

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *12*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JUNHO de 2004

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

DESENHOS DE LUIZ GÊ

Paginação

MARIA AUGUSTA MOTA

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
CECILIA ALMEIDA SALLES	

ARTIGOS

JORNAL: CIDADE É CULTURA	13
AMÁLIO PINHEIRO	

A CRÍTICA GENÉTICA DIANTE DO PROGRAMA DE RECONHECIMENTO VOCAL	29
PHILLIPPE WILLEMART	

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEXTUAL COMO REELABORAÇÃO DA REALIDADE	43
EDINA REGINA PUGAS PANICHI	

MEMÓRIAS DE UM CERTO RELATO	53
MARIA DA LUZ PINHEIRO DE CRISTO	

ALGUMAS QUESTÕES ACERCA DA LEITURA	73
VERÔNICA GALÍNDEZ JORGE	

PROCESSO DE CRIAÇÃO: DESVELANDO NÍVEIS DA COMUNICAÇÃO INTRA E INTERPESSOAL	91
JOSÉ CIRILLO	

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA FOTOGRAFIA	105
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES	
O LUGAR DO ARTISTA NA CIDADE	139
CLAUDIA TEIXEIRA MARINHO	
ESPAÇO DE ELOQUÊNCIA	159
CECILIA ALMEIDA SALLES	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ACRONON E H. J. KOELLREUTTER	171
NÉLIO TÂNIO PORTO	
TELEJORNALISMO: PROCESSO EM MOVIMENTO	199
ALINE GREGO	

PROCESSO DE CRIAÇÃO: DESVELANDO NÍVEIS DA COMUNICAÇÃO INTRA E INTERPESSOAL

JOSÉ CIRILLO
Universidade Federal
do Espírito Santo

RESUMO

Este artigo aborda as esferas intrapessoal e interpessoal que envolvem o processo de criação visto como um ato comunicativo. Ao estabelecer um elo entre o corpo biológico e os instrumentos de trabalho que aperfeiçoam a atuação do artista, é desenvolvido o conceito de cadernos de artista como prótese. Próteses da mente que, mediadas pelo crítico genético, irão auxiliar na constituição de uma taxonomia do movimento que envolve o gesto criador.

RÉSUMÉ

Cet article étudie les sphères intrapersonnelle et interpersonnelle impliquées dans le processus de la création envisagé comme un acte

de communication. Etablissant un lien entre le corps biologique et les instruments de travail qui améliorent l'actuation de l'artiste, j'explore le concept de cahier d'artiste comme prothèse. Prothèses mentales qui, par l'intermédiaire du généticien, aideront à la constitution d'une taxinomie du mouvement impliquée par le geste créateur.

ABSTRACT

This article discusses the personal and interpersonal aspects of the communicative act that are involved in the processes of creation and their studies. The concept of sketchbooks as prosthesis is developed by establishing a link between the biological body and the tools that improve its performance. This prosthesis of mind, mediated by the genetic studies, will aid in the constitution of a kind of taxonomy of the movement that involves the creative gesture.

O presente artigo busca tratar dos pressupostos que mapeiam o processo de criação como um fenômeno da comunicação, e considera: a) a *comunicação* como a transmissão codificada de uma mensagem – como tal, a própria origem biológica do homem já se dá como um ato em transmissão (DNA); e b) que *toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo: toda comunicação humana retornará a este ponto* (Pross, citado por Baitello).¹ Tomadas essas premissas, e expandindo-se esta idéia do campo biológico para o macrossocial, pode-se pensar em comunicação a partir dos elementos presentes nas esferas de interação humana.

Assim, o processo de criação poderá evidenciar estas esferas de interação, ou categorias comunicacionais expressas em três níveis: o *intrapessoal*: com a ação reflexiva expressa no diálogo íntimo

1. BAITELLO, Norval. Sistemas Intersemióticos II: teoria geral da mídia. Disciplina oferecida pelo programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em Vitória (ES), 1º semestre de 2002.

que revela pensamentos em construção; no *interpessoal*: na verificação dos índices decorrentes das adaptações e correções originadas da interlocução com o público, ou mesmo com o geneticista, ou com aspectos estéticos nos diferentes grupos de ação; ou ainda no nível *cultural*: posto que todo processo de criação dialoga com a história e atualiza a tradição, tanto o artista quanto a obra não têm significação completa se vistos sozinhos ou alheios às realizações culturais no tempo e no espaço. Porém, somente os dois primeiros níveis serão tratados neste artigo.

O termo “comunicação” há muito vem sendo debatido, e o resultado disto é um conjunto polissêmico que conduz a uma diversidade infinita de compreensões deste fenômeno. Mas todos têm um ponto em comum, pelo menos, a idéia de que existe um processo de transmissão e armazenamento de algum tipo de informação, seja esta de ordem biológica (como os códigos de transmissão genética), ou da ordem do complexo campo da comunicação humana.

Santaella, em *Comunicação e Pesquisa*, fornece a síntese de algumas definições do termo. Entre eles, a idéia de comunicação unilateral admitida por Meyer-Eppler, para quem a comunicação seria a ‘*recepção e o processamento de sinais detectáveis física, química ou biologicamente por um ser vivente*’, mesmo que a fonte fosse um objeto inanimado (Santaella, 2001, p. 7 e 19). Na esteira deste embate, conduz à idéia de interação mútua de Shannon & Weaver, que definem comunicação como ‘*todos os procedimentos pelos quais uma mente pode afetar outra*’; ou ainda a idéia de que a comunicação é um princípio organizacional da natureza: ‘... De fato, todos os organismos biológicos, incluindo as plantas, recebem avaliam e enviam mensagens. Resumindo: a comunicação é um princípio de organização da natureza’.

Mas, Santaella (2001, p. 21) chama a atenção para o fato de que é preciso avançar para outros elementos do ato comunicativo: a congruência entre o emissor e a interpretação do receptor, bem como a intencionalidade, ou a tentativa consciente do emissor de influenciar o receptor através de uma mensagem. Assim, todo ato comunicativo pressupõe em si a existência de uma intenção do emissor, a qual tem que ser identificável por parte do receptor.

No desenvolvimento desta linha de pensamento sobre a comunicação, a autora apresenta os princípios da comunicação humana segundo DeVito, para quem:

A comunicação é um pacote de signos; a comunicação é um processo de ajustamento; a comunicação envolve conteúdo e dimensões relacionais; as seqüências comunicativas são pontuadas; e comunicação envolve transações simétricas e complementares; a comunicação é transacional; a comunicação é inevitável, irreversível e irrepetível.

Percebe-se que a autora evidencia a questão de que a comunicação não é uma atividade exclusivamente humana, principalmente se for entendida como “a transmissão de qualquer influência de uma parte de um sistema vivo ou máquina para outra parte, de modo a produzir mudança. (...) a comunicação está basicamente na capacidade de gerar e consumir mensagens” (Santaella, 2001, p. 22 e 23).

Porém, não descartando a idéia de mente existente em qualquer fenômeno possuidor de uma certa ordem organizacional interna e interacional com o meio que o envolve; e admitido ainda que redes de geração e transmissão de informação já se operam no micro-universo das mais primitivas formas de existência, e mesmo ainda na micropartes que as compõem, a ênfase neste trabalho está na consideração da comunicação no que ela tangencia a capacidade humana de construir, na mente, e em suas mais diversas próteses (ou instrumentos, nos quais está contido o campo das máquinas), uma idéia prévia do resultado de sua ação – ou seja um projeto antes do objeto.

Karl Marx, em *O Capital*, ao considerar o trabalho uma atividade peculiar ao homem, distingue o ‘mais inapto dos arquitetos’ da mais eficiente das abelhas, pela capacidade que o primeiro tem de construir na sua cabeça (mente) a célula antes de construí-la na cera. Na realidade, esta distinção está na possibilidade de projetar, com o auxílio da memória e da imaginação do artista/autor, o objeto a ser construído, o qual desde antes existia como potência na mente criadora.

Para Fisher (1983, p. 21), o homem se tornou homem por meio do desenvolvimento de ferramentas: ele se fez, se produziu a si mesmo,

fazendo e produzindo ferramentas com as quais ele se apoderou da natureza para transformá-la. Com isto, um novo sistema de relações entre uma espécie biológica e o resto do mundo se estabeleceu com o uso de instrumentos, os quais retiram sua ação do campo da causa-efeito. O efeito, aponta Fisher, passa a ser “propósito” e como tal, norteador do processo de trabalho. É obvio que todo ser vivo estabelece um certo tipo de relação de propósito com o mundo circundante, mas este propósito está relacionado a um conjunto de operações ordenadas pelo metabolismo e pela necessidade de sobrevivência, estando ainda limitadas ao pleno funcionamento dos seus órgãos biológicos; é uma relação direta, sem intermediários. A ação humana, segundo ele, é *metabolismo mediado* (Fischer, 1983, p. 25), mediado por um instrumento de trabalho com o qual o meio precede o propósito, o qual se revela pelo uso destes meios. Seus instrumentos biológicos (órgãos necessários à sua existência enquanto organismo vivo) podem ser melhorados por meio de instrumentos ou ferramentas, ou mesmo substituídos por elas. Poder-se-ia falar aqui, então, que há a construção de uma espécie de prótese.

Assim, o instrumento de trabalho – exterior ao organismo, ao corpo biológico, é fenomenologicamente uma prótese que prolonga e melhora o corpo, e diferentemente dos órgãos biológicos, pode ser adequada e substituída em função do aprimoramento e da eficiência na execução da tarefa. São definidos aqui como próteses: instrumentos, mesmo que rudimentares, de origem não-orgânica, e substituíveis à medida que outros mais eficientes são desenvolvidos. Ou seja, algo que possa ser produzido permitindo o prever e antecipar ocorrências, e deste modo, garantir um certo grau de previsibilidade e de alterabilidade no objeto ou ação resultante do uso destes instrumentos. Tornam o corpo mais eficiente, permitindo a observação e a recontextualização do observado tanto espacial, quanto temporalmente, garantindo uma certa antecipação, ou uma idéia prévia da existência do fenômeno em construção.

Assim, a partir das considerações acima, buscar-se-á neste trabalho evidenciar os dois primeiros níveis de interação entre o processo de criação e a comunicação, buscando refletir sobre o papel destas próteses na compreensão da linguagem em construção. Primeiramente, o diálogo

do ser-em-si consigo mesmo, ou do artista consigo mesmo durante o processo gerador da obra, expresso no Nível I: da *comunicação intrapessoal*; e, especificamente, no Nível II será evidenciada a interlocução com o outro-ser por meio dos documentos decorrentes deste processo criador, os chamados *cadernos de artista*, próteses da mente com base nas quais se dará o embate do geneticista, ou o *diálogo interpessoal* dele com o artista e seu ato criador. Como desdobramento deste ato comunicacional interpessoal, uma nova visão da obra do artista poderá ser colocada ao público, acrescentando um novo prisma de interação deste com a obra de arte.

Assim, retomando a idéia da mente do arquiteto que é capaz de antever o objeto em construção, pode-se dizer que esta antecipação na mente é, freqüentemente, acompanhada pelo uso de instrumentos que permitem o ir e vir nas reflexões durante este processo de criação do objeto. Estes instrumentos colocam-se como próteses da mente, permitindo um acesso mais rápido às imagens e dados que estão grafados na memória do artista, e registradas nestes instrumentos sob a forma de signos verbais e não-verbais, rascunhos e notas que são capazes de retomar a experiência que os gerou, bem como toda a rede de articulações decorrentes do momento do registro nestes blocos de notas.

Poder-se-ia, então, dizer que os *cadernos de artista* são parte destas próteses que auxiliam na construção da obra nas artes visuais. Estes livros de notações verbais e visuais são instrumentos não-orgânicos que acompanham o processo de criação, agilizando, ampliando e transformando a ação da mente criadora, permitindo a esta visualizar por meio de uma diversidade de desenhos, anotações, garatujas, códigos visuais e verbais, partes do processo de elaboração da obra.

Estes *cadernos de artista* são, como as cadernetas e diários dos escritores, registros memoriais do processo de diálogo íntimo do artista/autor, consigo mesmo e com a matéria que constituirá o objeto. Neles estão expressos os fundamentos que permitirão entender, ou ao menos vislumbrar, partes do mecanismo dinâmico da criação. Não obstante, eles permitem tratar do processo de criação como um ato comunicativo: uma mistura de signos que no decorrer de suas páginas dão testemunhos da linguagem que se estabelece ao longo do diálogo da criação.

A linguagem nestes documentos de processo aponta para a humanização destas próteses, as quais perderam a semelhança com qualquer objeto natural. Mesmo quando estas notas se dão pelo arquivo de um elemento da natureza (pequenos pedaços de folhas, galhos, penas, etc) não é mais a natureza biológica destes materiais que está sendo capturada, mas como estes objetos podem ganhar uma outra denominação sensorial – não completamente uma abstração, mas um objeto mediado pelo vivido, pela sua grafia na memória do sujeito que ao apropriar-se dele, dele é apropriado. Este objeto capturado não é mais, pois, um objeto natural, posto que lhe foi adicionado um novo conteúdo: uma função semântica que designa todo um novo complexo de significações.

Nesta ação de resignificação, e conseqüente diversificação do conteúdo do objeto natural, constituem-se as próteses que potencializam de modo ilimitado a ação da mente criadora no mundo. E da experiência espontânea, mediada apenas pela função biológica dos sentidos – comum a todos os seres vivos, a mente do autor/artista busca substituir, ou ampliar esta ação por uma reflexão com “propósito”. Esta reflexão caracteriza o aspecto do diálogo desta mente consigo mesma, à medida que esta estabelece as relações e desdobramentos da ação em ato: uma comunicação consigo mesmo que envolve um emaranhado de outras ações que buscam prever o resultado, adequando os meios à melhor e mais ágil maneira de atingir o proposto.

Os signos deste ato comunicativo, evidenciados nas páginas de anotações, não se constituem como abstrações puras, transpõem-se da simples expressão ou imitação pondo-se como uma linguagem que é nem inteiramente o produto da impressão criada pelos objetos, nem inteiramente o produto da vontade arbitrária daquele que fala (Humboldt, apud Fischer, 1987, p. 33). São imagens e signo ao mesmo tempo, articulações que definem na mente um conceito tanto de espacialidade, quanto de temporalidade em relação ao sujeito criador e suas relações no/com o mundo – uma linguagem gradualmente sendo formada de modo muito próximo ao caráter mágico com o qual o homem pré-histórico tentava compreender o mundo que se colocava aos seus sentidos. Porém, aperfeiçoada pelo acervo cultural da humanidade.

Assim, o autor/artista, na medida que constrói este mundo imagético, vai diferenciando o campo impreciso do mundo circundante e

constituindo metáforas, um estágio na formação deste diálogo íntimo. É esta metáfora que permite uma (pré)visão do resultado por meio do diálogo intrapessoal que envolve o ato criador.

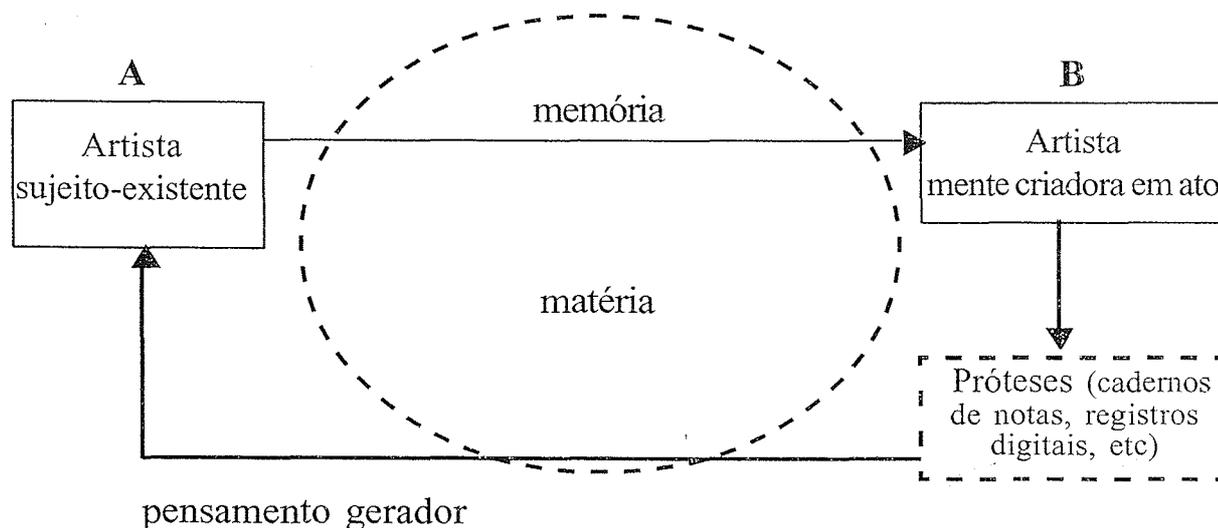
Entende-se por comunicação intrapessoal, ou autocomunicação, a comunicação consigo mesmo; uma ação reflexiva expressa pelo diálogo íntimo que revela as estratégias do pensamento em construção. Esta categoria do ato comunicativo se revela tanto na forma de verbalizações para consigo mesmo, quanto no hábito de registrar em próteses anotações verbais e/ou visuais que grafam a matriz do pensamento em ato, o que norteia o processo de criação.

Esse registro gráfico, com signos verbais e não-verbais, pode ser expresso em diferentes tipos de suportes como papéis avulsos, cadernetas ou cadernos de esboço e de pesquisa, ou ainda em pastas e layers – arquivos das mídias digitais. Juntos, estes suportes são próteses e se constituem em estratégias de grafia do pensamento, compartilhando espaço e tempo desta ação auto-reflexiva do autor/artista, e refletindo *uma forma de desejo de estar consigo, e como que de ser eu (...) pensando no que me vem – e não naquilo que é preciso pensar para os outros* (Hay, 1999, p. 5).

Deste modo constitui-se um primeiro nível ou categoria do caráter comunicativo expresso no processo de criação: *o diálogo intrapessoal*.

NÍVEL I

Diálogo Intrapessoal



Assim, entre **A** – artista como corpo e mente existentes, e **B** – artista como mente criadora em ato, separados aqui por mero didatismo, estabelece-se um diálogo mediado pelo vivido (memória) deste corpo/mente e a matéria bruta do objeto a ser criado. Esse pensamento em processo, resultante do embate do eu com a matéria da criação, é registrado em uma prótese – a qual amplia a capacidade da mente e aperfeiçoa o pensamento gerador da criação, por sua vez alimenta o corpo/mente transformando-se em um novo vivido em processamento, o qual torna alimentar, num contínuo, o movimento criador gerado nesta relação dialógica do autor/artista consigo mesmo. Neste momento o artista é o poeta e o geômetra bachelarianos. Uma espécie de relação para além do puro causa-efeito, na qual não é possível estabelecer com precisão o que é origem e o que é desdobramento desta ação interativa consigo mesmo (**AUB**). Este é, enfim o retrato da práxis criadora.

Assim, no nível bio-psicológico, o processo criador vai se desenvolvendo na medida em que corpo e mente criam códigos e próteses desta interação, os quais vão desenvolvendo modalidades de auto-regulamentação e diferentes modos de orientação (Cohn, 1977, p. 93), criando mensagens em que *o significado é mediado por associações*. Essas associações podem ser mais ou menos evidentes na medida em que estes códigos, estabelecidos nesta linguagem íntima, apresentem maior ou menor elaboração ou restrição, o que lhes permitirá ter um maior ou menor grau de abstração psicológica.

Em associação com o nível lingüístico, poder-se-ia dizer que estes dois tipos de códigos: os elaborados e os restritos, podem ser definidos em termos da *predição* que eles permitem quanto à significação do discurso:

No caso do código elaborado, o orador disporá de uma margem relativamente ampla de alternativas para selecionar e a probabilidade de predizer os elementos organizatórios do discurso fica bastante reduzida. No caso de um código restrito, o número destas alternativas é, freqüentemente, muito limitado e a probabilidade de predizer os elementos do discurso aumenta bastante (Cohn, 1977, p. 92).

Deste modo, essas próteses com seus registros são o próprio coração do processo de criação e irão constituir parte do percurso da criação – o

qual será o objeto de estudo da Crítica Genética, que ao desmontá-lo, o colocará novamente em movimento (Salles, 1998: 13), não como registros do diálogo íntimo do artista consigo mesmo e com a sua matéria, mas sim possibilitando a interação deste diálogo, que antecede a obra, com as outras pessoas, muitas das quais até já tiveram contato com a obra pronta.

Vale dizer que não se descarta aqui que esta relação dialógica do *eu consigo mesmo* é possuidora de matrizes lingüísticas determinadas e/ou herdadas da relação social, pois isto seria o mesmo que negar o papel do vivido e da memória, bem como o caráter social inerente ao homem enquanto espécie. Mas, para o campo dos procedimentos que envolvem o diálogo no processo de criação, parece interessar, neste momento, o grau de atividade e liberdade de planejamento assegurado no uso de um conjunto de códigos elaborados, os quais dão ao eu-psicológico a possibilidade de lidar com especificações e generalidades que lhe são bastante particulares, o que dificulta muitas das vezes o seu enquadramento numa seqüência integrada de signos que permitam a construção de uma linguagem para além do artista com ele mesmo.

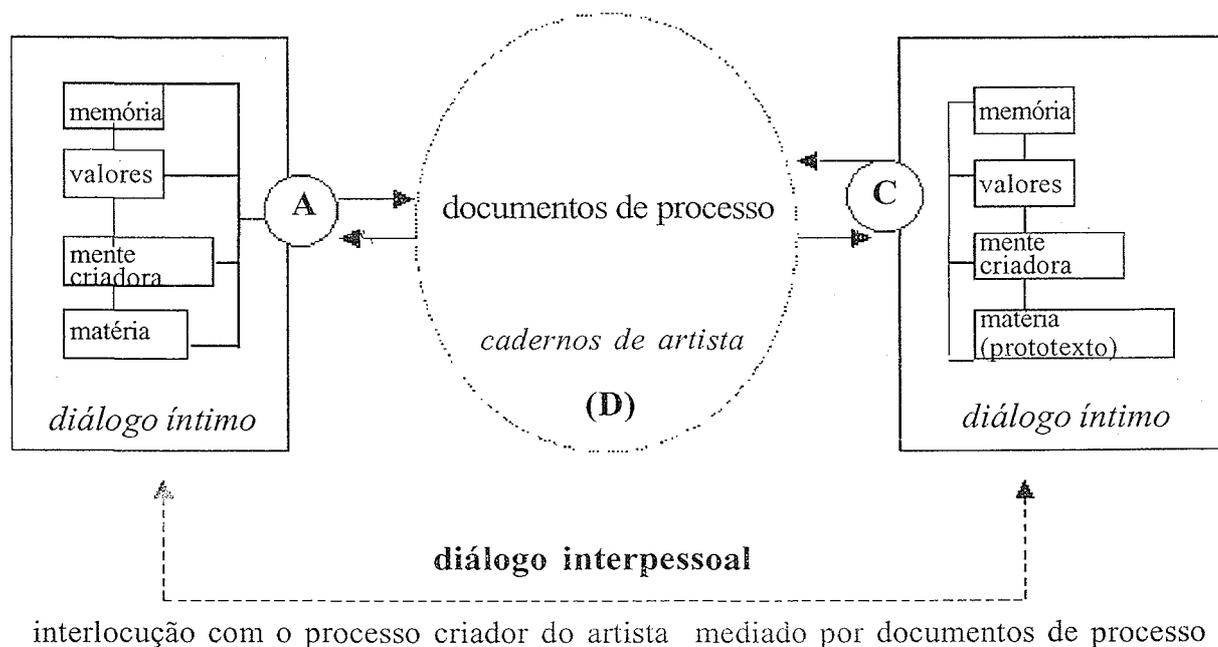
Deste modo, o Nível I do ato comunicativo que se estabelece nos estudos do processo de criação é predominantemente da ordem do bio-psicológico. É corpo e mente numa interação sensível consigo mesmo. E as marcas deste diálogo íntimo ficam registradas em próteses que irão constituir-se como documentos de processo, cujo estudo, objeto da crítica genética, poderá desvelar momentos deste diálogo e revelar fragmentos do ato criador que envolve determinada produção artística.

O crítico genético, ao estudar essas construções de significação com grande carga de subjetividade, vai buscando encontrar interações com a cultura que envolve tal movimento criador e sua possível interação com os códigos compartilhados socialmente. Deste modo, a função do geneticista é intermediar esta linguagem, como um meio ou instrumento (ou poder-se-ia dizer mesmo uma prótese do corpo social); é a construção de interfaces possíveis entre a ação comunicativa do autor/artista consigo e com a matéria da obra, e a coletividade que o envolve. Para tal, é necessário o diálogo entre o artista e o geneticista. Começa-se a estabelecer o NÍVEL II do estudo da comunicação no processo de criação: o da *comunicação interpessoal*.

Entende-se, convencionalmente, por comunicação interpessoal, a comunicação entre pessoas frente a frente (Dimbley e Burton, 1990, p. 98) considerando toda a gama de signos que permitem a interação entre um e outro sujeito. Mas, este conceito pode e deve ser ampliado, pensando-se nela como a interação humana na verificação dos índices decorrentes das adaptações e correções originadas da interlocução com o outro, neste caso o geneticista, ou com aspectos éticos e estéticos nos diferentes grupos de ação.

Neste nível, o veículo de interlocução pode ser expresso de modo predominantemente verbal ou não-verbal dependendo dos signos em uso. No caso dos *cadernos de artista*, os chamados *documentos de processo* são em sua maioria códigos visuais, cuja significação é carregada de um alto grau de subjetividade, configurando-se como um código comunicacional elaborado.

NÍVEL II Diálogo Interpessoal



Nesta interlocução possível do geneticista com o artista e o seu processo de criação tem-se de um lado **A** – o artista e as relações e diálogos íntimos estabelecidos com o vivido e a matéria da criação (o que resulta em **D**); e do outro lado tem-se **C** – o crítico genético que por meio de um diálogo íntimo

consigo mesmo também estabelece uma relação com a matéria de seu trabalho (**D** mediado). Assim, juntos **A** e **C** interagem a partir de **D** (documentos de processo), cuja sistematização para análise é uma mediação de **C**, e constitui-se o chamado prototexto (que é o **D** mediado). Assim, num contínuo ir e vir, **A** e **C** estabelecem uma relação do tipo (**AUC**) expressando um diálogo que busca a interação destes dois universos biopsicossociais com vistas à construção de uma possível intersecção lingüística, uma interlocução com o ato criador em processo, intersecção esta que se dá a partir dos documentos de processo e de sua possível leitura.

Este diálogo de **A** com **C**, necessariamente pode se dar mesmo sem um contato frente a frente entre as partes, pois **D** contém significativas informações sobre as chaves de acesso aos códigos elaborados que envolvem a produção de uma determinada obra, ou mesmo o conjunto delas. O estudo continuado de **D'**, **D''**... pode ainda assegurar um significativo avançar neste estudo da leitura do processo de criação, permitindo mesmo que se visualize o próprio projeto poético que envolve toda a produção de um determinado artista. Quiçá não seja possível, apesar da particularidade do processo de criação, buscar as generalizações nos diferentes processos e artistas, possibilitando mesmo o desenvolvimento de categorias taxonômicas deste fazer humano.

O geneticista, quase como um lingüista, vai buscar desenvolver estratégias para que os documentos do processo de criação – evidências do projeto poético do artista, possam constituir-se como um conjunto mais ou menos claro que permita perceber-se instantes do diálogo presente no embate do artista no momento da criação, e possibilitar que estes registros sejam *lidos*. Para tal, é necessário que o conjunto de anotações nos *cadernos de artistas* seja processado e organizado num todo possível de estudo. Assim, o prototexto, conjunto de textos do artista mediado por uma seleção do geneticista para o estudo, será condição necessária para que uma espécie de gramática possa ser construída a partir das relações e abstrações intrapessoais.

Assim a partir desta relação comunicativa estabelecida com o artista/autor, o geneticista deve buscar construir instrumentos que permitam interações deste diálogo intrapessoal que envolve o processo de criação com a coletividade, sem deixar de lado a existência de uma certa nostalgia com o caráter originalmente mágico da linguagem do artista consigo

mesmo. Nesta etapa dos estudos do processo de criação, a construção de uma gramática (ou melhor dizendo, da possibilidade gramatical) não deverá limitar-se à elaboração de um sistema de reflexões condicionadas, inarticuladas e engessadas. Tal cuidado é necessário para que não se caia em uma taxonomia positiva.

A imagem é um sinal, mas um sinal que permite em si um alto grau de subjetividade. Ela permite ao artista (um *sujeito criador*) e ao geneticista/público (um possível *sujeito interlocutor*) uma relação interacional com o objeto da criação, buscando entender a produção de sentido a partir de um conjunto de significações e estímulos que envolvam a relação vivencial com o mundo sensível. Será num certo grau de semelhanças com os signos e os códigos elaborados e restritos que envolvem este diálogo que se constituirá a ação interpeessoal, ou seja, na capacidade ou possibilidade de *tornar semelhante* determinados momentos do gesto criador, e somente através disto se estará construindo um conceito, crescente de abstrações, que permitirá a construção de interlocuções entre os diálogos estabelecidos pelo artista e a construção de uma *voz* coletiva que perceba a dimensão social da produção artística.

Assim, àquele conjunto de notas, desenhos, garatujas, imagens e objetos mediados pelo artista e registrados em próteses (tradicionais, eletro-eletrônicas, ou digitais) o crítico genético buscará entender a lógica interna de funcionamento desta linguagem, tentando ainda estabelecer meios para que o público possa se relacionar com esta outra face do processo de geração da obra – à qual muitas das vezes ele já teve acesso. Assim, não se desconsidera a obra, pois, *a ênfase dada ao processo de criação não ocorreu em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessa estudar o processo de criação porque a obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui o produto entregue ao público* (Salles, 1998, p.13).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COHN, Gabriel. *Comunicação e Indústria Cultural*. 3ª ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

- DIMBLEY, R. & BURTON, G. *Mais do que palavras*. Trad. Plínio Cabral. São Paulo: Summus, 1990.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da Arte*. 9ª ed. Trad. Leandro Konder. São Paulo: Zahar, 1983.
- HAY, Louis. "A montante da escrita". Trad. José Renato Câmara. Em: Fundação Casa Rui Barbosa. *Papéis Avulsos*. Rio de Janeiro, nº 33, 1999, pp. 5-19.
- _____. "O texto não existe: reflexões sobre a crítica genética". Em: *Cadernos de Texto*. João Pessoa : UFPb, nº 5, 1991, pp. 15-34.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. *Crítica Genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. "Rasura na criação". Em: *Cadernos de Texto*. João Pessoa: UFPB, nº 5, 1991.
- _____. "A construção da imagem na mídia". Em: *Farol*. Vitória, 2/2. 2001.
- _____. "Comunicação em processo". Em: *Galáxia*, nº 3. São Paulo, 2002.
- SANTAELLA, Lúcia. *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.
- _____. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.