

Cortejando medusa ou uma abordagem poética da teoria crítica dos processos de criação em artes

Elisa Rocha Bueno¹

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte²

Resumo

O artigo tem como objetivo expor o conceito de “documentos de processo” por meio de um formato mítico, tangenciando a posição do crítico e do artista em relação aos registros, além da imaterialidade do processo criativo e os desafios do fazer artístico. Tal abordagem se justifica por possibilitar a leitura de noções complexas e abstratas pertencentes à teoria crítica dos processos de criação em artes através de uma estrutura estreitamente vinculada à experiência humana, ou seja, narrar histórias. Para tanto, foi selecionado o mito grego de Perseu e Medusa, especialmente o trecho em que o herói utiliza seu escudo na função de espelho, de modo a conseguir enxergar a Medusa, dado que tal episódio permite estabelecer uma ponte com o potencial dos documentos de processo de viabilizar o vislumbre de algo, a priori, invisível, ou seja, o processo criativo em si. A amplitude de significados proporcionada pelas figuras simbólicas que compõe a narrativa e a maneira específica como se relacionam possibilita uma investigação poética aprofundada da natureza dos referidos conceitos. Para o embasamento teórico e desenvolvimento da discussão foram utilizados o raciocínio desenvolvido por Gaston Bachelard no tocante aos elementos essenciais dos quais se origina o movimento criativo – com ênfase para o elemento água - e os conceitos de arquétipo e inconsciente pertencentes à Psicologia analítica, formulada por Carl Jung. O estudo apresenta abordagem qualitativa e o procedimento utilizado foi a pesquisa bibliográfica, enfatizando-se a contribuição singular de Cecilia Almeida Salles.

Palavras-chave: crítica de processo; processos de criação; artes.

Abstract

The article aims to expose the concept of “process documents” through a mythical format, expanding on the position of the

1 Mestranda em Desenho Industrial, Universidade Estadual Paulista. E-mail: er.bueno@unesp.br

2 Professora Assistente Doutora em RDIDP na Universidade Estadual Paulista, junto ao Departamento de Artes e Representação Gráfica. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br

critic and the artist in relation to records, in addition to the immateriality of the creative process and the challenges of artistic creation. This approach is justified by enabling the reading of complex and abstract notions belonging to the critical theory of creative processes in the arts through a structure closely linked to human experience, that is, telling stories. To this end, the Greek myth of Perseus and Medusa was selected, especially the section in which the hero uses his shield as a mirror, in order to be able to see Medusa, given that this episode allows us to establish a bridge with the potential of the process documents of enabling a glimpse of something, *a priori*, invisible, that is, the creative process itself. The breadth of meanings provided by the symbolic figures that make up the narrative and the specific way in which they relate enable an in-depth poetic investigation of the nature of the aforementioned concepts. For the theoretical basis and development of the discussion, the reasoning developed by Gaston Bachelard was used regarding the essential elements from which the creative movement originates - with emphasis on the water element - and the concepts of archetype and unconscious belonging to Analytical Psychology, formulated by Carl Jung. The study presents a qualitative approach and the procedure used was bibliographical research, emphasizing the unique contribution of Cecilia Almeida Salles.

Keywords: process critique; creation processes; arts.

1. Introdução

A teoria crítica dos processos de criação busca, de maneira atenta às complexidades da criação artística – embora também se mostre aplicável na investigação do processo criativo em outras áreas de conhecimento – iluminar possíveis caminhos a serem trilhados na tarefa de compreender os mecanismos invisíveis que engendram as obras de arte, independentemente de sua natureza. Operando ao abrigo do interior subjetivo de cada artista, essas forças ou impulsos parecem existir como nuvens que se acumulam e escurecem, ansiosas por mudar de estágio. Tais ímpetos, segundo Cecília Salles³, se mobilizam segundo uma tendência de caráter vago e, por esse motivo, inquietante. O artista age, tendo em vista a entrada, no mundo material, daquilo que o habita.

Na empreitada de dar forma ao sonho, muitos são os recursos utilizados: esboços, rascunhos, protótipos, testes e versões de todo tipo. Como a autora nos revela, constituem uma perseguição sem fim que assinala o processo criativo. Trata-se de uma faceta importante do que seria a jornada individual rumo à concretização do projeto poético, ainda que inserida e conectada ao contexto que envolve e embala a fantasia de cada sujeito. No entanto, considera consistir em uma ilusão agridoce, fadada ao eterno adiamento por causa da volubilidade que caracteriza a tendência motora.

Para este artigo, interessa-nos, em especial, a natureza dos construtores do fazer artístico: os documentos de processo - as “extensões de um pensamento em construção”⁴. Ao reconhecê-los, Salles nos apresenta o meio para resgatar as conexões que forjaram a obra, dado que a materialidade dos registros nos permite avaliar linhas de raciocínio que, de outro modo, seriam dispersas sem deixar rastros. Como pontua a autora: “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”⁵. Desse modo, fica evidente a relevância dos documentos para que o crítico compreenda o processo criativo do autor que está investigando. Trata-se de indícios, pistas que serão indispensáveis para se mapear, mesmo que de forma incompleta, o percurso composto pelas decisões, retrocessos e mudanças de rota vividos pelo artista.

Diante da pertinência dos registros, propomos a visualização do conceito “documento de processo” - e a relação entre agentes e instâncias que com ele se relacionam - mediada por uma imersão alegórica. Parece-nos que, para abordar a essência conceitual dos registros, é válido certo uso da linguagem semelhante àquele que rege o universo dos próprios documentos de processo, ou seja, o poético. Tomando-os pelo testemunho visível do invisível, será estabelecido um

3 SALLÉS, C. **Gesto inacabado**: processo de criação artístico. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

4 SALLÉS, C. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006, p. 51.

5 Idem, 2011, p. 17.

paralelo entre a pesquisa orientada para o entendimento do processo criativo amparada pelos documentos de processo e o mito de Perseu e Medusa. Por meio da figura desta última, também abordaremos as dificuldades inerentes ao processo de criação em artes.

Os símbolos, de um modo geral, possuem a propriedade dinâmica de abrigar uma infinidade de significados. A apreensão de seu sentido depende da localização geográfica e do repertório histórico e sociocultural daquele que atinge. De uma perspectiva semiótica, de acordo com Lucia Santaella, “os símbolos crescem porque seu potencial para significar e ser interpretados não se esgota em nenhuma interpretação particular. O símbolo é um signo geral, e, para Pierce, “geral” é tudo aquilo que nenhum particular pode exaurir”⁶. Mitos e lendas são construídos a partir de símbolos, o que indica que podem ser interpretados em diversos níveis. O mito que narra o encontro entre os destinos de Perseu e da Medusa também oferece a possibilidade de múltiplas leituras.

Portanto, o objetivo deste artigo é apresentar o conceito de “documentos de processo” em formato mítico. A crítica de processo, como todo sistema de conhecimento esquematizado e organizado segundo pressupostos lógicos, exige apurado processamento intelectual de ordem abstrata, afinal, procura investigar o domínio virtual – metafísico, dos processos de criação, ainda que por meio de artefatos materiais. Mas qual seria o benefício de tal “tradução” ou “corporificação”? Para responder a esta questão, é preciso que se compreenda a função do mito de uma perspectiva mais ampla. Segundo Joseph Campbell, em seu livro “O Herói de Mil Faces”⁷, os mitos seriam narrativas que encerram as questões humanas essenciais. A potência e o drama que definem o que é humano se tornariam, então, acessíveis por meio de histórias. Aí já se observa o movimento do etéreo e intocável em direção ao verbo-carne, ou seja, o conteúdo que toma forma.

Desde os primórdios da humanidade se detecta tal fluxo, seja por meio de representações gráficas, seja por meio da tradição oral, através da qual os conteúdos se perpetuaram, ainda que sofressem adaptações de acordo com o desenvolvimento característico de cada sociedade. Campbell fala sobre a universalidade dos conteúdos apresentados nos mitos, o que significa que, sob o revestimento particular atribuído por cada cultura, se identifica um núcleo comum, que denunciaria a unidade fundamental – teia que anima e reúne todos os seres humanos em um único e contínuo organismo vivo. A experiência de ser, de estar vivo, seria por demais aterradora sem que houvesse alguma espécie de esquema ordenador capaz de proporcionar orientação para indivíduos e grupos e as narrativas mitológicas supririam esta necessidade.

Os mitos, portanto, forjados a partir do acúmulo de experiências e vivências humanas desde os primeiros homo sapiens (e, possivelmente, somadas às de seus antecessores) constituem guias sobre questões elementares, tanto práticas quanto espirituais, em forma de histórias. Estão presentes em todas as

6 SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002, p. 38.

7 CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

sociedades, mesmo que camuflados sob a cultura local. Caracterizam, por fim, uma manifestação tipicamente humana. Por este motivo a transmissão de conceitos por meio de mitos se mostra efetiva, dado que é uma experiência com a qual as pessoas estão habituadas - faz parte de suas experiências de vida, tanto em nível pessoal, quanto coletivo.

A condição de invisibilidade do processo de criação em si mesmo leva os críticos de processo, com frequência, a se apoiarem em estudos de caso para o desenvolvimento de sua pesquisa. Este perfil de atuação permitiu e permite, a partir das repetições identificadas, a construção de uma base teórica passível a generalizações. Em face disto, o que se propõe, aqui, é dramatizar o conceito geral de “documento de processo” por meio de figuras míticas, de modo a proporcionar a assimilação viva do referido conceito e o jogo de relações envolvidas quando da lida com materiais classificados desta forma, além de proporcionar uma abordagem dos percalços do caminho criativo mediada pela face perturbadora da Medusa.

Para a construção do embasamento teórico, nos valeremos, além de bibliografia específica relativa à teoria crítica dos processos de criação em artes, do pensamento de Gaston Bachelard acerca dos elementos primordiais, uma vez que seus escritos revelam correspondências com os estudos desenvolvidos por Salles. Ao se perscrutar a imaginação criadora e sua importância na materialização da obra de arte, pontuamos o quanto Salles confirma as palavras do filósofo, ao identificarmos a tarefa do crítico de processo como “...tentar encontrar, por trás das imagens que se mostram, as imagens que se ocultam, ir à própria raiz da força imaginante”⁸. Neste sentido, em busca de melhor compreender o modo operativo dos documentos de processo, iremos nos amparar nas elucubrações suscitadas no livro *A água e os sonhos*, no qual se desenvolve a investigação de Bachelard em torno dos diferentes tipos de reflexos fornecidos pela água, que por sua vez remetem à propriedade reflexiva também observada nos documentos de processo. Também serão abordados os conceitos de inconsciente pessoal e coletivo, como formulados por Carl Jung, psiquiatra e fundador da Psicologia analítica, no intuito de esclarecer o uso da mitologia como forma de abordagem para princípios abstratos e complexos.

2. Fazer a corte e outras metáforas

O ato de cortejar – ação utilizada para nortear o presente texto - constitui uma alusão ao movimento aproximativo da atuação em crítica de processo. Fazer a corte, em um cenário romântico, traduz o esforço para se tornar íntimo de alguém, descobrir suas preferências, segredos e desejos. Implica na sondagem prolongada, paciente e maleável. A dificuldade desta lida se agrava consideravelmente quando o objeto de afeição não se pode ver ou tocar, como é o caso das operações sensíveis e intelectuais que constituem o processo de criação em artes.

8 BACHELARD, G. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018, p. 02.

Como já observado, os documentos de processo funcionam como mediadores que podem permitir vislumbres da rede⁹ que animou o trabalho de determinado artista. Rede que, por sua vez, reside na complexidade de organizações neurais e sinápticas, inacessível em sua completude. Desta forma, somente por meios indiretos - registros produzidos pelo artista ao longo de seu percurso - a rede pode ser parcialmente compreendida em suas conexões.

Este caráter essencialmente indireto estabelecido na relação dos registros com o processo de criação, poderia assim, ser descrito como especular. Atentemos, no entanto, para os detalhes, peculiares a estes “espelhos”, que seriam os documentos de processo. A imagem do espelho encerra profícuos devaneios. Seu propósito mais sóbrio e imediato é a duplicação exata da cena para o qual está voltado. Se é possível se falar em “bons” espelhos, um provável atributo seria a precisão. Quando alguém investiga a própria aparência diante do espelho, não deseja rachaduras, ferrugem ou alterações tonais. Espera-se um testemunho imparcial, tão real quanto a própria realidade.

Atendo-nos à qualidade do reflexo, e no que diz respeito aos documentos de processo, esse espelho burocrático, que não deforma e nada oculta, se mostra incompatível. Trinca ao menor sinal de mistério. Por outro lado, os espelhos naturais, os espelhos das águas, especialmente as águas turvas, acolhem os segredos mais recônditos, os enigmas mais entranhados¹⁰. De certo modo, os registros, sob todas as suas formas, participam desta natureza turva e tremulante que configura a superfície de algumas águas. São capazes de refletir o processo criativo, mas nunca completo, definido ou imóvel.

As considerações apresentadas por Bachelard referentes à água fazem parte de uma pesquisa mais ampla, desenvolvida pelo filósofo acerca dos elementos primordiais e sua relação com o fenômeno da imaginação. Tais elementos constituiriam a base material a partir da qual todas as imagens poéticas verdadeiramente capazes de ressoar na alma humana germinariam, segundo o autor:

(...) não estamos em erro, acreditamos, ao caracterizar os quatro elementos como os hormônios da imaginação. Eles põem em ação grupos de imagens. Ajudam a assimilação íntima do real disperso em suas formas. Por ele se efetuam as grandes sínteses que dão características um pouco regulares ao imaginário¹¹

Tal capacidade se daria por conta da recorrência de certas experiências pelas quais todas as pessoas, de um modo geral e em maior ou menor grau passariam ao longo da vida. Quando se refere aos elementos água, fogo, terra e ar se torna bastante razoável tal pressuposto, uma vez que o contato com tais elementos é inevitável, ainda que absolutamente particular para cada indivíduo. Bachelard,

9 SALLES, 2006.

10 BACHELARD, op. cit.

11 BACHELARD, G. **O Ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 12.

então, empreende sua empreitada de identificar esquemas poéticos por meio dos quais cada elemento se manifestaria de maneira mais vívida – no caso de sua pesquisa, por meio de exemplos retirados da literatura. De todo modo, em sua busca por tais esquemas, declara que “As imagens materiais nos envolvem em uma afetividade profunda, por isso se enraízam nas camadas mais profundas do inconsciente. As imagens materiais substancializam um interesse”¹². Para o artista e para o crítico, o interesse está em ver. Algo que só será possível mediante alguma forma de materialização do pensamento, ou seja, os documentos de processo. O paralelo estabelecido entre estes e o elemento água – em especial as águas escuras, aquelas que configuram espelhos precários – evidencia o potencial compartilhado por ambos de “fazer ver”.

De fato, o olhar detido às margens de um corpo d` água – que também pode ser entendido como o crítico que se debruça sob os documentos de processo ou o artista que os produz ao longo de sua faina - recompensa os mais receptivos. Com alguma paciência, se advinham os habitantes aquáticos, esfacelados pelo jogo de luz e sombra provocado pelos raios que incidem sobre a pele do rio, do lago ou do mar. Este último, em um adensamento da analogia, ainda cospe, a cada maré, as coisas menos embrionárias, mais digeridas – seriam os documentos de processo localizados em um momento da criação em que já se cultivou mais familiaridade com os “problemas” auto-impostos pelo artista, quando as questões envolvendo o projeto poético estão mais dilapidadas. São elementos um pouco mais avançados no mundo da matéria: em seus berços de areia secam ao sol, umedecidos pelas lambidas regulares das ondas que vem e vão. Embora mais delineados, o desenho das escamas, a curvatura das espinhas, a espessura dos dentes, as texturas das algas, ou flores e objetos transviados de toda espécie – indicam a complexidade de conexões da biosfera (ou da rede) que jaz sob as águas.

3. Documentos de processo e o escudo de Atená

De início, vale destacar que, ao estabelecer correspondências entre elementos do mito de Perseu e Medusa e conceitos específicos da crítica de processo, será dado enfoque a apenas um dos possíveis aspectos de cada elemento mencionado. Como já observado, os símbolos não possuem limite de significado. Juan Cirlot endossa esta premissa ao afirmar que “a circulação através de todos os níveis do real tem que se encontrar aberta à força do símbolo; só então ele aparece em toda sua grandeza e fecundidade espiritual”¹³. A alegoria construída aqui para fins de reflexão a respeito da pesquisa e investigação dos processos de criação em artes, tendo como eixo os documentos de processo é, como toda alegoria, uma escolha interpretativa dentre as inúmeras possibilidades que os símbolos utilizados oferecem. Certamente poderia ser ampliada, aprofundada ou mesmo modificada em sua totalidade.

12 BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

13 CIRLOT, J. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1984, p. 46.

Isto posto, traçaremos um panorama geral e resumido do mito. Na sequência, desenvolveremos a discussão em torno das imagens pertinentes para o presente estudo, ou seja, as que compõe o momento específico no qual Perseu, não podendo olhar diretamente para seu alvo, sob o risco de tornar-se pedra, faz uso do escudo que leva consigo não para aparar golpes, mas para ser capaz de enxergar e localizar a Medusa por meio de seu reflexo no metal da égide.

Perseu se caracteriza por incorporar o arquétipo do herói, na medida em que suas aventuras englobam as fases essenciais da jornada heroica, como detalhadas por Junito Brandão:

(...) para que o herói inicie seu itinerário de conquistas e vitórias, é a “educação” que o mesmo recebe, o que significa que o futuro benfeitor da humanidade vai desprender-se das garras paternas e ausentar-se do lar, por um período mais ou menos longo, em busca de sua “formação iniciática”. A partida, a educação e, posteriormente, o regresso representam, consoante Campbell, o percurso comum da aventura mitológica do herói, sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação separação-iniciação-retorno (...) isto é, partes integrantes e inseparáveis de um mesmo e único mitologema.¹⁴

O significado do nome “Perseu”, ainda segundo o autor, poderia ser traduzido como “sol nascente”, o que está de acordo com sua ascendência divina: era filho do deus olímpico Zeus e da princesa de Argos Dânae. Ainda jovem, foi lançado ao mar encerrado em uma arca de madeira junto a sua mãe pelo próprio avô, que por conta de uma profecia temia que o neto o matasse para usurpar-lhe o poder. No entanto, ambos sobrevivem e passam a viver na ilha de Sérifo, governada por um tirano que cultivava pretensões amorosas em relação à Dânae. As investidas não se concretizavam porque rápido o déspota percebeu que não seria páreo para Perseu, que apesar de jovem já era um guerreiro notável. Apesar de forte e habilidoso, Perseu ostentava a imprudência da juventude, e, em bravata, prometeu a cabeça da Medusa ao homem que desejava sua mãe.

Ainda segundo Brandão, o status de semideus trazia, como ônus ao seu portador, certa tendência ao destempero. Logo, os heróis costumam ser auxiliados por divindades que lhes abrandam o furor e os conduzem pelo caminho correto. Neste caso, quem intercedeu por Perseu foram os deuses Hermes¹⁵ e Atená¹⁶. Para que fosse capaz de chegar até a Medusa, o herói precisava passar pelas Greias, três monstros em forma de velhas que

14 BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2015, p. 21-22.

15 Deus grego protetor dos pastores, comerciantes e ladrões, a Hermes se atribuía a capacidade de transitar livremente pelos três níveis, ou seja, o céu, a terra e as profundezas subterrâneas. Conhecido como o deus mensageiro, desempenhava crucial papel na comunicação entre humanos e divindades.

16 Atená é reconhecida, na mitologia grega, por ser a deusa da guerra, da sabedoria e patrona das artes da tecelagem.

compartilhavam um único olho e um único dente. Apenas elas sabiam a localização de determinadas ninfas que estariam de posse dos itens necessários para a tarefa ingrata à qual se propusera: sandálias aladas, alforje para guardar a cabeça decepada e capacete que tornava seu usuário invisível. Orientado por Hermes e Atená, Perseu consegue ludibriar as Greias e obtém os objetos. Por fim, Hermes lhe concede uma espada e Atená lhe empresta o próprio escudo.

Invisível, alado e munido de recursos divinos, Perseu se acerca da Medusa. Apesar de todo seu aparato, um obstáculo ainda se impõe: o olhar petrificante da górgona. A solução encontrada pelo herói foi utilizar seu escudo como espelho. A estrutura robusta do escudo habitualmente se presta a aparar golpes de espadas, machados, lanças, flechas e tantos outros. Nestes termos, para Perseu, o instrumento se revela imprestável, uma vez que não deve bloquear a força bruta, mas a maleficência etérea do olhar.

Assim, advertido a não olhar diretamente para o monstro, a propriedade de reflexão da superfície de metal polido será o desvio de que precisa para sua retina. Assim, será capaz de vislumbrar, ainda que de maneira distorcida e incompleta, o rosto da Medusa. Mesmo em cores esmaecidas pelo cinzelado metálico, em proporções falseadas pela curvatura do escudo, ali estava ela: com seus cabelos de serpentes - recobertas de escamas brilhantes, as línguas bífidas sibilando em ameaça - suas presas de javali afiadas e purulentas, seus olhos faiscantes ardendo em brasa.

Os detalhes da imagem refletida permitiram que Perseu se aproximasse e, com um golpe, decepasse a cabeça da Medusa. Embora se revele um desfecho digno de um herói, nos ateremos ao trecho em que se utiliza das informações providas pelo reflexo. Aí se identifica a aproximação por meios indiretos. O escudo, neste caso, seria o equivalente aos documentos de processo. Por meio de sua capacidade especular e reflexiva, algo – que no mito é invisível por significar a ameaça de petrificação – passa a poder ser observado sem que haja receio.

Para complementar a dramatização simbólica do conceito de documento de processo, trazemos um exemplo fornecido por Salles ao discorrer sobre o fenômeno do diálogo entre linguagens - que pode ocorrer durante o processo de criação - no caso, os mapas produzidos por Ignácio de Loyola Brandão em seus estudos para desenvolver o romance Não verás país nenhum. A respeito de tal recurso visual cujo objetivo é amparar a produção de uma obra literária, Salles comenta:

*Loyola imagina a cidade, vai lhe oferecendo características literárias e, a um certo momento, esse espaço imaginado precisa de uma outra concretização. Essa necessidade dá origem à confecção de um mapa. Trata-se de um diagrama que parece auxiliar a visualização [...] Este procedimento facilita a localização da ação (...)*¹⁷

17 SALLES, 2006, p. 97, grifo nosso.

A partir do trecho acima se torna evidente a função “tornar visível”, característica dos documentos de processo. O referido mapa exemplifica o que buscamos apresentar, de maneira generalista, por meio do escudo de Perseu. O mapa “reflete” relações de espaço imaginadas pelo autor. As formulações dispersas que vagavam no interior da mente do escritor são capturadas como duplos materiais que proporcionam clareza a respeito do projeto. Noções de posicionamento, tanto entre o autor e suas ideias, quanto entre suas personagens, cenários e situações, migram das regiões brumosas da mente para o mundo da matéria.

A ameaça de petrificação apresentada pelo olhar da medusa, por outro lado, nos remete ao perigo que se esconde em interpretações do processo criativo que não levem em consideração seu caráter dinâmico e sua inserção em uma teia de relações. A conversão em pedra se desdobra em mais de uma perspectiva. Poderia ser julgada como o resultado de uma atitude unilateral da parte do crítico em relação ao registro, em que houvesse a vontade de deslindar o processo por inteiro sem o cuidado de observar os intervalos entre os documentos – esses que são justamente os espaços construídos por meio de exercício intelectual, alimentado pela teoria e tonificado pela observação perene ao sensível, que possibilita avistar traços da rede que constitui o processo. Outro modo de compreender a comutação em estátua diz respeito a compartimentalização forçada de um fenômeno – por natureza impreciso, segundo critérios por demais dogmáticos. As tentativas de dissecar o processo de criação feito um corpo inerte, segundo normas rígidas, ou mesmo a pretensão de apreendê-lo integralmente são armadilhas que desembocariam no engessamento.

4. Medusa e o inconsciente

Brandão¹⁸ narra que a Medusa possuía duas irmãs, e juntas formavam as temíveis Górgonas (palavra derivada do adjetivo grego *gorgós*, que significa impetuoso, terrível, apavorante), cujo simples olhar era capaz de inutilizar um exército inteiro. Como narra o autor, possuíam olhos faiscantes, asas, presas de javali e garras de bronze, além, é claro, da famosa cabeleira de serpentes. Por motivos que o autor não elucida, Medusa é a única mortal, e, por razões mais obscuras ainda, segreda que o deus supremo dos mares, Posídon, aventurou-se romanticamente com ela¹⁹. Trata-se de um detalhe importante: não foi qualquer deus que se deitou com a Górgona, foi o deus dos mares e oceanos.

18 BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

19 Existem outras versões para a origem da Medusa, conforme comenta Brandão: “O mitologema da Medusa evoluiu muito desde suas origens (...) De início, a Górgona, apesar de monstro, é uma das divindades primordiais, pertencente à geração pré-olímpica. Depois, foi tida como vítima de uma metamorfose. Conta-se que Medusa era uma jovem lindíssima e muito orgulhosa de sua cabeleira. Tendo, porém, ousado competir em beleza com Atená, esta eriçou-lhe a cabeça de serpentes e transformou-a em Górgona. Há uma variante: a deusa da inteligência puniu a Medusa, porque Posídon, tendo-a raptado, violou-a dentro de um templo da própria Atená”. *Ibidem*, p. 251.

De acordo com a teoria desenvolvida por Carl Jung, as águas, de um modo geral, simbolizam o inconsciente. Quanto mais vastas e profundas, mais recuado da consciência se encontra o material psíquico²⁰. O mar é o território do desconhecido, vasto, suave ou feroz, em permanente diálogo com o céu e findando na linha reta do horizonte, variando entre o azul, verde ou chumbo, incorpora a força da natureza e serve de morada para as espécies mais assustadoras e fabulosas. Cada gota deste domínio, é, supostamente, comandado por Posídon. De forma que, simbolicamente, a potência ambivalente e avassaladora do inconsciente fecunda Medusa.

Segundo Jung²¹, a psique humana teria livre acesso a uma exígua quantidade de conteúdos, ou seja, o material tido como consciente. O restante não estaria disponível mediante a simples vontade. Para o autor, o consciente compreende o complexo do ego, cuja manutenção depende preponderantemente da memória, a partir da qual o sujeito consegue reunir e relacionar as informações elementares que lhe propiciarão condições para compor sua identidade. Tal complexo é maleável e está sujeito a alterações ao longo do tempo, na medida em que o indivíduo acumula experiências, as interioriza e reage a elas. A zona inconsciente, por sua vez, estaria dividida entre o material pessoal e os conteúdos coletivos. Se utilizamos a metáfora do inconsciente como o mar ou o oceano, os elementos localizados no domínio pessoal se referem às regiões menos profundas, enquanto que o inconsciente coletivo se identifica com as regiões abissais, por natureza insondáveis. A consciência, incluída na analogia marítima, seria um pequena ilha flutuando na superfície.

Quando o foco recai sobre os primeiros metros de profundidade, portanto, encontraremos as questões que foram recalçadas pelo indivíduo, mas que dizem respeito ao seu cotidiano e vivências pessoais, ou seja, referem-se às questões exclusivas ao sujeito, que por algum motivo foram recalçadas no inconsciente e não são acessíveis por meio da vontade deste - que simplesmente não sabe de sua existência. Jung, durante palestra conferida na clínica Tavistock, em Londres, no ano de 1935, é bastante enfático a este respeito quando afirma que:

*A consciência é como uma superfície ou película cobrindo a vasta área inconsciente cuja extensão é desconhecida. Ignoramos a extensão do domínio inconsciente pela simples razão de desconhecermos tudo a seu respeito. Não se pode dizer coisa alguma a respeito daquilo sobre o qual nada se sabe.*²²

De modo que, a única maneira de travarmos contato com tais conteúdos é através dos produtos do inconsciente, que tomariam forma nos sonhos. Quando se volta para a região coletiva do inconsciente, Jung afirma que trata-se de um material compartilhado universalmente entre os homens,

20 JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

21 JUNG, C. G. **Os fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 2017.

22 Ibidem, p. 21.

independentemente da cultura ou localidade geográfica. Chegar a esta conclusão lhe foi possível a partir do longo empreendimento da análise comparada entre sonhos de pessoas de contextos bastante distintos, além do estudo comparado de mitologias oriundas de regiões diversas. A partir destas pesquisas, Jung foi capaz de identificar motivos recorrentes, como por exemplo, a jornada do herói, cuja incidência em diferentes organizações sociais é notável - modelo no qual a história de Perseu e Medusa se encaixa. O contato com pacientes diagnosticados como esquizofrênicos e o conteúdo de suas falas constituiu outra fonte a partir da qual Jung formulou sua teoria do inconsciente coletivo. Narrativas fantásticas, a princípio sem sentido, comumente taxadas de simples produtos de mentes estropiadas, muitas vezes apresentavam correspondência com mitos de eras e culturas distantes no tempo e no espaço.

Diante de tais fatos, Jung formulou seu conceito de “arquetipo”²³, que seriam matrizes a partir das quais a psique humana constitui determinadas imagens. Podem se apresentar matizadas pela cultura de origem de quem sonha, ainda que exista a possibilidade de sua ocorrência “crua”, ou seja, desvinculada da realidade natal do sonhador – o que acaba por tornar o material mais surpreendente e enigmático. Tais matrizes dariam origem às imagens simbólicas que às vezes povoam o sono. Daí se localiza a importância dada por Jung ao estudo comparado da mitologia, dos sonhos e do material recolhido na clínica, dado que permitiriam identificar os motivos que jazem de forma latente e potencial no inconsciente humano.

O caráter simbólico das configurações plásticas proporcionadas pela atividade onírica, por sua vez, está de acordo com a natureza dos processos inconscientes, no sentido de que são capazes de suportar contradições e valores opostos por meio de uma mesma figura. Em sua leitura da obra de Jung, a psiquiatra brasileira Nise Da Silveira descreve a noção de símbolo da seguinte forma:

*O símbolo é uma forma extremamente complexa. Nela se reúnem opostos numa síntese que vai além das capacidades de compreensão disponíveis no presente e que ainda não pode ser formulada dentro de conceitos. Inconsciente e consciente aproximam-se. Assim, o símbolo não é racional nem irracional, porém, as duas coisas ao mesmo tempo. Se é de uma parte acessível à razão, de outra parte lhe escapa para vir fazer vibrar cordas ocultas no inconsciente.*²⁴

Tal qualidade de ambivalência atribuída ao símbolo pode ser identificada na Górgona, que, pelos relatos clássicos da antiguidade, era classificada como um monstro, e, portanto, não se vislumbravam aspectos positivos ou ambíguos nessa figura. No entanto, seria razoável supor que Medusa é guiada por seus instintos, como atestam as peçonhentas serpentes que resvalam sob

23 JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

24 SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1974, p. 80.

sua frente. Cirlot, ao explorar as implicações simbólicas deste arranjo, retoma essa visão, afirmando que:

*As serpentes na cabeça, por sua sobredeterminação negativa (multiplicidade = desagregação) não simbolizam a elevação da força inferior (serpente na cabeça) mas sim, inversamente, invasão da zona superior (cabeça) pelas forças inferiores (serpentes) assimiladas ainda mais profundamente pelo fato de que os cabelos simbolizam justamente as forças.*²⁵

O autor apresenta um ponto de vista negativo sobre a suposta dominação por forças inconscientes. A natureza primitiva e ambígua do simbolismo encerrado pela imagem da serpente, entretanto, contribuiu para amenizar uma possível interpretação maniqueísta da Medusa, intensificando seu caráter dual e misterioso. Presente em narrativas mitológicas em várias partes do globo, a serpente ora desempenha papel de demônio tentador, ora de guardião de tesouros inestimáveis, tendo o seu veneno potencial tanto para matar quanto para curar. Como observa Bachelard: “a serpente é naturalmente uma imagem complexa ou, para sermos mais exatos, um complexo da imaginação. Imaginamo-la trazendo a vida e trazendo a morte, maleável e dura, reta e arredondada, imóvel ou rápida”²⁶.

Para nossa discussão, interessa correlacionar o esquema da criação - traçado de acordo com certo modo de proceder fugidivo, cujas operações nos escapam em sua completude - e o caráter selvagem da Medusa. Literalmente, selvagem designa aquilo que é próprio das selvas, podendo também indicar terrenos não cultivados, em cujos domínios não houve interferência humana, e, portanto, o solo não foi mapeado, delimitado e cultivado segundo as potencialidades averiguadas. O símbolo da Medusa, sob este enfoque, corresponderia a instância da criação que permanece fora de alcance, na medida em que não se pode precisá-la ou enquadrá-la segundo regras ou leis.

O poder sobre-humano que reside no olhar da Medusa, por sua vez, traduz o que Jung²⁷ define como “numinoso”. De acordo com o psicanalista, os arquétipos, por sua condição simbólica e generalista, são capazes de sustentar essa energia numinosa - como se tratasse de uma voltagem para a qual a psique humana consciente não está equipada. Porém, esta potência circula pelo inconsciente. Ora, os mecanismos de criação estão profundamente enraizados nesta zona psíquica, ainda que, claro está, também sejam orientados por deliberações racionais e conscientes. Poderíamos, então, supor que o próprio processo criativo seria animado por esta “energia” – o processo em si seria numinoso. Logo, nossa consciência não estaria apta a abrange-lo como um todo. Corremos o risco de sermos fulminados (ou petrificados) na tentativa de encará-lo de frente. A

25 CIRLOT, op. cit., p. 278.

26 BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 205.

27 JUNG, 1964.

personagem Perseu, portanto, pode acolher tanto a figura do crítico, quanto a do próprio artista e engloba a advertência a respeito da necessidade de se adotar uma postura cautelosa e flexível diante de pesquisas votadas para o processo de criação.

5. Medusa e os dissabores da criação

Uma vez identificada a imagem da Medusa com a potência ambivalente que caracteriza o inconsciente humano, neste item iremos explorar seu aspecto temível em um desdobramento do seu simbolismo que permitirá abordar os dissabores do ato criativo. Trata-se de uma criatura fascinante, mas também poderosa e terrível, atributos que igual servem para descrever as vicissitudes da criação. Como elucida Salles: “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”²⁸.

Dentre as dificuldades, poderíamos citar o constante embate com a matéria a partir da qual o artista conforma seu trabalho. Vale lembrar que não se resumem à insumos físicos, como madeira, metal, tinta, etc. Estruturas gramaticais são, por exemplo, matéria da qual se vale aquele que trabalha com texto. O material utilizado impõe limites específicos de sua natureza e é necessário conhecê-lo em profundidade para manipulá-lo de acordo com as intenções poéticas, tanto no sentido de se manter dentro da tradição de uma técnica quanto para burlá-la. A intimidade com as nuances que se pode obter advém da lida continuada, por meio das experimentações que propiciarão repertório teórico e técnico ao artista. Este vive sentimentos intensos e ambíguos neste confronto, como bem observa Bachelard: “...a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde”²⁹.

Outra questão permanente do fazer criativo diz respeito à constante necessidade de decidir. A sucessão de escolhas conforma a obra, e, no processo, decreta o abandono de todas as outras possibilidades em favor de uma única. Claro está, que estas decisões não são definitivas, ou seja, esboços podem ser resgatados da lixeira, formatos e ideias deixados de lado podem ser reconsiderados. Tudo depende da bússola interna do artista, imprecisa e sempre à mercê da mudança.

A vagueza da tendência – no sentido de ausência de precisão ou de uma sequência definida que guie o movimento criador, constitui, também, motivo de angústia. Este incômodo perante a incerteza, no entanto, promove o movimento e a busca. No afã de desafogar a própria alma, o artista se lança ao trabalho. A continuidade do fazer propicia maior consciência do que se pretende, uma vez que se identifica com mais clareza o que não se quer. É um

28 SALLES, 2011, p. 82.

29 BACHELARD, op. cit., p. 14.

processo dialógico, no qual as formas que nascem informam o artista. Deste modo, “a relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – adequações que buscam a sempre inatingível completude”³⁰.

A busca pela forma ou manifestação última é uma miragem, exatamente porque guiada por um “(...) movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza”³¹. Esta indeterminação, paradoxalmente, determina o movimento contínuo do processo de criação. O artista de hoje não é o mesmo de amanhã, e da mesma maneira a tendência por trás de seu projeto poético se altera, reverberando em todo seu trabalho.

As flutuações a que estão sujeitas as motivações criativas guardam ainda outros motivos para o desassossego: a impossibilidade de poder afirmar-se que as contínuas ações do artista se desenrolam rumo a melhora. Salles ressalta esta questão ao comentar que “...a evolução do pensamento, por ser falível, não está necessariamente associada ao melhoramento da obra ou ao progresso do pior para o melhor”³², ou seja, as mudanças que o trabalho sofre durante o percurso não mantêm relação direta com o conceito de evolução.

Sobre as indeterminações inerentes ao processo de criação, julgamos relevante destacar, também, o amálgama temporal que resulta das referências pessoais do artista, somadas às circunstâncias históricas contemporâneas e passadas que o influenciam. Por mais vanguardista que se julgue, o artista ainda é fortemente influenciado pelos que o antecederam, como expressa Bachelard:

*(...) guarda a poesia própria da linguagem de sua raça. As palavras que ele aplica às coisas poetizam as coisas, valorizam-nas espiritualmente num sentido que não pode fugir completamente das tradições. O poeta mais inovador que explora o devaneio mais livre dos hábitos sociais transporta para seus poemas germes que vêm do fundo social da língua.*³³

No entanto, vê-se que “...quanto mais apontamos para a importância de localizarmos o tempo e o espaço nos quais o processo de um artista está inserido, mais nos aproximamos de uma indeterminação destes”³⁴, o que ocorre porque o que ativa a sensibilidade do artista não entende restrições temporais. Pode situar-se no passado longínquo, ou vicejar no imediatismo do dia-a-dia, o que aprofunda a complexidade das investigações que buscam compreender os bastidores do processo.

Outro aspecto evidenciado pelos estudos no campo da crítica de processo, que observamos como instigante, é a fragilidade de concepções clássicas

30 SALLES, 2006, p. 21.

31 Idem. 2011, p. 27.

32 SALLES, 2006, p. 142.

33 BACHELARD, op. cit., p. 140.

34 SALLES, 2006, p. 50.

acerca da autoria das obras. Apesar do ideal do gênio criativo - engendrado no contexto do Renascimento - ainda prevalecer em algumas esferas, o que se percebe é justamente a dissolução deste conceito. A personagem do artista movido por inspiração divina, guiado por seus dons natos, com a falência das grandes narrativas vinculadas ao modernismo, já havia se tornado alvo de críticas. As manifestações artísticas contemporâneas que passaram a proliferar a partir de meados da década de sessenta indicavam a inquietação dos próprios artistas diante de conceitos e definições que se revelavam caducos ou insuficientes. A esta altura, passou-se a discutir o objeto de arte sob o viés do contexto em que estava inserido, além das relações de hierarquia e poder que arbitravam o sistema que regia a arte. Pesquisas sobre a não-especificidade dos meios, que buscava questionar os cânones que até então haviam prevalecido – pintura e escultura - era outra preocupação central da época³⁵. Tratou-se de um período em que práticas até então excluídas da esfera artística foram contempladas, adicionadas e misturadas. Processos classificados como pertencentes ao território dos meios de comunicação foram absorvidos (vídeo, xerox, fotografia, dentre outros) e novos formatos emergiram (performance, instalação, *bodyart*, etc). Muitos trabalhos questionavam o papel do artista, e suscitavam perguntas envolvendo noções de autoridade e originalidade.

Por meio do conceito de rede, a teoria crítica de processo retoma este questionamento, quando aponta que as obras não são incidentais. Não se tratam de fruto de supostas capacidades especiais que posicionariam o autor acima dos demais. O processo criativo implica em trabalho e aquisição de conhecimento continuado situados em um contexto mais amplo. Este cenário mais abrangente é composto pelo entorno e as experiências pessoais do artista, que não opera isolado, mas sempre de acordo com as influências que o sensibilizam. Viagens, amigos, família, recordações, objetos, eventos. Tudo pode contribuir para alimentar e ampliar a rede.

6. Considerações finais

Neste artigo, buscamos dramatizar o conceito de “documento de processo” e sua inserção na dinâmica particular à crítica de processo por meio do mito de Perseu e Medusa. A abordagem mítica é justificada pela familiaridade e inerência de tal formato à experiência humana. Os mitos são estruturas que permitem a assimilação de conceitos complexos e abstratos, o que permite a tradução de conteúdos altamente intelectualizados para a esfera do prosaico – no sentido de experiência acumulada, herdada e compartilhada em nível universal - e do imaginativo. Partindo da versatilidade de significados que se pode extrair de figuras simbólicas, utilizamos a tradicional narrativa grega para “corporificar” reflexões acerca dos documentos de processo, tangenciando a imaterialidade do processo criativo e os desafios do fazer artístico. Para o presente estudo, o foco recaiu sobre os seguintes elementos: o escudo utilizado por Perseu, o próprio herói e a Górgona.

35 CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

Foi estabelecido um paralelo entre o uso do escudo empregado por Perseu e os documentos de processo, uma vez que ambos se propõem a refletir algo que de outro modo não seria visível. No caso do mito, trata-se da própria Medusa, monstro que petrifica seus oponentes com o olhar. Os documentos de processo, por sua vez, refletem, ainda que de maneira fragmentada, o processo de criação de uma obra. Para tanto, recorreremos ao pensamento desenvolvido pelo filósofo Gaston Bachelard a respeito da natureza elementar das águas, que, como os espelhos, possuem a capacidade de refletir. Tal propriedade se revela peculiar, uma vez que propicia reflexos de maneira difusa e incompleta. Esta condição coaduna com a natureza vaga e móvel da tendência que orienta o processo do artista.

A figura mitológica Perseu foi correlacionada com o próprio crítico de processo, além do artista enquanto pesquisador. Foi salientada a importância de se considerar os documentos de processo em um contexto relacional, a partir de uma perspectiva flexível. Uma vez cientes da impossibilidade de apreender o processo criativo como um todo, é preciso que os esforços se voltem para o estabelecimento de links entre os registros disponíveis.

A Medusa, por sua vez, foi relacionada com o inconsciente e o processo de criação em si, fenômeno caracterizado pela imaterialidade, ou seja, trata-se de uma rede de conexões tecida pelo artista em seu interior, manifesta em parte nos documentos de processo. As características atribuídas no mito à personagem foram aproveitadas no sentido de estabelecer uma ponte entre sua natureza “selvagem” e a inviabilidade de se compartimentalizar o processo criativo segundo leis fixas e rígidas. Tendo em vista o aprofundamento teórico da relação estabelecida entre a Górgona e o inconsciente foram apresentados resumidamente alguns princípios fundamentais da teoria desenvolvida por Carl Jung, em especial os conceitos de inconsciente pessoal, inconsciente coletivo, arquétipo e a importância da mitologia para o reconhecimento dos motivos manifestos pelo inconsciente. Como foi comentado, o processo de criação enfrenta uma série de desafios, não sendo possível afirmar ser ameno ou tranquilo. Por este motivo a metáfora Medusa-processo de criação se torna fortuito, uma vez que ambos não podem ser completamente decifrados ou compreendidos. Dentre as dificuldades enfrentadas pelo artista durante o processo de criação, foram destacados: o embate com a matéria e as resistências por ela apresentadas; necessidade de decidir; vagueza da tendência; a impossibilidade do término absoluto no que diz respeito à obra; a ausência de certeza sobre uma “melhora” da obra diante de ações sucessivas; indeterminação temporal de elementos que influenciam o artista; dissolução do conceito de autoria em sua definição tradicional.

Dessa forma, o estudo teve como objetivo oferecer uma leitura “mítica” do conceito de “documento de processo” e o modo como tanto o crítico quanto o artista podem se relacionar com eles, além dos aspectos próprios da teoria crítica dos processos de criação em artes que dizem respeito às dificuldades enfrentadas pelo artista ao longo de seu percurso. Julgou-se pertinente a utilização do símbolo porque a dramatização da teoria espelha, em

determinada medida, os processos que esta última pretende apreender. Buscamos, portanto, proporcionar a experiência de noções abstratas em nível poético e lúdico.

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

_____. **O Ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A terra e os devaneios do repouso**: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. **Mitologia grega**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes LTDA, 1984.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

_____. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

_____. **Os fundamentos da psicologia analítica**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SALLES, C. A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artístico. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTAELLA, L. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Cengage Learning, 2002.

SILVEIRA, N. **Jung: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1974.