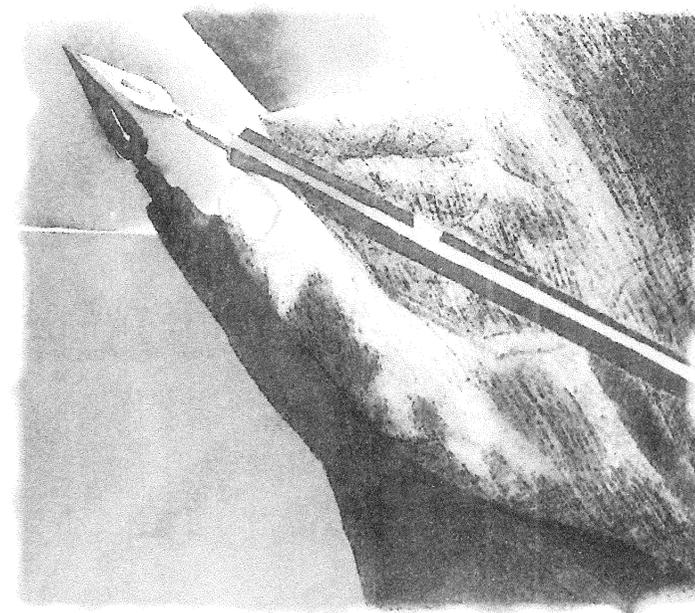


G E S T O I N A C A B A D O

PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA



CECILIA ALMEIDA SALLES

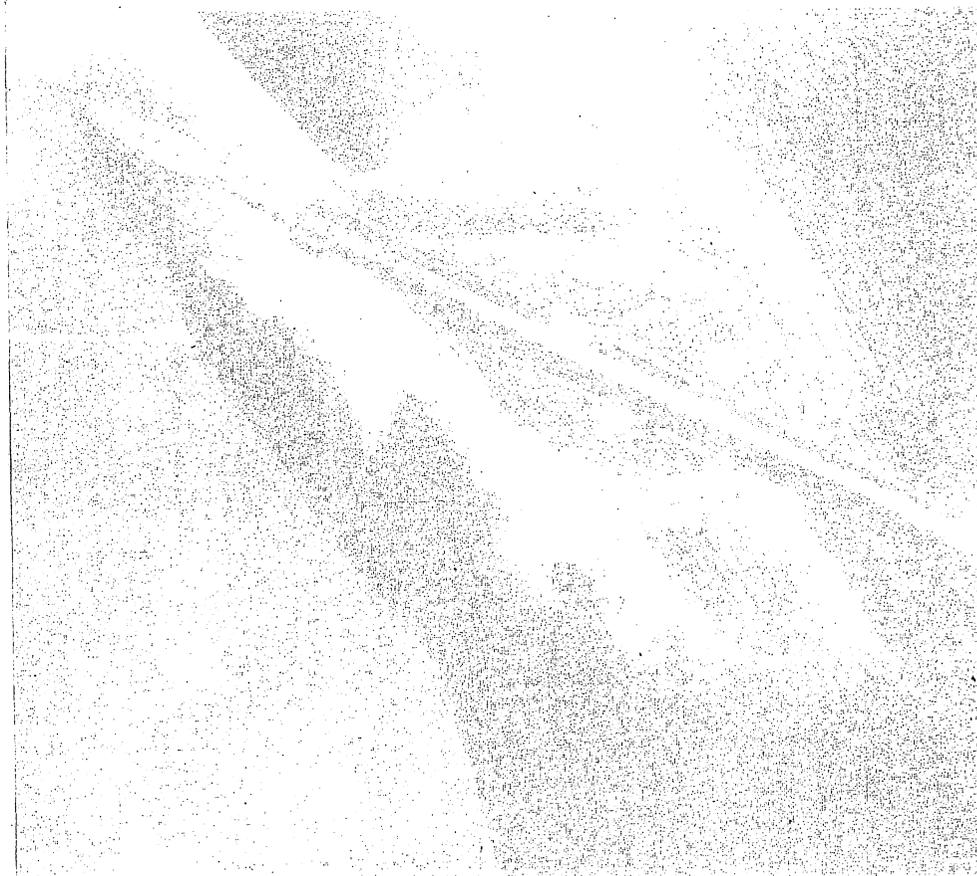
FAPESP

ART/OLIVE

Antoine Compagnon dizia no seu livro magistral *La seconde main* (Seuil, 1979) que “A citação tenta reproduzir na escritura uma paixão de leituras [...] ela repete e faz ressoar a leitura na escritura; é que bem na verdade leitura e escritura são uma só coisa, a prática do texto é uma prática de papel”. A nova pesquisa de Cecília Almeida Salles é de fato uma vitrine de suas leituras acumuladas desde *Crítica genética. Uma introdução*. Alargando o estudo dos documentos de gênese às artes e às ciências no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, Cecília Salles criou o *Centro de Estudos de Crítica Genética* que se destaca no panorama mundial dos estudos de gênese por sua originalidade. O *gesto inacabado* se situa neste contexto e abrange principalmente o estudo dos processos de criação em literatura, pintura e cinema, principalmente Gabriel García Márquez, Joan Miró e Serguei Eisenstein. Leitura prazerosa alinhavada por um desejo de extrair “uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce”, insiste na noção de movimento criador, objetivo maior dos estudos de gênese, sua estética e sua ação transformadora. Compreender o ato criador implica uma conceituação moderna da arte que Baudelaire já esboçava quando escrevia em 1863 no ensaio *Le peintre de la vie moderne*: “A modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja metade restante é eterna e imutável” (trad. de Maria Salete Bento Cicaroni, in: *Fundadores da Modernidade*. Coord. de Irleamar Chiampi. Ática, 1991). Baudelaire falava de moda, maquilagem, moral, ritos, pompas, solenidades, etc. e não podia suspeitar do interesse da crítica pelos manuscritos. A crítica genética fez esse salto e estendeu a noção de transitório não somente ao conteúdo tratado, mas ao próprio material trabalhado, os rascunhos, os esboços e os croquis, ressaltando seu valor artístico. Como sublinha

GESTO INACABADO

PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA



P. 132

CECILIA ALMEIDA SALLES

GESTO INACABADO
PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

 FAPESP


ANNA BLUME

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro

199j

Salles, Cecília Almeida.

Gesto inacabado : processo de criação artística / Cecília Almeida

Salles. – São Paulo : FAPESP : Annablume, 1998.

168 p. ; 14 x 21 cm

ISBN 85-7419-042-X

Inclui bibliografia

1. Criação (Literatura artística, etc.). 2. Criatividade. I. Título.

CDD-153.35

GESTO INACABADO
PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Cecília Almeida Salles

Coordenação editorial
Mara Guasco

Preparação de originais e revisão
Ana Cecília Água de Melo

Ilustração de capa
Evandro Carlos Jardim

Arte-final de capa
Tarlei E. de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

Eduardo Peñuela Cañizal
Willi Bolle

Norval Baitello Junior
Carlos Gardin

Lucrecia D'Aléssio Ferrara
Ivan Bystrina

Salma T. Muchail
Ubiratan D'Ambrósio

Plínio de Arruda Sampaio
Mária Odila Leite da Silva Dias
Gilberto Mendonça Teles
Mária de Lourdes Sekeff

1.ª edição: novembro de 1998

© Cecília Almeida Salles

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Ferreira de Araújo, 353 . Pinheiros
05428-000 . São Paulo . SP . Brasil
Tel e Fax. (011) 212.6764
<http://www.annablume.com.br>

Para
BEL

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

*A Evandro Carlos Jardim
que, em sua eloquência silenciosa,
muito tem me ensinado
sobre os movimentos da mão e o buril*

*Aos artistas
que generosamente entregaram
em minhas mãos
documentos de seus processos de criação*

*Ignácio de Loyola Brandão
João Carlos Goldberg
Luiz Paulo Baravelli
Marlene Fortuna
Regina Silveira*

*Aos meus amigos
do Centro de Estudos de Crítica Genética*

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| APRESENTAÇÃO | 11 |
| ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR | 25 |
| TRAJETO COM TENDÊNCIA | 28 |
| PROJETO POÉTICO | 37 |
| COMUNICAÇÃO | 41 |
| 6-25 RECOMPENSA MATERIAL | 52 |
| MATERIALIZAÇÃO SENSÍVEL | 53 |
| ENCONTRO DE MÉTODOS | 59 |
| CAMINHO TENSIVO | 62 |
| ARTISTA E MATÉRIA | 66 |
| FORMA E CONTEÚDO | 73 |
| FRAGMENTO E TODO | 77 |
| ACABAMENTO E INACABAMENTO | 78 |
| MARCAS PSICOLÓGICAS | 81 |
| ABORDAGENS PARA O MOVIMENTO CRIADOR | 87 |
| AÇÃO TRANSFORMADORA | 88 |
| PERCEPÇÃO ARTÍSTICA | 90 |
| RECURSOS CRIATIVOS | 104 |
| MOVIMENTO TRADUTÓRIO | 114 |
| PROCESSO DE CONHECIMENTO | 122 |
| CONSTRUÇÃO DE VERDADES ARTÍSTICAS | 133 |
| PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO | 140 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 157 |
| BIBLIOGRAFIA | 161 |

APRESENTAÇÃO

A proposta desta publicação é participar das discussões sobre o processo criador, procurando oferecer alguma forma de ampliá-las. O fascínio exercido pelas obras de arte é inegável. Muitos dos receptores, afetados por seus vigorosos efeitos estéticos, desejam conhecer um pouco sobre sua fabricação. As entrevistas e os depoimentos de artistas, que procuram entrar nos bastidores da criação, nunca cessam. Muitos criadores, ainda, dedicam-se ao desenvolvimento de ensaios que discutem o ato criador e algumas de suas obras, direta ou indiretamente, também falam da criação .

Com essa mesma curiosidade que paira no ar, o crítico genético entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos, sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador. As reflexões que serão, aqui, apresentadas tiveram como ponto de partida pesquisas no campo da crítica genética, que lidam com documentos de processos criativos na arte e na ciência. Algumas publicações já apontam para a riqueza das pesquisas genéticas na ciência.

O que estará sendo enfatizado, aqui, é o ato criador em sua manifestação na arte; no entanto, acredito que estará sendo oferecida uma possibilidade de se pensar a relação ciência e arte, tão cara a tantos pensadores, sob o ponto de vista de seus processos de construção.

O filósofo Michel Foucault (citado por ERIBON, 1990, p. 274)

confessa que seu sonho é criar uma editora de pesquisa que mostre o trabalho em seu movimento, em sua forma problemática. Um lugar onde a pesquisa poderia se apresentar em seu caráter hipotético e provisório. Pablo Picasso (citado por ARNHEIM, 1976), por sua vez, diz que seria interessante conservar fotograficamente, não as etapas, mas a metamorfose de uma pintura, pois ofereceria a possibilidade de descobrir o caminho seguido pelo cérebro na materialização do sonho. Nosso foco de atenção é, como vemos, valorizado tanto por artistas como por cientistas

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, que não apresenta nem sequer pequenas curvas, que guardem alguma espécie de mistério: distorcendo a complexa lógica que envolve o ato criador.

Não há a pretensão de que, como por encanto, seja encontrada a saída do labirinto. Essa busca acompanha o desenvolvimento do homem, assim como a compreensão de que sua total explicação nunca será alcançada.

Não há uma acepção tão farmacêutica, de dosagens, como explica Fellini (1986a). Nem tudo é sempre passível de se reduzir a fórmulas de alquimia, à combinação aritmética de ingredientes que asseguram a receita justa, a posologia eficaz. Mesmo se lembrasse de tudo aquilo que se reuniu para compor uma simples tomada, não conseguiria corporificar o momento de agregação magnética que no fim mistura tudo.

No entanto, pode-se afirmar, com certa segurança, que, vivendo os meandros da criação, quando em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor. Essa é nossa proposta.

A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhando seu planejamento, execução e crescimento, o crítico genético preocupa-se com a melhor compreensão do processo de criação. É um pesquisador que comenta a história da produção de obras de natureza artística, seguindo as pegadas deixadas pelos criadores. Narrando a gênese da obra, ele pretende tornar o movimento legível e revelar alguns

dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui, a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção.

O foco de atenção é, portanto, o processo por meio do qual algo que não existia antes, como tal, passa a existir, a partir de determinadas características que alguém vai lhe oferecendo. Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo. A grande questão que impulsiona os estudos genéticos é compreender a tessitura desse movimento.

As diferentes perspectivas teóricas permitem aos pesquisadores olhar para aspectos diversos do processo. O poder de descoberta de cada teoria e a habilidade interpretativa de cada pesquisador oferecem a possibilidade de nos aproximarmos mais do percurso criador.

Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra. A ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público.

A crítica genética utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente. Quando falo em percurso, refiro-me aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e os põe em movimento, reativando a vida neles guardada.

O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento natural. O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a arte é observada sob o prisma do gesto e do trabalho. Na verdade, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico, cuja natureza o artista sempre conheceu.

Esses estudos, até pouco tempo, limitaram-se à análise de rascunhos de escritores. Foi assim que nasceu a crítica genética na

França no fim dos anos 60, mais precisamente 1968, quando, por iniciativa de Louis Hay, o *Centre National de Recherche Scientifique* (CNRS) reuniu uma equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine, que tinham sido recebidos pela Bibliothèque Nationale de France. No Brasil, a Crítica Genética chegou, de modo oficial, pelas mãos do Professor Philippe Willemart no *I Colóquio de Crítica Textual: O manuscrito moderno e as edições*, que aconteceu em 1985, na Universidade de São Paulo.

Eram pesquisadores envolvidos nas tentativas de decifração dos segredos guardados pelas palavras rasuradas a lápis, a tinta ou a máquina. Margens repletas de reescrituras aparentemente caóticas; páginas reescritas cinco, seis ou sete vezes mostravam a trajetória da escritura. O crítico, acompanhando o ritmo da mão do escritor, ordenava, classificava e interpretava todo esse material.

No entanto, se o propósito direcionador dessa pesquisa é a compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto são as pegadas do escritor, deveria necessariamente romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Processo e pegadas são independentes da materialidade na qual a obra se manifesta. Já está, portanto, na própria essência da crítica genética a possibilidade de se estudar manuscritos de toda e qualquer manifestação artística, assim como de produções científicas. Deveria, portanto, passar a preocupar-se com o processo de criação em outros meios de expressão.

O *Centro de Estudos de Crítica Genética* da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo teve um papel importante nessa expansão de limites dos estudos genéticos. Trata-se de um grupo de estudos ligado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica que recebe alunos de formações e interesses diversificados. Assim, em pouco tempo, já havia pesquisadores lidando com manuscritos de cinema, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança.

A crítica genética conhecia o prazer da construção literária. O crítico fica, agora, exposto à alquimia do fazer de todas as artes, em uma profícua troca de informações. Entra-se, assim, no universo da criação além dos limites da palavra. Não há perda, ganha-se muito com a diversidade.

O crítico genético passa a lidar com o diálogo entre as linguagens – a interdependência dos diversos códigos. Os diários e cadernos de anotações dos escritores já o preparavam, de certo modo, para essa espécie de encontro de águas de naturezas diversas. Poucos são os escritores que se mantêm fiéis ao registro verbal (e só verbal) em seus diários e anotações. Pensamentos fugazes são capturados na linguagem mais acessível, naquele determinado momento. Diagramas visuais caminham lado a lado com palavras. Ritmos com rimas. Mapas com espaços ficcionais. Escritores e críticos já desempenhavam seus papéis de tradutores de linguagens: tudo em nome da palavra nascente. A princípio as outras linguagens eram vistas como personagens secundárias, onde a protagonista era a palavra.

Com a dilatação das fronteiras desses estudos, amplia-se o significado de manuscrito. Lida-se, assim, com índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *story-boards* e cadernos de artistas.

Se a obra de arte é tomada sob a perspectiva do processo, que envolve sua construção, está implícito já na própria idéia de manuscrito o conceito de trabalho. Desse modo, os vestígios podem variar de materialidade mas sempre estarão cumprindo o papel indiciador desse processo e, como consequência, do trabalho artístico.

Ao abordar a diversidade de concretizações desses vestígios, entramos em um ponto sempre questionado quando se apresenta essa linha de pesquisa: a relação crítica genética e novas tecnologias.

Tomando como referência o processo de criação na literatura, por exemplo, sabe-se que o computador vem sendo utilizado por muitos como um suporte mais ágil e prático do que lápis, caneta ou máquina de escrever. Nos encontramos em uma geração de transição em que muitos escritores não usam ou ainda não usam o computador; aqueles que o adotaram aproveitam as vantagens inegáveis que o meio oferece e procuram por saídas para as desvantagens, como a perda de arquivos ou a não-recuperação de formas rejeitadas, antes resgatáveis e hoje *deletadas*. Assim, cópias em disquete ou em papel são preservadas. Ainda na busca por soluções para as desvantagens do computador, o escritor lida com

as cópias para fazer correções manuais e, assim, os fragmentos oferecidos pela tela reintegram-se no todo da obra.

De modo semelhante, artistas de outras manifestações encontram no computador um meio facilitador de seu percurso e, em muitos casos, não em detrimento dos outros meios, que já eram usados.

Há, ainda, os processos criativos de obras que têm as novas tecnologias como suporte. O crítico genético vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção, arquivos esses que serão tratados como os outros manuscritos.

Nessa perspectiva, as novas tecnologias, em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade.

DOCUMENTOS DE PROCESSO

Essa ampliação envolve alguns problemas, principalmente para aqueles que não lidam com a diversidade de linguagens. Parto, desse modo, de uma necessidade básica: se o interesse do crítico genético é o movimento criador em sentido bastante amplo, ele tem que se desvencilhar da relação direta crítica genética e rasura verbal ou crítica genética e rascunho literário, relação essa estabelecida pela origem dos estudos genéticos. Se isso não ocorrer, esbarraremos sempre no obstáculo da constatação superficial de que rascunho e rasura são diferentes nas outras linguagens. Para exemplificar, de nada adianta ficarmos estancados diante da dificuldade de estabelecer como fica a rasura, nos moldes do grafismo literário, nas artes plásticas, na dança ou no teatro. O perigo é que as comparações tornem-se o próprio objetivo do estudo e os contrastes bloqueiem o aprofundamento do conhecimento sobre os processos de criação propriamente ditos.

Para que esses estudos avancem, o parâmetro tem que deixar de ser a palavra e ser deslocado para alguns aspectos de natureza geral. É nesse ambiente que proponho discutir, aqui, o próprio

conceito de manuscrito. Nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado apenas com seu significado restrito de “escrito à mão”. Dependendo do escritor, podíamos deparar com documentos escritos à máquina, à mão, digitados no computador ou provas de impressão, que receberam alterações por parte do autor.

Lidando com as outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscrito aumentaram. Poderíamos continuar falando de esboços, ensaios, partituras, copiões, contatos e maquetes como manuscritos. Sempre que fôssemos questionados quanto a esse uso, responderíamos que estávamos entendendo manuscrito em sentido bastante extenso. No entanto, como estamos em busca de instrumentos gerais de análise, opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético *documentos de processo*. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação.

Pode-se dizer que esses documentos, independentemente de sua materialidade, contêm sempre a *idéia de registro*. Há, por parte do artista, uma necessidade de reter alguns elementos, que podem ser possíveis concretizações da obra ou auxiliares dessa concretização.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo.

As fronteiras materiais desses registros, no entanto, não implicam delimitações do processo. O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado.

Com a questão do registro nos direcionando, encontramos duas grandes constantes nesses documentos que acompanham o movimento da produção de obras. Seriam características comuns

que estão presentes em cada processo sob diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: *armazenamento* e *experimentação*.

O artista encontra os mais diversos meios de *armazenar* informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra, e que nutrem o artista e a obra em criação. Quero enfatizar que o ato de armazenar é geral, está sempre presente nos documentos de processo. No entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista.

O conceito de armazenamento fica claro nas instruções deixadas por Novalis (1988) em meio a seus fragmentos: o que nessas folhas está riscado, precisaria, mesmo do ponto de vista de esboço, de muitas correções. Muita coisa é totalmente falsa. O que está entre parênteses é verdade totalmente problemática – não pode ser usado assim. Do restante, só muito pouco está maduro para impressão, por exemplo, como fragmento. A maioria ainda é rudimentar.

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

Cada uma das pegadas deixadas pelo artista fornece ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação. Alguns desses documentos privados acompanham o movimento da produção de obras como registros da experimentação, sempre presente no ato criador. Recebem nomes diferentes em cada linguagem – rascunhos, esboços, copiões, ensaios. Há, ainda, outros documentos processuais que oferecem espaço para diversas formas de armazenamento de informações, acompanhamento metalingüístico do processo ou registro de reflexões, como diários, anotações e certas correspondências.

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os

estudiosos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras.

Estamos, portanto, diante de uma grande variedade de índices que chamo de documentos de processos.

RASTROS

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um *voyeur* que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer.

O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir – ao vivo – a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados. O registro material de processos criadores permite discutir, sob outra perspectiva, alguns temas clássicos ligados ao fazer criador.

O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam. Daí sua simples descrição ser insuficiente. Retira-se, da complexidade das informações que oferecem, o sistema através do qual esses dados estão organizados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, descreve-se, classifica-se, percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador.

Cada índice, se for observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista,

tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações. Confere-se, assim, unidade a um objeto aparentemente fragmentário.

Esse trabalho de estabelecer relações entre índices de uma história e adotar o sentido de mudança, na busca pela compreensão do todo, é o mesmo manuseio de rastros feito pelo arqueólogo, o geólogo e o historiador. No estabelecimento de conexões entre as diversas camadas da história da gênese, conhecemos um processo marcado pela estabilidade precária de formas. Pois o ato criador se realiza na ação.

Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um *insight* arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece. Essa perspectiva contém uma linearidade que incomoda aqueles que convivem com a recursividade e a simultaneidade desse fenômeno. Seria uma forma limitadora, como disse, de olhar para esse trajeto. Uma representação que não é fiel à complexidade do percurso.

Quando o estudo dos documentos de processo consegue ultrapassar a mera descrição de uma estrutura imobilizada, coloca-se “sob o ponto de vista dinâmico” (TADIÉ, 1992, p. 290), sob o prisma do movimento. Esses materiais nos mostram, assim, a dimensão do ato criador no universo da ação. Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação.

Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado.

MORFOLOGIA

A crítica genética vinha se dedicando a estudos de casos: análise e interpretação do processo criador de determinados artistas. Pesquisas com o propósito de entrar na singularidade de um processo criativo, ou seja, envolver-se na aura da unicidade de cada indivíduo.

Por necessidade científica, mais recentemente, alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, que leve a princípios que norteiem uma possível morfologia da criação. É o estudo das singularidades buscando generalizações.

A análise de dossiês de cientistas e artistas de diferentes meios de expressão – como literatura, artes plásticas, arquitetura, teatro, coreografia e astronomia – possibilitou-me chegar a algumas caracterizações, de natureza geral, sobre o ato criador. As comparações e contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações, advindas das mais diversas fontes, como depoimentos, entrevistas, diários, *making of's*, apontam para o encontro desses instrumentos analíticos de caráter mais geral.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo.

É neste ambiente que o *Gesto Inacabado* se insere: apresentação e discussão dessa morfologia do processo criador. Uma possível teoria da criação com base na semiótica de Charles S. Peirce, que teve como ponto de partida os estudos singulares de manuscritos e, ao mesmo tempo, alimenta-se dessas mesmas pesquisas. São guias condutores flexíveis e gerais o suficiente para retornarem depois aos processos específicos. De modo semelhante à busca de

Eisenstein (1987), procuro por uma morfologia “volátil e não um cânone inflexível”.

Vale a pena fazer uma observação, para a melhor compreensão do modo como estarei desenvolvendo a discussão. Não há, em momento algum, a tentativa de oferecer um manual que, se bem respeitado, reverterá em uma obra de arte. Do mesmo modo, não se trata de um roteiro da criação, mas da apresentação de aspectos, a partir de observações, envolvidos em processos criadores. Não está implícita, portanto, uma proposta de ordenação ou oferecimento de uma cronologia da criação.

Por outro lado, a linearidade da apresentação, que a palavra impressa em livros exige, pode falsear a recursividade e simultaneidade do ato criador. O leitor poderá estabelecer associações entre os diferentes aspectos que estarão sendo abordados e, assim, a natureza hipertextual da discussão será ativada.

Os estudos de processos específicos, por outro lado, mostram que essas características gerais apresentam seus modos singulares de manifestação. Essas ferramentas amplas são aspectos da criação que podem ou não estar presentes em um determinado dossiê (ou conjunto de documentos de um processo) e que podem aparecer em diferente gradação de um sujeito para outro. Cada processo é singular na medida em que as combinações dos aspectos, que serão aqui discutidos, são absolutamente únicas.

Acredito que, partindo de uma teoria geral, conhecemos melhor aquilo que é específico. Pode-se, assim, chegar com maior fôlego interpretativo tanto à unicidade de cada cientista ou artista, como à singularidade de cada linguagem.

Os estudos genéticos ganham em extensão, como já disse, na ampliação dos limites do conceito de manuscrito para além da literatura, e, por outro lado, na procura por princípios de caráter geral, os estudos das singularidades ganham na profundidade de seus resultados.

OLHAR.

No percurso da literatura para as artes em geral, e das artes para a ciência, a crítica genética está chegando ao conceito de processo em sentido bastante amplo. Seja este concretizado na arte, na ciência ou na sociedade como um todo.

Esse caminho, talvez, possa seguir direções múltiplas em futuros desdobramentos em outras pesquisas, assim como novos aspectos possam vir a ser agregados. Discutir a morfologia da criação tem como pretensão oferecer mais do que um simples registro de um estudo, mas um modo de ação: tirar objetos do isolamento de análises e reintegrá-los em seu movimento natural. Essa investigação aponta para a relevância de se observar fatos e fenômenos inseridos em seus processos:

Uma abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas[...] No horizonte dessas investigações, vê-se delinear uma convergência teórica que poderia se constituir um dos desafios principais para o início do século XXI (BIASI, 1993).

Com a proposta de acompanhar o processo criador em sua mobilidade, estará sendo dando ênfase, aqui, à criação artística. No entanto, o leitor será permanentemente estimulado a estabelecer conexões com processos concretizados em outros campos. A idéia é deixar a possibilidade de relações em aberto.

O *Gesto Inacabado* pretende oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo.

ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de idéias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (ITALO CALVINO, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem idéia de quanta esplêndida arte perde por não assistir aos ensaios (MURRAY LOUIS, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (MARX citado por EISENSTEIN, 1942) que a obra carrega.

A criação é, assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético. É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: de produto para processo. No momento em que se coloca um *passaportout* em esboços e anotações, como aconteceu na exposição *Bastidores da Criação*,¹ esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados. Assume-se uma nova perspectiva estética.

1. Exposição *Bastidores da Criação*, realizada no período de 24 de maio a 25 de junho de 1994, na Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo), organizada pelo Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

Trata-se de uma visão, portanto, que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como uma forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade. Isto nos permite falar, sob o ponto de vista do artista, em uma estética em criação. Para o crítico genético seria, segundo Tadié (1992), dentro dos limites da literatura, a poética dos rascunhos. De uma maneira mais ampla, falaríamos em estética do movimento criador.

Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um "texto" em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte.

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam.

O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e

artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente.

Interessa-nos, portanto, compreender como se dá a construção dessas representações. O trabalho criador mostra-se como um complexo percurso de transformações múltiplas por meio do qual algo passa a existir.

De uma maneira ainda geral, poderia dizer que pode ser visto como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza. Um percurso que engloba a intervenção do acaso e abre espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Como se pode perceber, essa visão de processo com tendência não envolve uma visão teleológica baseada em progresso linear (GRÉSILLON, 1994) ou pré-determinação de fins. A própria idéia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente, não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos.

Por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação com tendência, certamente, complexa que se concretiza por meio de uma operação poética registrada nos documentos do processo. Uma atividade ampla que se caracteriza por uma seqüência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções.

Gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas.

Gestos construtores que, para sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições. "Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada" (KLEE, 1990, p. 190). "Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro", explica Picasso (1985, p. 13).

O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de

tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso.

O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores.

TRAJETO COM TENDÊNCIA

O gesto criador está sendo apresentado como um movimento com tendência. Discutiremos, a seguir, alguns aspectos que envolvem tal caracterização. O que é um trajeto com tendência?

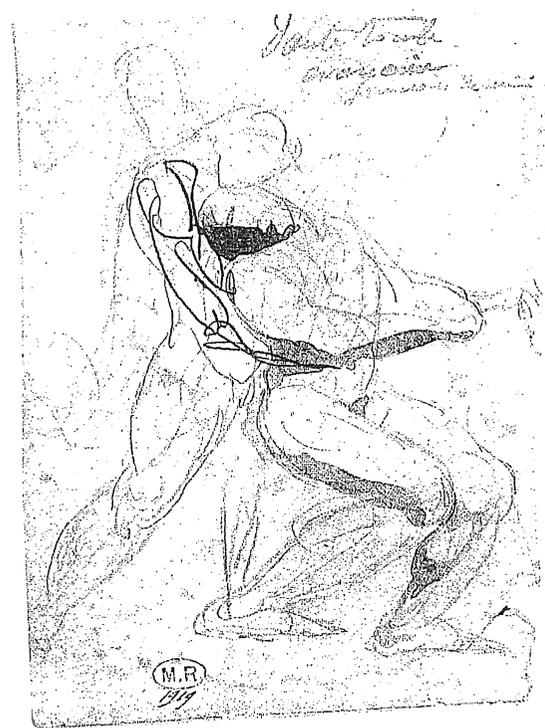
Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras. Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem, para Maurice BÉjart (1981).

Maillol (1997) e Rodin (1990) carregam a tendência de suas esculturas com suas formas próprias de expressão. Para Maillol, a escultura deve ter a menor quantidade possível de movimento; e Rodin explica que o direcionamento é dado pelo movimento geral da escultura. Qualquer um, que tenha contato com as obras desses artistas, compreende a relevância do papel desempenhado pela relação estaticidade ↔ ação.

É interessante notar que, no caso de Rodin, esse movimento geral de natureza vaga aparece nos primeiros esboços envolto em uma espécie de névoa – uma ação com contornos pouco nítidos.

Miró (1989) concretiza essa idéia geral em maquetes, quando trabalha com painéis de grandes dimensões. Para ele, as maquetes são formas de se colocar no espírito daquela obra que está por se realizar.

Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo.



desenho preparatório de Auguste Rodin:²
Dante tombe évanoui

2. RODIN, A. (1984). *Dante et Virgile aux Enfers - Cabinet des dessins 3*. Paris: Musée Rodin. p. 12.

O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. “No começo minha idéia é vaga. Só se torna visível por força do trabalho” (MAILLOL, 1997).

A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera trabalho e move o ato criador.

Marguerite Duras (1994) descreve a escritura como o desconhecido, em meio a total lucidez. O dramaturgo Edward Albee explica essa relação, de modo bastante contrastante. “Nenhum escritor sentaria e colocaria uma folha de papel na máquina e começaria a escrever uma peça, a não ser que soubesse sobre o que está escrevendo. Mas, ao mesmo tempo, o processo de escritura tem a ver com o ato de descoberta. Descobrir sobre o que se está escrevendo” (1983, p. 341). A criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento.

A descoberta de Albee é guardada, por Cortázar (1991, p. 31), em zonas de sombra, que sempre restam quando ele “sente” seus contos. A vagueza do rumo leva à sensação de que se trata de algo que está por ser melhor conhecido: “Tenho a sensação mortificante de que falando do filme antes de fazê-lo, falho com a discrição, como aqueles fanfarrões vaidosos, que se metem a falar sobre uma mulher que acabaram de conhecer” (FELLINI, 1986a, p. 117).

O processo criador é um percurso com “um objetivo a atingir, um mistério a penetrar”, de acordo com Picasso (1985). A intenção do artista é pôr obras no mundo. Ele é, nessa perspectiva, portador de uma necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos, cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra.

Por isso, Italo Calvino (1990, p. 72) prefere escrever a falar, pois escrevendo pode emendar cada frase quantas vezes ache necessário, para “ficar, não digo satisfeito com as minhas próprias palavras, mas pelo menos a eliminar as razões de insatisfação de que me possa dar conta”.

“Mal terminado um quadro atira-se para o seguinte na ânsia de achar satisfação para aquilo que interiormente o inquieta” (LASAR SEGALL, 1984). Se sua obra chegasse a se equiparar com a imagem que ele faz dela, só lhe restaria precipitar-se do pináculo dessa perfeição definitiva e se suicidar (FAULKNER, citado por SÁBATO, 1982).

A arte é uma doença, é uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição (MÁRIO DE

ANDRADE, 1989) – um processo que fica sempre por se completar, um desejo que fica por ser totalmente satisfeito.

O próprio Mário (1982a, p. 210), quando termina uma de suas obras, diz a seu amigo Drummond que fez ainda várias modificações mas que agora está, senão satisfeito, mais sossegado.

“Será que algum dia alcançarei o objetivo buscado há tanto tempo e de forma tão sôfrega?”, pergunta-se Cézanne (1972, p. 336), em seu diário. “Espero. Mas enquanto não é atingido, um sentimento vago de desconforto persiste e não vai desaparecer até que eu tenha alcançado o porto, isto é, até que eu alcance algo mais promissor do que alcancei até agora”.

Stanislavski (1983, p. 275) discute, também, essa busca incessante: “Há uma satisfação estética, que nunca chega a ser totalmente completa e isto desperta nova energia”.

Essas afirmações põem em questão, como se pode perceber, a visão do processo criador como um caminho da imperfeição para a perfeição, que estaria associada à necessidade plenamente satisfeita.

Há uma forte relação entre tendências e desafios que, para se manterem como tais, precisam estar sempre em mutação. Klee (1990, p. 343) diz que, toda vez que se aproxima bastante de seu objetivo, a intensidade perde-se muito rapidamente, e precisa procurar novos caminhos. Pois produtivo e essencial é precisamente o caminho. Os papéis que ela não sabe fazer é que estimulam Fernanda Montenegro (1997). E Kurosawa (1990, p. 201) critica as pessoas que refazem continuamente filmes que foram sucesso no passado. Não tentam sonhar novos sonhos; apenas repetem velhos sonhos.

MATURAÇÃO PERMANENTE

O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações. O final pode ser que nada tenha a ver com a “maquete inicial”, pois o plano não tem nada da experiência que se adquire na medida em que vai se escrevendo a história (BIOY CASARES, 1988).

Fellini (1986a, p. 92) diz que sabe aonde quer chegar, mas a

fidelidade ao que havia pensado deixa uma margem às possibilidades cotidianas dos encontros e dos enriquecimentos. "Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem. Mas, se soubéssemos desde o princípio o que nos espera, minuto por minuto, nunca sairíamos".

Tudo isso nos leva ao tempo da construção da obra. Um tempo que tem um clima próprio e que envolve o artista por inteiro. O processo mostra-se, assim, como um ato permanente. Não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados. A criação é resultado de um estado de total adesão. O gravador Evandro Carlos Jardim (1993) metaforiza esse envolvimento quando diz que carrega seu ateliê para aonde vai.

A criação se mostra como um momento de paz, se tomarmos as inquietações de Walter Benjamin (1987) diante do homem que não cultiva o que não pode ser abreviado e diante dos tempos ultrapassados em que o tempo não contava. O tempo é, por sua vez, o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas.

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação.

A construção da obra acontece, portanto, na continuidade em um ambiente de total envolvimento. Maiakóvski (1984) fala desses dois aspectos da criação, quando relata a busca do poeta. Uma rima que estamos por agarrar pela cauda, que ainda não dominamos, envenena-nos a existência. Ao entrever a rima que dança sob nossos olhos, fala-se sem saber o que se diz, come-se sem saber o que se come, e não se dorme.

Sentimos esse poder envolvente do processo, também, em uma anotação nos diários de Paul Klee (1990, p. 429), em plena Primeira Grande Guerra: "Pintei e desenhei tanto que no fim já nem sabia mais onde estava. Levei um susto ao ver lá embaixo, nos pés, aquelas terríveis botas de guerra".

CAOS AO COSMOS

Esse processo, que vai se dando ao longo do tempo, caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias, como veremos mais adiante. Galizia (1986, p. xvii), ao acompanhar o processo de Bob Wilson, percebe que, no mundo desse artista, caos e organização não são antípodas, e que na realidade funcionam como complementares, como um quadro e sua moldura.

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de idéias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

Trata-se de uma trajetória que parte de um estado de insatisfação, diz Vargas Llosa (1985), pois ninguém que está reconciliado com a realidade cometeria a ambiciosa loucura de inventar realidades verbais. Dias Gomes (1982, p. 142) explica que, na verdade, o que vem primeiro não é a idéia, nem a história ou os personagens, mas a angústia. "Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável".

O percurso de concretização da obra caminha para uma satisfação mesmo que transitória, como já discutimos. Pois há uma profunda verdade que o artista procura expressar em sua obra, mas nunca o consegue integralmente.

ACASO

A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso (OSTROWER, 1990). Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra

em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.

Vittorio Gassman exemplifica, no processo de construção de personagens, essa tensão entre tendência e acaso. O conflito é visto como uma técnica responsável pela permanente revitalização da atuação e como algo absolutamente inevitável.

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 pode acontecer: como já disse, teorizo o imprevisto porque ele faz parte do jogo, sempre pode acontecer (1986, p. 21).

Assiste-se, desse modo, à ação do poder criador do acaso. Miró (1989) descreve o nascimento de telas no ato corriqueiro de limpar pincéis. Regina Silveira (1997, p. 7), comentando sobre o local de uma de suas exposições, conta que achou as janelas muito parecidas com a utilizada por Duchamp em *Fresh Window*. “E daí a incorporá-la como parte do meu trabalho foi um pulo”.

Maurice Béjart (1981, p. 180) faz um relato de uma coreografia imprevista. Ouvia a 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.

* Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis.

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. Por um lado, o artista, envolvido 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 transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.

Marcus Accioly (s/d, p. 175) conta um desses encontros. “De ônibus, viajando ao interior, eu escrevia um poema sobre a manhã. Comecei por descrever a luz, queria pegar a substância que não me vinha e o poema se apagava em minha mente. Logo, quando o ônibus ultrapassava um caminhão-tanque, eu li na traseira dele a palavra inflamável. Então encontrei:

*De substância inflamável
Toda manhã se incendeia”*

Há, ainda, os relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, mesmo que recebam a descrição de um inesperado absoluto. O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado.

São lembrados, também, muitos casos em que a relação erro ⇔ acaso é estabelecida. Tentativas que, a princípio, se mostram frustradas, e que geram descobertas bem-vindas à obra em construção. Chaplin (1986, p. 70), por exemplo, diz que um dos prazeres que sente ao produzir um filme é constatar que muitas vezes uma cena não prevista – ou até mesmo errada – acaba dando certo.

Klee (1990, p. 236) registra em suas anotações: “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”.

TENDÊNCIAS SINGULARES

O propósito do processo criador foi discutido, até aqui, de modo bastante geral. Podemos, no entanto, observar esse movimento em diferentes perspectivas. É interessante notar como, raramente, as tendências são desprovidas de matéria: o meio de expressão já está inserido no desejo.

Se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra determinada, o percurso caminha, em um ambiente de imprecisão, em direção à construção de um objeto, com determinadas características. Vejamos alguns exemplos de vagas tendências de processos específicos.

Eisenstein (1987) explica que sentiu necessidade de aproveitar o filme *Outubro* para, entre outros propósitos, atacar o conceito de divindade e revelar seu vazio. Discutiremos, mais adiante, os recursos cinematográficos que ele acionou para materializar esse propósito específico.

Mário de Andrade (1982a, p. 104) diz que *Macunaíma* não tem costumes índios, mas alguns inventados por ele e outros que são de várias classes de brasileiros. "O que procurei caracterizar mais ou menos foi a falta de caráter do brasileiro que foi justamente o que me frapou quando li o tal ciclo de lendas sobre o herói taulipangue".

Gabriel Garcia Márquez (1982, p. 79), por sua vez, diz que, em *Cem anos de solidão*, só queria deixar um testemunho poético do mundo de sua infância, que transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra, uma avó que adivinhava o futuro e numerosos parentes de nomes iguais, que nunca fizeram muita distinção entre felicidade e demência.

Não se pode limitar o conceito de processo com tendência, nesse contexto de uma obra específica, a um grande *insight* inicial. Se assim fosse visto, o processo de criação seria um percurso quase mecânico de concretização de uma grande idéia que surge no começo do processo. No contato com diferentes percursos criativos, percebe-se que a produção de uma obra é uma trama complexa de propósitos e buscas: problemas, hipóteses, testagens, soluções, encontros e desencontros. Portanto, longe de linearidades, o que se percebe é uma rede de tendências que se inter-relacionam.

A tendência de um percurso é o objeto de estudos de caso, nos quais o propósito da análise é acompanhar e compreender os mecanismos criativos utilizados por um artista específico, para a produção de uma determinada obra.

Saindo do âmbito de um percurso específico, e entrando no contexto mais amplo de nossa busca por uma caracterização mais geral do ato criador, a tendência do processo pode ser observada sob dois pontos de vista que estamos chamando de projeto poético e comunicação. São esses dois aspectos da tendência do ato criador que serão discutidos a seguir.

PROJETO POÉTICO

Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.

Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção. Anotações de leituras de livros e jornais e observações sobre espetáculos assistidos ou exposições visitadas são exemplos dessa relação do artista com o mundo que o rodeia. São registros da inevitável imersão do artista no mundo que o envolve. Por meio dessas formas de retenção de dados, conhecemos, entre outras coisas, as questões que o preocupam e suas preferências estéticas.

Manuel Bandeira (1966, p. 120) diz estar convencido de que homem nenhum pode ser inatural, por mais força que faça. "Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vivemos".

Cientes da impossibilidade de deparar com um ponto que possa ser determinado como origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre

e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico.

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. Bakhtin (1981, p. 29) afirma que “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram”.

É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta.

O projeto poético está também ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista.

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha (citado por PETERS, 1993)³ explica que a obra é capaz de revelar o que um homem pensa e a visão que ele tem do mundo. Sebastião Salgado (1998) diz que fotografa com sua história e sua ideologia.

Chekhov (1986, p. 39) explica esses valores: “Cada um de nós possui suas próprias convicções, sua própria visão de mundo, seus próprios ideais e atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão”. Ele explicita que o princípio básico que o impulsiona é aquilo que deveria ser o objetivo final e supremo de todo verdadeiro artista, seja qual for o seu particular ramo da arte: o desejo de expressar-se livre e completamente.

3. Ver Ivana F. PETERS (1993). *A palavra e a arquitetura: Paulo A. Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

A opção por determinadas técnicas feita por um ator teatral, por exemplo, tem estreita relação com o tipo de teatro com o qual ele está comprometido. Esse “tipo de teatro” seria, portanto, uma ilustração de um possível aspecto que envolve a ética do projeto poético de um ator. O artista compromete-se com esse projeto.

“Na folha branca de papel, definimos nossa arquitetura, nossas fantasias, nossos protestos contra este mundo injusto que, um dia, vamos modificar”; assim Oscar Niemeyer (1997) discute, também, as questões éticas envolvidas em seu processo arquitetônico.

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto.

Como já foi dito em relação à natureza da tendência em sentido amplo, o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral.

Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto.

Camus (citado por SABATO, 1982) diz que, com grande frequência, considera-se que a obra de um criador é uma série de testemunhos isolados. Um pensamento profundo está em devir contínuo, abarca a existência de uma vida e se amolda a ela. Do mesmo modo, a criação única de um homem se fortifica em seus aspectos sucessivos e múltiplos que são as obras. Um completam as outras, corrigem-nas ou repetem-nas, e também contradizem-nas.

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria,

assim, um processo puramente mecânico. Há, sim, um sensação de aventura: "Veja bem, Drummond que não digo pra você que se meta na aventura que me meti de estilizar o brasileiro vulgar", diz Mário de Andrade (1982a, p. 23).

Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e a obra de um artista como um todo em constante avaliação e julgamento.

Os depoimentos e as correspondências dos artistas, por vezes, revelam alguns princípios de seus projetos poéticos. Apresentamos, acima, o exemplo do conhecido projeto de Mário de Andrade. Vejamos alguns outros exemplos.

Procurar o herói que, em todas as culturas e em todos os tempos, peregrina atrás do impossível é a grande busca de Antunes Filho (1995).

Meu projeto "tem a dimensão da própria vida", diz Evandro Carlos Jardim (1993). O que lhe interessa é trabalhar na continuidade, nada com a intenção de estar acabado. Ele busca, através de um texto móvel, aproximar-se da essência ou âmago da imagem. Daí a preocupação com o registro de etapas, porquanto cada momento é um ponto de partida e não de chegada.

Henri Cartier-Bresson (1996) explicita a tendência de sua arte: Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundos, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades concentram-se para captar uma realidade fugitiva. Daí a máquina fotográfica ser, para ele, o mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo.

O projeto de Oscar Niemeyer (1994, p. 6) envolve a utilização da técnica em todas as suas possibilidades. Por exemplo, no Memorial da América Latina há uma viga de 90 metros. "Acho que nunca se fez uma assim. Mas o apoio da viga eu não coloquei onde devia, subi, achei que ficava mais bonito".

Niemeyer afirma, também, que

Não é o ângulo reto que me atrai. Nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual. A curva que encontro nas montanhas de meu país, no curso sinuoso de seus rios, nas nuvens do céu, no corpo da mulher amada. De curvas é feito todo o universo. O universo curvo de Einstein (1997).

As retrospectivas de vida registradas em livros de memórias, por exemplo, trazem, por vezes, afirmações mais taxativas, como a de Eisenstein (1987, p. 34): "No meu trabalho de criação, durante toda a minha vida, ocupei-me em compor uma *thèse*. Provei, expliquei, ensinei".

Ao acompanhar um processo específico, comparando rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das etapas que o artista vai fazendo ao longo do percurso, os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores que, como vimos nos exemplos apresentados, carregam consigo seu meio de expressão. A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto.

COMUNICAÇÃO

*A arte é social
porque toda obra de arte
é um fenômeno de relação
entre seres humanos*
MÁRIO DE ANDRADE

O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado (CARLOS FUENTES, 1989). A voz do poeta é sempre social (OCTAVIO PAZ, 1982). É necessário entrar na

complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo.

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes.

Para definir mais corretamente a arte, faz-se mister renunciar a nela reconhecer apenas uma forma de prazer e considerá-la antes como uma das condições essenciais da vida humana. Sob tal aspecto a arte se apresentará a nós, de imediato, com um meio de comunicação entre os homens (TOLSTÓI, 1994, p. 50)

Carlos Drummond de Andrade (1985) lembra que, se não fossem os “tios” literários, que mal ou bem nos transmitem o fio de uma tradição que vem de longe, não haveria literatura. Ninguém a inventaria. Para Milan Kundera (1986), o espírito do romance é aquele da continuidade: cada obra é a resposta a obras precedentes e contém toda a experiência do romance.

Ainda assim o poeta e o romancista, nesses casos, estão sendo vistos de forma isolada e artificial, pois todo romance ou poema dialoga, também, com todas as outras manifestações artísticas e científicas – todo romance dialoga com a história e está atualizando a tradição, em sentido bastante amplo.

Muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição, é, também,

dependente do momento de uma obra no percurso da criação daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer.

Abordamos, até aqui, o aspecto comunicativo do ato criador sob o ponto de vista de suas relações culturais no tempo e no espaço. Devemos, ainda, observar essa questão na intimidade do processo em que são travados diálogos inter e intrapessoais.

DIÁLOGOS ÍNTIMOS

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; obras em desenvolvimento; reflexões; desejos dialogando. São pensamentos que, às vezes, são registrados em correspondências, anotações e diários.

Reflexões tais como: Não se preocupar com a estrutura; certos personagens ocasionais podem ser testemunhas de fatos futuros; realizo todo tipo de experiências; fuga para frente, boa expressão.

A obra vai sendo permanentemente julgada pelo criador, como já mencionamos. Estamos, assim, diante de outra instância comunicativa do processo de construção de uma obra. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse instante, como o primeiro receptor da obra.

Paul Klee (1990, p. 198) registra em seus diários um exemplo dessa recepção: “Acabamos de imprimir *A cabeça ameaçadora*. O resultado é bastante sombrio. Algum pensamento exterminador, um pequeno demônio altamente negativo sobre um rosto desesperançadamente resignado”.

É impossível escrever um texto sem o estar lendo simultaneamente (BORGES, 1987). Na pintura, por exemplo, essa leitura materializa-se no afastamento físico do artista em relação à obra em construção para vê-la com distanciamento.

O artista, como seu primeiro leitor, faz a biografia da obra na medida em que pode interferir e assim o faz quando sente necessidade e, como consequência, novas formas vão surgindo. Ele é agente e testemunha do ato criador. É nessa interferência que

observamos o ato criador como uma trajetória de experimentações. Esse aspecto da criação será discutido, em mais detalhes, posteriormente.

LEITOR PARTICULAR

Não se pode deixar de mencionar as leituras particulares que fazem parte de muitos processos criadores. Algumas pessoas são escolhidas pelo artista para terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo. Essa relação entre o artista e o leitor particular, como Cortázar (1991) o denomina, envolve confiança e respeito.

Escritores, por exemplo, falam da entrega de originais para esses leitores especiais. A publicação dos rascunhos do poema *The waste land* de T.S.Eliot (1971) com anotações de Ezra Pound é um exemplo desse diálogo. Há, ainda, trocas de cartas (fax, e-mail) com pedidos de opinião ou comentários de obras em processo.

Van Gogh (1993, p. 28) escreve a Emile Bernard: “Uma questão técnica. Dê-me a sua opinião sobre ela na próxima carta. Vou colocar o preto e o branco, tal como o vendedor de tintas os entrega, ousadamente, na minha palheta, e usá-los tal como são”.

Na época em que escrevia *Metamorfose*, Franz Kafka, em uma de suas cartas para sua noiva Felice, fala dessa leitura especial: o momento certo e as possíveis reações.

Deixar que você a leia, como eu poderia, se ela ainda não está terminada? Ela me parece mal escrita, mas isso não seria um obstáculo, pois até o presente momento eu creio não ter enviado de fato a você nenhuma bela escritura. Mesmo assim não te enviarei nada agora. O que realmente quero é poder lê-la para você em voz alta. Sim, isto seria ótimo, ler essa estória para você e ao mesmo tempo ter a obrigação de segurar-te a mão, pois minha estória é aterrorizante (1985, p. 100).

É por meio das cartas de Mário de Andrade, para diversos artistas, que entramos em contato com algumas de suas obras em construção, assim como as de seus interlocutores. Sabemos também de problemas enfrentados, dúvidas e prazeres. Essas cartas nos possibilitam também nos aproximar, um pouco mais, do projeto poético de Mário, a partir das “correções” que ele aconselhava seus amigos a fazer nos textos que lhe eram enviados.

Ele escreve, por exemplo, a Drummond:

Procure evitar o mais possível os artigos tanto definidos como indefinidos. Não só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas como porque dá mais rapidez e força incisiva pra frase [...] Mesma observação com possessivos e todos os berenguendêns que castram a frase (ANDRADE, 1982a).

O destino dos comentários dos leitores particulares fica, muitas vezes, incerto mas a relevância para o criador, naquele momento, dos atos de falar sobre a obra ou de mostrá-la é certa. Esses leitores, por vezes, mostram poder em relação à obra em construção, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista. Outras vezes, desempenham só o papel de um acompanhante do percurso.

Em outra carta, Mário (1982a, p. 57) aconselha Drummond a evitar quebras sintáticas e ausência de pontuação. A reflexão e ação deste agem como resposta:

Refleti em tudo que me ponderou Mário de Andrade, mas conservei as irregularidades sintáticas e de pontuação do poema Coração numeroso, fundado no princípio que ele mesmo defendia: a naturalidade psicológica. Nesses versos tão discutíveis procurei justamente exprimir o meu estado de espírito provinciano em uma primeira estada no Rio de Janeiro como rapaz libertado

de colégio interno: grande perturbação sensorial, conduzindo à simultaneidade e confusão de impressões. Terei explicado isto a Mário? Não me recordo.

O fotógrafo Sebastião Salgado (1997) fala do “olho fabuloso” de sua editora de fotos que, às vezes, o flagra apegado a uma ou outra imagem. Por ter vivido o momento fotografado, ele perde o rigor na seleção e o apuro fica deformado.

Bioy Casares (1995, p. 5) tem “uma pré-ouvinte” particular, que desempenha um papel interessante. Ele explica que pode escrever suas histórias a partir de uma conversa com uma pessoa. “Ouvindo o que ela me diz, de repente, sinto que ali há a possibilidade de uma história. Guardo aquilo na memória. Depois, conto esta história primeiro para mim mesmo, em seguida para uma amiga. Depois disso, se me dou por satisfeito, escrevo. Até então, não escrevo nada, mas vou resolvendo mentalmente os problemas da narrativa”.

“Ao terminar uma película, usualmente, a exhibo para amigos e pergunto o que acham. Sempre lhes peço que sejam tão francos quanto possível. E eles tentam. Esse é o problema”, conta Woody Allen (1993).

Nas artes coletivas, como o teatro e a dança, o diretor e o coreógrafo, embora plenamente envolvidos no processo, desempenham, ao longo de todo o percurso, o papel de espectadores particulares. Há, ainda, outras possíveis leituras, anteriores à entrega ao público, que têm um outro tipo de comprometimento com a obra. São as avaliações de curadores e editores, por exemplo.

Há, ainda, aqueles que optam por não ter leitores particulares. João Ubaldo Ribeiro (1995), por exemplo, diz que nunca mostra a ninguém o que está escrevendo. “Quando você mostra, acontecem duas coisas: ou o sujeito diz que não está gostando e aquilo te traz um grilo horroroso, que te paralisa, ou o sujeito diz que está genial e você se sente obrigado a ser genial até o fim, o que te paralisa também. Então para que mostrar?”

DIÁLOGO COM A OBRA

O artista dialoga também com a obra em criação. Ele, muitas vezes, em meio à turbulência do processo, vê-se produzindo para a própria obra. Momentos em que percebe que está, por exemplo, “escrevendo para que o texto se torne verdadeiro” (SAM SHEPHARD, 1987). Nesses momentos, fica claro que a futura obra justifica o processo. Quando discutirmos o surgimento de leis internas à obra, voltaremos a essa questão.

RECEPTOR

Continuando a observar a criação sob o ponto de vista da comunicação, deparamos com o receptor da obra. “O texto é o resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor” (BORGES, 1987). De modo semelhante, Duchamp (1986) fala da interdependência artista-obra-receptor. “O público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos”.

O que está sendo discutido tanto por Borges como por Duchamp é que a obra necessita de um receptor. Quando se fala em processo criativo como ato comunicativo, não se pensa nos limites da procura por um público consumidor, a qual levaria o artista a fazer concessões. Estudos de processos específicos, porém, podem mostrar como questões relativas a mercado afetam alguns criadores e suas obras, e, provavelmente, seus processos deixam indícios de adaptações, segundo critérios externos.

O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor. “Os leitores são seres que se entregam com candura e entusiasmo à magia e à fascinação do poeta. Reações sem as quais não seria possível a criação da obra de arte” (SÁBATO, 1982, p. 124). Essa

relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo processo criativo o desejo de ser lido, escutado, visto ou assistido. Essa relação é descrita de diferentes maneiras: complementação, cumplicidade, jogo, alvo de intenções, associação, soberania do receptor e possível mercado.

É importante ressaltar que o próprio processo, por vezes, carrega marcas da futura presença do receptor, como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (a alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução. Sebastião Salgado (1998), ao afirmar que fotografa para provocar debate e discussão, já coloca o receptor no ato de fotografar.

Quando perguntaram a G.G. Márquez (1982, p. 132) se o tenente de *O veneno da madrugada* era homossexual, ele disse que nunca acreditou nisso, mas que seu comportamento pode provocar essa suspeita. "De fato, em alguma versão de rascunho, era alguma coisa que se cochichava no povoado, mas eliminei isso porque me pareceu fácil demais. Preferi que os leitores decidissem".

Jean Renoir (1990, p. 46), em seus escritos sobre cinema, constata que, a certa altura de seu percurso, deixou de acusar totalmente a suposta incompreensão do público e percebeu a possibilidade de atingi-lo pela apresentação de temas autênticos, na tradição do realismo francês.

Em uma carta a Emile Bernard, Van Gogh (1993, p. 28) fala de técnica, mais especificamente, de sua pincelada que não tinha qualquer sistema. "Eu ataco a tela com toques irregulares do pincel, que deixo como saem. Empastes, pontos da tela que ficam descobertos, aqui e ali pedaços absolutamente inacabados, repetições, brutalidades". É no possível efeito dessa pincelada que aparece o receptor: "o resultado é demasiado intranquilizante e irritante para que isso não faça a felicidade dessas pessoas que têm idéias preconcebidas fixas sobre técnica".

Estaremos discutindo, mais adiante, o conceito de montagem cinematográfica: Mas vale apontar, aqui, o papel desempenhado pelo receptor nesse processo, segundo Eisenstein (1942): o poder da montagem, na verdade, reside no fato de que ela inclui no ato criador a emoção e a mente do espectador.

Esses exemplos mostram a presença do receptor, como parte

integrante do processo de criação, em uma grande diversidade de momentos.

CRÍTICA

Hino ao Crítico

*Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira
Tagarela, nasceu um rebento raquítico.
Filho não é bagulho, não se atira na lixeira.
A mãe chorou e batizou: crítico*

MAIAKÓVSKI

Quando se fala no aspecto comunicacional do ato criador, não se pode deixar de lembrar do contato do artista com a recepção crítica. Comentários em diários, registros em correspondências ou entrevistas e recortes de críticas encontradas em meio a dossiês de alguns artistas apontam para a presença da crítica, ainda, no percurso da construção da obra. "Será que os críticos vão notar? No outro livro não perceberam." O trabalho do crítico é, desse modo, parte integrante do processo.

Percebe-se a procura, por parte do artista, de uma crítica sensível que ultrapasse os limites das relações pessoais e que, principalmente, se revele como forma de um real diálogo. É sempre lembrada a importância de se ter críticos, especialistas em suas áreas, que acompanhem a obra de um autor ao longo do tempo, para que se possa oferecer uma visão mais aprofundada de uma obra específica. As posições dos artistas diante da crítica são diferentes, às vezes, irônicas e ríspidas, mas sempre profundamente sensíveis à importância do papel da crítica.

PROCESSOS COLETIVOS

Em relação à tendência comunicativa do ato criador, devemos mencionar também os processos coletivos, como nos casos do cine-

ma, do teatro, da dança e da música. São manifestações artísticas que envolvem um grupo de artistas e técnicos, que desempenham papéis de uma grande diversidade. Como consequência, mostram uma rede criadora bastante densa. Tudo que está sendo descrito e comentado ganha a complexidade da interação (nunca fácil, de uma maneira geral) entre indivíduos em contínua troca de sensibilidades.

Não se pode deixar de mencionar, também, a complexidade envolvida na inter-relação de tendências no caso dos processos coletivos. O coreógrafo e bailarino Alwin Nikolais (citado por Louis, 1992, p. 133) diz que “coreografar para outra pessoa é como entregar a alguém um punhado de areia. Muita coisa se perde. Mas a gente aprende a se contentar com uma porcentagem razoável”.

No filme *Ensaio de orquestra*, de Fellini, temos um exemplo interessante da dificuldade dessas relações, quando o maestro pede a um dos músicos um “som cor de fogo”. A perplexidade estampada na troca de olhares entre os músicos evidencia alguns limites da comunicação sensível.

Apresento, a seguir, alguns relatos que apontam para questões envolvidas na interação de indivíduos que estão trabalhando para um objetivo comum: a construção de uma obra.

Representar não é como escrever, pintar ou compor música. É um trabalho de equipe, é como se toda noite eu jogasse uma partida de futebol, como se toda noite tivesse que marcar um gol. O entrosamento não basta, é preciso estar constantemente alerta.

VITTORIO GASSMAN (1986, p. 21)

O trabalho de um diretor envolve o treino dos atores, a técnica cinematográfica, a gravação sonora, a direção de arte, a música, a edição, a dublagem e a mixagem do som. Embora essas possam ser pensadas como ocupações separadas, eu não vejo como independentes entre si. Eu as vejo juntas, mesclando-se sob o comando de uma direção.

AKIRA KUROSAWA (1990)

Sozinho, no meu canto, posso ter idéias do tema a tratar – idéias de argumentista. Mas o coreógrafo só é despertado pelos corpos. Diante de Suzanne Farrell sentia-me como Botticelli ao encontrar a jovem que posaria para A Primavera. Antes de encontrá-la, tinha vontade de fazer um quadro. Diante dela, soube que cores utilizar, que formato, que pose.

MAURICE BÉJART (1981)

Há um tempo de adaptação com o outro para saber como jogar com ele.

LUIS MELLO (1993)

Eisenstein (1987) faz uma analogia entre o trabalho em equipe no cinema e na construção de uma ponte: uma dança marcada coletivamente que une o movimento de dezenas de pessoas numa única sinfonia.

É importante ressaltar, também, que o ambiente contemporâneo das artes está mostrando um número crescente de artistas que lidam com as novas tecnologias e que começam a conhecer algumas consequências do trabalho com esse meio de expressão. Uma delas é a necessidade do trabalho em equipe ou de trabalhos em parceria que se mostram para os próprios artistas, por um lado, impulsores e estimulantes, gerando reflexões conjuntas e consequentemente uma potencialização de possibilidades. Mas que, por outro lado, geram dificuldades no entrelaçamento de individualidades.

Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza.

O percurso criador, que tende para a concretização de um projeto, deixa, portanto, transparecer sua ampla tendência comunicativa. Passamos assim a observar, mais de perto, a tessitura desse movimento de concretizações.

RECOMPENSA MATERIAL

O desejo do artista pede uma recompensa material. Sua necessidade o impele a agir, gerando um processo complexo de materialização, no qual todas as questões que envolvem essas tendências, discutidas até aqui, interferem continuamente. O propósito é, desse modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto do artista.

Kurosawa (1990, p. 275) ilustra, com clareza, o vínculo entre a tendência e a materialização de uma obra. Sem a recompensa material, a obra e, conseqüentemente, sua continuidade não acontecem: “Meus filmes emergem de meu próprio desejo de dizer algo em particular, numa época particular. A raiz de qualquer projeto cinematográfico situa-se, para mim, nesse desejo interior de expressar algo. O que nutre essa raiz e a faz prolongar-se em uma árvore é o roteiro. O que faz a árvore produzir flores e frutos é a direção”.

Estamos falando do trabalho indispensável para dar aos olhos o conhecimento das formas. Processo através do qual dá-se a conhecer algo que não existia anteriormente como tal, e que passa a existir a partir de certas ações do artista que vão dando determinadas características a esse objeto em construção. Trata-se, portanto, do trabalho criador de construção de novos sistemas ou novas coerências; engendramento de novas formas em um contínuo percurso transformador, como veremos mais adiante.

A recompensa material seria o trabalho de manipulação de fontes e materiais. Seu pensamento é transformado em ação, que se move em direção à estrutura em formação. Momento no qual ocorre a urdidura do tecido do filme (EISENSTEIN, 1942).

O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto. O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge (LOUIS, 1992).

O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento.

Esse processo de dar forma a sonhos ou de suprir necessidades realiza-se por intermédio da sensibilidade, da concretude da materialização e da ação do conhecimento e da vontade. Pode-se perceber a predominância de um ou outro desses elementos em determinados momentos do processo; há, também, diferenças pessoais que podem mostrar processos com predominâncias diversas, assim como há singularidades em cada processo de um mesmo artista, pois o ato criador nunca se desenvolve, exatamente, do mesmo modo.

A construção artística acontece, de um maneira geral, em uma rede de operações lógicas e sensíveis. Estaremos, a seguir, observando especificamente a ação da sensibilidade ao longo de todo o percurso.

MATERIALIZAÇÃO SENSÍVEL

*O ser sensível é como um espelho d'água,
encrespado ao mais ligeiro vento*

FAYGA OSTROWER

O que se observa é a sensibilidade permeando todo o processo. A criação parte de e caminha para sensações e, nesse trajeto, alimenta-se delas.

Muitos criadores falam do sentimento que gera uma espécie de exigência de expressão. São sensações descritas como algo indefinido – um forte desejo de concepção. Necessidade de expressão no momento em que falha algo na vida (CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE, 1985). Esse “estado de poesia”, dizem eles, não é o mais conveniente para a produção da obra propriamente dita.

Valéry (1991, p. 157) explica que o estado de poesia é perfeitamente irregular, inconsciente, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, por acidente. Mas esse estado não basta para se fazer um poeta, como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando ao pé da cama.

Há uma distinção entre a emoção poética, mesmo criadora e original, e a produção de uma obra. Essa emoção é um estado de recolhimento mas não de dinamismo criador, diz Lorca (1975).

Não há ainda tendência, “para fazer um poema será preciso que o espírito o prefigure em projetos” (BACHELARD, 1978). O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras.

As sensações associadas à criação de uma obra específica, também, aparecem em muitos relatos. Um sentimento não definido em suas feições mas que aponta para um desejo de concepção de algo. Momento protoplasmático inicial da criação (EINSTEIN, 1987) que recebe diferentes nomes, mas cujas descrições são sempre envoltas por um alto grau de vagueza, pertencendo a uma zona obscura. Momento em que a obra é uma possibilidade.

Fellini (1986b, p. 139) fala dessa sensação como um ente variável e mutante. É a suspeita ou a sombra de um filme, talvez mesmo um filme que ele não saiba fazer e que, ao surgir pela primeira vez, é uma nebulosa vaga e indefinida. O contato com ela tem lugar na imaginação, é um contato noturno. Pode ser, e é amistoso. Nesse momento, o filme possui todos os requisitos, parece que é tudo e ainda não é nada. É uma visão, um sentimento. Sua pureza é o que o fascina.

O problema é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem profundamente carregada de algo, que não se sabe o que é, mas é diferente de qualquer outra e fixa-se mais do que outras, Cortázar (1991) confessa.

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é 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.

Cesare Pavese (1988, p. 102) diz que o encontro dessas imagens ou “idéias felizes” cria um ardor inspirado e não ao contrário, como muitos pensam, que essa sensação seja a responsável pelas idéias felizes.

A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca

humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de idéias, formas e sensações que tornam uma obra possível.

Fellini, ao ser cobrado por um entrevistador por não querer dizer como seu filme *Na estrada da vida* tinha nascido, explica com extrema clareza a complexidade desse encontro do ponto inicial:

Como se poderia procurar com verossimilhança o momento em que se verificou um primeiro contato com o sentimento, ou, melhor ainda, com o pressentimento, a antecipação daquilo que seria, depois, o teu filme? As raízes de onde nasceram Gelsomina e Zampanò, e sua história, pertencem a uma zona profunda e obscura, constelada de sentimentos de culpa, temores, forte nostalgia por uma moralidade mais compreendida, lástima por uma inocência traída. Não consigo falar, e tudo o que digo me parece desproporcionado e inútil. Confusamente me recordo que, andando de automóvel num passeio pelos campos próximos a Roma, vagabundeando, indolente e sem destino, pela primeira vez, entrevi os personagens, a atmosfera e o sentimento desse filme (1986a, p. 76).

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções.

Gabriel García Márquez (1982, p. 14 e 29) conta que, em sua volta a Aracataca, depois da morte de seu avô, a primeira amiga que a mãe encontrou estava na penumbra de um quarto, sentada diante de uma máquina de costura. Não pareceu reconhecê-la no primeiro momento. Assim, as duas mulheres se observaram como

que tentando encontrar por trás da aparência cansada e madura a lembrança das moças lindas e risonhas que tinham sido.

A voz da amiga soou triste e como que surpreendida:

– Comadre!, exclamou, levantando-se.

As duas se abraçaram e começaram a chorar ao mesmo tempo.

“Ali, daquele reencontro, saiu o meu primeiro romance”, constata o escritor.

G. Márquez percebe a força que imagens visuais exercem sobre ele. O conto *A Sesta da terça-feira* surgiu da visão de uma mulher e de uma menina vestidas de preto e com um guarda-chuva preto, andando sob um sol ardente num povoado deserto.

Ele relaciona *Cem anos de solidão* com a imagem de um velho que leva um menino para conhecer o gelo, exibido como curiosidade de circo. E o romance começa retomando essa imagem, agora em seu novo ambiente:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

O *Pagador de promessas* de Dias Gomes surgiu, segundo seu autor, de uma notícia de jornal que gerou, por sua vez, muitas associações.

Numa cidade da Alemanha um ex-combatente, que havia ficado paralítico durante a Segunda Grande Guerra, fizera uma promessa, carregar uma cruz até uma certa igreja, se ficasse bom. E cumprira a promessa. Foi essa idéia (que muito pouco tinha a ver com aquilo em que se transformaria depois) que deu o estalo. A essa idéia, associaram-se outras, vindas da minha infância. Sou baiano, de Salvador, terra onde se faz muita promessa. Veio a imagem de minha mãe, me levando pela mão, garoto de doze anos, para assistir missa em todas as igrejas da Bahia, uma

por dia, promessa que ela havia feito para meu irmão recém-formado em Medicina passar num concurso, no Rio de Janeiro (1982, p. 141).

Einsenstein (1987, p. 52) recorda-se, com especial clareza, da “cena da Comuna de Paris, descrita por Mignet, quando, nos campos de concentração de Versalhes, as damas francesas furavam os olhos dos Communards com seus guarda-sóis. A imagem desses guarda-sóis não me deu tréguas até que, a despeito de toda sensatez, a incluí numa cena de espancamento de um jovem trabalhador, nos dias de julho de 1917, em Leningrado”, no filme *Outubro*.

Os vínculos entre o desejo de concepção e a materialidade de uma imagem fogem de um possível relação de causa e efeito. Muitos artistas contam que a predisposição para criar o fazem sair em busca de um corpo qualquer que desempenhará o papel de uma imagem geradora de uma obra específica. Na sua torre de observação, qualquer coisa pode ser esse corpo que excita a imaginação.

Outros relatam casos em que uma imagem os afeta profundamente e os coloca à disposição de um processo específico. Mário de Andrade (1982 a) lembra que a reação causada por uma escultura de Brecheret em sua família foi o gatilho para sua *Paulicéia Desvairada*.

Muitas dessas imagens surgem, para Vargas Llosa (1986, p. 87), do próprio processo em criação. Ele diz que esses momentos de superpercepção, essa espécie de excitação, que é capaz de nos revelar, abrir ou clarear, só acontecem quando ele já está trabalhando. A rotina e a disciplina é que chegam a criar esses instantes especiais.

As imagens geradoras que fazem parte do percurso criador funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra. O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor. Miró (1989, p. 26), por exemplo, admite que nunca entrou no ateliê por rotina. A tensão foi sempre muito viva.

O processo vai assim desenvolvendo-se nesse ambiente sensível. Podemos, então, entender os “estímulos de escritório”

(LEMINSKI, 1987), que são trazidos para o espaço de criação como propiciadores de sensações: fotos, objetos ou qualquer outra coisa que interesse ao artista.

Os próprios documentos de processo, por vezes, desempenham papel semelhante ao longo do processo. O manuseio de um diário, por exemplo, pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra em criação. Paul Klee (1990, p. 26) anota: “Depois de algum tempo, resolvi folhear alguns dos meus cadernos de esboços. Senti, então, como se uma espécie de esperança voltasse a despertar dentro de mim”.

Alguns artistas contam da emoção provocada pelo próprio desenvolvimento do processo. “Por enquanto o interesse de ser espectador deste processo mantém-me vivo e desperto. Um interesse autobiográfico. Seria terrível se ele se transformasse num fim em si mesmo” (KLEE, 1990, p. 218).

O fato que provoca essa emoção também, aqui, é de uma variedade imensa: ouvimos relatos do prazer provocado pelo andamento da obra ou pelo encontro de uma solução até ali não vislumbrada, só para citar alguns exemplos.

O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível. Sensações que carregam idéias ou formas em estado germinal. Esses documentos agem como “reservas poéticas” (MAIAKÓVSKI, 1984) ou “acervo passional” (CESARE PAVESE, 1988), que podem oferecer a possibilidade de resgate desses efeitos a qualquer momento. São registros feitos na linguagem mais acessível no momento em que aparecem e que ficam à espera de uma futura tradução. Daí encontrarmos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou registros verbais de pintores.

São relatados encontros e desencontros dessas imagens. Fellini (1986a, p. 109) conta da angústia que sentiu porque não encontrava mais o perfume, a sombra, aquele pingô de luz que o haviam seduzido e fascinado. A continuidade da cadeia, no entanto, não foi interrompida, já que a própria sensação do perfume perdido gerou seu filme *8 e 1/2*.

Se olharmos sob o ponto de vista da tendência comunicativa do processo, podemos ver o ato criativo caminhando em direção a um efeito estético – a emoção causada pela obra. Edgar Allan Poe (1967) imortalizou, em seu ensaio *A filosofia da composição*, a idéia do processo de criação como busca desse efeito. Van Gogh (1938), por exemplo, dizia procurar, em uma de suas obras, “um sentimento perfeito de descanso”.

O artista, como seu primeiro receptor, é o primeiro a ser atingido por esse efeito. Llosa (1971) conta da ternura que sentiu por um personagem de *A casa verde*. Na construção de determinados episódios, tinha que levantar-se da máquina, decomposto pela emoção. Kafka (1985, p. 102) sentia que sua *Metamorfose* em criação era “repugnante ao extremo”.

Esses são alguns exemplos desses efeitos sensíveis relacionados à futura fruição estética da obra pelo outro.

O processo criador é permeado de operações sensíveis. Estamos, portanto, diante do poder gerativo das sensações; daí ouvirmos alguns relatos, ao longo da história, da busca por estímulos a essa sensibilidade, por meio do uso de drogas. O processo de construção da obra é a busca da recompensa material para seu poder inventivo e para sua sensibilidade (KANDINSKY, 1990).

ENCONTRO DE MÉTODOS

Para tratarmos das questões relativas a método no processo de criação artística, vamos partir de dois pontos de vista.

ROTINA

Os estudos genéticos, como parte de sua própria metodologia, necessitam observar o modo de ação do artista, que é, muitas vezes, tratado como o único método do qual artista lança mão. É com essa preocupação que se pergunta se o artista faz ou não esboços e anotações, quais as cores de canetas usadas e quais são seus horários de trabalho. Estamos, portanto, no campo da rotina de trabalho: como e quando a obra é construída.

É importante ressaltar que a idéia de método, tal como está sendo colocada, nesse primeiro momento, não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à “bagunça”, nem à idéia de rotina rígida e fixa. É comum ver uma postura dos artistas, quase que radical, quando indagados sobre seu “método”. Enfatizam que não são organizados.

Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma seqüência de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo de o artista trabalhar. São leis de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico.

A própria existência dos objetos de análise da crítica genética (rascunhos, diários, anotações, cartas) é um índice da presença dessas formas pessoais e únicas de organização. Sob esse prisma, todo artista tem um método que pode diferir de um processo para outro. Do mesmo modo, diferentes métodos de um mesmo artista podem gerar obras diversas: artistas plásticos, por exemplo, falam de características que suas obras ganharam em momentos em que não tinham ateliê ou estavam sem acesso a suas ferramentas.

Há casos de influência de métodos. Saramago (1989, p. 6) percebe que assimilou uma característica de seu método de trabalho em sua experiência jornalística: “passei a escrever diretamente à máquina”.

PROCEDIMENTO LÓGICO

A questão de método na criação deve ser observada, ainda, sob outra perspectiva, certamente, mais rica no que diz respeito a descobertas relativas à natureza do ato criador. Estou me referindo a método como série de operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra: procedimentos lógicos de investigação.

Essas operações, que acontecem inevitavelmente ao longo do processo, não conhecem na arte a consciência e explicitação da ciência. A arte vive, portanto, um encontro de método que não implica, necessariamente, uma busca consciente.

É esse método que sempre fascinou Valéry:

Aprecio um homem quando ele encontrou uma lei ou um processo – o resto não é nada; isto me impressiona, há 40 anos – que as especulações feitas com rigor conduzem a mais estranhezas e perspectivas possíveis e inesperadas que a fantasia livre – que a obrigação de coordenar seja mais produtora de surpresa que o acaso (1984, p. 78).⁴

4. Ver Paul VALÉRY (1991), “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”. Em *Variedades*. São Paulo: Iluminuras.

Os relatos retrospectivos de artistas especialmente preocupados com método, por vezes, deixam registros de uma consciência posterior à ação propriamente dita.

Eisenstein, em suas memórias, diz que

O desenvolvimento da consciência caminha passo a passo em direção à condensação. Portanto, o “método” de meu cinema intelectual consiste em retroceder, partindo de uma forma mais desenvolvida de expressão da consciência e voltando para uma forma anterior dessa mesma consciência; do discurso de nossa lógica, geralmente aceito, para uma estrutura de discurso com outro tipo de lógica (1987, p. 285).

O cineasta diz que já havia deparado com outra estrutura de lógica de pensamento, ao estudar a língua japonesa.

No entanto, a questão dos ideogramas e da similaridade de seu método com o método da justaposição na montagem ocupou a tal ponto minha atenção, em determinado momento, no que se referia a seu mecanismo de combinação que então não imaginei que aquela língua tão complexa, com sua estrutura e suas peculiaridades, voltaria a servir-me. Em vez disso, mergulhei

lhei apaixonadamente em questões que diziam respeito a pensamento primitivo em geral (p. 285).

O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento de seqüências de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico genético, o estudo do encadeamento de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, o que possibilita a recuperação, assim, de fragmentos do raciocínio do artista.

O método, sob essa perspectiva, diz respeito, portanto, às diferentes formas de raciocínio desenvolvidas em toda e qualquer ação do artista. “A obra de arte procura atingir o resultado. Mas é sobre o ‘processus’ que ela orienta toda a sutileza dos seus métodos” (EISENSTEIN, 1961, p. 147). As especificidades de cada processo carregam consigo a singularidade de combinações desses modos de raciocínio, daí podermos falar, também aqui, de encontro de métodos.

Estaremos tratando de algumas dessas operações lógicas, especialmente, quando discutirmos a criação como processo de conhecimento e percurso de experimentação.

CAMINHO TENSIVO

O tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse sua musculatura. Pólos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação.

Um desses espaços de tensão já foi discutido quando apresentamos a intervenção do acaso na continuidade do processo com tendência: a confluência das ações do propósito e do imprevisto. E, como mencionamos, aceitar a presença desses pólos tensionados é admitir que diferentes modos de concretização de tendências são possíveis. A relação acaso e desígnio mostra-se como a dialética do movimento.

Italo Calvino (1990), ao fazer um estudo genético dos rascunhos

de Leonardo da Vinci, discute mais um desses pólos que mantêm a criação em movimento. Ele constata que os rascunhos são um exemplo de combate com a língua nessa perseguição que escapa à expressão. Essa luta é ação mútua; confronto constituído por ações verdadeiras de uma coisa sobre a outra.

É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação – um percurso que exhibe tendências – está inserido na continuidade do percurso. A vagueza da tendência leva ao ambiente de imprecisão relutante. O processo de criação dá-se na relação entre essa tendência e a mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade.

Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo.

LEI E POSSIBILIDADE

Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis.

O conhecimento das leis seria a verdadeira liberdade. “Músicos, arquitetos, pintores, poetas ou quaisquer outros artífices não podem ter somente suas próprias técnicas sem estudar primeiro as leis básicas de suas respectivas artes. Inevitáveis são as regras em que eles devem, em última instância, basear a construção de suas técnicas” (CHEKHOV, 1986, p. 187). O ator Luis Mello (1993), por sua vez, discute o conhecimento da técnica como uma forma de tornar o corpo maleável, para assim ampliar suas possibilidades.

O artista tem o horizonte em suas mãos. “A arte é filha da liberdade” (SCHILLER, 1989). Aparentemente, ele pode criar tudo – é onipotente. No entanto, a liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por conseqüência, não leva à ação. A existência de um propósito, mesmo que de caráter geral e vago, é o primeiro orientador dessa liberdade ilimitada.

Criar livremente não significa poder fazer qualquer coisa, a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. As delimitações são como as margens de um rio pelo qual o indivíduo se aventura no desconhecido. Vemos o ser livre como uma condição seletiva, sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente, e a valores individuais e sociais de um tempo (OSTROWER, 1978).

Umberto Eco (1985), no *Pós-Escrito a O nome da rosa*, fala da necessidade de se criar obstáculos, para poder inventar livremente. Carlos Fuentes (1989, p. 102) trata dessa mesma tensão ao discutir a questão da liberdade na arte, a partir da visão de Diderot. Ele diz que “o autor precisa escolher entre vários temas, e está livre para fazê-lo, mas precisa sacrificar a liberdade para seguir os outros caminhos”. Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.

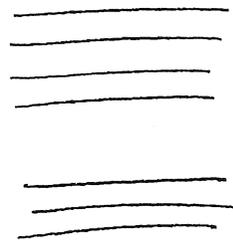
Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço.

Quando eu estava estudando os documentos do processo de criação do livro *Não Verás País Nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão, encontrei uma imagem: um bloco de linhas. A princípio não conseguia compreender o papel desempenhado por essa imagem no percurso de construção daquele romance.

Outra anotação encontrada nos diários respondia minha pergunta.

“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

1



anotação

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

tamanho. Apesar de conhecer os obstáculos.” O escritor se auto-impõe, nesse momento, um limite.

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 cinco linhas. O processo mostrou diversas estratégias, utilizadas pelo escritor, para cumprir o limite por ele determinado, como, por exemplo, cortes que revertiam, necessariamente, em adições de outros elementos para que o “desenho” do parágrafo fosse mantido. O escritor deixou vários registros em seus diários das dificuldades enfrentadas para ser fiel a suas ordens, chegando até a pensar em desistir.

Como resposta a esse desafio estabelecido ao longo do processo, encontramos *Não Verás País Nenhum* apresentado em parágrafos fixos de cinco linhas. O texto ritmado só perde sua fixidez nos momentos de alucinações do personagem-narrador.

O Centro Esquecido de São Paulo, que cerca as estações rodoviária e ferroviária, me dá a sensação de estar montado num carrossel alucinado. As imagens circulam vorazmente, não dá tempo de fixá-las. Tudo que vejo são manchas velozes, imprecisas, misturadas à música, gritos, vozes, passos.

É o comércio livre. Onde se vendem objetos de segunda mão, roupas usadas, sobras de remédios, livros e revistas velhas (caríssimos), eletrodomésticos retificados, peças de reposição, tiradas de carros que não funcionam mais, mesquinhas. Aqui, compra quem quer, não exigem fichas apropriadas.

Esta calma e vagarosidade me dão a impressão de doença. Os olhos que entrevejo são baços, as bocas repuxadas. Os movimentos retardados, automatizados. Os narizes tremem, perturbados pelo fedor à nossa volta. Não há como evitar. Esta é uma cidade sobre a qual se perdeu todo o controle.

fragmento do texto publicado
Não Verás País Nenhum

Akira Kurosawa (1990, p. 279) comenta as dificuldades enfrentadas em virtude de sua decisão de explorar o uso de três câmeras simultaneamente em diversos tipos de roteiros. “É extremamente difícil determinar como movimentá-las”.

Resolveu fazer uso desse recurso técnico durante as filmagens de *Os Sete Samurais*, que, de certa maneira, exigia essa técnica porque era impossível prever o que exatamente ocorreria no momento em que os bandidos atacavam a vila de camponeses durante uma grande tempestade. “Se eu tivesse filmado este trecho usando o método tradicional de tomada por tomada, não havia garantia de que qualquer ação pudesse ser repetida duas vezes da mesma forma. Então, usei três câmeras rodando simultaneamente. O resultado foi extremamente eficaz”.

No caso de *Os Sete Samurais*, o limite era externo, só que a incorporação dessa técnica em outros filmes, cujos roteiros não exigiam tanta ação, tornou-se um limite que o cineasta se impôs.

Paul Klee (1990, p. 245) nos oferece outro exemplo de limite externo: “O retrato que comecei a fazer para a exposição chega a me dar febre. A placa de vidro é tão bonita, tão pura. E esse maldito prazo”.

É somente pelos limites que se chega ao ilimitado; o ilimitado é que exige limites. A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade – o artista é um livre criador de limites, do cumprimento ou da superação desses elementos. O artista é um criador de leis, um livre criador de leis infinitas (ACCIOLO, 1977).

Vejamos essas relações dialéticas atuando ao longo do processo criador.

ARTISTA E MATÉRIA⁵

O termo matéria estará sendo usado, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo à sua obra. No caso do romancista, por exemplo,

5. Ver Edson do P. PFÜTZENREUTER (1992), *Desejo material*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.

a língua é amplamente explorada ao ser manuseada para dar forma ao discurso narrativo: personagens, enredo, conflitos, espaços.

Para o ator, uma de suas matérias é seu próprio corpo, que vai sendo moldado, dando origem a determinados movimentos, gestos, tons de voz, formas de andar ou olhar. Yul Brynner explica, no prefácio do livro *Para o ator*, de Chekhov (1986), que, como atores, temos que trabalhar com o instrumento mais difícil de dominar, isto é, o nosso próprio eu – o nosso ser físico e o nosso ser emocional. As palavras, as rubricas, enfim, todos os índices oferecidos pelo dramaturgo vão também sendo manipulados pelo ator.⁶

Olhando mais de perto a relação do propósito do artista com as matérias por ele escolhidas, compreendemos a interdependência desses elementos. A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo.

É interessante seguir o relato de Gabriel Garcia Márquez para sentirmos essa interdependência. Ele acredita que a técnica e a linguagem são instrumentos determinados por aquilo que o escritor quer de cada narrativa:

A linguagem utilizada em Ninguém escreve ao coronel, *em* O veneno da madrugada *e em* vários dos contos de Os funerais da mamãe grande *é* concisa, sóbria, dominada por uma preocupação de eficácia, tirada do jornalismo. *Em* Cem anos de solidão *precisava de uma linguagem mais rica para dar entrada a essa outra realidade, que convenciamos chamar mítica ou mágica* (1982, p. 67).

No elo estabelecido entre o uso da matéria e a tendência do projeto de um artista, pode-se perceber, muitas vezes, que uma matéria é eleita em meio à complexidade de uma manifestação

6. Ver Marlene FORTUNA (1995), *A poética da expressão oral no teatro – O ator, um jogador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.

artística. Fellini, por exemplo, elege a luz como a matéria do filme. Ele é contundente na definição do poder da luz:

No cinema, talvez, a luz seja a ideologia, sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que reúne, que apaga, que reduz, que exalta, que arrisca, esfuma, sublinha, derruba, que faz tornar crível ou aceitável o fantástico, o sonho, ou ao contrário, torna fantástico o real, dá tom de miragem ao cotidiano mais simples, reúne transparências, sugere tensões, vibrações.

A luz preenche um vazio, cria expressão onde ela não existe, doa inteligência ao que é opaco, dá sedução à ignorância. A luz desenha a elegância de uma figura, glorifica uma paisagem, a inventa do nada, dá magia a um fundo. É o primeiro efeito especial, entendido como truque, como encantamento, como engano, loja de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, irradia as visões: e o que vive sobre a película, vive pela luz.

A cenografia mais elementar e rudemente realizada pode, com a luz, adquirir perspectivas insuspeitas, colocar a narrativa numa atmosfera inquietante. Ou então, acendendo-se apenas um refletor, e dando-se uma contraluz, eis que todo sentido de angústia se dissolve e tudo se torna sereno, familiar, seguro. O filme é escrito com luz (1986a, p. 107-8).

A matéria selecionada, por sua vez, passa a agir em função dessa tendência. Bakhtin (1992) discute, em seu estudo sobre a estética da criação verbal, a palavra do romancista sendo adaptada às finalidades estéticas. Ele vê a tarefa do artista, condicionada

pelo desígnio artístico, consistindo em superar a matéria. Nesse processo, o que se domina é a eventual determinação extra-estética que lhe é inerente: “o mármore deve deixar de opor sua resistência em sua qualidade de mármore, ou seja, enquanto determinado fenômeno físico e deve expressar a plasticidade das formas do corpo”.

Ao mesmo tempo, o conhecimento das leis dadas pela natureza da matéria age sobre essa tendência concretizada no projeto poético do artista, gerando possíveis adaptações diante da impossibilidade de superação dos limites que lhe foram impostos. Fayga Ostrower (1978, p. 32) diz que “cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas”.

Esse contato com os limites da matéria faz parte do processo de conhecimento da matéria. Cada matéria, assim, pede comportamento e disciplina específicos. Kurosawa (1990, p. 252) explica como apreendeu algumas das singularidades do processo de escritura de um roteiro: “Um romance e um roteiro são coisas inteiramente diferentes. A liberdade que o romance nos dá para realizar uma descrição psicológica é particularmente difícil de ser transposta num roteiro, sem que utilizemos a narrativa”. Ele diz que, graças ao trabalho de adaptar um romance, adquiriu nova consciência sobre a matéria de que são feitos filmes e roteiros. E, ao mesmo tempo, foi capaz de incorporar muitas formas de expressão próprias do romance em um trabalho cinematográfico.

Cada matéria tem sua singularidade, como vemos no relato do bailarino Murray Louis:

Os bailarinos trabalham e vivem de dentro para fora. Estão quase sempre sentindo dor, física e mental. A responsabilidade de se manterem em forma é interminável e esmagadora. Essa intensidade de comportamento é essencial para os bailarinos. Eles se forçam constantemente. Os corpos

...nem sempre são confiáveis, afinados e aquiescentes, daí serem demasiadamente suscetíveis às rasuras e às resistências da fragilidade, da inabilidade e do esquecimento humanos (1992, p. 8).

Para observar essa questão da manipulação da matéria mais de perto, é interessante comparar como a mesma matéria é vista, em diferentes formas de expressão artística.

PALAVRA DO POETA E PALAVRA DO ATOR

Bakhtin afirma que

nenhum domínio da cultura, exceto a poesia, precisa da língua em sua totalidade: o conhecimento não tem nenhuma necessidade da complexa originalidade da face sonora da palavra no seu aspecto qualitativo e quantitativo, da multiplicidade das intonações possíveis, do sentido do movimento dos órgãos de articulação, etc.; pode-se dizer o mesmo dos outros domínios da criação cultural; todos eles não vivem sem a língua, mas tiram dela muito pouco.

É só na poesia que a língua revela todas as suas possibilidades, pois ali as exigências que lhe são feitas são as maiores: todos os seus aspectos são intensificados ao extremo, alcançam seus limites; é como se a poesia espremesse todos os sucos da língua que, aqui, se supera a si mesma. O artista liberta-se da língua na sua determinação lingüística não ao negá-la, mas graças ao seu aperfeiçoamento imanente (1988, p. 48 e 50).

De modo extremamente semelhante, Octávio Paz (1991, p. 102) constata que “a poesia é sempre uma alteração, um desvio lingüístico. Um desvio criador, que produz uma ordem nova e diferente. O poeta é capaz de fazer despertar as forças secretas do

idioma”. Leminski (1987, p. 289) diz que as línguas amam seus poetas porque, nos poetas, se realizam os seus possíveis.

Stanislavski (1983, p. 142), por sua vez, discute a potencialidade da palavra para o ator: não é apenas um som, é uma evocação de imagens.

CORPO DO BAILARINO E CORPO DO COREÓGRAFO

Murray Louis (1992) nos oferece uma ilustração interessante de mudança de perspectiva, na medida em que mostra, como coreógrafo e como bailarino, diferentes interações com o mesmo corpo: “Agora vou esticar a outra perna. É em momentos como estes e durante os pliéés que me sinto especialmente grato pelo fato de o corpo humano ter apenas duas pernas. Mas devo admitir que quando estou coreografando, às vezes, gostaria que houvesse uma terceira”.

O desejo de concretização do processo pode gerar o encontro de meios de superação desses limites impostos pela matéria, pode vencer essas, nesse caso, aparentes impossibilidades.

A matéria é limitadora e cheia de possibilidades, por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística. O desejo do artista libera as possibilidades em um movimento extremamente ativo de ação e reação e impele para o desbravamento daquilo que parece ser não-permitido.

Miró (1989, p. 32) escolheu pintar *Mulher e pássaro* do lado “errado” – o lado granuloso de um painel de madeira – justamente em função do tipo de matéria. “O que me impulsiona é dominar essa resistência. Mas o papel japonês me interessa por contraste; ele me incita a me exprimir de outra forma”.

Quando vemos um escritor, por exemplo, em pleno trabalho testando sinônimos em um determinado contexto, listando palavras ou cunhando novos termos, estamos diante de um artista dialogando com sua matéria. Nesse caso específico, a palavra está sendo manipulada em sua natureza semântica. Na criação de novas palavras há, ainda, uma estreita relação com as leis morfológicas da língua, surgindo formas novas que, na maioria das vezes, se flexionam obedecendo essas normas.

Há, ainda, os casos em que a matéria incita o artista a agir, na medida em que é o elemento propulsor de um processo. Miró, em uma ocasião, recebeu um pacote com uma embalagem de papelão que o agradou e o entusiasmou. Sentiu que daria algo. “As rasgaduras na banda – que equilíbrio com estes traços pequenos! Este papelão me deu o primeiro impulso e estou fazendo uma série com todos estes papelões velhos - possibilitam nascimentos, coisas novas” (MIRÓ, 1989, p. 31).

O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio. Isso significa uma troca recíproca de influências. Esse diálogo entre artista e matéria exige uma negociação que assume a forma de “obediência criadora” (PAREYSON, 1989). A dependência da língua é absolutamente despótica e, ao mesmo tempo, liberta o escritor da servidão (BRODSKY, 1988, p. 4).

Muito da complexidade da relação do artista com a matéria se explica pela mobilização interior que esse confronto exige, mobilização essa de considerável intensidade emocional. Fayga Ostrower (1978) lembra o quanto custa decidir uma pincelada, a exata tonalidade de uma cor, o peso de uma palavra, uma nota certa – todo artista bem o sabe dentro de si.

Todo esse processo envolve manipulação, que implica um movimento dinâmico de transformação em que a matéria recebe novas feições, pela ação artística. Na medida em que vai sendo manipulada, sua potencialidade é explorada, vai, necessariamente, sendo reinventada e seu significado amplia-se. “Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter [...] Ela se torna matéria configurada, matéria-e-forma, e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações” (OSTROWER, 1978, p. 51).

Em alguns casos, o processo criativo provoca modificações na matéria escolhida, fazendo com que esta ganhe artisticidade. Os objetos utilizados nas apropriações nas artes plásticas são exemplos absolutamente concretos do que estamos discutindo. Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm *status* artístico. São escolhidos, saem de seu contexto de significação primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista. Ampliam, assim, seu significado e ganham natureza artística.

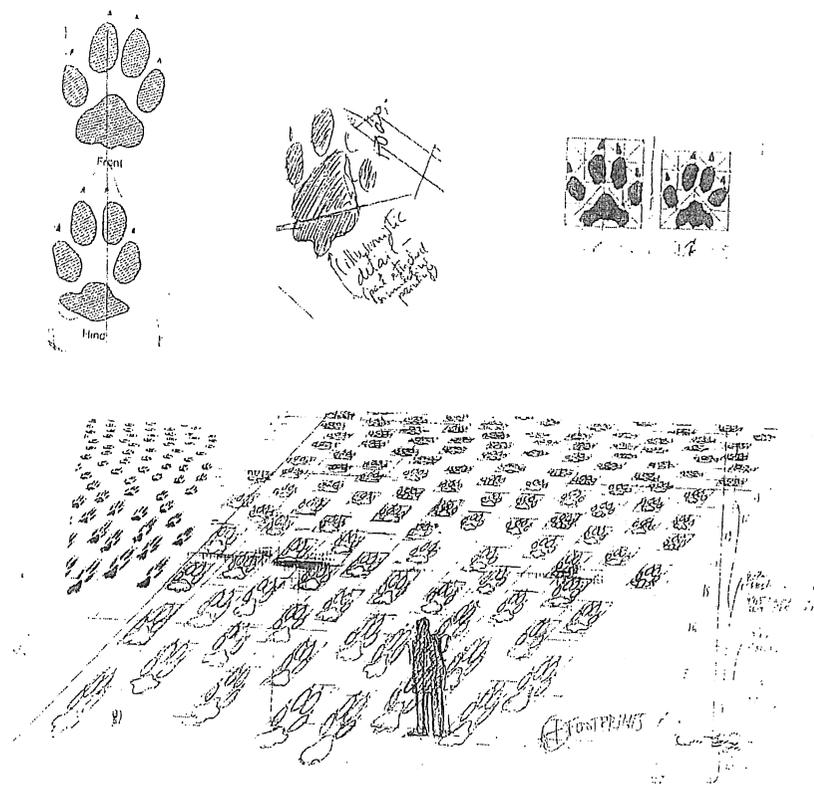
Esse dado nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela. Assim, voltamos ao papelão que, a partir das leis de uma matéria aparentemente não-artística, oferece sua possibilidade de expressão que, atada ao destino artístico que Miró lhe dá, origina um objeto tão “artístico” quanto uma canônica tela.

Esse diálogo do artista com a matéria leva-nos à estreita relação entre forma e conteúdo no processo de construção de uma obra, já que o procedimento artístico não pode ser reduzido ao processo de elaboração da matéria.

FORMA E CONTEÚDO

Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo. É a visão de forma como poesia feita de ação e não mero automatismo.

Se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez, representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo. Peirce (1977) diz que é errado afirmar que uma boa linguagem é simplesmente importante para um bom pensamento, pois ela é a própria essência deste. “O objeto estético constitui-se a partir de um conteúdo artisticamente formalizado ou de uma forma artística plena de conteúdo” (BAKHTIN, 1988, p. 50). A concretude dos rascunhos, esboços e ensaios está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, à formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de formas novas.



desenho preparatório de Regina Silveira
instalação *Gone wild* – Museum of Contemporary Art, San Diego, 1995

Diários e anotações deixam, às vezes, que nos aproximemos de momentos de desenvolvimento daquilo que o artista pretende dizer, ainda sem a roupagem que receberá na obra. Encontramos, também, anotações relativas ao modo como a obra será apresentada, como, por exemplo, lembretes sobre o vocabulário de um livro ou sobre o uso da luminosidade em uma gravura. No entanto, o que se percebe é que nem a tendência do processo é desprovida de matéria: o que se quer dizer, aquilo que surge como uma vaga tendência, já é carregado da matéria que será amoldada, para que isso seja dito. Durante todo o processo, forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência

A forma surge pela necessidade de expressão do artista, daí a intimidade que ele mantém com sua forma. Sentimos esse apego em uma anotação do diário de Paul Klee (1990), na qual afirma que, a certa altura, o que tinha de mais pessoal era suas linhas. A forma não é, portanto, uma mera concretização de uma obra já pensada, mas força viva ligada ao artista.

A forma é o acesso que o artista tem a seu projeto poético, de natureza geral. Observamos muitos exemplos em que uma simples anotação registra um fragmento desse projeto e o movimento criador, guardado pelos documentos do processo, mostra a ação do artista, em função desses auto-comandos.

Ignácio de Loyola Brandão, a certa altura do processo de construção de *Não Verás País Nenhum*, anota que está sentindo necessidade de acelerar o ritmo do relato para que o clima sufocante se acirre. Essa anotação no diário age sobre os rascunhos, que passam a receber nova sintaxe e nova pontuação.

Muitas subordinações são quebradas em duas orações absolutas, e as relações lógicas passam a ser estabelecidas no resultado da justaposição. Em coordenadas sindéticas, as conjunções são, muitas vezes, substituídas por vírgulas. Pontos tomam o lugar de ponto-e-vírgulas e vírgulas, como em “*Desci, acreditando que poderia encontrá-lo*”, que fica “*Desci. Acreditando que poderia encontrá-lo*”.

O efeito final causado por essas modificações recai sobre a rapidez do texto e a aceleração do fluxo narrativo. O que se observa, portanto, é que formas representam conteúdos.

Marguerite Yourcenar explicita essa relação de interdependência:

Quando olhamos em um museu uma velha de Rembrandt ou a Vitória de Samotrácia, é só através de uma certa forma que conhecemos o pensamento que o pintor ou escultor quiseram transmitir. Nos dois casos, a forma não é outra coisa senão o fundo tornado visível e a essência tornada palpável: aqui um emaranhado de rugas, lá dobras de pano, escovadas e infladas pelo vento do

mar. Se não houvesse essa forma pintada ou esculpida não haveria nem pensamento, nem obra. Proponho, então, que o problema da forma enquanto oposto ao do pensamento seja deixado de lado, porque é um falso contraste e um falso problema (1987, p. 15-6).

Há os casos de criação frustrada, quando esses dois pólos não se encontram. Instantes de conteúdo sem forma, como Paul Klee (1990, p. 169 e 266) anota em seu diário: “É como se eu estivesse prenhe de coisas prestes a ganhar forma” e “agora posso ousar a dar forma ao que já levo na alma”. O poeta russo Mandelstam (citado por Vygorsky, 1987) conta: “esqueci a palavra que pretendia dizer e meu pensamento privado de sua substância volta ao reino das sombras”.

Um instante de forma sem conteúdo é ilustrado por Valéry (1957) em seu relato de como, por uns tempos, um ritmo o perseguiu, ritmo esse que oferecia uma produção cujo desenvolvimento o encantava, mas sua ignorância o desesperava. A excitação não atingia o cérebro. O poeta diz ver com clareza esta dualidade: às vezes, alguma coisa deseja se exprimir e, outras vezes, meios de expressão desejam servir a alguma coisa. O diário de Schlemmer (1987) mostra também essa dialética: “Eu tinha a forma mas me faltava a idéia. Inicialmente foi o inverso. Agora tenho as mãos cheias e o coração vazio.”

É importante notar que em todos esses relatos o processo criador não se desenvolve e, conseqüentemente, obras não acontecem.

A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. Investigar onde um começa e o outro termina é descobrir a própria natureza da arte. O poder de expressão do produto que está sendo fabricado está na fusão de forma e conteúdo – uma espécie de amálgama. O autor de uma obra está presente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo e menos ainda no conteúdo da obra, se estiver isolado do todo. O autor se encontra no momento inseparável em que conteúdo e forma se fundem.

O processo de construção da obra mostra essa permanente interferência de um sobre o outro que, como vimos, encontra sua materialidade no trabalho de execução da obra, quando o artista dedica-se a ajustes e adequações diversos, como será discutido em Percurso de Experimentação.

FRAGMENTO E TODO

A combinação de crescimento e execução, que caracteriza o trabalho artístico, conduz a procedimentos que não podem ser descritos como uma elaboração sucessiva de fragmentos. A construção de cada aparente fragmento atua dialeticamente sobre a outra. “Qualquer parte de um todo deve ficar incompleta em seu significado e sua forma. Precisa do todo pois se fosse de outro modo, seria autônoma e fechada, um corpo estranho capaz de prescindir de seu meio ambiente” (ARNHEIM, 1976).

No acompanhamento de processos, entramos em contato com essas elaborações, na medida em que cada gesto modificador reverte-se em alguma forma de rasura, como, por exemplo, uma substituição de um adjetivo, uma alteração de uma marcação teatral, uma ampliação de curvatura de um tubo de aço em uma escultura.

O processo de criação mostra o trabalho do artista como partes e essa intervenção aparentemente parcial atua sobre o todo. A atriz Marília Pera (1988) fala dessa relação, nas artes coletivas: “Para mudar uma marca só para mudar não interessa. Você vai se seu personagem tiver realmente de ir. E quando você for, tente perceber se você está formando um desenho bonito com seus colegas de cena, um desenho que seja bonito de se ver de fora e que esteja utilizando bem o espaço”.

Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à unidade e à complexidade da composição total, observou Arnheim (1976) nos esboços de Picasso para *Guernica*.

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. Essa constatação tem

conseqüências para o observador de processos: o movimento de seu olhar deve nascer do estabelecimento de relações entre os vestígios. É no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo.

Cada índice, se for observado de modo isolado, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. É necessário seguir o movimento do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar, como já mencionamos, a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações, que está longe de conexões lineares. Só assim se confere unidade a essas pilhas de papéis ou a esse objeto aparentemente fragmentário.

ACABAMENTO E INACABAMENTO

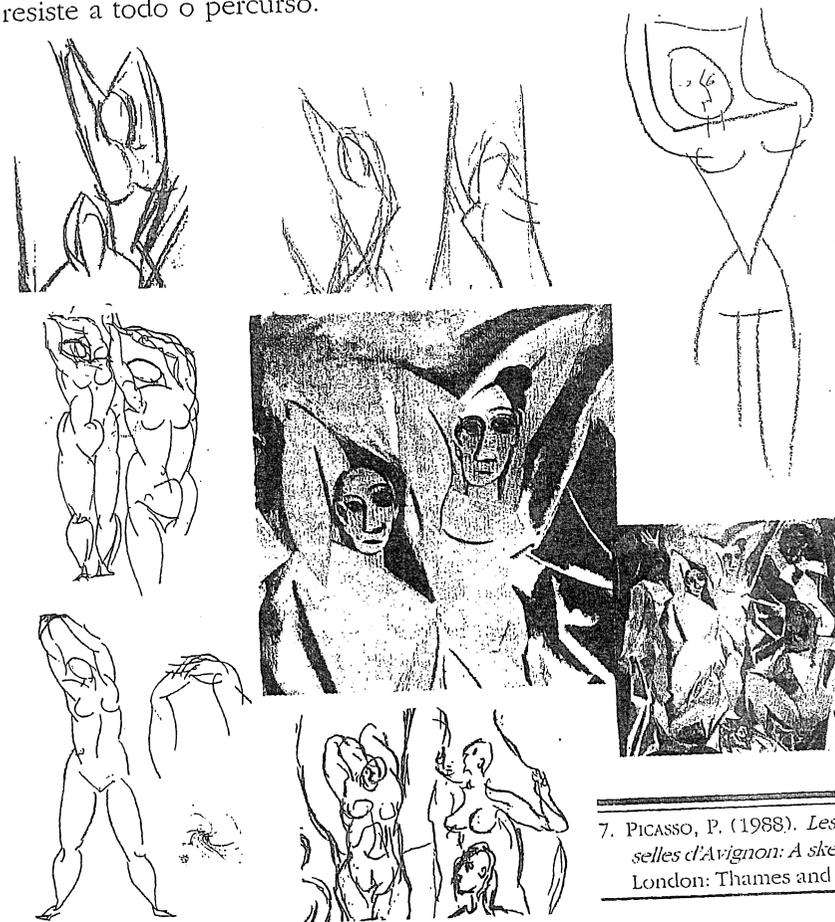
Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível.

Essa relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – rasuras que buscam completude. No silêncio que a rasura guarda, o artista aprende a dizer aquilo que resiste a se materializar, ou a dizer de novo aquilo que não lhe agradou. O combate do artista com a matéria nessa perseguição que escapa à expressão é uma procura pela exatidão e precisão em um processo de contínuo crescimento. O artista lida com sua obra em estado de permanente inacabamento.

No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado.

Quando se acompanha processos, percebe-se que cada forma contém, potencialmente, um objeto acabado. São parágrafos, linhas, tons de voz, tomadas que resistem, ao longo de todo o percurso, ao olhar crítico do artista. Mantêm-se inalterados desde a primeira versão.

Um olhar sobre os esboços de Picasso para *Les Femmes d'Alger* revela uma grande mobilidade na composição: os conhecidos cinco personagens da obra são sete em muitas versões anteriores. O movimento das mãos de uma das figuras, no entanto, resiste a todo o percurso.



7. PICASSO, P. (1988). *Les Femmes d'Alger*: A sketchbook. London: Thames and Hudson.

*Les Femmes d'Alger*⁷ – fragmentos de esboços e obra

O objeto considerado acabado, representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria – pode ser retomado. Vemos, assim, contos já publicados virando romances ou a sensação de Fellini (1986a) de que rodou sempre o mesmo filme. Para o cineasta, suas diferentes obras foram feitas de imagens filmadas a partir dos mesmos materiais, mas examinadas sob pontos de vista diversos.

Embora fique claro que o momento “certo” de entregar a obra ao público está ligado ao que o artista quer de sua obra, não faltam depoimentos que falam das dificuldades de se determinar esse momento de parar ou de se considerar a obra em construção um objeto acabado.

Alberto Moravia (1991, p. 146) confessa que sempre fica com a impressão de que, aperfeiçoando os livros, poderia torná-los melhores. “Mas também é verdade que nunca se sabe quando o aperfeiçoamento deve parar”.

Alguns artistas criticam o momento de parada das obras de outros criadores. Byron (citado por EISENSTEIN, 1961) diz que Campbell corrigia demais. Nunca estava satisfeito com o que fazia; suas melhores coisas foram estragadas pelo polimento – a veemência do esboço é jogada fora. Tal como acontece com os quadros, os poemas podem acabar muito retocados.

Alberto Moravia (1991, p. 146) faz comentários semelhantes sobre o filme de Clouzot, *Le mystère Picasso*. Ele constata que Picasso, ao pintar um touro, “pouco a pouco o torna cada vez mais bonito, mas Picasso quer melhorá-lo e então, igualmente pouco a pouco, acaba estragando-o. Nós sabemos, agora, onde Picasso teria tido de parar, mas então ele não sabia”. Essa observação gera uma auto-crítica: “O mesmo acontece comigo. Provavelmente o segredo de uma escrita bem feita consiste em saber deixá-la, em tempo, imperfeita. Aquela imperfeição acaba se demonstrando, em seguida, o máximo possível de perfeição”.

É curioso, depois desse comentário, ficar com as palavras de Picasso (1985, p. 80), uma espécie de apologia do inacabamento: “Não gosto nunca de concluir um quadro. É muito mais fácil terminá-

lo do que deixá-lo inacabado. Quando um museu estava expondo um de meus quadros, pedi que colocassem uma plaqueta ao lado, dizendo: ‘Não toque, pintura viva’”.

O trabalho criador mostra-se, desse modo, sempre um gesto inacabado.

MARCAS PSICOLÓGICAS

Doce angústia criativa
SALVADOR DALI

As relações tensionais, que mantêm a vitalidade do processo de construção da obra, aparecem também nas emoções do criador. As marcas psicológicas do gesto criador carregam sentimentos opostos que, na medida em que atuam um sobre o outro, tornam a criação possível.

ISOLAMENTO E RELACIONAMENTO

O artista sabe, por um lado, que “o homem solitário pode preparar muitas coisas futuras pois suas mãos erram menos” (CECILIA MEIRELLES, 1980), talvez porque seja fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e suas façanhas (BACHELARD, 1978). No entanto, ele aprende também que solidão não significa recusa ao mundo. O artista precisa de sua torre de observação. Escrever, para Cesare Pavese (1988), contém duas alegrias: falar sozinho e falar a uma multidão.

O lugar ideal para escrever é “uma ilha deserta pela manhã e a grande cidade à noite. De manhã preciso de silêncio. À noite, um pouco de álcool e bons amigos para conversar. Tenho sempre a necessidade de estar em contato com as pessoas da rua e bem a par da atualidade”, descreve Gabriel Garcia Márquez (1982, p. 33). “Tudo isso corresponde ao que quis dizer Faulkner quando declarou que a casa perfeita para um escritor era um bordel, pois nas horas da manhã há muita calma e, em compensação, à noite há festa”.

DESPRAZER E PRAZER

O desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo de todo o percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e mesmo desesperos que fazem do "ofício do poeta um dos mais incertos e cansativos que possa existir". Valéry (1984) fala de *dificuldades* que são, na verdade, de toda ordem: desconforto de decidir, resistência dos limites ou busca da "palavra certa".

Fala-se muito também da dificuldade de começar um dia de trabalho e de iniciar uma obra. O momento mais difícil do romance é o começo. Constata Garcia Márquez:

Lembro-me bem do dia em que terminei com muita dificuldade a primeira frase de Cem anos de solidão e me perguntei aterrorizado que merda viria depois. Na realidade, até o achado do galeão no meio da selva, não acreditei de verdade que aquele livro pudesse chegar a parte alguma. Mas a partir dali tudo foi uma espécie de frenesi, aliás, muito divertido (1982, p. 96).

É interessante notar que esse tipo de dificuldade reflete-se na grande quantidade de rascunhos encontrados, em processos de muitos escritores, do início de seus contos ou romances, e que não significa, necessariamente, começo de um processo. Muitos justificam esse momento penoso por estarem em busca do tom adequado.

Assim como o começo é difícil, há muitas referências à complexidade de enfrentar o fim da obra.

Quando se termina um romance, se sente um vazio, uma nostalgia, e também um incômodo, porque um romance chega a fazer parte da vida da gente, é algo que integra-se inteiramente à nossa existência E, de uma hora para outra, a gente se vê privado disso. Há algo que não era

apenas um ingrediente, mas sua vida inteira e que de um momento para outro lhe foi arrebatado (LLOSA, 1986, p. 100)

Você se lembra do dia em que terminou *Cem Anos de Solidão*? Que horas eram? Qual seu estado de ânimo?

Responde G. Márquez:

Eu tinha escrito durante dezoito meses, todos os dias, de nove da manhã às três da tarde. Sabia, sem dúvida, que aquele seria o último dia de trabalho. Mas o livro chegou ao seu final natural de um modo intempestivo, por volta das onze da manhã. Mercedes [sua mulher] não estava em casa e não encontrei por telefone ninguém a quem contar. Lembro do meu desconcerto, como se fosse ontem: não sabia o que fazer com o tempo que sobrava e fiquei tentando inventar alguma coisa para poder viver até as três da tarde (1982, p. 97).

Os momentos em que o artista tem que se defrontar com a necessidade de cortes são também sempre lembrados como bastante custosos.

Kurosawa lembra-se do dia em que seu montador, Yama-san, disse:

"Kurosawa, estive pensando ontem à noite e quero que você corte metade da primeira cena. Podemos cortar! Quero que você corte! Cortar!"

Na sala de montagem, Yama-san parecia um assassino furioso. Uma vez até pensei: "Se é para cortar tanto, por que filmamos, então?" Eu também sofria muito para realizar o filme e sentia dor em ter de eliminar meu próprio trabalho (1990, p. 161).

O cineasta chega à conclusão de que o homem deve dar valor às coisas na proporção direta da dificuldade que teve ao realizá-las.

Há também muitos relatos que falam da dificuldade sentida ao enfrentar bloqueios; por algum motivo, no decorrer de um processo, perde-se o “estado de graça”. “Então volto a reconsiderar tudo desde o princípio. São as épocas em que conserto com uma chave de fenda as fechaduras e as tomadas da casa e pinto as portas de verde, porque o trabalho manual às vezes ajuda a vencer o medo da realidade” (MÁRQUEZ, 1982, p. 37).

Todas essas dificuldades geram angústia. O artista diz enfrentar *angústias* de toda ordem: morrer e não poder terminar a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; querer e não poder dedicar-se ao trabalho; precisar e não conseguir dedicar-se ao trabalho; a primeira versão; a expectativa enquanto todos os “personagens” não se põem em pé. Angústia que leva à criação.

O artista mostra necessitar da *paciência* daqueles que trabalham sob o estímulo da esperança. Trabalho de quase-Sísifo.

Deixar amadurecer inteiramente[...] e aguardar com profunda humildade e paciência a hora do parto de uma nova claridade: só isto é viver artisticamente na compreensão e na criação. O tempo não serve de medida – ser artista não significa calcular e contar, mas sim amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva. Aprendo diariamente: a paciência é tudo (RILKE, 1980, p. 82).

Surge, assim, o artista que enfrenta dificuldades com angústia e busca paciência, em estado de aparente desequilíbrio; no entanto, Miró (1989), por exemplo, conta que, na época do fascismo, desenhava para seu *equilíbrio pessoal*. “Como imaginava que não poderia mais pintar, pensava que não havia mais nada a fazer além de desenhos na areia, que logo seriam apagados pelas ondas”.

O enorme *prazer* que acompanha o desenvolvimento artístico poderá ser descrito algum dia como uma manifestação de energia (KLEE, 1990). Borges (1984, p. 97) diz que o ato de escrever é uma

felicidade. O escritor deve sentir alegria ao escrever. “Não sei se o que escrevo dá alegria a alguém, mas eu me alegro muito escrevendo. Talvez isso baste para justificar o que faço”.

“Só o poema me salva e acredito nele, amo ele, me umedece os olhos”, diz Mário de Andrade (1982 a, p. 243). “E cada palavra que consigo acertar naquela dureza cadencial que não é versolivre mais, parece que achei a virgem, dá pra agüentar dois dias mais sem estouro”.

A criação pertence ao mundo do prazer e ao *universo lúdico*: um mundo que se mostra um jogo sem regras. Se estas existem, são estipuladas pelo artista, o leitor não as conhece. Jogar é sempre estar na aventura com palavras, formas, cores, movimentos. O artista vê-se diante das possibilidades lúdicas de sua matéria.

O ato criador oferece muitos e diferentes *encantamentos*. “Gosto apenas de trabalhar: os começos me aborrecem e desconfio ser perfectível tudo que vem de primeira. O espontâneo, mesmo excelente, mesmo sedutor, nunca me parece muito meu” (VALÉRY, 1991, p. 171). “A primeira etapa – um estado de loucura e alucinação – é muito importante para mim. É a verdadeira criação. É o nascimento que interessa. O começo é tudo. É o que me interessa. O começo é minha razão de viver” (MIRÓ, 1989, p. 115).

Diante de tanta dificuldade e da consciência de problemas, o artista depara com intensos momentos de prazer e encantamentos, e também com instantes que não oferecem resistência, mas *facilidade*, como a fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas à mente sem aparente esforço. Há, também, momentos dóceis em que idéias, gestos, decisões parecem jorrar ou aqueles instantes que exigem do artista, simplesmente, acolher o acaso.

O artista é, em muitos momentos, levado pelo sentimento de que pode tudo, ou seja, é invadido por uma avassaladora onipotência.

“Serei eu Deus? Tenho tantas coisas importantes acumuladas dentro de mim! Minha cabeça arde a ponto de explodir. Certamente encerra uma sobrecarga de força (KLEE, 1990, p. 216). “O artista é o mundo” (ERNESTO SÁBATO, 1982, p. 77).

Salvador Dali (1989, p. 60) anota em seu diário: “Esta noite, pela primeira vez em ao menos um ano, olho o céu estrelado. Acho-o pequeno. Sou eu que estou crescendo ou é o Universo que encolhe? Ou as duas coisas ao mesmo tempo?”

A obra vai, assim, se desenvolvendo nesse ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, flexibilidade e resistência.

Apresentamos, até aqui, o ato criador como um contínuo processo de formalizar a matéria, com um determinado significado e de uma determinada maneira, no âmbito de um projeto estético e ético. Uma ação sensível e intelectual. Um processo que tende para a concretização desse grande projeto do artista e cujo produto é permanentemente experienciado e avaliado pelo artista e, um dia, por outros receptores. Essa seria uma (possível) morfologia de um percurso, que oferece uma multiplicidade de perspectivas a partir das quais este pode ser observado. Dependendo das lentes usadas, diferentes facetas são reveladas. É exatamente isso que passaremos a fazer, na segunda parte do *Gesto Inacabado*.

ABORDAGENS PARA O MOVIMENTO CRIADOR

Diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão e, conseqüentemente, uma aproximação maior de sua complexidade. É com esse objetivo que estaremos discutindo o processo criador em cinco diferentes perspectivas. Olharemos, desse modo, para o processo criador como Ação Transformadora, Movimento Tradutório, Processo de Conhecimento, Construção de Verdades Artísticas e Percurso de Experimentação.

AÇÃO TRANSFORMADORA

*Tomando em sua mão algumas sobras do mundo,
o homem pode inventar um novo mundo que é todo dele.*

*A arte começa pela transmutação
e continua pela metamorfose.*

FOCILLON

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos "mundos" novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo. Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos.

Anotações, esboços, filmes assistidos, cenas lembradas, livros anotados, tudo tem o mesmo valor para o pesquisador interessado em compreender o ato criador, e está, de algum modo, conectado.

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. Para essa discussão, a ênfase recai com maior força na impossibilidade de se determinar um primeiro elo na cadeia; no entanto, a constatação de que o ato criador é uma cadeia implica, necessariamente, igual indeterminação de últimos elos. É sempre possível identificar um elemento no processo contínuo como o mais próximo do ponto inicial e toda parada é, potencialmente, uma nova partida.

"Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar a pureza. Os deuses gregos também eram híbridos e estavam 'infectados' de religiões orientais e egípcias", diz ERNESTO SÁBATO (1982, p. 15).

Essa visão do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, contrapõe-se à criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta espontânea (como uma geração espontânea), sem passado e futuro. Borges (1985b) ilustra esse diálogo, defendendo a idéia de que poesia é uma criação

da mente, o que se opõe a toda a tradição anterior, segundo a qual a poesia é uma operação do espírito.

O homem que habita o universo lúdico é, na verdade, colocado dentro de um mundo de invenção combinatória que está continuamente criando novas formas (CORTÁZAR, 1991). Os documentos de processo deixam pegadas da construção dessas novas realidades alimentando-se de outras realidades. Essa elaboração dá-se em um processo de transformação ou combinação inusitada.

O processo inferencial destaca as relações; no entanto, para compreendermos melhor o ato criador, interessa-nos a tessitura desses vínculos, isto é, a natureza dessas inferências. O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob essa visão, se dá por intermédio de um processo de transformação.

A qualidade distintiva de uma sensibilidade poética é sua capacidade de formar totalidades novas, para fundir experiências díspares numa orgânica unidade, afirma T.S.Eliot (citado por GONÇALVES, 1988). Bakhtin (1992) diz que a atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso. Sob essa mesma perspectiva, João Cabral de Mello Neto (1981) define a criação como composição, ou seja, arrumação de coisas exteriores para criar um objeto.

Há combinações que atraem o artista mais do que outras e assim sua atenção se fixa sobre essas imagens carregadas de não sei o quê (CORTÁZAR, 1991). Nesse momento, o artista impõe uma ordem seletiva à balbúrdia da experiência vivida, fazendo emergir desse emaranhado de impressões e sensações do dia-a-dia esses artefatos ficcionais (UPDIKE, 1986).

A criação como um processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora mostra o modo como um elemento inferido é atado a outro. Podem-se perceber, ao longo do processo criador, dois momentos transformadores especiais: a percepção e a seleção de recursos artísticos.

PERCEPÇÃO ARTÍSTICA

*O artista deveria acreditar
em seus olhos*

RODIN

A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas por meio de lentes originais.

Qualquer olhar já traz consigo uma perspectiva específica e, necessariamente, não é idêntico ao objeto observado. No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele mesmo instante vivenciamos uma determinada representação.

A natureza já mostra essa mediação: a manifestação do arco-íris não depende só do sol e da terra mas também do homem, pois o arco-íris acompanha seu espectador quando este se movimenta. Daí cada um ver um arco-íris diferente. Cada pessoa, pelo modo como se coloca entre o céu e a terra e pela atividade de sua organização perceptiva individual do mar universal de cores, destaca uma forma que corresponde a seu próprio arco-íris (HAUSCAKA, 1987).

O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares.

Valéry discute, especificamente, a observação artística, envolvendo-a em uma intensa mística:

*Os objetos iluminados perdem os seus nomes:
sombras e claridades formam sistemas e proble-
mas particulares que não dependem de nenhuma
ciência, que não aludem a nenhuma prática,
mas que recebem toda sua existência e todo seu
valor de certas afinidades singulares entre a alma,*

*o olho e a mão de uma pessoa nascida para sur-
preender tais afinidades e para as produzir* (cita-
do por BENJAMIN, 1987, p. 220)

O artista, nessa perspectiva, está sendo visto como um explorador da existência. Formas e cores reais são absorvidas pelo mundo imaginário (BACHELARD, 1988). Poder-se-ia dizer que a conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível. A realidade não é imediata; a ficção não surge do contato direto com o dito real. Cyro dos Anjos (1982) considera a ficção como uma interpretação da realidade, quer exterior, quer interior. A imaginação é, assim, vista como instrumento de elaboração da realidade.

O objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. A percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo.

UNICIDADE DO OLHAR

Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo pelo qual aquele artista percebe o mundo. A fugacidade desses momentos de registro já foi observada sob o ponto de vista do efeito sensível que estes causam no artista.

Ao falar da descoberta poética guardada no olhar artístico, não podemos deixar de nos lembrar de dois relatos. Um atribuído a Michelângelo: ele, passeando na rua, parou e ficou olhando para uma pedra. Quando alguém lhe indagou o que estava olhando, respondeu: "Estou vendo um anjo sentado". Conta-se também que um artista popular, quando perguntado acerca de como fazia seus ursos de madeira, respondeu: "Pego a madeira e tiro tudo que não é urso".

A percepção é um movimento caracterizado pela unicidade da impressão. A poesia chega sob a forma geral de uma forte

Van Gogh e Casares nos fazem perceber um mundo que esconde histórias e outro feito de cores. Akira Kurosawa (1990, p. 24) lembra que, aos 23 anos, lamentava porque não tinha uma forma completamente pessoal e distinta de olhar as coisas. Seu *Relato Autobiográfico* deixa marcas do seu modo de perceber o mundo, talvez adquirido com o tempo ou ainda não identificado na juventude: “posso lembrar-me de apenas alguns poucos eventos de minha infância, como trechos desfocados de um pedaço de filme”.

A infância de Sebastião Salgado (1997, p. 81) é rememorada com olhos de fotografia: “É claro que eu tenho de trabalhar contra a luz. A minha cidade, Aimorés, tinha um sol incrível. A gente vivia na sombra. Eu sempre olhei meu pai chegando em casa na contraluz. Eu na sombra, ele vindo do sol. Numa fração de segundo, eu restituo tudo isso”.

Os diários de Paul Klee (1990) oferecem um percurso interessante de ser acompanhado no que se refere à alteração de seu modo de se relacionar com o mundo, ao longo do tempo.

Ele parte da linha: de sua infância, ele se lembra do emaranhado de linhas petrificadas nos tampos das mesas de mármore. Há uma longa fase em que ele percebe que domina a forma mas busca a cor: “Custa-me avançar no trabalho com a cor; não consigo abandonar tão depressa a visão formal”.

Em janeiro de 1907, a cor entra no universo de Klee pela porta da tonalidade. Mais tarde, ele se sente arrebatado pelo som de arpejos de cores, mas ainda não se sente aparelhado para lhes dar forma. Depois diz ter dominado a tonalidade.

Mas é só em 1914, durante sua viagem à Tunísia, que se dá o grande encontro: “A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. É esse o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor.”

Os registros de Klee nos oferecem, portanto, a possibilidade de conhecermos o que ele buscava. Acompanhamos como ele foi se tornando um pintor. A percepção do artista tem a força de transformar o mundo observado e cada um encontra o seu instrumento – o agente de sua poética. É assim que sentimos Klee adquirindo esse instrumento: a cor passa a ser o filtro através do qual ele se relaciona com o mundo.

OLHAR TRANSFORMADOR

De acordo com Bakhtin (1988, p. 69), a criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza.

É a criação como seleção de determinados elementos que são recombinações, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador. Ao mesmo tempo, não se pode afirmar que haja realidades poéticas e realidades vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados mas no processo de transfiguração desse objeto. O que está sendo enfatizado é o papel transformador desempenhado pela percepção, nessa ação do olhar sobre a realidade externa à obra.

A obra de arte surge como uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado (JUNG, 1987). Esse processo recebe diferentes descrições: decomposição, mesclagem, transfiguração, filtragem ou decantação. O que está sempre presente, como se pode perceber, são os elementos mediador e transformador.

A metamorfose, se observada sob o prisma da ação da percepção, implica momentos de apropriação em sentido bastante amplo.⁹ O termo apropriação é sempre associado à concretude dos objetos *ready made*. No entanto, seu conceito vai além dos limites da materialidade desses objetos “já feitos”. O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos com a realidade. Mais adiante, estarei dando ênfase especial à relação entre a dita realidade e a ficção ou, melhor dizendo, à relação entre as realidades externa e interna à obra.

Esse movimento transformador estabelece elos. O artista está ligado e precisa da realidade externa ao mundo ficcional, no sentido de que se alimenta dela. O ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos e a realidade em construção, desatando-os, de certa maneira, de suas origens.

Os registros revelam que é sempre por um caráter ativo que o

9. Ver Claudia T. MARINHO (1997) *Procedimentos de apropriação na arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Midiática, PUC-SP.

artista é provocado. Mas o fato não basta, a percepção o trabalha, dando origem a uma imagem com força maior do que qualquer outra, que afeta a sensibilidade do artista. "De vez em quando, a vida nos dá uma visão momentânea de algo que quebra a ordem da realidade" e alguma coisa é descoberta (CASARES, 1988).

Joan Miró (1989, p. 110) explica que não importa o objeto que lhe atrai; ele precisa de algo que lhe provoque uma emoção. "É a emoção que me move." "O artista é um receptáculo de emoções vindas não importa de onde: do céu, da terra, de um pedaço de papel, de uma figura que passa, de uma teia de aranha. Tenho horror de me copiar, mas não hesito em procurar apreender todos os detalhes, por exemplo, de uma gravura antiga que me coloquem à frente", diz Picasso (1985, p. 16).

"Não há nenhum organismo vivo, nenhum objeto inerte, nenhuma nuvem no céu, nenhum broto verdejante nos prados que não confiem ao artista o segredo de um imenso poder escondido em todas as coisas", afirma Rodin (1990, p. 128). Kafka (citado por MAFFESOLI, 1984), de modo semelhante, respondendo à constatação de que ele manipulava os fatos banais para neles introduzir o maravilhoso, diz que isso é um erro grave pois a própria banalidade já é maravilhosa. Rilke (1980), em uma forma poeticamente realista, afirma que, se a sua existência cotidiana lhe parece pobre, não a acuse, acuse a si mesmo por não ser poeta o suficiente para extrair suas riquezas.

É a excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo. Esses efeitos têm, portanto, poder gerativo: são sensações que tendem para o futuro, como discutimos, anteriormente, sob outro ângulo.

Observemos um exemplo do poder desses efeitos. Anota Klee (1990, p. 437) em seus diários: "Há pouco parou de chover. Foi linda a tempestade que caiu sobre a plantação. Vou pintar um navio velejando sobre as ondas de centeio. O dia voltou a clarear, mas parece que tudo está coberto por uma grossa camada de verniz."

O momento em que a tempestade sobre a plantação transforma-se em um navio sobre ondas de centeio é o instante sensível e espontâneo em que uma possível obra é indiciada: pode ser tudo

mas ainda não é nada, só uma possibilidade. A fidelidade do artista à tendência leva-o à sua concretização. Nesse momento, a obra vai sendo descoberta, no instante que carrega a possibilidade de concretização. É o momento da descoberta artística: instante privilegiado da corrente contínua.

Essas promessas de vida, às vezes, não são cumpridas: o efeito se esvai e a obra não se concretiza. Como o filme perdido por Fellini porque este não encontrava mais o pingo de luz que o havia seduzido.

A tempestade experienciada por Klee, a pedra observada por Michelângelo e a madeira talhada pelo fazedor de ursos não são suficientes. Estamos, portanto, enfatizando o aspecto singular e transformador da experiência perceptiva. A descoberta seria o resultado desse processo. A percepção artística acontece nesse instante de transformação singular que aponta para uma possível futura obra

APROVEITAMENTOS DA REALIDADE

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há, por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra.

Hamburguer (1975), especialmente preocupada com a literatura, pergunta: O que significa a tensão conceitual: criação literária e realidade? Significa duas coisas: que a criação literária é coisa diferente da realidade mas, também, significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é a matéria-prima da criação literária. A contradição é, portanto, apenas aparente.

O artista, em sua necessidade de relacionamento com outros, como já vimos, precisa da realidade externa à obra e se coloca em estado de observação. João Carlos Goldberg (1994) chama de coleta sensorial esse tempo de captação sensível de tudo que está em torno.

Qual é a relação do artista com a realidade? Kundera (1986) diz que o homem e o mundo estão ligados como a lesma à sua concha e, para Autran Dourado (1973), nenhum ser é mais da terra e dos homens do que o escritor. Maiakóvski (1984) exemplifica um momento de ligação entre realidade e mundo ficcional quando, em sua *Poética*, diz: "Procuro não escrever sobre o que não vi".

Muitos outros criadores falam dessa relação entre a realidade externa à obra que está sendo construída e o próprio objeto em criação. Fala-se da necessidade do artista de observar e manipular a realidade. Borges (1984) afirma que todos os fatos que são oferecidos pela vida ao artista têm um sentido: tudo funciona como argila, material que deve ser aproveitado em sua arte. Todas as coisas nos foram dadas para serem transformadas: temos de fazer com que as circunstâncias miseráveis de nossa vida se tornem coisas eternas ou em vias de eternidade.

Mário de Andrade (1982a, p. 70) ensina a seu amigo Carlos Drummond que "nessa vida você deve de ser terrivelmente egoísta, ame os companheiros de vida mas nunca deixe de por dentro estar observando eles. Faça de todos o seu aprendizado contínuo, não pra espetáculo e pra obter prazeres infamemente pessoais porém pra recriá-los, pra aproveitá-los em sublimações artísticas, verso ou prosa, a vida de você e seu destino."

São contados dois casos extremos desse aproveitamento da realidade por criadores. O primeiro é o de Leonardo da Vinci, descrito por Freud (1987). Ele acompanhava os criminosos condenados em seu caminho rumo à execução para estudar suas feições distorcidas pelo medo. Ele fazia esboços desses rostos repletos de dor em seu caderno de anotações. O outro exemplo é relatado por Llosa (1986). Flaubert escreveu a um amigo que acabara de perder a mãe: "Amanhã vais ao enterro de tua mãe. Não sabes quanto te invejo. Vais ver ali, realmente, as atitudes das pessoas e além do mais, vais poder examinar-te. Vais poder saber o que estás sentindo frente a esse fato tão dramático e frente às atitudes das outras pessoas. Que maravilhosos materiais para escrever!"

REALIDADE CARREGADA DE FICÇÃO

Há outros casos que poderiam ser descritos como fragmentos ficcionais da realidade. G.G. Márquez (1982, p. 17) lembra que seu avô havia perdido um olho de uma maneira que sempre lhe pareceu literária demais para ser contada. "Ele estava contemplando da janela de seu escritório um belo cavalo branco e de repente, senti alguma coisa no olho esquerdo, cobriu-o com a mão e perdeu a visão sem dor. Não me lembro do episódio, mas o ouvi ser contado em criança muitas vezes. Minha avó dizia sempre no final: – A única coisa que lhe ficou na mão foram as lágrimas."

Borges fabricava sua própria biografia, como lembra Bioy Casares (1988). Ele, às vezes, ajeitava o seu passado para que ficasse melhor, "como se preferisse a literatura à verdade". Moacyr Scliar (1981) constata algo semelhante: qualquer tentativa de fazer um depoimento sincero sobre sua pessoa vê-se imediatamente prejudicada por uma irresistível compulsão à fantasia – à mentira. Ernesto Sábato (1982) afirma que, dada a natureza do homem, uma autobiografia é, inevitavelmente, mentirosa. É só com máscaras, no carnaval ou na literatura, que os homens se atrevem a dizer suas (tremendas) verdades últimas.

JOGOS COM A REALIDADE

Buñuel (1982) vai um pouco além na observação dos jogos do artista com o mundo externo à obra, e percebe uma tentação em se acreditar no imaginário; o artista acaba por transformar as suas mentiras em verdades. O que só tem importância relativa, já que ambos são igualmente vividos e pessoais. O romance, para Llosa (1986), se expressa por meio da mentira. As histórias que os romancistas contam (não importando o quanto de suas próprias histórias coloquem nelas) são inventadas, significam sempre uma falsificação e, na medida em que esse contrabando passa despercebido, surge uma verdade que tem mais a ver com o leitor do que com o artista. É a verdade da obra que, na continuidade do processo, transforma-se na verdade do leitor.

Essa realidade, que vai sendo criada pela imaginação, é tão

real quanto a realidade externa à obra; daí seu poder de afetar o artista. Lembramos de Llosa (1971) que, ao escrever *A Casa Verde*, teve de se levantar da máquina decomposto pela ternura despertada por um de seus personagens. O artista tem, ainda, o poder de ir modificando essa realidade, à medida que a constrói.

MEMÓRIA ADÚLTERA

O papel da memória, nesse processo de construção de uma nova realidade, é sempre lembrado. Borges (1984), especialmente preocupado com essa questão, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória, a imaginação é o ato criador da memória. Ao mesmo tempo, ao falar da leitura, diz que o que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos.

Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.

Vamos acompanhar a equação criativa, que envolve memória e imaginação, sendo discutida por outros artistas.

“Talvez o poder da memória seja o responsável pelo crescimento do poder da imaginação” (KUROSAWA, 1990, p. 62). Buñuel (1982) explica que a memória é, permanentemente, invadida pela imaginação e pelo devaneio. Para Mário Quintana (1986), a imaginação é uma memória que enlouqueceu. Ledo Ivo (1986), também, fala da imaginação como instrumento de elaboração da realidade vivida, e por isso qualifica a memória como adúltera.

Daí vem a impossibilidade de se estabelecerem fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação da realidade que adúltera ou corrige o fato vivido. Fellini (1986a, p. 27) explica que, mostrando o filme ao público, apaga suas recordações, e depois não sabe distinguir o que realmente aconteceu do que inventou. Discutindo, também, esses limites tênues, Chaplin (1986, p. 76) diz que todas as suas aspirações secretas são satisfeitas quando realiza um filme como *O grande*

ditador. “Entre o ditador e eu, não consigo distinguir qual é o verdadeiro Chaplin”.

Ricardo Piglia (1990, p. 3) conta que, quando escreve em seu diário, sente como se nada acontecesse em sua vida: “Sinto que minha vida não está à altura daquilo que eu considero que deva estar escrito num diário, e eu me dou conta que lentamente a estou melhorando, incorporando questões que não necessariamente foram vividas”.

Encontramos uma anotação nos diários de Loyola que deixa transparente essa, quase inevitável, invasão da imaginação sobre a realidade:

Relembrar o caso da mulher de Lourenço Ferraz, cujo sonho era pintar os cabelos brancos. Ele não deixava. Quando ele morreu, apenas deu o último suspiro na cama, ela procurou pela casa. A única coisa que encontrou foi uma lata de graxa de sapato. Quando os filhos vieram, no dia seguinte, encontraram a mãe de cabelos pretos, a velar o pai em decomposição. Claro que já acrescentei parte de ficção na história real.

BIOGRAFISMO SENDO REVISTO

As coincidências entre realidade e ficção, segundo G.G.Márquez (1982), são menos conscientes do que pensam os críticos, embora sejam mais conscientes do que o autor possa pensar. O escritor diz sempre mais ou menos o que realmente pensa. O que escreve é mais rico e menos rico, maior ou menor, mais claro e mais obscuro do que a realidade. Por isso, quem pretende reconstruir um autor a partir de sua obra necessariamente fabrica um personagem imaginário, diz Valéry (1957).

Não podemos negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve aquele artista específico, sem, no entanto, deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação.

Os documentos do processo criador nos colocam bem

próximos desse mundo misterioso, peculiar e reservado que envolve cada artista. São registros que deixam transparecer certas recorrências. Temas que instigam um escritor ou formas que atraem, de modo recorrente, um artista plástico são exemplos de marcas de um modo pessoal e único de olhar para o mundo. São também encontrados relatos de acontecimentos da vida pessoal, impressões de leitura, assim como outras diferentes intervenções do mundo externo.

Esses temas, formas, relatos e impressões de leituras podem ou não ser aproveitados pelos mundos ficcionais que o artista está construindo ou poderá vir a construir. No entanto, algo é certo: à medida que esses elementos passam a fazer parte da realidade artística, ganham natureza original.

Mesmo uma cidade realmente existente torna-se ficção no contexto da obra, já que representa determinado papel no mundo imaginário, explica Thomas Mann (citado por ROSENFELD, 1985). As tomadas cinematográficas em ambientes reais os transformam em fictícios, já que passam a integrar uma nova realidade – aquela que a obra de arte oferece. Uma nova realidade que contém suas leis próprias, como discutiremos mais adiante. O objeto ficcional passa, portanto, a ter sua realidade, com características que lhe são próprias. Como Lasar Segall (1984, p. 112) ilustra: “Quantas vezes o espectador, diante de um quadro, exclama ‘Mas nesta paisagem o ar não é como na natureza e a vaca é muito diferente!’ Como é possível fazer-lhes compreender que o ar na pintura não foi feito para respirar e que uma vaca pintada não é destinada a dar leite?”

Barthes (1988) fala da escritura como destruição de toda origem: o autor entra em sua própria morte quando começa a escritura. No entanto, Barthes diz, ainda, que durante muito tempo interrogou-se sobre o que passava do autor para a obra; mais ainda do que sua vida e seu tempo, é a própria força do escritor que passa para sua obra.

Ernesto Sábato (1982, p. 40), de modo semelhante, pede para que consideremos uma árvore. “Primeiro Millet a pinta e depois Van Gogh. Resultam duas árvores diferentes, em virtude dessa ‘maldita intervenção do autor’ (as aspas pertencem aos teóricos do

objetivismo). Mas é precisamente esta inevitável irrupção do artista no objeto o que faz superior a árvore de Van Gogh à árvore de Millet”.

O ato criador está sendo, aqui, apresentado como a destruição da origem, de modo um pouco diverso daquele defendido por Barthes. Como processo inferencial e contínuo, as conexões internas são múltiplas, impossibilitando a nítida determinação de pontos iniciais. No entanto, sob essa mesma perspectiva, é inevitável a presença de marcas pessoais na percepção e no modo como as relações entre os elementos selecionados são estabelecidas e concretizadas.

Seguimos, desse modo, a trilha de Calvino (1990, p. 138), que defende que, quanto mais a obra tende para a multiplicidade, menos ela se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, “quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.

Fellini (1986a, p. 57) lança mão de uma bela imagem para explicar essa irremediável presença do criador na obra. Ele diz que não revê seus filmes porque são nem longínquos, nem próximos, estão com ele. Não há necessidade de verificações anuais, de controle. “Encontrá-los frente a frente numa tela, ou na televisão, me deixa alarmado, da mesma forma que, ao caminhar por uma estrada você vê, refletida num vidro ou num espelho, uma figura que está olhando para você e, com temor, certifica-se de que é você mesmo.”

Todo esse universo sociomaterial, que é produto da imaginação de seu autor, é baseado na elaboração e estruturação de suas experiências, diz Johansen (1987). Embora concorde com Peirce que o homem passa a maior parte de seu tempo em fantasia, para ele toda fantasia é baseada na teimosa insistência do mundo ao seu redor. O laço que une a realidade externa à obra e a realidade da obra em construção é, assim, atado.

Se o foco de atenção é o movimento criativo, insistimos que

detectar fatos vividos ou amores sentidos é importante, mas com a condição de que o acompanhamento crítico do percurso desses fatos e amores em direção à obra seja feito. A relevância está, portanto, na observação de como o artista se aproxima dessa realidade e da trilha deixada pelo artista de sua grande montagem, em que um mundo desejado é construído com peças apreendidas do mundo percebido pelo artista.

A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas.

Klee (1990) nos leva além da percepção e diz que na arte mais importante do que ver é tornar visível. É do olhar do artista e da ação de sua mão – o manuseio de sua matéria – que surge a obra de arte. “A forte emoção diante da natureza representa a base de toda concepção de arte e sobre ela se fundamenta a grandeza e a beleza das obras. No entanto, os conhecimentos do meio de expressão dessa emoção não são menos essenciais” (Cézanne, citado por Ostrower, 1990, p. 72). É o conhecimento de meios de expressão para tornar a obra visível.

RECURSOS CRIATIVOS

Os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria.

Tomando a epígrafe de Focillon (1983) que introduziu nossa discussão sobre a ação transformadora, quando falamos em percepção artística estamos no momento chamado pelo autor de transfiguração e os procedimentos artísticos seriam os agentes da metamorfose ou da construção artística.

Quando discutimos a relação dialética entre forma e conteúdo, foi ressaltada a impossibilidade de tratarmos esses dois elementos de forma desarticulada, já que o autor se encontra no momento inseparável em que conteúdo e forma se fundem. O processo de construção da obra evidencia essa permanente interferência de um sobre o outro.

Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude dessa relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses recursos que atam um ao outro, com as características do modo de ação de cada artista. Esses procedimentos estão sendo vistos, portanto, como elementos mediadores da relação forma e conteúdo. Há uma ligação entre a escolha desses recursos, a matéria selecionada e, naturalmente, a tendência do processo.

Se tomarmos como exemplo as anotações ou registros de pesquisas desenvolvidas pelos artistas ao longo do processo de criação – encontradas tão comumente como documentos de processo –, os recursos seriam os mediadores responsáveis pelas modificações que as anotações sofrem ao entrar no universo em criação. O modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha suas leis e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que vai criando suas próprias leis.

Um dos exemplos possíveis é a quebra da linearidade na literatura: um escritor pode encontrar na diversidade de narradores, outro, nos fragmentos narrativos sem ordenação rígida e outro, ainda, no desmembramento do tempo cronológico, o meio de lidar com a fragmentação ou quebra desejada. São diferentes procedimentos artísticos.

É a existência desses recursos singulares que nos possibilita detectar a verticalidade de formas de Giacometti, a sintaxe de Proust, pinceladas de Van Gogh ou determinada exploração do movimento ou utilização da flexibilidade da matéria de um escultor.

Eisenstein (1987, p. 282) faz um relato que ilustra, com clareza, o que estamos discutindo. Enquanto estava fazendo seu filme *Outubro*, a certa altura sentiu necessidade de buscar meios cinematográficos para atacar o próprio conceito da divindade e revelar seu vazio. “Para fazê-lo busquei a mais precisa expressão da idéia sobre o esplendor do aspecto externo e do vazio do conteúdo. A

imagem que eu procurava apresentou-se por si mesma. Repousava na equação existente entre o Cristo barroco esplendorosamente dourado e o tosco ídolo de madeira dos esquimós ou giliak. É muito fácil fotografar ambos em separado, mas como é possível transmitir, por meio de um filme, que são o único e o mesmo? Como fazer, através dos meios cinematográficos, para intercalar, entre eles, o sinal que indica a igualdade?"

Foi então que uma antiga impressão de infância veio em seu socorro. "Àquela época eu não tinha a menor consciência dela e perceber sua ligação com o que eu fizera em *Outubro* foi algo que se tornou presente em mim muito, mas muito mais tarde".

O cineasta refere-se a algumas foto-ilustrações do início do século encontradas em álbuns de seu pai. A *Exposition Universelle* foi, talvez, a primeira foto-montagem que teve em mãos. O princípio de composição dessas ilustrações consistia em figuras isoladas, que posavam separadamente e eram fotografadas, sendo, mais tarde, montadas juntas, com um pano de fundo adequado.

Evocando essas impressões infantis sobre aquela litografia e a solução que lhe ocorreu para a imagem da divindade, em *Outubro*, o cineasta se diz convencido de que uma foi sugerida, inconscientemente, pela outra.

"Por meio de recursos puramente visuais, forjei uma cadeia semelhante de elos que se ligavam e que, nas duas extremidades, uniam o tosco ídolo giliak de madeira às mais ornamentais representações da divindade que pude encontrar entre os monumentos barrocos de São Petersburgo. Cada imagem justaposta funde-se plasticamente com a próxima, formando uma unidade quase completa."

Outra ilustração da escolha de recurso criativo específico para satisfazer uma necessidade do projeto nos é oferecida por Godard (1986). Ele explica que a solidão de seus personagens é cinematograficamente atingida por meio de longos planos fixos.

John Steinbeck (1985, p. 183), ao explicar como os escritores ajeitam suas vidas na ficção, menciona algumas técnicas narrativas: a diminuição dos tempos de intervalo, o adensamento dos fatos e a criação de começos, meios e fins.

Observando os processos criativos de Robert Wilson, Galizia (1986, p. 21 e 108) detecta o uso de câmera 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 câmera lenta, Bob Wilson transforma seu aspecto usual em mágico; ele recorre à câmera lenta, partindo da crença de que podemos observar melhor aquilo que temos condições de examinar minuciosamente e por um período prolongado.

Os recursos criativos nos colocam no campo da técnica, estando a opção por este ou aquele procedimento técnico ligada à necessidade do artista naquela obra e suas próprias preferências.

Esses procedimentos estão, diretamente, relacionados aos princípios gerais que regem o fazer daquele artista. Estamos, portanto, no ambiente propício para as singularidades aflorarem. É por meio dos recursos criativos que o projeto poético se concretiza e se manifesta. Quando defino recurso, estou enfatizando como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria chegar o mais perto possível de seu projeto poético.

Os recursos criativos estão, também, relacionados à natureza da matéria com a qual ele está lidando. Cada matéria carrega suas leis próprias, como já discutimos anteriormente; portanto, a seleção de um procedimento para manipular uma determinada matéria implica o conhecimento dessas leis. Diferentes matérias geram busca por novos recursos, como há também a procura por novos modos de ação ao lidar com a mesma matéria. Nesse segundo caso, o grande projeto do artista tem ligações profundas com a permanente adequação ou até lapidação de seus meios de expressão.

Não se pode esquecer da relação desses procedimentos com o conhecimento das técnicas daquele meio de expressão. Um gravador, por exemplo, conhece a técnica da gravura e recorre a diferentes mecanismos criativos, com aval da técnica, ou mesmo cria recursos segundo sua necessidade. A técnica é comum a todos os gravadores, o uso de determinado recurso é singular.

A relação técnica e emoção é sempre lembrada pelos criadores. Chekhov (1986) abre seu livro *Para o ator* com a seguinte epígrafe: "A técnica de qualquer arte é, por vezes, suscetível de abafar, por assim dizer, a centelha de inspiração num artista medíocre; mas a mesma técnica nas mãos de um mestre pode avivar a centelha e convertê-la numa chama inextinguível". Marília Pera (1988, p. 39)

explica que uma das buscas do ator é o equilíbrio entre emoção e técnica. “Quando você encontra o meio disso, está perfeito”.

Os processos mostram, muitas vezes, a prática dessas técnicas. Na música, teatro e dança, a necessidade de exercitar técnicas tem seu momento específico no itinerário criador. As diferentes linguagens mostram essa questão da prática de modos diversos: assim como um bailarino “faz aulas”, escritores contam dos filmes que assistiram ou dos livros que leram tentando “desmontar ou descosturar os fios narrativos e compreender os modos de narrar”.

Ligados ao conhecimento das leis da matéria e das técnicas dos diferentes modos de expressão, os procedimentos estão relacionados, ainda, ao conhecimento de instrumentos que são necessários, como mediação entre aquilo que o artista quer fazer e o acesso que ele tem à matéria.

Pode-se dizer que, em alguns casos, a matéria determina a ferramenta ou o instrumento a ser utilizado. Mas essa relação, de certa forma, “pré-estabelecida” – ou determinada pela tradição – pode ser superada. Um artista, por exemplo, pode fazer uso de uma ferramenta ligada a uma matéria ao lidar com outra ou criar instrumentos em nome daquilo que ele busca. Em relação a essa segunda possibilidade, Godard (1986) faz um interessante relato da gênese de uma câmera que satisfizesse suas necessidades.

Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito. As opções, aparentemente, individuais estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nessa perspectiva, observa-se a utilização de recursos em instantes de rupturas ou continuidades inovadoras, por exemplo.

Quando deparamos com uma obra em processo, enfrentamos necessariamente os momentos de opções ou escolhas que vão sendo feitas pelo artista. As seleções desta ou daquela forma são acompanhadas por avaliações e julgamentos, como veremos mais adiante quando discutirmos a criação como um Percurso de Experimentação.

Encontramos alguns índices dessa permanente tomada de

decisões nos cortes, substituições e adições. É a movimentação de peças que faz novas formas surgirem. Só conhecemos, porém, a natureza dos recursos criativos, propriamente ditos, quando as conexões entre as formas são estabelecidas e o conteúdo dessas ações é trazido à tona. E isso é alcançado no acompanhamento diligente das contínuas adequações feitas pelo artista durante o processo.

Benjamin (1985, p. 189) diz que “antes de perguntar ‘como uma criação literária se coloca ante as relações de produção de uma época?’, eu gostaria de poder perguntar: como ela se coloca nas relações de produção? Esta pergunta aponta de modo imediato para a técnica de feitura das obras”.

Acompanhando processos criativos, percebe-se que as opções pelos recursos criativos podem ser alvo de modificações ao longo do percurso. Desse modo, fica claro que esses procedimentos não são, necessariamente, pré-selecionados e determinados pelo artista, mas são, na maioria dos casos, encontrados durante o percurso.

Dáí Arnheim (1976) perceber, ao estudar os esboços de Picasso para *Guernica*, um picasso que vai nascendo. O início do processo mostra uma tendência mais clássica. Vejamos seu comentário sobre o primeiro esboço de Picasso para *Guernica*: “Estudo de composição – Lápis sobre papel azul 27 x 21 cm – Datado – 1.5.37. A distribuição da cena está mais próxima da tradição pictórica clássica do que do mural definitivo. É menos ‘moderna’.”

Em uma carta a Matisse, Giacometti narra o encontro com a verticalidade de suas figuras:

Trabalhei diariamente com o modelo de 1935 a 1940.

Nada era como eu imaginava. Uma cabeça (logo pus de lado as figuras, isso era demais) tornava-se para mim um objeto totalmente desconhecido e sem dimensões. Duas vezes por ano eu começava duas cabeças, sempre as mesmas, sem jamais completá-las, e punha meus estudos de lado (portanto, ainda tenho os moldes).

Finalmente, para tentar realizá-las um pouco, recomencei a trabalhar de memória, mas isso

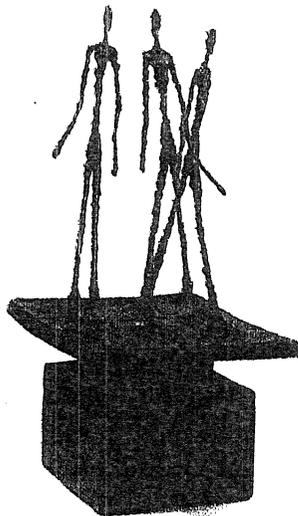
principalmente para saber o que me restava de todo esse trabalho. (Durante todos esses anos, fiz desenhos e pinturas, quase sempre a partir da natureza).

Mas, querendo fazer de memória o que eu vira, para meu terror, as esculturas se tornavam cada vez menores, só ficavam parecidas quando pequenas, e no entanto essas dimensões me revoltavam e incansavelmente eu recomaçava para chegar, depois de alguns meses, ao mesmo ponto.

Uma figura grande era para mim falsa, e uma pequena igualmente intolerável, e depois elas se tornavam tão minúsculas que por vezes, com um derradeiro golpe de minha faca, elas desapareciam na poeira. Cabeças e figuras só me pareciam verdadeiras quando pequenas.

Tudo isso mudou um pouco em 1945, graças ao desenho.

Este me levou a querer fazer figuras maiores, mas então, para minha surpresa, elas só ficavam parecidas quando longas e finas (1993, p. 612).



escultura *Três homens andando*
ALBERTO GIACOMETTI¹⁰

10. GIACOMETTI, A. (1996) *Giacometti*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.

Em uma visão mais ampla, pode-se perceber a estreita ligação entre procuras e encontros de recursos e a grande busca, que marca o percurso de um artista. Como estamos lidando com continuidade e uma permanente busca por adequações, é claro que não há estaticidade e, assim, os recursos vão sofrendo, muitas vezes, variações na procura do artista por seu modo de expressão.

TRABALHO DE EDIÇÃO

É difícil fazer generalizações no que diz respeito à natureza das transformações propriamente ditas, já que aqui seria, como já foi mencionado, um dos espaços para o surgimento de inovações singulares. Pode-se afirmar, porém, que esses procedimentos envolvem seleção e apropriação de uma grande variedade de elementos, como, por exemplo, pesquisas, objetos, citações e registros de observação.

Quando a perspectiva é o acompanhamento do movimento criativo, o interesse vai além da determinação dessas fontes, como viemos ressaltando. É aqui que deparamos com diferentes modos de ação transformadora, a qual envolve, sob essa perspectiva, um grande trabalho de edição.

Peças são coladas, justapostas, superpostas ou fundidas. Mas algo acontece de mais geral em todos esses procedimentos, que foi teoricamente exposto por Eisenstein (1942) em sua definição de montagem.

Montagem seria a justaposição de duas tomadas distintas que, se unidas, resultam em mais do que uma simples soma de uma tomada mais a outra. O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente da soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo \Leftrightarrow parte carrega significado.

O cineasta enfatiza que a força da montagem está no fato de que ela inclui no processo criativo a emoção e a mente do espectador, o que nos remete à criação como ato comunicativo.

Se não nos limitarmos à justaposição de fotogramas e, assim, ampliarmos a montagem para além dos limites do cinema e de sua horizontalidade, podemos ter um instrumento bastante interessante para discutirmos procedimentos artísticos, em sentido amplo.

“A montagem cinematográfica é apenas uma aplicação particular do princípio geral da montagem, princípio que, assim entendido, ultrapassa de longe os limites da simples colagem de fragmentos de película” (EISENSTEIN, 1961, p. 164).

Arlindo Machado (1997) aponta, também, para essa possibilidade quando aborda a multiplicidade audiovisual: “Recursos recentes de edição permitem jogar para dentro da tela uma quantidade quase infinita de imagens e sons simultâneos, para fazer com que se combinem em arranjos inesperados, como que atualizando a idéia de uma montagem ‘vertical’ ou ‘polifônica’, formulada por Sergei Eisenstein (1898-1948) nos anos 40”.

Podemos assim observar movimentos criadores em que sons, imagens, sentenças, fotos sofrem processos de montagem. Seguindo esse paradigma, em *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, surgem duas classes sociais: civiltares (civil + militar) e militécnos (militar + técnico).

O romancista paraense Haroldo Maranhão, em uma homenagem a Machado de Assis, recorreu às próprias palavras do homenageado para construir seu romance *Memorial do Fim*. Fragmentos da vida e da obra de Machado, das mais diversas origens, foram abrindo espaço para o surgimento do texto de Haroldo Maranhão. As relações estabelecidas entre os trechos em um outro ambiente ficcional possibilitaram conhecer uma nova autoria. A originalidade da construção encontra-se na montagem e na unicidade da transformação.¹¹

Os personagens de G. G. Márquez (1982) nascem, também, de um processo de montagem, pois, segundo o autor, são como quebra-cabeças armados com peças de muitas pessoas diferentes e dele mesmo.

É claro que esses processos de montagem são transformadores na medida em que o resultado da acoplagem de um fotograma a outro é um elemento novo – o que Eisenstein chama de criação. Novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes, a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive formas do próprio artista. O “novo” é uma inflexão de uma forma anterior; a novidade é, portanto, sempre uma variação do passado (FUENTES,

11. Ver Lucilinda.R. TEIXEIRA (1998). *Ecos da memória – Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume.

1989). Esse aspecto, que envolve o ato criador, abre espaço para se observar questões relativas à intertextualidade.¹²

As combinações intertextuais dão origem a “textos” que são tecidos de citações, saídas dos mil focos da cultura que, para Barthes (1988), implica a morte do autor. A transformação se dá, portanto, por meio de re-significações e deformações de formas apreendidas. Assim, combinações insólitas acontecem na complexidade da ação criadora que, segundo a perspectiva aqui proposta, abre espaço para as autorias novas.

Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações e no modo como estas são concretizadas.

12. Ver Sônia M. van Dijk LIMA (1993) *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso bermiliano*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.

MOVIMENTO TRADUTÓRIO



EVANDRO CARLOS JARDIM

fragmento de cadernos do artista plástico/gravador

O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. O foco de atenção, neste instante da discussão, é essa natureza híbrida do percurso; no entanto, não se pode deixar de fazer uma ressalva, no sentido de que a arte contemporânea mostra a dificuldade de se generalizar a primeira parte de nossa afirmação inicial. Estamos assistindo a uma ampliação dos “espetáculos” artísticos que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem. Nesses casos, não só o processo como a própria obra abarca diferentes códigos.

Tomando como exemplo a literatura, observa-se que o processo de criação de poemas, contos ou romances não é feito só de palavras. Há a intervenção de diferentes linguagens em momentos, papéis e aproveitamentos diversos.

Nos documentos de processo são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará. Ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação

um contínuo movimento tradutório. Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo.

Nosso olhar, no momento, volta-se para esse íntimo da criação que é tocado pela transmutação de códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas é um dos aspectos que dão unicidade a cada processo.

Manuel Bandeira fala de seu projeto intersemiótico:

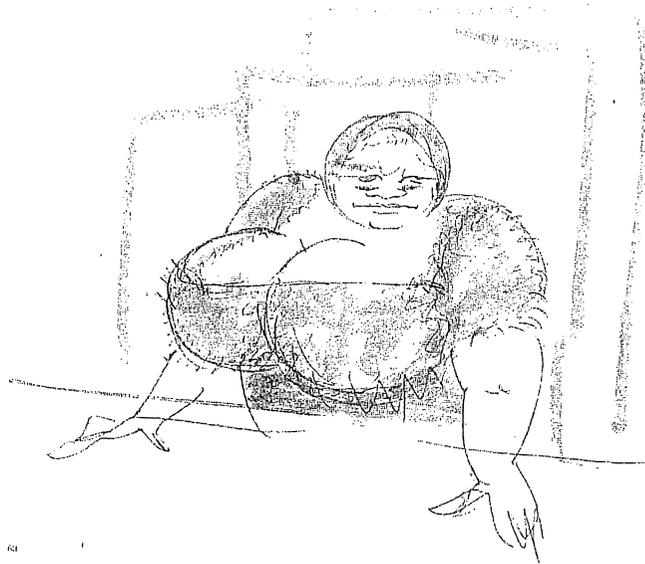
Sempre fui mais sensível a desenho do que à pintura [...] E foi intuitivo buscar no que escrevia uma linha de frase que fosse como a boa linha do desenho, isto é, uma linha sem ponto morto. Cedo compreendi que o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. Não sei se estou sutalizando demais, mas é tão difícil explicar porque num desenho ou num verso esta linha é viva, aquela é morta (1966, p. 45).

Quando discutimos a presença da sensibilidade no efeito que certas imagens causam no artista, provocando-o de alguma forma, falamos da rapidez desse momento e da tentativa do artista de resguardar esse instante frágil. Conhecemos, como consequência, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas, que acolhem essas formas sensíveis que carregam futuras obras, idéias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de uma futura tradução. Daí encontrarmos, por exemplo, diagramas visuais de escritores ou

registros verbais de pintores. São imagens visuais e palavras que preparam a criação, enquanto aguardam futura tradução.

Fellini (1986a, p. 5) fazia desenhos, no início de cada filme, como “uma maneira de tomar apontamentos, de fixar idéias. Há quem escreva palavras apressadamente. Eu desenho, esboço os traços de um rosto, os detalhes de um vestido, as atitudes de uma pessoa, expressões, certas características anatômicas. É a minha maneira de me aproximar do filme que estou fazendo, compreender de que tipo é, começar a olhá-lo de frente”.

Mas esses mesmos desenhos ganham nova função, quando chegam às mãos de seus colaboradores. O cenógrafo, o figurinista, o maquiador servem-se deles como de uma pauta na qual podem desenvolver seu trabalho, e começam, igualmente, a se familiarizar com o espírito da história, sua natureza, suas conotações. Verifica-se então que o filme tem uma antecipação, uma espécie de imagem fragmentada, nesse *sketch*.



FEDERICO FELLINI
balconista da tabacaria¹³

13 SANTI, P. M. (1989) “Federico Fellini: Du crayon à la caméra”. *Revue Belge du Cinéma*. 25, Jan-Fév 1989. p. 60.

Em alguns momentos da gênese de um filme, os pedaços de papel cobrem-se febrilmente de desenhos. Não se trata de uma ilustração do roteiro. Ainda menos, de algo fora do texto. Às vezes, trata-se da primeira impressão de uma cena que o roteiro irá transcrever e depois gravar. Às vezes, é uma forma de espiar o comportamento das personagens que estão surgindo. É, também, às vezes a anotação concentrada da sensação que deve ser provocada pela cena. Com frequência, trata-se de uma procura (EISENSTEIN, 1993).

O coreógrafo Luis Arrieta, de modo semelhante, faz uma pesquisa escrita sobre mitos para conseguir transmitir aos bailarinos o que ele queria da coreografia da *Sagração da Primavera*.¹⁴

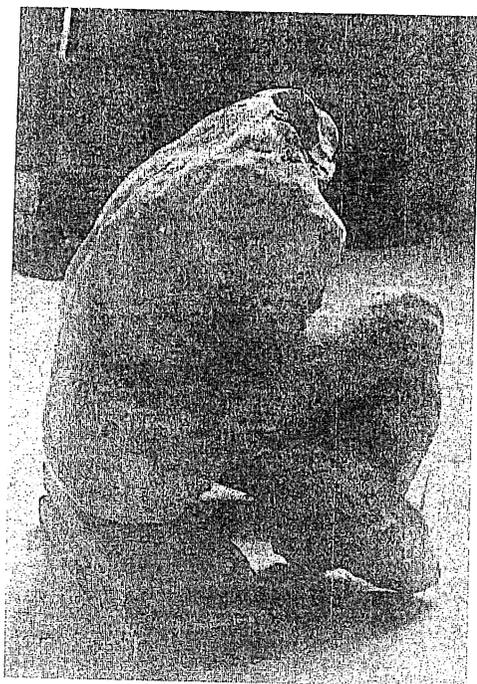
Esses registros, muitas vezes, não são feitos ou não são preservados, mas resta a consciência do artista do papel marcante de algumas linguagens em seu processo, como Cortázar (1991), que afirma que o primeiro motor de sua criação é a imagem visual.

Galizia (1986, p. 131) observa esse mesmo aproveitamento da síntese da visualidade no processo criativo de Bob Wilson: “a concepção de seu roteiro sempre nasce da construção visual como um todo e não de uma parte que deve ser ampliada e desenvolvida. É por isso que suas peças começam como diagramas, anotações globais nas quais diversas linhas de ação estão potencialmente incluídas”.

Sabe-se, também, de trocas de linguagens no papel de estimuladores do percurso, impulsionando ou não o trabalho. E há, ainda, a diversidade de linguagens nas imagens geradoras, que propiciam o desenvolvimento da obra, ao passarem pelo processo de tradução.

Quanto às traduções que revertem em estímulo, temos dois relatos da relação música – literatura. Borges (1985 a) lembra-se que Bioy Casares e ele descobriram que com certos discos trabalhavam bem e outros não os estimulavam. Gabriel Garcia Márquez

14 Ver ROSANA, V. L. AUGUSTO (1996). *Os bastidores de uma obra coreográfica: A sagração da primavera*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP.



fotografia como suporte de estudo para escultura
 "à finir ajouter ce qui se peut bronze"
 AUGUSTE RODIN¹⁵

Mapas, tomando outro exemplo da visualidade, aparecem em alguns processos de contadores de histórias, seja por meio de palavras ou de imagens em movimento. Josué Guimarães (1985) fala de um grande livro preto que guardava, entre outras coisas, mapas de suas cidades imaginárias; Wim Wenders (1989) explica que um mapa pode ser um roteiro para seus filmes.

Valéry (1991, p. 152), na *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, menciona a existência de esboços visuais nas anotações verbais de da Vinci e assim os interpreta: "Sua imaginação precisa representar o que a fotografia tornou sensível atualmente". O processo de escritura de Bioy Casares (1988, p. 36), por sua vez,

15. RODIN, A. (1982) "Ugolin".
Cabinet des dessins - Dossier
 2. Paris: Musée Rodin. p. 37

faz uso da oralidade. "Para escrever bem deve-se escrever muito, precisa imaginar, ler em voz alta o que se escreve".

Alberto Moravia (1991, p. 133), falando de sua experiência, mostra-nos a relação percepção e produção da obra via linguagens. "O cinema e a pintura têm uma grande influência sobre a minha prosa pois eu vivo muito através dos olhos".

Há ainda as formas de expressão que são intersemióticas por natureza, como, por exemplo, a escritura de roteiros de cinema, que exige o conhecimento das técnicas cinematográficas. "O que o roteirista escreve vai se transformar em outro produto, vai mudar de suporte" (Carrière, 1993, p. 6).

Casos de absorção de linguagens são relatados por Garcia Márquez (1982, p. 36). Outras linguagens, que não aquela na qual a obra se concretiza, transpõem os limites do processo e chegam à obra. O escritor nos dá dois exemplos interessantes. No primeiro, o jornalismo é apreendido pela literatura. "O jornalismo me ensinou recursos para dar validade às histórias. Pôr lençóis brancos (e não de outra cor) em Remédios, de *Cem Anos de Solidão*, para fazê-la subir ao céu, ou dar uma xícara de chocolate (e não de outra bebida) ao padre Nicanor Reina, antes de erguer 10 centímetros do chão, são recursos ou precisões de jornalista, muito úteis".

No outro caso, a literatura encharca-se de cinema. O cinema o ensinou a ver em imagens e ele constata que um de seus romances, *Ninguém escreve ao coronel*, tem um estilo que parece o de um roteiro cinematográfico. Os movimentos dos personagens são descritos como se fossem seguidos por uma câmera. "Quando torno a ler o livro vejo a câmera".

O ator Rubens Corrêa (1988, p. 17) procura caminhos novos, longe do teatro. Pode ser na música, na pintura, no cinema ou, ainda, em leituras de origens as mais diversas. "Há pouco tempo tive a felicidade de descobrir Jung. Foi um enriquecimento incrível".

O ato criador mostra-se, desse modo, uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções e, assim, emerge outro instante de unicidade dos processos.

PROCESSO DE CONHECIMENTO

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da apreensão de conhecimento que gera. A ação do artista é levada e leva à aquisição de informações e à organização desses dados apreendidos. É, assim, estabelecido o elo entre pensamento e fazer: a reflexão está contida na práxis artística (JARDIM, 1993). O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado. A construção de significado envolve referência a uma tendência. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação.

O processo criador revela diferentes instantes cognitivos, envolvendo gestos os mais diversos para se alcançar esse conhecimento.

CONHECENDO O MUNDO

Nas prestações de contas que o artista faz a si mesmo, são encontrados, em anotações, índices relativos à sua percepção. É o artista exposto a informações, recolhendo e acolhendo tudo o que, de algum modo, lhe atrai.

A percepção artística, como já vimos, é o instante em que o artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular. Sondar o mundo é uma forma de apreensão de informações, que são processadas e que ganham novas formas de organização. A percepção é, portanto, uma possibilidade de aquisição de informação e, conseqüentemente, de obtenção de conhecimento.

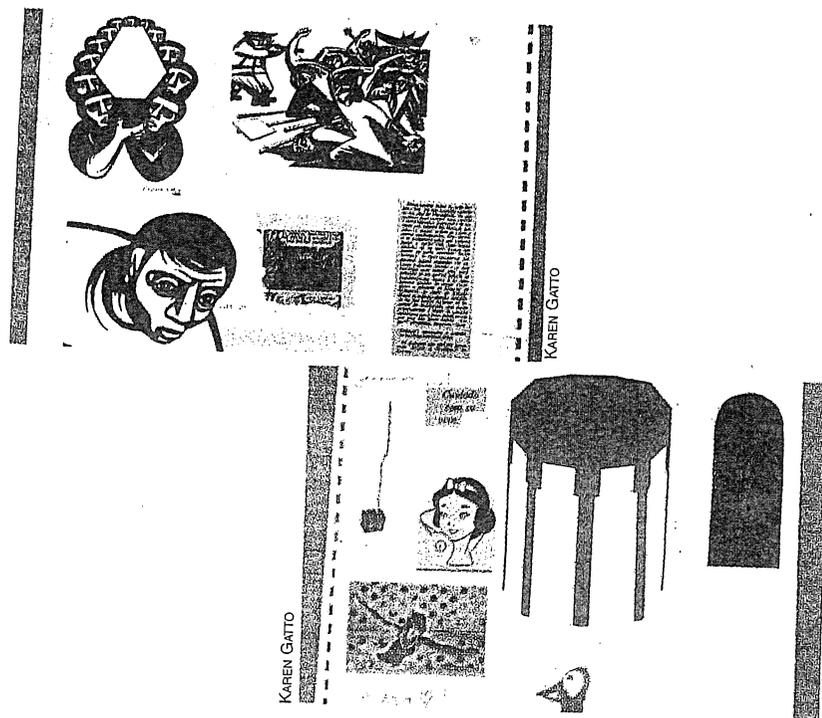
A percepção é um modo de conhecimento não-controlado, no sentido de que não se dá, na maioria dos casos, de modo consciente. Quando acompanhamos processos, deparamos com artistas imersos em seu momento histórico e no clima de seu projeto poético. Observam-se recorrências e tendências perceptivas: são modos de se aproximar da diversidade de estímulos e maneiras singulares de se apoderar de informações. Um artista plástico pode retirar a cor do mundo e outro, suas curvas e retas. São as diferentes formas de representação do mundo.

As informações, por vezes, são apreendidas em nome das novas realidades em criação. Há outros casos de artistas que têm o hábito do registro independentemente de construções de obras específicas. Mas a necessidade de registrar, reter ou pôr em memória alguns desses elementos apreendidos é muito comum.

O artista encontra os mais diversos meios de armazenar informações, meios esses que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação. Diários, anotações e cadernos de artista, por exemplo, são espaços desse armazenamento. As correspondências dos artistas, algumas vezes, cumprem esse mesmo papel.

Nessas diferentes formas de registro são encontradas idéias em estado germinal, reflexões de toda ordem, fotos ou artigos de jornal. É claro que essa lista é praticamente infinita: cada artista em cada processo poderá fornecer um novo item. De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível naquele momento.

O artista tem maneiras singulares de se aproximar do mundo à sua volta. Os cadernos de anotação guardam, muitas vezes, as seleções feitas pela percepção, ou seja, o modo como o artista apreende e se apropria da realidade que o envolve.



LUIZ PAULO BARAVELLI
fragmentos do caderno do artista plástico

Estes cadernos de notas, que faço habitualmente há mais de vinte anos, não são obras de arte mas registros dessa individualidade [do artista], uma espécie de circunscrição de imagens que por alguma razão me tocaram. Algumas irão gerar diretamente obras de arte, outras servem para gerar o artista. São escolhidas às vezes porque são feias, às vezes porque são bonitas, sentimentais ou irônicas, porque são óbvias ou porque são enigmáticas. Nesta tarefa permanente de unir o que antes não era unido tenho a pretensão de, sentado à minha mesa com um lápis e uma tesoura na mão, embarcar desarmado na descoberta do mundo (BARAVELLI, 1991).

Anotação do diário de Paul Klee:

*Quinta-feira, 23 de janeiro de 1902.
Desenhei alguns troncos de formas diferentes, do parque da Villa Borghese. Neste caso, as leis das linhas são análogas à do corpo humano [...].
Imediatamente aproveitei os resultados obtidos em minhas composições (1990, p. 110).*

Kafka (1954) comenta em seu diário: "O efeito produzido por um rosto tranqüilo, por meio de asserções calmas, principalmente quando vêm de uma pessoa estrangeira a qual ainda não compreendemos bem. A voz de Deus saindo da boca humana."

Conta-se que Picasso estava tão empenhado em observar o mundo como pura imagem que, quando menino, viu números como se fossem modelos e não símbolos de quantidade. "2 pareceu asa de pombo e 0 um olho". Não se pode negar que a vasta obra de Picasso esteja repleta da energia de 2s e 0s metamorfoseados em pombos e olhos.

As informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo o que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender e metamorfosear.

PESQUISANDO

*Nunca recusei à minha fecunda e elástica imaginação os mais rigorosos procedimentos de pesquisa.
Eles conseguiram dar rigidez a minha malhquice congênita.*

SALVADOR DALI

O artista, quando sente necessidade, sai em busca de informações. Nesse caso, poder-se-ia falar em um modo consciente de obtenção de conhecimento, que está relacionado à pesquisa de

toda ordem. Podemos encontrar rastros de coleta de informações, por exemplo, sobre assuntos a serem tratados, sobre técnicas a serem utilizadas ou sobre as propriedades da matéria que está sendo manuseada. Dicionários, enciclopédias, recortes de jornais e revistas, livros citados e trechos copiados são documentos dessa necessidade de pesquisa.

Hemingway é sempre lembrado, por muitos criadores, por sua constatação de que um conto é como um *iceberg* que deve ser sustentado, na parte que não se vê, pelo estudo e reflexão sobre material reunido e não utilizado diretamente na obra.

Paul Klee (1990) comenta em seus diários que estudou anatomia como meio e não como fim. A anatomia, junto com outras necessidades do artista plástico, aparece também nas anotações de Dali (1989, p. 83), em seu tom bastante singular: "Se vocês se recusarem a estudar a anatomia, a arte do desenho e da perspectiva, as matemáticas da estética e a ciência da cor, devo dizer-lhes que isso é mais um sinal de preguiça do que de gênio".

Sebastião Salgado (1998) visita alguns dias antes os lugares que vai fotografar, para conhecer o local e seus habitantes. Encontramos em anotações de escritores, por exemplo, listagem de sinônimos na pesquisa de um campo semântico, em busca de variedade ou de precisão.

As bibliotecas dos artistas são fonte bastante interessante de estudo para aqueles interessados nos mecanismos criativos. Os livros, jornais e recortes anotados e preservados mostram aquilo que interessa àquele artista e o modo como a informação é apreendida.

Há muitos casos de processos que exigem do artista pesquisas de campo, que revertem em anotações. Na literatura brasileira, temos o conhecido exemplo de Guimarães Rosa, que se alimentou de anotações de pesquisas sobre o sertão de Minas Gerais.

Vargas Llosa (1986, p. 57-8) conta que levou quatro anos para escrever *A guerra do fim do mundo*. A escritura exigiu uma enorme documentação e muitas leituras, o que significou muitas dificuldades e uma grande insegurança. Era a primeira vez que escrevia sobre um país diferente do seu, uma época distinta, e cujos personagens, além de tudo, falavam entre si uma língua diferente daquela na

que ele redigia. "Senti uma espécie de vertigem, porque tinha um material de pesquisa colossal. O primeiro rascunho, o que chamo de magma do livro é gigantesco, seguramente o dobro do que é o romance".

É interessante a relação que esse escritor faz entre a pesquisa e o processo transformador. "Para inventar eu necessito sempre partir da realidade concreta. É por isso que geralmente me documento, visito os lugares onde ocorrem as histórias, mas nunca com a idéia de simplesmente reproduzir uma realidade, mesmo porque sei que isso não é possível, que ainda que quisesse fazê-lo não daria resultado - resultaria em algo muito diferente".

Quando escreveu *Tieta*, Jorge Amado (1982, p. 61) usou um mapa do litoral norte, do sertão do Estado da Bahia e do sul de Sergipe. Tinha necessidade, para localizar a ação. Para "O Capitão de Longo Curso" (*Os velhos marinheiros*), estudou tudo o que se referia à navegação. Para *Tieta*, tudo sobre dióxido de titânio.

Marguerite Yourcenar (1987, p. 21) sempre se impressionou com o fato de que os personagens de toda obra literária ficavam trancados, como que indevidamente, numa fatia de tempo. Isso nos leva a uma anotação encontrada nos diários de Ignácio de Loyola Brandão com uma lista de livros, não usada na obra, que pertenciam ao personagem principal de *Não Verás País Nenhum*. O escritor adiciona uma observação logo depois da apresentação da lista, explicando que esta era uma forma de melhor conhecer seu personagem.

Os registros, por vezes, nos deixam flagrar pesquisas relativas às técnicas a serem utilizadas em uma obra específica ou em um determinado momento do artista. Essas pesquisas, em muitos casos, incluem alguma forma de testagem.

Cézanne (1972, p. 366), por exemplo, anota em seus diários: "A única coisa que é realmente difícil é provar aquilo no que uma pessoa acredita. Portanto, continuo em minhas pesquisas. Estou continuamente fazendo observações da natureza e sinto que estou fazendo um pequeno progresso".

Vejamos a relação de Godard com a luz, que implica uma busca de maior conhecimento:

Sempre fiz filmes sem luz porque não sei iluminar. Tenho vontade de tornar a estudar a luz. Porque tenho projetos de filmes sobre a luz, sobre o fascismo, sobre a iluminação, sobre a sombra e o contraste, sobre os filmes de bandidos, etc. Tenho vontade de aprender coisas como estas porque estou velho demais; na escola de cinema, na minha época, não se aprendia isso. É por isto que o vídeo me interessa de uma certa forma, no início. Porque vejo a imagem imediatamente na tela. Vejo sem luz, vejo quando acrescento uma, vejo o efeito que isso causa (1986, p. 113).

O que fica nítido é que, em muitos momentos, o conhecimento em diferentes níveis mostra-se como premente pelas necessidades da obra em construção ou por dificuldades de expressão.

CONHECENDO A MATÉRIA

Quando discutimos a relação do artista com a matéria, foi enfatizada a relação tensional entre propriedades e potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de suas leis e de sua história. É sempre lembrado, por muitos criadores, que qualquer tentativa de transgressão dessas leis parte dessa aprendizagem, que gerou conhecimento.

Acompanhando-se os movimentos da mão que faz, percebem-se gestos que significam e encontra-se, inevitavelmente, a mão que aprende. As mãos, como metáfora do trabalho, são "instrumentos da criação mas mostram-se, antes de tudo, órgãos de conhecimento" (FOCILLON, 1983).

No momento da recompensa material, o artista estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria, por meio do qual seu projeto tornar-se-á palpável. No processo de manipulação e transformação da matéria há, como vimos, mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente, ampliados.

Carlos Drummond de Andrade (1977) poetizou essa luta lúdica em seu poema *O Lutador*:

*Lutar com palavras
É a luta mais vã
Entanto lutamos
Mal rompe a manhã*

O poeta enfrenta a batalha:

*Palavra, palavra
(digo exasperado)
se me desafia
aceito o combate*

Fazendo seu poema, o poeta vence a luta (aparentemente) vã com a palavra, exatamente na busca pela expressão da impossibilidade de lidar com sua matéria.

Essa forma de conhecimento, que o artista adquire no processo, é plasticamente expressa no percurso de experimentação, isto é, no movimento encontrado ao se estabelecer relações entre as diferentes versões de uma obra. Se, ao observar os rascunhos de um poeta, por exemplo, não nos fixarmos nas alterações de significado envolvidas na substituição de linguagem *cifrada* por linguagem *em larva*, e nos deixarmos levar pelos gestos gráficos, nos defrontamos com a bela imagem do diálogo inteligente entre artista e matéria.

O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo.

Exemplificando essa forma de aquisição de experiência, o gravador Evandro C. Jardim (1993) explica que seu projeto poético "tem a dimensão da própria vida". Desse modo, o que lhe interessa é trabalhar na continuidade, nunca com a intenção de encontrar o acabado. Ele busca, por meio de um texto móvel, aproximar-se da essência ou âmago da imagem. Daí a preocupação com o registro de etapas, pois cada momento é um ponto de partida e não uma chegada. A imagem de uma árvore, por exemplo, vem acompanhando o artista ao longo do tempo, já tendo sido árvore com

nuvens, nuvem com árvores, uma mancha. “Esta imagem tem me ensinado muito sobre gravura”, explica Jardim. O processo de criação contém, para ele, uma intenção ampla que é a busca de conhecimento para dar sentido à obra, no esforço de produzir algo que se justifique por ele mesmo. Pois só assim a obra acontece plenamente. A obra de arte desenvolve-se à medida que informações ganham organização, o que significa obtenção de conhecimento. O artista munido de suas necessidades e a matéria com suas propriedades trocam informações, limites e potencialidades.

Pablo Neruda explica essa intimidade do poeta com sua matéria:

Não se pode viver toda uma vida com um idioma, vendo-o em sua maior dimensão, explorando-o, alisando-lhe o pêlo e a barriga sem que esta intimidade faça parte do organismo. Assim aconteceu comigo em relação à língua espanhola. O uso do idioma como veste ou como pele do corpo, com suas mangas, suas emendas, suas transpirações e suas manchas de sangue e suor revelam o escritor (1983, p. 265).

CONHECENDO A SI MESMO

*Quando refaço uma canção
é a mim que me refaço*
YEATS

Quando se apresentou o ato criador como um processo que tende para a concretização do projeto poético do artista, foi enfatizado que esse projeto não é claramente conhecido e que se define enquanto a obra vai sendo executada. Essa visão se aplica tanto ao percurso de construção de uma obra específica, como ao percurso da obra de um artista como um todo. O processo é o meio pelo qual o artista aproxima-se de seu projeto poético.

Voltando, ainda, à caracterização de projeto poético, lembramos que este é um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a

um tempo e um espaço, e com fortes marcas pessoais. Como dissemos, o conceito de projeto está sendo colocado no campo da unicidade de cada indivíduo.

Estabelecendo uma relação entre esses dois aspectos, o percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Desse modo, o percurso criador é para ele, também, um processo de auto-conhecimento. O artista se conhece diante de um espelho construído por ele mesmo. Rasurar a possível concretização de seu grande projeto é, assim, rasurar a si mesmo.

“O artista que luta por uma imagem determinada e estável de um herói luta, em larga medida, consigo mesmo”, Bakhtin (1992, p. 27) observa, embora esses mecanismos psicológicos não sejam o objeto de seu estudo, como ele mesmo ressalta.

Cesare Pavese (1988), em uma de suas anotações, explica que a arte (como o amor) possui a virtude de desnudar os dois amantes – cada um diante de si próprio.

CONHECENDO A OBRA

Retomando algumas discussões, já apresentadas, o ato criador, como processo, está inserido no espectro da continuidade; desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim, precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo.

Diante das contínuas testagens que as versões da obra concretizam, encontramos diferentes universos coexistindo ao longo do processo. Formas que podem ser obras, outras que serão rejeitadas e outras ainda que serão ajustadas e, conseqüentemente, metamorfoseadas. A fragilidade e a vagueza iniciais ganham algum tipo de consistência. Estaremos lidando com essa perspectiva do processo, em mais detalhes, em Percurso de Experimentação.

À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as leis que passam a regê-la e, naturalmente,

conhece o sistema em formação. Modificações são feitas, muitas vezes, de acordo com critérios internos e singulares daquele processo. O artista conhece, nesse momento, o que a obra deseja e necessita.

Em virtude dessas leis internas, ouvimos falar de escritores, por exemplo, que rejeitam certas palavras que não cabem no vocabulário de um livro. São alterações feitas em nome de uma coerência interna que se dá ao longo do processo de construção da obra.

Falar das leis da obra em construção leva-nos, por um lado, ao conhecimento sobre a própria obra, que o artista vai adquirindo. Talvez seja esse o aspecto do movimento criador que leva muitos artistas a falar dos momentos em que personagens tomam em suas mãos seus destinos, por exemplo, e instantes em que a obra caminha por suas próprias forças. Não se pode negar que a nova realidade em formação adquire energia e força ao ganhar organicidade.

E, por outro lado, isso nos remete à discussão sobre a verdade contida na obra de arte, que passaremos a desenvolver. O aprofundamento do tema e a diversidade de exemplos nos levarão a compreender melhor essa outra forma de conhecimento, que o ato criador proporciona.

CONSTRUÇÃO DE VERDADES ARTÍSTICAS

*Tudo é possível e provável.
Tempo e espaço não existem.
Sobre a frágil base da realidade,
a imaginação tece novas formas.*

STRINDBERG

A palavra verdade está, muitas vezes, presente nos depoimentos dos artistas sobre suas obras. Kurosawa (1990) refere-se a seus filmes como “verdadeiros”; ele explica que exatamente por serem verdadeiros alguém os entenderá.

Cientistas, filósofos e artistas falam sobre verdade. Estamos conscientes, no entanto, de que a verdade da obra de arte tem características próprias. É exatamente aí que reside nossa preocupação: a natureza peculiar da verdade da arte.

Na perspectiva da discussão do *Gesto Inacabado*, estamos interessados na verdade artística em criação ou, em outras palavras, no caráter da verdade buscada pelo artista, ao longo de seu trajeto em direção à obra. É a verdade guardada pela obra vista, aqui, sob o ponto de vista de sua construção.

A discussão sobre verdade da obra de arte, mais uma vez, está inserida na continuidade do processo; assim, trata-se de uma verdade mutável, não absoluta ou final. O que hoje é considerado verdadeiro, pode deixar de ser amanhã. Essa verdade emerge da obra, sob o comando estético do grande projeto do artista, também, em contínua mutação.

Sabemos que, ao dizer que as produções de artistas e cientistas não guardam verdades finais e são regidas pela estética, não estamos, ainda, diferenciando essa verdade da verdade científica. Como explica Poincaré (1947), a ordenação de elementos que têm beleza e elegância é encontrada tanto em um poema, uma escultura ou uma solução matemática.

Artistas e cientistas defrontam-se, também, com a irremediável constatação de que a verdade nunca está aqui, mas adiante. Como já foi salientado anteriormente, a tendência do processo, isto é, a concretização do projeto poético, está sempre a se realizar.

A verdade da arte tem um comprometimento diferente daquele da verdade científica: é uma ficção regida pelo projeto poético do artista. Trata-se de uma verdade passível de verificação, segundo os princípios daquele que a constrói.

Peirce (1992) faz a distinção entre real e fictício. Real é aquilo que tem as características que tem, independentemente do fato de um dado número de indivíduos pensar que essas características existam ou não. Já o fictício é aquilo cujas características dependem daquelas que alguém lhe atribuiu, por exemplo, o universo fictício imaginado pelo escritor.

O artista dá forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma "forma nova". Nesse sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas.

Como a verdade surge da própria obra, lida-se com o conceito de verdade no plural: cada concretização do grande projeto do artista conterà sua verdade, que está nas entranhas da trama da construção e que se manifesta em suas leis específicas.

O artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a da realidade externa à obra. Pois, somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode agir segundo suas próprias leis, em sua qualidade produtiva. Como já discutimos, a obra está, sempre, de algum modo, ligada a essa realidade externa, e ganha feições singulares a partir de uma transposição poética da realidade (MÁRQUEZ, 1982).

Esse artefato é um microcosmo com suas próprias leis, uma composição contida em si mesma. Um "novo mundo de sensibilidade" (MORAVIA, 1991, p. 113), com normas que vão sendo estabelecidas interna e externamente.

São leis que passam a reger aquela obra e que geram uma multiplicidade de escolhas. De modo semelhante, Pablo Milanez descreve, em sua música *Anões*, uma fase do amor em que "tomar tua mão e roubar-te um beijo, sem forçar o momento, faziam parte de uma verdade". Decisões são tomadas como necessidades daquela obra. No processo de fabricação de uma obra, é construída sua

legalidade interna, à qual o artista é o primeiro a ser submetido (PAREYSON, 1989).

É nesse ambiente que podemos compreender escritores que justificam cortes de trechos de seus romances porque estes parecem postigos e qualquer tentativa de encaixá-los provocaria rupturas no todo da obra.

Murray Louis (1992, p. 37) explica: "Cada dança tem sua própria identidade e, portanto, sua própria estrutura". Bioy Casares (1988) discute essas leis no âmbito da narrativa, tratando, mais especificamente, da unidade de tempo, de lugar e de ação. Há uma ordem? "Não, a ordem será a mais conveniente para a eficácia da história que se vai contar porque as observações gerais se modificam para cada uma das histórias. São tão diversas. Há de se descobrir uma poética para cada texto que se escreve".

Umberto Eco (1985, p. 28) exemplifica aquilo que Casares apresentou de modo mais geral. Ao escrever *O Nome da Rosa*, "eu tinha problemas. Queria um lugar fechado, um universo concentrador, e para fechá-lo melhor era oportuno introduzir, além das unidades de lugar, também as unidades de tempo. Portanto uma abadia beneditina, com a vida escandida pelas horas canônicas".

O poeta Marcus Accioly menciona uma dessas leis que regem a criação. Ele fala do clima poético, que envolve o artista em cada criação específica:

Retardei, involuntariamente, a conclusão do livro Latinomérica. O seu clima, espuma raivosa que levanta já da altura do meu pulso fechado, foi, temporariamente, mudado pelo meu humor. Eu escrevia com ódio e, de repente, algo do amor aconteceu e o menino retornou em mim. O livro se abriu, cedeu espaço ao conteúdo e forma de outro livro (s/d, p. 173).

Poderíamos entender o clima que envolve cada processo com o auxílio de Peirce (1992). Ele fala em estado estético da mente; estado de reconhecimento de sentimento em uma determinada direção.

Vargas Llosa descreve o processo de formação da identidade própria da obra:

No começo é tudo tão frio, tão artificial e morto! Pouco a pouco isso vai tomando vida, quando vão se encontrando, para cada um dos personagens, as associações e relações. Isso é bonito: quando a gente começa a descobrir que já há ali umas linhas de força naturais na história, linhas próprias. Esta é a parte fascinante. Mas até chegar a isso, é trabalho, trabalho e muito trabalho. Em meu caso, pelo menos, é um enorme esforço (1986, p. 89).

No relato de Kurosawa, acompanhamos a formação de uma realidade ficcional. É o caso de um médico que se recusava a tornar-se um personagem real. Por uns tempos não passou de um boneco.

Depois de cerca de cinco dias, Uekusa (o roteirista) e eu tivemos uma súbita revelação, quase simultânea. Nós dois nos lembramos de um certo médico alcoólatra. Pareceu-nos completamente estranho que não tivéssemos pensado nele antes.

O jovem médico tipo marionete, retrato do humanitarismo, explodiu em pedacinhos. Por fim, surgiu o anjo embriagado. O personagem imediatamente adquiriu vida e começou a se mover (1990, p. 230).

Ao discutirmos a tendência do processo criativo para a comunicação, apontamos momentos do processo em que o artista escreve, pinta ou esculpe pela obra em construção, para que se torne verdadeira. Não é por ele, criador, nem pelo futuro receptor que a obra está sendo criada. O trabalho e a dedicação do artista são direcionados para a gestação sadia de sua obra.

A constatação da existência de linhas de força na obra em criação nos leva a Rosenfeld (1985), que fala que a verdade em obras de ficção tem significado especial: designa com frequência qualquer coisa como genuinidade e autenticidade, relacionadas à coerência interna no que tange ao mundo imaginário.

O autor menciona, também, que as características da verdade peculiares a cada obra estão relacionadas à atitude subjetiva do autor. Retornamos, assim, às escolhas estéticas de natureza individual que marcam a criação, e chegamos à presença do criador na verdade da obra.

A construção de verdades ficcionais está, por outro lado, necessariamente, ligada ao engendramento de novas formas, ou seja, à construção de um novo objeto que tem sua própria realidade. Não se pode, portanto, falar em verdade da arte desatada de uma realidade construída.

A obra cria sua própria realidade, dando a sensação de que o artista “só cumpre ordens” (JOÃO UBALDO RIBEIRO, 1995). O sistema é construído, gerando significado e, conseqüentemente, uma nova realidade. A verdade da obra de arte é tecida na construção de sua realidade e habita a obra concretamente. É a capacidade de fazer seu efeito acessível e experienciável objetivamente na realidade que a obra oferece. Daí, talvez, a certeza de Kurosawa de que, sendo o filme verdadeiro, alguém o entenderá.

Uma vez que o artista tenha imaginado um objeto com determinadas características, este transforma-se em um universo real. Ele não pode destruir esse fato fingindo ou pensando que não o imaginou, ou mesmo que o imaginou de outro modo. Esse objeto, que vai se tornando verdadeiro, é tão real quanto a realidade externa à obra, a ponto de o artista ser afetado por ele.

Borges (1994a, p. 35) confessa que os labirintos o perseguiram pelas noites, em terríveis pesadelos: “Quase sempre estou passando de um cômodo para outro igual, sem encontrar saída. Deve ser porque recorri a eles em meus contos”.

Outros criadores constatarem esse poder da realidade em construção. Buñuel (1982) fala da verdade da arte se expressando por meio de mentiras que, por sua vez, transformam-se em verdades, e da tentação do artista de acreditar nesse mundo ficcional.

Ignácio de Loyola Brandão percebe, durante a escritura de *Não Verás País Nenhum*, que se viu falando, várias vezes, mas “que coisa estranha. Era o Souza (o personagem principal do livro)”. Do mesmo modo, estava viajando na época em que escrevia esse livro sobre um tempo no qual a natureza encontra-se em total destruição e estranhou ver no “mundo lá fora” rios e árvores.

Essa interferência do universo imaginado é registrada nas anotações feitas pelo escritor no decorrer do processo. A força dessa realidade em construção chega a afetar, ainda, no caso desse romancista, a escritura em seu nível lingüístico. A sintaxe sincopada do texto em criação foi sendo assimilada no diário que acompanhou o escritor.

Jean Renoir (1990, p. 231) discute a realidade da obra de arte sob o ponto de vista de seus receptores: “Um grande poeta se situa no mundo que inventou. Vou mais longe: transforma o mundo e as pessoas com os produtos de sua imaginação. Oscar Wilde alegava que antes de Turner não existia nevoeiro em Londres. Estou convencido de que Wilde tinha toda razão”.

Depois de olhar um trabalho de Cézanne, todas as casas, ruas e árvores pareciam-se com uma pintura realizada por ele. O mesmo acontecia quando eu passava os olhos por uma tela de Van Gogh ou de Utrillo. Eles transformavam o modo pelo qual eu via o mundo real. Tudo parecia ser diferente do que eu contemplava todos os dias (KUROSAWA, 1990, p. 138).

O ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista. O artista não encontra paz, confessa Lasar Segall (1984), pois há uma profunda verdade que o inquieta interiormente e que ele procura expressar integralmente.

O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade. Talvez, por esse motivo, Kurosawa (1990) mande-nos procurar por ele nos personagens que criou, porque “não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra”.

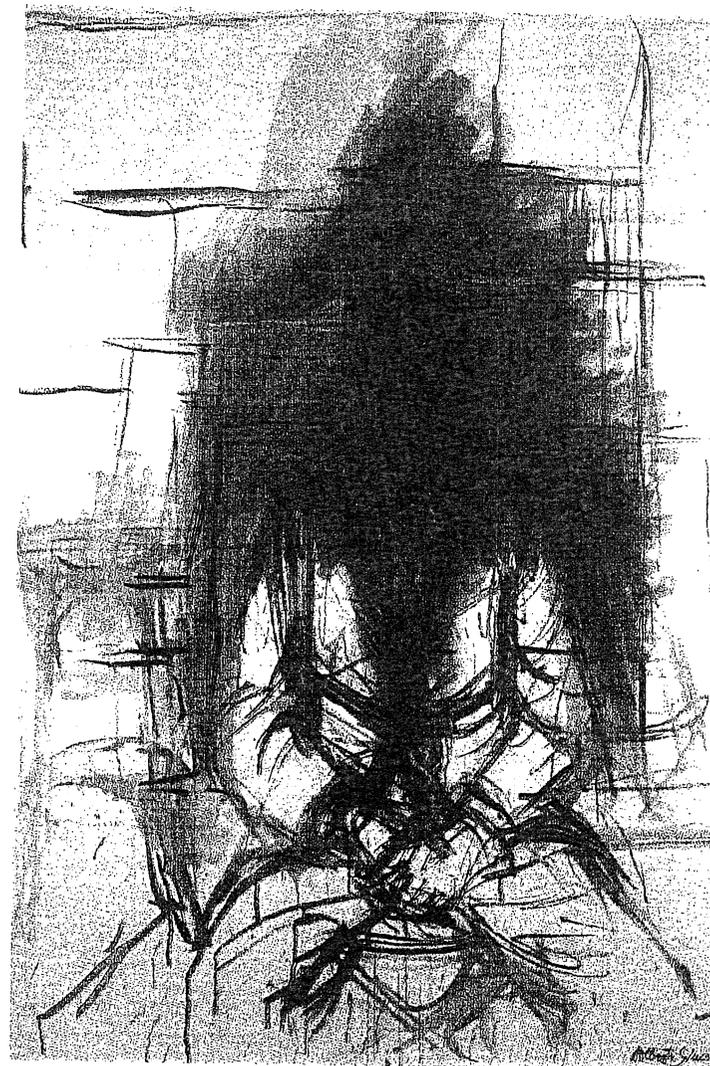
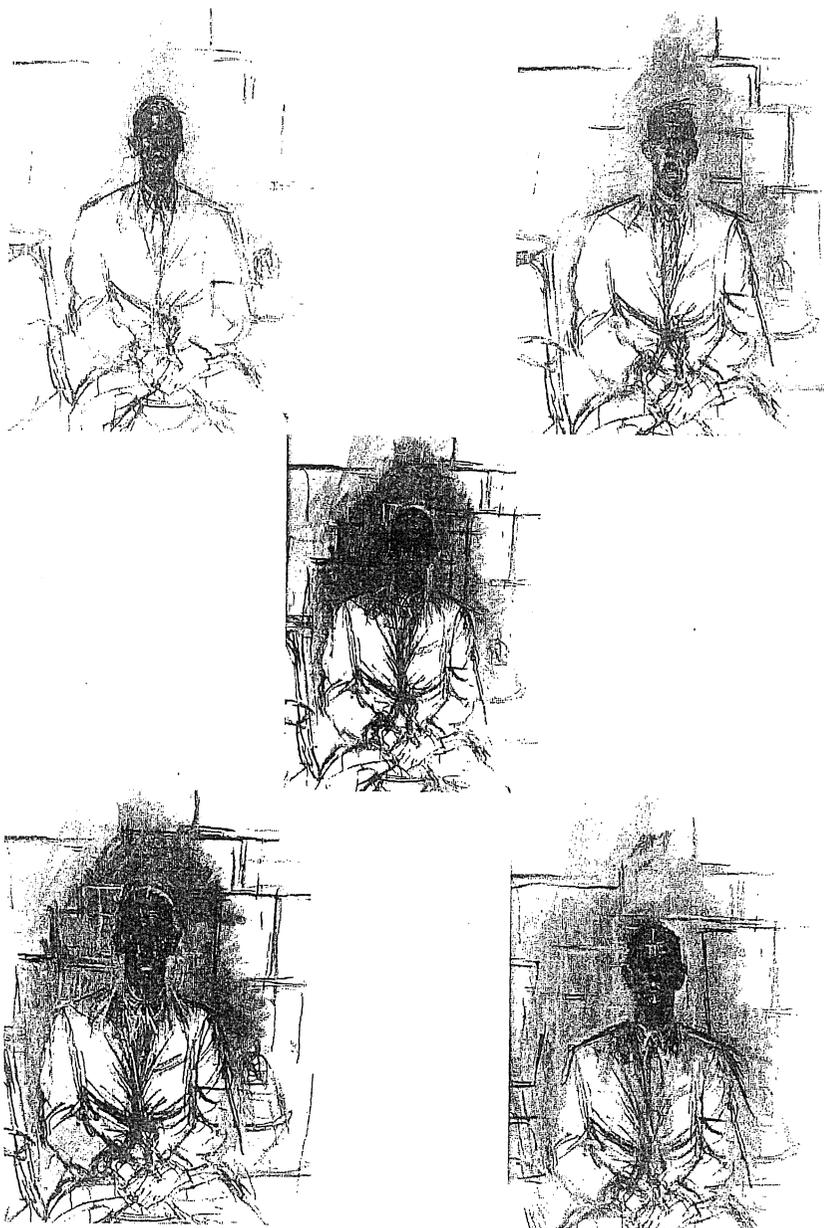
Mário de Andrade (1982 b, p. 91), de modo semelhante, faz comentários sobre seu livro *Amar Verbo Intransitivo*, em uma de suas cartas para Pedro Nava: “Já pus reparo depois de publicado que pela impressão produzida está complexo demais. Afinal isso quer dizer que ele (o livro) sou bem eu que sou complicado por demais”.

Uma das questões mais surpreendentes, no que diz respeito à natureza da verdade da arte, é que essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhe é externo, aproxima-se mais dele. O mundo, construído ao longo do processo criador, ultrapassa a realidade: canta a realidade e tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. A obra de arte, na tentativa de revelar o mundo que o artista percebe, conhece e apreende, coloca seu receptor mais próximo da realidade que lhe é externa.

Uma obra de arte nos arrasta para seu mundo; no entanto, é uma revelação sobre a realidade que nos rodeia. Os universos ficcionais não pertencem à realidade externa à obra; no entanto, oferecem seu mais autêntico testemunho. Pois a arte se aproxima da complexidade das “tessituras inabordáveis” dessa realidade.

A verdade da arte, com realidade e linhas de força próprias, liberta-se das leis externas por meio de uma ação transformadora, sem abandonar a realidade que a alimenta. Esse processo de construção de verdades, no entanto, revela-se como um percurso de criação de um documento sensível da realidade transformada.

PERCURSO DE EXPERIMENTAÇÃO



ALBERTO GIACOMETTI
cinco das dezoito versões do *Retrato de James Lord*¹⁶
diferentes luminosidades e cortes
alterações no cenário de fundo

16. LORD, James (1991). *Um portrait par Giacometti*. Paris: Gallimard.

*As chaves da felicidade são
um método de investigação na arte.*

EISENSTEIN

Eisenstein (1987) lembra que, quando criança, conheceu nos bazares de caridade as chaves da felicidade, que eram uma espécie de loteria. Doze chaves ficavam ao lado de uma caixa, mas apenas uma conseguiria abri-la e, assim, podia-se receber seu conteúdo (dez rublos, talvez) como prêmio. Muitas vezes o encontro da chave certa só ocorria na décima segunda tentativa e o vencedor ficava sem um tostão.

O cineasta relaciona o jogo das chaves com o livro *Madame*, no qual Verbitskaia submete sua heroína à semelhante provação, em sua busca do amor. E chega à conclusão de que as chaves da felicidade não são apenas um método de procurar o amor, mas constituem, também, um método de investigação na arte.

A investigação na arte está, dessa forma, relacionada ao ato de experimentar doze chaves; rascunhos e rasuras, que adquirem características específicas em cada linguagem, deixam transparecer exatamente o aspecto indutivo do ato criador.

No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções e opções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado.

A rasura, o rastro que o artista deixa das tomadas de decisão, nos é dada nos rascunhos em sua feminilidade e conseqüente fecundidade: engendrando novas formas. “A sequência dessas aparições, que se apresenta quase como um símbolo da força solene da natureza, abre-nos uma fresta para o funcionamento da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 94) e para os mecanismos de desenvolvimento do pensamento do artista.

A experimentação e a percepção seriam campos de testagem que mostram a natureza investigativa do processo criador. O ato criador mostra as experiências do artista com limites e tendências.

Encontramos testagens em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. A experimentação é comum, a unicidade está no modo como as testagens se dão, na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas.

Convido o leitor para acompanhar três relatos de momentos de experimentação – um no teatro, outro no cinema e um último nas artes plásticas.

Paulo Autran e o médico de *Equus*:

Não estava contente com meu monólogo, eu sentia que algo era falso naquele 'desbunde' do médico. Depois de um mês da estréia, e de uma frustração diária de minha parte, no final de uma sessão, peguei o garoto como todos os dias, tentei acalmá-lo, deitei-o, cobri-o e comecei a vê-lo dormir, em silêncio.

Fiz uma longa, longa pausa, sem saber como interrompê-la. Depois olhei para a platéia e, sem pensar, comecei a contar baixinho o meu sofrimento, meu desespero, minha inutilidade ... E as lágrimas me corriam pelo rosto e pingavam do meu queixo, e eu nem percebi que estava chorando ... E então senti que tinha acertado; sem racionalizar, sem planejar, sem nem saber como. Foi um dia muito bom em minha vida. Tive a sorte de me deixar levar pela intuição, por um impulso interior (1988, p. 87).

Kurosawa e uma montagem:

Há um ponto da história em que uma égua procura desesperadamente seu potro, que havia sido vendido. Como se estivesse enlouquecida, ela derrubava a porta do estábulo, ia até o pasto e tentava passar sob a cerca. Fiz uma edição dramática. Emendei detalhadamente o filme para revelar expressões e movimentos.

Entretanto, quando projetada, a cena não transmitia qualquer sentimento. Montei-a outras vezes e não consegui transportar a dor e o pânico do animal para a tela.

Yama-san sentou-se a meu lado e me viu editar o filme diversas vezes, mas não disse uma palavra sequer. Se não afirmasse "está bom", eu saberia que o trabalho estava ruim. Cheguei a um impasse e, finalmente, pedi-lhe um conselho.

Ele disse: "Kurosawa, esta seqüência não é um drama. É mono-no-aware". Mono-no-aware, a tristeza pela natureza transitória das coisas, como o doce e nostálgico pesar de ver a florada das cerejeiras chegar ao fim; quando ouvi essa antiga expressão poética japonesa, despertei, com se tivesse acordado de um sonho.

"É isso!", exclamei e refiz a edição.

Cortei somente ostakes longos. As cenas ficaram agrupadas como uma série de aparições rápidas da égua galopando – sua crina e o rabo voavam ao vento numa noite de luar. Só isso era o suficiente. Mesmo sem qualquer som, sentia-se o patético relinchar da égua-mãe e a melodia lígubre de um instrumento de sopro de madeira (1990, p. 162).

Paul Klee e a experimentação nos diários:

Diversas variações sobre o tema "pai e filho". Pai com seu filho. Pai através de seu filho. Pai na presença de seu filho. Pai orgulhoso de seu filho. Representei claramente tudo isso, mas infelizmente destruí tudo. Só sobraram os títulos.

Virgem na árvore. Mais desenvolvido tecnicamente, graças ao emprego de diferentes espessuras de traços. Primeiro gravei e apliquei ácido aos con-

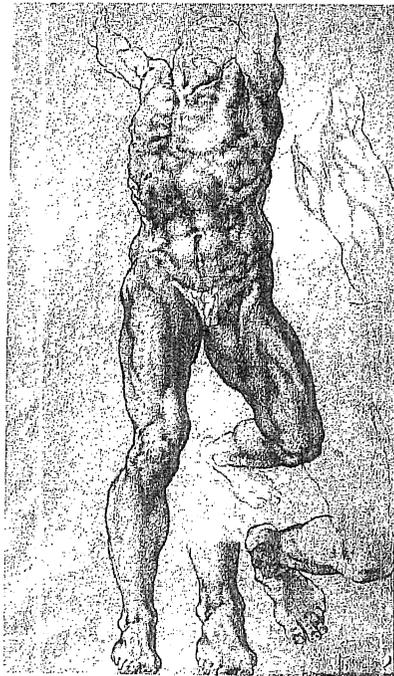
tornos da árvore. Em seguida, modelei a árvore e gravei os contornos do corpo. Depois, modelei o corpo e o casal de passarinhos. Essencialmente, o conteúdo poético é o mesmo de Mulher e Animal.

Trabalhei com enorme afinho, muito mais do que transparece na água-forte. Dois homens se curvam considerando um ao outro de nível superior ... Nela busquei consolo para minha posição social. A primeira vez, por mera impaciência, apliquei o ácido cedo demais; voltei à composição e melhorei-a consideravelmente. Desta vez tive mais sorte com a aplicação do ácido.

Já tenho três versões de O comediante, a última delas gravada em cobre. Mas continuo achando mais bonitos os traços feitos na chapa de zinco. Será que este problema está resolvido? Por ora, talvez.

Por ser anedótico demais, renuncio ao tema da criatura de borracha que se estica para o alto e vai afinando tanto, que as flechas atiradas contra ela só atingem de raspão.

Versões anteriores de Mulher e animal mostravam a mulher como a parte sobre a qual pesava todo o sofrimento. Mais tarde suavizei-lhe um pouco a expressão (1990).



Estudos de Michelângelo para *Hamán*¹⁷
Momento em que a figura está próxima das pesquisas de anatomia. Na obra as formas são amenizadas.

17 PERRIG, Alexander (1990). *Michelangelo's drawings*. New Haven and London: Yale University Press. p. 177.

O cenógrafo J.C.Serroni (1993, p. 1 A) ilustra a experimentação artística em processos coletivos, na montagem de *Vereda da Salvação*, com direção de Antunes Filho.

O texto de Jorge de Andrade pede um amontoado de casas. Antunes não queria isso. Preferia algo mais simbólico. Pensei num conjunto de árvores formando uma clareira. Fomos limpando a idéia até chegar perto de algo que parecia mais uma escultura do que uma cenografia. O problema foi determinar o número exato de árvores. De início eram mais de 300. Isso provocou um atravancamento impossível no palco. Finalmente chegamos às 230 que foram instaladas, dentro de um processo de tentativa e erro, montando o cenário, ensaiando, verificando o que havia de excesso, políndo.

Havia três casas no palco, reduzidas depois a duas, que foram empurradas para as extremidades da cena. Queria manter a verticalidade do espaço, para dar a idéia de ascensão, de vôo dos personagens.

Precisamos também definir onde era preciso haver troncos de madeira, para os atores escalam, e onde era possível usar apenas tubos de PVC, que foram texturizados com tecido e jornal para se parecerem com árvores. Não foi um cenário caro. Mas é um dos que considero mais bem resolvidos entre os que fiz até hoje (SERRONI, 1993).

Podemos deparar, às vezes, com registros de testagem conscientes de sua condição precária, como os ensaios de teatro ou os esboços de artistas plásticos, que recorrem a suportes diferentes daquele no qual a obra se concretizará, como os desenhos preparatórios de uma pintura, de uma gravura ou de uma instalação. O fotógrafo Sebastião Salgado (1997) fala de suas “cópias de trabalho”. “De 1700 são selecionadas normalmente 30 ou, no máximo, 40 finalistas. As mais fortes”.

Há outros casos, no entanto, em que a aparente testagem já pode ser obra, como a maioria dos rascunhos da literatura, as tomadas do cinema ou as pinceladas da pintura.

É interessante observar que, independentemente da forma que a experimentação toma, esse momento é sempre relacionado a trabalho, que significa, em última instância, criação. É a ação do artista sobre sua matéria que gera o andamento da obra, ou seja, o movimento criador.

Matisse (1972, p. 411) explica que pode ficar, momentaneamente, satisfeito com uma obra terminada em uma sentada, mas logo fica cansado de olhar para ela; portanto, prefere continuar burilando-a, para que mais tarde a reconheça como um trabalho de sua mente.

“Para escrever bem”, diz Bioy Casares (1988, p. 38 e 86), “deve-se escrever muito, precisa pensar, imaginar, ler em voz alta o que se escreve, há de acertar, equivocar-se, corrigir os equívocos e

descartar o que sai errado". "Se tivesse que eleger entre a musa que dita ou a escritura que brota como água de um manancial e o sistema de sempre, sem dúvida, fico com o sistema de sempre. No processo de escrever e corrigir o pensamento se ordena".

A experimentação está, portanto, relacionada ao conceito de trabalho contínuo. Trabalho mental e físico agindo, permanentemente, um sobre o outro. Daí a esperança impossível de Bioy Casares ser a de pegar um de seus livros e o reler com tranquilidade, com prazer.

Mas nunca o conseguirei. Por mais antigo que seja o livro, se o pego para ler, começo imediatamente a corrigi-lo. O que já é uma espécie de obsessão, pois, quando entrego um livro ao editor, é porque ele já está em meu limite. Não é que não haja mais o que corrigir, mas simplesmente eu já não posso ir além, cheguei ao meu limite de correção e então, meio desiludido, eu o entrego à editora. Mas, depois de publicado, se o pego para reler, tudo recomeça e eu começo a corrigir novamente. A coisa não pára jamais (1997, p. 9).

Lembramos, aqui, a citação que Borges (1984) faz de Alfonso Reyes: publicamos para não passar a vida corrigindo, ou seja, um escritor publica para se libertar do livro.

A testagem está, quase sempre, associada à fisicalidade dos documentos de processo, no entanto, devemos lembrar dos muitos momentos de experimentação mental, a qual tem sua grande metáfora na história chinesa contada por Calvino.

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos não havia sequer começado o desenho. "Preciso de outros cinco anos", disse Chuang-Tsê. O rei concor-

dou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu (1990, p. 67).

Acompanhemos alguns exemplos desse tempo de maturação mental tal contado por outros Chuang-Tsês.

O caso da escultura de Brecheret e a *Paulicéia Desvairada* de Mário de Andrade (1982a) já foi mencionado. O escritor conta que o livro foi escrito em pouco mais de uma semana, depois de quase um ano de angústias interrogativas. De modo semelhante, Kurosawa (1990) diz que, como já tinha uma das *Quatro histórias de amor* trabalhada na cabeça, fez o rascunho em quatro dias.

O trabalho do CD *Paratodos* de Chico Buarque (1993) foi um turbilhão. "Eu fiquei por seis semanas praticamente sem dormir. Dormia pouquíssimo, compondo como um maluco, uma música atrás da outra. Evidentemente eu sabia que estava fazendo aquilo apenas naquele momento; era o resultado de ficar praticamente quatro anos sem fazer música".

"Alguns pintores passam quase um ano avançando, centímetro por centímetro, o trabalho na tela. Eu passo um ano pensando num quadro e depois, em alguns minutos de desenho, executo-o", diz Picasso (1985, p. 77).

Joan Miró, falando de sua rotina de trabalho, diz que

O período em que mais trabalho é de manhãzinha. É quando produzo mais, sem trabalhar – na minha cama. Entre as quatro e as sete estou completamente absorvido pelo meu trabalho. Depois, volto a dormir, das sete às oito. Quase sempre é assim. Por exemplo, hoje de manhã pensei em tudo o que devo fazer para a exposição do próximo mês na galeria Maeght, em Barcelona. É uma grande tensão mental (1989, p. 21 e 36).

Um esboço pode também assegurar uma futura experimentação mental, para Miró: "Se tenho uma idéia, esboço-a sobre qualquer

coisa, em qualquer lugar. E, à medida que o tempo passa, essa idéia vai sendo trabalhada na minha mente e, um dia, vira uma tela. Coisas de mais de quarenta anos atrás me voltam; coisas que eu previra fazer e que amadureceram depois de quarenta anos".¹⁸

No momento de qualquer tipo de testagem, novas realidades são configuradas, excluindo outras. A experimentação é um espaço de possibilidades (FORTUNA, 1995), em que diferentes formas ocupam o mesmo espaço por um tempo: muitos escritores, por exemplo, relatam casos em que diferentes fins de seus romances coexistiram por algum tempo. Atores e atrizes retêm em suas memórias expressões faciais, modulações de voz ou gestos diversos para uma mesma fala, que serão testados durante os ensaios. São os momentos em que se convive com muitas possibilidades, mas alguns caminhos são escolhidos em detrimento de outros.

Nesse sentido construir é destruir. "Acumulação e eliminação representam o processo pelo qual acabamos chegando ao que desejamos", explica Chaplin (1986, p. 72). A necessidade de destruição ou eliminação para que a construção seja possível é sempre lembrada como um dos instantes que provocam mais dificuldades para os criadores.

O corte é sempre visto como inevitável porque, na fase da filmagem, registra-se, obviamente, apenas o que se acredita ser necessário para o trabalho. "Frequentemente, entretanto, só se percebe a inutilidade de uma cena depois de filmá-la".

Inevitável mas doloroso: "Na sala de montagem, Yama-san parecia um assassino furioso. Uma vez até pensei: 'Se é para cortar tanto, por que filmamos, então?' Eu também sofria muito para realizar o filme e sentia dor em ter de eliminar meu próprio trabalho" (KUROSAWA, 1990, p. 161).

Doloroso e associado à idéia de sacrifício: "Em alguma parte, Gide disse que um artista não só deve ser valorado pelo que é capaz de criar como também pelo que é capaz de sacrificar" (SÁBATO, 1982, p. 134).

A memória e o valor dado ao trabalho realizado são, muitas

18 Ver Sérgio J. MEURER (1996). *Joan Miró: As metamorfoses da surpresa*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.

vezes, responsáveis pelo reaproveitamento daquilo que foi destruído na mesma obra ou em outra.

Voltam os sonhos: Esses obscuros miasmas que sobem de nossos subterrâneos mais tarde ou mais cedo se apresentarão de novo, e não é difícil que consigam um trabalho mais adequado para suas aptidões: Goethe confessa que todos os seus planos inconclusos e abandonados para tantas tragédias finalmente lhe serviram para Ifigênia (SÁBATO, 1982, p. 134).

Woody Allen, como nasceu o filme *Manhattan Murder Mystery?* E ouvimos mais uma história de um corte re-aproveitado:

Eu sempre quis fazer uma história de assassinato e mistério, só para me distrair. Quando fiz Noivo neurótico, noiva nervosa, escrevi uma versão que era uma história de mistério. Começava do mesmo modo: encontrei Diane Keaton em frente ao cinema. Ao voltar para casa, naquela noite, encontramos nossos vizinhos. Eles nos convidam a entrar, e logo depois um dos dois morre. Depois achei que era melhor não fazer uma história de assassinato e mistério, e mudei tudo. Há cerca de um ano, conversando com Marshall Brickman, perguntei: "Por que não tentamos converter isso em um filme?" Eu já tinha parte da história e juntos planejavamos o resto (ALLEN, 1993).

Discutindo ainda a destruição necessária para a construção, há os percursos que não levam necessariamente a obras. Nesses casos, determinadas opções revelam-se como descaminhos que não conduzem à concretização da obra. Estou me referindo às chamadas obras inacabadas.

Não podemos, no entanto, generalizar: há diferentes formas de inacabamento. Olhar para alguns exemplos talvez nos auxilie

nessa tentativa de compreensão da diversidade em um aparente modo de ação comum.

Dostoiévski deixou um esquema para seu futuro livro *O grande pecado* e a palestra sobre “Consistência do livro *Seis propostas para o próximo milênio*” de Italo Calvino ficou apenas como um projeto. Nos dois casos, o inacabado foi acidental: a morte dos autores impediu as concretizações futuras. São autores que morreram ainda imersos na continuidade do processo criador – impedidos pela permanente procura da concretização de tendências.

Ao observar diferentes processos de criação, encontramos também inúmeras obras abortadas. São projetos que não se realizaram, embora tentativas tenham sido feitas. Obras que foram desenvolvidas em alguma ou várias direções, mas nenhuma das escolhas feitas recebeu o aval do autor para entregá-la ao público. Muitas possíveis obras ficam guardadas nesse labirinto sem saída.

Para ilustrar, lembro o caso do conto *Balança, Trombeta e Battleship ou o Descobrimento da Alma*, de Mário de Andrade.¹⁹ Um texto interrompido que se manteve inédito. Destino semelhante teve a *Poética do Fogo* de Gaston Bachelard. Uma obra que foi projetada, permaneceu no canteiro de obras, multiplicou-se em diferentes alternativas e a escolha ficou em aberto.

As causas, explicações ou razões para as histórias dessas quase-obras são, na maioria dos casos, inatingíveis para o observador de processos. Avaliações de caráter eminentemente individual não deixaram aquelas tentativas tornarem-se públicas. O que se apreende, nesses casos, é aquilo que o autor não queria – sua insatisfação diante das formas até ali atingidas. São formas inacabadas que podem ser definitivamente abandonadas ou um dia retomadas, gerando novas formas.

Há, ainda, os casos extremos em que as obras ficam só nos projetos, não merecem ou não resistem a nenhuma tentativa de concretização. A leitura atenta de diários ou cadernos de artistas, auxiliada por um grande conhecimento da obra, pode apontar para muitas dessas obras não levadas adiante.

19. Ver MÁRIO DE ANDRADE (1994). *Balança, Trombeta e Battleship ou o Descobrimento da Alma*. Ed. genética e crítica de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Instituto de Estudos Brasileiros-USP.

Marguerite Duras (1994, p. 27) traz uma outra questão relacionada à destruição. O momento de destruição do fracasso, significa o retorno para um outro livro – para um outro possível desse mesmo livro. Já havíamos apontado para fenômeno semelhante quando discutimos a intervenção do acaso. Em ambos os casos chegamos às possíveis concretizações da mesma obra.

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas. Apresentamos, em nossos comentários sobre a tensão entre acabamento e inacabamento, essa mesma observação feita por olhares externos.

Essas permanentes adequações – cortes, substituições, adições e deslocamentos –, que geram construção, não seguem um processo linear. O que estamos querendo enfatizar é o fato de que a experimentação é recursiva. Ao tentar acompanhar o trajeto e estabelecer relações entre as alterações, deparamos com a ação do artista e gestos se repetem. Tenta-se compreender, assim, os princípios que os direcionam.

Decisões são tomadas a partir de critérios ou determinados princípios ligados à unicidade de cada processo e esses critérios, muitas vezes, unem a obra de um artista, se observada em sua totalidade.

Para se discutir os motivos que levam um artista a buscar novas formas nesse processo de contínua testagem, em um sentido geral, temos que retomar muito do que foi, aqui, apresentado nessa possível morfologia da criação. O que estará sendo recuperado, na verdade, é o ambiente no qual a experimentação artística acontece.

É certo que consciente e inconsciente tensionam-se nesses momentos complexos de tomada de decisão que, segundo Willemart (1993), oferecem uma das senhas para o mistério da criação.²⁰

Vargas Llosa (1985, p. 24) explica que a “arte de escrever é uma arte complexa na qual além da inteligência, da razão e do

20. Ver Philippe Willemart (1993) *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp.

conhecimento do autor intervém todo um lado obscuro da personalidade feito de instinto, experiências reprimidas e de estranhos apetites sobre o qual ele não tem controle”.

Quem haveria de definir o certo ou o errado?, pergunta-se Fayga Ostrower (1978). Nem mesmo o artista pode explicar sempre, para si, o porquê de suas ações e decisões ou, talvez, defini-las em conceitos. Aliás não é esse o interesse do artista. No entanto, o ato de tomar decisões é, muitas vezes, associado a um dos momentos de dificuldade que o processo apresenta.

Inserindo as permanentes modificações no contexto mais amplo de nossa abordagem, diríamos que estas são parte do processo com tendência, que vai se clareando ao longo do percurso. Portanto, as rasuras podem ser resultado da relação com a maior definição do projeto do artista. Ao fazer alterações, dialogando com a obra em estado de definição, fica claro aquilo que o artista não quer. E as decisões que se sustentam, ao longo do processo, apontam para aquilo que ele quer de sua obra. Desse modo, as rasuras são, nesses casos, resultado da discrepância entre aquilo que se tem e aquilo que se quer: o construído e a necessidade. Essa discrepância gera testagens de toda ordem, em que novas possibilidades de obra são postas à prova.

Estamos, portanto, no universo da concretização do projeto poético do artista, em que a experimentação mostra-se como seu momento de exploração. Ao corrigir ou rasurar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera da obra e, assim, seus propósitos ganham contornos mais nítidos e, ao mesmo tempo, esse mesmo conjunto de princípios coloca a obra em constante avaliação e julgamento.

Kurosawa (1990, p. 161), ao se ver diante da dificuldade de cortar cenas filmadas, revela algo sobre os princípios direcionadores de sua obra: o importante é mostrar uma obra completa, sem excessos. Você não necessita do que não é necessário. Diz-se que o cinema é a arte do tempo, mas o tempo gasto sem sentido só pode ser chamado de perda de tempo.

Além do fato de a tendência do processo não ser clara, ela é, também, mutável, pois está inserida na continuidade. O artista, lutando por precisão no reino da mobilidade, faz permanentemente ajustes.

Adaptações são, assim, feitas em nome dessas alterações de percurso ou decisões tomadas ao longo do processo. O artista, às vezes, deixa rastros dessas mudanças de rumos. Graciliano Ramos iniciou a escritura de suas *Memórias do Cárcere* em 1937 e só retomou esse trabalho em janeiro de 1946. É interessante observar as alterações que o texto sofreu após essa longa parada.²¹ Outro tempo, outro momento de vida, novas perspectivas para observação dos fatos vividos.

Ignácio de Loyola Brandão decide, no desenvolvimento de *Não Verás País Nenhum*, colocar seu leitor em um tempo mais adiante daquele determinado no início do processo e, como consequência, o escritor eliminou a existência de árvores, flores, carros, crianças e casas. O clima foi se tornando mais e mais sufocante. Foram encontradas, portanto, várias rasuras que seriam resultado da relação projeto e percurso: a obra em processo suscitando novas sensações e idéias, alterando a obra e, como consequência, o projeto. Como se pode perceber, muitas dessas mudanças estão em concordância com as leis internas da obra, que tomam corpo à medida que o processo caminha. São decisões que surgem como necessidades daquela obra.

Ao mesmo tempo, cada matéria tem suas propriedades que apontam para determinados modos de manuseá-la. Às vezes o artista tenta burlar essas normas com um objetivo determinado. Entramos, nesse caso, no campo de ação dos procedimentos criativos. Esse processo de conhecimento das leis da matéria é alvo de muita experimentação.

Salvador Dalí (1989, p. 106) afirma: “No ano que vem serei o pintor mais perfeito e mais rápido do mundo. Por um momento pensei que fosse possível pintar com uma tinta semi-opaca bem líquida, mas isso é falso. A pintura líquida é comida pelo âmbar e tudo se torna amarelo”.

Klee, nos exemplos que apresentamos no início de nossa discussão sobre experimentação, mostra vários casos de testagem de técnicas para se lidar com a matéria da gravura. As tentativas envolveram uso de ácido e escolha de chapa.

21. Ver Vanda C. de A. Nei, (1995) *Graça eterno – N universo infinito da criação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.

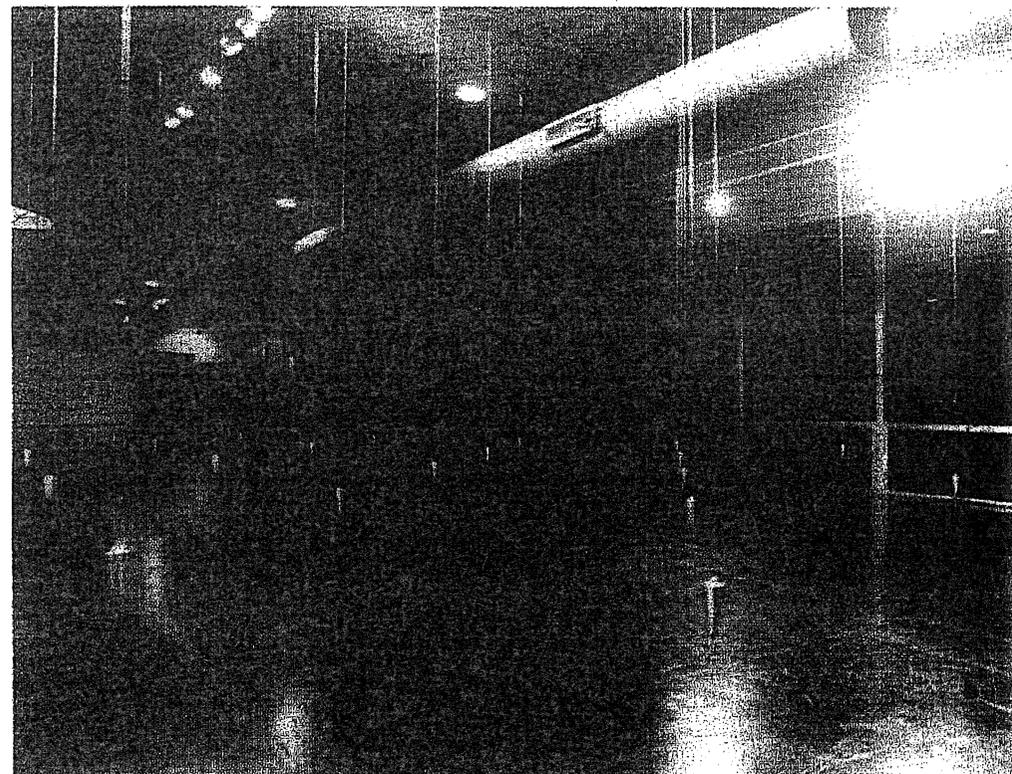
As leis da matéria, outras vezes, não são cumpridas por distração ou até por falta de conhecimento, mas quando o erro, nesse caso, é percebido, alterações são feitas tentando sanar a falha. Regras gramaticais e de concordância são ótimos exemplos de fonte de erro no manuseio da língua pelo escritor ou poeta.

Uma insatisfação em relação ao efeito da obra ou de um de seus fragmentos exige, muitas vezes, que o artista faça alterações. Enquanto Klee renunciou a um tema por se anedótico demais e em outra obra tentou substituir a dureza de expressão de uma mulher, Paulo Autran buscava algo que eliminasse a falsidade de um monólogo e Kurosawa procurava pela dor.

Quando se convive com documentos de processo, conseguimos nos aproximar da intrincada trama de motivos que envolvem a experimentação. Muitas dessas possibilidades, aqui apontadas, se entrelaçam em uma rede de relações. Mais de um motivo pode estar e quase sempre está interferindo no ato de decidir. O método de investigação na arte tem certamente mais de uma caixa com muito mais de doze chaves.

O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Instalação *Das Arqueologias*
MAM – Rio de Janeiro, 1992
JOÃO CARLOS GOLDBERG

A discussão sobre o ato criador, que *O Gesto Inacabado* se propôs a fazer, chega a seu fim, não em tom de conclusão mas de abertura para futuras ampliações. O processo criativo foi observado sob alguns pontos de vista e novas maneiras de abordar esse fenômeno ainda estão por ser descobertas.

Tenho a certeza de que, por mais documentos de processo a que tenhamos acesso, por mais informações que os criadores nos ofereçam, não temos o processo, em seu todo, em nossas mãos. Cada documento, cada informação e cada conexão estabelecida nos aproxima um pouco mais desse fenômeno denso e múltiplo. "Um palácio onde todos os compartimentos são conhecidos não é digno de ser habitado", como conclui Don Fabricio, o personagem de Tomasi di Lampedusa, em *O Leopardo* (citado por MAFFESOLI, 1984, p. 64).

Para se chegar ao momento atual dessa possível morfologia do processo criador, duas fontes de informações devem ser destacadas. Por um lado, a teoria semiótica de Charles S. Peirce manifestou seu valor ao oferecer a possibilidade de abrir o caminho para a investigação e, a partir do momento em que esse caminho foi aberto, ofereceu assistência no cultivo desta área do conhecimento (COLAPIETRO, 1989).

Por outro lado, foi essencial a teoria fornecida pelos próprios

criadores em seus documentos de processo, em seus depoimentos, entrevistas e ensaios críticos e em suas obras. Sob esse ponto de vista, algumas fontes mostraram-se especiais. Destaco os livros *Cheiro de Goiaba*, em que Gabriel Garcia Márquez é entrevistado por Plínio Apuleyo Mendoza; *Relato Autobiográfico* de Akira Kurosawa; a entrevista de Georges Raillard com Joan Miró, publicada como *A Cor de Meus Sonhos* e as *Memórias Imorais* de Serguei Eisenstein. Alguns outros artistas apareceram em nossa discussão, de modo recorrente, a partir de fontes diversas, devido à acuidade que demonstram na maneira como descrevem o trabalho criador; artistas como Jorge Luis Borges, Bioy Casares e Julio Cortázar.

Ao apresentar aspectos gerais que caracterizam o movimento criador, está sendo evidenciada a possibilidade de se partir dessa generalidade para o aprofundamento de estudos singulares e de análises comparativas, que envolvam o processo criador na arte, em sua diversidade de manifestações.

Acredito, ainda, que, ao oferecer uma perspectiva processual para abordagem de diversos objetos de pesquisa, está sendo gerado um campo científico em que diferentes disciplinas podem passar a agir. A ênfase dada ao processo sugere, assim, uma porta de entrada para a transdisciplinaridade, em que as conexões entre ciência e arte, por exemplo, podem ser melhor examinadas.

O que está sendo ressaltado, portanto, é que, partindo de estudos de manuscritos de artistas específicos, foi possível retirar generalizações para o campo da arte. Este mesmo caminho pode ser seguido em outras direções. Esta mesma morfologia oferece meios para se discutir processo em sentido bastante amplo, seja este concretizado na ciência ou na sociedade, como um todo.

A maior dificuldade enfrentada na construção de o *Gesto Inacabado* foi dar forma a um fenômeno múltiplo, simultâneo e recursivo. Como consequência da tentativa de suplantiar esse desafio, há uma constante retomada de certos aspectos do ato criador para, assim, estes poderem ser observados sob diferentes prismas.

A proposta de compreender o ato criador nos leva, certamente, à constatação de que uma possível morfologia do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIOIX, Marcus. 1977. *Poética – Pré-manifesto ou anteprojeto do realismo épico*. Recife: Editora Universitária.
- _____. (s/d). *Anais do II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética: Eclosão do Manuscrito*. São Paulo: APML.
- ALBEE, Edward. 1983. "Edward Albee". Em G. PLIMPTON (ed.) *Writers at work – The Paris Review Interviews – 3rd series*. New York: Penguin Books.
- ALLEN, Woody. 1993. "Woody Allen vencendo o turbilhão". *Jornal da Tarde – Caderno de Sábado*. 18 set.
- AMADO, Jorge. 1982. "Entrevista". Em STEEN, E. V. (org.), *Viver e Escrever*, vol. 2. Porto Alegre: L&PM.
- ANDRADE, Carlos Drummond. 1977. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- _____. 1985. "Fala o poeta". *Leia*. Agosto/1985.
- ANDRADE, Mário de. 1982a. *A lição do amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. 1982b. *Correspondente contumaz – cartas a Pedro Nava*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1989. *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- _____. 1994. *Balança, trombeta e battleship ou o descobrimento da alma*. Ed. genética e crítica de Telê Ancona Lopez. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Instituto de Estudos Brasileiros-USP.
- ANJOS, Cyro dos. 1982. "Entrevista". Em STEEN, E. V. (org.) *Viver e Escrever* vol.2. Porto Alegre: LP&M.
- ANTUNES FILHO, José A. 1995. "Antunes Filho procura as raízes do futuro". *O Estado de S. Paulo – Caderno 2 abr*.

- ARNHEIM, Rudolf. 1976. *El "Guernica" de Picasso – Génesis de una pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- AUGUSTO, Rosana. V. L. 1996. *Os bastidores de uma obra coreográfica: A sagração da primavera*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- AUTRAN, Paulo. 1988. "A estilização do ator: Paulo Autran". Em MEICHES, M. & FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- BACHELARD, G. 1978. "A poética do espaço". Em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- _____. 1988. *A Poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail. 1981. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. 1988. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec.
- _____. 1992. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BANDEIRA, Manuel. 1966. *Itinerário de Passárgada*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor.
- BARAVELLI, Luiz Paulo. 1991. "Sobre meus cadernos de notas". *Vogue*. Dez.
- BARTHES, Roland. 1988. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense.
- BEJART, Maurice. 1981. *Um instante na vida do outro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BENJAMIN, Walter. 1985. *Walter Benjamin*. Coletânea organizada por Kothe, F. São Paulo: Ática.
- _____. 1987. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- BIASI, Pierre-Marc. 1993. "L'Horizon Génétique". Em HAY, L. (org.) *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette CNRS Editions.
- BORGES, Jorge L. 1980. *Sete noites*. São Paulo: Max Limonad.
- _____. 1984. *Conversaciones con borges*. Buenos Aires: Atlantida.
- _____. 1985a. *Borges en diálogo*. Buenos Aires: Grijalbo.
- _____. 1985b. *Cinco visões pessoais*. Brasília: Universidade de Brasília.
- _____. 1987. *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.
- BRODSKY, J. 1988. "O homem não tem outro futuro senão o que a arte lhe aponta". *Folha de S. Paulo*. Livros, jan.
- BROOK, Peter. 1994. *Ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BUÑUEL, Luis. 1982. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CALVINO, Italo. 1990. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. 1993. "Carrière diz que roteirista é o narrador do século 20". *Folha de S. Paulo*. Mais! 30 maio.
- CARTIER-BRESSON, Henri. 1996. "Entrevista". *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 15 jun.

- CASARES, Bioy. 1995. "Jogos de Bioy". *Folha de S. Paulo*. Mais! 30 jul.
- _____. 1997. "Casares sonha acordado para criar duas páginas por dia". *O Estado de S. Paulo*. 26 jun.
- _____. 1988. *A la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets.
- CÉZANNE, Paul. 1972. "Paul Cézanne to Émile Bernard" Em GOLDWATER, R. & TREVES, M. (org.). *Artists on art from the XIV to the XX Century*. New York: Pantheon Books.
- CHAPLIN, C. 1986. *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.
- CHEKHOV, Michael. 1986. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes.
- CHIPP, H. B. 1993. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- COLAPIETRO, Vincent M. 1989. *Peirce's approach to the Self a semiotic-perspective of human subjectivity*. Albany: State University of New York Press.
- CORRÊA, Rubens. 1988. "A transmutação do ator". Em MEICHES, M. & FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- CORTÁZAR, Julio. 1991. *O fascínio das palavras – Entrevistas com Julio Cortázar – Omar Prego*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- DALI, Salvador. 1989. *Diário de um gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- LOURADO, Autran. 1973. *Uma poética de romance*. São Paulo: Perspectiva.
- DUCHAMP, Marcel. 1986. "O ato criador". *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1987. "Pensamentos". *Folha de S. Paulo*. Folhetim, 31 jul.
- DUARAS, Marguerite. 1994. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco.
- ECO, Umberto. 1985. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- EISENSTEIN, Serguei. 1942. *The film sense*. USA: Harcourt, Brace & Comp.
- _____. 1961. *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcadia.
- _____. 1987. *Memórias imorais*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1993. *Storyboard – 90 anos de desenho para cinema*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Fundação Casa França-Brasil. 4 set. a 3 out.
- ELIOT, T. S. 1967. "Tradition and individual talent". Em BRADLEY, S. *et alii* (org.). *The American Tradition in Literature*. New York: Grosset & Dumlap.
- _____. 1971. *The waste land – A facsimile and transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. London: Faber and Faber.
- ERIBON, Didier. 1990. *Michel Foucault*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FELLINI, Federico. 1986a. *Entrevista sobre cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. 1986b. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: L&PM.
- FOCILLON, Henri. 1983. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- FORTUNA, Marlene. 1995. "A crítica genética sob a ótica do artista". Em *Manuscrita – Revista de Crítica Genética* 5. p. 43-6.

- _____. 1995. *A poética da expressão oral no teatro – O ator, um jogador*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- FREUD, Sigmund. 1987. *Art and literature*. London: Penguin.
- FUENTES, Carlos. 1989. *Eu e os outros – Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- GALIZIA, Luiz R. 1986. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva.
- GASSMAN, Vitório. 1986. *Entrevista sobre o teatro*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- GIACOMETTI, Alberto. 1993. "Carta a Pierre Matisse, 1947". Em CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 1996. *Giacometti*. Edinburgh: National Galleries of Scotland.
- GILOT, Françoise. 1992. *Matisse e Picasso*. São Paulo: Siciliano.
- GODARD, Jean-Luc. 1986. *Godard, Jean-Luc*. Coletânea organizada por Luis Rosemberg Filho. Rio de Janeiro: Livraria Taurus.
- GOLDBERG, João C. 1994. *Depoimento ao Centro de Estudos de Crítica Genética – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP*.
- GOMES, Dias. 1982. "Entrevista". Em STEEN, Edla van (Org.). *Viver e Escrever*, vol. 2. Porto Alegre: LP&M
- GONÇALVES, Aguinaldo J. 1988. "Prefácio". Em PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve – Notas sobre crítica e literatura*. São Paulo: Iluminuras.
- GRESSILON, Almuth. 1994. *Eléments de critique génétique – Lire les manuscrits modernes*. Presses Universitaires de France.
- GUIMARÃES, Josué. 1985. "O Jornalismo me ajudou a criar um estilo". *Leia*, ago.
- HAMBURGUER, Kate. 1975. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva.
- HAUSCAKA, L. 1987. *Terapia Artística*. São Paulo: Antroposófica.
- HOLLANDA, Chico B. 1993. "De volta para a adolescência". *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2 Especial. Domingo 21 nov.
- Ivo, L. 1986. "A tendência humana é para o clamor". *O Estado de S. Paulo*. Cultura 16 mar.
- JARDIM, Evandro C. 1993. *Depoimento ao Centro de Estudos de Crítica Genética – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP*. Não publicado.
- JOHANSEN, J. Dines. 1987. "The place of semiotics in the study of literature". Em OLIVEIRA, A. C. & SANTAELLA, M. L. (org.). *Semiótica e Literatura*, Cadernos PUC 28, EDUC.
- JUNG, Carl G. 1987. *O espírito na arte e na ciência*. São Paulo: Vozes.
- KAFKA, Franz. 1954. *Journal – Texte intégral 1910-1923*. Paris: Grasset.

- _____. 1985. *Cartas a Felice*. Rio de Janeiro: Anima.
- KANDINSKY, Wassily. 1990. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- KLEE, Paul. 1990. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes.
- KUNDERA, Milan. 1986. *L'art du roman*. Paris: Gallimard.
- KUROSAWA, Akira. 1990. *Relato autobiográfico*. São Paulo: Estação Liberdade.
- LEMINSKI, Paulo. 1987. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIMA, Sônia M. van Dijk. 1993. *Gênese de uma poética da transtextualidade: apresentação do discurso hermiliano*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB.
- LLOSA, M. V. 1971. *História secreta de uma novela*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1985. *Contra vento e maré*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- _____. 1986. *Conversas com Vargas Llosa*. São Paulo: Brasiliense.
- LORCA, F. García. 1975. *Prosa Viva – Ideário Coligido*. Rio de Janeiro: José Aguilar.
- LORD, James. 1991. *Um portrait par Giacometti*. Paris: Gallimard.
- LOUIS, Murray. 1992. *Dentro da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MACHADO, Arlindo. 1997. "Entenda sua época: Audivisual". *Folha de S. Paulo*. Mais! 13 abr.
- MAFFESOLI, Michel. 1984. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MAIAKÓVSKI, V. 1984. *Poética*. São Paulo: Global.
- MAILLOL, Aristide. 1997. *Maillol e a escultura moderna brasileira*. Catálogo da exposição – Escultura Brasileira. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- MARINHO, Claudia T. 1997. *Procedimentos de apropriação na arte*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. 1982. *Cheiro de goiaba*. Rio de Janeiro: Record.
- MATISSE, Henri. 1972. "Notes of a painter". Em GOLDWATER, R. & TREVES, M. (org.). *Artists on art from the XIV to the XX Century*. New York: Pantheon Books.
- MEICHES, Mauro & FERNANDES, Sílvia. 1988. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- MEIRELLES, Cecília. 1980. "Prefácio". Em RILKE, R. M. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: Globo
- MELLO NETO, João Cabral de. 1981. "Entrevista". Em STEEN, E. V. (org.). *Viver e Escrever*, v. 1, Porto Alegre: L&PM.
- MELLO, Luis. 1993. *Depoimento ao Centro de Estudos de Crítica Genética – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP*. Gravado em vídeo.
- MEURER, Sérgio J. 1996. *Joan Miró: As metamorfoses da surpresa*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.

- MIRÓ, Joan. 1989. *A cor de meus sonhos*. São Paulo: Estação Liberdade.
- MONTENEGRO, Fernanda. 1997. *Primeira pessoa – Entrevista a Sábado* Magaldi, Multicanal, dez.
- MORAVIA, Alberto. 1991. *Vida de Moravia*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MUNSTERBERG, Hugo. 1983. "A atenção". Em XAVIER, I. (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal.
- NERUDA, Pablo. 1983. *Confesso que vivi*. São Paulo: Difel.
- NERY, Vanda C. de A. 1995. *Graça eterno – No universo infinito da criação*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- NIEMEYER, Oscar. 1994. "Niemeyer rebate seus críticos e defende o triunfo da beleza". *A Folha de S. Paulo*. Mais! 13 fev.
- _____. 1997. *Museus de Oscar Niemeyer*. Exposição. São Paulo: Museu de Arte Moderna.
- NOVALES, Friedrich von H. 1988. *Pólen – Fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras.
- OSTROWER, Fayga. 1978. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 1990. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- PAREYSON, Luigi. 1989. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes.
- PAVESE, Cesare. 1988. *O ofício de viver*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- PAZ, Octavio. 1976. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1982. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1991. *Convergências – Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- PERA, Marília. 1988. "A transfiguração do ator: Marília Pera". Em MEICHES, M. & FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva.
- PETERS, Ivana F. 1993. *A palavra e a arquitetura: Paulo A. Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. PUC/SP.
- PEIRCE, Charles S. 1977. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. 1992. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, IntelLex Corporation.
- PERRIG, Alexander. 1990. *Michelangelo's drawings*. New Haven and London: Yale University.
- PFÜTZENREUTER, Edson do P. 1992. *Desejo material*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- PICASSO, Pablo. 1985. *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret.
- _____. 1988. *Les Demoiselles d'Avignon: a sketchbook*. London: Thames and Hudson.
- PIGLIA, Ricardo. 1990. "Piglia discute relação entre literatura e verdade". *Folha de S. Paulo*. Letras. 11 ago.

- POE, Edgar A. 1967. "The philosophy of composition". Em BRADLEY, S. et alii. *The American Tradition in Literature*, New York: Grosset & Dunlap Inc.
- _____. 1980. *Poe desconhecido*. Porto Alegre: LP&M.
- POINCARÉ, Henri. 1947. *Science et méthode*. Paris: Flammarion.
- QUINTANA, Mário. 1986. "Do Caderno H". *Isto É*, 16 jul.
- RENOIR, Jean. 1990. *Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RIBEIRO, João Ubaldo. 1995. "Ubaldo se entrega à euforia das palavras". *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 4 abr.
- RILKE, J. M. 1980. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: Globo.
- RODIN, Auguste. 1982. *Ugolin – Cabinet des dessins – dossier 2*. Paris: Musée Rodin.
- _____. 1984. *Dante et Virgile aux Enfers – Cabinet des dessins 3*. Paris: Musée Rodin.
- _____. 1990. *A arte*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RONSEFELD, Anatol. 1985. "Literatura e personagem". Em CANDIDO, A. et alii. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- SÁBATO, Ernesto. 1982. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- SALGADO, Sebastião. 1997. "O fotógrafo da luz". *Veja*, 12 mar.
- _____. 1998. *Conexão com Roberto D'Ávila*. São Paulo: TV Cultura. 25 jan.
- SANTI, P. M. 1989. "Federico Fellini: Du crayon à la caméra". *Revue Belge du Cinéma*. 25, Jan-Fév.
- SARAMAGO, José. 1989. "Saramago conversa sobre o ofício do escritor". *Folha de S. Paulo*. Letras, 6 maio.
- SCLIAR, Moacyr. 1981. "Entrevista". Em STEEN, E. V. (org.). *Viver e Escrever*, vol. 1, Porto Alegre: L&PM.
- SCHILLER, Friedrich. 1989. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras.
- SCHLEMMER, Oscar. 1987. *Escritos sobre arte: Pintura, teatro, ballet – Cartas y Diários*. Barcelona: Paidó.
- SEGALL, Lasar. 1984. "Escritos de Segall". Em BECCARI, V. D. H. *O Modernismo Paulista*. São Paulo: Brasiliense.
- SERRONI, J. C. 1993. "O artesão dos palcos". *Jornal da Tarde*. Caderno SP. 23 dez.
- SHEPHARD, Sam. 1987. "An interview with playwright Sam Shepard", *The American Stage*.
- SILVEIRA, Regina. 1997. "Regina Silveira libera transgressão com tropel de animais". *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. 26 ago.
- STANISLAWSKI, Constantin. 1983. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- STEINBECK, John. 1985. "John Steinbeck". Em Plimpton, G. (org.). *Writers at work – The Paris Review Interviews 4th series*. New York: Penguin Books.
- TADIÉ, Jean-Yves. 1992. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- TEIXEIRA, Lucilinda R. 1998. *Ecos da memória – Machado de Assis em Haroldo Maranhão*. São Paulo: Annablume.
- TOLSTÓI, Leon. 1994. *O que é a arte?* São Paulo: Experimento.
- UPDIKE, John. 1986. "Os escritores revelam sua magia". *O Estado de S. Paulo*. Cultura, 8 jan.
- VALÉRY, Paul. 1957. "Théorie poétique et esthétique". Em VALÉRY, P. *Oeuvres I*, Paris: Gallimard.
- _____. 1984. *A serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1991. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras.
- VAN GOGH, Vincent. 1938. *Letters to Emile Bernard*. Great Britain: Shenvall Press.
- _____. 1993. "Vincent Van Gogh – Excertos de cartas". Em CHIPPE, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. 1994. *Semiótica, sistemas e sinais*. Tese de Doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica, PUC/SP.
- VYGOTSKY, L. I. 1987. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- WILLEMART, Philippe. 1993. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp.
- WENDERS, Wim. 1989. "Frases do cineasta". *Folha de S. Paulo*. 16 abr.
- YOUCCENAR, Marguerite. 1987. *Entrevistas com M. Yourcenar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Cecília Salles na conclusão, os estudos de gênese detectam "a beleza da precariedade de formas inacabadas". O interesse do público e da crítica pelo fazer não é novo no entanto. Paul Valéry desde o início de seus famosos *Cahiers* em 1894 e nos estudos posteriores em Poe, Leonardo da Vinci, Maxwell, Poincaré e Lord Kelvin já buscava o segredo do fazer, o *poëin*, prosseguindo a luta de Mallarmé contra o acaso na poesia. Nesse sentido, Valéry pode ser chamado com certeza o precursor dos estudos de gênese. Os conceitos de "transitoriedade" de Baudelaire ou de "precariedade" de Salles introduzem, portanto, a crítica *genética* na modernidade e, diriam alguns, na pós-modernidade, já que fazem do inacabado o objeto de seus estudos. Não é, entretanto, o objeto às vezes esquecido, às vezes mantido pelos conservadores de museus ou de bibliotecas em torres de marfim inacessíveis aos pesquisadores, que cativam os estudiosos da gênese, mas como destaca Salles, o movimento de um rascunho para outro, de um croquis para o seguinte, de uma campanha de redação para outra e até de uma palavra ou de uma frase para outra, movimento que oferecerá ao crítico perspicaz "a complexidade da metamorfose".

O documento de processo estudado revela a complexidade, não somente das linhas, das cores, das palavras ou da sintaxe que, tal as peças de um jogo de xadrez, combinam suas formas e seus efeitos, mas também do trabalho da mente. Testemunhos da busca da mente e do *scriptor*, a página branca para o escritor, o esboço para o escultor, o croquis para o arquiteto ou o caderno de anotações para o cientista são espelhos e os únicos produtos alcançáveis para entender os processos cognitivos. É mais um campo interdisciplinar suscitado pela crítica genética e pelo livro de Salles.

PHILIPPE WILLEMART

Assim como

De modo semelhante, a natureza do projeto individual de cada artista ^{se insere na tradição, e tb} é dependente do momento em que aquela obra se insere no percurso da criação daquele artista específico, ^{seja observar} uma obra em

relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer.

Abordamos, ali aqui, ^{aspecto com. do sob o pto de vista de} o ato criador ~~que~~ ^{seus} ~~seus~~ ^{aspectos} culturais. ^{no tempo} Pode-se dizer ^{tb} que o processo criativo também é um ato ^{e no} comunicativo na medida em que, em sua intimidade, são travados ^{o tempo}

diálogos de natureza inter e intrapessoais.

^{Podem-se debruçar a questão da comunicação inerente} ~~em~~ ^{na} produções culturais,

Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operantes; idéias sendo armazenadas; idéias crescendo; reflexões desejos dialogando. São reflexões que às vezes são registradas em diários e anotações.

ISBN 85-7419-042-X



9 789574 190428

