

## UM ROTEIRO QUE SE INVENTA

### IMPREVISIBILIDADE E DESCOBERTA NA PESQUISA DE ARTISTA

**A screenplay that is invented**

**Imprevisibility and discovery in artist research**

Beatriz Rauscher<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma original história da investigação de um crime é evocada neste ensaio para tratar dos processos e estratégias da pesquisa de artista. Para observar as questões inspiradas pela ficção *Memento* (*Amnésia*) de Christopher Nolan, recorro aos estudos de teóricos da *Poética* (Paul Valéry, René Passeron, Luigi Pareyson e outros) e aos relatos dos criadores (Wim Wenders e David Lynch) sobre os processos de concepção de suas obras.

**Palavras-chave:** Pesquisa de artista. Criação artística. Poética. *Memento*. Christopher Nolan.

**Abstract:** An original story of the investigation of a crime is evoked in this essay to address the processes and strategies of the artist's research. To observe the questions inspired by the fiction *Memento* by Christopher Nolan, I turn to the *Poetics* studies (Paul Valery, René Passeron, Luigi Pareyson and others) as well as the reports of creators (Wim Wenders and David Lynch) about the processes of conception their works.

**Keywords:** Artist research. Artistic creation. Poetics. *Memento*. Christopher Nolan.

---

<sup>1</sup> Doutora em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas. Professora do Curso de Graduação em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes e da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), líder do grupo de pesquisa Poéticas da Imagem UFU/CNPq. Editora da revista científica *ouvirOUver/IARTE-UFU*. E-mail: [beatriz.rauscher@ufu.br](mailto:beatriz.rauscher@ufu.br)

Leonard Shelby (Guy Pearce) é um investigador de seguros que procura o assassino de sua mulher. O trauma causa-lhe uma espécie de amnésia que faz com que ele não consiga se lembrar de fatos recentes. Isto atrapalha as investigações e apresenta uma série de dificuldades às tentativas de se vingar da morte brutal de sua esposa. Qual é a verdade? No mundo de Shelby, as respostas para essas perguntas mudam segundo a segundo. E quanto mais procura a verdade, mais mergulha num abismo de surpresas.

Esta é a *sinopse* do filme *Memento*, de Christopher Nolan (2000), lançado no Brasil com o título *Amnésia*. *Memento* é palavra originária do latim e quer dizer *lembra-te*. Em português, tem vários significados: preces da missa em memória dos mortos; marca que serve para lembrar qualquer coisa; papel ou caderneta onde se anotam coisas que devem ser lembradas; memorial, memorando, memória; livrinho onde se acham resumidas as partes essenciais de uma questão. *Amnésia* significa perda total ou parcial da memória. *Memento* e amnésia se sucedem no desenrolar do filme: momentos de esquecimentos e lembranças.

Essa original história da investigação de um crime é evocada aqui para tratar os processos e estratégias da pesquisa em arte.<sup>2</sup> Não se trata da pesquisa que faz o historiador ou o teórico sobre arte, mas a pesquisa que faz o artista, na qual pesquisa e criação artística estão entrelaçadas. Quero propor e desenvolver aqui uma analogia com o que se passa no processo de pesquisa do artista e na investigação do protagonista de *Memento*.<sup>3</sup>

Para observar essas e demais questões inspiradas pela ficção de Christopher Nolan, recorro aos relatos de dois criadores (Wim Wenders e David Lynch) sobre os processos de concepção de suas obras<sup>4</sup> e aos estudos de teóricos da *Poética*,<sup>5</sup> Paul Valéry, René Passeron, Luigi Pareyson e outros.

---

<sup>2</sup> Este argumento, em parte, foi desenvolvido na introdução da tese de doutorado em Poéticas Visuais, defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RAUSCHER, 2005).

<sup>3</sup> Este artigo traz *spoilers* do filme, mas não o esgota, por isso é indicado para quem já assistiu ao filme e para quem ainda não o fez. É recomendável vê-lo, pois as ideias deste texto se completam no filme.

<sup>4</sup> Optei por inserir o depoimento desses artistas, em forma de citações longas e recuadas, de modo que não interfiram no argumento principal do texto, mas que acrescentem a perspectiva do artista em proximidade às questões apresentadas no discurso dos teóricos.

<sup>5</sup> Na célebre “Primeira aula do curso de Poética”, Valéry (1937) refere-se à noção de poética como fazer. “O fazer, o *poëin*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possam lhe servir” (VALÉRY, 1991, p. 188-189).

Os pequenos peixes nadam na superfície, mas os grandes peixes nadam em águas profundas. Se você conseguir expandir o cesto de pesca – sua consciência –, poderá pegar peixes maiores. (LYNCH, 2008, p. 91)

Tomo como ponto de partida a hipótese da aproximação entre a “ausência da memória” do personagem e “estados de consciência” relatados por artistas, nos quais predominam a intuição, a espontaneidade, o sonho, o irrefletido, o não intencionado e o inconsciente. Esse estratagema serve, nesse caso, para distanciar, mesmo que hipoteticamente,<sup>6</sup> os processos do inconsciente daqueles conscientes, que organizam as funções perceptuais e cognitivas, a despeito de sabermos que são essenciais em qualquer criação. Quero considerar o inconsciente como o oceano profundo de representações mentais – repositório de todas as memórias adquiridas e suas possíveis recombinações –, matéria cara aos artistas que, no entanto, na maioria das vezes, está interdita ou de difícil acesso.

Na criação, ações e pensamentos estão sujeitos às emergências do inconsciente sobre a razão. O paralelo aqui apresentado intenciona associar os momentos de lembranças do protagonista do filme aos momentos de ação consciente do artista e seus esquecimentos – que também determinam o seu trajeto – ao papel da intuição no agir artístico. Temos aí uma simetria se considerarmos como as ações dirigidas através dessas pequenas emergências podem determinar a trajetória no processo do artista.

Quando define poética como *fazer* do artista, Paul Valéry (1991, p. 194) expressa que “*a obra do espírito só existe como ato*”, ato “acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível”. Por sua vez, Marcel Duchamp (1975), em seu *Ato criador*, dirá, ao conceituar “coeficiente artístico”, que há algo na obra de arte que é expresso não intencionalmente.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 1975, p. 73)

---

<sup>6</sup> Sabemos, desde Freud, que na mente humana se cruzam e muitas vezes concorrem entre si aparelhos distintos da consciência (*ego, id e superego*).

Desse modo, sob o nome “sensibilidade”, se agrupam propriedades transitivas, mas que se reconhece “que é preciso atribuir-lhes também virtudes produtivas” (VALÉRY, 2015, p. 80).

O artista pesquisador, segundo a *Poética*,<sup>7</sup> investiga um objeto que simultaneamente instaura (REY, 2002). Um objeto que não se dá a conhecer nunca por completo. Essa busca é descrita por Valéry (1991) como aquilo que às vezes desejamos ver surgir em nosso pensamento (e até uma simples lembrança); é como um objeto precioso que tocamos através de um tecido que o vela. Um estado que pode ser experimentado no instante do despertar na tentativa de recuperar as imagens do sonho. Muitas vezes elas nos escampam. Esse objeto precioso “é e não é nosso” (VALÉRY, 1991, p. 196), e o menor incidente pode desvendá-lo ou apagá-lo inexoravelmente.

A procura de nosso investigador sem memória é permeada por esse sentimento – um deslize pode desviá-lo do caminho certo, um acaso pode levá-lo na direção precisa. O diretor não poupa o espectador do filme dessa tensão. Do mesmo modo, a instabilidade, a incoerência e a inconsistência são apontadas por Valéry (1991, p. 195) como dificuldades e limites no processo criador, mas também como tesouros de possibilidades, “razões para acreditar que a solução, o sinal, a imagem, a palavra que falta estão mais próximas do que se pode imaginar”.

Nesse jogo que proponho, faço, no entanto, uma advertência: não pretendo aqui qualificar nosso personagem como artista ou sua busca como obra, mas apresentar as similaridades de sua investigação com os chamados atos complexos (PASSERON, 2020) do sujeito criador, observar as proximidades de sua obstinação e trajetória com aquelas do artista. Assim, quero tomar esta reflexão como um laboratório no qual o investigador ficcional de Nolan possa apontar caminhos ao pesquisador artista.

---

<sup>7</sup> Autores citados neste trabalho, como Rey e Passeron, vão optar pelo termo *Poiética* ou *Poiética*, no entanto indicando sua filiação aos estudos da *Poética* de Valéry.

## 1 Sobre o método e recursos

A idéia é uma coisa inteira. Mantendo-se fiel à idéia, você fica sabendo tudo o que quer saber, de verdade. Você só precisa continuar trabalhando para fazer com que a idéia se pareça com o que parece ser [...]. É uma intuição: você sente e pensa durante o processo. (LYNCH, 2008, p. 91)

Ao expor seu método de investigação, o protagonista de *Memento*, ciente de sua limitação, afirma que a memória não é confiável. “Você tem que ser organizado”, ele diz, expondo seu método, e nos mostra como fazer isso sem contar com a memória. Entendendo método como caminho, elencarei aqui aspectos da trajetória de nosso herói para atingir seu objetivo.

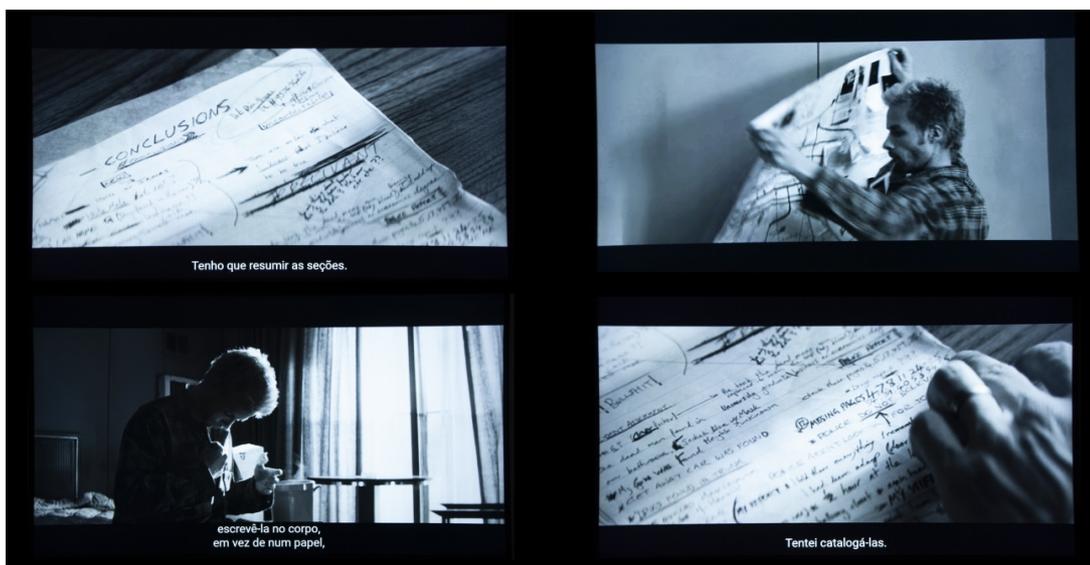


**Figura 1** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

Nolan construiu uma narrativa onde coexistem duas temporalidades diferenciadas por cenas filmadas em cores e cenas em preto e branco. Toda ação do protagonista está nas sequências em cor, no entanto só as cenas em preto e branco se apresentam na ordem cronológica, ou seja, os eventos são mostrados na sequência em que aconteceram. São elas que dão o ritmo à narrativa fragmentada e trazem a descrição da metodologia do investigador. Dentre suas estratégias, estão escrita, interlocução, registros, documentações e colocação de perguntas. Shelby se vale de fotografias instantâneas, de um grande mapa visual, de um relatório com narrativas (Figura 2), de anotações, de bilhetes para si mesmo, de frases curtas e de palavras tatuadas pelo corpo (Figura 3).

Ele é um experiente investigador de seguros tentando se adaptar a sua nova condição. Recorre às memórias passadas na avaliação de suas atitudes presentes. Seu modelo de identificação (Figura 1) é Sammy Janks, antigo cliente que também sofreu de perda de memória. Janks é um “caso modelo”, parâmetro para se reconhecer no outro. Do mesmo modo, muitos artistas percebem e reconhecem seu processo em um desvio pelo outro, que abre o acesso a si mesmo (LANCRI, 2002). Artistas se debruçam

não apenas nas obras de outros artistas, mas nos textos que eles produzem. Em várias passagens do filme, Shelby expõe suas técnicas. Ele diz: “Sammy fazia anotações, mas se confundia”; “Você deve ser organizado se quiser que as coisas realmente funcionem”; “Você deve confiar nas coisas que escreve”; “Não deixe que escrevam para você”; “O hábito e o condicionamento tornam minha vida possível”.

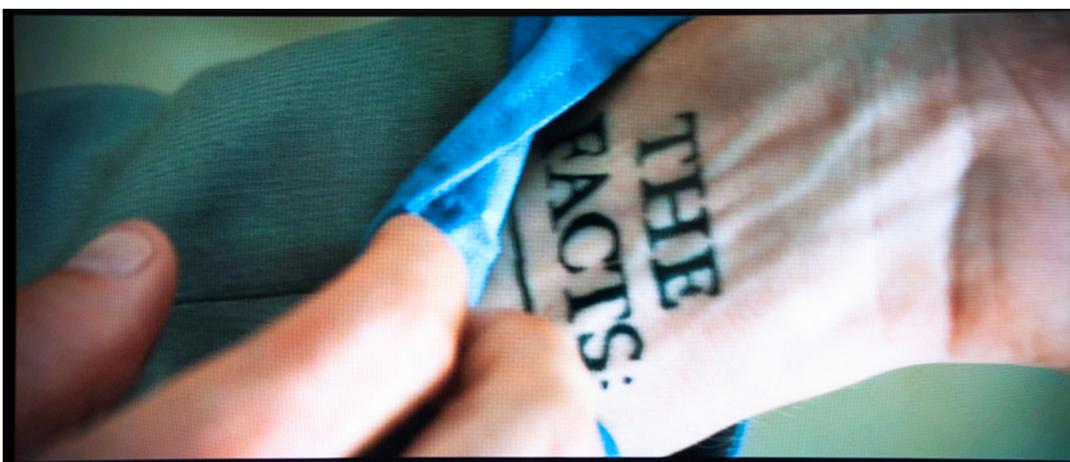


**Figura 2** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

A escrita de outros artistas, seja em diários ou em reflexões teóricas, é um rico material ao artista pesquisador. Mas o método que o artista cria para si é pessoal. O artista pesquisador se condiciona a produzir suas próprias narrativas de processos e reflexões decorrentes de suas experiências práticas. Diários, anotações ou memoriais estão no rol dos escritos de artistas. Escrita e criação se retroalimentam, permitindo articular os conceitos com os procedimentos e a aplicação de recursos técnicos. Nosso herói arma-se de estratégias que se assemelham, a meu ver, com as que se valem os artistas. A interlocução é uma delas. No filme, há alguém ao telefone e, assim como o artista precisa falar sobre seu trabalho, Shelby narra suas descobertas. Verbalizar é importante para o artista pesquisador, pois desse modo pode trazer à tona ideias latentes, porém ainda subterrâneas (REY, 2002). É narrando suas conquistas que ele as rememora, se apodera delas e checka suas hipóteses.

Outra característica da interlocução que podemos observar no filme é uma espécie de colaboração. O artista aceita as sugestões que lhe aparecem desde que estejam dentro da verdade de sua investigação. Muitos interlocutores, para o artista, são potencialmente seus coautores.

Por seus aspectos gráficos singulares, os recursos usados pelo personagem se assemelham aos dos artistas. Shelby carrega um relatório. Originalmente, o relatório da polícia, no qual justapõe o que já havia sido investigado e as contribuições de sua investigação, criando uma espécie de palimpsesto de suas anotações. Sobre seu modo de escrita ele diz: “Eu faço sínteses”. É nesse arquivo e no gráfico que ele registra o processo de pesquisa. O gráfico sintetiza sua trajetória, é o registro do caminho percorrido. Ele afirma privilegiar os fatos porque, para ele, as lembranças são interpretações, e as testemunhas oculares não são confiáveis.



**Figura 3** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

O mesmo se dá com o investigador em arte: dedica-se a uma produção textual contrapondo as ideias e os conceitos estabelecidos às descobertas de sua prática. Ao mesmo tempo, o texto é o registro de seu processo de trabalho. Uma tese de artista, como expõe Jean Lancri (2002, p. 20), guarda a potência desses cruzamentos, mas não se completa senão quando consegue ligá-las: “A parte de prática plástica, sempre pessoal, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese a qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de construir um todo indissociável”.

Shelby escreve em papéis, sobre imagens, nos relatórios, no mapa e na própria pele. Ele diz: “Se você tiver uma informação realmente importante, escreva no seu corpo”. As tatuagens na pele são as palavras-chave das descobertas e as pistas mais importantes de sua investigação. Para o artista, a escritura não é menos dramática. Num caderno, um diário absolutamente pessoal, ele registra suas ideias e experiências.



**Figura 4** – *Memento*. Frames da cópia disponível no YouTube.

No filme, as imagens instantâneas em Polaroid também são objetos de anotações que, por sua vez, são revistas e modificadas (Figura 4). São elas que orientam sua direção, registram o rosto das pessoas com as quais ele mantém algum vínculo e são destruídas na medida em que ele rejeita uma ação ou uma informação. São os fatos que nosso personagem voluntariamente apaga da sua memória por acreditar que não se relacionam com a investigação e podem distraí-lo de seu objetivo.

Para o artista, as imagens se apresentam como documentos do processo, estudos, projetos. Orientam as trajetórias, em muitos casos materializam-se na própria obra, outras vezes são destruídas. Assim como o artista-pesquisador, o protagonista tem a necessidade do contato visual com os documentos da pesquisa, só assim é possível construir seu objeto.

A obra, segundo Valéry (1991, p. 191), “é fruto de longos cuidados e reúne uma quantidade de tentativas, repetições, de eliminações e escolhas”, aspira a uma forma de organização. Assim como no filme, todos os atos, os erros e os acasos são determinantes na configuração final do objeto. O objeto da procura em *Memento* é móvel, escapa o tempo todo, reconfigura-se a cada passo da investigação.



**Figura 5** – *Memento*. Frames da cópia legendada disponível no YouTube.

Então, nas tentativas de estruturação e objetivação da sua busca, nosso protagonista, além das notas e relatórios, faz perguntas e se faz perguntas. Quais são as perguntas do artista? Como cheguei aqui? O que me trouxe? Trata-se, assim, do histórico da questão, tanto em um aspecto amplo quanto em seus antecedentes pessoais. Quais as influências? Quais as experiências vivenciadas? Quais os conceitos operam e se articulam ao fazer? E obtendo as respostas, novamente pergunta: quais são as pistas confiáveis? De quais devo desconfiar? Quais me levam ao caminho certo? Quais me tiram do percurso?

O que pergunta o protagonista de *Memento*: “Onde eu estou?”; “O que é que eu estou fazendo?”; “Eu conheço este cara?”.

## 2 Sobre o roteiro, o objeto e o desejo.

Muitos de meus filmes partem de rotas de viagem em vez de partirem de argumentos. Isso, por vezes, é como um voo cego sem instrumentos. Voa-se de noite, e de manhã chega-se a qualquer lado. Isto é, tem de se tentar aterrar algures, para que o filme termine. (WENDERS, 2010, p. 102)

Adoro a lógica dos sonhos; adoro a forma com que se desenrolam, mas dificilmente extraio idéias dos sonhos. [...] Em *Blue Velvet*, no entanto, acabei penando com o script [...] até que certo dia [...] de repente me lembrei de um sonho que tinha tido na véspera. Escrevi o sonho e lá estavam três elementos que solucionavam todos os problemas. Foi a única vez que isso me aconteceu. (LYNCH, 2008, p. 67)

Sobre as especificidades da pesquisa do artista, é relevante que se considere o caráter de imprevisibilidade e de descoberta que a particulariza. A investigação em arte oferece um problema especial que a diferencia de outras áreas do conhecimento: o objeto de estudo se constrói durante o processo de investigação (REY, 2002). É próprio ao artista trabalhar com essa dificuldade, por isso mesmo jamais poderá traçar um roteiro *a priori*.

A impossibilidade de traçar um trajeto *a priori* não é a impossibilidade do método, pois o método de criação em arte subentende o acidental e o improvável. Valéry (1991, p. 194) chama a atenção para a pluralidade de caminhos oferecidos ao autor durante seu trabalho e sobre a luta contra a dispersão, mesmo considerando que esta “[...] é importante e colabora com a produção da obra, tanto quanto a concentração”, pois, para ele, “[...] qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível” – como a intuição se apresenta dispersa em uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis ao artista cabe interrogá-las e testá-las (PAREYSON, 1991).

Então, se perceberá que, para cada artista, um método de trabalho muito particular é criado durante esse trajeto. Luigi Pareyson (1991, p. 59) também refuta a decisão racional *a priori* em se tratando de criação artística e define formar como fazer inventando o modo de fazer: formar “[...] significa ‘fazer’, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer”.

*A posteriori* é-me já quase impossível determinar como nasceu a ideia de povoar com anjos a minha história em Berlim. (WENDERS, 2010, p. 118)

[...] nesse caso em particular [Mulholland Dr.], com pouco tempo para transformar o piloto em filme, comecei a meditar e em 10 minutos lá estavam as idéias, em algum lugar. Entraram no meio, no começo e no fim. Eu me senti abençoado. Mas foi a única vez que me aconteceu durante uma meditação. (LYNCH, 2008, p. 122)

Trata-se de fazer, sem que o modo esteja de antemão determinado e imposto. É preciso encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo (PAREYSON, 1993).

Mesmo que incerta a trajetória, a busca do artista vem acompanhada da ideia de descoberta. Um caminho que, como diz Valéry (1991, p.200), contém a promessa, mas “[...] depende mais do inesperado do que do esperado”. No entanto, o artista está preparado para reconhecê-lo e acolhê-lo diante da constelação de ideias que possam se apresentar. Pareyson (1991) define assim o surgimento do *insight*, seja pela violência do seu ímpeto, ou mesmo quando é frágil sugestão.

[...] e logo no começo, em simultâneo com o desejo, imaginamos também já alguma coisa diferente daquilo que já há ou, pelo menos, vemos relampejar alguma coisa diferente. Caminhamos depois nesta direção em que vemos uma luz, na esperança de não nos perdermos e de não esquecermos ou trairmos o desejo inicial. (WENDERS, 2010, p. 113)

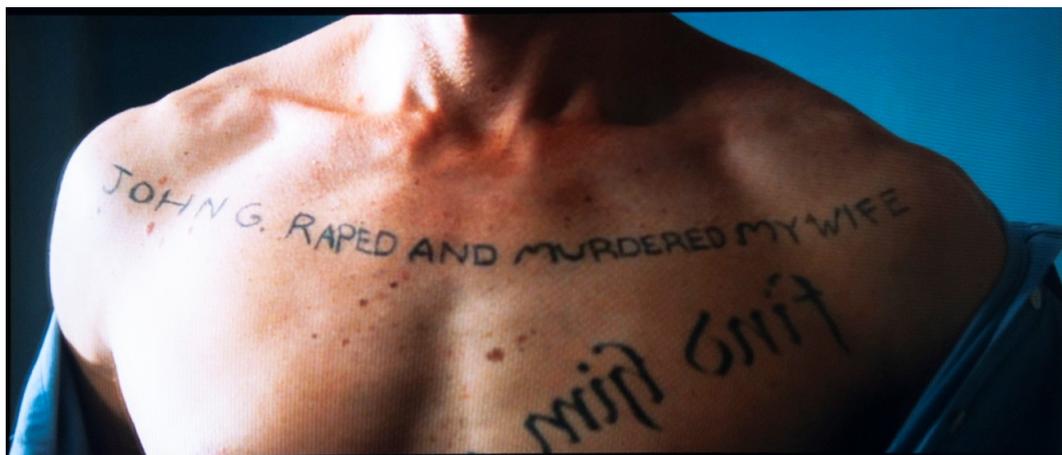
[...] o primeiro momento é sempre uma centelha. (LYNCH, 2008, p. 23)

As descobertas permeiam a pesquisa de artista, aparecem nesse fluxo e são determinantes na construção da obra. Assim, na produção da obra, chega fatalmente um momento em que se sai da indeterminação (VALÉRY, 2015). Pode-se chamar de método, mais que o caminho, senão tudo o que move e acompanha o artista e o pesquisador. Situado nesse roteiro vago e nebuloso, mas fundamental ao ato criador, o artista abre seu próprio caminho.

O diretor de *Memento* optou por iniciar sua história pela última cena e, ao final da projeção, sabemos que talvez a história não acabasse ali. Esse artifício usado por Nolan, invertendo a cronologia dos fatos e produzindo uma narrativa não linear, com vazios e saltos no tempo, nos aproxima do estado de confusão mental do próprio protagonista. Também nos leva a pensar que na investigação e na criação em arte nunca está claro em que momento o processo artístico verdadeiramente se iniciou. Shelby, impossibilitado de determinar com nitidez o instante em que se

instaurou seu processo de investigação, diz: “Nem sei há quanto tempo ela se foi [...] não sei desde quando estou neste quarto”. Sendo assim, sua investigação sempre se reinicia. Sua certeza parte de uma motivação contundente, senão uma obsessão.

Ao despertar, diante do espelho, o processo de pesquisa de Shelby se atualiza informado pelas mensagens indeléveis que o investigador lê em seu corpo. “Mais que memória precisamos de espelhos”, ele diz, e a função do espelho é voltar-se para si para se lembrar da sua condição. Ao rememorar sua dor, recupera o propósito de sua investigação.



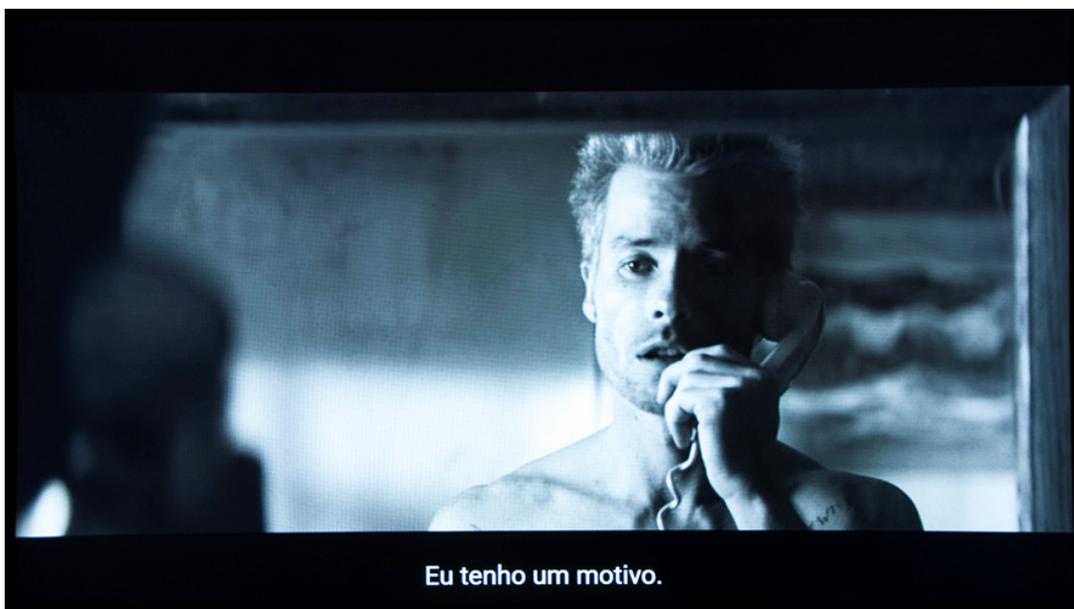
**Figura 6** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

Também para o artista, nem sempre é impossível determinar com nitidez o instante que desencadeou o processo criador. Lancri (2002, p.18) sugere que o início estaria em uma posição mediana: começa-se “pelo meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”. Estudiosos dos processos de criação e os próprios artistas vão creditar o início de uma trajetória artística, ou da instauração de uma obra específica, à instalação do desejo, ao vazio, à falta, a uma ocasião de diversidade extrema.

Primeiro mal podemos descrever alguma coisa, a não ser um desejo ou desejos. Assim se começa, quando queremos fazer um filme, ou escrever um livro, ou pintar um quadro, ou compor uma música, ou de resto, inventar alguma coisa. Temos um desejo. (WENDERS, 2010, p. 113)

O desejo por uma idéia é como uma pescaria. Quando se pesca, é preciso ter paciência. Você coloca a isca no anzol e depois espera. [...] O bom disso é que quando se pega um peixe do qual se gosta [...] ele atrai outros peixes, e todos acabam sendo pescados. E se está então no caminho certo. [...] Tudo isso, porém, começa pelo desejo. (LYNCH, 2008, p. 25)

Afirmando a condição de insatisfação como determinante da sua trajetória, o personagem de *Memento* diz: “Eu tenho um motivo, ela faz falta”. É esse grande vazio que o move, pois ela é a sua última lembrança: “É como se eu tivesse acabado de acordar e ela acabou de morrer”, ele diz.



**Figura 7** – *Memento*. Frame da cópia legendada disponível no YouTube.

O protagonista de *Memento* é impelido por uma grande angústia: “Como não sinto o tempo, não cicatrizo”. Para o artista, a obra será também uma ferida aberta, ou, conforme Passeron (2001, p. 11), numa perspectiva psicanalítica, “um curativo do vazio [...] a arte é uma prática de enfermeiro do vazio, mas este vazio jamais cicatriza. Shelby, motivado pela dor de quem não sente o tempo, uma dor que é o último ponto claro em sua memória, torna-se obcecado por sua busca. “Na origem do desejo de figurar está o desejo de dar figura ao desejo”, expõe Lancri (2002, p. 21) a propósito do que move o artista na delimitação de seu objeto.

### **3 O espelho é a obra**

A caixa e a chave. Não faço idéia do que sejam. (LYNCH, 2008, p. 123)

A obra concluída e sua apresentação podem ser consideradas só mais uma etapa de criação da obra. Pareyson (1991, p. 69) diz que “a operação artística é um procedimento em que se faz e atua sem saber de antemão de modo preciso o que se deve fazer e como fazer, mas se vai

descobrimo e inventando aos poucos no decorrer mesmo da operação”, afirmando a simultaneidade entre invenção e execução, ao que podemos incluir o instante de sua epifania se considerarmos as poéticas contemporâneas.

A despeito da importância dos cruzamentos entre a produção artística e os textos da investigação como recurso metodológico do artista, estes nunca vão substituir aquela, e toda escrita resultará em uma visão parcial e incompleta do trabalho artístico, tanto pela natureza da arte de apresentar-se em constante vir a ser quanto pelo caráter enganador do discurso fundado no artifício lógico (VALÉRY,1991). Muitas vezes, para o artista, as explicações só vêm em um segundo tempo, após a criação, como observamos nos depoimentos de Wenders e Lynch. Eles não explicitam o que os artistas pensaram antes ou durante a produção da obra, nem necessariamente os sentimentos pelos quais as criaram. Estes só se expressam na obra.

Assim, quero inserir, já no fim deste experimento, outros dois personagens enigmáticos e desprovidos de memória. O primeiro é Travis, personagem que é o ponto de partida para a criação de Wim Wenders em *Paris, Texas*. Wenders (2010, p. 157) o descreve: “Surge um homem; atravessa a fronteira mexicana. Perdeu a memória, é ignorante e estranho no mundo, como uma criança”. O outro é Camila Rhodes/Rita, mulher misteriosa que, depois de sofrer um grave acidente, perde a memória. Betty, aspirante a atriz, a ajuda a tentar recuperar a memória e descobrir vários mistérios apresentados na narrativa. O filme é *Mulholland Drive*, de David Lynch.

Recorro a esses dois personagens, pois posso percebê-los como espelhos de seus criadores. Se minha hipótese for válida, eles refletem a indeterminação, a imprevisibilidade, os mergulhos e as descobertas expressas por seus criadores quando falam de seus filmes. Então, na perspectiva da obra em processo, é importante perceber quanto o artista pode se surpreender com seu próprio trabalho, abrindo mão de um controle absolutamente racional de suas proposições em favor de experiências mais profundas e abordagens mais abertas. “Inefável”, “indescritível” ou “inexplicável” são, para Valéry (2015, p. 53), ordens de palavras que aludem “a um estado que não podemos encontrar por meio de atos determinados”, mas que permeiam a complexidade dos atos de criação.

De volta à busca de Shelby e sua afirmação, ao final de *Memento*, que todos precisamos de espelhos para nos lembrar quem somos, podemos indagar: seria a obra, para o artista-pesquisador, o espelho a que ele deve o tempo todo se voltar para se reconhecer? Passeron (2000, p. 93) afirma que “o sujeito criador é o objeto durante a conduta criadora” e que ao artista interessa mais o laço entre criador e obra.



**Figura 8** – *Memento*. Frame da cópia disponível no YouTube.

Se só depois que a obra está concluída é que se vê claramente que aquilo que se fez era precisamente o que se tinha a fazer e que o modo empregado em fazê-lo era o único que se poderia fazê-lo, como afirma Pareyson (1993), ainda resta uma questão: o artista se dará por satisfeito? Para Valéry (2018), em certo sentido e em muitos casos, a obra nunca termina interiormente. A busca de Shelby também indica essa direção. Um artista – diz Valéry (2018, p. 58) – “[...] terá sempre a violentíssima tentação de retomar a obra mesmo depois da publicação ou exibição [...]. Ele sente que não integrou à obra tudo o que ainda sente possível”.

Nosso protagonista está muitas vezes no limiar da solução de sua investigação e, em uma série de atos, acredita ter chegado a seu termo, no entanto não se dá por satisfeito. Em uma das últimas cenas do filme, seu interlocutor diz a Shelby: “Dê-se por satisfeito”. Mas o enigma permanece, a dúvida se volta para ele próprio. Sua última pergunta: “Onde é que eu estava?”

## Referências

DUCHAMP, M. O ato criador. *In*: BATTCOCK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.71-74.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, B; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.17-33.

LYNCH, D. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. Tradução Márcia Frasão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MEMENTO (Amnésia). Direção e argumento: Chistopher Nolan. EUA, 2000, 116 min. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=eEk6SxotSDY>. Acesso em: 18 out. 2020.

MULHOLLAND Drive (Cidade dos Sonhos). Direção: David Lynch. EUA/França, 2001, 147 min.

PAREYSON, L. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARIS, TEXAS. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha, 1984, 147 min.

PASSERON, R. Por uma poianálise. *In*: SOUSA, E. L. A.; SLAVUTZKY, A.; TESSLER, E. (orgs.). **A invenção da vida**: arte e psicanálise. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001. p. 9-13.

PASSERON, R. Poiética e psicanálise. Entrevista com René Passeron. **Revista APPOA** (Associação Psicanalítica de Porto Alegre – APPOA), n. 18, p. 91- 105, 2000. Disponível em: [http://www.apboa.org.br/uploads/arquivos/revista\\_18\\_3.pdf](http://www.apboa.org.br/uploads/arquivos/revista_18_3.pdf). Acesso em: 1 out. 2020.

RAUSCHER, B. B. S. **Imagens do corte**: desdobramentos operatórios em imagens impressas e projetadas. 2005. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2005.

REY, S. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. *In*: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p.125-140.

VALÉRY, P. **Lições de poética**. Tradução Pedro Sette Câmara. Belo Horizonte/Veneza: Âyiné, 2018.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WENDERS, W. **A lógica das imagens**. Tradução Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 2010.