

TRANSFORMAÇÃO EM PROCESSO

*Cecilia Almeida Salles**

RESUMO: O artigo procura ampliar os estudos de crítica genética para além dos limites da literatura. Trata-se de uma análise comparativa de manuscritos de três artistas plásticos brasileiros: Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim. O processo de criação artística é visto como um processo de transformação que encontra em cada um dos artistas estudados seu modo singular de manifestação.

UNITERMOS: Crítica genética; Artes plásticas; manuscrito; percepção artística; transformação criadora.

A crítica genética encontra sua definição ao ultrapassar os limites da obra entregue ao público. O crítico genético incorpora à obra todo suporte material que levou o artista a sua construção: esboços, ensaios, estudos, planos, anotações, rascunhos e diários. Tudo que ofereça a possibilidade de uma maior compreensão do processo de criação interessa a esse tipo de estudo.

Trata-se, portanto, de uma investigação do processo de construção de uma obra de arte através dos vestígios deixados pelo artista. O objeto de estudo da crítica genética é a memória de uma gênese – os retratos temporais da ação do artista.

Esses arqueólogos da criação até pouco tempo limitaram-se à análise dos rascunhos dos escritores. Foi desses estudos que nasceu a crítica genética. Eram pesquisadores envolvidos nas tentativas de decifração dos segredos guardados pelas palavras rasuradas a lápis, a tinta ou a máquina. Margens repletas de re-escrituras aparentemente caóticas e páginas re-escritas cinco, seis ou sete vezes mostravam o movimento da escritura. O crítico, acompanhando o ritmo da mão do escritor ordenava, classificava e interpretava todo esse material. Às vezes, defrontava-se com desenhos feitos pelos próprios escritores que, a princípio, eram vistos como personagens secundários em que o protagonista era a palavra. Aos poucos, as análises genéticas foram mostrando as relações entre a visualidade e a palavra, como também a ação da música sobre a palavra, quando essa ação é percebida.

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

Se o interesse dessa crítica está voltado para a compreensão do processo de nascimento e desenvolvimento da obra de arte, deve, necessariamente, romper a barreira da literatura e ampliar seus limites para além da palavra. Assim, deve passar a preocupar-se com o processo de criação em outros meios de expressão. A crítica genética conhecia o prazer da construção literária. O crítico fica, agora, exposto à alquimia do fazer de todas as artes.

É nessa ampliação de interesses que se insere esse artigo: um estudo de crítica genética nas artes plásticas. São os resultados de uma pesquisa em artes plásticas enfocando não a obra exposta ao público, mas a intimidade do percurso que levou o artista a essa obra. Não é uma interpretação do produto considerado final pelo artista, mas do processo responsável pela geração da obra. É o acompanhamento e tentativa de compreensão dos índices que o artista deixa desse processo¹.

Nova perspectiva estética

É importante fazer notar que a crítica não muda impunemente seu foco de atenção: do produto para o processo. No momento em que se coloca um *passerpartout* em esboços e anotações como aconteceu recentemente na exposição *Bastidores da Criação*² – ponto de partida desse ensaio – esquemas perceptivos ligados à recepção da obra em seu estado de perfeição e acabamento são abalados. Assume-se uma nova perspectiva estética.

Emoldura-se o transitório. O olhar tem de se adaptar às metamorfoses, às formas precárias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. São meras hipóteses em estado de testagem. Lida-se, assim, com a estética do inacabado e do mutável. É a criação em processo, ou seja, a estética da continuidade. Convive-se, portanto, com a impossibilidade de se determinar o ponto de partida da obra, assim como de se estabelecer o último texto. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada etapa contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, uma etapa do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização ou cristalização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de possível mutação. E há obras nas metamorfoses que os manuscritos preservam.

1. Rudolf Arnheim em seu livro *El "Guernica" de Picasso – génesis de una pintura* faz um estudo em crítica genética sem nomeá-lo como tal.
2. Exposição *Bastidores da Criação* realizada de 24 de maio a 25 de junho na Oficina Cultural Oswald de Andrade (São Paulo), organizada pelo Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP.

A relação com o manuscrito deixa, também, evidente a ação do acaso ao longo do processo de criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada e o desvio é absorvido pelo processo. Depois dessa incorporação, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido. Assiste-se, assim, à ação do poder criador do acaso.

No entanto, aceitar a intervenção do imprevisto no processo implica em compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez. Aceita-se que há concretizações alternativas – admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Diz Klee³ em seus diários: “Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez uma outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada”.

Na verdade, em contato com os manuscritos, o crítico passa a conviver com o ambiente do fazer artístico cuja natureza o artista sempre conheceu.

Meios de exploração do manuscrito

Não se pode generalizar o modo como o crítico pode abordar cada manuscrito. Quando falo em manuscrito, refiro-me ao material reunido pelo crítico do processo de criação de um ou mais artistas⁴. Tudo que o criador utilizou (e guardou) para a produção de uma obra – ou mais de uma obra.

Cada manuscrito oferece seus próprios meios para que sejam explorados. Com isto quero dizer, por exemplo, que não é por acaso que Arnheim⁵ diz que irá examinar os esboços da *Guernica* em busca de respostas para algumas perguntas: foi estabelecido desde o início o número de personagens? Até que ponto variam suas posições e suas relações múltiplas? Houve atitudes definidas associadas em seguida com personagens definidos, ou estas relações foram variáveis, e neste caso até que ponto? Foram atribuídas mudanças nos sentimentos dos personagens? Mudaram de portador os sentimentos? Quão estáveis foram as relações, sentimentos e atitudes durante o processo criativo?

Como podemos observar, Arnheim preocupou-se com os personagens da *Guernica*, seus sentimentos e suas relações. A série de esboços mostra, com clareza, entre outras coisas, a dança dos personagens que pode ser apreciada a

3. KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo, Martins Fontes, 1976. p. 190.

4. Na crítica genética o resultado dessa organização crítica dos documentos de um processo criativo é chamado prototexto.

5. ARNHEIM, Rudolf. *El “Guernica” de Picasso – Génesis de una pintura*. Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1976.

olho nu, isto é, até o olhar de um leigo apreende essas modificações. A diferença está no fato de que o crítico não se satisfaz em observar, vai além. Chegando a possíveis interpretações. Arnheim não se preocupou, por exemplo, com questões ligadas à fabricação da textura pelo fato de que os esboços nada mostram sobre esses aspectos da criação da *Guernica*.

Sob esse aspecto, a crítica genética não se diferencia, no meu modo ver, da crítica de arte que não tem acesso ao manuscrito. Não cabe no âmbito deste trabalho entrar em profundidade nessa discussão.

É na convivência do crítico genético com o manuscrito que vai surgindo, naturalmente, sua interpretação. O manuscrito carrega significado, sendo, assim, o controlador das interpretações.

Foi na organização da exposição *Bastidores da Criação* que entrei em contato com os manuscritos com os quais estarei lidando neste artigo. O olhar crítico não consegue evitar a procura pela repetição de gestos que apontam para formas de organização ou princípios que regem o fazer daquele artista naquele processo determinado.

O crítico retira da complexidade das informações contidas no manuscrito, o sistema no qual esses dados estão organizados. Esses fragmentos de história de gêneses oferecem pistas para compreender diferentes aspectos do ato criador.

Escolhendo os materiais para a exposição, emoldurando-os e mostrando-os ao público lado a lado, relações foram sendo estabelecidas e interpretações foram naturalmente surgindo. Registro, aqui, algumas dessas conclusões em um estudo comparativo de manuscritos de três artistas plásticos: Regina Silveira, João Carlos Goldberg e Evandro Carlos Jardim.

Percepção artística

Em outro ensaio tratei da percepção artística por meio do estudo dos diários de Paul Klee. O interesse naquele trabalho estava centrado nos registros de Klee que refletem seu modo de perceber o mundo. Esse é o poder de alguns diários: deixar aflorar os sonhos perceptivos do artista. Para citar um exemplo, quando Klee diz que tinha caído uma linda tempestade sobre a plantação: “Vou pintar um navio velejando sobre ondas de centeio”.

Diários, correspondências e anotações conseguem preservar essas promessas de vida ainda não cumpridas – às vezes, nunca cumpridas. A possibilidade de uma obra pode ser oferecida em uma anotação, mas sua concretização não está assegurada.

O próprio Klee constatava que, na arte, mais importante do que ver é tornar visível. É exatamente esse o campo de ação desse trabalho: o ato de tornar visível o percebido – a concretização da percepção artística.

A percepção é uma atividade criadora da mente humana, diz Arnheim⁶. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da construção de uma nova realidade que a obra de arte oferece. A lógica criativa consiste na construção de uma realidade – na formação de um sistema que gera significado a partir de características que o artista lhe concedeu. É a construção de mundos mágicos decorrentes de estimulação interna e externa recebidas através de lentes originais⁷.

O processo de criação é o percurso de construção dessa nova realidade a partir de “velhas” realidades. Os manuscritos permitem entrar na intimidade dessa fabricação e conhecer melhor sua natureza.

De uma maneira geral, pode-se afirmar que a elaboração se dá em um processo de transformação ou combinações inusitadas. Julio Cortázar⁸ diz que o homem que habita o mundo lúdico é um homem colocado dentro de um mundo combinatório, de invenção combinatória, que está continuamente criando formas novas.

A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação. As combinações são singulares. Os elementos combinados já existiam, a inovação está na idéia de colocá-los juntos⁹. A construção da nova realidade, sob esta visão, não surge milagrosamente do nada mas se dá através de um processo de transformação de elementos já existentes. Há combinações que atraem o artista mais do que outras e assim sua atenção se fixa sobre essas. Anotações conseguem, às vezes, flagrar esses momentos fugazes em que idéias se combinam (a tempestade na plantação ressurgindo como um futuro navio no campo de centeio) mas a concretização das transformações sonhadas pode ser assistida, nas artes plásticas, em esboços, desenhos preparatórios e estudos.

São as concretizações de transformações um dia imaginadas ou sonhadas e Peirce lembra que “pessoas que constróem castelos no ar, na sua maioria, não alcançam muita coisa; contudo toda pessoa que alcança grandes coisas é propensa a construir castelos elaborados no ar e, então, a copiá-los penosamente no chão sólido” (CP 6.286)¹⁰.

6. ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo, Pioneira, 1986.

7. Cf. VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Semiótica, sistemas e sinais*. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado) – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

8. PREGO, Omar. *La fascinacion de las palabras – conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona, Muchnik Editores, 1985.

9. Estou me referindo ao conceito de abdução segundo a filosofia de Charles S. Peirce.

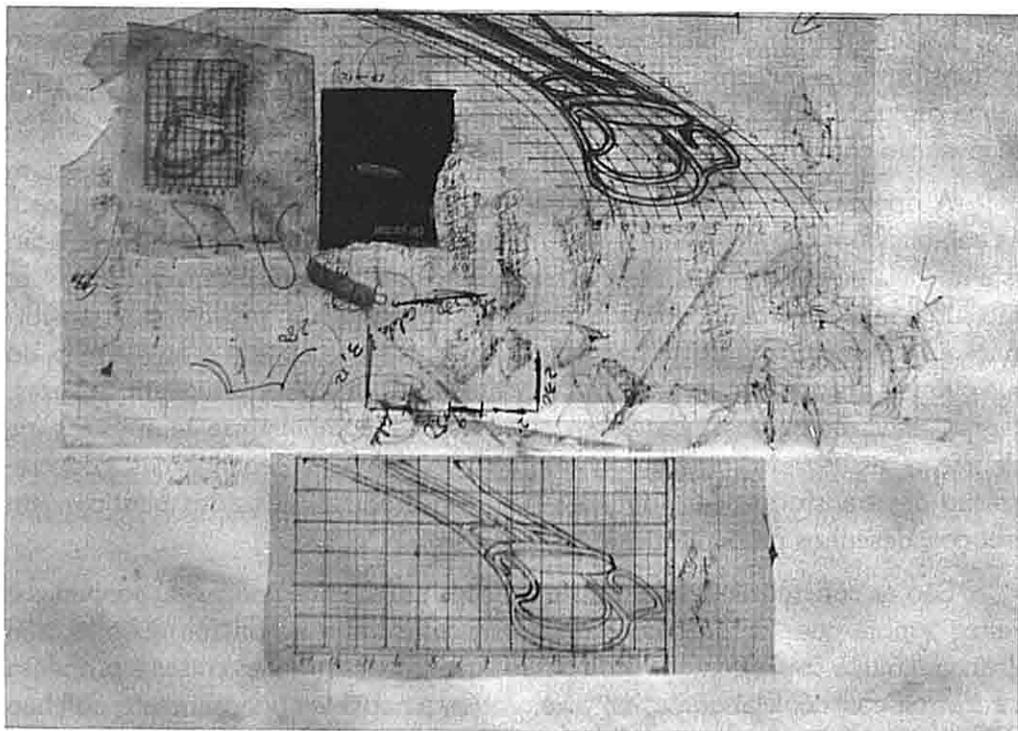
10. Citações dos textos dos *Collected Papers* de Charles S. Peirce vêm seguidas pelo número à esquerda do ponto que indica o volume; e o número à direita do ponto que indica o parágrafo. PEIRCE,

A percepção artística – a imaginação criadora – atua, principalmente, no momento da construção de castelos ainda aéreos. No processo de cópias desses castelos no chão conhecemos um pouco mais sobre a natureza das transformações que acontecem em cada percurso criativo.

Estarei, portanto, tratando do processo de criação como um processo de transformação que encontra em cada um dos artistas estudados seu modo singular de manifestação.

Três processos: três transformações

Regina Silveira¹¹

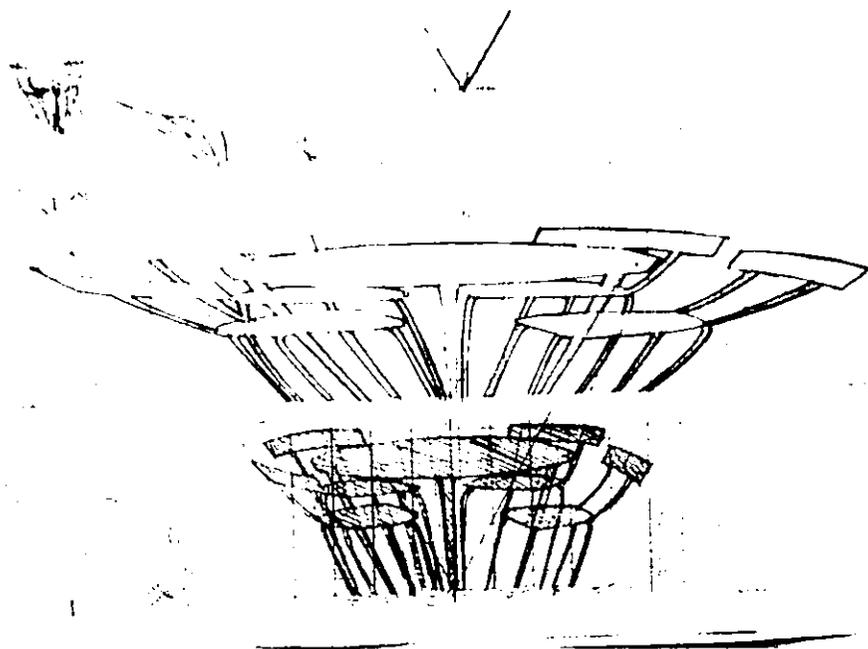


No caso da *Série Inflexões*, Regina Silveira oferece ao crítico genético seus “pontos de partida”, ou seja, fotos retiradas de revista e jornal com os objetos –

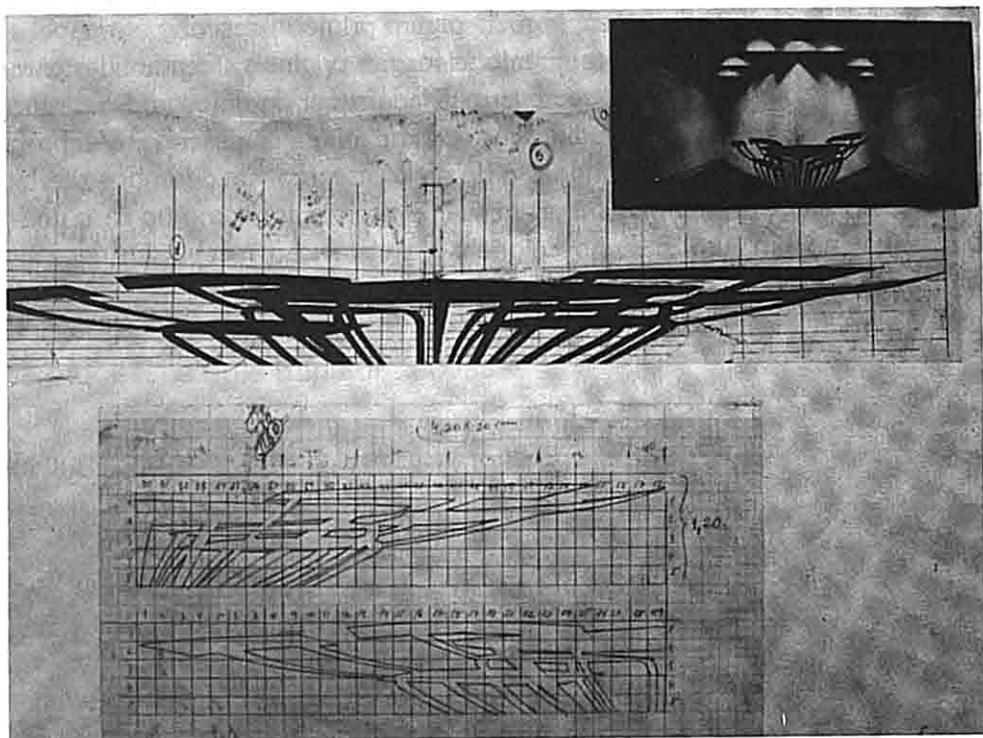
Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. VI. Cambridge, The Belknap of Harvard University Press, 1974.

11. Estarei analisando os desenhos preparatórios de Regina Silveira para (1) *Série Inflexões* – recortes em duratex e pintadas: *Sofá Vermelho* (1987) e *Cadeira* (1988); e para (2) a instalação *Vértice* (Fundação Calouste Gulbenkian – 1988). (MAC/USP – 1989).

sofá e cadeira. A artista passa em seguida para o primeiro desenho em papel e os põe em escala. Nesse primeiro momento as formas originais são mantidas para só depois dar início às alterações. A nova realidade surge da deformação da forma original e os cálculos para as modificações acompanham os desenhos. As proporções vão sendo alteradas – fazendo uso do efeito escorço. Os desenhos recebem, ao longo do processo, refinamentos em sua apresentação, como no caso do sofá que ganha, no fim, um desenho colorido e a instalação recebe um desenho a nanquim.



Na instalação em que o “ponto de partida” não é oferecido, a deformação ou inflexão, como chama a própria artista, vai ganhando contornos mais radicais ao longo do processo. Regina Silveira segue passos semelhantes: é o primeiro desenho que recebe as conseqüências físicas dos cálculos matemáticos e vai sofrendo mais e mais inflexões. Esses desenhos ainda mostram uma discussão da artista com ela mesma em relação a um problema que surge na concretização da deformação: uma inversão se faz necessária. Isto é discutido verbalmente: “Para inverter, é preciso inverter o desenho assim – menor, maior, menor”; e solucionado visualmente através de várias tentativas e com o auxílio de lápis de outra cor.



A idéia de inflexão de objetos já existentes (sofá, mesa e cadeiras) mostra um modo de criação de novos objetos ou realidades e faz parte de um projeto mais amplo da artista – os casos aqui estudados fazem parte de uma série maior. Projeto este que se sustenta em um processo metamórfico realizado em profundidade ou anamorfismo. A nova combinação, no caso de Regina Silveira, surge, portanto, de objetos existentes mais esse processo de inflexão. O sonho anamórfico expande-se para os cálculos matemáticos; estes são contaminados pelo sonho. Os dois elementos – desenho e cálculos – coexistem e é só através da harmonia desses dois pólos que a transformação torna-se possível. Um ou outro não podem ser retirados: os cálculos direcionam o desenho e o desenho concretiza a abstração matemática. Esse é o recurso utilizado pela artista para a transformação buscada e o conseqüente encontro de novas realidades.

João Carlos Goldberg¹²

Os manuscritos da instalação *Das Arqueologias* de João Carlos Goldberg fornecem tipos diversos de informação para o crítico genético.

12. Estarei estudando os desenhos preparatórios de João Carlos Goldberg e a planta do museu detalhando a área de ocupação da instalação *Das Arqueologias*. (MAM/RJ – 1992).

Com o auxílio da imagem de um prumo, é feita a descrição verbal dos prumos da futura obra.

Há o detalhamento da área da instalação que em outro manuscrito é localizado na planta do espaço que ocupará. O artista lista também o material necessário para a execução do trabalho.

Na medida em que as descrições vão sendo feitas, começa a se delinear um prumo determinado que vai ganhando sua unicidade ligada à singularidade do artista. Aquele prumo passa a receber características próprias.

Vou me deter, aqui, em mais profundidade, nos outros dados que esses manuscritos trazem e que serão transcritos a seguir:

Prumo – Espaço
Verticalidade
Centralização
Determinação
Aferição
Retidão
Equilíbrio
Instrumento
Exatidão

Plumbu

Direção
Agudeza

Pêndulo – Tempo
Mobilidade
Instabilidade
Circularidade
Oscilação
Periodicidade

Arqueologia

Pesquisa
Aprofundamento
Descoberta
Revisão

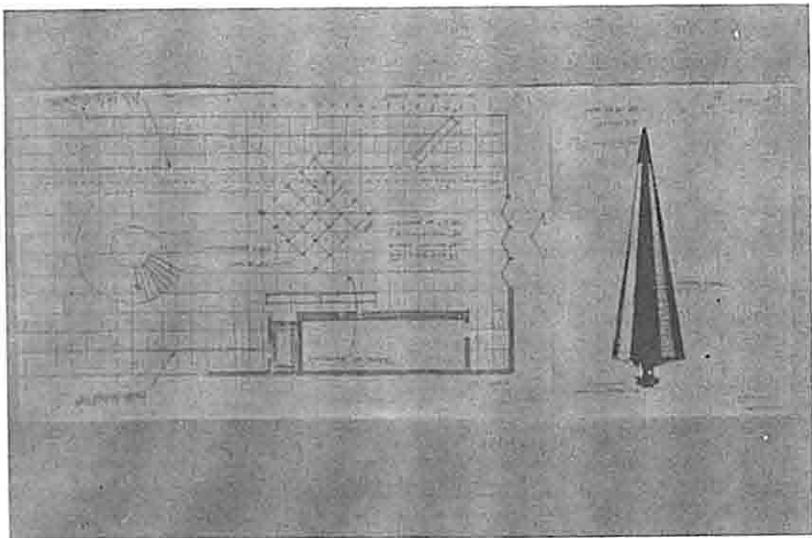
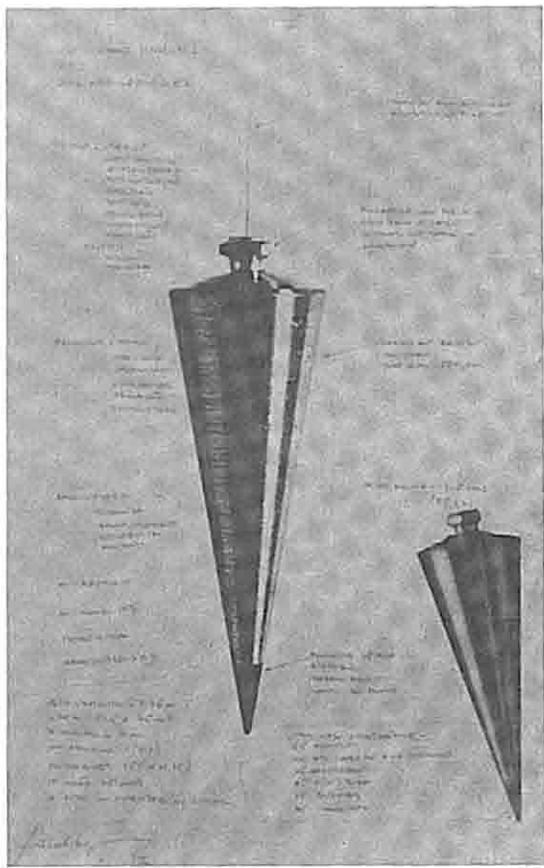
Quadrado

Quadrantes

Estrutura

Arqueologias

Como pode-se perceber, o artista deixa índices de seu processo intelectual de transformação: toda mão é consciência de ação. Assistimos, ao ler essa



sequência de palavras, ao processo de conhecimento de um novo prumo. Em um jogo associativo, as palavras vão se unindo na verticalidade de um prumo e vai, assim, nascendo o prumo de Goldberg, deixando de ser qualquer outro. O artista caminha no eixo espaço-tempo deslizando de prumo a pêndulo, chegando à arqueologia e tudo que a ciência implica.

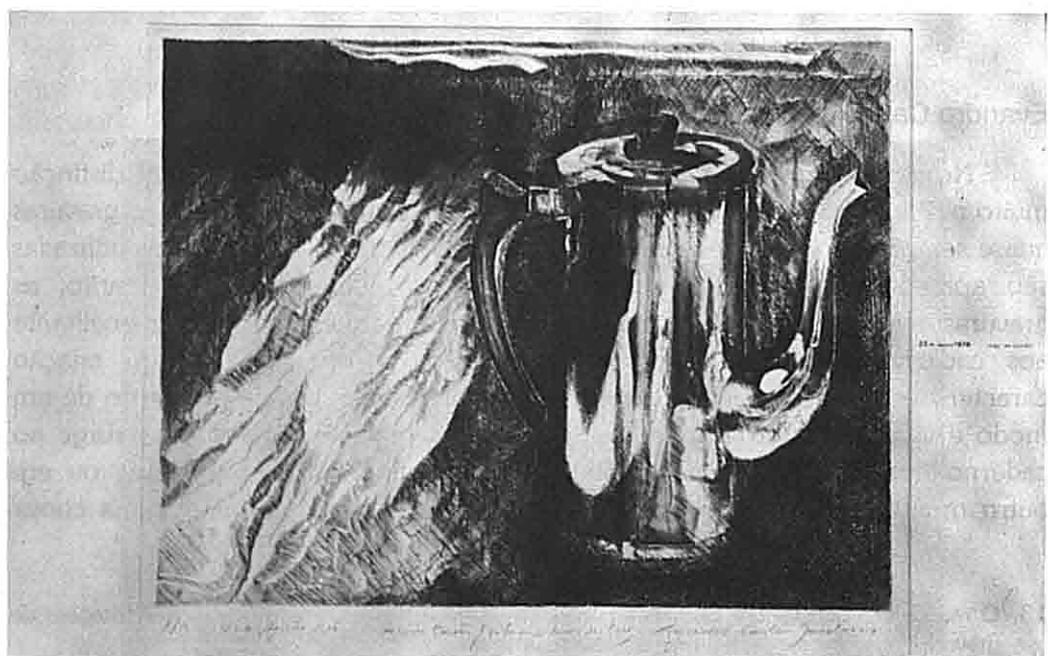
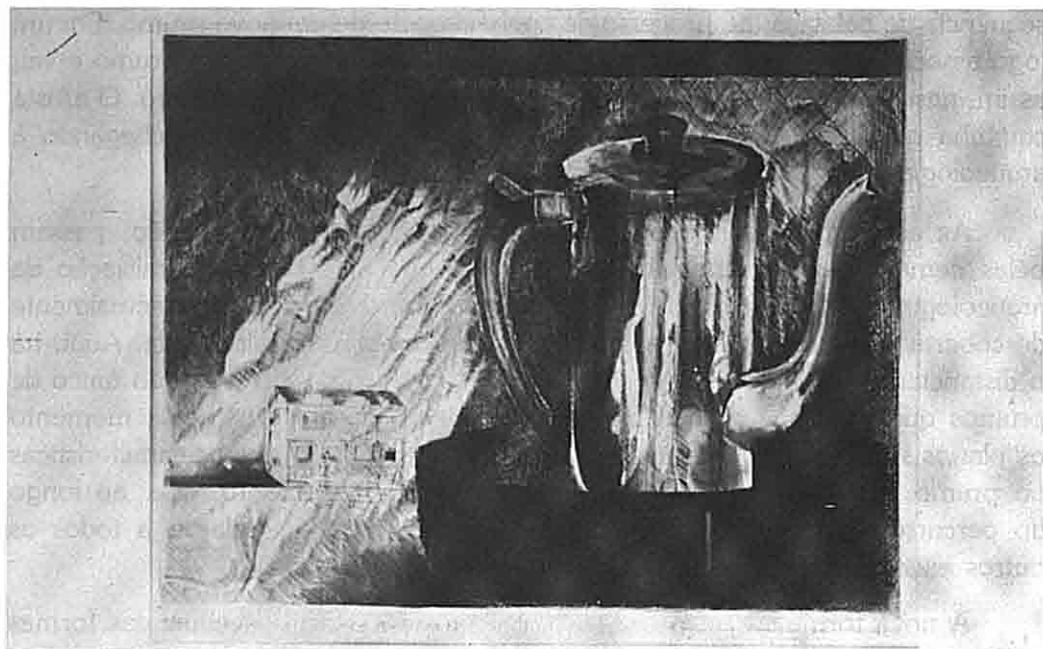
As associações continuam e os prumos vão se transformando: passam pelas demarcações de um campo arqueológico e alcançam a pluralização da arqueologia que “as arqueologias” oferecem. A obra vai sendo intelectualmente descoberta – a instalação vai sendo conhecida, a síntese é alcançada. Aqui, há o distanciamento da ciência arqueologia e o encontro de um conjunto único de prumos que ganham artisticidade e generalidade. Parece que nesse momento os planos se fixam e a obra passa a viver. Só depois de dar essas características ao prumo a instalação é possível. Pode-se observar, portanto, que, ao longo do percurso, o conjunto de prumos ganha autonomia em relação a todos os outros existentes.

A nova forma surge, nesse caso, na transformação conceitual das formas existentes. Informações verbais vão sendo visualmente organizadas e, assim, prumos já existentes são transformados por meio de um processo de renovação de significado. O artista dá novo sentido – novo rumo – a objetos existentes. Ele vai reconhecendo sua obra enquanto a materializa por meio da palavra. É o processo de conhecimento como forma de oferecer contornos materiais ou contornos concretos para a futura obra. Trata-se de uma transformação através de um processo sintético de re-significação.

Evandro Carlos Jardim¹³

No caso do gravador Evandro C. Jardim, não se consegue fazer distinção muito nítida do material considerado pelo artista como seu caderno e as gravuras quase sempre em tiragens únicas. É claro que as diferenças das técnicas utilizadas são aparentes e inegáveis: os cadernos contêm desenhos. No entanto, as gravuras ao serem agrupadas por Jardim, ganham para ele um *status* semelhante aos cadernos aos quais ele sempre recorre. O seu processo de criação caracteriza-se por imagens que aparecem em um determinado momento de um modo e vão sendo retrabalhadas ao longo do tempo. Um cavalo que surge no caderno em uma determinada posição pode reaparecer em gravuras ou em outro momento do caderno em outra posição ou ainda ganhando uma chuva

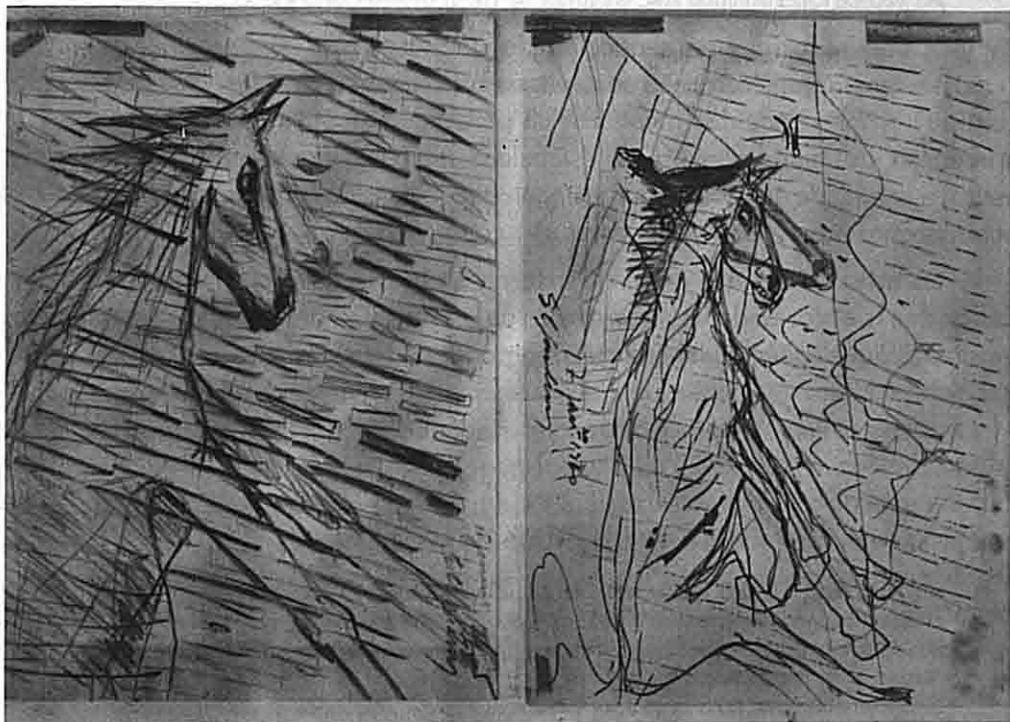
13. O manuscrito de Evandro Carlos Jardim consiste em folhas de seus cadernos e montagens de gravuras (águia forte e tinta – tiragem única) da série *Tamanduatei*.



mais ou menos espessa. Uma estrela, um dia registrada pelo vão da janela, pode ressurgir acompanhando a solidão de um poste. Uma borboleta, em um determinado momento, mostra-se na beleza do movimento de suas asas e em outro silenciosamente fechada.

Sendo diferentes cavalos, é o mesmo cavalo. Sendo diferentes estrelas, é a mesma estrela. Sendo diferentes borboletas, é a mesma borboleta. Jardim busca a essência das imagens. Através de um permanente processo de transformação, ele vai caminhando em direção ao âmago das imagens.

Sendo outro momento, já não é mais necessariamente a mesma imagem. E, paradoxalmente, é na permanente e inevitável transformação que ele chega mais perto da imagem que procura.



Jardim incorpora a idéia de transformação em permanente continuidade como seu grande projeto. Cada desenho e cada gravura são a materialização do processo contínuo de transformação. A matriz da gravura e a própria gravura, em suas aparentes imutabilidades, apresentam-se como possíveis fases no processo de transformação contínua e os cadernos, apresentando imagens aparentemente precárias, guardam formas que são potencialmente obras. Jardim faz do processo de transformação sua obra.

Como reflexos desses diferentes processos de transformação, o papel desempenhado pelos manuscritos para cada um desses artistas também difere. Para Regina Silveira, o manuscrito é seu campo de trabalho; o manuscrito de Goldberg se mostra como o espaço de registro do progresso de suas reflexões, ou seja, o campo de trabalho intelectual. São registros de natureza diversa para diferentes momentos da criação. Já para Jardim o manuscrito revela-se como obra pois sua obra é o próprio processo de transformação que o manuscrito registra e preserva.

Todo ato criador é ação da mão que pensa e sente; no entanto, esses três manuscritos mostram essa ação sob ângulos diferentes. O fazer de Regina Silveira deixa transparecer objetivos pretendidos; o pensar em construção de Goldberg dita rumos para o fazer; e no caso de Jardim, metas pretendidas mostram um fazer pensado.

Contemplando esses três percursos, chega-se à criação como o processo de dar vida a novas formas (em sentido amplo) que surgem da metamorfose de formas já existentes. A transformação se dá através de combinações insólitas que acontecem na complexidade dos meandros da percepção artística. Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece relações inovadoras. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza dessas combinações e no modo como essas são concretizadas.

Os artistas tocam a realidade externa à obra – cadeiras, prumos e cavalos. Em gestos transformadores, esses midas da estética vão oferecendo características inusitadas àqueles objetos e assim têm o poder de revelar novas realidades.

TRANSFORMATION IN PROCESS

ABSTRACT: This article aims at amplifying the scope of the studies in genetic criticism beyond the limits of literature. A comparative analysis of manuscripts of three Brazilian plastic artists – Regina Silveira, João Carlos Goldberg and Evandro Carlos Jardim – is presented. The process of artistic creation is studied as a process of transformation that finds in each of these artists its singular mode of manifestation.

KEYWORDS: Genetic criticism; Plastic arts; manuscript; artistic perception; creative transformation.