



A PERCEÇÃO DO TEMPO NA CRIAÇÃO PLÁSTICA

Angela Raffin Pohlmann

RESUMO – *A percepção do tempo na criação plástica.* O presente estudo parte de interrogações sobre o intervalo existente entre o *projeto* e o *trajeto* em arte. A idéia que persigo diz respeito à percepção do tempo vivido durante o acontecimento da criação. Tais como pontos de passagem, este tempo refere-se ao “tempo em suspenso”, o tempo desterritorializado, que não pode ser medido ou espacializado. Há uma conexão entre os três tempos, *kronos*, *aiôn* e *kairós*, durante os desacertos a que nos submetemos ao aventurar-nos na experiência da criação, o que nos impõe eternos recomeços.

Palavras-chave: tempo, percepção, criação.

ABSTRACT – *Perception of time in plastic creation.* This study sets out by examining the gap that exists between *project* and *procedure* in art. What I investigate here is the perception of time during the actual creation of a work of art. As in points of passage, time here refers to “suspended time”, deterritorialized time, which cannot be measured or spacialized. There is a connection between the three times, *kronos*, *aiôn* and *kairós*, during the mistakes that occur when we venture into the experience of creation, which perpetually impels us to start over again.

Keywords: time, perception, creation.

Preâmbulo

Tentar falar do tempo nos processos de criação em artes plásticas é entrar num caminho denso e indeterminado. Durante a criação, na realização de uma obra, há sempre uma seletividade interior, que nos faz questionar cada decisão a cada passo. Essa experiência com o que nos circunda demanda um outro tipo de relação com o tempo e a duração. Da mesma maneira, a construção da forma necessita de um tempo de realização, que nem sempre concorda com o tempo físico da matéria.

Nosso objetivo ao tratar dos processos de criação em artes plásticas e de como o tempo é vivido e percebido durante este percurso está diretamente relacionado àquela cumplicidade que acreditamos existir entre a criação e a aprendizagem. O prisma adotado será o de alguém que, além de refletir sobre sua própria vivência num ateliê de gravura em metal, compartilha da experiência de professora nas disciplinas que compõem a terminalidade de Gravura (dois últimos anos), no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Rio Grande do Sul.

O tempo aparecerá aqui, entre outras coisas, como um dos pontos de cruzamento, ou como referência para pontos de vista. Poderá igualmente ser um 'lugar-nenhum', de onde se fala, intempestivamente, como algo que está fora do próprio tempo. Não estamos sobre uma planície livre de acidentes, mas sobre um tempo volumoso, espesso, rugoso.

Este trabalho tentará mostrar o meio, os pontos de partida e os provisórios pontos de chegada, que podem ser alcançados ao longo de um percurso percorrido. O traçado da criação, assim como o do aprender, é feito à maneira do acaso, da tendência, da cegueira, e da confiança de que algo pode surgir em algum ponto do caminho¹. Passar de uma ponta à outra nem sempre se faz por um traçado em linha reta². Idas e vindas, curvas sinuosas, montanhas, barreiras, e um milhão de abismos e terrenos movediços nos dispersam e testam nossa determinação.

Intuições sobre o tempo

O tempo que voa ou que escorre como areia na ampulheta expressa talvez a mais profunda sensação da percepção humana: a passagem do tempo. O decorrer do tempo já foi comparado ao vôo de uma flecha, ou ao fluxo sem retorno de um rio. E, apesar de utilizamos agendas, calendários e relógios para orientar e harmonizar nossa convivência com os outros, ainda nos parece enigmático que o tempo seja algo cuja medida é dada por estes instrumentos que nós mesmos fabricamos³.

Em maior ou menor medida, o ser humano sempre se sentiu pertencente a este grande conjunto que nos mostra as marcas de sua cadência e existência

através da sucessão dos dias e das noites, do retorno periódico dos planetas e estrelas, do nascimento e morte dos seres vivos, num ritmo de mutação cíclica. Este carrossel que nos devolve o sol a cada manhã, ou que traz a brisa do outono depois de um verão escaldante, nos faz pensar o tempo mais do que um tempo individual de nascimento e morte, como um tempo global (Praga, 1999).

No entanto, já tivemos a sensação de estar num instante do tempo sem saber se ele é longo ou curto, pois nem sempre o que marca o relógio corresponde ao que nos dizem nossos sentidos. Quantas vezes, ao aguardarmos ansiosamente por algo, já tivemos a sensação de que cada segundo parecia uma eternidade; ou, ao estarmos atrasados, vimos cada minuto sumir miraculosamente sem nos deixar a chance de completar nossa tarefa?

Vive-se o presente o mais rápido possível, pois logo ele já estará obsoleto. A sensação de “compactação do tempo” é parte da consciência do tempo aprendida na prática. Organizamos mentalmente a seqüência dos acontecimentos a partir das mudanças que percebemos na sucessão temporal entre os eventos. Acreditamos que o tempo é algo que flui, que o agora está em movimento e o presente em que estamos vai se deslocando sem cessar entre o passado que já foi e o futuro que ainda não chegou. Nós nos convencemos de que o tempo é esta linha de instantes que se estende uniformemente do passado ao futuro, percorrida pelo momento presente.

E, em seguida que começamos a prestar mais atenção ao assunto, nos damos conta de que cada vez que falamos sobre o tempo, usamos uma palavra associada, nos últimos dois milênios, ao tempo cronológico, o tempo da duração que se sucede neste regime de causa e efeito, num tempo orientado e invariável, que não retorna. Talvez este seja seu aspecto mais marcante: o fluir direcional que define a concepção de causalidade (dos eventos-causa para os eventos-efeitos).

Esta noção abstrata dominante do tempo cronal ou flecha móvel do tempo, também conhecida como *kronos* (o crônico, da duração longa ou curta do que persiste e permanece), está tão entranhada e é tão ‘natural’ em nossa mente que nos faz receber com grande surpresa e admiração a informação de que, para a ciência contemporânea, esta imagem carece de qualquer fundamento empírico⁴. Mas, e se não precisássemos nos arrepender de algo que fizemos ou deixamos de fazer, simplesmente porque, ao invés de nos lamentarmos, pudéssemos voltar atrás, passo a passo, até o lugar ou tempo onde gostaríamos de tomar um rumo diferente? E se o mundo fosse como um vídeo-game, em que se tem muitas vidas e se pode recomeçar tudo do zero? Ou melhor, se estivéssemos em um mundo reversível, sem ponto de chegada, com infinitas possibilidades e caminhos, e de caminhos dentro dos caminhos?

Podemos pensar, por outro lado, no ser que se adensa em direção ao seu interior, que se abstrai em suas lembranças ou projetos. Jorge Praga (1999, p. 21) fala deste ser que se deixa levar amorosamente por uma atividade, ou que se esquece da vida durante um passeio na beira de um rio que flui sem cessar, e que

não sente que o tempo passa. Mas esse não é o tempo do caminhante surpreendido diante do crepúsculo, nem o tempo que o homem absorto em uma ocupação gostosa consome até que seu corpo lhe avisa que está com fome ou que chegou o cansaço. O tempo que o homem esquece está afastado dos ritmos da natureza e do gosto por tal ou qual atividade. Nestes momentos, o que esquecemos é o relógio que marca uma cifra específica. O tempo que conta aqui é o tempo individual, mental, espiritual. O tempo subjetivo.

Desde a civilização grega, pelo menos, contamos com a reflexão sobre o imutável, o permanente e o fugaz, e talvez a permanente presença do cosmos seja a melhor metáfora para isto, pois a natureza nos fornece periodicamente signos de mudança e repetição. O relógio se incorpora a esse desenvolvimento cíclico, tal como estavam integradas à vida as primeiras medidas usadas para marcar o tempo que passa: os planetas e constelações, as fases da lua, a passagem do sol, as estações do ano. O tempo que, para os povos antigos, era medido pelo fluxo contínuo da passagem da sombra, da água ou da areia, não era passível de seccionamento ou fragmentação: tinha apenas um caráter convencional, cuja base de unidade de suas atividades eram os ciclos naturais⁵.

Este processo contínuo de marcação do tempo foi substituído, com a invenção do relógio mecânico, por um processo descontínuo, repetidamente interrompido e retomado. A divisão do tempo deixou de ser elástica, e, quer fosse inverno ou verão, o dia passou a ter vinte e quatro horas idênticas, independentes dos períodos de luz ou escuridão. As horas, posteriormente fragmentadas em minutos, segundos e milésimos de segundos, se tornariam um padrão constante e universal de medida, e os ciclos naturais se submeteram à ordem convencional por esse ciclo artificial. O 'fluir' do tempo foi transformado em uma sucessão de segmentos de duração fixa. O homem se libertou do Sol e passou a depender agora do acionamento rítmico das engrenagens dos relógios.

Com o aprimoramento nas possibilidades de sua medição, o tempo se tornou invisível: não se deixa tocar, ouvir, saborear nem respirar. Então, como poderíamos medir uma coisa que não conseguimos perceber pelos sentidos? O que os relógios e os calendários quantificam não é este tempo invisível, mas algo que pode ser captado, como a duração do dia ou da noite, as fases da lua, ou a velocidade de um projétil em movimento.

Além disso, se compararmos nossa concepção do tempo com a variedade de idéias que compunham o que os antigos gregos chamavam de tempo, notaremos que nossas idéias sofreram um empobrecimento. Nas antigas intuições sobre tempo, encontramos Kronos, Aiôn e Kairós⁶. *Kronos* era o deus da ordem cronológica da sucessão dos eventos. *Aiôn*, que aparece num célebre fragmento de Heráclito, era o deus do acaso: o jogo, a brincadeira. *Kairós* era o deus do tempo associado ao momento oportuno: a decisão de seguir para um lado ou outro diante de uma encruzilhada. Perdemos também a idéia que eles tinham do tempo como simultaneidade: a simultaneidade de passado, presente e futuro, do

que para nós apareceu como sucessão dos três tempos. E, se pensarmos que o passado não é mais e que o futuro ainda não é, ficamos com o único tempo que é: o presente.

Podemos explicar a eliminação do tempo como acaso (*Aiôn*) devido à necessidade de ordem. Acaso é aquilo que pode ser, mas igualmente *pode não ser*. Então, como o tempo poderia ser e não-ser simultaneamente, ou como o tempo poderia não-ser? Entretanto, se compreendemos que o tempo é composto também de acaso, daremos um outro sentido àquilo que acontece sem ter sido previsto ou planejado. No lugar de ser evitado, o acaso deveria ser *positivado*, pois é a irrupção do acaso que dá ritmo ao mundo.

A oportunidade (*Kairós*) é em parte *ocorrência* e em parte *decisão*. A ocorrência, de certa maneira, foi mantida em Kronos, mas a decisão foi suprimida, porque ela subjetiviza o tempo. Se metade do tempo fosse decisão humana, a ordem do presente como ordinário, “aquilo cuja verdade se pode saber e dizer, ficaria por demais submetido aos humores e oscilações do sujeito” (D’Amaral, 2003, p. 29). Eliminou-se, assim, uma parte do *kairós*, que é a decisão de montar no cavalo que passa encilhado.

Ao *kronos* acoplou-se a lógica e fez-se o cronológico, para colocar tudo em ordem. É o tempo racional, do cronômetro, do cronograma. Só que, para os gregos, o ser *é*, e o tempo *não passa*. Se o tempo passar, o ser corre o risco de *não ser*. E como não seria possível o não-ser vir a ser, então, o tempo próprio do ser é a eternidade, conforme formulou Platão.

O que observamos, no entanto, é que algumas coisas passam, outras aparecem; algumas coisas que eram não são mais, outras que ainda não são virão a ser. Percebemos algo como tempo porque há um ritmo, uma ruptura de continuidades. Assim, o tempo é a nossa percepção de que o que é provém de uma origem que nunca cessa, mas que não acontece linearmente, como uma reta sem interrupção; ao contrário, essa percepção se dá segundo ritmos, diferenças que ocorrem ao acaso, afirmando a máxima potência do que *pode não ser*. Quando isso acontece, o acaso deixa de ser um mero acidente para tornar-se a máxima instauração do ser que dá ritmo ao real, um ritmo que só somos capazes de perceber, justamente porque sua irrupção acontece quando menos se espera. A esse ritmo chamamos *tempo* (D’Amaral, 2003).

Neste trabalho, procuro retomar os três deuses da temporalidade: *Aiôn*, a eterna presença; *Kronos*, o deus das sucessões, que encarna a consecutividade das épocas; e *Kairós* o deus das encruzilhadas, das bifurcações que se abrem para diferentes futuros, relacionando-os com a experiência que temos ao entrarmos no ateliê. As perguntas iniciais que motivaram este estudo procuravam entender como o tempo é experimentado, vivido e sentido durante o processo de criação em arte, a partir da análise do intervalo existente entre o que imaginamos e o que conseguimos concretizar, ou seja, minhas interrogações iniciais se debruçaram sobre a brecha existente entre *projeto* e o *trajeto* em arte.

O trabalho com gravura em metal, tanto na prática de ateliê, como na orientação de trabalhos dos alunos do curso de graduação em arte, me motivou a indagar sobre a proximidade ou distância que poderia haver entre o que idealizamos e o que realizamos, ou entre a intenção poética e a criação da obra. A idéia que busquei aprofundar diz respeito à experiência do tempo vivido durante o acontecimento da criação.

Considere inicialmente este tempo como “pontos de passagem”, um tempo em suspenso, desterritorializado, que não pode ser medido nem espacializado. Procurei defender a idéia de que o tempo da criação em poéticas visuais corresponde a um “outro tempo”, diferente do tempo que é cronometrado pelos relógios, ou fragmentado e aprisionado pelos calendários. Meu objetivo foi tentar falar desse intervalo temporal em que mergulhamos ao entrarmos no ateliê, e tentar compreender a experiência do trabalho de ateliê como um outro espaço que mais se parece a uma “dobra temporal” a nos consumir, como se estivéssemos sendo sugados por um buraco-negro, a nos tirar do tempo.

Aventurar-se na criação

Numa época em que não há tempo a perder, parece ser um luxo entrarmos num ateliê, durante o tempo que for necessário, para pôr em marcha o processo de criação. Espera-se que apareçam formas inéditas, mesmo sem sabermos muito bem de onde elas surgem, e sem termos plena certeza se elas realmente aparecerão. É preciso, então, dar-se tempo e ter muita paciência durante todo este processo, para suportar o incômodo que acompanha a angústia de querer fazer algo novo.

Esta mesma “boa-vontade” deve estar presente nos ateliês das universidades, em que os alunos são colocados diante de um fazer ainda pouco experienciado por eles, tanto no que se refere às técnicas que serão utilizadas, quanto à sua poética. O que será enfrentado nesta empreitada é completamente desconhecido de início. O artista, assim como o aprendiz⁷, conta apenas com um desejo inicial e certa dose de imaginação que direcionam suas escolhas e condicionam as estratégias a serem utilizadas. Neste percurso, há momentos em que nada parece fazer sentido. Desesperadamente procura-se por um fio condutor, que possa indicar a saída para fora do labirinto. Tentamos decifrar o quebra-cabeças que nós mesmos inventamos, procurando por pistas que possam indicar um caminho, quando a sensação que se tem é a de estarmos sozinhos no meio da areia do deserto. Então, o que fazer para suportar essa ausência de sentido? Como agüentar a turbulência de pensamentos até que algo se forme?

Estas perguntas, comuns aos artistas e aos futuros-artistas, dizem respeito à angústia que acompanha a espera pelo início do movimento, enquanto ainda não há nada muito definido. Clara Pechansky (2005, p. 80-81) fala desse momento como uma espécie de desejo informe que acompanha o início das ações na

criação plástica. No seu depoimento sobre a experiência de mais de 50 anos trabalhando com suportes tradicionais (papel, tela, pedra litográfica, chapa de cobre e tela de serigrafia), diz não acreditar que o artista acorde de madrugada e, “iluminado por uma centelha divina”, crie uma obra-prima. Para ela, as boas idéias estão geralmente apoiadas na capacidade técnica do artista, e poderão ou não ser aproveitadas, assim como poderão ou não dar em uma obra de qualidade.

Durante o processo de criação, há um movimento alternado de passagem entre a imaginação, de um lado, e as ações realizadas, de outro. São momentos em que tudo o que se tem são uma série de interrogações, dentro de um emaranhado sem contornos ou limites precisos, cujas possíveis respostas são ainda incertas e transitórias. Podem aparecer soluções inusitadas para as diferentes perguntas enunciadas; porém, essas novas soluções só se farão acessíveis, se o artista (ou o aprendiz) se permitir entrar nesse estado de indeterminação. Não é fácil abrir mão do que já é conhecido e familiar para ir em busca de alguma coisa diferente ou estranha. Em geral, temos sempre um sentimento mais confortável de dentro das certezas que nos acomodam tão bem.

O mais difícil, portanto, é aceitar a sensação de confusão, desordem e dispersão, como parte constituinte do trajeto a ser percorrido. Cada vez que nos depararmos com este emaranhado imprevisível, nos questionamos permanentemente sobre os inesgotáveis significados e sentidos que poderiam ser encontrados nessa paisagem articulada. Mas, como registrar nossa experiência diante das sutilezas que percebemos no mundo? Como criar alguma forma de maneira singular? Essas perguntas que o artista se faz em seu trabalho, e também os alunos da graduação em Arte, tentam acessar um saber que se encontra além das fronteiras do que pode ser nomeado. Nem sempre encontramos disposição para enfrentar esse desafio, e, por vezes, pensamos não ter fôlego suficiente para chegar até o fim. Mesmo assim, nos jogamos neste ‘abismo’ sem pára-quadras ou rede protetora, e nos lançamos nessa aventura, por acreditarmos que esse é o único modo de dar início ao movimento.

Quando o artista (ou o aluno de Artes) ainda não consegue ver claramente o que há para ser visto, mas sente que há algo ali, ele está diante de algo que ainda não existe, e que lhe causa desassossego, pela incerteza que carrega. Então, ele se pergunta: onde estaria o pensamento ainda não pensado? Talvez esteja nesse “estado de suspensão” aguardando até que se abram frestas⁸ espaço-temporais inéditas, que façam com que cada pensamento possa fulgurar no atual através da experiência poética e do ato criador. É de dentro desse intervalo temporal formado por uma nebulosa de pensamentos ainda não totalmente revelados, que ele espia as sementes dos pensamentos que o movem em sua direção (Derdyk, 2001, p. 20). Ele ainda não sabe exatamente o que quer, o que pensa, nem o que pode realmente fazer, mas há uma pergunta – um desejo – que salpica e o faz sair do lugar para ir em busca de algo ainda irreconhecível, que só se fará presente depois de seu esforço em realizá-lo.

A sensibilidade se mantém aguçada, à espera e à procura de alguma coisa que possa motivar seu movimento. Nesses momentos, a organização mental e a sistematização no trabalho são fundamentais para colocar em andamento a rede de operações lógicas e sensíveis que acompanham o percurso da criação⁹. A continuidade do desenvolvimento da obra mostra que nem sempre há uma ordenação cronológica entre o pensamento e a ação, pois o pensamento se faz durante a ação com os materiais, e a cada nova ação surge um novo pensamento. Isto não impede que haja o predomínio de um ou de outro, em determinados momentos do trabalho. A impressão é de que ali cabe tudo, mas o que se tem ainda não é nada.

A operação de um artista consiste em fazer algo de nada, diz Paul Valéry (1998). Porém, compreendo esse “nada”, a que se refere Valéry, como algo que ainda não está feito, algo que ainda não se tornou visível, e que depende da ação de alguém para diferenciar-se, tornar-se presente, atualizar-se. Este “nada” não é o ponto de partida de todo o processo, pois o movimento de criação parte sempre de alguma coisa: uma idéia, um desejo, uma intuição, uma vontade. No entanto, concordo com Valéry (idem, p. 231) quando diz que o artista, em vez de procurar algo útil, confortável ou excitante, está justamente interessado em “provoocar o estado de ressonância e de reciprocidade harmônica entre as sensações, os desejos, os movimentos e os pensamentos”. Longe de procurar pelo que parece mais fácil, o artista não se importa em trilhar o percurso mais acidentado.

Neste caminho acidentado, nada vem pronto. Ao contrário, tudo parece necessitar de tempo e de ações sucessivas para que aos poucos comece a aparecer. Ao tatear uma visão que ainda não consegue ver, quando tudo o que tem é apenas uma suspeita, o artista¹⁰ abre focos de luz sobre o que ainda está indefinido. A questão é: onde encontrar a ponta do fio que desata o emaranhado de idéias, de formas e de sensações que tornam a obra possível?

Este estímulo inicial é, para Bergson (s/d., p. 225), uma exigência de criação contida em cada impulso. O impulso vital ou “*élan de vida*”, como ele chama este ardor impetuoso, consiste nesta energia que se apodera da matéria e nela “introduz a maior quantidade possível de indeterminação e de liberdade”. Este é o ponto nevrálgico na filosofia de Bergson, e seu esforço é sempre no sentido de debulhar de seu mistério o ato criativo (Trevisan, 1963).

Há coisas que não têm explicação. E horas em que tudo se encaixa. Há momentos em que uma coisa parece que puxa a outra. Fluímos com cada instante em que estamos, e tudo está contido no presente. É um tempo que não é linear, pela concomitância dos tempos. Nem sempre conseguimos olhar o presente, por excesso de ressentimentos ou por estarmos permanentemente pensando no que temos a fazer no minuto seguinte, no dia seguinte, no ano seguinte. Na criação artística, não há lugar para as idéias ou as metas estabelecidas *a priori*. Na maior parte das vezes, é a cada momento que a ação se faz. E essas ações são movidas por necessidades, numa seqüência de gestos que transformam a matéria, atra-

vés de seleções, apropriações, combinações traduzidas e continuamente transformadas. Vemos a obra em processo, num estado de metamorfoses que preservam e transfiguram “obras possíveis” a cada modificação feita (Salles, 2004). Junto com certa dose de determinação, essas ações também contêm certa lógica de incerteza. Manifestam-se num movimento que, apesar de falível, pode ser capaz de abrir espaço para a intervenção do acaso e para o surgimento de novas idéias.

É verdade que nossa “vida psicológica” está cheia de imprevistos, dizia Bergson (s/d., p. 14-15). Muitos acidentes surgem sem que pareçam ter relação nem com o que havia antes, nem com o que os seguiu. É mais cômodo não prestar atenção a essa alteração ininterrupta, e “notá-la apenas quando se torna suficientemente grande para imprimir ao corpo uma nova atitude, à atenção uma nova direção” (idem). É nesse preciso momento que notamos que mudamos de estado, mas o que ocorre é que mudamos permanentemente, pois o “próprio estado já é mudança”. Não existe uma diferença essencial, nos diz Bergson, entre passar de um estado a outro e persistir num mesmo estado. A transição é contínua, apesar da aparente descontinuidade¹¹.

São esses referenciais filosóficos da ontologia do presente que podem abrir as possibilidades para um estudo da invenção, da criação do novo. E é só tomando o tempo como ponto de partida, concebendo então que é a transformação mesma a substância da invenção e não algo que se transforma, que ela pode aparecer como tema no interior de seus quadros (Kastrup, 1997). Funcionando como um grande sintetizador do processo criativo, o tempo se manifesta como uma lenta superposição de camadas. É, portanto, na continuidade do trabalho, e pelo total envolvimento do artista (ou do estudante de Artes), que acontece a construção da obra. O tempo flui, mas não se tem a sensação de que ele passa. As satisfações são transitórias, as rotas podem ser temporariamente mudadas, acolhe-se o acaso e incorpora-se o desvio. O conflito é produzido por esta tensão entre direcionamento e acaso, onde o imprevisto revitaliza a coreografia da mão.

Os erros nos conduzem a alternativas impensadas. Há uma rede de ‘fios condutores’¹² que se inter-relacionam. E o projeto poético vai aos poucos sendo definido. Há uma sensação de aventura que acompanha cada transformação, cada avaliação e julgamento. Por exemplo, nas sucessivas provas de estado¹³ de uma gravura em construção, vemos uma imagem sendo continuamente modificada. Cada prova é uma parada imaginária, é um *flash* que ilumina um ponto do percurso. O movimento é contínuo, mas as provas de estado o subdividem. Elas servem de marcas espacializadas de pontos do caminho. Temos, então, que substituir o trajeto pela trajetória, para transformarmos a linha em movimento.

O artista não se contenta em continuar o que já foi feito no passado. Recomeça sempre cada tentativa integralmente. Se pega o pincel, é porque a obra está por se fazer, e com ela pronuncia alguma coisa que ainda faltava ser enunciada (Merleau-Ponty, 1984). Mas, nesse caminho, o artista e o estudante de Artes se

encontram diante de um dilema: como encontrar as formas para dizer aquilo que ignorava desejar dizer antes de tê-lo dito? Seus propósitos e intenções podem ajudar-lhe a compreender as razões e o modo como o problema está sendo proposto, mas, ainda assim, não esclarecem nada sobre a maneira como ele será resolvido.

Cada materialidade abrange uma certa dose de possibilidades de ação, e outras tantas impossibilidades (Ostrower, 1978). Algumas adaptações podem ser imprescindíveis para concretizar o projeto poético, e por vezes, até para superar os limites impostos. Se essas impossibilidades aparecem como limitações, num primeiro momento, não precisam ser desprezadas, pois elas mesmas podem ser responsáveis pela sugestão de novas direções a seguir. Exercitar esta flexibilidade no pensamento e desenvolver a capacidade de redimensionar e redirecionar todo o projeto são ações fundamentais para que as saídas possam ser encontradas, quando tudo parece afundar.

A invenção, como o inventário¹⁴, nos diz Kastrup (1977), implica em tempo, se faz com a memória¹⁵, e é composição e recomposição contínua. A invenção não pode ser definida como um processo psicológico particular, que responderia pela criação de respostas novas; nem obra de um sujeito psicológico, centro gerador da invenção. Quando o tempo é tomado como a “substância mesma de que a cognição é feita” (idem, p. 7), a criação deixa de ser a solução de problemas, para ser a proposição, a invenção de problemas. Faz parte da natureza temporal da criação diferir-se de si, problematizar os limites dentro dos quais ela opera. Criar é, portanto, defrontar-se com o novo, com o inesperado, que por sua vez força a criação a pensar e a divergir de si mesma¹⁶.

Pensar a criação em seu caráter de novidade imprevisível requer pensar o tempo enquanto devir intempestivo, e não como tempo histórico, para podermos encarar a invenção como novidade imprevista. Criar, para Bergson (s/d.), é *encontrar* o problema e conseqüentemente colocá-lo, mais do que resolvê-lo. No momento em que um problema especulativo estiver bem colocado, estará resolvido. Enunciar um problema é, assim, inventá-lo. O problema da criação está imbricado no problema do tempo; e, quanto mais aprofundamos a natureza do tempo, melhor compreendemos que duração¹⁷ quer dizer invenção, criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo. A intuição da duração é a representação de uma multiplicidade heterogênea, qualitativa, criadora, “de penetração recíproca”: é o “ponto de onde eu parto e para onde eu sempre retorno” (Trevisan, 1963, p.10-11). O novo, então, não aparece como uma ruptura com o passado, ele é definido justamente pela ligação e pela “coexistência de diversas camadas do tempo, nunca perdidas, jamais ultrapassadas definitivamente, mas conservadas desde sempre e reunidas nas formas da atualidade” (Kastrup, 1977, p. 26).

Aprendizagem em arte e a trajetória na criação

No percurso criativo, há sempre um ponto intermediário, algo que está “entre” um passo e outro. Do mesmo modo, a idéia de um ponto intermediário também está presente no aprender: para Deleuze (1988, p. 271), trata-se de uma tarefa infinita, em que o aprender “vem a ser tão-somente o intermediário entre não-saber e saber, a passagem viva de um ao outro”. A aprendizagem seria, então, o movimento de percorrer este labirinto em busca de uma saída. Neste movimento contínuo o que importa é a trajetória a ser percorrida, pois as soluções encontradas seriam apenas “pontos mortos”¹⁸.

Na aprendizagem¹⁹, assim como na trajetória da criação, há sempre um “conceito inicial” que põe o trabalho em marcha, que define o lançamento em determinada direção, mas junto há uma parte de indeterminação, pela impossibilidade de se prever o que irá acontecer durante o percurso. E é esta possibilidade de continuidade que, por mais incongruente que possa parecer, determina que tal tarefa seja infinita.

A criação é descrita por Deleuze (1988, p. 308) em suas duas faces: *Amor* e a *Cólera*²⁰. O *Amor* procura por fragmentos, numa determinação progressiva que ele chama de “encadeamento dos corpos ideais de adjunção”. Desse procedimento fazem parte os fragmentos ainda dispersos e as “variedades da multiplicidade em todas as dimensões”. São tais fragmentos de acontecimentos ideais futuros ou passados que permitem que o problema seja resolvido. E é pelo modo como eles se encadeiam e se encaixam com o corpo inicial do problema que será determinado o percurso a ser seguido.

A *Cólera* condensa as singularidades, “define a golpe de acontecimentos ideais o recolhimento de uma ‘situação revolucionária’ e faz com que a Idéia fulgure no atual”²¹. Nesse segundo procedimento está presente a possibilidade de condensar todas as singularidades, ao precipitar as circunstâncias. “Numa sublime ocasião, *Kairós*, que faz aparecer a solução como algo brusco, brutal e revolucionário” (Deleuze, 1988, p. 308).

Compreendo essa face da criação que ele chama de Amor como a parte que corresponde ao desejo de figurar algo. Poderia ser o “fio condutor” (Pohlmann, 2005), ou seja, aquilo que pode dar início ao movimento de colocar em andamento a realização de uma obra. O desejo como uma vontade interior que impulsiona a busca; o “fio condutor” como a guia do fio de Ariadne. É lançar-se em determinada direção, com uma mira não tão precisa, a ponto de deixar desconhecido de início o ponto de chegada.

Posso relacionar o que ele chama de *Cólera* à energia necessária para concretizar o projeto. Seria a atualização da Idéia na matéria, ou a trajetória do projétil. É pela criação posta em movimento, que se dará seguimento à transformação dos conceitos iniciais em um “momento crítico” capaz de conectar artista e obra. Entre a vontade inicial e a realização da obra colocada em andamento, um gatilho é detonado.

Muitas vezes, é o próprio trabalho que detona o gatilho desta reação. É uma espécie de excitação capaz de revelar, abrir ou clarear o que estava sendo procurado. Em outros momentos, é a escolha da matéria que irá corporificar a obra que dá o impulso inicial, define e delimita parte da criação. Essa escolha é feita em nome de uma necessidade inicial, e será a partir do contato com essa matéria que o artista (ou o estudante de Artes) dará início ao processo de manipulação e transformação também de suas idéias.

Relembrando o Amor e a Cólera descritos por Deleuze, vemos a obra se desenvolver entre o prazer e o desprazer, entre a flexibilidade e a resistência. Nesse percurso, também se faz necessária uma certa dispersão como uma espécie de distração, em que o realizador se aparta do comum das coisas e passa a vê-las pelo que elas são. Dentro desta dispersão, há combinações que o atraem mais do que outras. Sua atenção se fixa, então, sobre determinadas imagens, e sua ação transformadora consiste justamente no modo como ele trata um elemento a outro. Isso acontece em dois momentos especiais: na percepção e na seleção dos recursos artísticos.

A seletividade que estabelecemos ao perceber o mundo faz com que o caos das impressões sensíveis se organize de modo significativo e relevante. Durante estas apropriações, há momentos em que a vida nos proporciona uma visão de algo que ‘quebra’ a ordem da realidade. Alguma coisa nova é descoberta, ou aparece inesperadamente nos demandando certa dose de reformulações. Nessa ‘coleta sensorial’ captam-se dados da realidade, com uma intuição capaz de encontrar um novo sentido ao que está sendo percebido. Não são escolhas feitas previamente; ao contrário, a maioria delas aparecem ou são determinadas durante o próprio percurso. E nada garante que os recursos serão encontrados facilmente, pois a busca do artista (ou do futuro artista) envolve inúmeras idas e vindas, recomeços incansáveis, e retornos ao ponto de partida.

Os próprios procedimentos utilizados também podem ser alterados e transformados durante todo processo, e assim dar lugar a invenções e inovações singulares, e também a novos arranjos, em combinações surpreendentes, inesperadas e muitas vezes inusitadas. São como quebra-cabeças armados com peças que se justapõem e se acoplam, gerando metamorfoses nos próprios fragmentos utilizados nessas montagens. Obtém-se uma politonalidade, composta de uma multiplicidade sonora que emite sons às regiões que sobrevoa e delas recebe ecos variados. O novo aparece aqui como uma variação do passado, e as transformações acontecem pela re-significação e deformação dos elementos apreendidos.

Fico me lembrando aqui do “horizonte temporal” de que falava Larrosa (1996), por tratar-se de um momento em que a consciência do presente nos faz perceber de um só golpe todo o passado e todo o futuro, num mesmo horizonte. Do mesmo modo que posso perceber certa relação com o que está nas concepções da física contemporânea sobre o “tempo bloqueado”, em que não há mais

uma sucessão de passado, presente e futuro, mas a condensação num só bloco de toda a paisagem temporal²². E poderia ser também o *instante do ato* criador (Derdyk, 2001), que só existe porque se faz aqui e agora, e presentifica uma qualidade temporal inserida no tempo usual do cotidiano, “injetando uma percepção expandida de um outro espaço de tempo”.

Neste instante criador, o passado e o futuro são encapsulados e sua passagem está incorporada ao presente. Esta “percepção expandida” do tempo durante o processo criador de que fala Derdyk me parece conectar-se com o momento da “precisão dos corpos de adjunção” (assim chamado por Deleuze). Um momento em que o que prevalece é o contato direto com o que nos afecta, com o que nos faz sensíveis ao que de nós se apodera. Um momento em que o que importa é a seleção dentro desta variedade de fragmentos dispersos em todas as dimensões, que despertam o nosso desejo e que irão compor a idéia ou a obra. O modo como esses fragmentos vão se encadeando determinará o percurso a ser seguido, como uma bússola que nos indica o ‘norte’ para onde orientamos nossa mira. Entendo a “condensação de singularidades” como a irrupção repentina que sintetiza o que estava disperso para transformar em atual o que antes fazia parte apenas do virtual. Amor e Cólera, também como *Aiôn* e *Kairós*.

Pode ser que no primeiro caso (no Amor) apareça *Aiôn*, o deus grego da eternidade criativa, que nos leva para fora do tempo metrificado dos relógios, e nos faz mergulhar em busca do que ainda não se fez visível, mas que acreditamos poder encontrar. E pode ser que no segundo (na Cólera) apareça *Kairós*, como uma oportunidade fugaz que produz no jogo imprevisível do acaso, bifurcações e encruzilhadas que produzem rupturas inesperadas no percurso. Neste caso, aguardamos até que tal momento nos pegue em cheio, momento em que alguma sinalização possa indicar, dentre os vários caminhos possíveis, qual rumo seguir. É o momento em que as conexões se estabelecem, na tensão entre um lado e outro, entre uma coisa e outra e, de repente, faz com que pareça que tudo se liga.

Nas fronteiras e na transgressão de limites, *Kairós* provoca as alterações necessárias para que o inusitado aconteça. Com esta possibilidade de mudança, somos levados a romper com o que tínhamos, em favor do que talvez possa acontecer, por pura coragem de enfrentar o abismo e apostar na transformação. Sentimos, então, a pulsação da vida, o “*élan vital*”, nos excessos e nas paixões. Como um desafio ao enigma, esta força nos suga até o total descontrolo de velocidade e lentidão, e nos conduz ao atravessamento do próprio desejo. Vertigem que converge para todas as disjunções.

Mais uma vez, aqui Deleuze (1988) traz *Kairós* à cena, quando diz que se trata de um lance de dados. Há todo o céu como espaço aberto cuja única regra é o lançar. É o “*élan de vida*” de que falava Bergson. Cada face do dado corresponde aos “pontos singulares”; o dado corresponde à “questão”, e dos lances resultam as “combinações problemáticas” das Idéias. O lance de dados

não exclui o acaso, pois aboli-lo seria fragmentá-lo segundo regras de probabilidade, de tal modo que o problema já estaria desmembrado em hipóteses de ganho e de perda. Ele enfatiza que o que se passa é justamente o contrário: o lance de dados afirma o acaso de uma vez, e “cada lance de dados afirma todo o acaso a cada vez”. Relembrando Márcio Tavares D’Amaral (2003), quando acontece um acaso, a máxima potência do ser está afirmada, porque se realizou aquilo que poderia não ser.

Retoques

Por mais obras que um artista crie, é sempre na seguinte, na que ainda não fez, que ele irá buscar sua satisfação. O desassossego e o desconforto que persistem não desaparecem até que nova energia seja despertada pela própria obra recém realizada. Seus desafios se transformam em objetivos, e os planos são mudados a qualquer momento, pois há sempre a possibilidade de desvios e alterações durante a tentativa de clarear a ‘idéia’.

Este tempo em que a obra está em processo é um tempo que não está vinculado ao tempo do relógio, nem a espaços determinados. É o tempo que está fora da ordem ‘cronológica’. Num estado de total adesão, a obra se faz num tempo que permanece em suspenso. Não é por acaso que as mudanças e os retoques que o artista realiza são chamadas de *pentimento* (do italiano, “arrependimento”). O artista “se arrepende” do que fez e modifica a obra (Pechansky, 2005). A construção da obra é, muitas vezes, feita às custas de destruições, num jogo de estabilidades e instabilidades, conflitos e apaziguamentos. O projeto poético passa a ser conhecido, então, não só pelo que o artista (ou o estudante de Artes) quer, mas igualmente pelo que ele rejeita. A obra dialoga com toda a tradição da arte, ao mesmo tempo em que se relaciona com as obras que o artista já fez e com as que ele está por fazer.

Algumas reflexões e diálogos internos podem ficar registrados como devaneios operantes. É uma organização que nem sempre aparece de imediato, e requer, muitas vezes, um árduo trabalho de testagem e burilamento de formas. O trabalho para encontrar o que ainda não parece bem resolvido é pura experimentação, recheada de acertos, equívocos, correções e eliminações. E é através dessa inseparável atuação entre o físico e o mental que o pensamento se ordena.

As variações e as maneiras particulares que cada criador utiliza para encontrar também seu próprio modo de dizer alguma coisa compõem seu estilo. O fixo é transformado em fluído, as paradas em passagens, a organização em gagueira. Sem se deter em nenhum ponto preciso, o estilo vibra, treme e transborda. Às vezes, o artista²³ precisa de uma recompensa material para continuar a seguir seu desejo, e esta recompensa pode ser a própria realização da obra. Entretanto, essa recompensa só aparece à medida em que o trabalho vai sendo desenvolvido. No caso de Evandro Carlos Jardim, seu projeto poético tem a dimensão da

própria vida, conforme ele mesmo o define. Em suas gravuras em metal, Evandro busca aproximar-se do âmago da imagem, através dos sucessivos registros que faz de uma árvore, de uma montanha, ou de seu ateliê, e o que lhe interessa é esta continuidade, pois cada momento do trabalho é um novo ponto de partida e não o encontro de algo acabado (Salles, 2004, p. 130).

Na tensão entre projeto e processo, um direciona a criação; o outro, demanda a continuidade de ações. Icleia Cattani (1993, p. 17) comenta que o artista contemporâneo elabora suas regras, arbitrárias e únicas; depois, segue-as ou as subverte, negando ou criando outras novas, sucessivamente. Essa seqüência segue até que determinados limites se impõem. Podem ser limites estabelecidos pelo próprio artista, ou limites ditados por fatores externos, como data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço.

Esses limites quase sempre são relatados como uma dificuldade de parar ou de considerar a obra pronta. As rasuras, consertos ou constantes modificações indicam o inacabamento da obra. O artista insiste em perseguir aquilo que lhe escapa, num perpétuo estado provisório, em que se acumulam problemas, conflitos, becos-sem-saída e preocupações. Se para alguns o mais difícil é o ponto de partida, na procura do tom apropriado para 'dar a largada', para outros, a maior causa de angústia é enfrentar o momento da conclusão da obra. O vazio e a privação imposta pelo final da obra às vezes são sentidos pelo artista como a falta de algo que até o minuto anterior estava totalmente integrado à sua vida. O tempo que sobra depois do final de uma obra torna-se uma mistura de alívio impregnado de dor, angústia que busca um novo projeto.

Interrupção do processo

Determinar o fim de um trabalho significa, então, determinar uma interrupção no processo. A razão deste corte abrupto está, na maioria das vezes, no esgotamento do limite de tempo: a chegada do prazo de entrega do trabalho²⁴. O final da obra pode ser também determinado pelo momento em que se esgotam suas possibilidades de continuar. Nem sempre significa que não há mais nada a fazer, pois se pudesse, o artista ficaria eternamente trabalhando e retrabalhando cada detalhe.

A imersão temporária no ateliê faz com que o artista (ou o estudante de Artes) perca sua rotina habitual e passe a estar inserido numa outra lógica temporal, talvez ilógica. O tempo de trabalho mental, independente desses períodos no ateliê, pode demonstrar o lado avesso deste processo. Às vezes, parece que não está acontecendo nada, mas a mente está em ebulição, atenta, focada, mesmo que o trabalho que está sendo executado mentalmente não apareça imediatamente. Miró falava da importância de seus esboços e desse tempo de experimentação mental, cujas anotações de idéias eram feitas sobre qualquer coisa,

em qualquer lugar. À medida que o tempo passava, a idéia ia sendo trabalhada mentalmente e registrada em seus cadernos (ou folhas avulsas), até que um dia virava tela. Às vezes, se passavam quarenta anos entre o esboço e a tela (Salles, 2004).

Estes momentos de experimentação abrem possibilidades para que diferentes formas ocupem a mesma obra. Entretanto, o artista terá que escolher um caminho em detrimento de outros: construir é destruir. E, neste caso, é inevitável abrir mão de algo que já havia sido construído para que se possa chegar onde desejamos. A liberdade e a abertura inicial levará inexoravelmente ao momento em que os cortes serão necessários e as mudanças de rumo irão se impor. São instantes dramáticos, porque o artista (ou o estudante de Artes) terá de se desfazer do próprio trabalho.

Determinadas obras permanecerão inacabadas porque os percursos não levaram a lugar nenhum, apesar de todas as tentativas feitas. Permanece a insatisfação diante do que há até ali; diante do ponto em que foi possível chegar, mas impossível avançar. Algumas alterações de rota são determinadas pela necessidade de entrar em acordo com o que havia sido pensado de antemão; outras aparecem na medida em que o processo caminha, determinando a busca de novas alternativas ao projeto.

Quando o artista decide que uma obra está acabada, sua relação com ela se transforma radicalmente e seu interesse se polariza na obra seguinte. Este talvez seja um dos momentos mais angustiantes do processo de criação: o espaço de tempo entre o fim de uma obra e o início da obra seguinte. A dúvida é sempre se a obra de amanhã será melhor do que a de hoje. Sentimentos de insegurança, dúvidas, medo – tudo isso pode impedir ou retardar o reinício do trabalho; a retomada passa a ser protelada.

Finalizando

Durante a criação, esperamos transformar o *Kronos* em *Aiôn*, e aguardamos pela encruzilhada em que *Aiôn* possa se transmutar em *Kairós*. Não nos esqueçamos das horas nem dos dias (*Kronos*), porque há sempre uma data de entrega, determinados orçamentos ou limites que se impõem sobre nossa vontade de deixar o tempo permanentemente em suspenso, como se fosse possível ‘parar o tempo’ (*Aiôn*). Se há um prazo a cumprir, por mais que a vontade seja a de manter a sensação de que o tempo que escorre é diferente do tempo que o relógio cronometra, não há como se desvencilhar completamente de *Kronos*. Sua presença nos ronda por todos os lados.

Por alguns períodos, no entanto, somos levados a acreditar que parece não haver tempo, no sentido de que ele se mantém entre parênteses, isolado de nosso universo. Sentimos, então, que estamos dentro de *Aiôn*, na criação de

uma paisagem que desterritorializa o tempo e o detém. Esta sensação de inexistência de tempo ou de congelamento do tempo, durante o processo de criação, se parece à idéia de *fermata*, conceito musical que indica a sustentação da nota (ou da pausa) na música. O tempo de duração da ‘sustentação’ da nota é definido exclusivamente pelo solista. A *fermata* seria a espessura da duração, um tempo de paragem, um tempo em suspenso, congelado mas pulsante. Como um ‘congelamento provisório’; esse tempo pode estabelecer um lugar de partida ou onde há passagem de forças.

E, eis que, de repente, surge uma idéia, um caminho, um prenúncio de algo que se anuncia... Vemo-nos, então, na companhia de *Kairós*. O acaso, a fenda, a encruzilhada, o trovão, o raio que nos abre ao meio e de onde parece surgir a violência da superfície roída, numa tempestade, numa fúria, num redemoinho ou tufão que envolve toda a atmosfera e que suga completamente o ar. Os três juntos nos acompanham, se revezando, tramando e tecendo o que nos enrola, desenrola, desterritorializa e volta a territorializar. Fazemos o que está a nosso alcance, sem vermos as horas ou os dias passarem. E, apesar da sensação de que ainda falta alguma coisa, nos sentimos exaustos, mesmo na incompletude.

A idéia, que talvez mais se aproxime do que procurei dizer é a de que o que importa é o movimento – como escreveu Bergson. Entre os pontos, há sempre uma passagem de um em direção ao outro. Há sempre idas e vindas contínuas, permanentes. Nem tanto um extremo nem tanto o outro, porque muitas vezes estamos na mistura composta de partes de um e de outro. Isso é o mais interessante. De um lado, temos o desejo de concretizar algo; de outro, há a imposição de limites intrínsecos à sua concretização na matéria. O desejo apontando para um futuro que se atualiza a cada ponto de contato com o presente da matéria, numa tensão de regiões que ainda estão por vir. Os muitos futuros simultaneamente em aberto aguardam o momento, a presença, a paisagem, a pulsação.

No início, eu pensava que o tempo da criação era um tempo em suspenso (*Aiôn*), em que as horas não contam, porque o envolvimento com o trabalho nos faz esquecer que a areia da ampulheta ainda escorre. Agora, penso que o tempo da criação é, mais do que qualquer outro, *Kairós*: decisão e oportunidade. A irrupção do “acaso” não se dá por acaso, mas por uma decisão em lançar os dados. Ela só acontece quando a determinação de lançar-se é maior do que a imobilidade dos “pontos mortos”. A velocidade não importa. Logo que nos colocamos em marcha, vamos pegando o ritmo. E a indeterminação, parte intrínseca a todo o processo, deve ser absorvida, reabsorvida, elaborada e reelaborada continuamente, sem temer o caos e a desordem em que nos metemos²⁵.

Em algum ponto do caminho, a desorganização e o imprevisível dançam conosco, produzindo erros, distanciamentos, enganos e medos, mas igualmente fluxos, tensões, energias que vão e vêm. Há um revezamento de forças que nos puxam e desacomodam. Sentimo-nos inseguros, sem rumo. Atravessamos um infinito desordenado, buscando alternativas entre linhas que se esgotam.

Chegamos ao final com a sensação de que poderíamos ter feito algumas coisas diferente. Mas só é possível ter essa sensação agora, depois de ter concluído o trabalho. Não há como descobrir isso antes. É apenas o olhar em retrovisão (retrospectiva) que permite tal análise. É o processo, e não o seu resultado, que precisa ser incessantemente renovado. Retornamos ao início do processo para retomar incansavelmente seu movimento.

Retomo aqui o que disse Bonato (2003) sobre a realização de uma imagem na gravura. Às vezes, diz ele, uma figura é feita rapidamente, mas o mais freqüente é o movimento contínuo de gravações e regravações, até que se chegue ao essencial, sem excessos ou faltas, integrando técnica e poética. O movimento contínuo não se refere à repetição do mesmo, mas à possibilidade de renovação, de instauração do novo, pelo retorno à origem, desse mundo dos etéreos e invisíveis, de onde se pode partir, a cada novo reinício, para uma aventura diferente por um percurso ainda inédito. O que já está feito nos permite refazer o percurso de outro modo: o percurso futuro. Não como um retrocesso, mas como continuidade do que foi feito até aqui.

Criamos projetos e inventamos maneiras de ultrapassar o que havia sido decidido de início, mesmo sem saber ao certo onde iremos chegar, porque aguardamos por um imprevisto, ou pelo impensado. Arriscamos um salto no escuro diante do abismo sem esperar nada além de flutuar num intervalo de mini-eternidades de instantes, porque somos levados pelo desejo de concretizar essa força incorporal. E é, então, só depois do salto, que o acontecimento de uma composição vibrátil é passível de ser expresso nas margens indeterminadas que povoam nossas paisagens.

Notas

1. Utilizamos neste artigo a idéia que está na afirmação de Deleuze (1988, p. 268-269), de que “o aprendiz é aquele que constitui e inventa problemas práticos ou especulativos [...]”. O autor, que afirma o aprender como ato subjetivo operado diante da objetividade do problema, diz que o aprendiz opera inventando problemas, e a seqüência de seus atos está subordinada à continuidade, empreendida em buscar a finalização do que foi iniciado. Essa é uma busca que inclui erros, avanços e recuos.
2. A pergunta que Deleuze (1988, p. 270) se faz é: “a partir de que signos da sensibilidade, por meio de que tesouros da memória, sob torções determinadas pelas singularidades de que Idéia será o pensamento suscitado?” Assim como não há como saber antecipadamente qual será o percurso que será realizado pelo artista (ou pelos estudantes de Artes da universidade), até chegar à finalização de sua obra, também não há como saber de antemão como alguém vai aprender.
3. Há mais de 20 mil anos o homem se dedica ao registro da passagem do tempo. Já gravou marcas em ossos ou gravetos para contar os dias entre as fases da lua, criou calendários para regular o plantio, usou relógios de sol, ampulhetas, clepsidras, relógios mecânicos e relógios atômicos. Esses artefatos, que possibilitaram a medição e o registro do

tempo de forma cada vez mais precisa, não só alteraram a maneira como as atividades vêm sendo desenvolvidas nas sociedades, como também nossa percepção do tempo. A possibilidade de coordenar nossas tarefas, a exigência de pontualidade a que estamos submetidos, ou a produtividade esperada no trabalho passaram a ser medidas pelo desempenho e pela organização de cada um em relação ao tempo.

4. O tempo metrificado fornecido pelos relógios nos dá o conceito de uma sucessão de durações unitárias, mensuráveis e independentes, mas é mera invenção a que nos habituamos. Tornou-se uma das pedras angulares da recente civilização ocidental, pois, sem o tempo metrificado, a ciência, a tecnologia e a indústria nunca poderiam ter existido (Oliveira, 2003, p. 49). Entretanto, essa imagem do tempo “cronal” pode ser fragmentada em um mosaico de temporalidades díspares e heterogêneas: nos paradigmas quânticos, relativísticos ou não-lineares, por exemplo.
5. A duração de cada hora variava conforme a época do ano e a distância do equador já que, quando se está mais afastado do equador, os dias são mais longos durante o verão e as noites são mais longas durante o inverno.
6. Conforme Calvo (2001, p.16), há uma duplicidade apresentada por *aión* (em grego) ou *aeuon, aetás* (em latim), cuja raiz do grego *aief* significa “sempre”; e *chrónos* (em grego) ou *tempus* (em latim), cuja raiz *tem-* significa “cortar”. Quando dizemos “tempo”, estamos abarcando em uma palavra uma extensão de tempo, uma parte da duração “vista de uma vez”, como a de uma vida, uma época, uma era, ou até a do Tempo-todo ou Eternidade. Por outro lado, com *chrónos* (ou seu plural *chrónoi*) e com *tempus*, estaríamos nos referindo a algo como “situações no Tempo”, momentos, fatos ou acontecimentos de um ritmo ou de outros cálculos.
7. Retomo aqui o termo adotado por Deleuze, para referir-me aos alunos da graduação, com os quais convivo como professora nas disciplinas da terminalidade de gravura no curso de Bacharelado em Artes Visuais da UFPel.
8. Poderíamos comparar esta idéia de uma “fresta anunciadora” com o que Deleuze (1988, p. 278) diz sobre o indeterminado, o determinável e a determinação: não se trata de preencher o que não pode ser preenchido, mas reter na “rachadura” o que ela racha, pois as Idéias também contêm seus momentos dilacerados. E também com o que diz Marly Meira (2003) sobre a “pedagogia do acontecimento”: pensando na criação como prática estética, que exige uma “atenção difusa e espalhada”, avessa à lógica, composta de casos e fragmentações.
9. Aqui, cada vez que nos referimos ao artista, também estamos falando do que se passa com o estudante de graduação em Artes. As dúvidas, os receios, os erros e acertos são comuns a ambos.
10. Idem ao que foi dito na nota anterior.
11. “Se o estado que ‘permanece o mesmo’ é mais variado do que pensamos, inversamente a passagem de um estado a outro assemelha-se, mais do que pensamos, a um mesmo estado que se prolonga [...]”. (Bergson, s/d., p.14).
12. Sobre este assunto, ver também: Pohlmann, 2005.
13. “Prova de Estado” cuja sigla é P.E., são as impressões feitas da matriz durante o período em que a imagem está sendo trabalhada. Uma impressão assinada como

“P.E.” indica que aquela imagem ainda não foi considerada acabada pelo artista. Estas impressões servem para auxiliar o artista a perceber o que está contido na matriz. Estas provas o fazem pensar em alternativas de seqüência para o trabalho desenvolvido na matriz (seja ela uma matriz de madeira, no caso da xilogravura; de metal, na gravura em metal; de pedra, no caso da litografia; ou tela de nylon, no caso da serigrafia).

14. Retomando a etimologia da palavra invenção, Kastrup (1997) retorna à palavra latina *invenire*, que significa “encontrar relíquias ou restos arqueológicos”.
15. “A memória não é aqui uma função psicológica, mas o campo ontológico a partir do qual toda invenção pode advir”(Kastrup, 1997, p.7).
16. Bergson se refere a dois tipos de clareza: a que temos com as idéias da inteligência e a que temos com as idéias da intuição. As idéias da inteligência (mais claras) têm o papel de compreender e organizar as outras idéias que já possuímos. As idéias da intuição são em princípio obscuras, mas têm a possibilidade de dissipar obscuridades. Essas idéias da intuição possuiriam uma luminosidade exterior, e a luz que projetam ao seu redor volta-lhes por reflexão. Elas possuem, assim, o duplo poder de iluminar o que há em torno delas e de aclarar-se a si mesmas. A idéia de criação (invenção) estaria, assim, neste segundo grupo (Kastrup, 1997).
17. A idéia de *duração*, para Bergson (1999), implica na impossibilidade de subdividir as posições num trajeto móvel. Deveríamos transformar uma simples constatação do *tempo* como alternância de aparições e desaparecimentos, pela experiência da *duração* como novidade, crescimento e criação.
18. “Ponto-morto”: ponto de parada, imóvel, em oposição ao fluxo, ao turbilhão, à passagem.
19. Sobre este assunto ver também o que diz Jean Lancry (2002) e Sandra Rey ((1996) sobre os conceitos iniciais que dão início à pesquisa em artes plásticas, desenvolvida nas universidades.
20. Encontramos em Empédocles (*Pré-socráticos: vida e obra*, 2000, p. 27-29) a idéia de “Amor”(*Philia*) e “Ódio” (*Neikos*). Para ele, o Amor exerce a força de atração, e o Ódio afasta. O resultado é um processo cíclico, que oscila entre um estado de máxima junção (obra do Amor) e de máxima separação (obra do Ódio). Parece-me que o que Deleuze diz sobre Amor e Cólera e sobre disjunção e adjunção se assemelha e essa idéia de Empédocles.
21. “Em muitas passagens nas quais [Deleuze] fala de multiplicidade, de devir, de diferenciação e determinação do indeterminado está presente, sem dúvida, uma inspiração ou uma acepção vitalista, mas ela não constitui o essencial da sua visão. A singularidade não é nunca o determinado puro e simples, muito menos compreendido enquanto *unicum*: a singularidade é o determinante, o individuante, não o individual. Em *Diferença e repetição* emerge com precisão esse sentido da singularidade e é agora a doutrina da univocidade do ser e da equivocidade de predicado que permite explicitá-lo, ao menos em uma primeira aproximação, considerando, entretanto, que ela poderá encontrar uma expressão posterior e mais completa apenas após o tratamento do conceito de Idéia como multiplicidade e virtualidade” (Antonello, 1994-1995).

22. O conceito de “tempo bloqueado”, na Física, fala de um tempo que não passa nem flui, em que todos os tempos (passado, presente e futuro) são igualmente reais. Conforme Paul Davies (2002, p. 56): “[...] os físicos preferem pensar o tempo como inteiramente mapeado – uma paisagem temporal (‘timescape’), em analogia a uma paisagem espacial (‘landscape’) – contendo todos os eventos passados e futuros”.
23. Estamos todo o tempo incluindo no termo “artista” tanto aquele que está em seu ateliê desenvolvendo seu trabalho poético como também os estudantes do curso de graduação em Artes Visuais da universidade.
24. No caso das aulas na universidade, os alunos se deparam com os prazos de avaliação e de duração dos semestres letivos como limites para a realização de seus trabalhos.
25. No momento em que nos dermos conta desses modos de perceber este processo, poderemos compreender, acompanhar, agir junto com aqueles que estão diante de nós, nos ateliês, nas aulas práticas, tentando conhecer e descobrir seu próprio modo de dizer e de fazer surgir seu trabalho em poéticas visuais.

Referências Bibliográficas

- ANTONELLO, Giuliano. *Ontologia e metafísica em Diferença e repetição de Gilles Deleuze* – Seminário do Ano Acadêmico 1994-1995. Texto traduzido por Tomaz Tadeu, fornecido para estudo em aula (PPG-EDU/FACED/UFRGS).
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CALVO, Agustín Garcia. *Contra el tiempo*. 2.ed. Madrid: Lucina, 2001.
- CATTANI, Icléia. “Repetição/Criação”. In: *Repetere*. Porto Alegre, 1993. Catálogo de exposição. (Solar dos Câmara, de 14 de abril a 21 de maio 1993).
- D’AMARAL, Márcio Tavares. “Sobre o tempo”. In: DOCTORS, Márcio (Org.) *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- DAVIES, Paul. “Esse fluxo misterioso”. In: *Scientific American Brasil*. São Paulo, ano 1, n. 5, out. 2002, p. 54-57.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. “Platô 15: Conclusão: Regras concretas e Máquinas de Guerra” In: _____. *Mil Platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- KASTRUP, Virginia. *A invenção de si e do mundo – uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Tese de Doutorado em Psicologia Clínica. Orientadora: Suely Rolnik. PUC/São Paulo, 1997.
- LANCRI, Jean. “Colóquio sobre a metodologia em artes plásticas na universidade”. In: BRITES; TESSLER (Org.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4).

- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Editorial Laertes, 1996.
- LOUREIRO Jr., Eduardo. *Digitalizar é criar encruzilhadas num labirinto*. Disponível em: <http://www.patiao.com.br/labirinto/Digitalizar%20E9%20criar%20encruzilhadas.html>, acessado em: 25/04/2002.
- MEIRA, Marly. *Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível*. Porto Alegre: Mediação, 2003. (Coleção Educação e Arte; 4).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”. In: *Merleau-Ponty*. (Col. Os Pensadores). 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. “Imagens do tempo”. In: DOCTORS, Márcio (Org.) *Tempo dos tempos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 2. ed., Petrópolis: Vozes, 1978.
- PECHANSKY, Clara. (Org.) *A face escondida da criação*. Porto Alegre: Movimento; Pelotas: UFPel, Ed. Universitária, 2005.
- POHLMANN, Angela Raffin. *Pontos de Passagem: o tempo no processo de criação*. Tese de Doutorado. Orientadora: Analice Dutra Pillar. Faculdade de Educação. PPG-EDU/UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, 2005.
- PRAGA, Jorge. *Biografías del tiempo*. (Coleção “Aprender a Mirar”, número 5). Madrid: Caja España, 1999.
- Pré-socráticos: vida e obra*. (Coleção Os Pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- REY, Sandra. “Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais”. In: *Porto arte*. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, v.7, n.13, nov. 1996, p. 81-95.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed., São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.
- STIX, Gary. “Tempo real”. In: *Scientific American Brasil*. São Paulo, ano 1, n. 5, out. 2002, p. 50-53.
- TREVISAN, Armindo. *Essai sur le problème de la creation chez Bergson*. Tese de Doutorado, Faculté des Lettres de l’Université de Fribourg (Suíça), Fribourg, 1963.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Angela Raffin Pohlmann é artista plástica e professora de Desenho e Gravura do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e participa do Grupo de Pesquisas em Educação e Arte (GEARTE/UFRGS).

Endereço para correspondência:
 Rua Anita Garibaldi, 850/401 – Mont’Serrat
 90450-000 – Porto Alegre – RS
 redemoinho@gmail.com