

DOCUMENTOS DE PROCESSO E MANEJO DE FORMAS

Edina Regina Pugas Panichi (UEL)

edinapanichi@sercomtel.com.br

RESUMO

A presente comunicação tem por objetivo apresentar o processo criativo de autores diversos, bem como os documentos de processo empregados por eles. Quando se está diante de um produto considerado acabado, não se tem a exata dimensão do que significou produzi-lo. É nos bastidores da execução de uma obra que se podem encontrar recursos de natureza cognitiva, as condições de autonomia necessárias ao término do trabalho e estímulos para modificar o conceito de tempo empregado para levar a cabo a tarefa. Um arquivo preservado é um estoque de formas que, por si mesmas, já são traduções da realidade. Em seu conjunto, essas formas traçam o mapa de raciocínio seguido pelo autor e revelam o que é necessário para que se possa chegar ao resultado final.

Palavras-chave: Crítica genética. Documentos de processo. Processo criativo.

Os documentos de processo empregados pelos artistas, na elaboração de sua obra, variam conforme os objetivos a serem alcançados ou, mesmo, conforme a especificidade de cada trabalho. Não obstante, não deixam de ser, em cada caso, a materialização das produções do espírito de cada um dos criadores. Tais documentos diferem por suas características materiais e seus modos de escritura e guardam a história daquele trabalho em criação, ou seja, a variedade dos percursos possíveis, característicos de cada artista.

Em nossa jornada acadêmica como orientadora de dissertações e teses na área de Crítica Genética, pudemos acompanhar essa diversidade de documentos, a sua utilização pelos diferentes artistas e o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de uma obra. O processo criativo do artista Vik Muniz, explorado por Duarte (2014), coloca em evidência o recurso visual utilizado como instrumento auxiliar do processo de criação. Segundo o próprio autor (2007, p. 10), “o desenho não era somente uma maneira de comunicar por meio de figuras, mas também uma ferramenta para o entendimento e estudo de tudo que me era apresentado visualmente”. (MUNIZ, 2007)

Vik Muniz está dentro de seu tempo e, simultaneamente, fora dele. A afirmação relaciona-se ao fato de o processo de produção do artista ser estritamente artesanal, manual, contrapondo-se com o modo de fixa-

ção e reprodução de suas imagens, eminentemente técnico. Ao fazer da fotografia o produto de seu trabalho, Vik cria um paradoxo entre o processo artesanal da criação e a reprodução mecânica do resultado final. A base de formação do artista, manifestada por meio do desenho, pode ser observada no desenvolvimento da série Imagens de Arame. A busca pela reprodução do tridimensional em uma superfície de exposição bidimensional, não poderia ser executada sem conhecimentos de técnicas de desenho e, sobretudo, de perspectiva.

A perspectiva não é uma mera convenção. Gombrich (2000, p. 254) propõe que “nunca é demais insistir que a arte da perspectiva visa uma equação correta: pretende que a imagem tenha a aparência do objeto, e o objeto, a aparência da imagem”. Para um artista transcrever o que vê para uma superfície bidimensional, necessariamente terá que lançar mão de conceitos de geometria e perspectiva. A série demonstra a poética, por meio do domínio técnico e de uma ideia norteadora para a obra, um conceito perseguido pelo artista, vindo das portas do Batistério da Santa Maria del Fiore, de Lorenzo Ghiberti. A obra, que levou vinte e um anos para ser concluída, é composta por dez painéis que descrevem cenas bíblicas, todas em alto-relevo.

Segundo Muniz (2007, p. 46), a combinação das abordagens utilizadas pelo artista, usando o tridimensional para interpretar pinturas, “sobrecarrega os sentidos e confunde os olhos que, incapazes de decidir sobre qual linguagem seguir, ficam presos à superfície do quadro”.

Ao combinar um elemento tridimensional com um pictórico, ao lançar mão de duas diferentes técnicas, Ghiberti junta duas formas de leitura de imagens numa única – algo impossível de ser acompanhado pelos sentidos. Ao fazer isso, ele força o observador a tomar-se consciente da sintaxe da imagem e assumir, portanto, um papel ativo na apreensão dela [...] Ghiberti cria “apreensão” visual nos dois sentidos da palavra. (MUNIZ, 2007, p. 46)

Na série Equivalentes, anteriormente desenvolvida, Vik já tinha tentado criar ilusões a fim de que o observador questionasse as camadas de sentido envolvidas na imagem (nuvem + algodão + objeto + fotografia). Agora, a intenção do artista era destilar o conceito usado por Ghiberti para criar um efeito de contradição entre os meios utilizados, fazendo com que as leituras da imagem fossem incompatíveis entre si. Para tanto, o artista queria trabalhar com desenho e fotografia, incluindo relevo. Precisava encontrar um material que fosse maleável o suficiente para gerar a ilusão de um desenho feito a lápis, mas que, fisicamente, fosse similar ao bronze, como as portas do Batistério, que motivaram o projeto.

Vik afirma que, inspirado por uma fotografia de Jean Cocteau, fazendo seu autorretrato com arame, percebeu que o material poderia servir à obra, atuando no papel do tema que pretendia representar. Devido à maleabilidade e à coloração, um quadro de arame pareceria bastante com um desenho feito a lápis, proporcionando o efeito intencionado pelo artista.



Fig. 1 – Jean Cocteau fazendo autorretrato com arame. Fonte: Muniz (2007, p. 47)

Definido o material, o artista passou a manipular os arames com o auxílio de pequenos alicates. Os resultados foram fotografados e impressos em papel mate, com tom de pergaminho. Quando observadas de longe, as imagens pareciam desenhos, contudo, quando olhadas mais atentamente, de perto, o material se revelava, denunciando a fotografia de uma escultura e, conseqüentemente, novas informações e cargas de sen-

tido. O olhar se depara, pois, com múltiplas lógicas da imagem numa mesma fotografia. A fotografia se impõe como o falso duplo do real. A ambivalência conduz à dúvida: o que ver?



Fig. 2 – Vik com protótipo da série Imagens de Arame. Fonte: Arquivo do artista.

No momento em que os olhos identificam a imagem, pacote, se estabelecem relações com textura, peso, volume, e outras possibilidades de natureza física advindas da experiência sensorial de cada um. O segundo olhar revela o material, arame, e deflora o real, a ilusão da imagem inicial.

Vik procura evidenciar o contraolhar da experiência estética, o momento em que o observador lança um segundo olhar sobre a obra e confirma, ou certifica-se, de que há mais para ser contemplado e compre-

endido na imagem. Tudo, novamente, revela-se como uma questão de perspectiva.

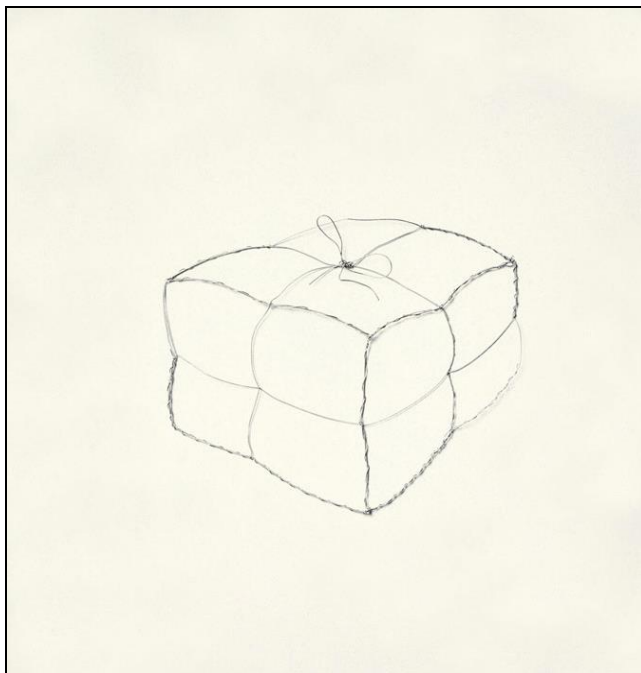


Fig. 3 – Pacote, da série Imagens de Arame. Fonte: Muniz (2004, p. 134)

Num segundo trabalho, desenvolvido por Barbosa (2013), foram acessados os bastidores das escolas de samba do Rio de Janeiro para investigar a criação de um desfile carnavalesco, onde cores, formas, sons e movimentos são combinados para representar os temas que as agremiações levam para a Marquês de Sapucaí. Foi levada em consideração a tradução intersemiótica no processo de criação do carnavalesco Paulo Barros, buscando identificar a estética criadora do artista, a partir de dois principais aportes teóricos: a crítica genética e a semiótica peirciana. A criação, neste sentido, configura-se como um processo de tradução entre o original e aquilo que se quer comunicar. A escolha de elementos visuais se justifica tanto pela ênfase na visualidade que o carnaval adquiriu, em especial nas últimas décadas, como também pela relevância dessa linguagem na concepção artística de Paulo Barros.

Os documentos de processo pesquisados confirmam a busca pela dinamicidade no percurso criativo de Paulo Barros. Os rascunhos da fantasia da ala dos dominós, por exemplo, do desfile de 2007, da Escola de Samba Unidos do Viradouro, comprovam que uma obra não nasce pronta. Em sua primeira versão, os dominós estavam fixados na fantasia do folião, com possibilidade limitada de movimentação, conforme figura a seguir:

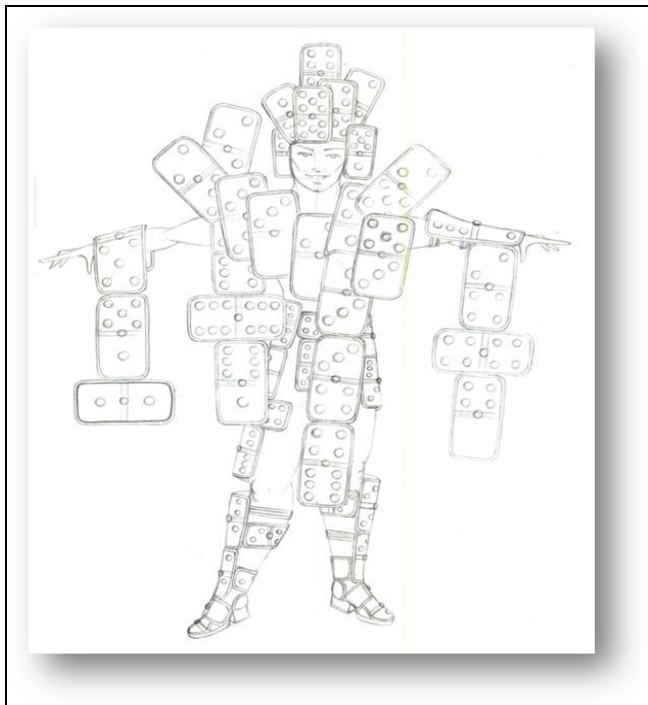


Fig. 04 – Primeira versão da fantasia da ala dos dominós.

Fonte: Rascunho cedido pelo carnavalesco

Este protótipo foi recusado e, em sua segunda versão, o figurino foi acrescido de uma bandeira, representando uma peça de dominó, que seria carregada e movimentada durante o desfile pelos componentes da ala. Conforme Salles (2004, p. 41), “a partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto”. Neste caso, identifica-se a busca de dinamicidade para o figurino, que além da bandeira, recebe também uma capa:



Fig. 05 – Segunda versão da fantasia da ala dos dominós.

Fonte: Rascunho cedido pelo carnavalesco

A obra em criação continuou sendo julgada pelo artista, formando uma complexa rede de operações. Insatisfeito com os resultados até então obtidos, Paulo Barros volta às pesquisas sobre o dominó, encontrando um registro histórico que atribui a origem do jogo aos monges da Idade Média. Sem entrar no mérito da história, nos interessa, aqui, constatar o recorte e a angulação singulares que o carnavalesco fez com esta informação. Ao crítico genético, interessa justamente a tessitura desses vínculos.

A terceira (e definitiva) versão do figurino ganha riqueza em seu significado quando alguns nexos são estabelecidos. Inspirada nas vestimentas dos monges, a fantasia trazia, na parte frontal interna, a imagem de um dominó. Esta imagem, entretanto, era revelada somente quando os componentes da ala se movimentavam coreograficamente durante o desfile, provocando o chamado “efeito dominó”. Conclui-se, neste estudo, que atos de adequar são permeados por critérios que refletem os modos

de desenvolvimento do pensamento. O carnavalesco aproveita cada detalhe para comunicar o tema do enredo, buscando clareza e movimento nas mensagens compartilhadas com o público. (BARBOSA, 2011)

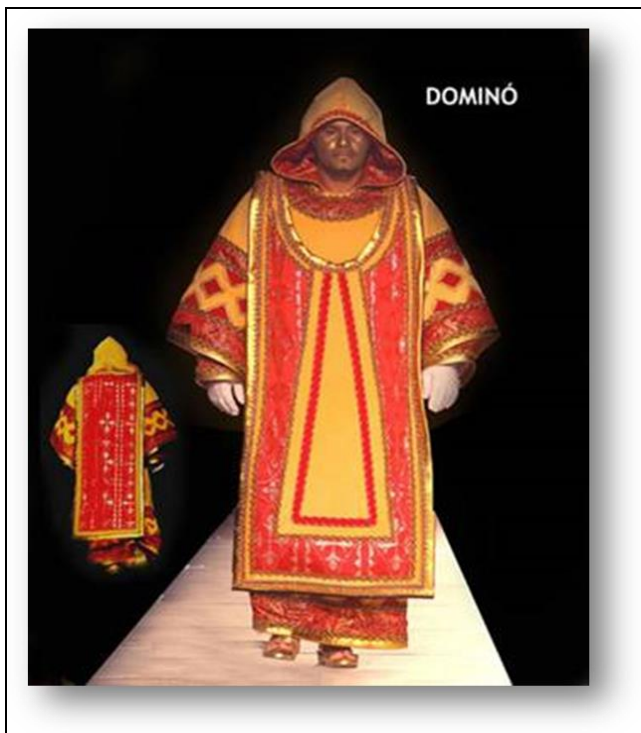


Fig. 06 – Versão final do figurino da ala dos dominós, no desfile dos protótipos.

Fonte: www.unidosdoviradouro.com.br

Assim funcionam os documentos de processo: são retratos de um espetáculo que acontece nos bastidores da criação. Possibilitam que seja conhecido o papel transformador da percepção – caracterizada pela unicidade da impressão do artista, com a qual ele reorganiza criativamente a realidade, fazendo combinações que transformam objetos em obras de arte. Embora garantam maior amplitude de ação aos pesquisadores, Salles (2004) reconhece que o crítico trabalha sempre com a lacuna existente entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado. Em decorrência dessas reflexões, a autora sugere novas diretrizes para as pesquisas em torno do pensamento em construção.



Fig. 07 – Ala dos dominós no desfile da Sapucaí.

Fonte: www.unidosdoviradouro.com.br

O escritor Pedro Nava, nosso objeto de pesquisa, é outro exemplo de utilização criativa de documentos arquivados para futura utilização. Ao escrever suas memórias, o autor sabia combinar recursos que ele mesmo produzia com a finalidade de dar suporte à redação de suas páginas. O autor construía espaços para anotações como uma forma de organizar-se para codificar os elementos a serem transformados em componentes do discurso. Para isso utilizava cadernos, respeitando sempre um lado da página, pois quando precisava daquela informação, recortava e aquilo se transformava numa ficha.



Fig. 08 – Anotações de Pedro Nava. Fonte: Caderno de anotações do autor

O mesmo estratagema pode ser observado no processo criativo do compositor Nelson Sargento. Barbosa (2013) investigou a criação artística na cultura do samba, analisando a obra do compositor a partir de teorias que posicionam o ato criador e a linguagem na perspectiva dialógica.



Fig. 9 - Caderno de anotações do sambista. Fonte: Acervo de Juliana Barbosa

Os cadernos de Nelson Sargento funcionam como uma espécie de incubadora de ideias. O interesse estético por uma determinada palavra, um ditado popular, um verso ou mesmo uma expressão cotidiana em vo-

ga, constitui um de seus principais motes inspiradores. O que é ouvido ou lido pelo artista e, de alguma forma, lhe agrada, logo entra para sua coleção de enunciados, cuidadosamente registrada em seus cadernos. Salles (2006, p. 68) chama de *coleta sensível* este movimento em que o artista se apropria daquilo que lhe atrai. São empréstimos, das mais variadas naturezas, que não carregam o peso negativo da falta de originalidade, mas revelam a diversidade de referências que constitui uma obra.

Quando se está diante de um produto considerado acabado, não se tem a exata dimensão do que significou produzi-lo. É nos bastidores da execução de uma obra que se podem encontrar recursos de natureza cognitiva, as condições de autonomia necessárias à criação e estímulos para modificar o conceito de tempo empregado para levar a cabo a tarefa. O armazenamento de informações é importante, pois funciona como um arsenal que permanece à disposição do artista e a qualquer momento pode servir de apoio a uma determinada construção. A imaginação criadora caminha por meio de um enredo que é descoberto antes mesmo da revelação daquilo que se deseja produzir. O que é determinante é a capacidade de construir registros que funcionem e que possam estar presentes a todo momento no contato com uma obra em nascimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, J. dos S. *A transmutação de formas e o jogo de linguagens no processo de criação do carnaval 2007: a Viradouro vira o jogo*. 2007. Dissertação (de Mestrado). – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

_____. *Imagens em movimento: a estética criadora do carnavalesco* Paulo Barros. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM), realizado de 03 a 06 de maio de 2011. *Anais...* Universidade Estadual de Londrina (PR), p. 1638-1648. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Juliana%20dos%20Santos%20Barbosa.pdf>.

_____. *Nelson Sargento e a cultura do samba: aspectos da criação artística*. 2013. Tese (de Doutorado). – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

DUARTE, T. P. P. J. *Aspectos comunicativos da criação artística: o universo das imagens de Vik Muniz*. 2014. Tese (de Doutorado). – Programa

de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

GOMBRICH, E. *Art and illusion*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2000.

MUNIZ, V. *Vik Muniz*: obra incompleta. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

_____. *Reflex*: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac, 2007.

OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PANICHI, E. R. P.; CONTANI, M. L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê, 2003.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação*: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.