

PÁGINA	CITAÇÃO
5	<p>Autora aborda [...] obras como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos comunicativos, em suas diversas manifestações, que discutem produtos considerados finalizados ou acabados.</p> <p>Cabe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Os documentos dos processos instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros.</p>
6	<p>Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa, sem dúvida alguma, o olhar curioso atraído pelo fetiche que os envolve. Os índices de pensamento em processo precisam encontrar modos de leitura. É isso que propomos.</p>
7	<p>No Gesto Inacabado, demos destaque a esse trajeto com tendências incertas e indeterminadas, que direcionam o artista em sua incansável busca pela construção de obras que satisfaçam seu grande projeto poético; construção essa, fortemente marcada por questões comunicativas.</p> <p>Em um segundo momento, o percurso criador foi focado sob cinco pontos de vista, como: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação.</p>
8/9	<p>Os instrumentais teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias.</p> <p>Acredito que devemos discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados.</p> <p>O Gesto Inacabado se propunha a pensar a criação artística em uma abordagem processual, mas estava, provavelmente, indo além dos limites desse objeto específico. Pretendia, naquele momento, “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>
9	<p>Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras.</p>

10	<p>Essas novas questões, que pareciam merecer maior atenção, exigiam novas formas de desenvolvimento do pensamento que dessem conta de múltiplas conexões em permanente mobilidade. Foi assim que chegamos às redes.</p> <p>A proposta central deste livro, portanto, parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm.</p> <p>Essa abordagem do processo criativo talvez seja responsável pela viabilização de leituras não lineares e libertas das dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo e movimento prospectivo e retrospectivo.</p>
12	<p>[...] conceito de criação como rede em processo.</p> <p>A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade.</p> <p>Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo.</p>
13	<p>Esse percurso contínuo em permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento, que sustenta nossa reflexão.</p> <p>O caráter non finito de certas obras de arte, que pode ser parte integrante do efeito imaginário deliberadamente concebido e realizado pelo artista. (estética do não acabamento)</p> <p>Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado.</p>
14	<p>[...] Transitoriedade acarreta inacessibilidade (Colapietro, 2004). A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos, adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação.</p> <p>O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível.</p>
15	<p>[...] na ciência uma teoria científica tem sempre incerteza de seus resultados, ainda que possa fundar-se em dados que sejam certos, o artista também. [...] opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento.</p> <p>Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo.</p>

16	<p>O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto. [...] Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de forças.</p> <p>Os percursos apresentam tendências que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram (cf. Bunge, 2002).</p>
17	<p>[...] lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear, [...] Essa não linearidade nos leva ao conceito de rede, embora este abarque muitas outras questões.</p> <p>Pierre Musso (2004) fala da explosão deste conceito que, como já mencionamos na apresentação, parece ser um novo paradigma ligado a um pensamento das relações.</p> <p>Queremos ressaltar que, por um lado, todos os pesquisadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando de uma rede que se constrói e esses pensadores da criação, por sua vez, necessitam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional.</p>
18	<p>Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2002b, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização.</p> <p>Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções.</p> <p>[...] “porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o complexus – aquilo que é tecido em conjunto”.</p>
19	<p>Assim como ecologistas que estudam as interações formando sistemas (Morin, 2000), estamos preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente. Coloca-se assim em crise o conhecimento do objeto fechado, estático e isolado.</p>

20	<p>A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional.</p> <p>É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, [...] ao se pensar o processo como um todo. Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. [...] qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2003) e a regressão e a progressão são infinitas.</p>
21	<p>Os artistas caem, por vezes, na tentação da busca pelo ponto de partida daquela obra, ao afirmar que o romance, por exemplo, nasceu de um conto [...] Do mesmo modo, o artista se vê diante da impossibilidade de determinar o ponto final absoluto, [...] Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa.</p> <p>Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos.</p>
22	<p>Assumindo o conceito de rede, essa dicotomia é naturalmente superada: abrange-se a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos.</p> <p>O crítico, ao estabelecer nexos a partir do material estudado, procura refazer e compreender a rede do pensamento do artista.</p>
25	<p>Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca.</p>
26	<p>Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas, durante o processo, que constituem a obra.</p>

28	<p>[...] nas interações responsáveis pela geração de novas ideias ou possibilidades de obras [...] o processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras.</p> <p>Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear.</p>
29	<p>A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados.</p>
30	<p>[...] o termo criação é radicalmente questionado quando aplicado aos processos de comunicação social, [...] como referência a visão romântica do artista, como aquele que concebe obras a partir de sopros de inspiração. No entanto, essa visão que estamos aqui discutindo, reforçada pelos estudos genéticos, nos coloca diante da criação como resultado de trabalho, que abarca o raciocínio responsável pela introdução de ideias novas, [...]</p> <p>A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos.</p>
31	<p>Para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos.</p> <p>[...] Narrar o que acontece de um gesto para outro não leva também à compreensão do movimento. Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. [...]</p> <p>Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento.</p>
32	<p>Observamos as macro-relações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações.</p>

34	<p>Tendo essas questões postas, nossas indagações recaem sobre como os processos criativos interagem com a cultura. Como se constrói a obra nesse contexto de intensas interações? [...] Isto nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera.</p> <p>O acompanhamento de processos de criação nos mostra que a efervescência cultural incita o artista.</p> <p>Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, ideias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção.</p>
35	<p>Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social:</p> <p>Alguns documentos dos artistas conseguem mostrar com maior facilidade os registros que fazem desse clima que os envolve.</p> <p>Quanto ao convívio com a efervescência cultural, é interessante observar que o artista parece necessitar, de modo vital, desse clima. Se não o encontra, sai em busca, como tantos que foram para Paris nas primeiras décadas do século XX.</p>
36	<p>Volto à imagem de rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a relevância de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama.</p>
37	<p>Em jogos interativos, o artista e sua obra alimentam-se de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas.</p> <p>Henry Moore (2002, p.44/45), em uma de suas anotações, faz um relato emocionado de sua primeira visita ao British Museum em 1921: [...] “Você [...] está livre para encontrar seu caminho e, depois de um tempo, encontrar o que mais o atrai”.</p>
38	<p>Essa inserção na tradição é também feita por meio de leituras, daí a importância das bibliotecas dos artistas [...] Encontramos nesses locais não só os livros que, por algum motivo, foram lidos e passaram a fazer parte das tantas camadas que envolvem os processos de criação, mas também os modos de apropriação dessas leituras, [...]</p>

42	As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos.
43	Trocamos textos que produziram, falamos de suas composições em processo, enviamos gravações inacabadas, comentamos a obra de Stockhausen e livros como o de Schaffer sobre música concreta. As respostas são repletas de comentários elogiosos, cobranças de novidade e constatações de que estão em estágio semelhante de pesquisa. O clima é de respeito e interesse mútuos.
44	Quando se discute essas relações com a efervescência cultural, a tradição e os amigos, é importante compreendermos o que o artista escolhe e como tudo isso passa a integrar suas obras.
45	Primeiro, ele destaca o ato de fazer empréstimos. As apropriações, das mais diversas naturezas, são constantemente flagradas nos documentos dos artistas e são matéria prima de muitos (ou talvez de todos) processos criadores. Mann vai além da mera constatação e fala da nova função que esses empréstimos passam a exercer no novo contexto que integram, onde novas relações são estabelecidas.
46	Vejam um outro exemplo interessante que diz respeito também a esses diálogos. Trata-se da relação entre arte e sociologia no trabalho de Kiko Goifman (2005) ⁷ , que não só fica clara em suas escolhas temáticas, como as prisões, mas principalmente na metodologia adotada em seus documentários. Ele diz que se apropriou do modo como as pesquisas em sociologia, sua área de formação, são desenvolvidas: toma vários casos individuais e busca o que têm em comum, para assim retirar critérios para a edição.
46	[...] Todo o processo de apreensão do mundo é feito, normalmente, em função de uma obra ou de um projeto que vai além da construção de uma obra específica. Conhecer os procedimentos criativos envolve, sob esse ponto de vista, a compreensão do modo como os processos culturais se cruzam e interagem nos processos criativos: como esses índices culturais passam a pertencer às obras em construção.

47	<p>O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer.</p> <p>Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidade, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras.</p>
48	<p>Volto a ressaltar que o mais importante para compreender os mecanismos criativos é o estabelecimento DE RELAÇÕES que o crítico faz entre esses dados e as obras em construção. Só assim temos acesso aos modos de aproveitamento desse entorno.</p>
51	<p>{O ambiente de trabalho do artista} O que deve ser guardado e como. O que deve ficar próximo de seu alcance naquele momento ou não. Essa organização está normalmente associada ao plano de necessidades do artista e à natureza de suas buscas naquele momento determinado.</p> <p>O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção.</p>
52	<p>Espaço é, sob esse ponto de vista, transitório; no sentido que está sempre se constituindo em função do que está sendo feito e do que se quer fazer. Novas organizações são, muitas vezes, associadas a buscas renovadas. As alterações agem como se fossem índices do modo como se dá a inter-relação entre o artista e seu grande projeto, assim como, entre as obras em construção e o mundo externo.</p>
53	<p>É interessante notar, por exemplo, os objetos que podem ficar expostos nesses escritórios que, de certo modo, são índices da rua, trazidos para esse local de natureza mais individual.</p> <p>O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras.</p>

54	<p>Falamos, até aqui, da rua trazida para dentro do escritório; devemos, porém, olhar essa mesma rua - uma metáfora do mundo externo - em outra perspectiva. O tempo da criação vai além de espaço físico, embora, como temos visto até agora, seja também físico.</p> <p>{O artista vai à rua em busca de novas ideias} Valéry (1991, p.207), por sua vez, vivencia o ritmo da caminhada em seu potencial criador. Ele diz que seus passeios freqüentemente o entretêm em uma viva emissão de ideias. “O que ocorre”, diz ele, é “uma certa reciprocidade entre meu passo e meu pensamento, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos – o que é notável mas compreensível.</p> <p>A caminhada é mencionada por muitos artistas como indício da mobilidade do escritório, o que reflete o fato da criação ser um ato permanente como verá mais adiante. No entanto, percebemos que os deslocamentos são motivadores.</p>
55	<p>A própria coleta de materiais se faz nesse estado de imersão na criação, no qual o artista, inevitavelmente, vive a maior parte de seu tempo. Às vezes, o olhar tem alguma forma de direcionamento, isto é, para tentar encontrar uma determinada resposta para um problema que está preocupando ou atormentando o artista naquele momento.</p>
56	<p>{O isolamento voluntário do artista} O artista que está habituado a trabalhar isoladamente se, por algum motivo, precisa dividir esse espaço, às vezes, enfrenta certo desconforto na coletividade. No entanto, os “escritórios” coletivos, mesmo nas atividades que prevêm essa convivência, sempre oferecem algum tipo de conflito e resistência, ao mesmo tempo, em que são vistos como extremamente motivadores.</p> <p>O espaço da criação abriga trabalho físico e mental, como já foi mencionado, e resguarda, assim, o tempo de operação poética, ao longo do qual os objetos artísticos tomam forma.</p>
57	<p>Pensar em criação como processo, já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação.</p> <p>A continuidade nos leva ainda a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda. É sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final.</p>
58	<p>Se olharmos a continuidade sob o ponto de vista do percurso da construção de uma obra, estamos nos referindo ao tempo da investigação. A experimentação ou a investigação da arte deixa transparecer a natureza indutiva e contínua da criação.</p> <p>Tudo está, potencialmente, em movimento. Quando se fala em tempo da construção, deve-se lembrar também da preparação, que não se dá somente nas diversas tentativas de obras, mas também no pensar sobre a obra, nas pesquisas, nas anotações e na obtenção de conhecimento de diferentes modos.</p>

59	<p>Essa continuidade envolve esperas. A relação do artista com sua matéria-prima -- palavra, tinta, etc... - é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e suas possibilidades.</p>
60	<p>[...] as esperas nos remetem naturalmente à simultaneidade, que pode assim ser observada sob dois pontos de vista. O processo de construção de obras implica maturação, que exige o tempo de espera, como acabamos de discutir. Isto leva muitos artistas a trabalharem diversas obras simultaneamente. Enquanto uma está sendo manipulada, outras aguardam sua atenção futura.</p>
61	<p>[...] critérios de rejeição, de aceitação e de adequação, que surgem ao longo do processo [...] Essa reversibilidade ou retroatividade gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. Nesses momentos, o futuro revisa e redefine o passado. Neste contexto, é preferível falar da experimentação como movimento e não como evolução: não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. No vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas.</p> <p>O tempo de espera envolve, naturalmente, esse olhar retrospectivo. Uma avaliação do já feito que pode gerar alterações.</p>
62	<p>A continuidade defronta-se também com quebras, rupturas ou descontinuidades. Assim, as intervenções fortuitas externas do acaso, por exemplo, rompem, de certo modo, a continuidade do percurso.</p>
64	<p>Gabriel Garcia Márquez (1997, p. 118) “A gente sempre fica depois com a sensação de que alguém nos ditou alguma coisa”. Claro que, na verdade, a criação não se realiza se não for estimulada. Para isso trabalhamos todos os dias, para descobrir verdades em um minuto. Caramba, foi como uma explosão!”</p> <p>Falamos anteriormente da tendência do processo em seu aspecto social: o artista interage com seu meio. [...] Sob o ponto de vista dos tempos da criação, estamos nos referindo ao tempo histórico, que diz respeito aos diálogos travados com a história que o precede, objetivando diálogos futuros.</p>

65	<p>[...] O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista. [...] Cabe-nos compreender como, nesse clima de turbulência, tudo o que passa a fazer parte daquilo que envolve as construções das obras é processado pelo artista e pela obra.</p>
66	<p>Para Lotman, “a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados”.</p> <p>Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de novos textos.</p>
67	<p>Ao falar de esquecimento (estratégias que proporcionam lembranças e outras que propiciam esquecimento), de conservação, transmissão e atualização de textos, estamos discutindo também modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias-primas da criação. “Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas”, diz Louise Bourgeois (1998).</p> <p>“Não há sensação isolada ou separada – é um estado que começa continuando o anterior e termina se perdendo nos posteriores. Uma imagem evoca a cada uma das extremidades outra imagem”. Jean-Yves e Marc Tadié (1999), [...] quando discutimos a relação percepção e memória, ainda estamos refletindo sobre tempo, pois memória é continuidade, que se dá no campo das interações.</p>
68	<p>[...] Koestler (1989), diz que nossas percepções interagem com nossa experiência passada, portanto, é impossível discutir percepção divorciada da memória. Essa estreita conexão é reforçada por Jean- Yves e Marc Tadié (1999): “não há percepção que não seja impregnada de lembranças” e “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”.</p> <p>A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas, mas fugidias. Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha certa intensidade.</p> <p>Conseguimos, desse modo, compreender uma das funções das anotações: um modo de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento. O crítico de processo lida, portanto, com registro de percepções, já sob forma de lembranças.</p>
70	<p>Os documentos de processo, como lembranças materializadas, são muitas vezes mencionados como instrumentos ativadores da memória. Isso fica claro, por exemplo, na publicação Drawings and observations, de Louise Bourgeois (1998), na qual ela re-visita seus desenhos e registra as lembranças que seu olhar retrospectivo traz. A escultora enfatiza o poder dos desenhos para estimular sua memória.</p> <p>Para Lotman “A cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente</p>

	<p>os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para outro sistema de signos”.</p> <p>Essa mesma mobilidade da memória coletiva é ressaltada por Jean-Yves e Marc Tadié (1999) no indivíduo: memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Como memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, as lembranças são reconstruções: redes de associações, responsáveis pelas lembranças, que sofrem modificações ao longo da vida.</p> <p>Essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: “não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões”.</p>
71	Quando se discute a percepção, no contexto teórico aqui adotado, procura-se abarcar tudo aquilo que é de algum modo experienciado pelo artista. Incluímos aqui os relatos de sonhos anotados por muitos artistas.
72	Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é a partir daquilo que foi daquilo que percebemos e daquilo que vivemos (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999, p.316). Estamos nos referindo à difícil definição de fronteiras entre imaginação transformadora ou a lembrança imaginária.
73	O trabalho da imaginação não está restrito a essa relação com a percepção e a memória, mas perpassa todo o percurso de criação. Está presente também nas experimentações sem documentação (experimentações imaginárias, segundo Colapietro, 1989), ou seja, tentativas de obra feitas somente na imaginação, que não são registradas.
74	<p>Borges (1984), especialmente preocupado com esse tema, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória: a imaginação é o ato criador da memória. Ele diz que o que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos.</p> <p>Milton Hatoum (1996, p.13) fala que a memória para a literatura precisa de um afastamento: “o tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma névoa narrativa”.</p>
75	Jerusa P. Ferreira (2003, p.79) mostra que um movimento bastante similar acontece na cultura: “todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento, que poderá realizar-se de formas diferentes. Ao notar que se excluem da cultura, em seu próprio âmbito, determinados textos, verifica-se que a história desta destruição, de sua retirada da reserva de memória coletiva se move paralelamente à criação de novos textos culturais. E é interessante observar esta dinâmica recriadora”.
76	<p>Enfocando a unicidade do olhar, envolta por todos os aspectos de sua relação com a memória, chegamos à importância da percepção nos processos de descoberta. Morin (2000), citando Proust, diz que uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um novo olhar.</p> <p>James Lord conversa com ele sobre a singularidade de seu olhar e ele vai um pouco mais além em suas reflexões sobre o que procurava: “É verdade que as pessoas vêm muitas</p>

	coisas do modo como foram vistas pelos outros”. O que ele queria era “simplesmente uma originalidade da visão, isto é, ver, por exemplo, ver realmente uma paisagem, em vez de ver um Pissaro. Não é tão fácil quanto parece” (Lord, 1998, p. 93 e 102).
77	Bill Viola anota que quer olhar as coisas de tão perto, que sua intensidade queime através de sua retina e na superfície de sua mente. A câmera de vídeo é bem apropriada para ver as coisas de perto, elevando o senso comum a níveis mais altos de consciência. “Quero que cada imagem seja a primeira imagem e brilhe com a intensidade de sua natureza de recém-nascido”.
80	O que fica claro é que a provocação causada não basta: percepção, memória e imaginação trabalham-na dando origem a uma imagem com força maior do que qualquer outra, que afeta com maior intensidade sua sensibilidade, tornando-a passível de entrar em suas telas.
82	Diz Duchamp: “o grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar se algo belo, agradável ou feio...”
83	[...] “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo”.
	Como observamos, no capítulo “Ruas e Escritórios”, quanto mais procuramos localizar tempo e o espaço que dialogam com um artista, mais nos aproximamos de uma indeterminação ou dispersão. As escolhas individuais, portanto, carregam o brilho de um significado coletivo, não são arbitrárias, mas dispersas e móveis.
84	No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas diversas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico.
85	“Nós somos aquilo que nos lembramos. Um homem sem memória é um homem sem personalidade”. De modo semelhante, Jean-Yves e Marc Tadié (1999, p.316), ao discutir as relações entre memória e personalidade, dizem que “a memória nos permite ter uma identidade pessoal: faz o vínculo entre toda a sucessão de eus (mois) que existiu desde nossa concepção até o instante presente”.
	[...] Independente das teorias que sustentam a opção por um conceito ou outro, o que nos interessa, em um primeiro momento, é ressaltar esse vínculo do processo de constituição da subjetividade e o da memória.
	Trazemos conosco as reflexões desenvolvidas até aqui, sobre os nexos entre a criação e o processo de constituição da subjetividade. Em outras palavras, não se pode separar o artista de seu projeto poético, ou seja, das tendências de suas criações.

89	<p>Como estamos no campo das singularidades, vamos continuar nossas reflexões sobre recursos criativos com auxílio de mais ilustrações, para falarmos de algumas características dessas opções, que vêm chamando a atenção daqueles que se intrigam com essas questões que envolvem os processos criativos.</p> <p>Observando o percurso de criação de Robert Wilson, Galizia (1986, p. 21 e 108) detecta o uso de câmara lenta como um de seus procedimentos mais marcantes e analisa as consequências estéticas dessa opção: ao ampliar as imagens da vida cotidiana, mostrando-as em câmara lenta, Bob Wilson transforma seu aspecto usual em mágico; recorre à câmara lenta, partindo da crença de que podemos observar melhor aquilo que temos condições de examinar minuciosamente e por um período prolongado.</p>
91	<p>Se vivemos a época do homem dividido, do homem sem qualidades, ou sem essência, é porque operamos cada vez mais como um editor ou montador e nossa memória é cada vez mais como uma ilha de edição não-linear. “Quando falamos e pensamos, nossas falas e pensamentos já não exprimem uma essência que neles se exterioriza: eles são como que colagens que apenas indicam os padrões das redes que nossas articulações tecem”.</p> <p>O cronista Matthew Shirts (2004, p.D10), ao comentar Kill Bill 2 de Quentin Tarantino, dialoga com essa visão de André Parente. Ele diz que sempre que assiste aos filmes desse cineasta vê uma mensagem, digamos, filosófica. É a ideia de que nós somos o resultado de todas as imagens (e sons) que consumimos ao longo das últimas décadas, desde pequenos, a grande maioria das quais através do cinema e da TV. Cada imagem tem um significado histórico próprio, mas a boa notícia é que podemos fazer o que quiser com elas, desde que sejam retrabalhadas ‘a sério’, isto é, com arte.</p>
97	<p>Em toda nossa discussão sobre recursos criativos, pudemos perceber a estreita relação entre procedimentos, matérias-primas e tendências dos processos. Louise Bourgeois (2002, p.61) faz uma anotação que nos remete, de modo bastante sintético, à dificuldade de se estabelecer causas e efeitos nessa rede que envolve a escolha dos materiais, os procedimentos e as buscas do artista: “os novos materiais levaram às formas, ou foi o desejo por novas formas que levou à criação de novas soluções técnicas?”</p> <p>Nossa identidade é distinguível, mas não separável de outros, à medida que é constituída na relação com os outros, como ressalta Colapietro, (1989). O objetivo aqui era mostrar esse potencial transformador nessa interação do indivíduo com os outros – a coletividade e a cultura. Nossas reflexões sobre autoria, a partir desse olhar interno à criação, terão como sustentação essas questões que acabamos de discutir.</p>
<p>TRAMAS DO PENSAMENTO: DIÁLOGOS DE LINGUAGENS</p>	
98	<p>No propósito de observar cada vez mais de perto criações em processo, chegamos ao que chamo de tramas do pensamento. O que os documentos dos processos deixam de registro do modo de desenvolvimento de um pensamento envolvido na construção de obras? É neste sentido que devemos compreender as informações que os documentos nos oferecem como índices do desenvolvimento do pensamento em plena criação.</p>

99	<p>[...]o processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc.</p> <p>[...] As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo.</p>
105	<p>O escritor faz uso, em suas anotações, de uma grande variedade de instrumentos visuais de notação, como flechas, chaves, palavras sublinhadas, tipos diferentes de impressão e quadros. De uma maneira geral, pode-se dizer que esse sistema visa a estabelecer ligações entre ideias -- substituindo, muitas vezes, conjunções -- e a dar ênfase a palavras e/ou frases.</p>
106	<p>{Sobre o processo criativo do escritor Loyola} Não há dúvida sobre a importância da visualidade na literatura de Loyola, como muitos críticos já apontaram. Suas narrativas são marcadas pela força da imagem e encharcadas de cinema.</p>
107	<p>As reflexões de Senise também deixam rastros verbais da importância dos processos associativos no desenvolvimento de suas obras plásticas [...]</p>
108	<p>Observamos, até aqui, a textura semiótica dos processos criativos, isto é, conhecemos as linguagens que compõem os sistemas que geram as obras desses artistas.</p> <p>A maneira como imagens e palavras se inter-relacionam, nos percursos criativos de Loyola e Senise, nos coloca frente a frente com modos diferentes de funcionamento de pensamentos em criação.</p> <p>[...], porém não há dúvida no que diz respeito à primazia da imagem. Mesmo quando a palavra ocupa maior espaço está a serviço da visualidade, ou seja, são reflexões gerais, relativas ao seu projeto poético e à concretização deste em algumas obras.</p>
109	<p>Quando falamos que o pensamento deste escritor é visual, estamos nos referindo a um processo onde as ideias se desenvolvem, muitas vezes, a partir de diagramas visuais. A condensação da visualidade passa por um natural processo de expansão, quando traduzida verbalmente.</p> <p>Depois de observarmos o modo de ação da tradução das linguagens em processos de dois artistas, como exemplo, poderíamos afirmar que os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído.</p> <p>Cada processo é marcado por tramas semióticas e desejos específicos e singulares. os diálogos entre linguagens, os desenhos da criação desempenham um papel de extrema relevância. Não ficam restritos, porém, aos processos das artes visuais e passam, nesses casos, por contínuas traduções. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente, cumprindo diferentes funções e exibindo grande potencial criador.</p>

110	Percebemos que o próprio pensamento se dá sob a forma de diálogo (Peirce) e o desenho é certamente parte integrante dessas conversas. Estamos diante de outro aspecto da instância comunicativa do processo de construção de uma obra -- o dialogismo interno. Os desenhos da criação agem como um dos instrumentos desse tipo de comunicação. Mostram-se, assim, como um meio possível do artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas, possíveis soluções.
112	{Desenho como uma extensão da memória} Os desenhos são também descritos como modo de fixação das idéias que, segundo ele, são essenciais e que podem se perder durante o longo processo de produção do cinema.
116	Louise Bourgeois (1998, p. 23 e 102) comenta essa relação entre o desenho e a escultura, sob outra perspectiva. Para ela, desenhos são bons como anotações, mas não constituem um exorcismo. Não são a realização de nada. São só ideias e pequenas reclamações. Esculturas exigem tanto envolvimento físico que você pode se livrar de seus demônios ao produzi-las. Desenhos não têm essa pretensão; são só ajudas.
117	<p>O desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual.</p> <p>As avaliações do artista estão implícitas neste processo de se experimentar: ao produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é esta ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de se fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas.</p> <p>O ato de rasurar ou fazer alterações, portanto, é resultado de reflexão e gera momentos de opção. Por trás de toda modificação, há, certamente, um complexo processo envolvendo diversos critérios e justificativas, conscientes ou não. A natureza dessa investigação desenvolvida nos esboços pode estar associada aos diferentes momentos e movimentos da arte, pois ao longo das experimentações, revela-se aquilo que está sendo buscado pelo artista.</p>
118	No acompanhamento dos esboços de uma obra, é também possível observar um interessante trabalho de relação entre fragmento e todo. O processo de criação mostra o trabalho do artista com partes, mas essa intervenção, aparentemente parcial, atua sobre o todo.
120	Os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Um desenho se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando nexos são estabelecidos.

121	A mobilidade dos desenhos está relacionada ao tempo da criação - o tempo como ação que fala da continuidade e da duração da gênese. Os esboços são, como vimos, índices do artista em ação, um pensamento visual em movimento. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes, quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a instabilidade das formas. Os desenhos da criação têm o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado.
TRAMAS DO PENSAMENTO: INTERAÇÕES COGNITIVAS	
122	A densidade dessa rede de inferências está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos dizer que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.
123	A possibilidade de obra ou obras é assim vista como atrator das relações. Foram os documentos de diferentes artistas que me apresentaram às relações que passo a comentar, sem a menor intenção de esgotar as possibilidades de conexões existentes, mas compreender aquelas que foram até o momento observadas.
124	A capacidade de interpretação envolve o poder de estabelecimento de relações, pois o que é oferecido para o usuário são sugestões de associações, que podem ser portadoras de novas ideias a serem incorporadas pelo texto.
EXPANSÃO ASSOCIATIVA	
127	A expansão associativa pode, no entanto, não fazer parte da obra entregue ao público e daí, o que a obra recebe é somente a seleção de um instante associativo.
128	As associações visuais, neste caso, agem como espaço de experimentação. No ato de interação de um grande número de aparentes repetições, as imagens acumulam experiência e significado, ganhando consistência no âmbito do projeto poético do artista. Esta expansão associativa parece agir como modo de testar, preparar ou elaborar imagens, que passarão por uma seleção a caminho das telas. No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento de pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação.
129	Como vemos, o projeto da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem, que o escritor tem a seu dispor, gerando opções por determinados recursos literários. Ao mesmo tempo, o encontro dos recursos esclarece aquilo que o escritor está buscando.
130	Kiko Goifman explica que em seu documentário, Teresa, onde faz uma reflexão sobre a vida carcerária, optou pela manipulação da imagem – por meio da edição excessiva - para deixar claro que se trata de uma representação. Um modo de pensar documentário e de se relacionar com o público fez o cineasta escolher um recurso específico no modo como tratar as imagens.

131	<p>Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos para um artista ao longo do tempo.</p> <p>Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo.</p>
132	<p>O que quero dizer é que há uma certa tendência do olhar para perceber suas indagações e aquilo que move sua obra. A experiência traz nova potencialidade da imagem visual a ser especulada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva – a potencialidade da imagem ampliada - é associado à possibilidade de nova obra.</p>
133	<p>Aqui podemos ver, primeiro, uma percepção visual do artista sendo registrada. Este momento sensível de extrema fugacidade ganha duração, na medida em que a sensação visual causada pela imagem percebida é explorada em outros objetos. Fica clara a tendência do olhar do artista marcada pelo poder da fisicalidade da imagem.</p>
134	<p>O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.</p> <p>[...] É necessário um ARTISTA/indivíduo? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros.</p>
137	<p>Em uma visão semiótica, podemos falar que a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro inevitável. Transitoriedade acarreta a impossibilidade de se ter um conhecimento absoluto (inacessibilidade completa) e a possibilidade de ter um conhecimento errado (representação errada).</p>
138	<p>A obra vai se constituindo nessa idas e vindas, permanentemente julgadas em uma autocorreção criadora. Falar de erro no processo de criação artística é entrar em uma grande variedade de intensidades e significações. Não evitei o termo, sabendo, no entanto, que será sempre comentado com aspas implícitas. Estou chamando de erro tudo aquilo que provoca uma parada no fluxo do processo de produção, envolvendo avaliações, critérios, como juízos de valores, seleções, tomadas de decisão e criação de novas possibilidades de obras.</p>
142	<p>Em nossa tentativa de compreensão dos erros, ao longo da criação artística, vemos que os documentos de processo registram um grande número de referências a esses não acertos, percebidos como tais a partir de critérios pessoais, associados ao projeto poético do artista. É importante lembrar a inserção histórica do projeto que, certamente, deixa suas marcas no estabelecimento desses critérios.</p>
143	<p>Obras em construção são, assim, avaliadas pelos próprios artistas: algo é visto como impróprio por determinadas razões e modificado, segundo parâmetros por eles</p>

	estabelecidos.
145	Em agosto deste mesmo ano, diz ter encontrado o caminho para melhorar o trabalho: fazer figuras. Acredita que errar muito pode ser o caminho para acertar: “Se eu fizesse cem assim, haveria alguns bons entre eles” (Van Gogh 2002, p. 263, 283). No entanto, essa sensação não tem permanência. No mesmo mês de agosto, ele se pergunta por que os artistas não conseguem manter o que conquistam, como os médicos e engenheiros. Uma vez que algo é descoberto ou inventado, eles mantêm o conhecimento, “nessa maldita arte tudo é esquecido, nada é mantido”. Então, nem a experiência adianta.
146	Muitas dessas obras, por ele vistas como inaceitáveis, são marcos da história da arte. No entanto, como nosso foco de atenção é o processo criador, o que interessa é compreender aquilo que não parece correto a partir de critérios pessoais, internos aos processos. Essa não Completude dos seus anseios é profundamente angustiante, mas, em alguns momentos, é também motora, no sentido que o faz continuar em sua busca. Esse ambiente de vagueza e imprecisão é assim descrito por Steinbeck (1990, p. 4): “A arte de escrever é uma tentativa canhestra de encontrar símbolos para o que não existe palavras. Na mais completa solidão, o escritor tenta explicar o inexplicável”. Ele é também conhecedor dessas questões na prática da construção: “o livro vai precisar mudar ao longo do tempo. Como vai ser divertido! – uma verdadeira efervescência de virtuosismo” (Steinbeck, 1990, p.88). Durante a produção da obra, Steinbeck (1990, p.3) passa a conhecer melhor o que ele quer a partir, muitas vezes, da compreensão daquilo que ele não quer, que aparece sob a forma de inadequações ou erros.
153	{O ACASO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO} É um choque. É preciso haver choques na vida”. Henry Moore (2002) fala também desses acasos construídos. Ele diz que coleciona seixos, ossos, objetos e pedaços de madeira – qualquer coisa encontrada que tenha uma forma que o interesse. A qualquer momento pode ir ao local onde guarda esses materiais e alguma coisa que ele pegue vai lhe viabilizar uma nova ideia. Por isso armazena essas peças. É nesse sentido que estou usando o termo “construído”, para designar essa preparação da intervenção do acaso no processo criador. Moore guarda as peças e conta com o encontro casual de ideias, que seu olhar para o material guardado possa oferecer.
155	É importante destacar que aquele que está envolvido em um processo criador está de tal modo comprometido com as obras em construção, que se coloca em condições propícias para encontros dessa natureza. Por um lado, o artista, imerso no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista parece transformar tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. James Joyce (<i>apud</i> Maddox, 1988) leva isso ao extremo, ao afirmar que o acaso lhe fornece tudo o de que precisa. "Tropeço. Meu pé toca em algo, curvo-me e é aquilo exatamente o que quero". Como podemos perceber, discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo.
156	Desse modo, não há uma única obra que satisfaça as tendências de um processo. A criação não pode ser assim vista como o grande e epifânico encontro de uma forma ideal.

DESDOBRAMENTOS E A CRÍTICA DE PROCESSO	
157	<p>Discutimos, assim, as questões relativas à memória, percepção, procedimentos artísticos e modos de conexão das redes do pensamento em criação. Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam diante do mais amplo campo de interações. Observamos, em muitos momentos, que quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão, ou seja, quando encontramos alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais etc. nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrentamos mais indeterminação.</p>
158	<p>As unicidades se dissipam. Esse caminho percorrido gerou algumas outras reflexões. No ambiente da criação, como rede complexa em permanente construção, e a partir desse olhar interno ao percurso criação, como pensar a autoria?</p> <p>Colapietro (1989) reforça essa visão, quando descreve o sujeito, sob o ponto de vista semiótico, com uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e conduta.</p> <p>Canclini (2003), ao discutir o sujeito e o espaço social, pergunta-se o quanto nos é permitido ser sujeito no capitalismo das redes globalizadas. Essa possibilidade de ser sujeito não aparece só como a capacidade criativa e de reação dos indivíduos, mas depende também de direitos coletivos e controles sociais sobre a produção e circulação de informações e entretenimentos.</p>
159	<p>André Parente (2004) explica que a contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Sob o ponto de vista de nossa discussão, essas montagens estão associadas aos momentos em que flagramos mediações de naturezas diversas, como na relação entre memória coletiva da cultura e memória individual, nos filtros da percepção e memória, nas associações, nos procedimentos com a matéria-prima, nas escolhas, edições e critérios.</p> <p>Calvino (1990) diz que quanto mais a obra tende para a multiplicidade, ao invés de “se distanciar daquele unicum que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, ao contrário, respondo quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações?”</p> <p>Calvino traz duas questões bastante importantes para essa discussão. Por um lado, a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito; ao mesmo tempo, o próprio sujeito é múltiplo.</p>
161	<p>Essa discussão sobre o descentramento do sujeito é importante, para pensar os processos de criação e ressaltar a relação artista e obras. Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade.</p>
162	<p>[...] A criação como processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o</p>

	<p>modo como um elemento inferido é atado a outro. A criação é, sob esta ótica, um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de mediações, como já foi tantas vezes mencionado.</p>
167	<p>Percebemos, nessas últimas décadas, uma ampliação das obras que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem: os chamados espetáculos multimidiáticos. Assistimos nos palcos, por exemplo, a espetáculos nos quais dramaturgia, dança, vídeo e música se combinam, dando origem a obras consideradas híbridas. Poderíamos destacar esta indeterminação de limites uma, entre tantas e difusas, das características da poética contemporânea. Gêneros canônicos abrem espaço para mobilidade de fronteiras, que revelam um intenso inter-relacionamento de linguagens.</p>
173	<p>O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório.</p> <p>Em outras palavras, todos os objetos de nosso interesse - seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico – são, de modo potencial, uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. São objetos inacabados, assim como abordamos.</p> <p>Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo.</p>
174	<p>As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra. Há muitos relatos da angústia diante da consciência de um encontro feliz em uma apresentação e a certeza de que este dificilmente se repetirá.</p>
181	<p>O percurso reflexivo que foi aqui desenvolvido ofereceu a possibilidade de pensar que os estudos sobre o processo de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas, podem e devem ir além do olhar retrospectivo dos estudos genéticos, isto é, da crítica da história da obra.</p>