

Página	CITAÇÃO
INTRODUÇÃO	
12	<p>A crítica genética é uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção. Acompanhado seu planejamento execução e crescimento, o crítico genético se preocupa com a melhor compreensão do processo de criação.</p> <p>Narrando a gênese da obra, o geneticista pretende tornar o movimento legível e revelar alguns dos sistemas responsáveis pela geração da obra. Essa crítica refaz, com o material que possui a gênese da obra e descreve os mecanismos que sustentam essa produção.</p>
13	<p>Um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. O crítico genético procura entrar na complexidade desse processo.</p> <p>Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra.</p> <p>A crítica genética utiliza-se o processo de criação para desmontá-lo e, em seguida, colocá-lo em ação novamente.</p> <p>[...] percurso é o rastro deixado pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção a obra entregue ao público.</p> <p>O interesse dos estudos genéticos é o movimento criativo: o ir e vir da mão do criador.</p>
15	<p>Escritores e críticos já desempenhavam seus papéis de tradutores de linguagem: tudo em nome da palavra nascente. A princípio as outras linguagens eram vistas como personagens secundárias, onde a protagonista era a palavra.</p> <p>Com a dilatação das fronteiras desses estudos, amplia-se o significado de manuscritos. Lida-se assim, com índices de materialidade diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, <i>story-boards</i> e cadernos de artistas.</p>
DOCUMENTOS DE PROCESSO	
16	<p>Essa ampliação envolve alguns problemas, principalmente para aqueles que não lidam com a diversidade de linguagens. Parto, desse modo, de uma necessidade básica: se o interesse do crítico genético é o movimento criador em sentido bastante amplo, ele tem que se desvencilhar da relação direta crítica genética e rasura verbal ou crítica genética e rascunho literário, relação essa estabelecida pela origem dos estudos genéticos.</p> <p>Para que esses estudos avancem, o parâmetro tem que deixar de ser a palavra e ser deslocado para alguns aspectos de natureza geral.</p>
17	<p>Nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito já não era usado apenas com seu significado restrito de “escrito a mão”.</p> <p>Lidando com outras manifestações artísticas, as dificuldades de se adotar o termo manuscritos aumentaram.</p>

	<p>Poderíamos continuar falando de esboços [...] sempre que fossemos questionados quanto a esse uso. [...] No entanto, como estamos em busca de instrumentos gerais de análise, opto por denominar o objeto de estudo do crítico genético documentos de processos. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação.</p> <p>Os documentos de processos são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índice do processo criativo.</p>
18	<p>Em termos gerais, esses documentos desempenham dois grandes papéis ao longo do processo criador: armazenamento e experimentação.</p>
RASTROS	
19	<p>O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um <i>voyeur</i> que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra às histórias das criações. Os vestígios deixados pelos artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo.</p> <p>O contato com esse material nos permite entrar na intimidade da criação artística e assistir - ao vivo – a espetáculos, às vezes, somente intuídos e imaginados.</p> <p>O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam.</p> <p>Para se chegar a sistemas e suas explicações, descreve-se percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios.</p>
20	<p>É importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras; rascunhos com anotações e diários; rasuras e rascunhos; anotações e diários com as obras.</p> <p>Uma visão simplificadora do gesto criador mostra um percurso que tem sua origem em um insight arrebatador, que se concretiza ao longo do processo criativo. Um caminho do caos inicial para a ordem que a obra oferece.</p> <p>[...] sob o prisma do movimento. Esses materiais nos mostram, assim, a dimensão do ato criador no universo da ação. Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra de arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não linear da criação.</p> <p>Ao introduzir na crítica essa noção de tempo, seus pesquisadores passam a lidar com a continuidade, que nos leva à estética do inacabado.</p>
MORFOLOGIA DA CRIAÇÃO	
21	<p>As pesquisas tinha o propósito de entrar na singularidade de um processo criativo, ou seja, envolver-se na aura da unicidade de cada indivíduo.</p> <p>Alguns pesquisadores vêm avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, que leve a princípios que norteiam uma possível morfologia da criação. É o estudo das singularidades buscando generalizações.</p>

	<p>O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização.</p> <p>É nesse ambiente que o Gesto Inacabado se insere: apresentação e discussão dessa morfologia do processo criador.</p>
OLHAR	
23	<p>No percurso da literatura para as artes em geral, e das artes para a ciência, a crítica genética está chegando ao conceito de processo em sentido bastante amplo. Seja este concretizado na arte, na ciência ou na sociedade como um todo.</p> <p>Discutir a morfologia da criação tem como pretensão oferecer mais do que um simples registro de um estudo, mas um modo de ação: tirar objetos do isolamento de análises e reintegrá-los em seu movimento natural.</p> <p>O Gesto Inacabado pretende oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo.</p>
ESTÉTICA DO MOVIMENTO CRIADOR	
25	<p>Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação, de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la.</p> <p>A criação é assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético.</p>
26	<p>Trata-se de uma visão, portanto que põe em questão o conceito de obra acabada, isto é, a obra como forma final e definitiva. Estamos sempre diante de uma realidade em movimento.</p> <p>De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente.</p> <p>Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o primeiro instante que se desencadeou o processo e o movimento de seu ponto final.</p> <p>A obra esta sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam.</p>
27	<p>A própria ideia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente não há lugar para metas estabelecidas <i>a priori</i> e alcances mecânicos.</p> <p>Gestos construtores que, por sua eficácia, são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições</p> <p>“Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em uma outra parte do quadro,” explica Picasso.</p>

	(1985, p.13)
TRAJETO DE TENDÊNCIAS	
28	<p>O que é um trajeto de tendência? Muitos criadores referem-s a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras. Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a miragem, para Maurice Bèjart (1981).</p> <p>Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são modos de descrever o elemento direcionador do processo.</p>
29	<p>O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a essa vagueza.</p> <p>A tendência não apresenta em si a solução completa de um problema, mas indica um rumo. O processo é a explicação dessa tendência.</p> <p>A tendência mostra-se como fio condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como uma bússola. Esse movimento dialético entre vagueza e rumo é que gera trabalho e move o ato criador.</p>
30	<p>[...] O dramaturgo Edward Albee explica essa relação, de modo bastante contrastante. “Nenhum escritor sentaria e colocaria uma folha de papel na máquina e começaria a escrever uma peça, a não ser que soubesse sobre o que está escrevendo. Mas ao mesmo tempo, o processo de escritura tem haver com o ato de descoberta. Descobrir sobre o que está escrevendo” (1983, p. 341). A criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento.</p> <p>O processo criador é um percurso com um objetivo a atingir, um mistério a penetrar, de acordo com Picasso (1985).</p> <p>A arte é uma doença, uma insatisfação humana: e o artista combate a doença fazendo mais arte, outra arte. Fazer outra arte é a única receita para a doença estética da imperfeição. (Mário de Andrade, 1989) – um processo que fica sempre por se completar, um desejo que fica por ser totalmente satisfeito.</p>
31	<p>Stanislavski (1983, p. 275) discute, também, essa busca incessante: “Há uma satisfação estética, que nunca chega a ser totalmente completa e isso desperta nova energia.”</p> <p>Essas afirmações põem em questão, como se pode perceber, a visão do processo criador como um caminho da imperfeição para a perfeição, que estaria associada à necessidade plenamente satisfeita.</p>
MATURAÇÃO PERMANENTE	
31/32	<p>O processo de criação é o lento clarear da tendência que, por sua vagueza, está aberta a alterações.</p> <p>Fellini (1986^a, p. 92) diz que sabe aonde quer chegar, mas a fidelidade ao que havia pensado deixa uma margem às possibilidades cotidianas dos encontros e dos enriquecimentos. “Não se pode contar uma viagem sem antes realizá-la. Quando muito se poderá dizer que se tem a intenção de fazer esta viagem.”</p>
32	[...] o processo mostra-se, assim, como um ato permanente.

	<p>O crescimento e as transformações vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorre em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização da tendência se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação.</p> <p>A construção da obra acontece, portanto, na continuidade em um ambiente de total envolvimento.</p>
33	<p>Esse processo, que vai se dando ao longo do tempo, caminha de uma nebulosa fértil em direção a alguma forma de organização. A obra em criação é um sistema em formação que vai ganhando leis próprias.</p> <p>Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos para ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados.</p> <p>A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do ocaso (Ostrower, 1990). Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do ocaso ao longo do percurso da criação.</p>
35	<p>Discutir a intervenção do ocaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo.</p>
37	<p>Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.</p> <p>Esse projeto estético está localizado em um espaço e um tempo que afetam o artista. [...] Manuel Bandeira (1996, p. 120) diz estar convencido de que nenhum homem pode ser inatural, por mais força que faça. “Somos duplamente prisioneiros de nós mesmos e do tempo em que vivemos”.</p>
38	<p>O artista não é um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto de criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimenta do tempo e do espaço que envolvem sua produção.</p> <p>Bakhtin (1981, p. 29) afirma que “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as que geraram”.</p> <p>O projeto poético também está ligado a princípios éticos de seu criador: seu plano de valores e sua forma de representar o mundo. Pode-se falar de um projeto ético caminhando lado a lado com o grande propósito estético do artista.</p> <p>Chekhov (1986, p. 39) explica esses valores: “Cada um de nós possui suas próprias convicções, suas próprias visão de mundo, seus próprios ideais e atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do homem e de seu grande anseio de livre expressão”.</p>

40	<p>Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação.</p> <p>Henri Cartier-Bresson (1996) explicita a tendência de sua arte: Fotografar é no mesmo instante e numa fração de segundos, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades concentram-se para captar uma realidade fugitiva. Daí a máquina fotográfica ser, para ele, o mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo.</p>
41	<p>Ao acompanhar um processo específico, comparando rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens que o artista vai fazendo ao longo do percurso, os reflexos das tomadas de decisões e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores que, como vimos nos exemplos apresentados, carregam consigo seu meio de expressão.</p> <p>A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto.</p> <p>O processo de criação mostra-se também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado (Carlos Fuentes, 1989).</p>
42	<p>A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte.</p> <p>Muitos críticos e criadores discutem a questão de que não há criação sem tradição: uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados, nenhum artista, de nenhuma arte tem seu significado sozinho.</p>
43	<p>Uma mente em ação mostra reflexões de toda espécie. É o artista falando com ele mesmo. São diálogos internos: devaneios desejando se tornar operante; ideias sendo armazenadas; [...]</p> <p>A obra vai sendo permanentemente julgada pelo criador. [...] Estamos assim diante de uma outra instância comunicativa do processo de construção de uma obra. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse instante, como o primeiro receptor da obra.</p> <p>É impossível escrever um texto sem o estar lendo simultaneamente (Borges, 1987). O artista é testemunha e agente do ato criador.</p>
44	<p>Não se pode deixar de mencionar as leituras particulares que fazem parte de muitos processos criadores. Algumas pessoas são escolhidas pelos artistas para terem esse tipo de acesso preliminar às obras recém terminadas ou ainda em processo.</p> <p>Receptor. O texto é o resultado da estreita colaboração entre um autor e um leitor. Se é certo que não existe texto sem autor, não é menos certo (e tautológico) que não existe sem leitor (Borges, 1987).</p> <p>O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse diálogo entre o artista e o receptor. Os leitores são seres que se entregam com</p>

	candura e entusiasmo à magia e à fascinação do poeta. Reações sem as quais não seria possível as obras de arte (Sábato, 1982, p. 124).
49	<p>Quando se fala no aspecto comunicacional do ato criador, não se pode deixar de lembrar do contato do artista com a recepção crítica. [...] o trabalho do crítico é, desse modo, parte integrante do processo.</p> <p>Percebe-se a procura, por parte do artista, de uma crítica sensível que ultrapasse os limites das relações pessoais e que, principalmente, se revele como forma de um real diálogo.</p>
50	<p>Não se pode deixar de mencionar, também, a complexidade envolvida na inter-relação de tendências no caso dos processos coletivos.</p> <p>Representar não é como escrever, pintar ou compor uma música. É um trabalho de equipe, é como se toda noite eu jogasse uma partida de futebol, como se toda noite tivesse de marcar um gol. O entrosamento não basta, é preciso estar constantemente alerta. Vittorio Gassman (1986, p. 21)</p>
51	Não há dúvida de que essa complexidade existe, mas é importante ressaltar que o caráter coletivo de todas essas manifestações artísticas é parte integrante de sua materialidade. O que está sendo ressaltado é que, nesses casos, sem a interação a obra não se concretiza.
52	<p>Kurosawa (1990, p. 275) ilustra, com clareza, o vínculo entre a tendência e a materialização de uma obra. [...] “Meus filmes emergem de meu próprio desejo de dizer algo em particular, numa época particular. A raiz de qualquer projeto cinematográfico situa-se, para mim nesse desejo interior de expressar algo. O que nutre essa raiz e a faz prolongar-se em uma árvore é o roteiro. O que faz a árvore produzir flores e fruto é a direção”.</p> <p>Seu pensamento é transformado em ação, que se move em direção à estrutura em formação. Momento no qual ocorre a urdidura do tecido do filme. (EISENSTEIN, 1942)</p> <p>O desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém um pensamento.</p>
53	<p>Muitos criadores falam do sentimento que gera uma espécie de exigência de expressão. São sensações descritas como algo indefinido – um forte desejo de concepção. Necessidade de expressão no momento em que falha algo na vida (CARLOS DRUMOND DE ANDRADE, 1985).</p> <p>Há uma distinção entre a emoção poética, mesmo criadora e original, e a produção de uma obra. Essa emoção é um estado de recolhimento, mas não de dinamismo criador, diz Lorca (1975).</p>
54	<p>O estado de criação mantém a sensibilidade suspensa, à espera e à procura de sensações que, na medida em que ativam sensivelmente o artista, são criadoras.</p> <p>Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor das sensações, podem agir como elementos que propiciam obras futuras, como também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.</p>

	<p>A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontram nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade.</p>
55	<p>[...] não consigo falar, e tudo o que eu digo me parece desproporcionado e inútil. Confusamente me recordo que, andando de automóvel num passeio pelos campos próximos a Roma, vagabundeando, indolente e sem destino, pela primeira vez, entrevi meus personagens, a atmosfera e o sentimento desse filme Fellini (1986^a, p. 76).</p> <p>Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, [...] experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz.</p> <p>O artista é um receptáculo de emoções.</p>
56	<p>G. Marquez percebe a força que imagens visuais exercem sobre ele. O conto a <i>Sesta da terça-feira</i> surgiu da visão de uma mulher e de uma menina vestida de preto, andando sobre um sol ardente num povoado deserto.</p>
57	<p>Os vínculos entre o desejo de concepção e a materialidade de uma imagem fogem de uma possível relação de causa e efeito.</p> <p>O artista mantém-se, ao longo do percurso, ligado de forma sensível ao mundo a seu redor. Miró (1989, p. 20), por exemplo, admite que nunca entrou num ateliê por rotina. A tensão foi sempre muito viva.</p> <p>O processo vai assim desenvolvendo-se nesse ambiente sensível.</p>
58	<p>Os próprios documentos de processos, por vezes, desempenham papel semelhante ao longo do processo. O manuseio de um diário, por exemplo, pode ser uma forma de o artista encharcar-se do clima da obra de criação.</p> <p>Alguns artistas contam da emoção provocada pelo próprio desenvolvimento do processo.</p> <p>O artista conhece a fugacidade desses momentos e encontra seu modo de resguardar esses instantes frágeis, porém férteis. Surgem, assim, os diário, cadernos de anotações, ou notas esparsas que acolhem essa forma sensível no primeiro suporte disponível.</p>
59	<p>Se olharmos sob o ponto de vista da tendência comunicativa do processo, podemos ver o ato criativo caminhando em direção a um efeito estético – a emoção causada pela obra.</p> <p>O artista, como seu primeiro receptor, é o primeiro a ser atingido por esse efeito. [...] Kafka (1985, p. 102) sentia que sua <i>Metamorfose</i> em criação era “repugnante ao extremo”.</p> <p>O processo criador é permeado de operações sensíveis. Estamos, portanto, diante do poder gerativo das sensações, [...].</p> <p>Encontro de métodos. Os estudos genéticos, como parte de sua própria metodologia, necessitam observar o modo de ação do artista, que é, muitas vezes, tratado como o único método do qual o artista lança mão.</p>

60	<p>Não se pode negar, no entanto, que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequencia de gestos e, ao se acompanhar um processo, vão se percebendo certas regularidades no modo como de o artista trabalhar. São leis de modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envolto em um clima ritualístico.</p> <p>A questão de método na criação deve ser observada, ainda, sob outra perspectiva, certamente, mais rica no que diz respeito à natureza do ato criador. Estou me referindo a método como série de operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra: procedimentos lógicos de investigação.</p>
62	<p>O trabalho da arqueologia, de acordo com o artista plástico e arqueólogo João Carlos Goldberg (1994), é resgatar fragmentos do raciocínio do homem, no acompanhamento de sequencias de gestos ou procedimentos. Fazendo uma analogia com o crítico genético, o estudo de encadeamentos de gestos artísticos para se obter uma determinada forma nos aproxima de uma série de operações lógicas, o que possibilita a recuperação, assim, de fragmentos do raciocínio do artista.</p> <p>O método, sob essa perspectiva, diz respeito, portanto, às diferentes formas de raciocínio desenvolvidas em toda e qualquer ação do artista.</p> <p>O tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse sua musculatura. Polos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sob o outro, mantendo o processo em ação.</p>
63	<p>[...] os rascunhos são um exemplo de combate com a língua nessa perseguição que escapa à expressão. Essa luta é ação mútua; confronto constituído por ações verdadeiras de uma coisa sobre a outra.</p> <p>É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo.</p> <p>O processo de criação dá-se na relação entre essa tendência e mobilidade do percurso que está, necessariamente, inserido no fluxo da continuidade.</p> <p>Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo.</p>
Artista e Matéria	
66	<p>O termo matéria estará sendo usado, aqui, como tudo aquilo a que o artista recorre para a concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula, e transforma em nome de sua necessidade. Matéria seria, portanto, tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra.</p>
67	<p>No elo estabelecido entre o uso da matéria e a tendência do projeto de um artista, pode-se perceber, muitas vezes, que uma matéria é eleita em meio à complexidade de uma manifestação artística.</p>
68	<p>Bakhtin (1992) discute, em seu estudo sobre a estética verbal, a palavra do romancista sendo adaptada às finalidades estéticas. Ele vê a tarefa do artista, condicionado pelo desígnio artístico, consistindo em superar a matéria.</p> <p>Ao mesmo tempo, o conhecimento das leis dadas pela natureza da matéria age sobre essa tendência concretizada no projeto poético do artista, gerando possíveis adaptações diante da impossibilidade de superação dos limites que lhe</p>

	<p>foram impostos. Fayga Ostrower (1978, p. 32) diz que “cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades”.</p> <p>Esse contato com os limites da matéria faz parte do processo de conhecimento de cada matéria. Cada matéria, assim, pede comportamento e disciplina específicos.</p>
71	<p>O desejo de concretização do processo pode gerar o encontro de meios de superação desses limites impostos pela matéria, pode vencer essas, nesse caso, aparentes impossibilidades.</p> <p>A matéria é limitadora e cheia de impossibilidades, por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística.</p>
72	<p>Há, ainda, outros casos em que a matéria incita o artista a agir, na medida em que é o elemento propulsor de um processo.</p> <p>O processo criativo é palco de uma relação densa entre o artista e os meios por ele selecionados, que envolve resistência, flexibilidade e domínio.</p> <p>Todo esse processo envolve manipulação, que implica um movimento dinâmico de transformação em que a matéria recebe novas feições, pela ação artística.</p> <p>Transformando-se, a matéria não é destituída de seu caráter [...] ela se torna matéria configurada, matéria e forma, e nessa síntese entre o geral e o único é impregnada de significações. (OSTROWER, 1978, p. 51).</p>
73	<p>Esse dado nos leva a afirmar que a expressividade artística não é intrínseca a esta ou aquela matéria. Sob essa perspectiva, toda matéria tem potencialidade, tudo depende do uso que será feito dela.</p>
FORMA E CONTEÚDO	
73	<p>Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques, se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo.</p> <p>A concretude dos rascunhos, ensaios, esboços está diretamente ligada à materialização da obra, ou seja, a formalização do conteúdo. O desenvolvimento da obra vai se dando na contínua metamorfose – no surgimento de novas formas.</p>
74	<p>Durante todo o processo forma e conteúdo estão sempre em relação de interdependência.</p>
75	<p>A forma surge pela necessidade de expressão do artista, daí a intimidade que ele mantém com sua forma.</p> <p>A forma é o acesso que o artista tem a seu projeto poético, de natureza geral.</p> <p>Ignácio de Loyola Brandão, a certa altura do processo de construção de <i>Não Verá País Nenhum</i>, anota que está sentindo a necessidade de acelerar o ritmo do relato para que o clima sufocante se acirre. [...] muitas subordinações são quebradas em duas orações absolutas, e as relações lógicas passam a ser estabelecidas no resultado de justaposição.</p> <p>O efeito final causado por essas modificações recai sobre a rapidez do texto e a</p>

	<p>aceleração do fluxo narrativo. O que se observa, portanto, é que formas representam conteúdos.</p>
76	<p>Há casos de criação frustrada, quando esses dois polos não se encontram. Instantes de conteúdo sem forma, como Paul Klee (1990, p. 169 e 266) anota em seu diário: “É como se eu estivesse prenhe de coisas prestes a ganhar forma e agora eu posso ousar a dar forma ao que levo na alma”. O poeta russo Mandelstam (citado por VYGOSTKY, 1987) conta: esqueci a palavra que pretendia dizer ao meu pensamento privado de sua substância volta ao seu reino de sombras.</p> <p>O diário de Schlemmer (1987) mostra também essa dialética: “eu tinha a forma, mas me faltava a ideia. Inicialmente foi o inverso. Agora tenho as mãos cheia e o coração vazio”.</p> <p>A relação entre forma e conteúdo não pode ser definida, portanto, por uma dicotomia. Investigar onde começa um e o outro termina é descobrir a própria natureza a arte.</p> <p>O autor de uma obra está presente no todo da obra. Não será encontrado em nenhum elemento separado do todo e menos ainda no conteúdo da obra, se estiver isolado do todo. O autor se encontra num momento inseparável em que conteúdo e forma se fundem.</p>
77	<p>O processo de criação mostra o trabalho do artista como partes e, essa intervenção aparentemente parcial atua sobre o todo.</p> <p>Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à unidade e à complexidade da composição total, observou Arnheim (1976) nos esboços de Picasso para Guernica.</p>
78	<p>O movimento do olhar {do geneticista} deve nascer do estabelecimento de relações entre os vestígios {deixados pelos artistas}. É no estabelecimento de relações entre os gestos do artista que se percebe os princípios que norteiam aquele processo.</p> <p>Cada índice se for observado de modo isolado, deixa de apontar para as descobertas sobre o ato criador. É necessário seguir o movimento do artista, tentar compreender seus passos e recolocá-lo em seu ritmo original.</p> <p>O foco de atenção é a complexidade dessas relações.</p> <p>Acabamento e Inacabamento. Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado.</p> <p>Essa relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos – rasuras que buscam completude.</p> <p>O artista lida com sua obra em estado de permanente acabamento.</p> <p>O objeto “acabado” pertence portanto, a um processo inacabado.</p>
80	<p>O objeto considerado acabado representa, também de forma potencial, uma forma inacabada. A própria obra entregue ao público pode ser retrabalhada ou</p>

	algum de seus aspectos – um tema, um personagem, uma forma específica de agir sobre a matéria - pode ser retomado.
MARCAS PSICOLÓGICAS	
81	<p>Doce angústia criativa. Salvador Dali.</p> <p>As marcas psicológicas do gesto criador carregam sentimentos opostos que, na medida em que atuam um sobre o outro, toram a criação possível.</p> <p>O artista sabe, por outro lado, que “o homem solitário pode preparar muitas coisas futuras, pois suas mãos erram menos” (Cecília Meireles 1980), talvez porque seja fechado na sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e façanhas (BACHELAND, 1978).</p> <p>O lugar ideal para escrever é “uma ilha deserta pela manhã e a grande cidade à noite. De manhã, preciso de silêncio. À noite, um pouco de álcool e bons amigos para conversar. Tenho sempre a necessidade de estar em contato com as pessoas da rua e bem a par da atualidade”, descreve Gabriel Garcia Marquez (1982, p. 33).</p>
DESPRAZER E PRAZER	
82	<p>O desprazer do ato criador está ligado ao fato de que o artista encontra, ao longo do percurso, problemas infinitos, conflitos sem fim, provas, enigmas, preocupações e desesperos que fazem do “ofício do poeta um dos mais incertos e cansativos que possa existir”.</p> <p>É interessante notar que esse tipo de dificuldade reflete-se na grande quantidade de rascunhos encontrados, em processos de muitos escritores, do início de seus contos e romances, e que não significa, necessariamente, começo de um processo. Muitos justificam esse momento penoso por estarem em busca de um tom adequado.</p> <p>Assim como o começo é difícil há muitas referências à complexidade de enfrentar o fim da obra.</p>
83	<p>Você se lembra quando terminou <i>Cem Anos de Solidão</i>?</p> <p>Gabriel Garcia Márquez responde: Eu tinha escrito durante dezoito meses, todos os dias, de nove da manhã às três da tarde. [...] Lembro-me do meu desconcerto, como se fosse ontem: não sabia o que fazer com o tempo que sobrava e fiquei tentando inventar alguma coisa para poder viver até às três horas da tarde (1982, p. 97).</p>
84	<p>O cineasta chega à conclusão de que o homem deve dar valor às coisas na proporção direta da dificuldade que teve ao realizá-las.</p> <p>Todas essas dificuldades geram angústias. O artista diz enfrentar angústias de toda ordem: morrer e não poder termina a obra; reação do público; busca de disciplina; o desenvolvimento da obra; [...]</p> <p>Surge, assim, o artista que enfrenta dificuldades com angústia e busca paciência, em estado de aparente desequilíbrio, [...]</p>
85	A criação pertence ao mundo do prazer e ao universo lúdico: a um mundo que se

	<p>mostra sem regras. Se estas existem, são estipuladas pelo artista, o leitor não as conhecem.</p> <p>O ato criador oferece muitos e diferentes <i>encantamentos</i>. [...] “A primeira etapa – um estado de loucura e alucinação – é muito importante para mim. É a verdadeira criação. É o nascimento que interessa. O começo é tudo. É o que me interessa. O começo é minha razão de viver” (Miró, 1989, p. 115).</p> <p>O artista é, em muitos momentos, levado pelo sentimento de que pode tudo, ou seja, é invadido por uma avassaladora onipotência.</p>
86	A obra vai, assim, se desenvolvendo nesse ambiente emocionalmente tenso, em meio a prazeres e desprazeres, flexibilidade e resistência.
87	Diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão [...] É com esse objetivo que estaremos discutindo o processo criador em cinco diferentes perspectivas: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação.
AÇÃO TRANSFORMADORA	
88	<p>O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações [...] O ato criador aparece como um processo inferencial, na medida em toda a ação está relacionado a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo.</p> <p>A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. [...], no entanto, a constatação de que o ato criador é uma cadeia implica, necessariamente, igual indeterminação de últimos elos. É possível identificar um elemento no processo contínuo como o mais próximo do ponto inicial e toda parada é, potencialmente, uma nova partida.</p>
89	<p>O processo inferencial destaca as relações; [...] o ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para construção da obra.</p> <p>A qualidade distintiva de uma sensibilidade poética é sua capacidade de formar totalidades novas, para fundir experiências díspares numa orgânica unidade, afirma T.S Eliot (citado por Gonçalves, 1988).</p> <p>A criação como um processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora mostra o modo como um elemento inferido é atado ao outro. Podem-se perceber, ao longo do processo criador, dois momentos transformadores especiais: a percepção e a seleção de recursos artísticos.</p>
PERCEPÇÃO ARTÍSTICA	
90	<p>A percepção artística como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai filtrando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece.</p> <p>No instante em que apreendemos qualquer fenômeno, já o interpretamos e naquele instante vivenciamos uma determinada representação.</p>

	<p>O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, enquadramento e angulação singulares.</p>
91	<p>O artista, nessa perspectiva, está sendo vista como um explorador da existência. [...] Poder-se-ia dizer que a conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível. A realidade não é imediata; a ficção não surge do contato direto com o dito real.</p> <p>O objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos.</p> <p>Diários, anotações e correspondências são documentos que, por vezes, conseguem flagrar e arquivar registros de percepção: são as reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo pelo qual aquele artista percebe o mundo.</p> <p>A percepção é um movimento caracterizado pela unicidade de impressão.</p>
92	<p>As pessoas são receptivas a partir de algo que já existe nelas de forma potencial e que encontra nesse fato uma oportunidade concreta de se manifestar.</p> <p>Pode-se falar, portanto, em esquemas perceptivos peculiares a cada indivíduo, que revelariam singularidades de tendências. Seriam o poder de reconhecer os fatos em certa direções.</p> <p>A sensibilidade apreende essas imagens mentais, que responderam a um estímulo e, assim, une mundos experienciados por diferentes meios.</p> <p>A percepção é naturalmente seletiva: “selecionando o que é significativo e relevante, fazemos com que o caos das impressões que nos cercam se organize em verdadeiro cosmo de experiência” (MUNSTERBERG, 1983, p. 28).</p>
95	<p>De acordo com Bakhtin (1988, p. 69), a criação não ocorre a partir do nada, mas pressupõe a realidade do conhecimento, que a liberdade do artista apenas transfigura e formaliza.</p> <p>Ao mesmo tempo, não se pode afirma que haja realidades poéticas e realidades vulgares. A poeticidade não está nos objetos observados mas no processo de transfiguração desse objeto.</p> <p>A arte surge como uma organização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado (JUNG, 1987).</p> <p>A metamorfose, se observada sob o prisma da ação da percepção, implica momentos de apropriação em sentido bastante amplo. O termo apropriação é sempre associado à concretude dos objetos <i>ready made</i>.</p> <p>O artista apropria-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constrói novas formas.</p> <p>O ato criador estabelece novas conexões entre os elementos apreendidos.</p>
96	<p>[...] a percepção o trabalha, dando origem a uma imagem com força maior do que qualquer outra, que afeta a sensibilidade do artista.</p> <p>[...] o artista é um receptáculo de emoções vindas não importa de onde: do céu,</p>

	<p>da terra, de um pedaço de papel, de uma figura que passa, de uma teia de aranha [...] (Picasso, 1985).</p> <p>É a excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo. Esses efeitos têm, portanto, poder gerativo: são sensações que tendem para o futuro, como discutimos, anteriormente, sob outro ângulo.</p>
APROVEITAMENTO DA REALIDADE	
97	<p>O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade.</p> <p>João Carlos Goldenberg (1994) chama de coleta sensorial esse tempo de captação sensível de tudo que está em torno.</p>
100	<p>O artista tem o poder de modificar a realidade (FICCIONAL), à medida que a constrói.</p> <p>O papel da memória, nesse processo de construção de uma nova realidade, é sempre lembrado. Borges (1984) acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória, a imaginação é o ato criador da memória.</p> <p>A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória.</p> <p>Bunuel (1982) explica que a memória é, permanentemente, invadida pela imaginação e pelo devaneio.</p> <p>Daí vem a impossibilidade de se estabelecer fronteiras muito nítidas entre fatos vividos e fatos lembrados, já que existe uma imaginação da realidade que adultera ou corrige o fato vivido.</p>
102	Barthes (1982) fala da escritura como destruição de toda origem.
103	<p>Calvino (1990, p. 138) “quem somos nós senão uma combinação de experiências, informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”.</p> <p>Todo esse universo sociomaterial, que é produto da imaginação de seu autor, é baseado na elaboração e estruturação de suas experiências, diz Johansen (1987).</p>
104	<p>A percepção é a ação do olhar responsável pela construção das imagens geradoras de descobertas ou de transformações poéticas. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético.</p> <p>É do olhar do artista e da ação de sua mão – o manuseio de sua matéria – que surge a obra de arte.</p>
RECURSOS CRIATIVOS	
104	Os recursos ou procedimentos criativos são esses meios de concretização da obra. Em outras palavras, são os modos de expressão ou formas de ação que envolvem manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria.

	[...] quando falamos em percepção artística, estamos no momento chamado pelo autor de transfiguração e os procedimentos artísticos seriam os agentes da metamorfose ou da construção artística.
105	Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude dessa relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses recursos que atuam um sob o outro, com as características do modo de ação de cada artista. {Esses procedimentos são vistos como elementos mediadores da relação forma e conteúdo}.
107	Quando defino recurso, estou enfatizando como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria chegar o mais perto possível de seu projeto poético. Diferentes matérias geram busca por novos modo de ação ao lidar com a mesma matéria.
EDIÇÃO E MONTAGEM	
112	As relações estabelecidas entre os trechos em um outro ambiente ficcional possibilitam conhecer uma nova autoria. A originalidade da construção encontra-se na montagem e na unicidade da transformação. Novas formas surgem ao longo do processo criador, muitas vezes, a partir da metamorfose de formas já existentes, inclusive formas do próprio artista. O novo é uma inflexão de uma forma anterior; a novidade é, portanto, sempre uma variação do passado (FUENTES, 1989).
113	A transformação se dá, portanto, por meio de re – significações e deformações de formas apreendidas. Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza de combinações e no modo como essas são concretizadas.
114	O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, semiótico. Nos documentos de processos são encontrados resíduos de diversas linguagens. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, na linguagem na qual a obra se concretizará.
115	[...] Trata-se, portanto, de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, ocorridas ao longo do processo criador, de uma linguagem para outra: percepção visual se transforma em palavras; palavras surgem como diagramas, para depois voltarem a ser palavras, por exemplo.
119	Por motivos diversos, mas com forma semelhante, encontramos a foto de uma escultura em processo de Rodin (1982, p. 37), com indicações verbais para futuras adequações. A fotografia surge como linguagem de ligação entre dois momentos de escultura.
121	Alberto Moravia (1991, p. 133) falando de sua experiência, mostra-nos a relação percepção e produção da obra via linguagens. “O cinema e a pintura têm uma grande influência sobre a minha prosa, pois eu vivo muito através dos olhos”.
CONHECENDO O MUNDO	
122	A percepção artística, como já vimos, é o instante em que o artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular. Sondar o mundo é uma forma de apreensão

	<p>de informações.</p> <p>A percepção é, portanto, uma forma de aquisição de informação e, conseqüentemente, de obtenção de conhecimento.</p> <p>A percepção é um modo de conhecimento não controlado, no sentido de que não se dá, na maioria dos casos, de modo consciente.</p>
125	<p>As informações São apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. Nessa experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, que seu olhar impõe a tudo o que é observado. Conhecer o mundo significa selecionar, apreender, e metamorfosear.</p>
128	<p>Quando discutimos a relação do artista com a matéria, foi enfatizada a relação tensional entre propriedade e potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de suas leis e de sua história.</p> <p>No processo de transformação da matéria há, como vimos, mútua incitação. Nessa troca recíproca de influência, artista e matéria vão se conhecendo, sendo reinventados e seus significados são, conseqüentemente ampliados.</p>
129	<p>Essa forma de conhecimento, que o artista adquire no processo, é plasticamente expressa no percurso de experimentação, isto é, no movimento encontrado ao se estabelecer relações entre as diferentes versões de uma obra.</p> <p>O ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo.</p>
130	<p>Quando se apresentou o ato criador como um processo que tende para concretização do projeto poético do artista, foi enfatizado que esse projeto não é claramente conhecido e que se define enquanto a obra vai sendo executada.</p> <p>O processo é o meio pelo qual o artista se aproxima-se de seu projeto poético.</p>
133	<p>Tudo é possível e provável. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas. STRINDBERG</p> <p>A verdade esta, muitas vezes, presente nos depoimentos dos artistas sobre suas obras.</p> <p>Cientistas, filósofos e artistas falam sobre verdade. Estamos conscientes, no entanto, de que a obra de arte tem características próprias. É exatamente aí que reside nossa preocupação: a natureza peculiar da obra de arte.</p> <p>A discussão sobre a verdade da obra de arte, mais uma vez, está inserida na continuidade do processo; assim, trata-se de uma verdade mutável, não absoluta ou final.</p>
134	<p>A verdade da obra tem um comprometimento diferente daquele da verdade científica: é uma ficção regida pelo projeto poético do artista.</p> <p>Peirce (1992) faz distinção entre o real e fictício. Real é aquilo que tem as características que tem, independente do fato de um dado número de indivíduos pensar que essas características existam ou não. Já o fictício é aquilo cujas características dependem daquelas que alguém lhe atribuiu, por exemplo, o universo fictício imaginado pelo escritor.</p>

	Esse artefato é um microcosmo com suas próprias leis, uma composição contida em si mesma.
137	<p>Rosenfeld (1985) fala que a verdade em obras de ficção tem significado especial: designa com frequência qualquer coisa como genuinidade e autenticidade, relacionadas à coerência interna no que tange ao mundo imaginário.</p> <p>A construção de verdades ficcionais está, por outro lado, necessariamente, ligada ao engendramento de novas formas, ou seja, a construção de um novo objeto que tem a sua própria realidade.</p> <p>A obra cria sua própria realidade, dando a sensação de que o artista só cumpre ordens (JOÃO UBALDO RIBEIRO 1995). [...] A verdade da obra é tecida na construção de sua realidade e habita a obra concretamente.</p> <p>Outros criadores constataam esse poder da realidade em construção Buñuel (1982) fala da verdade da arte se expressando por meio de mentiras que, por sua vez, transformam-se em verdades, e da tentação do artista de acreditar nesse mundo ficcional.</p>
138	<p>O ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista. O artista não encontra paz, confessa Lasar Segall (1984), pois há uma profunda verdade que o inquieta interiormente e que ele procura expressar integralmente.</p> <p>O criador estabelece, portanto, uma ligação entre a verdade da obra e sua própria verdade.</p>
139	<p>Uma das questões mais surpreendente, no que diz respeito à natureza da verdade da arte, é que essa realidade com leis próprias, ao se desprender do mundo que lhe é externo, aproxima-se mais dele.</p> <p>A obra de arte, na tentativa de revelar o mundo que o artista percebe, conhece e apreende, coloca seu receptor mais próximo da realidade que lhe é externa.</p> <p>Os universos ficcionais não pertencem à realidade externa à obra, no entanto, oferecem seu mais autêntico testemunho.</p> <p>A verdade da arte, com realidade e linhas de forças próprias, liberta-se das leis externas por de uma ação transformadora, sem abandonar a realidade que alimenta.</p>
143	Encontramos testagens em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, story-boards. A experimentação é comum, a unicidade está no modo como as testagens se dão, na materialidade das opções e nos julgamentos que levam às escolhas.
148	<p>A experimentação está, portanto, relacionada ao conceito de trabalho contínuo. Trabalho mental e físico agindo, permanentemente um sob o outro.</p> <p>A testagem está, quase sempre, associada à fisicalidade dos documentos de processo, no entanto, devemos lembrar dos muitos momentos de experimentação mental, [...]</p>
150	No momento de qualquer tipo de testagem, novas realidades são configuradas, excluindo outras. A experimentação é um espaço de possibilidades [...]
152	Ao observar diferentes processos de criação, encontramos também inúmeras obras abortadas. São projetos que não se realizaram, embora tentativas tenham

	<p>sido feitas.</p> <p>As causas, explicações ou razões para as histórias dessas quase obras, na maioria dos casos, inatingíveis para o observador de processos.</p> <p>São formas inacabadas que podem ser definitivamente abandonadas ou um dia retomadas, gerando novas formas.</p>
153	<p>Vargas Llosa(1985, p. 24) explica que a arte de escrever é uma arte complexa na qual além da inteligência, da razão e do conhecimento do autor intervém todo um lado obscuro da personalidade feito de instinto, experiências reprimidas e de estranhos apetites sobre o qual ele não tem controle.</p>
154	<p>Estamos, portanto, no universo da concretização do projeto poético do artista, em que a experimentação mostra-se como seu momento de exploração.</p>
156	<p>Quando se convive com documentos de processo, conseguimos nos aproximar da intrincada trama de motivos que envolvem a experimentação. Muitas dessas possibilidades, aqui apontadas, se entrelaçam em uma rede de relações.</p> <p>O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão d conhecimento.</p>