



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
Secretaria de Ensino a Distância

*Processo de Criação*  
REFLEXÕES SOBRE A GÊNESE NA ARTE

**JOSÉ CIRILLO • MARIA REGINA RODRIGUES**

Vitória  
2016

**Presidente da República**

Michel Temer

**Ministro da Educação**

José Mendonça Bezerra Filho

**Diretoria de Educação a Distância  
DED/CAPE/MEC**

Abílio Baeta Neves

**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

**Secretária de Ensino a Distância – SEAD**

Maria José Campos Rodrigues

**Diretor Acadêmico – SEAD**

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Coordenadora UAB da UFES**

Maria José Campos Rodrigues

**Coordenador Adjunto UAB da UFES**

Julio Francelino Ferreira Filho

**Diretor do Centro de Artes (CAR)**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenadora do Curso de Graduação  
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Andreia Chiari Lins

**Revisora de Conteúdo**

Maria Regina Rodrigues

**Revisor de Linguagem**

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Designer Educacional**

Andreia Chiari Lins

**Design Gráfico**

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

**SEAD**

Av. Fernando Ferrari, nº 514  
CEP 29075-910, Goiabeiras  
Vitória – ES  
(27) 4009-2208

**Laboratório de Design Instrucional (LDI)****Gerência**

Coordenação:  
Letícia Pedruzzi Fonseca  
Equipe:  
Fabiana Firme  
Nina Ferrari

**Diagramação**

Coordenação:  
Heliana Pacheco  
Letícia Pedruzzi Fonseca  
Thais Imbrosi  
Equipe:  
Weberth Freitas  
Andre Veronez

**Capa**

Gustavo Rodrigues

**Desenhos de capa**

Hilal Sami Hilal

---

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

C578p Cirillo, José, 1964-  
Processo de criação [recurso eletrônico] : reflexões sobre a gênese na arte / José Cirillo, Maria Regina Rodrigues. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2016. 71 p. : il.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-63765-77-2  
Também publicado em formato impresso.  
Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle.

1. Arte. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Arte – Técnica. 4. Arte – Metodologia. I. Rodrigues, Maria Regina. II. Título.

CDU: 7.02



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



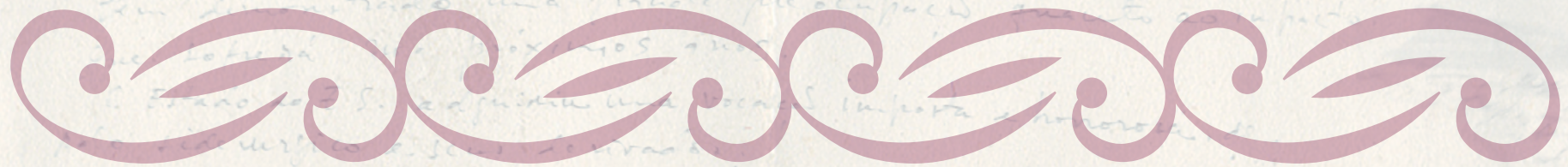


*Um poeta deve deixar traços de sua passagem, não provas.  
Somente os traços fazem sonhar.*

**René Chae**

*O texto visto, o texto lido são coisas totalmente distintas,  
pois a atenção dada a um exclui a atenção dada ao outro.*

**Valéry**



# Sumário

O espaço de qual, quer na refração, se existe  
três lugares, o objeto, me acompanhava desde que  
meus olhos se abrissem - um retrato de deuses e  
deuses - um objeto real, há a possibilidade  
de invenção e desenvolvimento de construções do  
objeto. Não há mais como hipótese, há a ideia, a  
autonomia, seja o meu ponto de partida. O espaço  
existente. O desaparecimento perpétuo!

Estas noites supra construído observando o mundo  
com o vazio. Era busca de uma identidade, ainda assim,  
o que escapa está de conta, a invenção básica, e  
o abismo é constante, mas nos intervalos da vida, o  
amparo se realça, o inelutável, por enquanto,  
germina a resistência.

o vento o Penedo  
istante para mim  
reflexão e realidade

inda  
invenção  
le invenção  
do. Pois a minha hipótese  
to de partida.  
pente. O desaparecimento  
mas o que escapa é.

esse de jantar da casa dos meus pais.

meu estudo e o trabalho de M. More de Vaz - Ibmec

na um estudo. Para ser satisfatório e mais  
estaria me honrar um percentual superior de

A cidade de Vitória, ES, considerada atualmente

de 12% de um duplo desenvolvimento, ~~ela~~

o cidades de Vitória no lateral do 1º g)

no uma grande que ocupará quanto ao estudo.





# Apresentação

**E**screver sobre o processo de criação, em particular sobre os procedimentos que permitem estudar de modo investigativo os movimentos que envolvem o gesto criador, requer que nos coloquemos também em um processo gerador e que compartilhemos, nesse momento, de angústias, vazios, receios, certeza, reescrituras, enfim, que siga na direção daquilo que chamaremos de obra acabada – dada a pressão do tempo e do editor. Isto significa que, se tivéssemos mais tempo, talvez fizéssemos outras escolhas e, em razão disso, um outro texto seria resultante desse novo processo.

Mas, Salles, em seu livro *Gesto inacabado*, já nos advertia de que o processo criativo é repleto de incompletudes, pois quanto mais avançamos em direção àquilo que definimos como uma possível obra acabada, novas questões se colocam, novas dúvidas, outras possibilidades – esse é o movimento da criação: um eterno inacabamento. Não obstante a estas questões, temos um livro a ser terminado e que deve apresentar algumas reflexões sobre o processo de criação, especialmente para instrumentalizar professores de arte que atuam na rede oficial de ensino, ou, ainda, em aparelhos culturais.

Deste modo, mesmo cientes do inacabamento inerente a qualquer obra, nos pomos à caminho da produção deste material. Produzir este material foi um exercício importante, nos fez rever as pesquisas realizadas no Doutorado em Comunicação e Semiótica

na PUC/SP, revisando-as para apresentá-las como um livro texto para um Curso de graduação em Artes Visuais em EAD.

Sabemos que estudar o processo de criação nas artes tem sido foco de uma série de estudos na contemporaneidade; estudos esses que parecem revelar nuances do processo criativo que não está presente apenas na obra/objeto apresentado ao público. Para isso, apresentamos aqui reflexões compartilhadas nesses anos de investigação sobre o processo criativo, refletindo sobre referenciais teóricos relacionados ao estudo de processo e sobre as teorias que influenciaram esses estudos. Se o objetivo geral da disciplina Processo de Criação, no curso de Artes Visuais EAD da UFES, é oferecer o conhecimento básico para entender o processo de criação, apresentamos ações de artistas e suas escolhas para desenvolver seu projeto poético. Tendo esta pesquisa em mãos, acreditamos que o futuro professor possa entender que não existem regras ou “fórmulas” para criar, mas metodologias desenvolvidas e reflexões que conduzem o artista a algumas escolhas durante a construção de sua obra.

Sabemos que podemos olhar a obra sob vários pontos de vista, considerando que a arte, como manifestação humana, é um ato comunicativo. Vale lembrar o depoimento de Salles: “É necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo”(1998, p. 41-42). Nos interessa aqui apresentar a obra

sob o ponto de vista de sua gênese como um ato comunicativo, pelo desejo de conhecer o que está por trás da obra dos artistas, desvelando seus procedimentos de construção. Este foco vai ao encontro de nossas atividades didáticas, buscando informações sobre os mecanismos do ato criador, para que possamos ampliar o olhar dos futuros professores, para além da apresentação das obras dos artistas ou dos procedimentos técnicos utilizados para a construção da obra.

Essa consideração leva-nos a um deslocamento do olhar, antes, como foi visto na disciplina *Sintaxe Visual: aplicações semióticas*, a obra vista com um texto; agora, a possibilidade de uma investigação a partir da concepção da obra através das marcas deixadas pelo artista ao longo de sua produção. Não é mais uma interpretação da obra acabada, mas, sim, uma ênfase no processo responsável pela sua geração, uma investigação dos procedimentos que envolvem o processo de criação. Para tal, a distribuição das unidades e capítulos foi pensada para conduzir, de modo mais prazeroso, esses futuros cientistas do caos: estudiosos da complexidade que envolve o gesto da criação.

Na Unidade I, “Crítico Genético: um cientista do caos”, apresentamos a teoria da crítica genética e como os teóricos foram ampliando as pesquisas, iniciando com os manuscritos, ampliando o olhar sobre outras obras artísticas. Outro ponto importante é a discussão de como se dá o projeto poético do artista, como o investigador procura compreender a ordem desses documentos ou mesmo na percepção de que os documentos são possibilidades da obra.

Na Unidade II, “Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma análise das Artes Visuais”, apresentamos os cinco tipos de experimentações evidenciados nos documentos de processos nas artes visuais, apresentando-os como categoria. São eles: eidético ou

formal, cromático, matérico, topológico ou espacial e conceitual. Essa taxonomia em construção não deve, contudo ser compreendida como regra única, mas deve, sim, balizar os estudos iniciais e promover novas reflexões e adequações da teoria, a qual também deve sempre ser entendida em movimento, em construção.

Na Unidade III, “Documentação e os documentos de processo”, procuramos observar os modos de relação que o artista estabelece durante seu ato criador, pois, segundo Cirillo (2004), o processo de criação manifesta-se em diversos níveis dialógicos. Podemos estabelecer três categorias: a intrapessoal, a interpessoal e a cultural.

A Unidade IV, “Um olhar para o processo: estudos de caso”, trata das análises de processo de criação de duas artistas mineiras, como estudo de caso: Shirley Paes Lemes e Mary Di Iorio. Nossa proposta é compreender parte dos mecanismos criativos utilizados pelas artistas, levando em conta seus registros, esboços e projetos para elucidar seus procedimentos.

Finalizamos este livro com a Unidade V, a qual pretende compartilhar uma experiência vivenciada pelos autores e por um grupo de professores no processo de percepção crítica do espaço da cidade. Assim, *A Cidade e seus Fluxos: uma proposição metodológica* retrata uma ação em direção à subjetividade do gesto criador, revelando como a experimentação didática pode ser construída a partir da percepção das subjetividades e intersubjetividades que habitam o espaço urbano. Essa parte pretende se colocar como uma possibilidade de ação desses professores que hoje atuam como alunos nesse curso de graduação que compartilhamos como atores.

# I *A dinâmica caótica dos documentos do processo*

## **Desvelando sistemas não lineares**

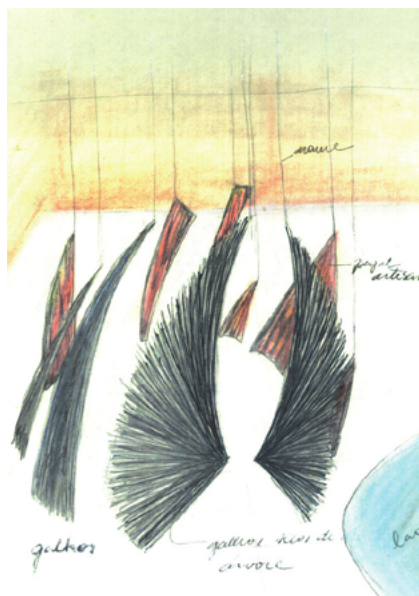
Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence a um conjunto de significações e tradições que a define nem como tal, tornando possível sua apreensão e compreensão como fenômeno pertencente a uma totalidade excludente: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido por um conjunto de leis e convenções que permitem tal percepção. Sabe-se, pois, se é arte, se figurativa ou abstrata, contemporânea ou moderna, analógica ou digital, bi ou tridimensional, pintura ou escultura, *cyberart*, gesso ou polímeros, perene ou perecível, só para citar categorias mais óbvias que estabelecem um eixo paradigmático que torna possível a leitura desta rede de significações que é a obra de arte. Esse eixo cria uma representação mental que se coloca no lugar do objeto estético que se põe aos sentidos do sujeito que observa ou interage com a obra, permitindo-lhe estabelecer um novo conjunto de significações em interação com a experiência vivida pelo sujeito da observação.

O objeto estético – aquele que se coloca aos sentidos, bem como o objeto artístico (uma convenção da cultura) – sempre exerceu um fascínio e curiosidade quanto à sua gênese e ao seu funcionamento; assim como tudo o que gira em torno da criação

de uma obra ou da vida de artistas. Como resultado disso, tem-se um grande número de estudos envolvendo tanto a obra em sua feitura, como também as particularidades da vida privada dos artistas. Vale salientar que algumas dessas edições biográficas trazem os estudos que levaram à produção de determinados objetos artísticos, auxiliando na verificação, por parte do leitor, de facetas da feitura da obra, elementos de sua composição, de cor, forma, etc. Ou, ainda, colocando esses esboços quase como obra encerrada em si mesma, o que os consolida como auxiliares na manutenção do mito da inspiração na arte, da ideia primeira da genialidade do artista, a qual tem sido mantida pela mídia e pelo mercado de arte – que, por muito tempo, desconsideraram o valor genético desses documentos do processo de criação.

Porém, quando se é posto frente a frente com um conjunto de registros residuais do processo de construção de uma obra visual, os documentos desse processo, está-se diante, então, de um emaranhado de fragmentos, muitas vezes desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente. São desenhos, escritos, colagens, rasuras, pedaços de objetos, maquetes e uma sorte de artefatos pertencentes aos mais diferentes sistemas semióticos que se colocam agrupados ou avulsos. Não há uma organização aparente e, partindo desse pressuposto, pode-se considerá-la caótica.





**FIGURA 1** – Shirley Paes Leme, Estudo para instalação, 1989. Fonte: anotações da artista em papel avulso.

Essa é a situação quando se depara com as páginas de cadernos que acompanham o processo de criação da artista mineira Shirley Paes Leme.

Embora estejam quase todas distribuídas em alguns cadernos, os registros do processo de criação de Paes Leme não estão em nenhuma ordem evidente que transcenda à mera hierarquia sequencial das páginas desses cadernos organizados pela artista.

Podem ser identificados alguns sistemas semióticos, como desenhos, escritos, fragmentos de

revistas ou jornais, mas estes se colocam como um universo em desalinhamento, um aparente caos, o qual segue um sistema de possibilidades existenciais que não estão disponíveis. Como produzir sentido, ou melhor, como desvelar os sentidos já existentes desse universo desconexo? Como tornar possível sua leitura? Sendo possível, o que desvelá-los como linguagem acrescenta à experiência humana?

Os cadernos de anotações são evidências do lado irregular da natureza, um lado contínuo e incerto que envolve a mente criadora durante seu processo de criação – o que se dá com uma desordem aparente, com irregularidade, de modo caótico. Segundo James Gleick (1989, p. 4), “[...] o caos é antes de tudo uma ciência de processo do que de estado; de vir a ser do que de ser [...]”, dando, pois,

continuidade à investigação do ponto no qual a ciência clássica havia parado: no estudo dos sistemas não lineares. Para ele, sistemas não lineares são aqueles que não podem ser solucionados, montados ou desmontados simplesmente, pois não se somam uns aos outros do modo cartesiano, não se prestam aos manuais por não possuírem uma virtude modular.

*[...] a não-linearidade significa que o ato de fazer o jogo modifica, de certa maneira as regras [...]; é o caminhar por um labirinto cujas paredes modificam sua disposição a cada passo que damos (GLEICK, 1989, p. 15).*

Cada registro é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação, talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criação, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material. Gleick (1989, p. 39), em seu estudo sobre o caos, associa a dinâmica caótica e sua complexidade ao processo de criação:

*Os estudiosos da dinâmica caótica descobriram que o comportamento irregular dos sistemas simples age como um processo criativo. Gerava complexidade: padrões de organização variada, por vezes estáveis, por vezes instáveis, por vezes finitos, por vezes infinitos, mas sempre com o fascínio das coisas vivas [...] seu movimento parece caótico, sempre variado e sempre surpreendente.*

Estudar os documentos do processo de criação nas artes visuais é certamente olhá-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora. É seguir uma ação não estável, a dinâmica da não estabilidade. É buscar construir locus de coerência. É o projeto poético de uma determinada obra ganhando contornos. É estabilidade no caos: ilhas de estrutura.

O estudioso dos documentos do processo de criação busca a sua compreensão como sistemas não lineares que fornecem meios de tornar acessíveis as artimanhas e a complexidade que envolvem a mente criadora em ação. Procura desenvolver mecanismos para desvelar a equação simples que é o processo de criação. A busca pelo equacionamento das variáveis que envolvem a leitura desses documentos “caóticos” passa, inicialmente, pela sua compreensão como texto. Para tal, buscou-se, nos procedimentos da crítica genética, fundamentos que permitissem a compreensão desses textos, a partir de sua gênese, para desvelar o conjunto de significações que permitem ver a obra sobre uma nova abordagem. A crítica genética apresenta-se, pois, como uma possibilidade teórico-metodológica para a demarcação deste campo impreciso que envolve a mente criadora em movimento, o que é feito a partir dos vestígios deixados nesse percurso da mente criadora, os quais podem ser definidos como documentos do processo – estes são o material de trabalho dos estudos genéticos.

### ***Crítico genético: um cientista do caos***

Oriunda dos debates conceituais que estruturaram o pós-guerra, a crítica genética surgiu como um lugar de investigação das diversidades que envolvem o texto literário em estado de produção – ou seja, não aquele apresentado ao público, o fenotexto, mas os manuscritos e seu conteúdo, sua dinâmica, cuja investigação permite o levantamento de hipóteses sobre as operações que o constituíram. O estudo de documentos do processo surge, assim, ligado inicialmente à literatura e toma corpo na França, na década de 1960, com o trabalho de Louis Hay (CNRS/Paris) sobre os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Por sua vez, Almuth Grésillon (1994, p. 21) define esse novo olhar sobre a obra, demarcando os fundamentos dessa investigação que se coloca como “uma filosofia espontânea” que vem ocupar espaço na pesquisa literária francesa:

*Em oposição à fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, de que todavia herdou os métodos de análise e as reflexões sobre textualidade, constituindo uma réplica à estética da recepção ao definir eixos de leitura para o ato de produção, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto, os manuscritos literários, na medida em que trazem o traço de uma dinâmica, a do texto em progresso. Seu método: o desnudamento do corpo e do curso da escrita e a construção de uma série de hipóteses sobre as operações da escrita. Sua mira: a literatura como um fazer, como atividade, como movimento.*

Vê-se claramente, nessa definição de Grésillon, que, nos estudos genéticos, há uma prioridade do processo sobre a obra, da produção sobre o produto, do possível sobre o finito, do vir-a-ser sobre o ser, da gênese sobre a estrutura. Essa inversão da ótica sobre a produção conduziu os “manuscritos” a uma nova conceituação, uma nova função, uma redefinição de suas funções e sua situação como objeto de investigação científica mais que de objeto de apreciação curiosa. Para Grésillon (1994, p. 7) [...] *le regard nouveau implique, sinon une chose, du moins de préférences: celles de la production sur l'écrit, de la textualisation sur le text, du multiple sur l'unique* [...].

Em outro texto, Grésillon (1994, p. 28) afirma que “[...] a crítica genética cerca ao mesmo tempo a escrita transbordante do desejo e a manuscricção regrada do cálculo”. Assim, a crítica genética põe-se, pois, como uma teoria do movimento, uma estética do não terminado, uma semiótica do movimento que busca estabelecer uma rede de significações que envolve a obra e seus mecanismos de produção. Transforma o manuscrito num objeto de estudo que testemunha a criação em ato. Prioriza o processo em detrimento do texto situado entre as palavras do autor e os olhos do leitor.

Esses estudos chegam ao Brasil com Philippe Willemart, em 1985, quando do I Colóquio de Crítica Textual: o manuscrito moderno e as edições, encontro realizado na Universidade de São Paulo. Permaneciam aqui os estudos dos mistérios que envolvem os manuscritos literários. O trabalho era de ordenação, classificação e interpretação dos materiais (Salles, 1998). Não tardou para que os referidos estudos encontrassem limitações conceituais que impediam a ampliação dos fundamentos, bem como a abrangência dos estudos genéticos, já que manuscritos de outras artes começavam a ser estudados.

É fundamental o papel do Centro de Estudos de Crítica Genética (CECG) – ligado ao Programa de Pós-graduação em Semiótica da Universidade Católica de São Paulo, na ampliação dos limites desses estudos. A partir dos trabalhos de Cecília Almeida Salles, coordenadora do grupo, e dos outros pesquisadores ligados ao CECG, a crítica genética começou a estudar outros “manuscritos” nas áreas do cinema, artes visuais, arquitetura, teatro e dança, ampliando o próprio conceito da disciplina e de seus fundamentos.

Para Salles (1998), a crítica genética se configura por meio de um processo investigativo cujo centro é a obra de arte em sua construção; essa investigação vê a obra a partir da sua feitura, buscando melhor compreender o processo de criação.

*A Crítica Genética pretende, deste modo, oferecer uma nova possibilidade de abordagem para as obras de arte: observá-la a partir de seus percursos de fabricação. É assim oferecido à obra uma perspectiva de processo (SALLES, 1998, p.12).*

Fala-se, portanto, de um estudo do processo de criação, do percurso de gestação da obra. O profissional que desvela esse funcionamento chama-se crítico genético. Ainda para Salles (1998, p. 12-13):

*[...] o crítico genético 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 preten-*

*de tornar o movimento legível e revelar alguns sistemas responsáveis pela geração da obra.*

Ao crítico genético, qual o físico do caos, cabe a função de desvelar alguns dos princípios direcionadores que regem o processo de criação. Ele entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos ou à análise dos documentos da criação. Estabelece-se em movimento, numa ação em direção à dinâmica que antecede à obra.

Existem aqui duas ações possíveis da pesquisa genética: os estudos longitudinais e os transversais. O primeiro implicaria a escolta constante do artista durante seu movimento, do artista em trabalho; um fiel escudeiro que segue um D. Quixote da criação. Vale salientar, porém, que esse exaustivo acompanhamento diário do artista em produção não poderá acrescentar informações tão mais significativas ou expressivas do que aquelas deixadas nos registros durante o ato criador: registros em papéis, cadernos e toda a sorte de suportes possíveis à grafia dos esquemas da mente criadora. Pelo contrário, essa total imersão na vida do artista colocaria o crítico genético em falácias da própria afetividade, imaginação e criação – riscos comuns em pesquisas em que o pesquisador é parte integrante do grupo investigado, em que sua inserção é total no grupo de pesquisa (THIOLENT, 1992). Não se descarta aqui esse tipo de investigação, pois ela pode representar a percepção de nuances da criação que não está nos documentos em si, mas alerta-se para o risco da contaminação emocional dos estudos, uma vez que essa percepção é mediada pelo investigador. Sendo assim, os dados não são exatamente originários de uma fonte primária (o artista e seus documentos “manuscritos”),

encontrar-se-iam contaminados pela mediação do investigador, o que falsearia o seu uso como evidência.

A maioria dos estudos genéticos se dá, portanto, de modo transversal: cruzam-se os documentos do percurso poético de um determinado artista; seguem-se as pegadas, os vestígios deixados no processo que envolveu uma obra ou um conjunto delas – de um artista ou de vários, dependendo do grau de generalidade que se busca. Em todos os casos, só se tem acesso aos documentos memoriais da criação, dos “[...] vestígios deixados pelo artista [os quais] oferecem meios de captar o pensamento criativo [...]” (SALLES, 1998, p.19). Assim, busca-se a ação criadora nos rastros deixados pelo artista em seu caminhar em direção à obra, dá-se vida, pois, aos materiais “engavetados”. Pensados como signo, numa perspectiva pierciana, os documentos do processo representam parcialmente o processo de criação – pois nenhum signo dá a totalidade do objeto que representa. Assim configurados como signo, os documentos do processo possibilitam o acesso a aspectos, a marcas, vestígios, fragmentos que carecem de certeza e totalidade, mas o bastante para que a semiótica possa ser identificada, porém, não reconstruída em sua totalidade. Reside aí a falibilidade da semiótica, que nada mais é que a própria incapacidade do signo de se dar por completo.

### ***Documentos do processo***

De modo geral, o processo de criação é acompanhado pelo registro das reflexões da mente criadora em determinados suportes (móveis ou não), os quais deixam acessíveis alguns vestígios do ato criador. Para Salles (2000, p. 17), esses documentos poderiam ser definidos como “[...] registros materiais do processo criador. São registros

temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo”. Pode-se dizer que são marcas, evidências da temporalidade contínua e não linear da mente do artista em ação.

Acabada a obra, esses registros vão sendo colocados à margem da nova criação, sendo raramente resgatados em um novo percurso gerativo. Entretanto, o interesse pelo estudo dos mecanismos e da estrutura do gesto criador devolveu a essas marcas o frescor que lhes é inerente. Dessa forma, o crítico genético, como uma espécie de voyeur, seduzido pela possibilidade de descortinar momentos da ação do artista, coloca-os novamente em ação. Ele os acompanha de modo crítico-interpretativo, buscando nexos nesses vestígios; olha-os no seu conjunto, na sua possibilidade interativa, procurando compreendê-los e as suas funções no processo de criação.

*A Crítica Genética analisa o documento autógrafo – documento vindo da própria mão do criador, não passando por processo de publicação – para compreender, no próprio movimento de criação, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo artista e entender o processo que presidiu o desenvolvimento da obra (SALLES, 2000, p. 24).*

Nessa busca por entender os meandros da produção da obra, os documentos do processo cumprem funções fundamentais que apóiam o trabalho do crítico genético. De modo geral, pode-se dizer que são funções dos documentos do processo: armazenamento e experimentação – temas que serão mais bem trabalhados posteriormente.

Limita-se aqui à sua apresentação de modo geral. Eles servem, desde o início do trabalho, para o armazenamento de ideias, imagens e materiais possíveis, informações geradoras que são ou que poderão ser relevantes à pesquisa estética, em desenvolvimento ou não pelo artista, de modo que estas não lhe escapem no pântano da memória. A ideia é guardada no frescor do *insight*, o que garante à mente criadora possibilidades de retorno a ela em momento posterior. Poder-se-ia dizer que são fragmentos à espera de correção.

Assim, a análise da complexidade dos documentos do processo evidencia como o artista experimenta diferentes níveis ou categorias da constituição do objeto estético. Essa diversidade de informações presente nos registros anexa-se à própria diversidade dos suportes que as contém – o que irá definir que tipo de documento se está analisando.

Segundo Cirillo e Grandó (2009), o que dá contornos à nomenclatura dos documentos, ou do seu conjunto, é a articulação dos objetos e suas funções. Assim, foi a análise dos diferentes tipos de objetos utilizados para as anotações que o levou a uma taxonomia dos documentos do processo – na qual, embora tenha sido originalmente estabelecida a partir dos objetos que continham documentos do processo de escritores, não se verifica grande alteração quanto ao seu uso nas artes visuais: eles guardam marcas deixadas pelos artistas durante o seu processo de criação. Desse modo, são, conceitualmente, semelhantes.

Nessa mesma obra (p. 9-38) podemos verificar uma classificação apresentada por Louis Hay quando da fundamentação da crítica genética: Hay classificou os suportes do seguinte modo: a) cadernetas: classe de objetos que compreende cadernos e diários; materialmente é formada por páginas fixas “solidariamente” por

algum procedimento de agrupamento – costura, brochura, grampo, etc.; e b) suportes móveis: que compreendem fichas, folhas avulsas, páginas arrancadas, conjuntos que garantem a disponibilidade de todos os seus elementos, permitindo sua visualização simultânea. Vale a pena salientar aqui que as maquetes e estudos tridimensionais poderiam ser vistos em analogia aos suportes avulsos apontados por Hay, porém, optou-se por considerá-los como um terceiro tipo de suporte, especificamente por se tratar de uma investigação ligada às artes visuais.

Distinguem-se, ainda que por uma “pequena sutileza”, esses suportes solidários, fixos em algum tipo de encadernação: cadernetas, cadernos e diários. Os diários são o lugar do tempo, constituem-se pela malha da escrita no tempo; e por estarem junto ao corpo, acompanham o autor ao longo de seu percurso, como um diário de viagem, registro de tempos e de lugares, de horários e datas.

Nessa função articulada com o tempo, reside, pois, a distinção entre diários, os cadernos e as cadernetas – que são de fato para ele os instrumentos da mente criadora. As diferenças entre os dois últimos sintetizam-se numa questão simples: as suas possibilidades de transporte vinculadas ao seu tamanho físico – daí, originam-se diferenças conceituais. A caderneta, um pequeno caderno de bolso, pode acompanhar mais facilmente o corpo do artista nos mais distintos lugares e presta-se mais comumente a anotações rápidas, breves registros da ideia para evitar sua fuga: ela é armazenada para ser posteriormente trabalhada. Hay ainda as divide em dois tipos: cadernetas de esboço: das anotações mais diversas e rápidas, o suficiente para que não escapem à memória; e as cadernetas de pesquisa, destinadas às notações de uma obra em andamento.

No caso das artes visuais, os tipos mais comuns são os cadernos de artista, as agendas e suportes móveis, como folhas avulsas, que se prestam a estudos predominantemente bidimensionais. Os arquivos digitais, bem como os estudos tridimensionais, como maquetes da obra e/ou modelos para fundição em outros materiais, funcionam como documentos móveis, pois oferecem a sua mobilidade e praticidade para uso como suportes para anotações de ideias, acertos e projetos – como os estudos de Rodin para seu “Balzac” (CHAMPIGNEULLE, 1988). Assim como os documentos dos escritores, esses suportes trazem consigo a interação de diferentes sistemas semióticos, dentre os quais estão textos verbais, visuais e alfanuméricos, com predominância dos textos visuais.

A materialidade dos suportes é, cabe aqui salientar, uma escolha de cada artista, bem como das tecnologias que se lhe estão disponíveis e a fisicalidade da notação. As mídias contemporâneas ligadas à estética da virtualidade estão desenvolvendo outros tipos de suportes, os digitais, que carecem de estudos posteriores, pois não são objetos de interesse desta pesquisa. Os documentos do processo de criação dos artistas apresentam-se como um reservatório da mente criadora, tendo a função de rememoração, o que permite uma “[...] passagem do vivido para o revivido, do revivido para o imaginário” (HAY, 1999, p.15): os cadernos de artista permeiam tanto o vivido quanto a própria obra. São experiências sensíveis do sujeito criador sendo registradas, podendo, ou não, serem reoperadas em obras.

Desse modo, os cadernos de artista configuram-se como testemunhos da singularidade do sujeito criador e dos esquemas mentais que envolvem o seu processo de criação. Assim, eles estruturam-se como a fonte primeira de pesquisa da crítica genética por revelarem-se como

marcas do processo de criação o qual, embora seja sempre único, traz consigo a possibilidade de recorrências que possibilitam o desenvolvimento de uma teoria geral do processo de criação.

### **Os cadernos de artista como extensão da mente**

A possibilidade de a crítica genética aproximar-se dos procedimentos da mente criadora, como anteriormente visto, dá-se pela leitura dos vestígios deixados ao longo de sua ação no tempo. Pensando mente e corpo do sujeito da criação como integrantes de uma unidade biopsicológica, pode-se admitir que o corpo do artista é o “limite movente” entre a ideia de futuro e a de passado; pode-se considerá-lo, então, como locus da ação no tempo. Desse modo, pensa-se aqui, pois, qual seria o papel dos documentos do processo na ação desse limite movente?

Pensando em termos fenomenológicos, os documentos de processo funcionam como “[...] uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo o momento em nosso futuro” (BÉRGSON, 1999, p. 84). Sua configuração, no caso das artes visuais, é materializada como um conjunto de registros visuais e verbais que revelam momentos da elaboração. Essa fonte dos estudos genéticos é composta por esquemas mentais que possibilitam “projetar”, antecipando a obra no tempo e no espaço por meio de registros gráficos. Uma grande maioria dos artistas plásticos o faz em suportes, avulsos ou não, que permitem que o projeto faça a antecipação fenomenológica da obra de arte em construção (Fig. 2).

Admitida a ideia de antecipação de uma determinada tarefa – no caso, a aparência e os procedimentos de execução de uma obra, os documentos do processo fazem lembrar a possibilidade humana de



**FIGURA 2** – Artur Barrio, Cadernos de anotação do artista. Fonte: MAC-Niterói. Catálogo da exposição Ocupações.

projetar. Karl Marx, em *O Capital*, ao considerar o trabalho uma atividade peculiar ao homem, distingue o “mais inapto dos arquitetos” da mais eficiente das abelhas, pela capacidade que o primeiro tem de construir na sua cabeça (mente) a célula antes de construí-la na cera. Na realidade, essa distinção está na possibilidade de projetar, com o auxílio da memória e da imaginação, o objeto a ser construído, o qual desde antes existia como potência na mente criadora.

Fisher (1983), ao desenvolver as questões que permeiam a necessidade da arte e da relação do trabalho com o homem, a partir da dialética marxista, considera que o homem se tornou homem por meio do desenvolvimento de ferramentas “[...] ele se fez, se produziu a si mesmo, fazendo e produzindo ferramentas [...]” (p. 21), com as quais ele se apoderou da natureza para transformá-la. Com isso, um novo sistema de relações entre uma espécie biológica e o resto do mundo se estabeleceu com o uso de instrumentos, que ampliam a ação do corpo e da

mente para além do campo da causa-efeito. O efeito, diz Fisher, passa a ser “propósito” e, como tal, norteador do processo de trabalho. É óbvio que todo ser vivo estabelece um certo tipo de relação de propósito com o mundo circundante, mas esse propósito está relacionado com um conjunto de operações ordenadas pelo metabolismo e pela necessidade de sobrevivência, estando ainda limitadas ao pleno funcionamento dos seus órgãos biológicos: é uma relação direta, sem intermediários. Para Fischer, a ação humana, assim configurada, é metabolismo mediado por um instrumento de trabalho com o qual o meio precede o propósito, o qual se revela pelo uso desses meios. Assim, os instrumentos biológicos (órgãos necessários à sua existência como organismo vivo) podem ser melhorados por meio de instrumentos ou ferramentas, ou mesmo substituídos por elas. Poder-se-ia falar aqui, então, que há a construção de uma espécie de prolongamento do corpo por meio de um instrumento, ou seja, de extensões do corpo.

Nesse sentido, é ontológica a sequência inicial de 2001 – Uma odisséia no espaço, de Stanley Kubrick (1969). A posse de um instrumento (o osso) altera irreversivelmente o modo de sobrevivência no grupo de humanóides, o que é indicado na sequência em que o osso é arremessado para o céu “transformando-se” durante sua queda em uma nave espacial: o instrumento catalisando o processo de desenvolvimento científico e tecnológico da humanidade.

Pode-se, então, aqui, fazer outra afirmação fenomenológica, sem os receios que a ciência insiste em colocar: o instrumento de trabalho – exterior ao organismo, ao corpo biológico – é uma extensão que prolonga e melhora o corpo. São definidos aqui como extensão: instrumentos, mesmo que rudimentares, de origem orgânica ou não, e substituíveis à medida que se extinguem ou que outros mais

eficientes sejam desenvolvidos. Ou seja, algo que, estando para além do corpo físico do homem, possa ser produzido, permitindo prever e antecipar ocorrências e, desse modo, garantir um certo grau de previsibilidade e de alterabilidade no objeto, ou na ação resultante do uso desses instrumentos. Essas extensões tornam o corpo mais eficiente, permitindo a observação e a (re)contextualização do observado, tanto espacial, quanto temporalmente, garantindo uma certa antecipação, ou uma ideia prévia da existência espaço-temporal do fenômeno em construção (no caso das artes visuais, a obra apresentada ao público). Diferentemente dos órgãos biológicos, as suas extensões podem ser adequadas e substituídas em função do seu aprimoramento e da sua eficiência na execução da tarefa.

Os cadernos de artista, ou sketchbooks, serão estudados no campo fenomenológico dessas extensões do corpo. Esses documentos do processo de criação – ainda que fragmentados, fornecem uma visão dos mecanismos e esquemas mentais que envolvem o próprio processo de criação. Esses cadernos possibilitam o acesso ao texto visual (a obra de arte) em seu estado de gênese – anterior à sua exibição pública, seu compartilhamento com o corpo social. Nessas extensões da mente criadora, os documentos do processo podem ser localizados, evidenciando os esquemas mentais expressos, principalmente, na forma de desenhos e seus códigos portadores de alto grau de subjetividade, porém, a percepção da interação e da flexibilização dos diferentes sistemas semióticos, presentes nessas páginas, poderá permitir o acesso ao pensamento criador em ato, reforçando o seu potencial como fenômeno comunicativo.

Os estudos das extensões mentais podem levar ao entendimento das relações comunicativas que envolvem o processo de criação,



pois elas trazem no seu corpo fenomenológico as marcas, os registros, as evidências da mente do artista em ação. É do diálogo com elas que o crítico genético poderá propor uma aproximação possível com o gesto criador. Também é no seu estudo que se busca compreender como as categorias comunicacionais se revelam durante o processo de criação; ou como esses documentos da gênese do projeto poético que envolve uma obra de arte revelam, nessa possibilidade fixada nos rascunhos e notações, uma aproximação possível com o movimento criador.

O entendimento das relações comunicativas que envolvem o processo de criação dá visibilidade a ações da mente do artista e aos diálogos por ela estabelecidos, o que parece poder tornar possível uma aproximação com essa outra dimensão da obra exibida ao público: as incertezas e a (in)completude evidenciadas nos documentos do processo, na gênese da obra de arte. As questões do ato comunicativo, evidentes nos documentos do processo, serão momentaneamente deixadas de lado, para serem tratadas com mais profundidade em um capítulo específico.

Assim, retomando a ideia da mente capaz de antever o objeto em construção, pode-se dizer que essa antecipação é, frequentemente, acompanhada pelo uso de instrumentos que permitem o ir e vir nas reflexões durante a gênese do objeto. Esses instrumentos, extensões da mente, possibilitam um acesso mais rápido às imagens e aos dados que estão grafados na memória do artista, não os substituindo – apenas ampliam sua capacidade e velocidade de ação. Registrados nesses instrumentos sob a forma de signos: verbais e não verbais (grafismos, rascunhos e notas) são capazes de recuperar momentos da experiência que os gerou. É claro que

tal recuperação não dá a totalidade da experiência, pois nenhum signo é capaz de dar a completude do objeto que representa porque é incompleto em relação a esse objeto. Esses registros podem, ainda, também desvelar partes da rede de articulações decorrentes do momento do registro nas páginas do caderno e sua interação no gesto criador, o que permite sua constante revisão, colocando os documentos do processo como texto em movimento.

Poder-se-ia, então, dizer que os documentos do processo são extensões que auxiliam o corpo criador na construção da obra nas artes visuais. Esses documentos são instrumentos quase sempre não biológicos (não se descarta que alguns trabalhos têm o próprio corpo do artista como instrumento de ação e experimentação) que acompanham o processo de criação, agilizando, ampliando e transformando a ação da mente criadora. Eles permitem à mente visualizar, por meio de uma diversidade de palavras, símbolos, grafismos, desenhos, anotações, enfim, signos visuais e verbais, partes do processo de elaboração da obra que é uma extensão do pensamento criador. Evidencia-se, novamente, um caráter comunicativo nessas extensões do corpo criador (tema que será debatido mais à frente).

### *Ação do crítico genético*

Assim, configurados os documentos do processo como uma extensão da mente criadora, exige-se do crítico genético estar atento à singularidade e à generalidade neles contida. Sua observação, descrição e análise permitirão o levantamento “[...] de hipótese quanto ao funcionamento de um processo de criação específico [...]”; o que está sendo buscado só pode estar nestes documentos que “[...] lhe oferecem a possibilidade de testar esta hipótese” (SALLES, 2000, p. 52).

A busca deste investigador está na compreensão da ordem constitutiva, ou mesmo na percepção de que esses documentos são uma possibilidade e a obra, deles decorrente, é uma escolha entre outras possíveis. A obra apresentada é uma versão dentro de um sem-fim de probabilidades, porque o documento de processo é “[...] limitado em seu caráter material e, ao mesmo tempo, ilimitado em sua potencialidade interpretativa” (SALLES, 2000, p. 52).

Essa potencialidade interpretativa ilimitada é uma das maiores dificuldades para se desvelar os procedimentos da mente criadora. Só estão acessíveis à crítica genética momentos do movimento da criação disponíveis nesses fragmentos que se cruzam e formam um único objeto: “[...] porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. O signo é sempre incompleto em relação ao objeto” (SANTAELLA, 1998, p. 45). É nesse campo movediço da incompletude do signo, bem como na busca para fugir da poeira do esquecimento nos arquivos, que se localiza a tarefa do crítico genético. Para Grésillon (2002, p. 160), essa tarefa

*[...] consiste, de um lado, em dar a ver, isto é, em tornar disponíveis, acessíveis e legíveis os documentos autógrafos que antes de tudo não passam de peças de arquivo, mas que ao mesmo tempo contribuíram para a elaboração de um texto e são testemunhos materiais de uma dinâmica criadora. Em outros termos, o pesquisador reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês manuscritos que habitualmente são chamados de ‘prototextos’.*

### ***O prototexto: uma primeira ordem***

A elaboração do prototexto é, pois, o primeiro movimento do crítico genético em busca de entender a organização caótica que aparentemente se coloca nos documentos do processo de criação que antecedem a obra; eles são momentos do caminho percorrido pelo artista, ou melhor, fragmentos grafados desse caminho no devir da obra. Para que possa ser possível o equacionamento das operações que rege esse vir-a-ser da obra, registrado nos suportes móveis ou em cadernos, é preciso a mediação do geneticista.

O contato inicial com o sem-fim de documentos norteados pelo gesto criador conduzirá, como aponta Grésillon (1994), à possibilidade de reunir e classificar: a organização caótica cede lugar ao corte, ao recorte do objeto de estudo – é o momento em que se estabelece o ponto de partida e o ponto final (os quais são fictícios pelo caráter rizomático dos próprios documentos, sua circularidade e inacabamento). Para Salles (2000), a obra apresentada ao público é a representação das buscas do artista, a ponta de um iceberg que é gerado e gera outros processos de construção; esse movimento, egido pela ideia de causação final, reforça a ideia de incompletude do processo de criação.

Assim, entende-se, pois, por prototexto a elaboração ou organização crítica de um dossiê de documentos do processo a serem analisados. “Fica claro, deste modo, que o prototexto não é o conjunto de documentos, mas um novo texto formado por estes materiais, que coloca em evidência os sistemas teóricos e lógicos que os organizam” (SALLES, 2000, p. 58). Ele é, pois, o conjunto de documentos mediados pela mente do geneticista, pela sua intencionalidade, o que define um ponto de vista determinado. A própria definição do

prototexto já evidencia uma hipótese, mesmo provisória, que norteará e permitirá a primeira análise.

O prototexto não se põe simplesmente como uma equação a ser resolvida; nele o crítico genético busca estabelecer relações entre diferentes sistemas não lineares que se definem no processo de criação. Como equação preliminar, o prototexto é o desdobramento dos movimentos inerentes aos documentos do dossiê investigado. Ele vai definir efetivamente os recortes da pesquisa – um constante diálogo do crítico genético com os documentos, um mecanismo comunicativo que envolve o pesquisador e o objeto pesquisado, um objeto dinâmico. Assim, é no desdobramento investigativo, na análise do prototexto, que os estudos genéticos encontram a definição mais precisa de seus recortes. Desse modo, a equação em busca da compreensão da organização caótica vai se resolvendo e desvelando alguns dos mistérios que envolvem tanto a construção de uma obra, quanto o processo de criação como um todo, pois permite o afloramento de teorias sobre o ato criador (SALLES, 2000).

É fato que os documentos do processo trazem em si dados sobre a ação da mente criadora: podem ser encontradas as mais diferentes informações que revelam momentos das reflexões durante o processo de criação. Dentre elas, toda a gama de experimentações que antecedem a produção da obra: forma, dimensão, cor, material,

etc. A investigação do prototexto irá permitir que o projeto poético de uma obra, ou do próprio conjunto de obras de um artista, seja parcialmente compreendido. A maior ou menor complexidade dessa compreensão está associada ao conjunto de hipóteses levantadas pelo crítico genético e sua possível verificação nos documentos do processo. Entende-se por projeto poético a ação da mente do artista com intencionalidades e tendências, as quais vão sendo reveladas e compreendidas pelo próprio artista ao longo do ato de construção da obra. Essa intencionalidade e tendência do projeto do artista podem ser evidenciadas por meio de estudos genéticos, à medida que eles revelam as nuances do projeto poético de diferentes artistas.

Na busca por desvelar e compreender o projeto poético presente nos documentos do processo, o crítico genético põe-se ao prototexto, e nele objetiva descortinar suas primeiras possibilidades de equacionamento e procura estudar as variáveis do processo de criação. Essas variáveis já se colocam nos próprios documentos e em suas funções. Instaurase aí uma primeira questão: como e quais variáveis das funções dos documentos se apresentam no conjunto em análise, no prototexto?



## 2 Desdobrando as funções dos documentos de processo uma Análise nas Artes Visuais

Partindo do princípio que os documentos do processo são materializações de momentos do gesto criador, pode-se observar que eles desempenham funções de armazenamento e experimentação da criação em ato.

Uma primeira análise do prototexto (SALLES, 1998) permitirá investigar as possíveis formas de armazenamento de informação, possibilitando identificar e descrever como elas foram armazenadas. Identificam-se os tipos de suportes (digital, cadernos, cadernetas, maquetes), assim como os diversos tipos de anotações e registros (grafismos, textos verbais, colagens, arquivos digitais, e toda a sorte de meios que variam de um artista para outro). Essa primeira análise permitirá a verificação dos diferentes tipos de experimentação presentes nesses documentos do processo.

A análise de documentos, de diferentes artistas e linguagens, permitiu uma primeira classificação e descrição geral de experimentações presentes, passíveis de uma taxonomia rudimentar. Vale salientar que a separação aqui é resultante de uma possibilidade de classificação dessas predominâncias para fins de uma categorização dos tipos nos documentos. A taxonomia proposta é maleável e não descarta o caráter híbrido dos diferentes tipos de experimentação presentes nos documentos do processo, principalmente naqueles oriundos de artistas que trabalham com



FIGURA 3 – Shirley Paes Leme, Projeto para instalação, 1989-1990. Fonte: anotações da artista; documento avulso; técnica mista sobre fotografia.

mídias contemporâneas. Lembra-se, antes de avançarmos nessa reflexão, que boa parte dos projetos de obras apresentam os diversos tipos de experimentação ao mesmo tempo – vamos, pois, trabalhar com predominâncias de um tipo sobre outro, o que nomeará a categoria apresentada. Alguns desses documentos são, praticamente, projetos finais (Fig. 3) que antecipam os elementos constitutivos da obra a ser apresentada.

No projeto da figura acima, podem ser observadas experimentações conclusivas sobre cor, forma, textura, material, interação e disposição espacial da obra. O uso da fotografia, nesse caso, como suporte para anotação, evidencia a investigação também dos modos de registrar (armazenar) as informações do projeto, utilizando-se de outros recursos técnico-construtivos diferentes dos tradicionais suportes utilizados nas artes plásticas.

De modo geral, poder-se-ia falar que são cinco os tipos de experimentação evidenciados nos documentos do processo nas artes visuais: eidético ou formal, cromático, matérico, topológico ou espacial e conceitual. Vale salientar que, dependendo da particularidade do projeto poético de cada artista, algumas dessas experimentações podem não aparecer, ou estarem menos evidentes. Pretende-se, aqui, apresentá-las como categorias em formação que, como representação que se fazem de um determinado fenômeno, compartilham do falibilismo e da incompletude característica dos signos.

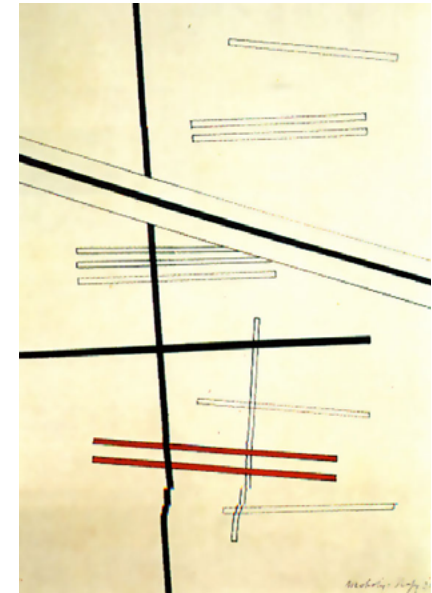
### **Experimentação formal ou eidética**

A preocupação com a construção da forma é uma das primeiras experimentações que o artista faz ao iniciar o processo de uma determinada obra (tempo da gênese). É quando começa a tomar existência, mediada pelo desenho, uma forma que até então existia como possibilidade, como esquema de imagens mentais a serem trabalhadas. É o momento da tomada de consciência das coisas que se vê ou se imagina e de sua tradução em configurações que prefiguram uma perspectiva de visibilidade. Entra em campo um jogo de linhas e formas, na maioria das vezes, representações bidimensionais (enquanto na fase de rascunhos gráficos), por meio das

quais o artista testa a forma ou as possibilidades formais do objeto em construção. Uma multiplicidade de códigos visuais vai interagindo entre si e com outros códigos semióticos em busca da “forma ideal”; essa fase marca uma busca pela chave específica que definirá o corpo do trabalho a ser apresentado: sua constituição eidética geral.

Nos exemplos a seguir, tem-se uma ideia da intersemiose que envolve esse momento da criação: códigos visuais e/ou verbais dialogam entre si e com o artista enquanto se busca a forma objeto. São esses primeiros momentos que, muitas vezes, antecedem a investigação que ocorrerá nos demais tipos de experimentação. Esse momento se dá tanto em suportes avulsos (Fig. 4a e Fig. 4b), quanto em outros tipos de suportes (Fig. 5c) e não somente nos cadernos de artista propriamente ditos – questão que irá variar muito de artista para artista, dependendo de sua relação com o procedimento escolhido para anotar a ideia.

A Figura 4a é um projeto de tapeçaria desenvolvido em Weimar, na Alemanha da década de 1920. A Bauhaus de Weimar criou e manteve o primeiro ateliê de tecelagem moderno, cuja direção, produção e pesquisa eram realizadas principalmente por um grupo



**FIGURA 4a** – Bauhaus, estudos preliminares para tapeçaria, 1923. Fonte: weltge, Sigrif W. Bauhaus textiles. London : Thames and Hudson, 1993.



**FIGURA 4b** – Kim Adams, Estudo da instalação Auto Office haus, Canadá, 1996. Fonte: landesmuseum. Contemporary Sculpture: projects in Munster, 1997.

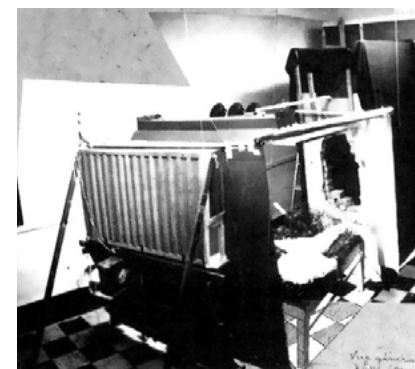
de mulheres, dentre elas, Gunta Stölzl e Anni Albers (WELTGE, 1993). Muito embora esse ateliê tenha sido criado originariamente para acomodar o lugar da mulher na proposta revolucionária da Bauhaus, muitas foram as investidas masculinas nas investigações têxteis do ateliê. O projeto em questão é um estudo para tecelagem do artista Ângelo Testa. É comum, entre os artistas da fibra, o uso de papéis avulsos para a elaboração de projetos, devido à necessidade de acompanhamento do projeto exigido por essa linguagem visual, quando de sua construção propriamente dita. Na figura, pode-se observar que esse estudo expressa uma preocupação com a forma e textura visual da obra a ser apresentada.

A **Figura 4b**, também em papel avulso, é um estudo preliminar do artista canadense Kim Adams para a instalação Auto Office Haus, realizada em 1996 em um posto de gasolina no Canadá (MATZNER, 1997).

Kim faz um estudo geral da forma com desenho em caneta de ponta porosa, esboçando possíveis intervenções no prédio. A observação da imagem da obra, à direita na **Figura 4b**, permite perceber que o esboço se preocupa principalmente com as formas, com a volumetria geral da instalação.

Outro instrumento ou meio de experimentação formal é a maquete – uma espécie de miniatura da obra que permite investigar sua constituição geral. A **Figura 4c** mostra um estudo de Duchamp para a obra *Etant Donnés* – um conjunto multimídia composto por uma porta antiga, tijolos, veludo madeira, uma pintura em couro esticado numa moldura de metal, galhos, alumínio, ferro, vidro, plexiglas, linóleo, algodão, luz elétrica etc.; é a última obra realizada por ele e em total segredo (**Fig. 4d**). A maquete é um modelo dobrável em cartão, apresentando-se posteriormente como parte das instruções do artista para a instalação (MINK, 1994).

Tendo trabalhado durante cerca de vinte anos nessa obra, pouco se tem da versão original realizada pelo artista, mas esses estudos e fotografias da obra em processo permitem que se tenha uma noção dos mecanismos que envolveram a mente do artista nas duas décadas que o projeto poético da obra o consumiu. Uma versão atual de *Etant Donnés* está em exibição permanente no *Philadelphia Museum of Art*, montada posteriormente à morte de Duchamp, a



**FIGURA 4c e 4d** – Marcel Duchamp, Maquete em papelão e montagem original da obra *Etant Donnés*, 1946-1966. Fonte: mink, Janis. Marcel Duchamp: a arte como contra-arte. Köln:Taschen, 1994.

partir das informações deixadas por ele em suportes fotográficos, maquetes e anotações sobre a obra.

As experimentações do tipo eidético ou formal são, portanto, uma das possíveis entradas para se compreender os passos da mente criadora, a qual não opera de modo hierárquico ou cronológico. A classificação dessa experimentação como passo inicial é mero didatismo, pois a dinâmica da criação pode ser ativada simultaneamente por diferentes estopins. De qualquer modo, é um passo em direção ao projeto poético da obra a ser construída. É nesse nível que se dá a atualização da ideia sob a forma de um rascunho da obra: os rascunhos presentes nos documentos garantem o acesso apenas a partes daquilo que foi registrado. O avanço das investigações formais implica, automaticamente, a busca da solução de outras questões do objeto, como sua constituição material, sem a qual a obra não existirá.

### **Experimentação matéria ou material**

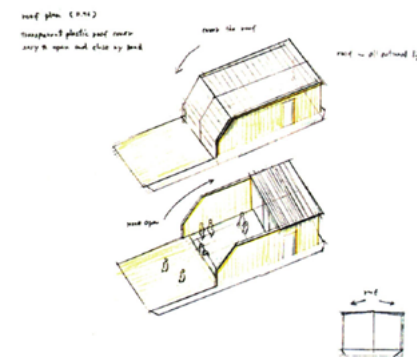
A obra em construção carece de materialidade para constituir-se como um objeto sinestésico que se colocará ao percebedor. Essa investigação da mente criadora visa a dar corpo à obra. Essa futura fisicalidade da obra pode ser dada tanto por meio de matérias tradicionais (materiais modeláveis ou fundíveis, orgânicos, minerais ou sintéticos, fotossensíveis, pigmentos e tintas em suportes diversos, matérias percíveis ou perenes etc), como por uma existência ligada à virtualidade das matérias digitais, ou, ainda, ter sua presença associada à relação espaço-temporal das artes performáticas. Cada uma dessas três manifestações apresenta-se como categorias matéricas, cada uma delas carregada de conteúdo, pois a matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo.

A experimentação matéria vai revelar, assim, partes da relação do artista com a matéria. Se a matéria preexiste à obra, muitas vezes, porém, se confunde com ela; é o processo de criação que vai resgatar e esclarecer essa relação, permitindo perceber em que momento o artista, condicionado pelas exigências da matéria, toma para si a identidade da matéria e a transforma em obra.

Na **Figura 5a**, em um estudo para instalação realizada em

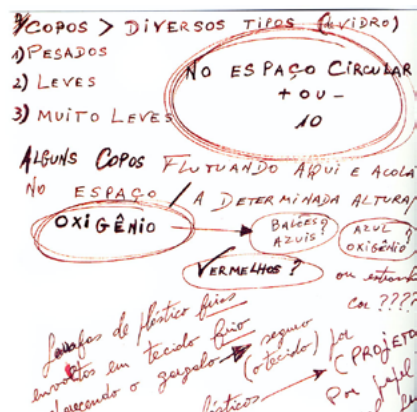
Munster, na Alemanha, em 1997, podem ser observados alguns dos procedimentos da mente criadora na sua reflexão quanto aos materiais e às características de sua materialidade. A obra *Boat Travelling* propunha uma viagem física e simbólica dos “passageiros” por um percurso entre uma clínica de tratamento de viciados e o centro da cidade. O debate sobre a ideia de isolamento e a possibilidade de sua quebra exigiu uma forma: o bote e a ponte; e uma materialidade específica que reafirmasse isso. O uso de madeira na estrutura e as investidas em materiais transparentes para o teto do boat eram fundamentais para a construção do efeito de sentido da obra.

Pode-se ler, no canto direito superior da página: *roof plan (11.96)* [plano para telhado]; *transparent plastic roof cover* [cobertura de plástico transparente]; *easy to open and close by hand* [fácil de abrir e fechar com as mãos]. A facilidade de manuseio, bem como a possibilidade



*Roof plan (11.96)*  
*Transparent plastic roof cover*  
*roof – all natural light*  
*Easy to open and close by hand*

**FIGURA 5a** – Tadashi Kawamato, Estudo para a instalação *Boat Travelling*, 1997. Fonte: landesmuseum. Contemporary Sculpture: projects in Munster, 1997.



Copos > diversos tipos (de vidro)

- 1) pesados;
- 2) leves;
- 3) muito leves

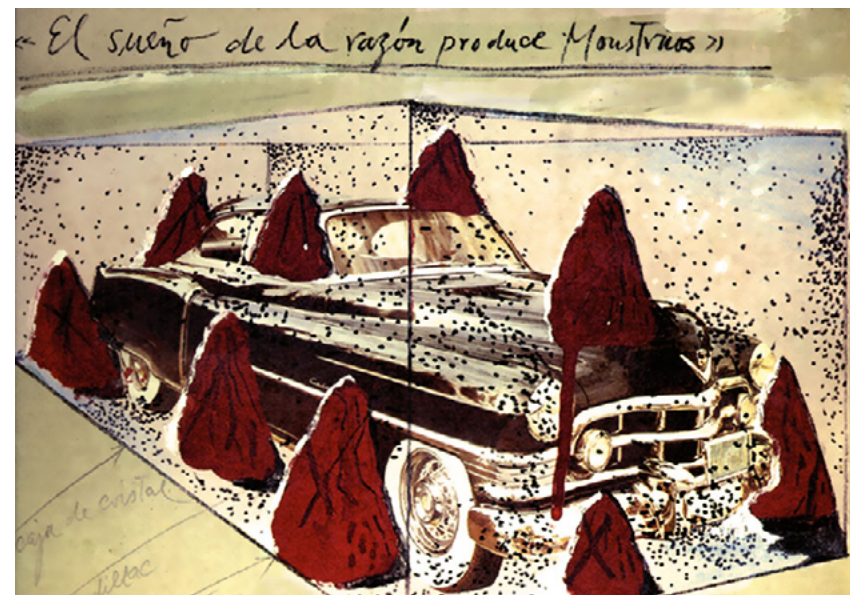
**FIGURA 5b** – Artur Barrio, Página de um dos seus cadernos de anotações. Fonte: MAC-Niterói. Catálogo da exposição Ocupações.

de integração visual do objeto com o espaço do entorno são características inerentes a essa matéria: o plástico. Vale salientar que a transparência do plástico remete à ideia de ar compactado, comprimido numa película capaz de manter o isolamento entre os dois mundos.

Compreender essa relação é vital no processo de criação, pois a matéria é insubstituível e qualquer alteração se constituirá como uma mudança da própria obra. Por isso, essa relação artista-matéria é condição fundamental para que a imagem mental,

transformada em imagem geradora nos documentos do processo, comece a ganhar corporeidade como obra em processo. Os documentos do processo trazem vestígios dessas experimentações em busca da matéria que se tornará obra. E essa busca é feita tanto por meio de anotações visuais, quanto verbais. É o caso das anotações de Artur Barrio (Fig. 5b) em sua reflexão sobre os copos a serem utilizados na instalação. Informações materiais estão presentes: copos; diversos tipos; 1) *pesados*; 2) *leves*; 3) *muito leves*. O artista aponta a constituição física do objeto escolhido nessa etapa do processo.

Já no projeto do artista alemão Wolf Vostell, a materialidade é testada em sua visualidade: a caixa de cristal, indicada verbalmente na lateral inferior direita (cajá de cristal), é representada no projeto



**FIGURA 5c** – Wolf Vostell, Estudo para a instalação realizada durante a ECCO 92, Rio de Janeiro, 1992. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Reperti. Nuremberg: DAVARlag das Andere, 1992

como massa transparente na qual centenas de pontos escuros ocupam o lugar dos insetos previstos; as formas orgânicas em vermelho são identificadas como cupinzeiros; o carro, indicado verbalmente como Cadillac, é representado, sendo tomado pelos cupins (termítas). Esse é o projeto de Vostell para a instalação *O Sonho da Razão Produz Monstros*, realizada durante a ECCO 92, na cidade do Rio de Janeiro. Aqui, novamente, é evocada a transparência inerente à matéria, agora do vidro; em sua materialidade ele funciona como uma cortina de ar compacto que separa dois mundos: o do invasor: monstros gerados pelo sonho, e o do público, um voyeur que acompanhará a dinâmica existencial da obra a ser realizada.

É também do resultado da interação forma-matéria-artista que os procedimentos técnico-construtivos serão definidos. Retomando

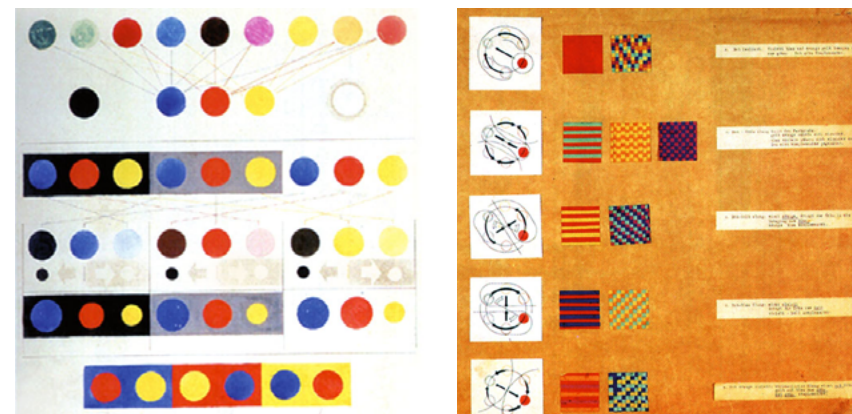


Etant Donnés, Duchamp, antes da definição da obra, testa a pintura da figura feminina em diversos materiais até decidir-se pelo couro, que, segundo ele, dava ao voyeur a sensação de realidade esperada por ser vista através do buraco da porta.

Assim, a matéria condiciona o artista para dar corpo à obra, no sentido de “[...] que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela e a servi-la” (PAREYSON, 1989, p. 124). Entretanto, é importante ressaltar que essa relação é bilateral. Ao ceder às exigências determinadas pelos materiais em sua materialidade, o artista se apodera delas como linguagem; não há o predomínio de um sobre o outro, mas, sobretudo, uma relação dialógica estabelecida nos níveis intra e interpessoal da comunicação expressos no processo de criação.

### **Experimentação cromática**

Outro aspecto da experimentação que pode ser observado no processo de criação é a investigação das relações da forma com a cor e a luminosidade, características da materialidade presencial da obra, porém, permitem uma análise particular. Considerando-se que a cor é resultante de uma característica física dos materiais, sendo percebida pelo modo como uma determinada matéria absorve ou reflete a luz, conclui-se que toda matéria estabelece uma relação de luminosidade e, conseqüentemente, de cor. Assim, pode-se considerar, nas artes visuais, que, mesmo nos trabalhos em branco e preto, como é o caso de gravuras de Evandro Jardim, ou em algumas pinturas e desenhos de Kieffer, está presente a relação de luminosidade e espacialidade entre a cor do suporte e a cor da matéria pictórica impregnada nesse suporte, bem como a capacidade de



**FIGURA 6a e 6b** – Benita Otte, Páginas de estudo de cores para tapeçaria, 1924. Fonte: WELTGE, Sigrif W. Bauhaus textiles. London: Thames and Hudson, 1993.

esses materiais refletirem a luz ou absorvê-la. No caso de uma gravura, a escolha por um determinado tipo de textura da matriz irá definir áreas com maior ou menor rugosidade, explorando o “preto” em suas mais diversas tonalidades, saturações e, conseqüentemente, luminosidade. Desse modo, pode-se supor que a cor é parte integrante da maioria das obras pictóricas e da grande maioria das produções tridimensionais e de suas variações espaço-temporais, como as artes performáticas e as instalações.

Assim, a cromaticidade e a luminosidade da matéria construtiva e da obra são partes integrantes da experimentação cromática. Esse momento é praticamente simultâneo com as decisões materiais, pois a escolha de determinadas matérias já define padrões e variações cromáticas, já que isso é também uma característica física da matéria escolhida, à qual pode o artista submeter-se ou opor-se.

Não se pode descartar, porém, que muitas vezes essa experimentação antecede o manuseio do material. As Figuras 6a e 6b são páginas dos cadernos de Benita Otte, do ateliê de tecelagem da Bauhaus



**FIGURA 6c** – Gunta Stölzl, Estudo para tapeçaria, Aquarela sobre papel, 1926. Fonte: WELTGE, Sigrif W. Bauhaus textiles. London: Thames and Hudson; aquarela sobre papel, 1993.



**FIGURA 6d** – Tobias Reuberger, Projeto digital para a instalação Móbile Bar, 1997. Fonte: LANDESMUSEUM. Contemporary Sculpture: projects in Munster, 1997.

(1925). Nesses estudos, pode-se verificar a investigação da artista em busca de uma interação do vermelho, azul e o amarelo, a partir dos círculos e sua possível relação como padronagem têxtil. Não se está ainda experimentando as relações cromáticas na matéria em si, mas no campo da própria fisicalidade da cor e em suas relações, antecedendo, portanto, o estudo dessa manifestação na matéria têxtil.

No caso de Otte, o material (lã) é praticamente uma invariável no seu processo de criação<sup>1</sup>. Entretanto, esse material aceita transformações cromáticas numa gama praticamente infinita. Pode-se afirmar, nesse caso, que o estudo da cor é parte fundamental na construção da obra, pois ele será um dos principais diferenciais entre uma e outra obra.

Essa mesma preocupação com a cor pode ser observada nos estudos de Gunta Stölzl (Fig 6c), que fazia vários estudos preliminares em aquarela e lápis para estabelecer a relação cromática de suas tapeçarias, as quais introduziram uma mudança radical na linguagem têxtil no início do século xx.

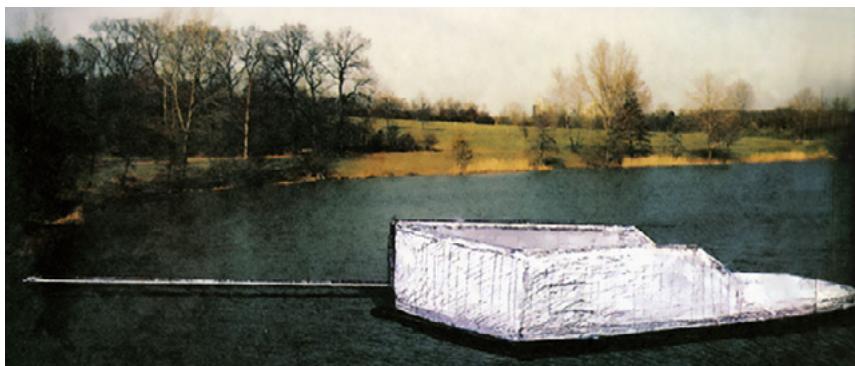
Em algumas obras, a cor e a matéria confundem-se como sendo o mesmo elemento: em Móbile Bar (Fig. 6d), o artista alemão Tobias Reuberger propõe a utilização do pátio de um bar como obra. As cores fosforescentes escolhidas têm em si características matéricas que permitem o armazenamento de luz, a qual, durante a noite – período de utilização do bar – emana das cores conferindo-lhes uma mobilidade cromática que ocupa o espaço. Esse projeto aponta outro aspecto experimental, evidente nos documentos de processo: a relação topográfica entre os elementos que comporão a obra, o que permite ainda verificar como as relações espaciais ou topográficas foram se estabelecendo durante o processo de criação.

Vale salientar aqui que, no caso das instalações, especificamente no caso de Reuberger, a cor (tinta) não é matéria sozinha nessa obra proposta: o espaço e sua amplitude, complexidade e funcionalidade, são tratados também como matéria, porque a obra não existiria sem ele; o espaço é parte da corporeidade e materialização da obra, o que remete a uma experimentação do espaço associada às demais experimentações.

### **Experimentação topológica ou espacial**

As possibilidades espaciais da obra são testadas desde o início da sua gênese. As relações internas do objeto, bem como sua interação com o espaço circundante podem ser simuladas por meio dos mais

<sup>1</sup> O uso de lã e seda nas tapeçarias até os anos 60 é um padrão que as identifica como pertencente a uma tradição: a das grandes tapeçarias medievais e, portanto, condição necessária para ser vista como arte.



**FIGURA 7** – Tadashi Kawamata. Projeto para a instalação Boat Travelling, 1997. Fonte: LANDESMUSEUM. Contemporary Sculpture: projects in Munster, 1997.

diversos recursos: grafismos, desenhos elaborados, fotomontagens ou maquetes e modelos virtuais, que se constituem como documentos do processo que revelam alguns momentos dessas reflexões topológicas da mente criadora em ação. Tanto nos documentos dos artistas de mídias tradicionais, como nas contemporâneas e digitais, essas observações podem ser notadas.

Retomando as anotações do artista japonês Tadashi Kawamata para a instalação realizada em Muster, em 1997, pode-se perceber que, se, nos registros anteriores, a preocupação era com a forma e os materiais de cada elemento da obra, agora essa atenção passa para as relações da obra com o espaço no qual ela se insere e dialoga (Fig. 7). Esse é o campo das experimentações topológicas que se fazem presentes nos documentos do processo de criação dessa obra.

Assim como a materialidade dos documentos varia de artista para artista, o modo de pensar e organizar e, principalmente, testar espacialmente os elementos constituintes da obra vai obedecer a padrões específicos segundo o projeto poético em desenvolvimento: uma instalação, como no caso de Kawamata, ou um

monumento clássico, obedeceram a padrões diferenciados, pois, conceitualmente, lidam com questões também diversas.

Em *Boat Travelling*, uma instalação que busca agenciar a viagem hipotética sobre um lago que separa a cidade e o sanatório, pode ser observada essa relação topológica. O bote flutua, porém, preso a uma das margens, não possibilitando a efetivação da jornada; a não ser, virtualmente, por meio do olhar que percorre o interstício separado pela transparência do plástico. Na realidade, parece que *Boat Travelling* cria uma outra cela que detém o público distante das paredes do sanatório, preso como em um quarto no meio do lago.

Essa investigação topológica pode também ser observada em estudos tridimensionais. A **Figura 7a**, versão do Monumento a Vitor Hugo (1885-1909), de Rodin, instalada nos jardins do Palais Royal, permite a análise das decisões do artista na relação de espacialidade do monumento em si.

Se acompanhados alguns estudos (maquetes) da gênese até a finalização da obra, podem ser observadas as alterações na relação espacial interna dos elementos da obra – nos seus elementos internos: a imagem de Vitor Hugo, a posição do seu rosto, mãos, a posição das figuras atrás do poeta, etc. O Vitor Hugo de Rodin é uma



**FIGURA 7a** – A. Rodin, Modelo em gesso do Monumento de Victor Hugo, 1909. Fonte: CHAMPIGNEULLE, Bernard. Rodin. New York; Thames and Hudson, 1988.



FIGURAS 7b, 7c e 7d – A. Rodin. Estudos para o monumento a Victor Hugo, 1895-1909.

figura masculina em meditativa nudez. Essa versão só foi instalada vinte e quatro anos após a encomenda, porque não foi considerada adequada para o local a ela destinado. As versões anteriores concebiam o poeta rodeado por musas.

Rodin iniciou o trabalho em uma maquete com as figuras nuas (Fig. 7b), originárias dos estudos para a obra *Portas do Inferno*, embora não as tenha deixado assim (Fig. 7c). Segundo Wittkower (1989), problemas na hora de vesti-las fizeram com que ele optasse definitivamente pelo nu (Fig. 7d).

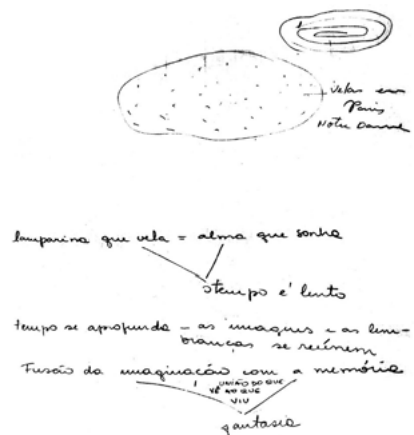
Esses documentos (maquetes e modelo acima) permitem visualizar como o artista construiu a figura, bem como possibilitam ver a relação topológica entre suas partes ao longo das decisões que foram tomadas para a definição do projeto final. Alterações formais são acompanhadas de mudanças espaciais nos elementos remanescentes: as musas no primeiro estudo (Fig. 7b) estão dispostas em

pé atrás do poeta. Em outras versões, elas o sobrevoam (Fig. 7c e Fig. 7d), como se a inspiração viesse do plano sobrenatural – comandado pelas musas e por Mnemosine que inspiram a poesia. Posteriormente, essas musas foram retiradas (Fig. 7a). Não obstante, as posições da cabeça e das mãos do poeta são reorganizadas para garantir a evidência introspectiva do momento da criação no poeta francês – essa relação espacial interna da obra é fundamental para a expressão meditativa do Vitor Hugo de Rodin.

Considerando esses dois exemplos, dentre os milhares possíveis, pode-se dizer que as experimentações espaciais permitem ao artista uma aproximação com a percepção que o público terá da obra: ou seja, com a obra entregue ao público, revelando parte da intencionalidade presente nesses projetos. Isso se aproxima de uma busca conceitual que estrutura a tendência do projeto e da obra.

### **Experimentação conceitual**

Os documentos são um campo profuso de reflexões em torno da gênese da obra. É também nesse campo dos documentos de processo que se pode ter acesso às questões estéticas e conceituais que envolvem um projeto poético: é possível verificar as molas propulsoras que nortearam a tendência e intencionalidade daquela obra ou daquele artista. Junto aos demais tipos de experimentação, a experimentação conceitual é responsável pela coerência interna da obra e do seu projeto existencial. Essa experimentação conceitual pode



Velas em  
Paris  
Notre Dame

lamparina que vela=alma que sonha

o tempo é lento

tempo se aprofunda-as imagens e as lembranças  
se reúnem

fusão da imaginação com a memória

UNIÃO DO QUE

VÊ AO QUE

VIU

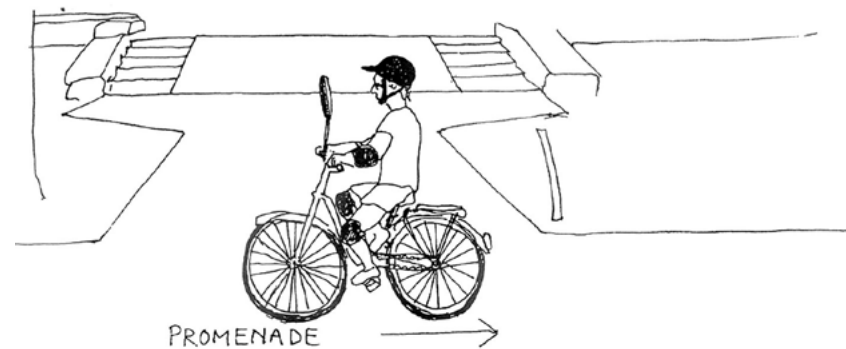
fantasia

**FIGURA 8a** – Shirley Paes Leme, Página de anotações em seus cadernos. Fonte: anotações da artista em cadernos.

se dar tanto no que se refere ao conceito geral do projeto poético do artista para um conjunto de obras e até mesmo para toda a sua produção (Fig 8a), quanto no específico de uma obra (Fig 8b), pois estão evidentes as articulações que o artista faz entre seu projeto, sua obra e toda a sua constituição, buscando a inserção conceitual de suas escolhas.

Na Figura 11a, têm-se algumas anotações de Paes Leme. Na parte direita superior da página, pode-se ler: velas em Paris Notre Dame. Essa anotação verbal é acompanhada do desenho de duas elipses. A maior está com seu interior repleto de pequenos pontos; uma pequena seta faz a ligação entre os pontos e o texto verbal: esse é o

momento da captura da ideia, do seu registro na mente. A seguir, inicia-se a reflexão sobre o vivido (presença das velas na Catedral de Notre Dame de Paris) e o revivido (memória da lamparina). Nessa analogia realizada pela artista (vela = lamparina), está a raiz da reflexão conceitual que começa a se estabelecer, não ainda com relação a uma obra específica, mas a um conceito que norteará



*"By learning to move in a new direction, we want to create a field of thought and experience in which we can apprehend reality differently, the relation between the motion of the body and the motion of the bike, between the bike and the surroundings, other cyclists, directions etc. and the complexity of regarding this through the driving mirror."*

E.W. & A.B.

Aprendendo a se mover em uma nova direção, queremos criar um campo de pensamento e experiências no qual se podem apreender, de modo diferenciado, as relações entre o movimento do corpo e o da bicicleta, entre a bicicleta e o entorno, outros ciclistas, direções, etc., e a complexidade de observar-se isto por meio de um retrovisor.

E.W & A.B.

**FIGURAS 8b** – Wikström e Brag. Estudo conceitual para a obra Returnity, 1997. Fonte: landesmuseum. Contemporary Sculpture: projects in Munster, 1997.

sua produção: a chama (imagem-lembrança de sua investigação que será abordada posteriormente com maior precisão).

Está evidente nessa página que o que a artista está experimentando aqui não é do campo do objeto e de sua materialização como forma dotada de corpo, cor e espacialidade: não se fala do campo da permanência como matéria, mas de uma existência espiritual

que está para além do objeto e, ao mesmo tempo, impregnada na sua permanência. Paes Leme ainda não configurou esse conceito como imagem, ela está trabalhando no campo da estruturação conceitual do seu projeto poético.

Em outro estudo, pode-se notar essa experimentação conceitual estruturada já sob a forma de um memorial descritivo de uma obra em específico. São reflexões que estabelecem um eixo paradigmático que estrutura aquela obra em si. A **Figura 8b** é um estudo para a instalação *Returnty*, apresentada em Munster, na Alemanha, em 1997. A obra consiste em um “caminhar” pedalando para trás, sendo o ciclista/ percebedor, orientado por um retrovisor e pelo auxílio dos olhos de outra pessoa sentada na parte traseira da bicicleta, estando, pois, de frente para o percurso.

O conjunto de textos visuais apresenta a forma do objeto integrante dessa performance: o ciclista, a bicicleta e o possível sentido do percurso indicado pela seta. No texto verbal imediatamente abaixo das imagens, estão informações sobre o conceito que envolve a obra. Pode-se ler na primeira linha: *by learning to move in a new direction, we want to creat...* Essa frase indica a intenção dos artistas, seu propósito motor: a obra propõe um aprendizado, um outro modo de ver o mundo e se conduzir nele. As informações predominantes nesse estudo também não se limitam às questões da forma ou obra como existente físico, mas sim das articulações conceituais que estruturam o razão da obra, evidenciando a sua lógica existencial: a construção de um campo de pensamentos para a apreensão diferenciada da realidade.

Essa reflexão é fundamental em algumas obras da arte contemporânea. Está presente nos documentos da gênese, pois são

elementos constituintes da obra, a qual não tem uma existência plena sem as questões levantadas nesse campo cognitivo. Vale salientar que a articulação da experimentação conceitual pode conduzir à ideia geradora do trabalho, revelando tendência e intencionalidade do projeto poético do artista. Esse exame, que estabelece e evidencia os paradigmas da obra, é parte integrante do projeto poético. Parece indicar a existência de uma investigação da mente criadora que não está relacionada somente com a fisicalidade da obra. Algo para além disso está sendo buscado, um campo conceitual que se configura de modo mais evidente em alguns artistas e documentos, e de modo mais velado em outros.

Esses cinco tipos de experimentação, aqui apresentados, não objetivam encerrar o assunto, mas pôr em debate algumas especificidades da função de experimentação dos documentos do processo, buscando ampliar a compreensão dessa função e os estudos que se dedicam a uma teorização de natureza geral sobre o processo de criação que se coloca como uma linguagem que, e como tal, tende para o outro. Além da verificação desses tipos de experimentação, os documentos do processo trazem em si evidências da interação da mente criadora, revelando os diálogos possíveis consigo mesma, com a matéria de sua construção e com o ambiente e o público que a envolvem.

É fato que, quando a obra é colocada ao público, essas informações quase nunca estão postas de modo evidente. Muito se perde de tudo o que envolve o projeto e a elaboração da obra antes de sua apresentação pública. Eis aí uma contribuição da crítica genética para as teorias de recepção da obra de arte: a luz dada pelos estudos genéticos sobre os mecanismos que envolveram o movimento

de criação do objeto posto aos sentidos, o que não objetiva substituir a obra, mas dar outras possibilidades interpretativas a esse signo em movimento.

Os documentos do processo revelam não só o movimento do artista em direção à obra, suas dúvidas, escolhas, procedimentos, etc. Mas, revelam também as relações e diálogos do artista consigo mesmo, suas reflexões, auto-ordenamentos e memórias; revelam ainda os diálogos com seus interlocutores e também

com a cultura de seu tempo. Assim, a análise dos documentos de processo permite o acesso ao fenômeno comunicacional inerente à experiência sensível de ser humano e de ser produtor. Deste modo, continuaremos nosso estudo a partir das relações comunicacionais impressas nesses documentos.



# 3 *Comunicação e os documentos do processo*

## **Arte, linguagem e comunicação**

Como uma manifestação humana, a arte é eminentemente comunicacional, pois ela já se estabelece como tal numa expectativa de mediação com outros sujeitos, constituindo-se como linguagem. Para Kristeva (1999, p.14-15) “[...] quem diz linguagem diz demarcação, significação e comunicação. Neste sentido, todas as práticas humanas são tipos de linguagem visto que têm a função de demarcar, significar e comunicar”. Os estudos genéticos colocam mais dinamicidade a essa relação comunicativa entre obra e público, e mesmo entre público e artista, Arte, linguagem e comunicação uma vez que possibilitam o acesso a algumas das chaves que colocam a arte desnuda do mito da genialidade sobre-humana. Desse modo, faz-se necessária a análise dos documentos do processo também à luz das Teorias Gerais da Comunicação. Mesmo que o público não tenha acesso direto à intencionalidade e às tendências da mente criadora, o objeto as carrega consigo, comunicando-as aos sentidos dos sujeitos com os quais se põem em interação, sujeitos da recepção da obra. Assim, o tempo da gênese da obra continua seu movimento no tempo da sua recepção.

## **Linguagem e os documentos do processo**

Considerando-se que os documentos do processo de artistas plásticos caracterizam-se como sistemas complexos não lineares

exteriorizados na intersemiose de signos verbais, numéricos, sonoros e, principalmente, os visuais, pode-se dizer que a interação desses sistemas evidencia uma tendência comunicativa para os documentos do processo. Mas como eles demarcam e significam? Como o desenho se configura como linguagem? Não é objetivo deste trabalho responder definitivamente a todas essas questões, mas sim contribuir para a inserção dos documentos do processo nos debates sobre o ato comunicativo inerente às práticas humanas.

Pode-se dizer, até agora, que está evidente que os documentos de processo estabelecem-se numa relação dialógica da mente criadora consigo mesma durante o processo de criação, possibilitando ao artista testar diferentes tipos de experimentação com a obra em seu estado de gênese. Assim, parece também fato que os documentos do processo dialogam para além do artista. Mas como? Para quem mais eles comunicam?

## **O campo comunicacional nos estudos genéticos**

No campo comunicacional, estão inseridas as relações que se estabelecem entre as ideias e a obra, sua materialização e seu compartilhamento como arte. Já nos documentos do processo, está evidente esse caráter comunicativo nos seus mais diversos níveis interacionais. Assim, analisar os documentos do processo como ato comunicativo,



como resultantes num processo que demarca, significa e comunica, é primordial para a sequência deste estudo que busca perseguir os caminhos e artimanhas da mente criadora. Pretendese, então, compreender como categorias comunicativas podem ser evidenciadas nos documentos do processo de criação, revelando o diálogo interno do artista consigo mesmo – e deste com o organismo social; e, ainda, como se articulam ao longo dos documentos da gênese da obra (ponta do iceberg evidenciado numa exposição acessível ao público no geral).

### ***A circulação de signos intersubjetivos***

As investigações genéticas dos documentos do processo levam: ao contexto psicossocial da comunicação; à relação das imagens dos fenômenos do mundo sensível com a mente criadora cujo estudo permite ao “leitor”, percebido, compartilhar os esquemas mentais do ato de criação; e ao compartilhamento das relações do homem com os fenômenos sensíveis. Esses fenômenos aparecem à mente e causam-lhe um efeito que gera signo: mediação. Para Santaella (1994, p. 39-40),

*O signo é algo (qualquer coisa) que é determinada por alguma outra coisa que ele representa, essa representação produzindo um efeito, que pode ser de qualquer tipo (sentimento, ação ou representação) numa mente atual ou potencial, sendo esse efeito chamado de interpretante. Para funcionar como signo, basta alguma coisa estar no lugar de outra. Basta qualquer coisa, de que tipo for, encontrar uma mente que algum efeito será produzido nesta mente [...]. Ele é chamado de interpretante.*

Nesse sentido, pode-se pensar que os objetos colocados aos sentidos são os mesmos para todos, e que a imagem gerada pela impressão desse objeto na mente é a mesma para todos (ressalva feita aos desvios patogênicos), porém, o efeito da percepção comunicativa do interpretante assim como sua representação (signo oral ou escrito, ou ainda pela infinita variedade do signo visual) não são o mesmo para todos. Resultam em convenções com maior ou menor fixidez e falibilidade, dependendo de um conjunto de variáveis psicológicas, sociais e culturais. A partir dessas considerações, pode-se pensar que a relação imagem metal/ fenômeno é natural, que pertence ao campo da percepção dos fenômenos no mundo biofísico: é objeto dinâmico como ela se coloca como imagem na mente (quase-signo); já a denominação dessa imagem (um signo), por meio de qualquer tipo de representação (outro signo), gráfica ou não, estabelece uma relação signo/imagem mental – a cadeia de signos intersubjetivos daí decorrente gera um interpretante que se estabelece na configuração de códigos elaborados ou restritos, dependendo do maior ou menor grau de subjetividade inerente aos códigos estabelecidos.

A comunicação se dá, então, a partir da circulação desses signos intersubjetivos, os quais só podem combinar com outros signos de modo mais ou menos limitado ou reconhecível, estabelecendo-se como um ato inerente à comunicação humana.

Os estudos sobre a “comunicação” e a circulação de signos intersubjetivos, combinados de modo mais ou menos reconhecíveis, formam um conjunto polissêmico que conduz à diversidade infinita de compreensões desse fenômeno. Mas todos têm um ponto em comum, pelo menos a ideia de que existe um processo de transmissão e armazenamento de algum tipo de informação: seja esta de ordem

biológica (como os códigos de transmissão genética), seja de ordem do complexo campo da comunicação humana.

Santaella, em *Comunicação e Pesquisa*, fornece a síntese de alguns estudos, bem como definições do termo. Entre eles, a ideia de comunicação unilateral admitida por Meyer-Eppler (apud SANTAELLA, 2001b, p.17), para quem a comunicação seria a “[...] recepção e o processamento de sinais detectáveis física, química ou biologicamente por um ser vivente [...]”, mesmo que a fonte fosse um objeto inanimado. A esteira desse embate conduz à ideia de interação mútua de Shannon e Weaver (apud SANTAELLA, 2001b,p.19) que definem comunicação como “[...] todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra”; ou ainda a ideia de que a comunicação é um princípio organizacional da natureza, e “[...] de fato, todos os organismos biológicos, incluindo as plantas, recebem avaliam e enviam mensagens. Resumindo: a comunicação é um princípio de organização da natureza” (p. 19).

Santaella alerta para o fato de que é preciso avançar para outros elementos do ato comunicativo: a congruência entre o emissor e a interpretação do receptor, bem como a intencionalidade ou a tentativa consciente do emissor de influenciar o receptor por meio de uma mensagem. Assim, todo ato comunicativo pressupõe em si a existência de uma intenção do emissor, a qual tem que ser identificável por parte do receptor. No desenvolvimento dessa linha de pensamento sobre a comunicação, a autora apresenta os princípios da comunicação humana discutidos por DeVito, para quem...

*A comunicação é um pacote de signos; a comunicação é um processo de ajustamento; a comuni-*

*cação envolve conteúdo e dimensões relacionais; as sequências comunicativas são pontuadas; e comunicação envolve transações simétricas e complementares; a comunicação é transacional; a comunicação é inevitável, irreversível e irrepelível (apud SANTAELLA, 2001b, p. 21).*

Percebe-se que se evidencia a questão de que a comunicação não é uma atividade exclusivamente humana, principalmente se for entendida como “[...] a transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo ou máquina para outra parte, de modo a produzir mudança [...] a comunicação está basicamente na capacidade de gerar e consumir mensagens” (SANTAELLA, 2001a, p.22-23).

Porém, não descartando a ideia de mente existente em qualquer fenômeno possuidor de uma certa ordem organizacional interna e interacional e admitindo ainda que redes de geração e transmissão de informação já se operam no microuniverso das mais primitivas formas de existência, e mesmo ainda nas micropartes que as compõem, a ênfase neste trabalho está na consideração da comunicação no que ela tangencia a capacidade humana de construir, na mente e em suas mais diversas extensões (instrumentos nos quais está contido o campo das máquinas), uma ideia prévia do resultado de sua ação. Ou seja, um projeto antes do objeto. Definem-se os esquemas mentais que possibilitam “projetar”, antecipando a obra no tempo e no espaço.

Assim, os documentos do processo de criação, pensados como ato comunicativo, revelam a intencionalidade do emissor (o artista) que busca afetar a mente do receptor (ele mesmo e o público),

estabelecendo níveis de interação que circunscrevem categorias gerais do diálogo entre os diferentes sujeitos.

### ***Categorias comunicacionais no processo de criação***

A análise dos documentos do processo pode evidenciar as artimanhas da mente criadora em ação e sua interação como linguagem que demarca, significa e comunica algo por meio das marcas deixadas pelo artista quando da gênese da obra colocada ao público. Cabe estabelecer como se dá esse ato comunicativo, bem como sua manifestação em categorias comunicativas. O objetivo é, pois, evidenciar a manifestação das esferas interacionais, ou categorias comunicacionais expressas em três níveis: o diálogo intrapessoal, o diálogo interpessoal e o diálogo cultural, e desvelar a interação dessas categorias com os estudos que demarcam uma teoria geral do processo de criação.

Retoma-se primeiramente, pois, a ideia de que os documentos do processo nas artes visuais são predominantemente do tipo cadernos de artista, que, como as cadernetas e diários dos escritores (HAY, 1999), são registros memoriais do processo de diálogo íntimo do artista/autor consigo mesmo e com a matéria que constituirá o objeto. Constata-se ainda que eles permitem tratar do processo de criação como um ato comunicativo: uma mistura de signos intersubjetivos que, no decorrer de suas páginas, dão testemunhos da linguagem que se estabelece ao longo do diálogo da criação, revelando os níveis de interação comunicacional que envolvem o processo de criação. Assim, considerados esses pontos, e tomando-se emprestadas as categorias comunicacionais da teoria geral da comunicação (COHN, 1977; DIMBLEY; BURTON, 1990; SALLES, 1998), podem ser evidenciados

os níveis de interação comunicativa nos documentos do processo, os quais revelam diferentes tipos de diálogo.

No diálogo interno do ser-em-si com o ser-para-si, ou do artista consigo mesmo, durante o processo gerador da obra, define-se a primeira categoria expressa no Nível I, o da comunicação intrapessoal. O Nível II, o diálogo interpessoal, arquiteta-se na interlocução com o outro-ser e se dá por meio do compartilhamento e da análise dos documentos decorrentes desse processo criador, os chamados cadernos de artista, com base nos quais se dará o embate do geneticista com o artista e seu pensamento gerador. Como desdobramento desse ato comunicacional interpessoal, uma nova visão da obra do artista poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte. O Nível III, o diálogo cultural, congrega as estruturas do organismo social e suas tradições, analisando como esse diálogo com o tempo e a história social são vitais na constituição da obra de arte, e como essas questões se apresentam nas páginas que constituem a gênese da obra. Revela-se, assim, a existência de uma realidade que demarca a percepção: realidade cultural. Talvez seja exatamente no campo dessa segunda realidade (cultura) que seja possível estabelecer um certo conjunto de signos e significações mais generalizadas e que, por sua vez, promovam uma redução da multiplicidade subjetiva das significações dos signos visuais.

### ***A comunicação intrapessoal***

A afirmação de Kristeva de que só se pode decifrar aquilo que se fala define que o “emissor” de uma determinada mensagem é o seu primeiro interlocutor. Desse modo, a análise primeira da comunicação,

nos documentos do processo, indica uma compreensão dos mecanismos internos do sujeito criador em diálogo consigo mesmo.

A linguagem expressa nos documentos do processo vai se aproximando de um conteúdo repleto de significações específicas e subjetivas. As imagens grafadas nessas extensões da mente criadora ganham uma nova dimensão sensorial – não completamente uma abstração, mas ganham o caráter de objeto mediado pelo vivido, representação (signo) do fenômeno sensorialmente colocado à mente, configurando-se como a expressão estendida de uma grafia da memória do sujeito – marcas da experiência vivida, as quais, ao serem apropriadas pelo artista, dele se apropriam. Ao objeto capturado do mundo sensível vai sendo adicionado um novo conteúdo: uma função semântica que designa todo um novo complexo de significações à medida que se tornam instrumentos da imaginação no processo de criação. Na realidade, é um processo de nova significação ou uma (re)significação pautada nas imagens do vivido que são reconstruídas nos documentos.

Nessa ação de (re)significação, e consequente diversificação do conteúdo do objeto dinâmico – dos objetos que se põem à percepção, é fundamental o papel dos documentos no processo de criação, pois eles podem potencializar, de modo ilimitado, a ação da mente criadora no mundo. A partir da experiência espontânea, mediada apenas pela função biológica dos sentidos – comum a todos os seres vivos – a mente do artista busca substituir ou ampliar essa ação por uma reflexão com “propósito”. Essa reflexão caracteriza o aspecto do diálogo da mente consigo mesma, à medida que se estabelecem as relações e desdobramentos da ação em ato: uma comunicação interna que envolve um emaranhado de outras ações que buscam prever

o resultado, adequando o meio à melhor e mais ágil maneira de atingir o proposto – a obra, ou signo em construção.

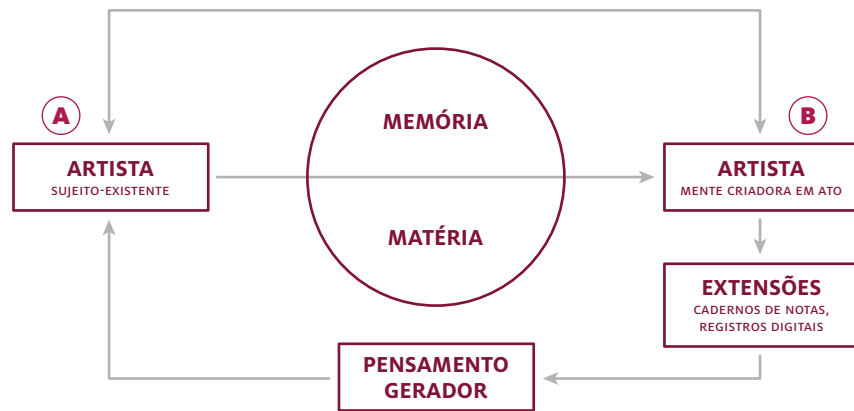
Os signos desse ato comunicativo, evidenciados nas páginas de anotações, não se constituem como representação pura, transpõem-se da simples expressão ou imitação, pondo-se como uma linguagem que é “[...] nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala” (FISCHER, 1987, p. 33). São signos em articulações que definem na mente um conceito de espacialidade e de temporalidade mediados pelo sujeito criador e suas relações no/com o mundo. Uma linguagem gradualmente sendo formada de modo muito próximo ao caráter mágico com o qual o homem pré-histórico tentava compreender o mundo que se colocava aos seus sentidos.

Assim, o artista, à medida em que constrói esse mundo imagético, vai diferenciando o campo impreciso do mundo circundante e constituindo metáforas, um estágio na formação desse diálogo íntimo. É essa metáfora que permite uma (pré)visão do resultado por meio do diálogo intrapessoal que envolve o ato criador, cujas marcas possíveis de serem acessadas estão registradas nos documentos do processo. Entende-se, pois, por comunicação intrapessoal, ou autocomunicação, a comunicação consigo mesmo; uma ação reflexiva expressa pelo diálogo íntimo que revela as estratégias do pensamento em construção.

Essa categoria do ato comunicativo se revela tanto na forma de verbalizações para consigo mesmo, quanto no hábito de registrar anotações verbais e /ou visuais que grafam a matriz do pensamento em ato, o qual norteia o processo de criação. Esses registros gráficos constituem-se como estratégias de extensão da mente e em grafias

do pensamento, compartilhando o espaço e o tempo da ação auto-reflexiva do autor/artista e refletindo “[...] uma forma de desejo de estar consigo, e como que de ser eu [...] pensando no que me vem – e não naquilo que é preciso pensar para os outros” (HAY, 1999, p. 15).

Desse modo, constitui-se o primeiro nível ou categoria do caráter comunicativo expresso no processo de criação e revelado nas páginas dos documentos do processo: o diálogo intrapessoal.



Nota-se que entre A, o artista como corpo e mente existente, e B, o artista como mente criadora em ato – separados aqui por mero didatismo – estabelece-se um diálogo com o mundo sensível, mediado pelo vivido (memória) desse corpo/mente e a matéria bruta do objeto a ser criado. Partes desse pensamento gerador em curso são registradas nos documentos do processo, extensões da mente criadora que, por sua vez, alimentam o corpo/mente, transformando-se em um novo vivido em processamento, o qual torna a alimentar, num contínuo, o movimento criador gerado nessa relação dialógica do artista consigo mesmo. Nesse momento, o artista é o poeta e o geômetra bachelarianos. Ocorre uma interação para além da relação

causa-efeito, na qual não é possível estabelecer com precisão o que é origem e o que é desdobramento dessa ação interativa consigo mesmo (AUB). É, enfim, o retrato da práxis mente criadora.

Assim, o nível comunicacional biopsicológico do processo criador vai se desenvolvendo, enquanto corpo e mente criam representações dessa interação, as quais vão construindo modalidades de autoregulação e diferentes modos de orientação (COHN, 1977), criando mensagens cujo significado é mediado por associações. Essas associações podem ser mais ou menos evidentes à medida que esses códigos, estabelecidos nessa linguagem íntima, apresentam maior ou menor elaboração ou restrição, o que lhes permitirá terem um determinado grau de abstração psicológica. Cohn entende essa restrição ou elaboração a partir do maior ou menor grau de subjetividade dos códigos que definem a linguagem em curso:

*No caso do código elaborado, o orador disporá de uma margem relativamente ampla de alternativas para selecionar e a probabilidade de predizer os elementos organizatórios do discurso fica bastante reduzida. No caso de um código restrito, o número destas alternativas é, frequentemente, muito limitado e a probabilidade de predizer os elementos do discurso aumenta bastante (COHN, 1977, p. 92-93).*

Vale ainda dizer que não se descarta aqui que essa relação dialógica do eu consigo-mesmo é possuidora de matrizes semióticas determinadas e/ou herdadas da relação social, pois isso seria o mesmo que negar o papel do vivido e da memória, bem como o caráter

social inerente ao homem como espécie, mas esse tema será mais bem trabalhado na análise do diálogo cultural. Para o campo dos procedimentos que envolvem o diálogo no processo de criação, parece interessar, neste momento, o grau de atividade e liberdade de planejamento assegurado no uso de um conjunto de códigos elaborados, os quais dão ao eu biopsicológico a possibilidade de lidar com especificações e generalidades que lhe são bastante particulares. Isso dificulta, muitas vezes, o seu enquadramento numa sequência integrada de signos que permitam a construção de uma linguagem para além do artista com ele mesmo.

Desse modo, esse primeiro nível comunicativo, que se estabelece nos estudos do processo de criação, é predominantemente da ordem do biopsicológico: corpo e mente numa interação sensível do artista consigo mesmo. Porém, esse diálogo prescinde de um conjunto mais amplo de relações.

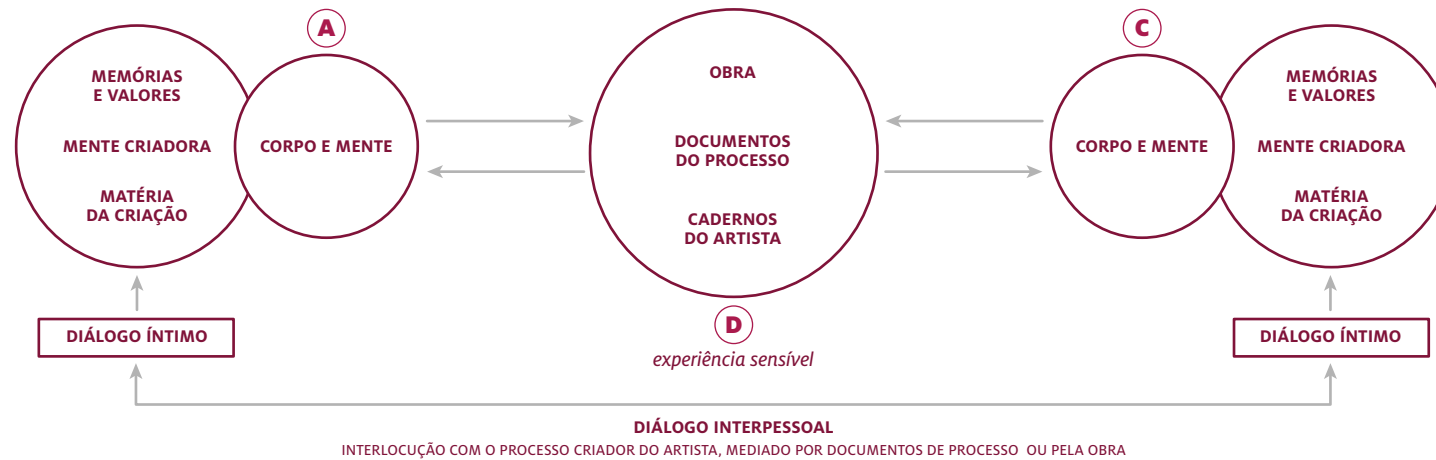
Não se pode esquecer aqui que toda obra de arte é para o outro, assim a obra em si espera ser fenomenologicamente apreendida por um percebedor, leitor: o grande público, ou estudiosos da obra como críticos, teóricos e mesmo o geneticista, o qual trafega dos documentos do processo para a obra e vice-versa. O crítico genético, ao estudar essas construções de significação com grande carga de subjetividade, busca encontrar interações com a cultura que envolve tal movimento criador e sua possível interação com os códigos compartilhados socialmente. Para tal, é necessário o diálogo entre o artista e o geneticista. Começa-se a estabelecer outro nível de comunicação no processo de criação, o da interação entre os sujeitos imediatamente constituídos: o nível da comunicação interpessoal que se estabelece entre o artista e o percebedor.

### ***Comunicação interpessoal: o diálogo com o outro***

Entende-se, convencionalmente, por comunicação interpessoal: a comunicação entre pessoas frente a frente, considerando toda a gama de signos que permitem a interação entre um e outro sujeito. Mas esse conceito pode e deve ser ampliado, pensando-se nele como a interação humana na verificação dos índices decorrentes das adaptações e correções originadas da interlocução com o outro (no caso da obra, com o público; no caso dos estudos do processo de criação, com o geneticista), ou com aspectos éticos e estéticos nos diferentes grupos de ação (SALLES, 1998). Nesse nível, o veículo de interlocução pode ser expresso de modo verbal ou não verbal, dependendo dos signos em uso. Nos documentos do processo, há evidências de signos oriundos do diálogo do artista com seus iguais. Essa interação comunicativa parece estar expressa, por um lado, pelas marcas ou impressões que esse outro sujeito deixou na memória do artista, ou, por outro lado, na expectativa de posicionamento desse outro em relação ao espaço perceptivo da obra.

A mente criadora põe-se em diálogo com o vivido, não com sua existência biopsicológica apenas, mas na interface com o outro ser. Agora, a artista é um ser em relação e seu diálogo é com o outro. A existência desses dois sujeitos (um sujeito criador e um sujeito interlocutor) em ação dialógica estabelece o segundo nível comunicacional que se expressa no processo de criação. Cada um dos sujeitos, a partir de um diálogo íntimo e com sua experiência, irá estabelecer um certo grau de interlocução com a obra colocada aos seus sentidos e, possivelmente, com o produtor das interfaces culturais que caracterizam qualquer tipo de comunicação – o que será tratado posteriormente.

Na interlocução possível entre os sujeitos da comunicação interpessoal – e nela do geneticista com o artista e o seu processo de criação, tem-se, de um lado, a – o artista, corpo e mente criadora; e do outro lado, tem-se c – o percebedor (crítico genético ou o público) que, por meio de um diálogo íntimo, também estabelece uma relação com a matéria de seu trabalho. Esse nível de diálogo interpessoal poderia ser assim expresso:



Assim, juntos, a e c interagem estabelecendo d (experiência sensível), cuja sistematização para leitura e análise é uma mediação de c, que resulta em um d mediado. Assim, num contínuo ir e vir, a e c estabelecem uma relação do tipo (AUC), expressando um diálogo que busca a interação desses dois universos biopsicossociais com vistas à construção de uma possível intersecção comunicativa. É uma interlocução com o gesto criador em processo; intersecção esta que se dá a partir da interação, do diálogo e da possível leitura do fenômeno “obra” ou documentos do processo acessíveis aos sentidos do percebedor.

Esse diálogo de a com c, necessariamente, pode se dar mesmo sem um contato frente a frente entre as partes, pois, a partir da experiência sensível d, possibilitada pelo acesso à obra, ou aos documentos genéticos, acessam-se significativas informações sobre as chaves dos códigos elaborados que envolvem a produção de uma determinada obra, ou mesmo o conjunto delas. O estudo/contato continuado de d', d"... pode ainda assegurar um significativo avançar na leitura do

processo de criação, permitindo mesmo que se visualize o próprio projeto poético que envolve toda a produção de um determinado artista. Quiçá não seja possível, apesar da particularidade do processo de criação, buscar as generalizações nos diferentes processos e artistas, possibilitando mesmo o desenvolvimento de categorias taxonômicas desse

fazer humano, tarefa esta destinada aos críticos genéticos.

A imagem percebida é um signo, mas, como signo, contém em si um alto grau de subjetividade. Ela permite ao artista (um sujeito criador) e ao geneticista/público (um possível sujeito interlocutor) uma relação interacional com o objeto da criação, buscando entender sua produção de sentido a partir de um conjunto de significações e estímulos que envolvam a relação vivencial com o mundo sensível. Será, num certo grau de semelhanças com os signos e os códigos elaborados e restritos que envolvem essa ação dialógica, que se constituirá a ação interpessoal. Ou seja, na capacidade ou possibilidade de

tornar semelhante determinados momentos do gesto criador, e somente por meio disso se estará construindo um conceito, crescente de abstrações, que permitirá a construção de interlocuções entre os diálogos estabelecidos pelo artista e a construção de uma voz coletiva que perceba a dimensão social da produção artística entregue ao público. Vale lembrar que nem o artista, nem as obras têm significação, se desconsiderados o contexto sociocultural que os gera e que é gerado também pela ação deles, pois é esse contexto que possibilita a interação dos diferentes sujeitos.

### ***O diálogo do possível: o nível cultural da comunicação***

Dessa entrega ao público, emergem definitivamente os elementos mais amplos da interação subjetiva do artista e o público. É nesse ponto que o processo de interlocução atinge sua plena dimensão. A obra e os elementos de sua gênese só podem ser apreendidos/ percebidos pelos sentidos, porque estão mediados por sistemas de linguagem verbais e visuais, na sua especificidade e diversidade, e por códigos morais, éticos e estéticos, na interlocução de diferentes sistemas semióticos que, conseqüentemente, permitem a ideia de comunicação impressa no processo de criação. É fundamental ter em mente que a percepção dos fenômenos que envolvem a criação se deve ao fato de que eles podem ser compartilhados por um conjunto maior de sujeitos do que o formado pela relação artista /interlocutor, mediado pela obra e seu processo genético.

A própria existência dessas duas categorias ontológicas (artista – sujeito produtor; e percebedor – sujeito interlocutor), bem como a leitura dos textos que as constitui ou delas decorram, é resultante da perpetuação de práticas sociais institucionalizadas e compartilhadas

pelo corpo social que permite, torna possível, tal existência. Essas práticas socializantes configuram-se no bojo daquilo que define a sociedade humana como distinta de outros grupos biológicos zoológica-mente evoluídos: a continuidade de sua existência para além da estrutura biofísica, o que torna possível, principalmente, a permanência de sua capacidade de transmissão dos fenômenos constituídos historicamente pelo vivido no corpo social (memória social) e da sua transformação no desenvolvimento da sociedade humanamente constituída. Configura-se aí um diálogo com a tradição e com tudo aquilo que define e identifica o corpo social como tal: a interlocução cultural.

Assim demarcado, o pensamento que aqui investiga as categorias comunicacionais presentes no processo de criação não poderia desconsiderar que o artista, ao longo do seu projeto poético, na execução de uma determinada obra ou de um conjunto de obras, está em constante interação com a cultura de seu tempo. Não obstante, vale lembrar que se ele (o artista) é gerador da cultura, é, ao mesmo tempo, produto dela; assim também o é qualquer possível leitura da sua produção. A leitura ou recepção da obra dependerá fundamentalmente da interação, do compartilhamento dos códigos sociais constituintes e constituídos naquilo que se define como cultura.

É nessa impossibilidade de existência desconectada das práticas sociais que se constitui o diálogo cultural expresso no movimento criador. Esse é um nível de interlocução pertencente mais ao campo do simbólico, com alto grau de restrições que dão mais clareza à amplitude das expressões subjetivas. Assim, é na capacidade de estabelecer qualquer tipo de diálogo que se torna evidente que a junção de diferentes traços e padrões da cultura permitem ao artista propor fenômenos sinestésicos ao percebedor, o qual se torna



To pevné utedy v Raju, jedné rakánské jablko, utracené – tak jak si traci nepřesný hroch – nůžovce i logické utracení nature.  
J kei pevné utedy pomar pieruny poutli instyket ragłady siebie i otoczenia. Ety hydany si blyd u nieomylnym chatariu nature, en ter byl to swiadomy akt woli hienanej sity?

M. Abakanowicz  
Wernare 8.I.1992.

Talvez naqueles Tempos do Paraíso eles tenham permitido o equilíbrio próprio da natureza ao comer a maçã proibida – tal como se perde o olfato ou a vista.

E talvez no mesmo instante tenham adquirido o instinto da destruição do mundo à sua volta e deles próprios. Será que houve um erro na lógica infalível da natureza ou foi um ato deliberado de um poder desconhecido?

M. Abakanowicz  
Varsóvia 8./1992

**FIGURA 9a** – Talvez naqueles Tempos do Paraíso eles tenham M. Abakanowicz, Fragmentos do memorial da obra Ragazzi Folk, 1992.

Fonte: museu nacional de belas artes. Reperti. Nuremberg: DAVarlag das Andere,1992.

interlocução na mente criadora, é a mediação de diferentes linguagens, diversos sistemas semióticos (ideológicos, econômicos, estéticos, éticos, étnicos, temporais, espaciais – para citar alguns), manifestos nos documentos do processo de criação de diferentes modos. Assim, em alguns documentos do processo, o vivido do artista é reoperado a partir da matriz conceitual impressa na sua memória: o fato, abstraído de sua forma material, deixa marcas de sua ação as quais se expressam em reflexões conceituais e/ou formais do artista. A **Figura 9a** é um fragmento desse tipo de reflexão, apresentado a partir de um

instrumentalizado a capturar em que ponto o fenômeno sensível (a obra ou seus documentos processuais) intercepta a sua experiência sensível. Olhar por esse prisma para os documentos do processo faz-se emergente, pois é uma impossibilidade existencial pensá-los como fenômenos isolados do contexto cultural, pois estão em constante diálogo com a cultura.

Esse diálogo cultural é híbrido. É em si intertextual, é sincrético, é múltiplo, polifônico e orgânico. Opõe-se à lógica cartesiana, pois seu encarceramento pela razão encontra dificuldades de veracidade. A cultura, como



**FIGURAS 9b** – M. Abakanowicz, Vista da obra Ragazzi Folk, 140 x 30 x 40cm cada uma, 1990-1991. Fonte: Museu Nacional de Belas Artes. Reperti. Nuremberg: DAVarlag das Andere,1992.

fragmento de documentos – memorial descritivo da obra Ragazzi, da artista polonesa Magdalena Abakanowicz, datado de 1992. É um texto verbal que evidencia as impressões do contexto cultural na memória da artista. Pode-se dizer que esse fragmento é um índice da mediação da artista com o seu tempo histórico e socialmente constituído, o que se percebe claramente quando contraposta sua produção, ou suas memórias com a história cultural que a formou.

Abakanowicz, nascida na Polônia, em 1930, sofreu na infância as agressões do regime nazista e a perseguição aos judeus em seu país: famílias foram presas e assassinadas em campos de concentração. As marcas desse sofrimento estão tanto nos documentos quanto ao longo de sua na obra (**Fig. 9b**). As suas figuras são humanas, porém anônimas; uma massa monocromática cuja identidade está perdida. São vítimas de um instinto de destruição e da própria resignação.

É interessante perceber que a artista, no memorial, refere-se à perda dos sentidos – especificamente do olfato e da visão: sentidos que conduziram a criança Magdalena pelos horrores da guerra e dos campos de concentração. Talvez tudo possa ter sido um erro na lógica infalível da natureza ou foi um ato deliberado de um poder desconhecido? Nesse fragmento do processo de criação de Abakanowicz, muito pode ser percebido do ato comunicativo. No diálogo consigo mesma (memorial do trabalho e articulação estética de sua lembrança do vivido), está a interface inegável com a matriz cultural do Ocidente cristão: Tempos do Paraíso [...] comer a maçã proibida. É exatamente nesse diálogo com os valores religiosos e éticos impressos na ideologia ocidental que estão os horrores da perseguição a que ela foi submetida; talvez ainda um castigo (infringido à humanidade) pela perda do equilíbrio próprio da natureza.

Assim, no que tange aos aspectos comunicacionais nos documentos do processo, apesar de uma quase impossibilidade de sistematização ou de categorização da cultura (dado o seu caráter híbrido), podese supor que algumas recorrências parecem permitir estabelecer possíveis categorias de interlocução desses documentos com os aspectos culturais. Ao se falar em possíveis categorias, é importante lembrar que o caráter híbrido da cultura (CANCLINE, 2000; SILVA 2003) já evidencia que essas fronteiras, extremamente frágeis, interpõem-se à medida que a análise das equações sincréticas que as envolve vai se tornando mais complexa. Assim, essas divisões da dimensão de interação cultural, evidenciadas nos documentos de processo, não são mais que meras possibilidades dentre as diversas outras resultantes da infinidade de misturas que as matrizes culturais permitem em função de sua existência

radicular, uma rede de relações que não se estabelece a partir da lógica hierárquica herdada do pensamento racionalista.

Vale destacar aqui que o diálogo com a cultura, expresso nos documentos do processo, pode se dar tanto a partir dos próprios documentos em si, como no sujeito do artista. Tomada esta premissa, pode-se dizer que poderão ser estabelecidos diferentes subníveis ou subcategorias comunicativas do diálogo cultural. É fato que esses subníveis são ainda sutilezas da interface da cultura com a comunicação no processo de criação, e sua separação aqui é para diferenciar possíveis níveis de mediação comunicativa entre o artista com o corpo social e sua produção. Ou seja, misturam-se dimensões mais coletivas, restritivas e simbólicas e outras um pouco mais subjetivas, individuais e constituídas por códigos elaborados.

A primeira consideração está no próprio efeito de sentido de signo “documento”, que se instaura duplamente como um tipo de categoria comunicativa. O termo reflete um contexto ampliado das produções culturais, pondo-se, de um lado, como verbete (documento), semanticamente um signo que porta a evidência: é uma construção social de veracidade do vivido de determinado fenômeno sensível; de outro lado, como fenômeno existente possuidor de um corpo que será suporte da gênese da criação (uma extensão da mente criadora). Esse corpo é a matéria que o define como existente à mente do artista – pode-se dizer que esse “suporte da evidência”, da “comprovação”, é fruto da tradição, da prática social de construção de instrumentos que possibilitam a ampliação do corpo físico do homem. O documento, como tal, é um existente matérico, social e culturalmente constituído.

Assim, poder-se-ia dizer que o próprio suporte dos documentos já caracteriza um possível subnível da interação comunicativa com a cultura, o subnível 1 – determinando pela mediação matérica. Desse modo, o diálogo cultural já se daria no nível da escolha do suporte para registro, pois esses já são materialmente constituídos por elementos culturalmente construídos: grafites, tintas, colagens, papéis, mídia digital, negativo fotográfico, gesso, cerâmica, ferro fundido ou qualquer outro elemento utilizado com a finalidade de funcionar como um campo de armazenamento e/ou experimentações da mente criadora na elaboração e registro dos esquemas mentais inerentes à gênese da obra.

Assim considerados, os materiais que envolvem a evidência desse documento (como grafite, caneta, etc. sobre papel, na forma de cadernos) se encontram duplamente inseridos nas tradições culturais como matéria (papel, grafite e tinta de canetas, etc.) e como forma (caderno) – e configuram-se como existentes culturais, fazendo parte da cultura material que define grande parte da cultura ocidental.

Expandindo-se do campo do matérico para a superfície dos documentos e dos diferentes modos de neles fazer registrar os movimentos da mente criadora por meio de desenhos, esboços, traços e as mais diversas formas de grafismos e letras manuais ou impressas,

pode-se dizer que todos esses modos de registro são constituídos no diálogo cultural, com maior ou menor grau de subjetividade. São elementos culturais comunicativos do subnível 2 – a mediação linguística, pois essas notações são, em sua grande maioria, textos verbais e não verbais constituídos por signos mais ou menos estabelecidos socialmente: como os verbetes caderno, ou documento, ou desenho, grafismo, etc. ou a infinidade de formas orgânicas ou não dos signos visuais, os quais vão à extrema subjetividade.

Os documentos do processo estudados parecem permitir ainda apreender a possibilidade existencial de outros possíveis subníveis da comunicação interativa com a cultura. São nuances do diálogo cultural que permeiam o processo de criação de diferentes artistas plásticos. Assim, parece ser possível afirmar que existem ainda faces de um diálogo cultural mediado por uma aproximação de contorno: memorial, nacional, intercultural /transcultural e, ainda, midiático. Porém, esses temas deverão ser trabalhados em outro momento, pois não são pertinentes a este livro.



## 4 *Um olhar para o processo: estudos de caso*

Tendo em vista a especificidade deste texto, as duas partes seguintes apresentarão a análise de dois processos de criação distintos, de duas artistas brasileiras contemporâneas, Shirley Paes Leme e Mary de Iorio. A partir dessas análises, pretendemos evidenciar algumas possíveis aproximações com os documentos da criação. Destacamos que essas análises não são únicas, nem pretendem se colocar como modelos; elas decorrem de uma leitura específica dos documentos estudados, valendo, aqui, salientar que os documentos do processo devem “dizer” aos investigadores de suas estruturas e eles, os pesquisadores, devem despir-se de suas (pré) concepções e olhar aberto para esses documentos: olhar como uma criança olha para o desconhecido em busca de desvelá-lo e de encontrar mais uma experiência única na sua vida.

### ***Geografia íntima: os cadernos de paes leme***

Entramos agora no universo íntimo dos documentos e arquivos de um artista, gerados ao longo do processo de criação em sua carreira profissional. A partir da sua análise, pretendemos evidenciar algumas possíveis aproximações com o gesto criador, com nuances do pensamento do artista em movimento em direção à obra. Destacamos, novamente, que essas análises não são únicas, nem se colocam como modelos; elas decorrem de uma leitura específica do

prototexto – aquele conjunto de documentos e arquivos da criação selecionados pelo estudioso (crítico genético) a partir de um ponto de vista específico e com hipóteses específicas; esse fator destaca que uma outra escolha, pode gerar outras reflexões: nem melhores ou piores, apenas diferentes e dinâmicas.

### ***Cartografia íntima***

Esta parte tem por objetivo situar, sitiar e apresentar uma análise geral dos documentos do processo da artista plástica brasileira Shirley Paes Leme, os quais têm sido material inestimável para a continuidade de uma ação investigativa. Busca-se compreender os procedimentos gerais que possibilitam uma aproximação com o papel da memória e do espaço como matéria no projeto poético dessa artista.

Shirley Paes Leme nasceu em 1955, em Cachoeira Dourada, go. Vive e trabalha em Uberlândia, MG, e São Paulo, SP. Em 1978, graduou-se em Belas Artes (Desenho), pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte). Em 1983, como bolsista da *Comissão Fulbright* (USA), transferiu-se para os Estados Unidos, onde iniciou o curso *Master of Fine Arts* (MFA) na *University of Arizona at Tucson* (Tucson), transferindo-se em seguida para a *John F. Kennedy University* (Berkeley), onde concluiu o Doutorado em Artes em 1986. Segundo Paes Leme, em

entrevista em 2002, essa transferência foi uma sugestão de sua orientadora em Tucson:

*E chegando lá, minha professora mesmo falou: não! Acho que quando a gente discutia... desenhava muito, então ela falava que achava que eu já estava equivocada... que eu já era uma artista... que eu tinha que buscar novos horizontes, que eu tinha que ir pra um lugar melhor, então eu tinha que ir pra Nova Iorque, aí eu fui pra Nova Iorque... não gostei, achei muito... muito complicado assim, a situação de viver... um... e aí eu fui conhecer Berkeley, me apaixonei por São Francisco, pela paisagem, por tudo e resolvi mudar pra São Francisco<sup>2</sup>.*

Entre 1984 e 1986, frequentou o *San Francisco Art Institute*, na *University of California at Los Angeles* e na *University of California at Berkeley*, onde também trabalhou no *University Art Museum*. Em 1999, participou do programa de artista residente no *Kunstlerhaus Bethanien* (Berlim, Alemanha). De 1979 até 2003, lecionou na Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, sendo titular da cadeira de *Mixed Media* desde 1979. Integra também o corpo docente da Universidade Federal de Minas Gerais (Belo Horizonte) e da Faculdade Santa Marcelina (São Paulo), como professora

---

<sup>2</sup> Transcrição de trecho da entrevista realizada com a artista em dezembro de 2002. Os demais fragmentos dessa entrevista que aparecem neste texto não serão indicados novamente, pois fazem parte de um mesmo depoimento. Assim, somente quando não se referirem a essa entrevista é que outras notas serão inseridas.

visitante. De 1999 a 2000, foi diretora do Museu Universitário da Universidade Federal de Uberlândia.

No início desta tentativa de reconstruir o artista e seu processo de criação, a partir dos documentos da gênese de suas obras, vale lembrar uma advertência de Valéry (apud SALLES, 1998, p. 101): “É preciso estar consciente de que se está fabricando uma personagem imaginária”.

### **Cadernos e anotações**

A produção de Paes Leme é ininterrupta desde os tempos da faculdade de Artes na UFMG. Entretanto, o hábito de anotar ideias e imagens geradoras que poderiam desdobrar-se em obras é posterior à sua ida para os EUA, muito embora tenha ganhado, ainda em Belo Horizonte, nos tempos da Faculdade de Artes, o seu primeiro caderno de artista.

*[...] um professor da Escola de Belas Artes, que foi o único assim... que de fato abriu o conceito pra mim... que é o Eduardo Lupi, ele falava ... falou assim comigo: ‘você trabalha com linhas, tudo o que você faz é com linhas... é...’ Aí ele me deu um sketch book, um livro de rascunhos, e falou comigo: ‘vai pensando, o que for pensando vai escrevendo aqui.*

Shirley mesma escreveu na capa interna desse livro: “de Lupi para Shirley, 1980.” Essa data não corresponde ao seu período como aluna da UFMG. Tudo indica que foi feita posteriormente. Independente dessa questão de datação, é no início da década de 80 que Paes Leme inicia o uso de suportes fixos para anotação de informações sobre

seus projetos. Muito embora este não seja o caderno mais utilizado pela artista, nem o que contém informações mais pormenorizadas das obras em estado embrionário, ele preserva muito do frescor do pensamento criador de Paes Leme no início de sua carreira.

No seu conjunto, os documentos de Paes Leme compõem dez cadernos de formatos (entre 20 x 26cm e 22 x 32cm) e encadernações variadas, alguns com capa dura e outros com encadernação do tipo brochura, comprados prontos ou fabricados por ela mesma. Esses dez cadernos, que funcionam como suportes para registros de toda a ordem, envolvem o período entre 1980 e 2003. Alguns são datados, porém, a ordem e numeração dos cadernos seguem uma classificação feita por Paes Leme, a qual foi respeitada. Entretanto, vale destacar que essa ordenação não corresponde às informações dadas por algumas datas presentes no interior de alguns deles – o que caracteriza a lógica cronológica não cartesiana que envolve o movimento criador, sendo um índice, assim, da grande mobilidade do seu uso como suporte de registros assistemáticos. Além desses cadernos, pode-se contar com algumas folhas avulsas e arquivos digitais com projetos e/ou memoriais reflexivos sobre o trabalho da artista, bem como entrevista informal realizada em dezembro de 2002. Ainda foi disponibilizado um conjunto de textos originais de curadores e críticos de arte que buscaram uma análise de sua produção nos últimos vinte anos.

Quando a leitura percorre os cadernos de Paes Leme, eles impõem ao leitor dois movimentos: de um lado, uma apreciação voyeurista da geografia íntima da artista, o que permite uma viagem silenciosa pelos segredos da sua memória, levando-o a penetrar em territórios que, à sombra do passado, revelavam ambientes quase sempre ocultos, cujas fronteiras vão sendo (des)

construídas pelo e no processo de criação; de outro lado, a senhora dos silêncios – para usar uma expressão grafada nesses cadernos, avisando que navegar é preciso, se põe ao olhar investigativo e, com uma velocidade lacerante, as suas anotações começam a desvelar uma certa ordenação caótica que se dispõe à incompletude da elucidação investigativa.

Esses cadernos permitem o acesso às marcas do ato criador, as quais, materializadas, preservam um pouco do frescor da criação. São marcas indiciais, signos cuja incompletude e vagueza apontam alguns modos de funcionamento da mente criadora, meandros do processo de criação da artista que, como uma espiral, movimenta-se em contínuo – aliás, a imagem da espiral é comum nos documentos de Paes Leme.

Como sistema de signos, os cadernos são possuidores de uma certa ordenação. Porém, essa ordenação é caótica, posta a não linearidade desse sistema complexo que são os documentos do processo. Assim, a sua análise envolve primeiramente a definição artificial de um ponto zero de investigação a ser definido pelo crítico genético dentro do recorte realizado para a determinação do prototexto. É esse recorte que definirá os próximos capítulos que buscam a especificidade de algumas anotações de Paes Leme quanto a alguns aspectos que envolvem o processo de criação, especificamente o seu, no que ele tangencia os meandros da comunicação e do desvelar de algumas recorrências que se estabelecem no percurso gerativo da artista.

### *A natureza das anotações*

A natureza das anotações presentes nestes documentos (cadernos e arquivos avulsos) varia desde breves notas esquemáticas sobre um determinado fenômeno, algumas contendo imagens geradoras,

até complexos sistemas conceituais e construtivos de uma obra já em avançado estado de maturação; o que vale salientar, não se dá em uma sequência nos cadernos. Estados distintos de uma mesma obra encontram-se em dois ou mais cadernos, o que faz pensar que seu uso é para além de um diário, cronologicamente constituído dos procedimentos de uma obra.

Retomando Hay, se os diários são obras do tempo, esse tempo não é o mecânico dos relógios (LIGHTMAN, 1998), está mais próximo do tempo corporal expresso nos humores e desejos, nas batidas do coração, na taquicardia ofegante, no sentimento e no calor das decisões tomadas no corpo enquanto avança pela existência (CIRILLO, 2002). Os cadernos da artista se apresentam como uma extensão da mente criadora que grafa a ideia e os seus desdobramentos em algum lugar da memória, no espaço vivencial da memória, o qual “[...] representa, portanto, uma ampliação extraordinária, multidirecional do espaço físico natural. Agregando-se áreas psíquicas de reminiscências de intenções, forma-se uma nova geografia ambiental, geografia unicamente humana” (OSTROWER, 1997, p. 18). Nesse local, é que podem ser localizadas as imagens geradoras que serão agrupadas pela artista, quando isso for necessário, e do modo que o for.

Tal procedimento afasta a possibilidade de uma compreensão linear tanto do seu processo criador, como do uso dos cadernos. Assim, os vestígios apontam os rumos e procedimentos da mente criadora da artista e suas estratégias estéticas e éticas para a materialização da obra em busca de uma 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, deste modo, transformado em ação. A concretização é uma ação poética, ou seja, uma operação sensível ampla no âmbito do projeto do artista (SALLES, 1998, p. 52).*

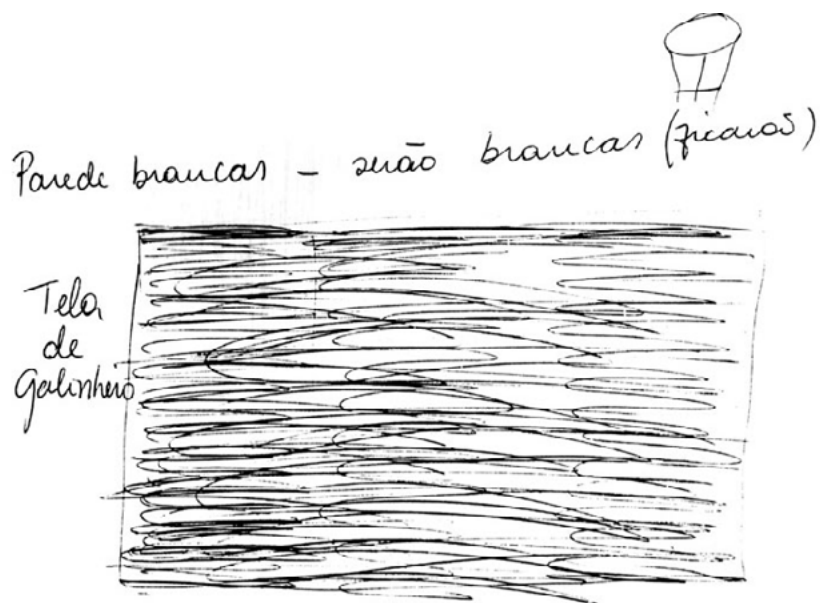
O que se coloca nos documentos de processo são fragmentos que, por uma ação de ir e vir constante, são revisados, adaptados, transformados para estabelecerem uma relação de cumplicidade dos desejos da artista com as marcas que envolvem o manuseio dos elementos que buscam uma ação poética de corporificação da obra a ser apresentada.

### ***Diferentes sistemas semióticos: verbal e visual***

Como sítio de armazenamento das informações que se põem no entorno sensível, nos documentos de Paes Leme, a presença de palavras e imagens é uma constante, embora, como é comum nas artes visuais, haja a predominância de imagens sobre as palavras. Juntas, imagens e palavras referem-se à captura da impressão deixada pelos fenômenos do mundo em volta da artista, bem como do seu mundo interior composto de sonhos e devaneios da imaginação; e, não obstante, informações e discussões sobre projetos – em andamento ou não.

### ***O caráter das palavras***

Na leitura desses cadernos, é interessante observar que os textos verbais se estabelecem em funções diferenciadas. Assim, as palavras desempenham um papel bem definido (não rígido e



**FIGURA 10** – Shirley Paes Leme, Detalhe da página dos cadernos da artista. Fonte: anotações e cadernos da artista (C3:35).

nem fixo) no procedimento da artista e têm um caráter que pode ser: imperativo, indicativo-descritivo, contrastivo, narrativo e/ou poético-reflexivo. Esses usos podem ser observados simultaneamente nos vários documentos, porém, é possível estabelecer categorias para cada conjunto de texto verbal. Assim, buscou-se identificar e classificar tais ocorrências.

Paes Leme faz uso do caráter imperativo de palavras que funcionam como coerções de possíveis ações; em alguns casos, definindo movimentos e decisões que envolvem a execução de determinada parte da obra: aquilo que observado como é deve permanecer como tal (Fig. 10). Essa página é detalhe de um estudo para a instalação Pela Fresta, de 1998. Algumas constatações do espaço específico são definidas com os verbetes: parede brancas, e são acompanhadas de

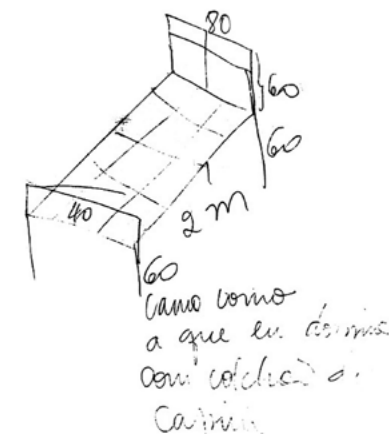
uma ordenação: serão brancas, a qual é reforçada numa inflexão imperativa: (ficarão). Não há espaço aqui para a dúvida, esse elemento do trabalho já está definitivamente resolvido.

As palavras aparecem, também, como se pode perceber na imagem anterior, com um caráter indicativo-descritivo. Com essa função, eles indicam materiais (mesmo transitórios em alguns casos), definindo detalhes

da forma, ou dimensões: tela de galinheiro, por exemplo; ou descrevendo alguma característica imediata do objeto ou da forma: parede brancas – indicando uma característica do espaço da galeria.

Em outra página dos cadernos de Paes Leme (Fig. 11), tem-se mais um exemplo desse uso indicativo e descritivo: são estudos preliminares para as instalações Fogo Fel e São – ambas do mesmo período que Pela Fresta, nos quais a artista desenha tridimensionalmente, com galhos de eucalipto, formas indiciais das marcas deixadas na sua memória por objetos de sua infância. Aliás, esses desenhos reforçam a tendência para o uso da linha, característica inerente ao projeto poético da artista que enfatiza sua interface com esta linguagem das artes visuais.

Outra função, ainda verificada, é dada pelo caráter contrastivo das palavras escolhidas, indicando relações de oposição entre os elementos de um projeto: cheio/vazio, janela/coluna – oposição. Isso pode ser



**FIGURA 11** – Shirley P. Leme, Estudos preliminares da instalação Fogo Fel, 1998. Fonte: anotações e cadernos da artista (C1:82).





**FIGURA 12** – Shirley Paes Leme, Uso contrastivo do texto verbal. Fonte: anotações da artista (C3:11).

visto na **Figura 12**, que é um estudo das relações de verticalidade e horizontalidade do espaço específico da instalação *Pela Fresta* (1998). Na tentativa de apreender as relações do espaço com a obra, característica recorrente em grande maioria da produção dessa artista, principalmente nas suas obras tridimensionais, Paes Leme identifica as oposições primeiras presentes no local da instalação.

Assim, uma noção de verticalidade e horizontalidade é estabelecida por meio de oposições semânticas que são indiciais da relação que a artista estabelece com o espaço (galeria em que a obra será montada) no projeto em curso: passivo estático, em contraposição com ativo, dinâmico = chama.

O caráter narrativo se dá principalmente no registro de sonhos, ou nos memoriais descritivos. Paes Leme narra esses sonhos, como para evitar que eles caiam no esquecimento e assim garantir o caráter gerador que eles têm no seu processo de criação. Muitos desses sonhos, não descritos aqui por solicitação da artista, desdobram-se e, se não se constituem obras posteriores, ao menos são campos de reflexão e construção de um outro vivido que se constituirá como matéria no seu projeto criativo.

A observação dos documentos permitiu, ainda, desvelar os procedimentos da artista para a elaboração de seus memoriais, e mesmo para a escolha dos títulos. Essas escolhas parecem

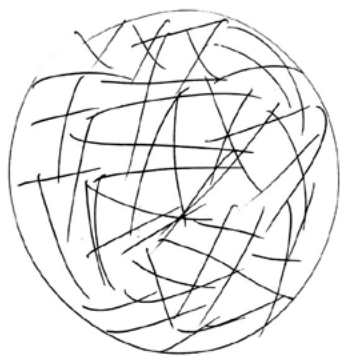
decorrer de uma ação de caráter poético-reflexivo. A reflexão sobre os títulos, escolhidos após uma sucessão de palavras simples ou compostas, as quais vão sendo pinçadas por meio de uma comparação reflexiva, culmina em “combinatórias” para a determinação do título – aliás, essa é uma prática comum da artista. A função poético-reflexiva é também observada nas reflexões conceituais sobre o processo ou elaboração de experimentações conceituais, como *the wire means power*, bem como nos poemas-conceito que desenvolve, os quais visam à materialização do conceito que ela constrói para o trabalho. Neste último caso, pode-se transcrever o poema *O Cubo*, reflexão a respeito dessa forma geométrica que foi utilizada na elaboração de um conjunto de obras, caixas que contém matéria:

*A forma-conteúdo. A caixa. O abrigo  
A caixa símbolo do corpo materno – recebe,  
Transforma, cria algo novo [...]  
o galho é o que preenche o vazio  
é conhecimento é o que muda o mundo.  
São parecidos mas não são iguais<sup>3</sup>*

Essa ação reflexiva pode também ser vista nas Figuras 13 e 14. Esse exercício reflexivo, sobre as formas e conceitos que envolvem o trabalho de Paes Leme, dá-se tanto de modo mais complexo e poético, como no caso do *Cubo*, ou de modo mais simplificado, e não menos

<sup>3</sup> Trecho extraído do poema *O Cubo*, no qual Paes Leme indica para um curador o que ela pensa sobre o cubo, parte de um trabalho exposto em São Paulo no MAM.

O - unity - the origin



**FIGURA 13** – Shirley Paes Leme, Reflexões conceituais sobre o redondo. Fonte: anotações da artista (C3:09).

reflexivo como nas imagens a seguir. Na **Figura 13**, a artista parece tomar para si a fenomenologia do redondo bachelariano.

O redondo é unidade (unity), é o princípio (the origin). Na **Figura 14**, essa reflexão sobre a redondez encontra no Sol (chama) sua síntese: a transcendência de si mesma. Pode-se perceber que, nessas reflexões, poéticas ou não, o uso da palavra em Paes Leme tende para um certo determinismo, facilitado pelo caráter aparentemente mais restritivo do signo verbal. O recorte feito por ela parece reduzir-se a um signo, o Sol, todo o conteúdo da ideia geradora. A imagem do Sol parece ser índice da qualidade daquilo que é redondo: a redondez transcendente (Bachelard, 2000). O redondo é unidade, é origem, é Sol.

Apesar desse aparente determinismo no uso que Paes Leme faz da informação verbal, é importante ressaltar que esses conceitos são móveis, visto que, em termos semióticos, a própria vagueza e falibilidade do signo o colocam num estado sempre em movimento. São, portanto, definições transitórias que, no desenvolvimento do raciocínio da mente criadora, vão encontrando outras soluções e relações que completam essa indeterminação do projeto como signo. Essa transitoriedade aparente encontra seu estado relativamente estático na obra terminada – depara-se, aí, entretanto, com sua incompletude, pois à mente criadora foge-lhe dar

a chama significa transcendência  
dele mesmo.  
luz significa o efeito da transcendência  
no ambiente.

Elemento do fogo -  
o sol



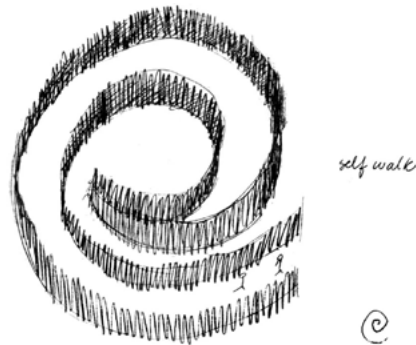
a chama significa transcendência  
dele mesmo.  
luz significa o efeito da transcendência  
no ambiente.  
Elemento do fogo -  
o sol

**FIGURA 14** – Shirley Paes Leme, Detalhes de reflexões conceituais: a chama e o fogo. Fonte: anotações da artista (C3:10).

por encerrada a sua ação, logo, o signo carrega consigo o falível e o inacabado. Desse modo, a obra terminada (um signo) determina, detona uma outra pesquisa estética em busca incansável por seus desdobramentos possíveis, o que estabelece outros signos que juntos navegam, comandados por um projeto poético também vago e indeterminado. Essa vagueza e indeterminação caracterizam o processo de criação como signo (SANTAELLA, 2000b).



**FIGURA 15** – Shirley Paes Leme, Imagem geradora: uso da espiral. Fonte: anotações da artista (C6:13).



**FIGURA 16** – Shirley Paes Leme, Esboço para a instalação: a espiral como imagem geradora. Fonte: anotações da artista (C0:117)

### **A função das imagens**

Quanto às imagens, textos visuais, estão em estado provisório na maioria das anotações. Pode-se dizer que são imagens geradoras que “[...] funcionam, na verdade, como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra” (SALLES, 1998, p. 57). São como anotações da sua experiência vivida; imagens que se constituem como instrumentos de rememoração e/ ou reoperação do vivido. Essas imagens, em sua maioria, podem ser definidas como imagens-lembrança, as quais têm por função estabelecerem-se como insights do processo de criação de Paes Leme. Essa tendência das imagens nos cadernos será mais bem desenvolvida no quinto capítulo.

Retornando às imagens de planos mais gerais, pode-se observar que a espiral é uma forma recorrente nas anotações dessa artista, assim como nas estruturas formal e espacial de diversos de seus trabalhos.

Encontram-se também diversas imagens que funcionam como projetos em estado avançado de reflexão, apontando uma grande

proximidade com a obra em processo de materialização. É interessante observar, também, que, à medida que a leitura dos documentos de Paes Leme conduz às obras mais recentes, existe o quase total abandono do texto verbal. Quando aparecem, são como títulos: breves, sintéticos e solitários; assim, imagens referentes a esse ciclo de obras têm sua gênese centrada em anotações visuais, sem indicações verbais sobre os estudos. Uma ressalva deve ser feita: simultaneamente a essa experimentação eidética, existem documentos de experimentação conceitual de alguns dos projetos e obras que são exclusivamente de textos verbais, porém não se encontram atrelados às imagens, nem mesmo participam do mesmo suporte de registros, pois são predominantemente registros digitais ou em arquivos avulsos.

### **Projeto poético**

A continuidade da análise dos cadernos vai permitindo, então, elucidar um pouco do pensamento de Paes Leme em ação – na plenitude da atividade criadora. Ao longo da leitura desse diálogo da mente criadora consigo mesma, pode-se falar apenas daquilo que, mediado pela razão, tornou-se aparentemente estático para ser compreendido, materializado em anotações, índices do admirável na criação. Esses índices permitem o acesso às dúvidas, experimentações, deslumbramentos, decisões e reflexões sobre a obra, a arte e sobre a própria identidade psicossocial da artista – buscada em muitos dos seus sonhos registrados e comentados. O admirável em Paes Leme parece localizar-se na sua memória: nos segredos guardados (alguns relegados ao esquecimento no pântano da memória; outros constroem para si uma memória da memória que não lhes permite serem esquecidos). São esses os segredos da memória de Paes Leme que

são articulados nos seus documentos, constituindo um território do qual somente fragmentos tornam-se visíveis por meio das anotações nas extensões de sua memória que são os seus cadernos.

O recorrente uso da lembrança como imagem geradora da imaginação criadora, bem como o pleno uso das imagens e das palavras permeiam um fazer que transcende os limites da sua geografia íntima, revelam o seu propósito: sua ação comunicativa transcende os limites do diálogo íntimo; ela encontra em si mesma o que nela está para o mundo, para o campo do simbólico que permeia a humanidade:

*[...] é óbvio que eu sou brasileira, que essa referência veio da minha infância, de ver as pessoas trabalhando com casas de pau-a-pique, veio de lá... mas o trabalho é universal... Quando você cria um volume com esta matéria que já guarda na memória...que já guarda embutido no próprio material esses conceitos, qualquer, qualquer cidadão comum do mundo vai entender isto... vai ver aquilo como estrutura primeira do homem.*

A semiose no processo de criação de Paes Leme é com tendência clara: a memória, sua e dos materiais, estabelece-se como um fio condutor que age e direciona a gênese das suas obras. Sua intenção parece estar centrada na busca de uma satisfação que gera sua ação contínua. Nessa tendência, fio que conduz o ato criador, seu projeto poético busca na sua memória aquilo que é primeiro, e o que é primeiro é do campo do admirável que, para Pierce – segundo Santaella

(2000a)<sup>4</sup>, é o ideal da estética. Mas o admirável deve ser o crescimento contínuo da corporificação da potencialidade da ideia, ainda não encarnada, uma mera possibilidade. O admirável em Paes Leme é o que norteia sua ação dialética com o outro; sua ação criadora busca a satisfação de suas necessidades, porém, essa satisfação encontra-se na matriz memorial do que transcende sua geografia íntima e busca atravessar as fronteiras do receptor, ou melhor, um percebedor que se configura como pertencente ao gênero humano.

É esse o fio maleável que conduz o movimento do seu projeto poético que tende para o indizível, para o vago, para o dinâmico – o movimento do signo é assim, tende para a vagueza, para a incompletude que coloca o processo de criação em movimento contínuo e inevitável. Em cada obra, Paes Leme parece buscar índices desse admirável, o qual não se põe como algo delimitado, visto que é do campo da qualidade.

Essa vagueza de contornos é exatamente o que permite que a percepção da obra de Paes Leme transponha os limites geográficos de sua memória, cumprindo a tendência comunicativa inerente ao seu projeto poético: o diálogo com a tradição e com a história culturalmente construído. Assim, sua aura de singularidade, que revela um projeto poético único, singular e dinâmico, está em busca do que lhe é mais primeiro. Por sê-lo, não é particular, mas integrante naquilo que se encontra no compartilhamento com outro sistema semiótico ainda mais complexo: a cultura.

Assim, de volta à vagueza inerente ao processo de criação, pode-se dizer que a artista não tem total clareza dos projetos em construção;

---

<sup>4</sup> Anotações da Disciplina Semiótica Pierceana, ministrada pela Professora Lucia Santaella no Programa de Doutorado em Comunicação e Semiótica, ministrada em Vitória, na Universidade Federal do Espírito Santo, em 2000.

alguns são mesmo abandonados por anos, sendo depois retomados – o que resgata a sua percepção como integrante desse todo não linear que é a criação. Outras imagens geradoras vão se atualizando ao longo de todos os cadernos: como é o caso particular da continuidade intermitente da espiral que assume diferentes constituições e se materializa em diversos trabalhos ao longo dos vinte anos que envolvem os documentos analisados.

À medida que as obras vão sendo executadas, o projeto poético vai ficando mais claro, tanto pela continuidade das tendências nele implícitas, quanto pela ação do acaso e das apropriações que a artista faz dos ruídos que permeiam a produção. Ficam expostas, também, as suas reflexões acerca daquilo que entende como sendo arte, com suas leis em construção e transformação. É perceptível, ao longo das páginas de seus cadernos, que existe um diálogo intenso da artista com os ruídos que aparecem ao longo da gênese de suas obras. Assim, num projeto poético centrado em experiências vividas transformadas em imagens-lembrança, falar no acaso no procedimento criativo de Paes Leme é quase uma redundância, porque o seu vivido, matriz da sua obra, é repleto desses imprevistos que imponderavelmente desviam o curso natural da existência. Resta acatar o acaso e desviar temporariamente a rota da criação e, assim, constituir um novo percurso.

Nesta análise geral dos documentos de Paes Leme, pode-se concluir que algumas questões funcionam como matrizes no seu projeto poético, tendências que vão se materializando e movimentando a criação: uma busca por aquilo que é primeiro na humanidade, por aquilo que faz parte, que compartilha da memória do homem. Outro ponto é a questão da presença do vivido como

matéria geradora do seu processo de criação – tanto os registros da memória da artista, como da memória de suas matérias. Em Paes Leme, o espaço da criação é a mediação entre lembrança e imaginação; aquilo que é construído pela mente criadora da artista é feito, tendo a lembrança do vivido como fonte geradora, como matéria edificante do seu percurso.

### *Criação e processo de Mary Di Iorio*

*Na verdade eu só podia fazer cerâmica.*

*Pela sua dinâmica:*

*de barro bruto, sem forma. Sem cor.*

*ANIMÁ-LA*

*dar-lhe uma forma*

*VIDA.<sup>5</sup>*

Um pouco do universo subjetivo do artista está em desvelamento, enquanto nos colocamos como “invasores” de sua intimidade. Seus passos são reconstruídos, suas angústias revividas. Certezas. Acertos. A modelagem de sua obra está em processo, e compartilhamos “a sujeira do barro disforme e ainda como lama: íntimo acesso aos documentos e arquivos da artista.

Assim, nos aproximamos de mais um provimento de criação: Mary Di Iorio apresenta-se não a partir da obra exposta em galerias e espaços urbanos, mas intimamente subjetiva de seu atelier. De seus cadernos, de sua mente criadora em ação. A partir da investigação de

---

<sup>5</sup> Texto retirado da agenda da artista. Out/81.

Rodrigues (2000) para a disciplina Códigos Intersemióticos: Crítica Genética durante a realização do doutorado, nós invadimos o território da criação na cerâmica. O foco deste texto é o processo de criação de um conjunto de obras as quais foram realizadas a partir da década de 80 do século passado, em Uberlândia, (mg), num período aproximadamente de seis anos. As obras não possuem títulos. Na verdade, o título é um catalisador de sentidos; nesse caso, as obras não fornecem pistas através da ligação verbal. O observador, em contato com uma das obras, não vai ter nenhum outro referencial além da própria obra e suas qualidades plásticas.

O objetivo deste capítulo é refazer a gênese da obra da artista e descrever alguns dos mecanismos que sustentam essa produção, a partir de dados adquiridos em anotações, desenhos, ideias e dúvidas, somando a entrevistas, para que possamos compreender de que maneira a obra foi gerada, possibilitando, assim, sua maior visibilidade dentro da manifestação artística contemporânea.

### **Gênese do gesto**

Sabe-se que “Os artistas encontram 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 ” (SALLES, 2000, p. 36). Di Iorio é uma artista que escolheu a cerâmica para se expressar, caracterizando-se por imagens que aparecem em um determinado momento e que vão sendo retrabalhadas, procurando dar visibilidade às suas ideias. Inicia-se com o desenho, para, em seguida, passar pela colagem, e, depois, materializá-los na argila.

No conjunto de obras, as quais chamaremos aqui de “Casulos”<sup>6</sup>, este processo é evidente. A artista definiu sua obra em série de croquis, fazendo de seus rascunhos e experimentos o movimento primeiro da obra. Podemos dizer que os croquis serviram de registros de suas primeiras ideias, para, em seguida, trabalhar num desenho mais elaborado até encontrar a forma satisfatória. Os desenhos surgem como uma preparação para a tridimensional; ou seja, seus esboços são estudos preliminares para a construção



**FIGURA 17**

da obra. Na verdade, o desenho foi um dos recursos utilizados pela artista para expressar seus pensamentos em relação à forma, à textura, ao volume, à dimensão e à estrutura da montagem da obra no espaço.

Já nos primeiros esboços, podemos observar que os traços são fortes e precisos com o intuito de encontrar a “forma ideal” (Fig. 17). Partindo de formas arredondadas, bastante exploradas em trabalhos anteriores, temos como exemplo a obra construída, a partir de duas grandes esferas que se tocam (Fig. 18). Se continuarmos a obra, veremos a forma de um casulo. Os desenhos são feitos com pincel na cor preta sobre folhas soltas de ofício na cor branca. Faz

<sup>6</sup> Associação feita pela artista após esboço da forma.



FIGURA 18

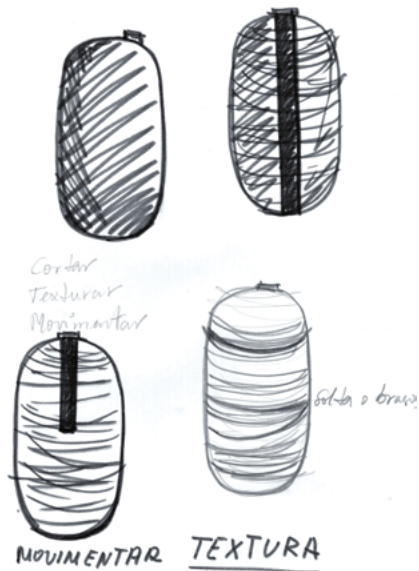


FIGURA 19

ma, os cortes e as montagens para, em seguida, executá-las (Fig. 20).

Além de estudar a forma e a textura, Di Iorio utiliza o desenho para pensar a montagem das peças, desde a fixação até a organização do

vários desenhos como experimentos, ora com cortes, ora com orifícios, ora com cortes e depressões, ora em pé, ora deitada; o desenho tem aqui como propósito visualizar o objeto e suas possibilidades. A textura é pensada após o encontro estrutural da forma, trabalhando com linhas, buscando, no gesto, expressar o movimento da linha em torno da forma (Fig. 19). Quanto às peças menores, a artista usa recursos, procurando estudar cuidadosamente a forma,

conjunto no espaço. Para isso, a artista desenha incansavelmente a mesma forma, ora em grupos menores, ora maiores, ora dispersos, ora agrupados (Figs. 21 e 22). As peças vão sendo multiplicadas quase que infinitamente. Nesse momento, o desenho passa por um novo tratamento, as formas ganham um colorido, num momento azul num outro laranja; às vezes, as duas cores, propiciando uma interação entre as peças e uma maior visibilidade do conjunto no espaço (Fig. 23).

A artista utiliza o desenho como referência, nele ela faz anotações como uma forma de refletir seu percurso ou tomadas de decisões; são frases anotadas ao lado do desenho como uma forma de orientar seu percurso de construção. Na verdade, o texto dita rumos para um próximo desenho ou uma memorização

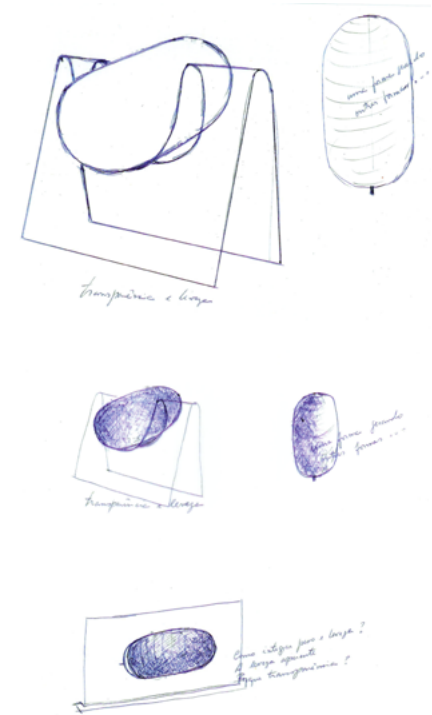


FIGURA 20

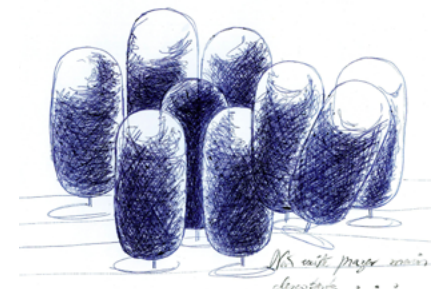


FIGURA 21

para a construção, ele passa a ser um vocabulário que vai ampliando: soltar, ver a textura, movimentar textura, ponto de fixação; ou associações: urnas, casulo (Fig. 17). Podemos notar que o desenho e

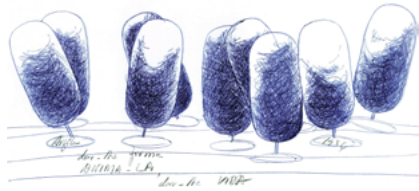


FIGURA 22



FIGURA 23

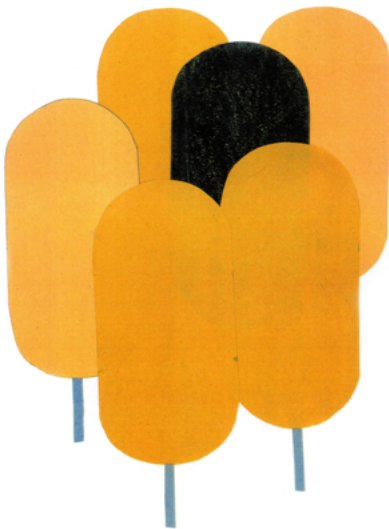


FIGURA 24

a escrita se completam num contínuo diálogo, como uma forma de lembrete ou de soluções para a construção. Na verdade, a artista utiliza o texto como uma forma de conversar consigo mesma, tornando visível esse diálogo. Aos poucos, a artista vai reconhecendo sua obra ao materializá-la por esses meios.

Os textos não se limitam apenas às questões técnicas ou problemas de ordem formal, há também frases que funcionam como reflexões da artista: “Não existe prazer maior que a descoberta... Argila, dar-lhe forma, animá-la, dar-lhe vida. Uma forma gera outra forma...” As frases passam a ser a voz ativa da artista e, aos poucos, a obra vai sendo intelectualmente descoberta. em depoimento para a revista Nueva Ceramica, Di Iorio explica: Paso dias y meses dibujando e proyectando: en realidad, es creando estoy conceptuando mi obra (LARSSTUEN, 1997, p. 27).

A etapa seguinte é a cor. Nesse momento, a artista faz opção pela colagem, utilizando papéis tipo fantasia na coloração alaranjada para representar a cerâmica e o azul para outros materiais que a artista escolheu para conviver com a cerâmica: o ferro para as peças maiores (Fig. 24) e o acrílico para as pequenas (Fig. 25). A definição da cor, às vezes, é rápida; outras vezes, leva um longo tempo, tão longo quanto a execução das peças ou a definição do projeto. Nesse momento podemos usar as palavras da artista:



FIGURA 25

*Às vezes, antes de começar o desenho, eu já tenho o conceito da cor; vou trabalhando o desenho e automaticamente pensando a cor. Outras vezes, não, eu faço a obra, queimo e aí fico um tempo sem interferir na cor da peça, buscando outra cor para completar o trabalho. Já fiquei um ano para definir a cor. A série ocre é um bom exemplo, eu levei anos para definir e encontrar a cor desejada.*

Os desenhos e as colagens, ou melhor, o projeto, têm uma grande importância no percurso da obra de Mary Di Iorio, são eles que vão fortalecer suas imagens e direcionar seu percurso, além de funcionarem como documentos de processo. Esta foi a maneira que a artista encontrou para pensar a obra. Hoje, este material representa um importante registro que nos permite compreender o percurso criador do artista.



Na obra de Di Iorio, temos, então, o desenho como o primeiro movimento da obra ou gerador de ideias, para em seguida, dar corpo às ideias traçadas através da modelagem para desenvolvendo suas idéias. Podemos, então, dizer que a obra da artista é pensada através do desenho e materializada na cerâmica.

### **O múltiplo compulsivo**

*Precisamos compreender que a mão, assim como o olhar, tem seus devaneios e sua poesia. Devemos portanto descobrir os poemas do tato, os poemas da mão que amassa.<sup>7</sup>*

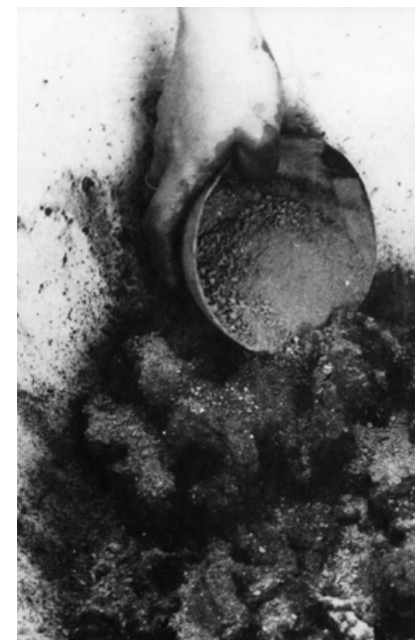
Após longos estudos, Di Iorio parte para a modelagem. Nesse momento, já não tem dúvidas ou questões a serem levantadas. Inicia, então, um processo quase que compulsivo de modelagem das peças traçadas no papel, e, nesse momento, já não tem dúvida quanto ao processo de construção das obras. Para a artista, essa experiência assim se traduz:

*A compulsividade é talvez para repor ou compensar o tempo perdido, o tempo de lentidão no projeto. Nesse momento, enquanto eu não acabo não quero parar de trabalhar, há um desejo de esgotar a forma, a textura, a cor.<sup>8</sup>*

<sup>7</sup> Gaston bachelard. A terra e os devaneios da vontade, p. 65-66.

<sup>8</sup> Entrevista com a artista, maio, 2000.

Durante o projeto, a artista já preparava a massa cerâmica com especificações próprias para dimensões amplas. Na composição da massa entram: minerais plásticos (argila da região de Monte Carmelo) e chamote (trata-se de argila calcinada ou cerâmica triturada em diversas granulometrias, que se acrescenta à massa cerâmica, para lhe alterar a textura e reduzir a retração na secagem e na queima da peça). Nesse caso, a massa com chamotec promove uma maior re-



**FIGURA 26**

sistência à peça, evitando certas deformações durante o processo de transformação da pasta em cerâmica (Fig. 26). Esse material ocupa espaço físico na massa, conferindo-lhe um peso inferior, comparando-se com outros minerais utilizados em cerâmica. No caso de Di Iorio, ela optou por chamote grosso, com o objetivo de deixar a textura aparente, conferindo-lhes uma superfície áspera, perceptível a distância, convidando a aproximação e ao toque.

Além do chamote, a água será um componente indispensável para obter a consistência de uma massa ideal (Fig. 27). Quando se fala da mistura da terra com a água, podemos utilizar as palavras de Bachelard:



FIGURA 27

*Na imaginação de cada um de nós, existe a imagem material de uma massa ideal, uma perfeita síntese de resistência e de maleabilidade, um maravilhoso equilíbrio das forças que aceitam e das que repelem. A partir desse estado de equilíbrio que confere uma imediata alacridade à mão trabalhadora, têm origem os juízos pejorativos inversos do mole demais e do duro demais. Dir-se-ia do mesmo modo que no centro desses dois excessos contrários, a mão conhece por instinto a massa perfeita (bachelard, 1991, p. 64).*

A forma foi trabalhada em duas diferentes dimensões, utilizando o mesmo processo técnico. As peças derivam da esfera, trabalho anterior, porém, sem base. São reproduzidas pelo seguinte processo: os moldes de gesso de duas meias esferas são preenchidos por placas de massa cerâmica (Fig. 28). Em seguida, a artista dá continuidade à construção de uma das partes, subindo paredes através da modelagem em placas (Fig. 29). A união das partes é feita após um tempo, quando a massa já sofreu uma certa retração, e isto só

é possível graças ao gesso que absorve a umidade da argila e dá a forma circular. Antes de unir as partes, a artista preocupa-se em verificar o tamanho da peça, procurando manter a medida capaz de ocupar o forno, levando em conta a retração da matéria durante a secagem e a queima.

Após o processo de modelar, vem o acabamento e a textura. Ao acabamento é dedicado um tempo especial (Fig. 30). O interior é levado em conta tanto quanto o exterior. Mesmo não sendo aparente, um bom acabamento pode evitar rachaduras durante o processo de secagem ou na queima.

Os corpos recebem texturas com incisões em linhas contínuas e espiral, que percorrem toda a superfície (Fig. 31). Frederico morais descreve com precisão este movimento: “[...] a continuidade do sulco ou incisão, permite resgatar o movimento original, que associado ao torno e à mão viabilizou a existência



FIGURA 28



FIGURA 29



FIGURA 30



FIGURA 31

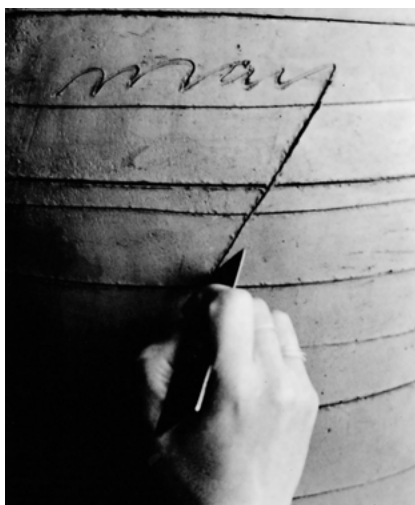


FIGURA 32

da obra. Graças a estas ranhuras o olho refaz, gestalticamente, o gesto fundador da obra”.<sup>9</sup>

Segundo a artista, cada peça tem sua especificidade que é evidente pelo movimento da linha, uma incisão feita com uma raqueta (pequena placa de ferro) utilizada de forma cortante como uma faca que vai rasgando num contínuo movimento, ora com força, deixando marcas profundas, ora com menos força. “ Às vezes corto mais, outras vezes menos, em alguns momentos até de forma mais agressiva, chegando a vazar para propiciar uma animação”.<sup>10</sup> A raqueta é a única ferramenta que utiliza para fazer as linhas, costurar (unir) as partes ou uniformizar as paredes (Fig. 28).

A assinatura da artista, impossível de ser visualizada a distância, também está presente como

elemento do corpo cerâmico, e impõe-se como finalização da construção da obra. Num único e firme gesto, o nome Mary percorre num movimento solto e sinuoso entre duas linhas e termina com uma diagonal descendente, seccionando as linhas que circundam a volumetria da peça (Fig. 32). Esta apresentação confirma a individualidade das peças dentro do conjunto da obra.

E, finalmente, o fogo transforma a matéria. Nesse momento, podemos utilizar as palavras de Bachelard:

*Não só um novo elemento, o fogo, vem cooperar para a constituição de uma matéria que já reuniu os sonhos elementares da terra e da água, mas também, com o fogo, é o tempo que vem individualizar fortemente a matéria. (1991, p. 69).*

Ao utilizar o processo de queima, a artista dá ao fogo o poder de transformar a massa, antes maleável pela ação da água, agora imutável pela ação do fogo, numa temperatura de 1100° C. Foram feitas no mínimo duas queimas, em alguns casos, foram necessárias várias queimas até se obter um resultado satisfatório (Fig. 33).

Além da textura, das linhas e da assinatura, a superfície recebeu uma camada de esmalte opaco, uma película vítrea, sendo a maioria das peças na cor ocre mate fosco e uma peça na cor preta brilhante para cada grupo (Fig. 34). Há uma predominância da cor ocre, seguida pelo intenso brilho da peça em negro. O esmalte produz efeitos, tanto na ordem do cromático quanto na do matérico. Além de dar brilho e cor, o esmalte funciona como um hipermeabilizador, como

<sup>9</sup> Museu do Açude. Frederico Morais. Mary Di Iorio, Setembro/1996.

<sup>10</sup> Entrevista com a artista, Maio/2000.

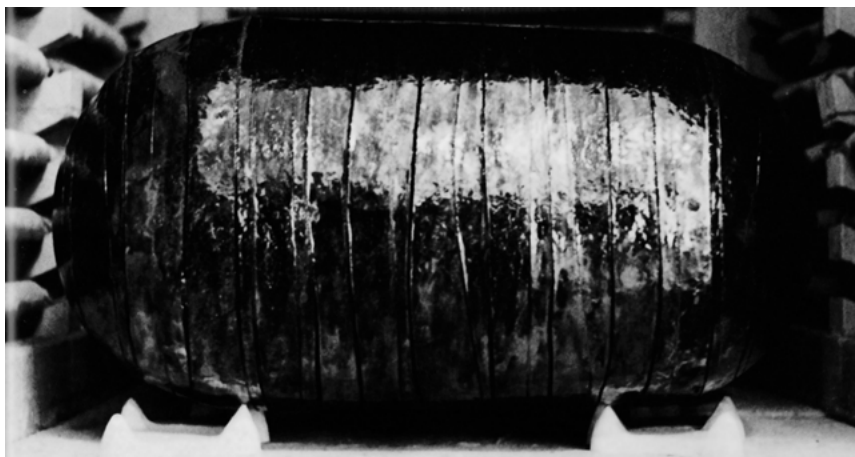


FIGURA 33

uma película que protege a cerâmica das intempéries, como uma fina pele que protege o corpo.

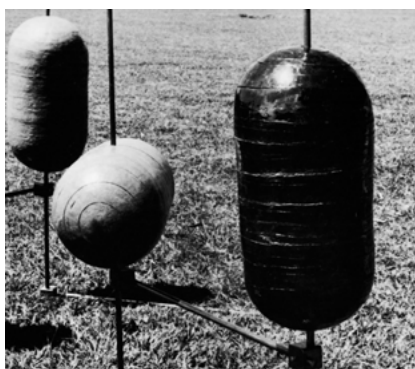


FIGURA 34

É nas cores traduzidas em claro e escuro, e na materialidade do esmalte, mate e brilhante, que a obra se expressa. O preto parece mais evidente pela presença do brilho e pela saturação da cor, Figura 33 porém, o ocre impõe-se pela quantidade. A

proporcionalidade se ordena pela intensidade versus quantidade, que compõe o cromático e o matérico das obras.

As peças foram feitas dentro de um rigor, levando em conta seus estudos, isto é, cada uma foi meticulosamente estudada para ser montada em um determinado grupo e numa determinada posição (ora horizontal, ora vertical, ou inclinada).

Para a construção das obras, foi necessário trabalhar em dois diferentes espaços. As peças pequenas foram construídas em seu apartamento, enquanto às peças de grande dimensões foram realizadas na Oficina de Cerâmica da Universidade Federal de Uberlândia (ufu), pois requeriam um espaço maior. Com isso, a artista passava a conviver com o ateliê coletivo, isto é, com os alunos e pessoas que frequentava a sala de cerâmica.

Para a artista, fazer o trabalho plástico no mesmo espaço onde se dá aula é também uma forma de ensinar. “Às vezes eu poderia estar trabalhando na minha obra, o aluno respeitava porque sabia que ali estava aprendendo, eu passava a ser exemplo”.<sup>11</sup>

O espaço físico da sala de cerâmica era muito importante para Di Iorio, “[...] eu fiz daquele espaço da melhor maneira que pude, montei uma estrutura para os alunos, para mim e para as pessoas que frequentava o espaço.”<sup>12</sup>

### *Contínuo processo*

Hoje, a artista encontra-se no Rio de Janeiro, fazendo vários projetos em seu apartamento/ateliê. Para ela, a obra é um contínuo fazer e, com isso, trabalha incansavelmente a forma que deu origem ao grande projeto “Casulo”. Optou por trabalhar as peças de pequeno porte, fazendo intervenções em todos eles, um corte longitudinal com uma depressão no centro. Chegou a fazer 108 peças para serem montadas na forma de grandes mandalas no piso (Fig. 35). Utilizou duas diferentes massas cerâmicas (faiança e vermelha), resultando

<sup>11</sup> Entrevista com a artista, Maio/2000.

<sup>12</sup> Entrevista com a artista, Maio/2000.

em duas tonalidades de ocre, uma mais clara e outra mais escura, além de manter uma peça preto brilhante.

É notável ver como esses trabalhos se comunicam com outros bem posteriores, não apenas por relação óbvia de derivação que liga a obra da juventude e a obra da maturidade de qualquer artista, mas por uma relação atual, de implicação imediata a qualquer aproximação formal.



FIGURA 35

\* fotos de 26 a 33 fotos do livro "Cerâmica" de Mary Di Iorio

## 5 *A cidade e seus fluxos: uma proposição metodológica*

A formação de profissionais do ensino da arte requer não só uma titulação e qualificação de qualidade, mas a continuidade dessa formação para além da graduação e, principalmente, ao longo da prática profissional. Deste modo, pode-se criar um ambiente mais favorável ao compartilhamento de experiências e à atualização para a prática docente. Para tanto, é necessário que o profissional esteja vinculado sempre às atividades de ensino, de pesquisa e de extensão, buscando desenvolver atividades teóricas e práticas que dinamizem seu cotidiano escolar e sua formação continuada, qualificando-se ainda mais para a atuação na rede de ensino ou em equipamentos culturais.

Neste sentido, é inegável o crescimento do uso das metodologias e tecnologias por parte de escolas e dos professores em busca de práticas inovadoras que possam tornar o trabalho diário mais significativo. Fazendo parte desse cenário, estamos aplicando a metodologia de trabalhar com Projetos de Aprendizagem da Arte e Cultura, uma prática baseada na construção do conhecimento, a partir da experiência e da cultura pessoal e de suas interfaces com os espaços coletivos da cidade, entendida como um organismo em rede.

É nesse contexto metodológico que desenvolvemos uma ação formativa com professores da educação especial – um grupo formado por educadores ligados à Coordenação da Regional Espírito Santo da APAE.

### ***Uma metodologia auto-diretiva: o corpo, a casa e a cidade***

Nosso trabalho é desenvolvido com educadores das APAE's no Espírito Santo, dando continuidade ao trabalho de formação continuada, iniciado em 2007. Assim, organizamos o trabalho em seis momentos ao longo do segundo semestre do ano letivo de 2008.

Antes de iniciarmos o relato dessa experiência, é necessário evidenciar qual é a formação teórica que sustenta a prática pedagógica nesses anos de atuação como professores de arte. Como dissidente de uma escola tradicional na qual a concepção é embasada na teoria empirista/instrucionista, ou seja, de transmissão de conhecimento, o conteúdo desenvolvido é determinado pelo professor, pois é esse quem tem o poder de “ensinar” e, ao aluno, resta simplesmente receber o conhecimento pronto. Na caminhada em direção à necessidade de superar essa concepção pedagógica, buscamos outras teorias que explicam aprendizagem, ou que se colocassem como uma alternativa mais significativa da relação ensino-aprendizagem.

Estendemos esses professores – agora alunos – como atores de um processo de subjetivação que dialoga consigo, com o outro e com o contexto sociocultural e do seu entorno. Buscamos, assim, desenvolver um procedimento colaborativo que parte da realidade e da história de cada indivíduo, para construirmos o próprio procedimento de aprendizagem da sala de aula. Com isto, esperávamos poder mostrar

para esses profissionais que uma prática pedagógica centrada na aprendizagem significativa deve partir da história de cada um, da compreensão de si como agente da própria ação do mundo sensível.

Na apropriação da metodologia, tivemos a oportunidade de refletir sobre a teoria que embasa sua aplicação: a aprendizagem centrada na pessoa de Karl Rogers, compreendendo que o papel do professor é outro, não mais fundamentado no paradigma empirista/instrucionista no qual tudo é determinado por ele. Nesse formato proposto a eles, os alunos/professores são o próprio construir-se como sujeito no mundo que constitui os procedimentos metodológicos a serem desenvolvidos em conjunto com o facilitador desse processo de aprendizagem.

Esse procedimento de formação continuada dos professores da APAE-ES teve como tema central o desenvolvimento das relações com o espaço em três dimensões existencialistas: o corpo, a casa e a cidade. Para tal, o tema foi abordado a partir de uma estrutura metodológica maleável e não concebida como única ou como modelo, mas principalmente como experiência sensível do sujeito no mundo sensível – o que poderá ser transposto para a relação diária de trabalho de modo significativo. Para tal, partiu-se da própria construção da cultura: cultura pessoal e social; cultura e memória; e da noção de interculturalidade.

Em seguida, incluiu-se a noção de espaço. Espaço e cultura: espaço do corpo; o ver e ver-se (auto-retrato); noções do corpo no espaço; espelhamento: o outro no mundo. A partir dessa relação com o mundo, instituiu-se o espaço da casa; a casa como representação da sua casa (desenho); a casa tridimensional, maquete. O real e o imaginário se misturaram em busca de uma percepção sensível de si no contexto do corpo subjetivo e do corpo social.

Nessa etapa, partiu-se para a ampliação para a cidade. Da casa à cidade: Percursos pela cidade. O quê da cidade? Estabeleceu-se uma proposta de percurso (mapa mental) da jornada diária de cada um daqueles alunos/professores no seu dia a dia na cidade. Como esse coletivo se constituía era o foco dessa etapa. Para tal, para os modos de relação com o espaço e a memória urbana, lançamos mão de Zora, de Ítalo Calvino em seu livro *Cidades Invisíveis*. Memória em construção, dinâmica rizomática em fuga do esquecimento. Assim, estruturou-se a última etapa: a construção da cidade: na nova geografia, uma ampliação da percepção da cidade; a construção de objetos cujo tema é a cultura material e imaterial de cidades de origem de cada participante (ES); assim, uma nova cidade – maquete coletiva dos mapas mentais e culturais.

### ***O projeto: relato da experiência***

O projeto de formação continuada em artes para professores, ligados às reflexões da inclusão social de portadores de necessidades especiais, tem sido uma meta do Laboratório de Estudos e ensino da Artes – LEENA/UFES, e está em desenvolvimento desde 2005, numa ação dos professores do Centro de Artes, José Cirillo, Regina Rodrigues e Gorete Dadalto, em parceria com a Federação da APAE do Espírito Santo. Desde sua primeira fase, a proposta educativa em questão tem como meta a formação psicossocial do educador com um sujeito sensível e integrado com os saberes e fazeres da dinâmica do ensino-aprendizagem na educação básica. Seu alvo é a construção da percepção das interações entre identidade e cultura no ambiente escolar. Assim, as ações desenvolvidas buscam estabelecer as bases teóricas e práticas para a prática pedagógica centrada na constante

reflexão entre construção da identidade do professor e dos alunos e suas práticas sociais cotidianas, tanto aquelas já constituídas na história social dos grupos, quanto aquelas em construção no cotidiano de práticas sociais integradas.

Deste modo, as ações propostas neste trabalho visam às relações espaciais, entendidas de modo amplo, e à cultura. O conceito de espaço aqui trabalhado tem como referência inicial o espaço do “eu”; o corpo que demarca a existência biopsicológica da identidade; locus inicial da percepção do mundo. Passa, também, pela noção da casa, locus do sujeito em interação com outros sujeitos na dimensão do conforto psicológico da noção de família. Essa noção inicial de espaço encontra-se plena na dimensão coletiva da organização da cidade; locus do social e das interações plenas com o outro.

Sendo assim, o projeto A cidade e seus fluxos... tem como tema o ESPAÇO – buscando interagir o conceito de lugar em suas múltiplas dimensões: a) o lugar do “eu”, da identidade, a eco-identidade; b) o lugar da casa, do eu-grupo, eu biosocial; e c) o lugar da cidade, do coletivo, do social, da esfera da cultura e de seus fluxos. É, então, um projeto de ação educativa que parte do local da percepção espacial do sujeito: seu corpo, sua morada e as interações geradas pela cidade.

O presente texto trata da apresentação dos resultados obtidos na ação educativa desenvolvida pelos Professores José Cirillo e Regina Rodrigues, em 2008, com um grupo de professores na sede da APAE de Venda Nova do Imigrante (ES); ação cujas metas foram alcançadas a partir do desenvolvimento de um trabalho norteado pelos seguintes objetivos gerais e específicos propostos: dar continuidade ao processo de formação continuada sugerido pelo grupo, e, neste caso, centrado especificamente no ensino da arte; propor e avaliar as melhores

estratégias para o desenvolvimento de atividades de arte educação com alunos da educação básica; disponibilizar aos professores de arte, ou não, de escolas do ensino regular ou de instituições de educação informal, curso de curta duração para instrumentalizá-los para o trabalho de artes centrado na valorização da cultura pessoal, local e nacional; identificar junto ao grupo como se dão as interações entre o campo da expressão verbal e da expressão visual; possibilitar o contato com o desenvolvimento de procedimentos técnicos e artísticos a partir das necessidades de cada participante e compartilhados com um processo de aprendizagem centrado no grupo.

O programa de formação continuada desenvolvido seguiu uma estrutura que buscou a melhor interação entre os alunos e a proposição metodológica proposta. Assim, cada etapa teve a seguinte tessitura:

- a) A construção da cultura – atividade de reflexão teórica e de fundamentação do conceito de cultura. A atividade desenvolveu os conceitos de cultura pessoal, social e das interações entre os sujeitos e os diferentes grupos social. Partiu-se do debate sobre o texto das irmãs Amala e Kamala e a noção de isolamento social. Fechando com a reflexão de que cultura é procedimento adquirido no convívio com o grupo, sendo este determinante das ações de cada indivíduo.
- b) Espaço e cultura: espaço do corpo – a atividade iniciou-se na reflexão sobre as interações do espaço com a cultura, a partir da noção de espaço de existência do indivíduo. Assim, o lugar do corpo é o local da identidade. Para tal, a atividade foi dividida em etapas: a) a origem, significado e apreciação do nome de cada participante; b) o autorretrato com espelho; e c) o mapa do



corpo. O nome: significado, apreciação e origem: para essa etapa o grupo foi colocado em um grande círculo. Cada participante falou sobre o que sabia de seu próprio nome: como ele surgiu, que referências tinha desse nome, e quais as relações afetivas estabelecidas com seu próprio nome. Além dessa relação individual, cada um pôde falar também de como os pais chegaram ao nome, o porquê da escolha. Foi interessante, e mesmo revelador, a dimensão como o grupo em questão se envolveu com a atividade, revelando fatos desconhecidos mesmo por colegas de trabalho. Essa etapa foi eminentemente verbal, nenhum tipo de registro escrito ou visual foi gerado. Porém, partimos do princípio de que o papel da memória de cada um, e a do grupo, foi fundamental para que todos pudessem perceber a importância do que estavam tornando coletivo.

O autorretrato com espelho: essa segunda etapa da atividade buscou uma outra reflexão da identidade de cada participante. Pensada a particularidade de cada nome, como este nome se encontra com a imagem do “eu”? No primeiro momento, a proposta era se olhar, prestar a atenção a si mesmo; ver-se; perceber-se. Olhar a si e representar-se. Como se ver? Como tentar representar a si mesmo? Após algum tempo para olhar-se, cada um recebeu papel e caneta para desenhar-se. O objetivo do uso da caneta era impossibilitar que o erro fosse “apagado”, assim, as linhas teriam que ser revistas, mas nunca esquecidas ou apagadas.

Terminados, os retratos foram colocados na parede em um grande painel para que todos pudessem ver e comentar a representação que cada um fez de sua própria imagem. Nos depoimentos realizados

ao longo das análises dos retratos, alguns manifestaram uma certa decepção com as imagens construídas de si mesmos, porém, buscamos evidenciar que, apesar do espelho, a imagem do desenho não tinha como meta ser uma fotografia de cada um, mas uma referência pra buscar se identificar, encontrar as particularidades de suas identidades.

Essas reflexões fizeram com que fossem buscadas imagens de autorretratos realizados por artistas a serem apresentadas na manhã seguinte. Assim, antes de iniciar as atividades previstas para o sábado, apresentamos ao grupo uma série de imagens de autorretrato de artistas famosos de várias épocas e estilos artísticos; o objetivo era evidenciar que o autorretrato não é necessariamente uma fotografia de si, mas evidenciar a particularidade, aquilo que é único em cada um.

O mapa do corpo - nesta fase, deu-se continuidade ao espaço



**FIGURA 36** – Exercício de autorretrato: representação por desenho da imagem de espelho.



**FIGURA 37** – Colagem: auto retrato.

do “eu”, o corpo. Aqui, o exercício era compartilhado por um colega; com o auxílio de um parceiro, cada participante recebeu uma grande folha de papel na qual se deveria fazer o contorno do corpo do colega, na posição que este determinasse. Uma vez recortadas, essas “peles” foram sendo reconstruídas para constituir uma outra imagem de si mesmo. Essa reconstrução, feita pelo dono da corpo recortado, foi realizada de memória, nenhum artifício como espelhos ou fotografias foram usados. Apenas a imagem mental que cada um tinha de si, auxiliada pelo recorte do seu corpo.

Esse novo retrato, um mapa do corpo de cada um deles, foi posteriormente preenchido, expressão e vestimentas, por meio de técnicas escolhidas por cada um dos participantes. Após este processo, cada “boneco” pronto, retrato, foi colocado em um corredor, como que espectadores de si mesmos. O corpo real (do professor) e seu duplo (mapa do corpo) frente a frente.

Percebeu-se que nesta fase da atividade, embora não estivessem utilizando nenhum recurso para copiar a imagem de si mesmo, todos os participantes do grupo tiveram mais facilidade em se representar, a partir de um “contorno” de seu corpo. Esta observação foi amplamente debatida com o grupo. Foram apresentados partes dos retratos anteriores feitos com o uso do espelho, e, dessa vez, somente com auxílio do “recorte”. Eles perceberam que a imagem mental, resultante da memória que cada um tem de si, é mais útil na representação que a própria imagem do espelho. Considerou-se, juntamente com o grupo, que o fato de se ter uma espécie de mapa de si dado pelo recorte do corpo no papel permite à memória lembrarse da imagem que tem do próprio corpo que ocupa. Assim, pode-se perceber a importância do espaço do corpo para a construção da identidade de cada um.



FIGURA 38 – O corpo no espaço da escola: corredor povoado.



FIGURA 38 – O corpo no espaço da escola: corredor povoado.

Essa etapa foi reveladora dos mecanismos que se utiliza para a construção da imagem que cada um tem de si; de como representá-la; de como incorporar a um mapa do corpo a identidade, a personalidade, que caracterizam a particularidade de cada um. Essa etapa permitiu uma maior reflexão sobre a identidade que cada um constrói para si.

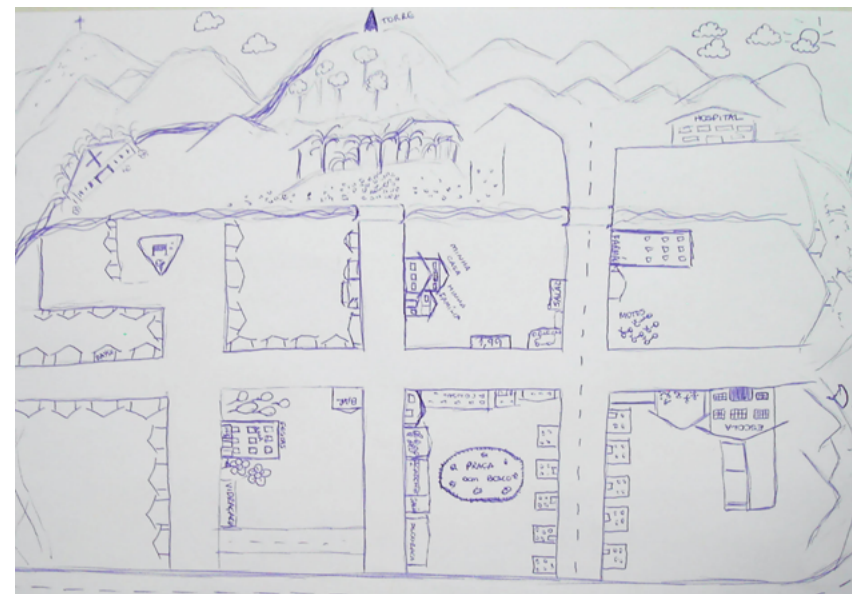
### ***Espaço da casa: O que é prioritário?***

A atividade inicial dessa etapa foi a representação do espaço do coletivo da família; o espaço primeiro do compartilhamento em grupo: a casa, espaço da segurança, do conforto e da tranquilidade do eu. Debateu-se um pouco o conceito de casa em Bachelard, no seu livro *Poéticas do Espaço*. Em seguida, cada participante representou a imagem mental que tinha de seu primeiro desenho de casa. A etapa seguinte teve como meta a construção de uma maquete da própria casa; para tal, iniciou-se com a elaboração de uma planta baixa da casa de cada um deles.

Ao considerar a organização interna do espaço da casa a partir do desenho, cada um iniciou a construção em argila dessa residência que congrega o real e o imaginário. O procedimento inicial foi a transcrição da planta na folha de papel para uma superfície em argila (placa maleável). Essa experiência de construção se deu de diferentes maneiras em cada um dos participantes: alguns redesenharam a planta inteira na argila; outros iniciaram a construção direta, porém, entre estes, alguns o fizeram de dentro para fora e outros de fora pra dentro.

### ***Da casa à cidade: Percursos pela cidade***

Tendo em vista que a etapa previa um caminhar pela cidade, o que foi realizada ao longo da semana, na atividade programada,



**FIGURA 40** – Esboço para execução da maquete.

conversou-se sobre a importância deste olhar para os locais pelos quais passamos cotidianamente sem percebê-los devidamente. Debatesmos um pequeno trecho do Livro *O Olhar*, e discutimos a necessidade de olhar ativamente para o meio no qual vivemos, e de colocar intencionalidade na percepção do que nos envolve. A partir disto, deu-se continuidade às atividades para a construção de uma nova proposta de percurso (um mapa mental) da cidade: entre a casa e o trabalho, entre a casa e o local do curso, enfim, os fluxos de cada um pela cidade.

A sequência da atividade determinou que, partindo dos percursos individuais próprios (mapas mentais de seu fluxo pela cidade) todos deveriam formar grupos e interagir os fluxos. Assim, a ideia era que cada grupo pudesse reconstruir a cidade, a partir da interação dos caminhos e necessidades de cada elemento do grupo: uma



**FIGURA 41** – Esboço para execução da maquete.

construção coletiva. Essa atividade estendeu-se por todo o sábado, sendo imprescindível para a finalização do curso e a compreensão das relações entre identidade, sujeito, cultura e os fluxos das cidades como fluxos interativos dos sujeitos que vivem e fazem a cidade, sua história e sua cultura.

As atividades que se seguiram foram resultantes dessa reflexão sobre os espaços interativos das cidades. Atividades anteriores, como a construção da maquete da casa de cada um, passaram a fazer parte integrante nessa nova geografia da cidade. Essa atividade propiciou não só a ampliação da percepção da cidade, mas, sobretudo, a ampliação da dimensão da participação de cada sujeito, seu papel individual e coletivo. Evidenciando como a cultura material e imaterial de uma comunidade é fruto das reflexões e interações dos diferentes sujeitos que habitam essa geografia íntima que permeia

as cidades. Essas maquetes de Venda Nova do Imigrante constituem-se como construções que evidenciam o caráter coletivo da cidade, resultado de mapas e percursos dos diferentes atores sociais que vivem e constroem essa nova cidade.

As experiências compartilhadas entre o grupo nessas oficinas evidenciaram o grande potencial criador inerente a todos os sujeitos e, embora evidente. Muitos professores de artes, em particular os grupos de educadores que lidam com alunos portadores de necessidades especiais têm o hábito de seguir modelos previamente determinados que nos afastam de nós mesmos e de nosso papel ativo na determinação do meio social. Compreender o corpo e o espaço, o corpo como espaço, o espaço como corpo é uma atitude transformadora capaz de inserir um novo fluxo no processo de ensino-aprendizagem na educação especial.

Destacamos, finalmente, que o trabalho continuado com esses professores ao longo desses anos vem evidenciando não só o papel transformador de uma ação educativa centrada na experiência do sujeito, mas, principalmente na necessidade de um acompanhamento contínuo com os profissionais da educação; papel que devem as universidades assumir como política de responsabilidade social com seus egressos: um novo fluxo educativo, numa nova perspectiva de engajamento dos profissionais da educação.



# Referências

- ALMEIDA, Rosângela D. de. **Do desenho ao mapa: iniciação cartográfica na escola.** São Paulo: Contexto, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Trad. bras. De Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. **A Terra e os Devaneios da Vontade.** Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória.** 2. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. **Rodin.** New York: Thames and Hudson, 1988.
- CONH. **Comunicação e indústria cultural.** São Paulo: Nacional, 1977.
- COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos.** São Paulo, Perspectiva. 1991.
- DI IORIO, Mary. **Cerâmica.** Uberlândia: 1991.
- FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte.** 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GLEICK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência.** Tradução de Waltecir Dutra. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.
- GRÉSILLON, Almuth. **Éléments de critique génétique.** Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- GÓES, Dilma. **Dilma Góes: sua história e seu processo criativo.** 2009. Entrevista concedida à Carla Viviane Roncarati, Vitória, 19 maio/ 2009.
- GRANDO, Ângela; CIRILLO, José (Org.). **Arqueologias da Criação.** Estudos sobre o processo de criação. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- HAY, Louis. **Pour une sémiotique du mouvement.** Gênesis, n. 10, 1996 (cópia xerografada).
- \_\_\_\_\_. **A montante da escrita.** Tradução de José Renato Câmara. Papéis Avulsos, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19, 1999.
- KRISTEVA, Julia. **História da linguagem.** Tradução de Maria Margarida Barahona. São Paulo: Edições 70, 1999.
- LANDESMUSEUM. **Contemporary sculpture: projects in Münster 1997.** Ostfildern-Ruit: Verlag, 1997.
- LARSSTUEN, Sérgio H. **Espacios Animados.** In: Revista Nueva Cerámica, ano 3, nº 9, Argentina, 1997, p. 26-29.
- LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein.** 4. ed. Tradução de Marcelo Levy. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- MINK, Janis. **Marcel Duchamp: a arte como contra-arte.** Köln: Taschen, 1994.
- MUSEU DO AÇUDE. Frederico Morais. **Transformação: construção em argila.** Rio de Janeiro, OUT. de 1989.
- OSTROWER, Faiga. **Criatividade e processos de criação.** 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma (nova) introdução.** São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/ Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Crítica genética**: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. São Paulo. Educ. 2008.

\_\_\_\_\_. **Rasuras da criação**. Cadernos de Crítica Genética, João Pessoa: UFPb., 1991.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção**: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

\_\_\_\_\_. Aula ministrada no Programa interinstitucional de Mestrado na Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2000a.

\_\_\_\_\_. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Pioneira. 2000b.

\_\_\_\_\_. **A construção da imagem na Mídia**. Farol, Vitória, ano 2, n. 2, p. 8-12, 2001b.

SILVA, Heron Vargas. **Chico Science & nação Zumbi**: um estudo sobre o hibridismo e as relações entre música popular, mídia e cultura. 2003. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.

WELTGE, Sigrif. **Bauhaus textiles**. London: Thames and Hudson, 1993.

WITTIKOWER, Rudolf. **Escultura**. Tradução de Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZULAR, Roberto. (Org.). **Criação em processo**: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002.

### **Periódicos e catálogos:**

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **Rede de Tensões**, Brasil, 2001.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Zeichnung, Skulptur, und Installation**. Brasil, 1999.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI. **Catálogo da exposição Ocupações**, de Artur Barrio e Antônio Manuel. Niterói: MAC, [199?].

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Shirley Paes Leme**. Porto Alegre, 1998.

PAES LEME, Shirley. **Correr o Risco**. São Paulo, Brasília, Múnic, 2002/03.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. **Pela Fresta**. Catálogo da instalação de Shirley Paes Leme. Uberlândia, 1998.

# Sobre os autores

## José Cirillo

Pesquisador vinculado ao LLENA/Ufes (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da Ufes; artista plástico e autor de diversos livros sobre artes e processo criativo. Possui graduação em Artes (UFU, 1990); Mestre em Educação (UFES, 1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2004). É pós-doutor em Artes (FBAUL, 2016) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Portugal com bolsa CAPES. Atuação nas artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011); Pró-reitor de Extensão na UFES (2008-2016); Diretor do Centro de Artes da Ufes (2005-2008) e Coordenador adjunto do Mestrado em Artes da Ufes (2009-2013). Tem projetos de pesquisa financiados pelo CNPq e FAPES.

## Regina Rodrigues

Possui Educação Artística pela UFU/MG (1983); Especialização em Arte Educação pela ECA/USP (1989); Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1998); Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2004); Pós-doutorado em Artes na Unidade de investigação VICARTE (Vidro e cerâmica para as Artes), na Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa/Portugal (2014). Foi professora de cerâmica da UFES de 1992 a 2015; Sub-Coordenadora e Revisora de conteúdo do Ensino à Distância do Curso de Artes Visuais da UFES/ES desde a formação do curso até 2010. Foi premiada no Concurso Internacional de Cerâmica de L'Alcora - Espanha (2008, 2009, 2011). Participou como membro da comissão julgadora do 3º Salão Nacional de Cerâmica de Curitiba em 2010. Atualmente é professora Associada da Universidade Federal de Uberlândia UFU/MG e Membro do Grupo de pesquisa do NUPPE/UFU.