

# REDES DA CRIAÇÃO

CECILIA ALMEIDA SALLES  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA  
DE SÃO PAULO

*a* necessidade de abordar o processo criativo com o auxílio da metáfora da rede teve, para mim, vários estímulos. Um deles foi certamente ouvir as críticas de leitores de pesquisas em crítica genética: as descrições exaustivas de substituições, adições, cortes e deslocamentos os levam a questionar o papel de tal crítica. A ausência de saltos interpretativos nos obriga a pensar, afinal de contas, a que veio esse tipo de estudo.

De minha parte, adiciono outros aspectos que envolvem nosso campo de pesquisa e que merecem ser questionados. Primeiro, se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade, que envolve o processo criativo, não podemos lançar mão de conceitos teóricos isolados, como por exemplo percepção ou acaso (ou quaisquer outros). Acredito que devemos analisar nossos dossiês com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados.

Ainda no campo da abordagem teórica, o objeto deve ter primazia. O instrumental teórico deve ser acionado de acordo

com as necessidades dos documentos analisados, para que estes não se transformem em sua mera ilustração. Nestes casos os conceitos perdem seu poder heurístico, ou seja, a pesquisa oferece muito pouco de retorno no que diz respeito a descobertas sobre o ato criador.

Vale ressaltar que toda a discussão que estarei desenvolvendo aqui se situa no contexto metodológico que assume o campo da crítica genética delimitado por seu objeto – os documentos do processo criador – e o propósito de compreender os procedimentos criativos ou mecanismos de construção das obras. Estou fazendo esta ressalva pois temos discutido no Núcleo de Apoio à Pesquisa de Crítica Genética, que reúne os pesquisadores da USP e PUC/SP, as posturas dos diferentes grupos diante do objeto de nossos estudos.

Passo a seguir a apresentar o ambiente teórico no qual esta discussão se encontra. Como abrigo científico amplo, situo estas reflexões no âmbito do que vem sendo chamado pensamento da complexidade; de modo mais específico, como Edgar Morin (2000, 2002a e 2002b) o desenvolve. Não há dúvida quanto à compatibilidade das discussões sobre complexidade e a semiótica, como vou apontar mais adiante. Portanto, acredito que sob este ponto de vista estou só adensando a abordagem semiótica para os debates sobre o processo criativo. Como veremos, alguns dos pilares do pensamento sobre complexidade, que estarão sendo acessados aqui, dialogam com a já amplamente discutida generalidade da semiótica peirceana. Mais adiante estarei propondo mediações que façam o caminho desta generalidade para a alta especificidade dos documentos de processos, e assim poderemos chegar às singularidades de um artista determinado.

Morin fala do pensamento da complexidade como uma revolução científica que opera o remembramento ou reagrupamento de disciplinas até então compartimentadas. Este pensamento revela a inanidade do reducionismo que dissolve os

sistemas para considerar somente suas partes, e do atomismo que concebe seus objetos de maneira isolada; e produz o restabelecimento dos conjuntos constituídos a partir de interações, retroações, inter-retroações, que constituem um tecido complexo.

Estarei dando destaque especial à necessidade de se pensar nosso objeto de estudo no contexto da complexidade, o que implica romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que os mantêm como sistemas complexos.

Como essas questões se relacionam com a semiótica?

Tomo o conceito básico de semiose, ou seja, a ação do signo como o elo que une esses dois pensamentos. Um signo – no ambiente de vagueza e imprecisão – completa-se em outro signo, diz Peirce. Portanto a incompletude que, como vemos, é inerente ao signo, destaca sua sobrevivência a partir da inter-relação com outros signos. A visão do signo como ação ou processo nos coloca assim em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes.

O ato criador, como processo sígnico, aparece como um processo inferencial<sup>1</sup> no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar” não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder.

---

1. Peirce (citado por Kapitan, 1977) vê inferências, sob a perspectiva aqui discutida, como modos de obtenção de conhecimento novo a partir da consideração daquilo que já é conhecido.

Em muitos momentos da discussão que faço no *Gesto Inacabado* esses vínculos aparecem. Digo que o artista depara-se com intensos momentos de prazer, que parecem não oferecer resistência, diante da fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações são trazidas à mente sem aparente esforço. Dias Gomes, um entre tantos outros exemplos apresentados no livro, conta que o *Pagador de Promessas* surgiu de uma notícia de jornal que gerou associações.

Já me preocupava, naquela discussão, com o fato de que o processo inferencial destaca as relações; 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 por meio de uma permanente transformação. A originalidade da construção encontra-se na singularidade da transformação.

Sob a perspectiva metodológica, um registro encontrado em determinado documento deve ser visto em relação a outros, assim como um documento precisa ser visto no seu contato com outros.

Vale ressaltar que falamos dessas relações no contexto da não-linearidade. Daniel Ferrer (1994), em seu texto “La toque de Clementins”, já ressalta a orientação dupla da gênese: movimentos prospectivo e retroativo. Não se avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido. Assumi a metáfora da rede, em sua visualidade, para explorar a superação da dicotomia: parece necessário abranger a simultaneidade de ações, a ausência de hierarquia e levar o estabelecimento de nexos ao extremo.

A abordagem do movimento criador, como uma complexa rede sígnica de inferências, nos leva a dialogar com alguns dos aspectos considerados norteadores do pensamento complexo, como acabei de destacar.

## PROPOSTA DA PALESTRA

A proposta central desta palestra parte da necessidade de se pensar a criação como rede de inferências, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que ao longo desse percurso, a rede (ou sistema) ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

Como consequência, devemos buscar procedimentos interpretativos mais finos, para nos aproximarmos com maior acuidade dessas relações que, a meu ver, movem a construção da obra.

Como vocês podem perceber, estou fazendo um caminho do geral para o específico, ou seja, Morin fala que as pesquisas (todas as pesquisas) devem evitar o isolamento dos objetos e ativar as relações que os mantêm como sistemas. Peirce aponta como uma das características do signo (todo e qualquer signo, independentemente de sua materialidade) estar em relação com outros. Por outro lado, quando fazemos um estudo de crítica genética, nos deparamos, por exemplo, com uma anotação de um artista específico, feita naquela data, pensando em uma determinada obra. Estamos em plena singularidade, ou seja, no extremo oposto da pesquisa. Ali a abstração teórica com alto grau de generalidade e aqui a máxima especificidade de um gesto de um sujeito. Acredito que seja importante pensar em instrumentos mediadores que tornem possível essa reflexão.

Daí minha proposta: discutir, a partir de documentos de diferentes artistas, modos distintos de como as relações vão sendo estabelecidas ao longo do movimento criador, tornando a construção da obra possível. São esses diferentes procedimentos relacionais que nos permitirão interpretar nossos documentos, sob o ponto de vista de uma rede de complexas interações, nexos ou relações.

Com esses instrumentos em mãos, podemos ir ainda mais além na empreitada de um maior aprofundamento na discussão sobre o processo criador: verificar como essas interações, que os exemplos vão discutir, dialogam com a teoria da criação de base semiótica, que venho desenvolvendo. A idéia é que aqueles conceitos, apresentados no livro *Gesto Inacabado*, sejam também ativados em seu *status* hipertextual (no sentido usado pelos novos meios): não linear e, necessariamente, relacional.

Pretendo, assim, me aproximar da plasticidade ou flexibilidade do pensamento. A constituição em rede e suas interconexões são realizáveis graças a esta propriedade do pensamento em criação, em nosso caso específico. Há modificações ao longo da vida em suas conexões e sua especificidade em função do contexto interior e exterior na existência.<sup>2</sup>

Ao se discutir os modos de estabelecimento destas relações responsáveis pela construção da obra, estamos em pleno campo das associações. Arthur Koestler, em seu livro *The act of creation* (1989), refletindo sobre o pensamento criativo, já nos anos 60, apontava para a diversidade de mecanismos associativos, com uma certeza: a dificuldade de reduzi-los aos eixos da contigüidade e da similaridade. Dizia que os princípios que supostamente estão subjacentes às associações foram classificados e re-classificados por muitos. Ele exemplifica com a adaptação que Wells fez dos 18 tipos de associações feitas por Jung.

As tentativas de classificação parecem mostrar-se quase sempre insatisfatórias. O contato com dossiês de diferentes artistas, para obras diversas, confirma a sensação de que sempre algo fica de fora se tentarmos fechar um quadro

---

2. Cf. Jean-Yves Tadié e Marc Tadié (1999)

classificatório. Por isso o caminho que escolhi, aqui, foi partir de documentos e observar como os gestos se inter-relacionam, nos casos estudados.

É importante termos sempre em mente que aquilo que atrai o olhar do pesquisador é a chance de observar os movimentos do artista – ele faz um plano, vai aos livros ou à internet para fazer pesquisa sobre um assunto, experimenta um tempo de ácido da gravura ainda não testado, corta todos os artigos em excesso, anota uma dúvida – que se mostram como procedimentos geradores de obras. O que nos interessa, como críticos de processo, não é a narrativa dos fatos ou relato da ação do artista mas chegar, o mais próximo possível, desses procedimentos geradores de obras.

Antes de iniciar a discussão dos exemplos que coletei para refletir sobre a rede construtora de obras de arte, acredito ser importante lembrar que essas conexões estão sendo pensadas no contexto da criação como um percurso com tendência. O que quero dizer com isso? A abordagem semiótica nos vinha respaldando na visão do processo criador, entre outras tantas características, como um movimento falível com tendência.

Gostaria de enfatizar aqui, de modo sucinto, o que já venho discutindo em outros textos. Essa tendência é vista como um rumo vago e incerto, porém, de algum modo, direcionadora. O artista é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação. Deste modo, as relações estão imersas neste ambiente que tem o desejo do artista de construir uma obra como motor de sua ação. Em muitas de nossas pesquisas lidamos com documentos que não se limitam ao processo de criação de uma obra só. Os livros de Daniel Senise, que venho estudando há algum tempo, por exemplo, foram produzidos ao longo de 11 anos, portanto, referem-se a um vasto número de obras que foram produzidas nesse período. Os livros o acompanham na produção dessas obras e são testemunhas de alterações de tendências.

A possibilidade de obra ou obras pode, assim, ser vista como catalisadora das relações; estas são feitas para sua construção, em seu nome. O desejo da construção da obra incita seu desenvolvimento que se dá por meio de uma profusão de relações. Estamos diante da criação com rede.

O que realmente nos interessa é compreender o papel que as relações exercem nos processos criadores estudados – como o pensamento em criação se organiza e se desenvolve. Foram os documentos de diferentes artistas que me apresentaram às relações que passo a comentar.

#### EXPANSÕES ASSOCIATIVAS

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

Começo (com toda a dificuldade que um exemplo de um percurso não linear implica) de uma série de anotações que o escritor faz sobre bicicletas. Não temos referência das datas em que foram feitas mas, por serem numeradas, sabemos que foram interrompidas por outras.

*220 – As bicicletas condenadas.*

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

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

*244 – As filas ocorrem em volta dos quarteirões. Todos querem um guarda-chuva de seda preto. As lojas vendem metros e metros de pano. Nos quintais, as tingidoras fervem tachos com corante preto, tingindo sedas brancas, estampadas, coloridas. Os guardachuveiros – e eram poucos – não param. Não há mais varetas, desmontam bicicletas para tirar os raios das rodas.*

Esta série de anotações já começa a nos oferecer dados interessantes para discutir associações, responsáveis pelo crescimento da obra. Da idéia do fim das bicicletas, chegamos à destruição delas para a fabricação de guarda-chuvas que abrigariam os habitantes do calor que aumentava cada dia. Observamos um claro percurso de ampliação de idéias. O conceito central é levado para obra - fim das bicicletas cujos aros são utilizados para fabricação dos guarda-chuvas que protegiam a população do calor - , embora a cena da anotação 243 seja abandonada.

A simples leitura desta crescente tensão, que a seqüência associativa carrega, nos remete a outras anotações, tomadas de decisão e alterações nos rascunhos. Como já discuti em artigos, Loyola faz reflexões em seu diário e em entrevistas na época da produção do livro sobre o que queria de seu livro:

Diário

*“O que este livro tenta mostrar é que não adianta sermos lúcidos, percebendo todas as situações, termos idéia clara de tudo que ocorre, assumirmos nossa culpa, criticarmos um sistema, se nada fazemos para mudá-lo. Quero retrato de um apocalipse.”*

Em entrevista na época da escritura de *Não Verás*, Loyola dizia:

*“Essa é minha tentativa na literatura – é modificar, é estourar com a cabeça das pessoas e eu procuro fazer*

*isso continuamente. A gente escreve para provocar reação. Não Verás é uma outra tentativa de jogar uma bomba na cabeça do leitor. Provocar o terror na cabeça das pessoas”.*

Loyola teve uma conversa com Henfil sobre o livro que estava em construção e ele registrou o que lhe foi sugerido: *“Tem que ser algo que leve o cara a sentir o que se passa, mas depois. Ele não pode perceber e nem o livro pode ter o tom: veja, você precisa reagir”.*

Ele anota mais tarde:

Anotação

De que forma reduzir estas teorias a cenas; de que modo estas proposições podem se transformar em ação dentro do livro.

Quando as operações entre matrizes estiverem sendo discutidas, a relação entre a proposta do livro, que começa a ganhar contornos mais nítidos, e a seleção de recursos será examinada em mais detalhes.

Estamos em pleno clima apocalíptico que marca, sem dúvida alguma, o livro e nos remete, naturalmente, às associações relativas às bicicletas. No entanto, o processo guardou uma forte tensão entre esse pessimismo “escaldante” e a crença do escritor na continuidade do homem.

No estabelecimento de relações entre os diferentes documentos do processo de Loyola, encontramos registros dessa tensão. Os exemplos são inúmeros, vou ressaltar alguns como emblemáticos, para compreendermos esse processo associativo, que vai expandindo idéias e fazendo o escritor agir literariamente. Estes exemplos mostram também a importância de se relacionar os dados fornecidos por um documento como um diário, por exemplo, e entre documentos: diários, mapas, fotos, anotações e rascunhos, neste caso.

Diário

*“Tive de provocar o suicídio de Tadeu - Afinal ele é o homem que prega a esperança no homem. Escrevi toda a conversa entre Tadeu e Souza. Tadeu ainda acredita no homem e na sua permanência. No final deu uma discussão louca. Tira a linha pessimista que o livro vinha tendo. Descansa um pouco a tensão”.*

Mata-se o personagem de tom esperançoso e constrói-se uma conversa para amenizar o pessimismo. E ao mesmo tempo exacerba-se o apocalipse na decisão de alterações relativas ao tempo. O autor decide, a certa altura, começar seu relato mais adiante no tempo.

Com isso, novo espaço surge. Anota Loyola em seu diário:

*“Na evolução do livro, as casas desapareceram para dar lugar a prédios e prédios. Portanto os quintais seriam playgrounds, ou cantos de garagem”.*

Não só casas desapareceram com a alteração do tempo mas carros não circulavam mais, depois do grande congestionamento. Bicicletas deixam de existir e aqui entram as anotações do início do nosso exemplo.

No início do processo havia a possibilidade do relato começar a partir do corte da última árvore. Daí *Não Verás* ter sido chamado, por um tempo, *O Corte Final*, que foi transformado em um filme de registros do passado. Não mais existiam árvores e flores, a floresta milenar foi petrificada. Não havia mais crianças. A água acabou. Os rios só existiam na Casa de Vidros de Água – uma espécie de museu das águas. O antigo Tietê tornou-se um valo seco e a urina passou a ser reciclada. O calor vai aumentando e aumentando.

O que se percebe é que todas as mudanças que Loyola foi fazendo na caracterização do espaço, por causa da alte-

ração no tempo, contribuem para a fabricação do tom sufocante, pessimista, sem esperança e sem perspectiva de continuidade.

Esses fatos narrativos são muitas vezes observados nos registros do escritor durante o processo ou nas alterações que os rascunhos preservam. O clima sufocante que se acirra está ligado à alteração no tempo, que por sua vez gera o fim de crianças, árvores, casas, bicicletas; causa, também, a eliminação das cenas em quintais; e o corte da última árvore passa a ser um documentário. Não vou citar todos os exemplos que mostram a rede apocalíptica ganhando corpo, pois poderia tornar-se cansativo. Do mesmo modo, lembro que selecionei o eixo pessimista para exemplificar, sabendo que a matriz otimista gera suas conseqüências nos documentos, que nem sempre são levadas para a obra.

Vemos, neste longo exemplo, o papel das anotações na relação do projeto poético de natureza mais geral do escritor e aquele da obra que se encontrava em criação nos diários. Observamos a tensão que marcou definição da tendência específica do escritor para aquela obra. Esta tendência enfrenta, como vimos, modificações bastante radicais, ao longo do processo, deixando assim transparecer a vagueza e a incerteza que envolvem o estabelecimento de propósitos. O exemplo fala também da presença do leitor particular, que não necessariamente passa pela leitura do texto mais próximo do final, neste caso, mas que faz parte da discussão sobre os rumos que a obra tomava.

A análise deste exemplo terá alguns desdobramentos mais adiante.

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

Como exemplo, temos a anotação do artista plástico João Carlos Goldberg feita no percurso de construção de sua

instalação *Das arqueologias*.<sup>3</sup> Ele registra uma série de associações na tentativa de conceituar os prumos.

Como vemos no exemplo:

*Prumo – Espaço* → Verticalidade/Centralização/Determinação/  
Aferição/Retidão/Equilíbrio/ Instrumento/Exatidão/ Plumbu/  
Direção/Agudeza

*Pêndulo – Tempo* → Mobilidade/Instabilidade/Circularidade/  
Oscilação/Periodicidade

*Arqueologia* → Pesquisa/Aprofundamento/ Descoberta/  
Revisão

*Quadrado* → Quadrantes/Estrutura/Arqueologias

Neste longo percurso, o prumo passa a ser pêndulo, chega à arqueologia para alcançar sua forma plural - “arqueologias” - que servirá de título e tema para a instalação. As associações vão re-conceituando o prumo e a obra o recebe re-significado; a lista de associações passa, deste modo, por uma clara seleção. Quando o novo conceito é encontrado o jogo associativo é suspenso.

Este tipo da anotação nos remete diretamente à relevância do conceito da obra para o projeto poético de Goldberg. Portanto não só a matéria escolhida – um *ready made* – como todo o percurso de transformação, via associações, nos remete a um projeto essencialmente conceitual. É importante ressaltar, portanto, o papel primordial do projeto para esse artista. A obra recebe o objeto re-significado.

---

3. Apresento esse exemplo na segunda edição do livro *Crítica Genética: uma (nova) introdução*.

Vamos a outro exemplo.

Algumas imagens dos livros de Daniel Senise aparecem de forma recorrente. Cada novo desenho não apaga os anteriores, mas parece ser contaminado pelos outros e está, assim, impregnado de sua história no processo criador do artista. Os livros mostram, deste modo, a construção de um vocabulário pessoal de imagens que vão ampliando suas definições em cada novo desenho por meio de uma série de associações visuais, gerada por uma justaposição prolixa de imagens. Essas associações parecem atuar como campo de testagem do artista, na aparente tentativa de encontrar imagens eleitas que irão para as telas, onde passarão por um processo de construção pictórico.

Pensando nas questões às quais estamos dando atenção, aqui, as associações, no caso da imagem do prego, oferecem uma informação bastante interessante. A imagem do prego ganha, ao longo do processo, maior complexidade na medida em que pregos são justapostos a outros pregos, como também a outras imagens, também vigorosas ou recorrentes, como nuvem de fumaça, cérebro, martelo e a imagem de Whistler,<sup>4</sup> para citar alguns exemplos.

Neste caso, as associações também fazem parte do percurso e a obra as absorve depois de uma seleção.

Este mecanismo de desenvolvimento de pensamento visual associativo de natureza expansiva de Senise é observado em outros momentos de seus cadernos, como em séries de associações verbais. É interessante notar que ele leva este mesmo procedimento para algumas de suas obras formadas por duas ou quatro telas (dípticos e polípticos), que ganham significado na proximidade. Ele comenta em uma anotação que o díptico não é o *gap* entre os pensamentos mas o que

---

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

surge na aproximação das duas imagens. Em outro momento ele anota: *“Posso dizer que o meu trabalho é a justaposição de duas coisas para fazer uma terceira”*.

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

Retomando o exemplo do processo de Loyola, acredito que tenham ficado claras as interações entre a materialização da obra (recompensa material) e a definição do que o escritor quer de sua obra, ou seja, a tendência específica daquele livro. Vejamos estas relações de modo mais específico.

#### MATRIZES GERADORAS

Estou tomando matriz no conceito matemático, como forma de armazenagem de dados. O poder gerativo destas matrizes está nas operações de combinação entre elas.

Processo semelhante acontece no exemplo de Loyola, que acabei de discutir: o acirramento do tom apocalíptico combina-se com recursos literários e gera alteração no ritmo do texto — tanto na tendência por substituição das subordinações e coordenações por orações simples, como na montagem das cenas.

Suas anotações comandam passagens mais ríspidas, mais cortantes: *“Está havendo muita preocupação de continuidade. Cortar mais violentamente de uma cena para outra”*. Como consequência, surge uma sintaxe rápida e sincopada que contribui para a violência, que o tom apocalíptico carrega. Não há uma seqüência temporal nítida na tomada dessas decisões e em sua ação sobre o texto.

O projeto ou tendência da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem, que o escritor tem a seu dispor, gerando seus próprios recursos ou procedimentos criativos. Ao mesmo tempo, o encontro dos recursos esclarece aquilo que o escritor está buscando.

De modo semelhante, aparece, em muitos momentos dos livros de Senise, a necessidade de fugir da repetição de recursos pictóricos conhecidos, ou seja, fugir dos procedimentos que se tornaram burocráticos. Em alguns casos, estas reflexões, que atuam como balizadoras de seu processo como um todo e não de uma obra específica, são associadas à ação.

Partindo da discussão sobre uma obra de Alan Davis, Senise chega ao perigo do “burocrático”, comenta uma tela sua em processo de criação e diz:

*“O último quadro que pintei no Rio escapa (um pouco) do processo de decalque”.*

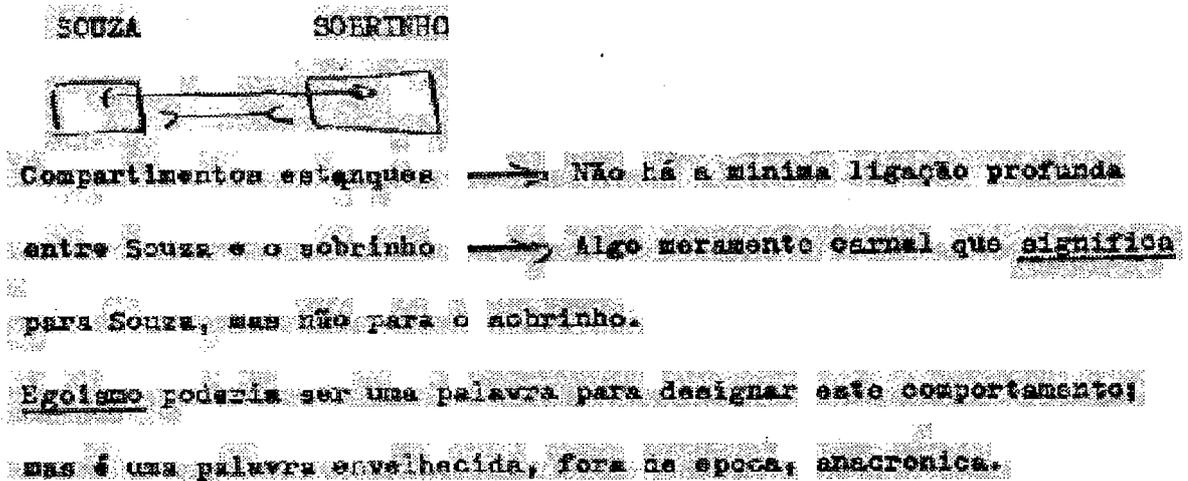
Depois explica tecnicamente porque este novo trabalho ainda pode ser considerado um pouco afastado daquilo que vinha fazendo.

Há, neste exemplo, a combinação de um princípio geral com a aplicação a casos singulares. A necessidade de evitar procedimentos conhecidos e a ida à tela buscando novos recursos. Mais uma vez projeto poético e recompensa material se conectam gerando obras que não utilizam procedimentos conhecidos.

#### EMBRIÕES EXPANDIDOS

De modo semelhante, no artigo que publiquei em *Manuscrita 10*, (Linguagens em diálogo), quando discuto alguns diagramas preparatórios, mostro uma representação gráfica de Loyola que parece substituir a palavra temporariamente:

conceitos buscados são expressos, naquele momento do processo, visualmente. Neste caso o escritor discute a relação entre dois personagens.



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

Registros, feitos na linguagem mais acessível no momento que aparecem, ficam à espera de uma futura tradução intersemiótica. A imagem visual carrega formas em estado germinal mas, conscientemente, não conhecida. Loyola precisa que palavras encontrem o que está nela contido. Temos, aqui, um exemplo pontual de que algo sobre a obra é descoberto ao longo de sua construção.

Ainda pensando nesta mesma forma de estabelecimento de relações, o livro *Dentes ao Sol* de Loyola mostra-se como

uma chave interessante para compreender sua obra. Parece conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior: gerar fortes reações em seu leitor. Uma história que começou a ser escrita muitos anos antes de sua publicação tem desdobramentos em muitas obras que vieram depois. Tem, portanto, forte potencial gerador. As indignações diante de uma cidade ou do mundo que nos aprisiona e a incapacidade de reação ganham novos espaços, nuances e intensidades em outros livros. A cidade cárcere expande seus limites e chega a um sistema governante que censura, coloca grilhões e impede a saída em *Zero e Não Verás País Nenhum*. O absurdo, como forma de se aproximar desta realidade mais desatinada ainda, está em *Cadeiras Proibidas*, *O Homem que Odiava a Segunda-feira* e em alguns momentos do *Cabeças de Segunda-feira*. Em *Não Verás*, o calor e o clima desértico são levados às últimas conseqüências. Calendários enlouquecem em *Dentes ao Sol*, *O Anônimo Célebre* e *Não Verás*. A impotência diante de não ser aquilo que gostaria de ter sido chega ao *Anônimo Célebre*, com vigor renovado.

Isto que estou chamando de desdobramentos seria exatamente esta expansão de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial de possibilidades de serem exploradas ao longo do tempo.

Há também um desdobramento de algo que surgiu anteriormente mas em estado sintético, como vimos no outro exemplo. Uma obra produzida pelo escritor parece, de modo semelhante, carregar uma potencialidade, ainda não conhecida, a ser mais explorada. Porém, tudo parece ter acontecido de modo inconsciente. Foi resultado de uma crítica que fiz dessa obra, com abordagem genética. Estas observações foram reconhecidas pelo escritor.

Esta ilustração dialoga com a afirmação feita no *Gesto Inacabado*: cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade

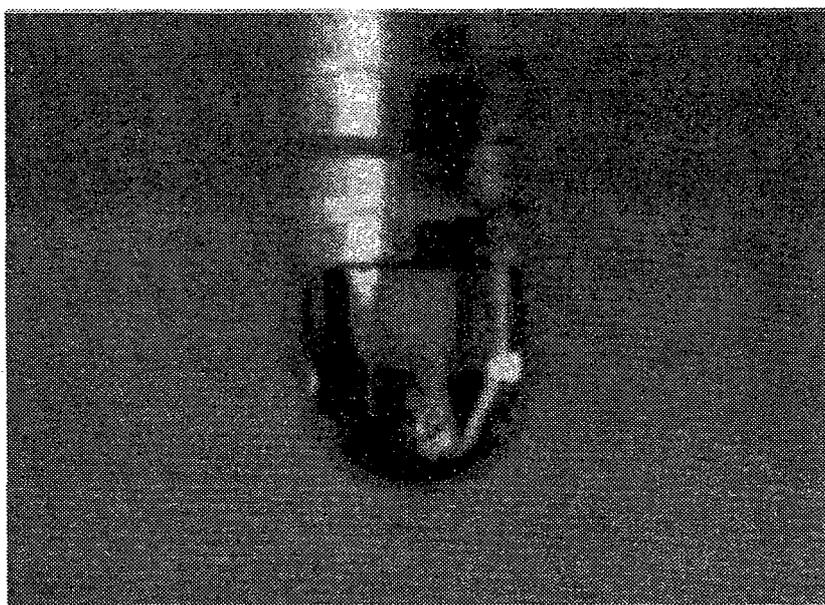
em rede for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto.

#### EXPERIMENTAÇÕES PERCEPTIVAS IMPULSIONADORAS

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

*Numa noite chuvosa em Nova York, eu estava voltando para casa e parei para limpar meus óculos. No momento em que os levantei, um carro passou e imediatamente percebi a imagem do farol passando pelas minúsculas gotas, que estavam na superfície das lentes. Olhei mais de perto. Outro carro passou. Eu podia ver perfeitamente, em cada gota, uma imagem pequena e perfeita da rua com as luzes e os carros. Limpei os óculos e coloquei-os para poder enxergar melhor. Olhei em volta e vi que as gotas na capota de um carro, que estava estacionado, também refletiam*

*a rua. Percebi que todas as gotas, mesmo as que estavam caindo, faziam o mesmo. Ver as imagens nas gotas das lentes me ajudou a perceber que não eram reflexos, mas imagens ópticas. Cada gota estava funcionando como minúsculas lentes grande-angulares para formar imagens. Excitado, corri para meu estúdio, peguei minha câmera de vídeo e comecei a fazer experiências com a ampliação da imagem na gota. (Anotação, 1976).*



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

*Em uma sala grande e escura, sai do teto um cano de cobre, que termina com uma válvula da qual emerge uma única gota d'água. Uma câmera de vídeo, com aparatos e lentes especiais, é focada na gota. A câmera é conectada a um projetor que mostra a gota crescente na parede oposta. As propriedades ópticas da gota fazem-na funcionar como uma lente olho-de-peixe, revelando uma imagem da sala e daqueles que lá estão. A gota aumenta gradualmente até que preenche*

*totalmente a tela. De repente cai e se ouve um estrondo. Em um ciclo de repetição sem fim, nova gota surge (Viola apud Ross, 1997).*

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

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

#### DÚVIDAS GERADORAS

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

*Uma questão: É necessária uma LINGUAGEM em um trabalho contemporâneo? Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros.*

*A comunidade necessita de um autor para ler a obra. O autor cria o contexto porque como INDIVÍDUO cria uma situação de comunicação específica com cada espectador. É um sistema de comunicação que se inicia 2 a 2, i.e. um sujeito vai a um museu/galeria ver a obra. Neste momento é só ele e a sua leitura da obra. Neste momento está presente o indivíduo autor. É por isso que se existe um autor necessário para a apreensão da obra este deve ser identificado e isto é feito através da sua linguagem (28.4.92).*

*“Porque um compromisso/missão com a pintura? Memória de moldura, como? (22.9.97)”, anota Senise ao discutir sua futura tela *Grand Salon*.*

Como podemos perceber, as perguntas que o artista se faz parecem dialogar com dúvidas genuínas ou com situações, consideradas até ali, estáveis. Em ambos os casos, o questionamento é ativador, exige algum tipo de continuidade do pensamento. Daí ter um papel importante naquilo que estou chamando de rede de relações que contribuem para o desenvolvimento do pensamento do artista. A dúvida gera possibilidades de respostas e em outros casos a pergunta desestabiliza campos até ali de segurança, posicionamentos tomados como certo. Este último procedimento desestabilizador parece, no caso de Senise, ser vital: suas anotações nos falam de sua necessidade de que o processo criador seja, como já mencionei, uma *“permanente conquista de algo, não podendo cair em um processo burocrático de, por exemplo, repetir soluções formais já encontradas”*. A instabilidade da dúvida de como será sua obra futura é, portanto, fundamental.

Como vemos, o percurso de certeza para desestabilização, que as dúvidas trazem, é formador do grande projeto poético deste artista - princípios que parecem sustentar a obra de Senise como um todo e tendências específicas de obras isoladas.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei colocar as discussões da crítica genética de abordagem semiótica em diálogo com o pensamento da complexidade. Usei como eixo desta interação a necessidade de romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que os mantêm.

O crítico genético tem em mãos sistemas de pensamento em construção. Se quisermos chegar mais próximos de sua complexidade, devemos procurar reativar as relações ou associações que sustentam esses sistemas, isto é, reconstruir a rede da criação.

Com este objetivo, fui a diferentes documentos para poder oferecer, aqui, algumas possibilidades destas associações. Procurei apontar, ao mesmo tempo, como estes modos de construção do pensamento e da obra são lidos pela teoria semiótica da criação, que venho desenvolvendo.

## BIBLIOGRAFIA

- FERRER, Daniel (1994): La toque de Clementins. *Genesis*. Paris, nº 6, pp. 93-106.
- KAPITAN, Tomis (1997). Peirce and the structure of abductive inference. In: HOUSER, Nathan, ROBERTS, Don D. & EVRA, James van. (orgs). *Studies in the logic of Charles S. Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- KOESTLER, Arthur (1989). *The act of creation*. Middlesex: Penguin Books.
- MORIN, Edgar (2000). *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis.
- \_\_\_\_\_. (2002a). Complexidade e ética da solidariedade. In CASTRO, G., CARVALHO, E. de A. e ALMEIDA, M. da C. (orgs.). *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina.
- \_\_\_\_\_. (2002b). Problemas de uma epistemologia complexa. In MORIN, E. et al. *O problema epistemológico da complexidade*. Portugal: Publicações Europa-América.

- PEIRCE, C. S. (1992). *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, InteLex Corporation.
- ROSS, David A. (1997). "Bill Viola". New York: Whitney Museum of American Art e Flammarion.
- TADIE, JEAN-YVES & TADIE, Marc (1999). *Le sens de la memoire*. Paris: Éditions Gallimard.
- VIOLA, Bill (1998). *Reasons for knocking at an empty house: Writings 1973-1994*. Cambridge, The Massachusetts Press.