

ARTE E CONHECIMENTO

Cecilia Almeida Salles
Pontificia Universidade Católica/SP

RESUMO - O artigo apresenta o processo de criação de uma obra de arte como ordenação de informações ou um processo de cognição. Buscando a compreensão da complexidade deste percurso, observa-se a percepção artística como forma de representação singular do mundo, assim como o conhecimento da matéria e a necessidade de pesquisa. A constante tentativa de conhecimento da obra e o auto-conhecimento do artista são também analisados.

ABSTRACT - The article presents de process of creation of a piece of art as organization of information or process of cognition. Trying to understand the complexity of this path, the discussion starts from the artistic perception as a form of unique representation of the world, going through the comprehension of the artistic matter and the necessity of research. It also analyzes the continuous attempt of comprehension of the piece of art and the artist's self-comprehension.

RÉSUMÉ - Le processus de création d'une oeuvre d'art est présenté dans cet article comme organisation des informations ou comme un processus de cognition. Dans la tentative de comprendre la complexité de ce parcours, on chemine en partant de la perception artistique en tant que forme de représentation singulière du monde, on arrive à la connaissance de la matière artistique et au besoin de recherche. L'article aborde aussi la connaissance de l'oeuvre et l'auto-connaissance de l'artiste.

A obra de arte, como "certos crepúsculos, certos amanheceres, alguns rostos trabalhados pelo tempo", está sempre na iminência de nos revelar algo, diz Borges¹. Assim é a ação do efeito estético. O iminente encontro é uma promessa permanente, na medida em que nunca se tem a total e absoluta revelação de como algo é. Mas esta promessa guarda em si grandes descobertas que nos colocam mais perto da realidade. Rodin² explica: "as belas obras, que são os testemunhos mais altos da inteligência e da sinceridade humanas, dizem tudo o que se pode dizer sobre o homem e sobre o mundo. Além disso, fazem-nos compreender que há alguma outra coisa que não se pode conhecer".

Na tentativa de conviver com o universo criado pelo artista, buscamos uma forma de ordenação — de caráter individual — das informações que atingem nossos sentidos. São arranjos que satisfazem a necessidade humana de coerência³. A recepção da obra de arte, sob esta ótica, caracteriza-se como um processo de obtenção de conhecimento na medida em que "conhecimento pode ser concebido como a ordenação de uma informação — em outras palavras, o decréscimo de entropia da informação significa o aumento de conhecimento" (Anotação dos diários do astro-físico Jorge Albuquerque Vieira)⁴.

Já apontamos anteriormente⁵ para o fato de que a crítica genética pode lançar novas luzes sobre temas que sempre instigaram o crítico de arte — incluindo, aqui, o crítico literário. Seriam os avanços ou ampliações que os estudos genéticos podem oferecer

para algumas reflexões críticas que poderiam ser definidas como clássicas.

Movemos a atenção sobre o efeito causado pelo "rosto trabalhado pelo tempo", para o processo no tempo que o levou a ficar assim talhado. Sendo este o olhar da crítica genética, falemos do fazer artístico como um processo de ordenação de informações ou como um processo de cognição.

Os estudos genéticos se interessam por acompanhar os movimentos da mão que faz; ao perceber-se gestos que se repetem, gestos que significam, encontra-se, inevitavelmente, a mão que pensa. Numa espécie de elogio à mão, narra-se sua ação. É através do gesto que o artista entra em contato com a solidez de seu pensamento. As mãos são o instrumento da criação mas mostram-se, antes de tudo, um órgão do conhecimento⁶. Com isto estamos enfatizando o fato de que o pensamento participa de todo o processo; a reflexão está contida na *praxis* artística, explica Evandro Jardim⁷. O conhecimento vai, deste modo, guiando o fazer; a ação mostra-se impregnada de reflexões e de intenções de significação. Os diferentes objetos de estudo da crítica genética — rascunhos, diários, anotações, esboços — lançam luzes sobre diferentes aspectos do processo de criação como obtenção de conhecimento.

Conhecendo o mundo

Os diários e todos os tipos de registros de caráter eminentemente pessoal ou prestações de contas que o

artista faz a si mesmo deixam, muitas vezes, índices relativos à sua percepção. O artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular — ele vai conhecendo o mundo, ou, mais especificamente, vai conhecendo o seu mundo. Enfatizamos, assim, a idéia de transformação singular e o papel da imaginação neste conhecer. Bachelard⁸ explica: "A imagem percebida e a imagem criada são duas instâncias psíquicas muito diversas e seria necessária uma palavra especial para designar a *imagem imaginada*".

O mundo é irremediavelmente explorado pelo artista⁹ — o processo de percepção é fora da ação do auto-controle. Nesta experiência, marcada por sua unicidade, o artista imprime seu traço na transformação que seu olhar impõe ao mundo observado. É aqui que o narrador vê histórias onde elas estão ocultas e o artista plástico transforma a tempestade sobre a plantação em um navio velejando em campos de centeio. Conta-se que Picasso estava tão empenhado em ver o mundo como pura imagem que quando menino, viu números como se fossem modelos e não símbolos de quantidade: "2 pareceu uma asa de pombo e 0 um olho" (Sharon Begley¹⁰). Hoje, bem sabemos, que não faltou na obra de Picasso a energia de tantos 2s e 0s metamorfoseados em pombos e olhos.

Os manuscritos, por vezes, conseguem flagrar registros desta apropriação do mundo, como os diários de Kafka¹¹ mostram: "O efeito produzido por um rosto tranqüilo, por meio de asserções calmas, principalmente quando vêm de uma pessoa

estrangeira a qual ainda não compreendemos bem. A voz de Deus saindo de uma boca humana."

Neste ambiente, entendemos a definição de Edgar Allan Poe¹² para arte. Arte é para ele a "reprodução do que os sentidos percebem na Natureza através do véu da alma". Esta "reprodução" oferecida pelo "véu da alma" sugere que a imaginação transformadora não é a faculdade de formar imagens da realidade — como se fosse possível a objetividade da reprodução — mas sim a possibilidade de representar ou formar imagens que ultrapassam a realidade, imagens que cantam a realidade, define Bachelard¹³. Neste processo de conhecer o mundo "tudo é possível e provável. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece novas formas", diz Strindberg em *O sonho*¹⁴.

Arnheim¹⁵, em seu estudo genético sobre os manuscritos de Picasso para a *Guernica*, afirma em relação ao esboço de um cavalo rejeitado ou rasurado pelo artista: "Se Picasso não buscasse nada mais do que mostrar um cavalo em plena agonia, este desenho estaria bem perto da solução, mas o cavalo seria parte de um grupo cuja tarefa consistia em dar visibilidade a uma tragédia humana". Em outro momento, Arnheim afirma que Picasso não se limitou em depositar na *Guernica* o que ele havia pensado, mas aumentou a compreensão do mundo com sua criação. A imagem imaginada ou "o que ele havia pensado sobre o mundo" carrega a apreensão ou o conhecer sensível e inteligente, daí seu poder de aumentar a compreensão do mundo.

Todas estas reflexões nos conduzem à afirmação de que a obra de um artista é uma tentativa de revelar o modo como ele percebe o mundo com a força e poder de colocar seu receptor mais perto da realidade externa à obra.

Conhecendo a matéria

Para que esta visão torne-se obra há todo um processo de fabricação da recompensa material ou da concretização do ideal. A alma deseja habitar o corpo porque, sem os membros e o corpo, ela não pode agir nem sentir — afirmação atribuída à Leonardo da Vinci. As reservas poéticas precisam de um corpo físico para que se concretizem ou se materializem e, assim, podermos falar em obra.

A crítica genética concentra suas preocupações exatamente nos meios de revelação desta imagem. É neste momento que o artista estabelece um relacionamento íntimo com a matéria através da qual a imagem tornar-se-á palpável: a palavra, o mármore, tintas e tela. Relacionamento este que implica em um permanente jogo que envolve resistência, flexibilidade e domínio.

Drummond eternizou esta luta lúdica em seu poema "O Lutador": Lutar com palavras/ é a luta mais vã/ Entanto lutamos/ mal rompe a manhã. O poeta enfrenta a batalha — "Palavra, palavra/ (digo exasperado)/ se me desafia/ aceito o combate" — e vence sua luta (aparentemente) vã com a palavra, exatamente na busca pela expressão da

impossibilidade de se lidar com a matéria. A palavra resiste ou faz uso de "disfarces", como explica Bioy Casares ¹⁶, e cabe ao criador retirar suas máscaras ou vencer sua resistência.

Nesta interação artista/matéria há uma mútua incitação. Os rascunhos do escritor desenham com beleza este embate. Não se pode negar a plasticidade do manuscrito. Se conseguirmos, por alguns instantes, esquecer que o poeta substitui "linguagem cifrada" por "linguagem em larva", por exemplo, e se conseguimos nos deixar levar pelos gestos gráficos aprisionados pelos rascunhos, teríamos uma bela imagem de um diálogo inteligente. Italo Calvino ¹⁷, em sua crítica genética sobre os manuscritos de Leonardo da Vinci, define os rascunhos como um exemplo de combate com a língua nessa perseguição que escapa à expressão. Esta luta é ação mútua; confronto constituído por ações verdadeiras de alguma coisa sobre a outra.

No momento em que diferentes estruturas são procuradas e co-habitam visualmente o mesmo espaço, ou listas de sinônimos são fabricadas, ou parágrafos são condensados e ampliados, o escritor vai conhecendo, neste processo de adequação, os limites das palavras, suas possibilidades e potencialidades e, assim, vai materializando seu grande projeto. Todo este processo reverte-se numa íntima convivência e cumplicidade com a matéria. Assim Pablo Neruda ¹⁸ descreve a intimidade do poeta com a palavra: "Não se pode viver toda uma vida com um idioma, vendo-o em sua maior dimensão, explorando-o, alisando-lhe o pêlo e a barriga sem que

esta intimidade faça parte do organismo. Assim aconteceu comigo em relação à língua espanhola. A língua falada tem outras dimensões; a língua escrita adquire uma dimensão imprevista. O uso do idioma como veste ou como a pele do corpo, com suas mangas, suas emendas, suas transpirações e suas manchas de sangue e suor revelam o escritor. Isto é estilo".

Necessidade de pesquisa

Não é só no lidar com a matéria que o artista sai em busca de um maior conhecimento. Nas artes plásticas, por exemplo, a série de ensaios de Picasso sobre o tema "Cabeça de mulher chorando", produzidos ao longo da criação da *Guernica*, sabem da sua condição de ensaio — ou de sua condição de meio de conhecimento de uma forma sensível — na medida em que são confeccionadas com suportes materiais diferentes da futura *Guernica*.

Paul Klee¹⁹, por sua vez, registra, em seu diário, a necessidade de conhecer mais sobre técnica: "Continuo fazendo a notação escura da energia luminosa. Essa concepção, no sentido do negativo fotográfico, apresenta resultados plásticos absolutamente positivos sobre uma base branca. A isto soma-se ainda a tentativa de uma articulação ritmicamente distorcida, conservando-se uma certa regularidade".

O pintor exercita a técnica, procurando um resultado que lhe satisfaça: "Para efeito de estudo,

recorro a um acessório mecânico. Teoricamente, poderia acontecer de se posicionar erroneamente o pantógrafo, mas a figura distorcida resultante disso não pode ser vista *a priori*. Na tentativa de contornar essa dificuldade, cheguei ao seguinte: faço o desenho correto, normal, sobre vidro. Em seguida, escureço o recinto e acendo uma lamparina, de preferência uma lamparina a gasolina, pois a altura da chama pode ser facilmente regulada. Disponho a placa de vidro em viés entre a fonte de luz e a nova folha, estendida horizontalmente sobre a mesa.

Resultado: na imagem "correta" temos AB, BC, CD, ao passo que na imagem projetada ou distorcida temos o inverso A1B1, B1C1, C1D1.

Para cada caso, realizei todo tipo de experiências, alterando o ângulo de inclinação da chapa de vidro até conseguir a conversão da imagem que mais me parece satisfatória."

As anotações de Guimares Rosa com as listas de termos regionais coletadas por seu pai não deixam também de ser um bom exemplo da necessidade de pesquisa que se mostra, muitas vezes, premente ao longo do processo de criação artística e que se revela, aqui, um processo de conhecimento sobre o que se fala e como se fala.

Na busca de uma melhor estória, Ignácio de Loyola Brandão²⁰ sente necessidade de fazer pesquisa e registra em seus diários: "Sinto ainda falta de ler mais como documentação"; "Sinto necessidade de ler mais sobre meio ambiente, poluição"; e "Preciso pesquisar um pouco para arranjar uma doença para os habitantes das cavernas de lata de cerveja". Esta

necessidade é suprida através da leitura de livros — foi encontrada a bibliografia consultada com a citação de 82 títulos, mais centenas de artigos de jornal que foram classificados e arquivados em pastas. Muito do que foi lido, Loyola transcreve em suas anotações.

Os diários de Salvador Dalí²¹ recebem a seguinte anotação: "Nunca recusei à minha fecunda e elástica imaginação os mais rigorosos procedimentos de pesquisa. Eles conseguiram dar rigidez a minha maluquice congênita". Klee²², a certa altura de sua vida, sentiu que certamente ainda iria aprender anatomia. Enquanto meio e não como fim.

Muitos outros criadores falam desta necessidade de pesquisa e todos parecem concordar com Ernest Hemingway²³ que um conto, como o iceberg, deve ser sustentado na parte que não se vê pelo estudo, reflexão e material reunido e não utilizado diretamente na obra.

Aquisição de conhecimento, aqui, portanto, está relacionada à investigação que, aliada à sensibilidade, faz o artista sair em busca de um maior conhecimento sobre técnicas e sobre o assunto ou tema a ser tratado. Conhecimento em diferentes níveis vai se mostrando premente e vai sendo conquistado pela própria necessidade de expressão.

Conhecendo a obra

Na medida em que tratamos da criação como processo, estamos, inevitavelmente, colocando-a no espectro da continuidade. Artista e possível obra estão

em estado de permanente mutação, por isso falamos sempre de criação em processo. A obra está, constantemente, se refazendo ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra. "Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez uma outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada" (Klee²⁴). Tratando-se de um processo contínuo em permanente crescimento, sempre subsistirá um grau ou possibilidade de variação contínua; deste modo, a precisão absoluta é impossível.

Diante do rascunho manuseado e manipulado pelo artista, ele vai conhecendo sua obra e adequando-a a seu projeto, até ali só sonhado. A mão, guiada pelo desejo, faz espantosas combinações com a matéria. A obra vai sendo permanentemente experienciada e avaliada pelo artista. O geneticista, por sua vez, vive (ou re-vive) estes momentos em que o artista vai conhecendo sua obra.

As rasuras são índices significativos da convivência do artista com o lento clarear de suas intenções — a fragilidade inicial vai ganhando consistência e, assim, ele é capaz de ver naquela obra uma possível materialização de seu grande projeto. Ele, aqui, conhece e compreende o que ele espera de sua obra, como discutiremos mais adiante, quando tratarmos do projeto poético. Na medida em que o artista vai se relacionando com a obra, ele vai, naturalmente, conhecendo-a: ele aprende as leis que passam a reger aquela obra específica. Modificações são feitas de acordo com critérios internos e

singulares daquele processo. Ele conhece, neste momento, o que a obra deseja e necessita.

Bioy Casares²⁵ discute estas leis no âmbito da narrativa, tratando, mais especificamente, de unidade de tempo, de lugar e de ação. Há uma ordem? "Não, a ordem será a mais conveniente para a eficácia da história que se vai contar porque as observações gerais se modificam para cada uma das histórias. São tão diversas. Há de se descobrir uma poética para cada texto que se escreve". Por isso ouvimos falar em vocabulário de um livro, formas sintáticas de um conto específico, pinceladas de um van gogh e determinada exploração do espaço ou utilização da flexibilidade da matéria de uma escultura.

Conhecendo a si mesmo

Ao focalizar o processo de criação de uma obra de arte, não se pode manter um distanciamento ascético entre artista e obra. A poesia de Yeats explica que "quando refaço uma canção, estou, na verdade, me refazendo". Ao rasurar o poema, o poeta está rasurando a ele mesmo. É o processo de criação como auto-criação.

Em nome do que alterações são feitas? A análise de manuscritos nos permite constatar um conjunto de princípios que colocam a obra em constante avaliação e julgamento. Estamos nos referindo ao projeto poético do artista — princípios, gostos e crenças que regem o fazer artístico. Este projeto seria aquilo que a síntese matéria/forma/conteúdo procura concretizar.

O projeto poético está atado ao momento da singularidade de cada artista; falamos, deste modo, de um projeto pessoal, singular e único. Com isto queremos ressaltar que este projeto é dependente da linguagem em que cada obra se concretiza. Depende também do tempo e espaço em que aquela obra se insere na frisa do tempo daquela manifestação artística específica e das artes em geral: diálogo com a tradição, com o presente e com o futuro. Assim como é dependente do tempo e espaço em que aquela obra se insere, agora, na frisa do tempo da criação daquele artista: uma obra em relação a todas as outras já feitas e aquelas por fazer.

O projeto está relacionado àquele artefato em estado de criação dependente de princípios éticos de seu criador ou de um plano de valores como a cosmo visão e a visão que o artista tem de arte e de artista, em geral, como também da visão que ele tem de sua própria arte. Ao caracterizar a Ética, Peirce²⁶ explica que no podemos saber como estamos deliberadamente preparados a almejar um comportamento, até que saibamos o que admiramos. Deste modo, a Ética recebe seus princípios da Estética.

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha²⁷ explica, de forma semelhante, que a obra é capaz de revelar o que um homem pensa e a visão que ele tem do mundo.

O projeto poético é, portanto, dependente também de princípios estéticos relacionados ao grande propósito estético do artista que carrega sua maneira de ver o Belo ou aquilo que lhe é admirável. O ato estético engendra, sob esta perspectiva, a existência de um plano de valores sobre o mundo —

um plano singular do pensamento do homem sobre o mundo, como esclarece Bakhtin²⁸.

Estes fios conduzem o fazer artístico, um processo marcado pela continuidade e crescimento, como já vimos, estando, portanto, em estado de permanente mutação e indefinido acabamento. Falamos, assim, de princípios éticos e estéticos de caráter geral que direcionam o fazer do artista — princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. O artista está, de certa forma, comprometido com este projeto e, ao mesmo tempo, sente-se seduzido pela idéia de concretizá-lo.

O modo de ação deste projeto ou sua influência é suave como a ação do sol sobre a flor. Poderíamos falar em ideais, mas esta seria uma palavra muito fria; são aspirações que admiramos²⁹. O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos; estes propósitos tornam-se claros no curso do empreendimento. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; sendo, assim, um processo puramente mecânico.

Ao corrigir ou rasurar uma possível concretização de seu grande projeto, o artista vai explicitando para ele próprio o que espera ou o que ele quer da obra e, assim, seus propósitos vão ganhando contornos mais nítidos. A crítica genética mostra um projeto poético que vai se delineando, clareando e definindo ao longo do processo. A obra de arte cresce e é executada ao mesmo tempo. Daí Arnheim³⁰ perceber um picasso que vai nascendo: é a

revelação de uma poética. Vejamos seu comentário sobre o primeiro esboço de Picasso para o futuro mural: Estudo de composição - Lápis sobre papel azul 27 x 21 cm. Datado - 1.5.37 - "A distribuição da cena está mais próxima da tradição pictórica clássica do que o mural definitivo. É menos 'moderna'".

A crítica genética lida com o processo de experimentação ou de conhecimento; mais especificamente, trata dos meios de revelação de um projeto poético. A operação poética mostra-se como uma ação ampla que contém este projeto.

Nesta perspectiva, podemos dizer que o processo de criação é uma forma do artista conhecer, tocar, manipular seu projeto de caráter, até ali, geral. Estando estes princípios envoltos pela aura da singularidade de cada artista, o processo de criação manifesta-se como um processo de auto-conhecimento.

O foco de atenção da crítica genética recai exatamente sobre este momento de materialização deste projeto e nos põe, assim, em contato com valores éticos e estéticos do artista enquanto estes vão ganhando consistência material.

O gravador Evandro Jardim³¹ fala de seu projeto que "tem a dimensão da própria vida". Há uma nítida preocupação com o registro de etapas, portanto, cada momento é um ponto de partida e não uma chegada. O que lhe interessa é trabalhar na continuidade, nada com a intenção de estar acabado. Ele busca através de um texto móvel se aproximar da essência ou âmago da imagem. A imagem de uma árvore o vem acompanhando ao longo do tempo, já tendo sido

árvore com nuvens, nuvens com árvores, uma mancha. "Esta imagem tem me ensinado muito sobre gravura", constata Jardim.

O poeta Marcus Accioly³² fala de seu projeto, por ele chamado de "realismo épico": "o que nós precisamos é de conseguir o poema inteiro — comprido como fio, comprido como rio. Nós temos que mergulhar, neste final de século (que, às vezes, se assemelha até a um final de mundo), em uma obra inteira. Isto traria a reestruturação do poeta". E assim seus livros nascem: inteiros recebendo depois infinitas correções — cortes, adições e substituições em todos os níveis — mas dentro da inteireza inicial do momento de sua concepção.

Poderíamos dizer que o processo de criação artística é um processo de experimentação no tempo ou uma permanente obtenção de conhecimento. Evandro Jardim diz que o processo de criação contém uma intenção ampla: busca de conhecimento para dar sentido à obra, no esforço de produzir algo que se justifique por ele mesmo. Só assim, a obra acontece plenamente.

Este esforço pela obtenção de conhecimento para dar sentido à obra nos remete à idéia de conhecimento como ordenação de informação. A arte brota do desejo de conhecer, surge, portanto, do anseio por ordem. Enquanto a ordem supõe uma certa desordem reduzida³³, a desordem é condição de fecundidade — o tesouro que pressagia riqueza.

A criação, partindo de um caos criador e fértil, mostra-se como um processo de ordenação de informações ou aquisição de conhecimento,

intencionando que seu produto signifique e se auto-justifique. Esta obra, por sua vez, incitará seu receptor, na tentativa de conhecer o universo criado pelo artista, buscar, de forma análoga, uma ordenação, de caráter individual, das informações que atingem seus sentidos.

Notas e Referências Bibliográficas

1. BORGES, J. L. *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires: Editorial Atlântida, 1984, p. 132.

2. RODIN, A. *A arte - Conversas com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990, p. 141.

3. Cf. BULGARELLI, D. J. *Um estudo semiótico da observação na astronomia*. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 1993.

4. Diários cedidos pelo cientista que são objeto de estudo do projeto *Criação em processo: ciência e arte*, que vem sendo por mim desenvolvido.

5. SALLES, C. A. *Crítica Genética - Uma introdução*. São Paulo: EDUC, 1992.

6. Cf. FOCILLON, H. *Vidas das formas*, seguido de Elogio da Mão. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

7. Depoimento do gravador Evandro Carlos Jardim no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, em maio de 1993.

8. BACHELARD, G. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1986, p.xxii.

9. SALLES, C.A. "Diários de descobertas". *Cultura Vozes*, nº 2, março-abril, 1993.
10. BEGLEY S. "Ciência quer montar o quebra-cabeça dos gênios". *O Estado de São Paulo*, 4.7.1993.
11. KAFKA, F. *Journal - Texte Intégral 1910-1923*. Paris: Grasset, 1954.
12. POE, E. A. *Poe desconhecido*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
13. BACHELARD, G. op. cit., p.xxii.
14. Ingmar Bergman cita Strindberg na última cena de *Fanny e Alexander*.
15. ARNHEIM, R. *El "Guernica" de Picasso - Génesis de una pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976, p. 52.
16. CASARES, B. *A la hora de escribir*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.
17. CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
18. NERUDA, P. *Confesso que vivi*. São Paulo: Difel, 1983, p. 265.
19. KLEE, P. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 289.
20. Diários cedidos pelo escritor que foram objeto de estudo de minha tese de doutorado *Criação em processo: Ignácio de Loyola Brando e "Não Verás País Nenhum"*. PUC/SP, 1990.
21. DALI, S. *Diários de um gênio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 24.
22. KLEE, P. op. cit.

23. Hemingway apud Gabriel Garcia Márquez *Cheiro de Goiaba*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
24. KLEE, P. op. cit., p. 190.
25. CASARES, B. op. cit., p.64.
26. Cf. CP 5.36.
27. Cf. PETERS, I. F. *A palavra e a arquitetura: Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de mestrado. PUC-SP, 1993.
28. BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
29. Cf. COLAPIETRO, V. *Peirce's approach to the self*. Albany, New York: State University of New York Press, 1980.
30. ARNHEIM, R. op. cit., p. 45.
31. Ver nota 7.
32. Depoimento do poeta Marcus Accioly, gravado no *Videocanto*.
33. Cf. VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras 1991.