

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

14

Centre de Documentation du Cours
de Langue et Littérature Française

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA
VITÓRIA, ES – DEZEMBRO DE 2006

Conselho Editorial:

ALMUTH GRÉSILLON
AMÁLIO PINHEIRO
JULIO CASTAÑON
RAUL ANTELO
ROBERTO BRANDÃO
WILLI BOLLE
YEDDA DIAS LIMA

Editoria científica:

ÂNGELA GRANDO BEZERRA
APARECIDO JOSÉ CIRILLO
MARIA REGINA RODRIGUES
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES
FERNANDO AUGUSTO DOS SANTOS NETO

Diretoria Editorial:

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Projeto Gráfico:

LUCIANO ALVES PORTELA
VITOR CAMPOS LOUZADA

Ilustração Capa:

ATÍLIO COLNAGO

SUMÁRIO

1. Como entender os processos de criação vinte anos depois - Philippe Willemart.....	9
2. Lecture macro, lecture micro du processus d'écriture_ Réflexions sur la performativité du détail en critique génétique - Irène Fenoglio.....	22
3. Crítica de Processo - Cecília Salles.....	36
4. Signo e significação: Pensamento diagramático e leis de formação - Daniel Ribeiro Cardoso.....	41
5. Informação Estética: Processos de Construção de Formas na Criação - Edina Regina P. Panichi.....	47
6. Breviário das terras do brasil: uma aventura nos tempos da inquisição e os vários caminhos que os manuscritos nos proporcionam - Isabel Cristina Farias de Lima.....	52
7. A Comunidade do Arco-íris: a Gênese de um Possível Novo Mundo - Mara Lúcia Barbosa Da Silva.....	56
8. A presença de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes em Acervos de escritores espanhóis - Ricardo Souza De Carvalho.....	61
9. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação - Marcos Antonio de Moraes.....	65
10. Poética do processo - Roberto de Oliveira Brandão.....	71
11. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas, de Graciliano Ramos - Vanda Cunha Albieri Nery.....	75
12. O território do caderno de criação - Laís Guaraldo.....	80
13. O códice 367 (320) da Biblioteca Nacional de Lisboa - Carlos Eduardo Mendes de Moraes.....	88
14. Acervos de autores e projetos de edição crítica: Os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós - Ceila Ferreira Martins.....	94
15. Ficção e Imprensa no Brasil: os Processos de Criação de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar - José Alcides Ribeiro.....	101
16. Machado de Assis e o Corpus flaubertianum - Verónica Galíndez Jorge.....	116
17. Revisitando a aquisição de segunda língua: inglês - Ana Elisa Machado Cysne.....	121
18. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel Garcia Marques Memória de minhas putas tristes. - Marie-Hélène Paret Passos.....	127
19. Drummond e o Arquivo-Museu de Literatura - Eliane Vasconcellos.....	132
20. Arquivos de escritores: as tramas no Arquivo Mário de Andrade - Marcia Regina Jaschke Machado.....	138

21. Método Van Gogh de formação em artes visuais - Edson P. Pfützenreuter.....	143
22. Um diálogo com as cartas de Vincent Van Gogh - A partir do livro Vincent Van Gogh: cartas a Théo - Maria Paula Palhares Fernandes.....	150
23. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação - Maria Sílvia Bigareli.....	161
24. A Poética de Norma Grinberg: O Arco do Desejo - Sylvia R. Fernandes.....	166
25. Construção metodológica na pesquisa em Educação: contribuições da Crítica Genética - Ronaldo Alexandre de Oliveira e Sílvia Regina Ribeiro.....	171
26. Processos de escritura na escola: breve panorama de alguns estudos franceses e brasileiros - Valquíria C. M. Borba e Eduardo Calil.....	177
27. Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma Análise nas Artes Visuais - Aparecido José Cirillo.....	185
28. Problemas de transcrição na Missa no. 7 de Francisco Mignone - Carlos Alberto Figueiredo.....	193
29. Processo de criação: diálogo com a cultura - Cristiane Miryam Drumond de Brito	199
30. Espaços de criação de duas ceramistas brasileiras - Maria Regina Rodrigues.....	206
31. Acaso como tendência: o projeto poético de Milton Montenegro - Maria Gorete Dadalto Gonçalves.....	215
32. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso - Ésio Macedo Ribeiro.....	225
33. A poesia machadiana: versões, traduções, revisões e diálogos – uma musa de roupas embebidas - Francine Fernandes Weiss Ricieri.....	231
34. O fazer naturalista em o mulato, de Aluísio Azevedo - Laura Camilo dos Santos Cruz.	237
35. Perspectivas sobre a gênese de Casa de pensão - Marizete Liamar Grando.....	244
36. A escrita literária é sempre uma prática crítica. Mas crítica do quê? Do processo - Claudia Amigo Pino.....	249
37. O processo telejornalístico na edição - Aline Grego.....	259
38. A Crítica Genética na Propaganda - Prof. João Vicente Cegato Bertomeu.....	268
39. O Processo de Criação e Produção em Os Simpsons - Profa. Chantal Herskovic.....	277
40. O Caderno Rosa de Hilda Hilst - Cristiane Grando.....	286
41. A condição fotográfica da arte contemporânea - gênese e o processo de criação - Evandro de Freitas Gauna.....	287
42. O processo de criação de Cidade de Deus - Keila Prado da Costa.....	289
43. Generalizações sobre o proceso criativo servindo como suporte no caminhar de uma oficina terapêutica ocupacional com psicóticos	290
44. Disciplina e liberdade: leituras processuais na música de H.J. Koellreutter.....	295

27. DESDOBRANDO AS FUNÇÕES DOS DOCUMENTOS DE PROCESSO: UMA ANÁLISE NAS ARTES VISUAIS

APARECIDO JOSÉ CIRILLO
UFES

Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, sabe-se que ela pertence a um conjunto de significações e tradições que a definem como tal, tornando possível sua apreensão e compreensão como fenômeno de uma totalidade excludente: um sistema semiótico mais ou menos fechado, definido por um conjunto de leis e convenções que permitem tal percepção. Sabe-se sua categoria: se figurativa ou abstrata, contemporânea ou moderna, bi ou tridimensional, pintura ou escultura, cyberart, gesso ou polímeros, perene ou perecível, só para citar as mais óbvias que estabelecem um eixo paradigmático que torna possível a leitura desta rede de significações que é a obra de arte. Esse eixo cria uma representação mental que se coloca no lugar do objeto estético que se pôs aos sentidos do sujeito que observa ou interage com a obra, permitindo-lhe estabelecer novas significações em interação com a experiência vivida pelo observador.

Porém, quando se é posto frente a frente com um conjunto de registros residuais do processo de construção de uma obra, os documentos desse processo, está-se diante de um emaranhado de fragmentos, desordenados cronológica, espacial e mesmo formalmente. São desenhos, escritos, colagens, rasuras, pedaços de objetos, maquetes e artefatos pertencentes a diferentes sistemas semióticos. Não há uma organização aparente; se há ela é caótica. As anotações são evidências do lado irregular da natureza, um lado contínuo e incerto que envolve a mente criadora durante seu processo de criação – o que se dá com uma desordem aparente, com irregularidade, de modo caótico. Segundo James Gleick (1989, p. 4), “[...] o caos é antes de tudo uma ciência de processo do que de estado; de vir a ser do que de ser [...]”, continuidade à investigação do ponto onde a ciência clássica parou: no estudo dos sistemas não-lineares, que são aqueles que não podem ser solucionados, montados ou desmontados simplesmente, pois não se somam uns aos outros do modo cartesiano, não se prestam aos manuais por não possuírem uma virtude modular. Cada registro é apenas aquilo que foi capturado durante o ato criador, é notação, talvez o índice de uma mudança de regra durante o jogo da criação, uma evidência da modificação, do movimento dinâmico e multidirecional em busca de uma recompensa material. Gleick, em seu estudo sobre o caos, associa a dinâmica caótica e sua complexidade ao processo de criação:

Os estudiosos da dinâmica caótica descobriram que o comportamento irregular dos sistemas simples agia como um processo criativo. Gerava complexidade: padrões de organização variada, por vezes estáveis, por vezes instáveis, por vezes finitos, por vezes infinitos, mas sempre com o fascínio das coisas vivas [...] seu movimento parece caótico, sempre variado e sempre

surpreendente. (Gleick 1989: 39)

Estudar os documentos do processo de criação nas artes visuais é olhá-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora. É seguir uma ação não estável, a dinâmica da não estabilidade. É buscar construir locus de coerência. É o projeto poético de uma obra ganhando contornos. É estabilidade no caos: são como ilhas de estrutura. Partindo do princípio que os documentos do processo são materializações de momentos do gesto criador, pode se observar que eles desempenham funções de armazenamento e experimentação da criação em ato.

A análise de documentos, de diferentes artistas e linguagens, permitiu uma primeira classificação e descrição geral de experimentações presentes, passíveis de uma taxonomia rudimentar. A taxonomia proposta é maleável e não descarta o caráter híbrido dos diferentes tipos de experimentação presentes nos documentos do processo, principalmente naqueles oriundos de artistas que trabalham com mídias contemporâneas. São cinco os tipos de experimentação evidenciados nos documentos do processo nas artes visuais: eidético ou formal, cromático, matérico, topológico ou espacial e conceitual. Vale salientar que, dependendo da particularidade do projeto poético de cada artista, algumas dessas experimentações podem não aparecer, ou estarem menos evidentes. Pretende-se aqui apresentá-las como categorias em formação que, como representação que se fazem de um determinado fenômeno, compartilham do falibilismo e da incompletude característica dos signos.

Lembra-se que boa parte dos projetos de obras apresenta os diversos tipos ao mesmo tempo. Alguns desses documentos são, praticamente, projetos finais que antecipam os elementos constitutivos da obra a ser apresentada.

1 EXPERIMENTAÇÃO EIDÉTICA OU FORMAL

A construção da forma é uma das primeiras experimentações que o artista faz ao iniciar o processo de uma determinada obra. É quando começa a tomar existência, mediada pelo desenho, uma forma que existia como possibilidade, como esquema de imagens mentais a serem trabalhadas. É o momento da tomada de consciência das coisas que se vê ou se imagina e de sua tradução em configurações que prefiguram visibilidade. Entra em campo um jogo de linhas e formas, representações bidimensionais, por meio das quais o artista testa a forma ou as possibilidades formais do objeto em construção. Uma multiplicidade de códigos visuais interagindo entre si e com outros códigos semióticos em busca da “forma ideal”; essa fase definirá o corpo do trabalho: sua constituição eidética geral.

Nos exemplos a seguir, tem-se uma idéia da intersemiose que envolve esse momento da criação: códigos visuais e/ou verbais dialogam entre si e com o artista enquanto se busca a forma objeto. São esses primeiros momentos que, muitas vezes, antecedem a investigação que ocorrerá nos demais tipos de experimentação. Esse momento se dá tanto em suportes avulsos, quanto em outros tipos de suportes e não somente nos cadernos de artista.

Kim faz um estudo geral da forma com desenho em caneta de ponta porosa, esboçando possíveis intervenções no prédio. A observação da obra, à direita, permite perceber que o esboço se preocupa principalmente com as formas, com a volumetria geral da instalação.

Outro instrumento ou meio de experimentação formal é a maquete – uma espécie de miniatura da obra que permite investigar sua constituição geral.

As experimentações do tipo eidético ou formal são possíveis entradas para se compreender os passos da mente criadora, a qual não opera de modo hierárquico ou cronológico. O avanço das investigações formais implica, automaticamente, a busca da solução de outras questões do objeto, como sua constituição material, sem a qual a obra não existirá.

2 EXPERIMENTAÇÃO MATÉRICA OU MATERIAL

A obra em construção carece de materialidade para constituir-se como um objeto sinestésico. Essa investigação visa a dar corpo à obra. Essa futura fisicalidade da obra pode ser dada tanto por meio de matérias tradicionais, como por uma existência ligada à virtualidade das matérias digitais, ou ter sua presença associada à relação espaço-temporal das artes performáticas. Cada uma dessas três manifestações apresenta-se como categorias mátericas, cada uma delas carregada de conteúdo, pois a matéria só é arte quando ela própria é a expressão de um conteúdo.

A experimentação máterica vai revelar partes da relação do artista com a matéria. Se a matéria preexiste à obra, muitas vezes se confunde com ela; é o processo de criação que vai resgatar e esclarecer essa relação, permitindo perceber em que momento o artista, condicionado pelas exigências da matéria, toma para si a identidade da matéria e a transforma em obra.

Pode-se ler, no canto esquerdo superior da página: roof plan (11.96); transparent plástic roof cover; easy to open and close by hand. A facilidade de manuseio, bem como a possibilidade de integração visual do objeto com o espaço do entorno são características inerentes a essa matéria: o plástico. A transparência do plástico remete à idéia de ar compactado, comprimido numa película capaz de manter o isolamento entre os dois mundos. Compreender essa relação é vital no processo de criação, pois a matéria é insubstituível e qualquer alteração se constituirá como uma mudança da própria obra. Por isso, essa relação artista-matéria é condição fundamental para que a imagem mental, transformada em imagem geradora nos documentos do processo, comece a ganhar corporeidade como obra em processo.

Os documentos do processo trazem vestígios dessas experimentações em busca da matéria que se tornará obra. E essa busca é feita tanto por meio de anotações visuais, quanto verbais. É o caso das anotações de Artur Barrio em sua reflexão sobre os copos a serem utilizados na instalação. Informações materiais estão presentes: copos; diversos tipos; 1) pesados; 2) leves; 3) muito leves. O artista aponta a constituição física do objeto escolhido nessa etapa do processo.

Já no projeto do artista alemão Wolf Vostell, a materialidade é testada em sua visualidade: a caixa de cristal, indicada verbalmente na lateral inferior direita (cajá de cristal), é representada no projeto como massa transparente na qual centenas de pon-

tos escuros ocupam o lugar dos insetos previstos; as formas orgânicas em vermelho são identificadas como cupinzeiros; o carro, indicado verbalmente como cadillac, é representado sendo tomado pelos cupins (termitas). Aqui, novamente é evocada a transparência inerente à matéria, agora do vidro; em sua materialidade ele funciona como uma cortina de ar compacto que separa dois mundos: o do invasor: monstros gerados pelo sonho, e o do público, um voyeur que acompanhará a dinâmica existencial da obra a ser realizada.

É também do resultado da interação forma-matéria-artista que os procedimentos técnico-construtivos serão definidos. Retomando Etant Donnés, Duchamp, antes da definição da obra, testa a pintura da figura feminina em diversos materiais até decidir-se pelo couro, que, segundo ele, dava ao voyeur a sensação de realidade esperada por ser vista através do buraco da porta.

Assim, a matéria condiciona o artista para dar corpo à obra, no sentido de “[...] que o artista sofre as exigências da matéria e está obrigado a sujeitar-se a ela e a servi-la” (PAREYSON, 1989, p.124). Entretanto, é importante ressaltar que essa relação é bilateral. Ao ceder às exigências determinadas pelos materiais em sua materialidade, o artista se apodera delas como linguagem; não há o predomínio de um sobre o outro, mas, sobretudo, uma relação dialógica estabelecida nos níveis intra e interpessoal da comunicação expressos no processo de criação.

3 EXPERIMENTAÇÃO CROMÁTICA

Outro aspecto da experimentação que pode ser observado no processo de criação é a investigação das relações da forma com a cor e a luminosidade, características da materialidade presencial da obra, porém, permitem uma análise particular. Considerando-se que a cor é resultante de uma característica física dos materiais, conclui-se que toda matéria estabelece uma relação de luminosidade e de cor. Assim, pode-se considerar que, mesmo nos trabalhos em branco e preto, como é o caso de gravuras de Evandro Jardim, ou em algumas pinturas e desenhos de Kieffer, está presente a relação de luminosidade e espacialidade entre a cor do suporte e a cor da matéria pictórica, bem como a capacidade de esses materiais refletirem a luz ou absorvê-la. No caso de uma gravura, a escolha por um determinado tipo de textura da matriz irá definir áreas com maior ou menor rugosidade, explorando o “preto” em suas mais diversas tonalidades, saturações e, conseqüentemente, luminosidade. Desse modo, pode-se supor que a cor é parte integrante da maioria das obras pictóricas e da grande maioria das produções tridimensionais e de suas variações espaço-temporais, como as artes performáticas e as instalações.

Assim, a cromaticidade e a luminosidade da matéria construtiva e da obra são partes integrantes da experimentação cromática. Esse momento é praticamente simultâneo com as decisões materiais, pois a escolha de determinadas matérias já define padrões e variações cromáticas, já que isso é também uma característica física da matéria escolhida, à qual pode o artista submeter-se ou opor-se.

Muitas vezes essa experimentação antecede o manuseio do material. As Figuras 4a e 4b são páginas dos cadernos de Benita Otte, do atelier de tecelagem da Bauhaus

(1925). Nesses estudos, pode-se verificar a investigação da artista em busca de uma interação do vermelho, azul e o amarelo a partir dos círculos e sua possível relação como padronagem têxtil. Não se está ainda experimentando as relações cromáticas na matéria em si, mas no campo da própria fisicalidade da cor e em suas relações, antecedendo, portanto, o estudo dessa manifestação na matéria têxtil.

No caso de Otte, o material (lã) é praticamente uma invariável no seu processo de criação, entretanto esse material aceita transformações cromáticas numa gama praticamente infinita. Pode-se afirmar, nesse caso, que o estudo da cor é parte fundamental na construção da obra, pois ele será um dos principais diferenciais entre uma e outra obra.

Em algumas obras, a cor e a matéria confundem-se como sendo o mesmo elemento: em *MóBILE Bar*, o artista alemão Tobias Reuberger propõe a utilização do pátio de um bar como obra. As cores fosforescentes escolhidas têm em si características mátericas que permitem o armazenamento de luz, a qual, durante a noite – período de utilização do bar – emana das cores conferindo-lhes uma mobilidade cromática que ocupa o espaço. Esse projeto aponta outro aspecto experimental, evidente nos documentos de processo: a relação topográfica entre os elementos que compõem a obra, o que permite ainda verificar como as relações espaciais ou topográficas foram se estabelecendo durante o processo de criação.

4 EXPERIMENTAÇÃO TOPOLÓGICA OU ESPACIAL

As possibilidades espaciais da obra são testadas desde o início da sua gênese. As relações internas do objeto, bem como sua interação com o espaço circundante podem se simuladas por meio dos mais diversos recursos: grafismos, desenhos elaborados, fotomontagens ou maquetes e modelos virtuais, que se constituem como documentos do processo que revelam alguns momentos dessas reflexões topológicas da mente criadora em ação.

Retomando as anotações do artista japonês Tadashi Kawamata, pode-se perceber que, se, nos registros anteriores, a preocupação era com a forma e os materiais de cada elemento da obra, agora essa atenção passa para as relações da obra com o espaço no qual ela se insere e dialoga. Esse é o campo das experimentações topológicas que se fazem presentes nos documentos do processo de criação dessa obra. O modo de pensar e organizar e, principalmente, testar espacialmente os elementos constituintes da obra vai obedecer a padrões específicos segundo o projeto poético em desenvolvimento: uma instalação, como no caso de Kawamata, ou um monumento clássico, obedeceram a padrões diferenciados, pois, conceitualmente, lidam com questões também diversas. Em *Boat Travelling*, pode ser observada essa relação topológica. O bote flutua, porém, preso a uma das margens, não possibilitando a efetivação da jornada; a não ser, virtualmente, por meio do olhar que percorre o interstício separado pela transparência do plástico. Na realidade, parece que *Boat Travelling* cria uma outra cela que detém o público distante das paredes do sanatório, preso como em um quarto no meio do lago.

Essa investigação topológica pode também ser observada em estudos tridimensionais.

Se acompanhados alguns estudos (maquetes) da gênese até a finalização da obra,

podem ser observadas as alterações na relação espacial interna dos elementos da obra – nos seus elementos internos: a imagem de Vitor Hugo, a posição do seu rosto, mãos, a posição das figuras atrás do poeta, etc. O Vitor Hugo de Rodin é uma figura masculina em meditativa nudez. As versões anteriores concebiam o poeta rodeado por musas.

Rodin iniciou o trabalho em uma maquete com as figuras nuas, originárias dos estudos para a obra *Portas do Inferno*, embora não as tenha deixado assim. Segundo Wittkower (1989), problemas na hora de vesti-las fizeram com que ele optasse definitivamente pelo nu.

Esses documentos (maquetes e modelo acima) permitem visualizar como o artista construiu a figura, bem como possibilitam ver a relação topológica entre suas partes ao longo das decisões que foram tomadas para a definição do projeto final. Alterações formais são acompanhadas de mudanças espaciais nos elementos remanescentes: as musas no primeiro estudo estão dispostas em pé atrás do poeta. Em outras versões, elas o sobrevoam, como se a inspiração viesse do plano sobrenatural – comandado pelas musas e por Mnemosine que inspiram a poesia. Posteriormente, essas musas foram retiradas. Não obstante, as posições da cabeça e das mãos do poeta são reorganizadas para garantir a evidência introspectiva do momento da criação no poeta francês – essa relação espacial interna da obra é fundamental para a expressão meditativa do Vitor Hugo de Rodin.

Considerando esses dois exemplos, pode-se dizer que as experimentações espaciais permitem ao artista uma aproximação com a percepção que o público terá da obra, revelando parte da intencionalidade presente nesses projetos. Isso se aproxima de uma busca conceitual que estrutura a tendência do projeto e da obra.

5 EXPERIMENTAÇÃO CONCEITUAL

Os documentos são um campo profuso de reflexões das questões estéticas e conceituais que envolvem um projeto poético: é possível verificar a tendência e intencionalidade daquela obra ou daquele artista. Junto aos demais tipos de experimentação, a experimentação conceitual é responsável pela coerência interna da obra e do seu projeto existencial. Essa experimentação conceitual pode se dar tanto no que se refere ao conceito geral do projeto poético do artista para um conjunto de obras e até mesmo para toda a sua produção, quanto no específico de uma obra, pois estão evidentes as articulações que o artista faz entre seu projeto, sua obra e toda a sua constituição buscando a inserção conceitual de suas escolhas.

Está evidente o que o artista está experimentando: uma existência espiritual que está para além do objeto e, ao mesmo tempo, impregnada na sua permanência. Paes Leme ainda não configurou esse conceito como imagem, ela está trabalhando no campo da estruturação conceitual do seu projeto poético.

Em outro estudo, pode-se notar essa experimentação conceitual estruturada já sob a forma de um memorial descritivo de uma obra em específico. São reflexões que estabelecem um eixo paradigmático que estrutura aquela obra em si.

Aprendendo a se mover em uma nova direção, queremos criar um campo de

pensamento e experiências no qual se podem apreender, de modo diferenciado, as relações entre o movimento do corpo e o da bicicleta, entre a bicicleta e o entorno, outros ciclistas, direções, etc., e a complexidade de observar-se isto por meio de um retrovisor.

O conjunto de textos visuais apresenta a forma do objeto integrante dessa performance: o ciclista, a bicicleta e o possível sentido do percurso indicado pela seta. No texto verbal estão informações sobre o conceito que envolve a obra. Pode-se ler na primeira linha: *by learning to move in a new direction, we want to creat...* Essa frase indica a intenção dos artistas, seu propósito motor: a obra propõe um aprendizado, um outro modo de ver o mundo e se conduzir nele. As informações predominantes nesse estudo evidenciam articulações conceituais que estruturam o razão da obra, a sua lógica existencial: a construção de um campo de pensamentos para a apreensão diferenciada da realidade.

Essa reflexão é fundamental em algumas obras da arte contemporânea. Está presente nos documentos da gênese, pois são elementos constituintes da obra, a qual não tem uma existência plena sem as questões levantadas nesse campo cognitivo. A articulação da experimentação conceitual pode conduzir à idéia geradora do trabalho, revelando tendência e intencionalidade do projeto poético do artista. Esse exame, que estabelece e evidencia os paradigmas da obra é parte integrante do projeto poético. Parece indicar a existência de uma investigação da mente criadora que não está relacionada somente com a fisicalidade da obra. Algo para além disso está sendo buscado, um campo conceitual que se configura de modo mais evidente em alguns artistas e documentos, e de modo mais velado em outros.

Esses cinco tipos de experimentação, aqui apresentados, não objetivam encerrar o assunto, mas pôr em debate algumas especificidades da função de experimentação dos documentos do processo, buscando ampliar a compreensão dessa função e os estudos que se dedicam a uma teorização de natureza geral sobre o processo de criação que se coloca como uma linguagem que, e como tal, tende para o outro. Além da verificação desses tipos de experimentação, os documentos do processo trazem em si evidências da interação da mente criadora, revelando os diálogos possíveis consigo mesma, com a matéria de sua construção e com o ambiente e o público que a envolvem.

É fato que, quando a obra é colocada ao público, essas informações quase nunca estão postas de modo evidente. Muito se perde de tudo o que envolve o projeto e a elaboração da obra antes de sua apresentação pública. Eis aí uma contribuição da crítica genética para as teorias de recepção da obra de arte: a luz dada pelos estudos genéticos sobre os mecanismos que envolveram o movimento de criação do objeto posto aos sentidos, o que não objetiva substituir a obra, mas dar outras possibilidades interpretativas a esse signo em movimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 CIRILLO, José. *Pela Fresta: memória como matéria no processo de criação de Shirley Paes Leme*. Farol, Vitória: Ufes, , ano 3, n.3, p. 61-73, 2002.

2 CONSTANTIN, Mildred; LARSEN, Joan. *Beyond craft: the art fabric*. New York: Van Nostrand, Reinhold, [197-].

3 FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Presença, 1988.

- 4 GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de critique génétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
- 5 HAY, Louis. *Pour une sémiotique du mouvement*. *Gênesis*, n. 10, 1996 (cópia xerografada)
- 6 _____. *A montante da escrita*. Tradução de José Renato Câmara. *Papéis Avulsos*, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, n. 33, p. 5 -19, 1999.
- 7 _____. *O texto não existe: reflexões sobre crítica genética*. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios sobre crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 29-44.
- 8 MINK, Janis. *Marcel Duchamp: a arte como contra-arte*. Köln: Taschen, 1994.
- 9 PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. Tradução de Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 10 SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*. São Paulo: Anna Blume, 1998.
- 11 _____. *Crítica genética: uma nova introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- 12 WELTGE, Sigrif. *Bauhaus textiles*. London: Thames and Hudson, 1993.
- 13 WITTIKOWER, Rudolf. *Escultura*. Tradução de Jefferson L. Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.