

## ENSAIO SOBRE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA: A (DES)ORDEM DA IMAGINAÇÃO E DO ACASO NA POÉTICA AUDIOVISUAL

Bianca Grabaski Accioly<sup>1</sup>

Cristiane Wosniak<sup>2</sup>

**Resumo:** Neste ensaio reflexivo nosso objetivo é apresentar um processo singular de criação nas artes do vídeo, dialogando com a ideia de que o exercício criativo que confere forma à vídeo arte – objeto empírico de nossa investigação –, é permeado pela transitoriedade do inacabamento do gesto sensível e consciente. O que nos (co)move neste raciocínio analítico é a ideia do acaso como possível caminho constitutivo para se pensar-fazer arte pelo viés da ampliação da imaginação, da intuição e da própria linguagem audiovisual. Nosso percurso investigativo apoia-se no tipo de pesquisa qualitativa e indutiva e, como abordagem metodológica, utilizamos a Crítica de Processos, visto que, o processo de construção artística da obra de arte e o reconhecimento dos métodos, materiais e anotações empregados pelos artistas são essenciais para o estudo da poética autoral. Pautamos nossas considerações ensaísticas em uma questão norteadora: de que forma a poética áudio visual reveste-se do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em sua configuração formal? A ancoragem teórica do estudo se reporta à Fayga Ostrower (2009; 2013) para dar conta dos conceitos de acaso, percepção e formas de expressividade nas artes e à Cecília de Almeida Salles (2006; 2010; 2013), no que se refere à Crítica de Processos.

**Palavras-chave:** Artes do Vídeo; Imaginação; Acaso; Processo de criação.

### ESSAY ON AN ARTISTIC CREATION PROCESS: THE (DIS)ORDER OF IMAGINATION AND CHANCE IN AUDIOVISUAL POETICS

**Abstract:** In this reflective essay, our objective is to present a unique process of creation in the video arts, dialoguing with the idea that the creative exercise that gives form to video art – the empirical object of our investigation – is permeated by the transience of the incompleteness of the sensitive and conscious gesture. What moves us in this analytical reasoning is the idea of chance as a possible constitutive path to thinking about and making art through the expansion of imagination, intuition and audiovisual language itself. Our investigative path is based on the type of qualitative and inductive research and, as a

---

<sup>1</sup>É videoartista e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculada à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo, tendo sido Bolsista CAPES. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná, focando no desenvolvimento poético nas áreas de desenho, fotografia e videoarte. E-mail: [grabaskib@gmail.com](mailto:grabaskib@gmail.com)

<sup>2</sup>É doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens/Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação da UFPR. Líder do GP CINECRIARE – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GPLabelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: [cristiane.wosniak@unespar.edu.br](mailto:cristiane.wosniak@unespar.edu.br)

methodological approach, we use Process Criticism, since the process of artistic construction of the work of art and the recognition of the methods, materials and notes used by Artists are essential for the procedural study of poetics. We base our essay considerations on a guiding question: in what way does audiovisual poetics embrace the concept of personal landscapes and chance in its formal configuration? The theoretical anchoring of the study refers to Fayga Ostrower (2009; 2013) to account for the concepts of chance, perception and forms of expressiveness in the arts and Cecília de Almeida Salles (2006; 2010; 2013), with regard to Process Criticism.

**Keywords:** Video Arts; Imagination; Chance; Creation process.

## Introdução

O que nos (co)move na escrita deste ensaio é revisar, de forma analítica, o processo de criação da videoarte *Marlene* (2023), de autoria de Bianca Grabaski Accioly, trazendo para o debate algumas reflexões e provocações da pesquisadora doutora Cristiane Wosniak no concernente às materialidades que envolvem o raciocínio aqui empreendido.

Quando mencionamos a palavra materialidade, cabe esclarecer que nos reportamos aos pressupostos defendidos por Fayga Ostrower (2009, p. 31-32) ao preferir usar materialidade em detrimento de matéria, visto que a materialidade, em si, não envolve apenas a substância palpável, mas “tudo o que está sendo formado e transformado.”

Desta forma, pretendemos discorrer sobre as transformações da jornada na consecução de uma obra audiovisual, cuja autora, visivelmente abastecida com experiências pessoais, cultiva um olhar singular sobre recordações e paisagens pessoais envolvidas no processo criativo, além do uso intensivo da imaginação memorial.

Ao trabalhar a ideia de memória com teor abstrato, procuramos inicialmente delinear os possíveis conceitos advindos de uma breve consulta ao dicionário *online* (2023)<sup>3</sup>. Assim, temos os seguintes pressupostos associados ao substantivo feminino ‘memória’:

Faculdade de reter ideias, sensações, impressões, adquiridas anteriormente. Efeito da faculdade de lembrar; lembrança [...]. Recordação que a posteridade guarda: memórias do passado. Dissertação sobre assunto científico, artístico, literário, destinada a ser apresentada ao governo, a uma instituição cultural etc. **[Artes] Monumento dedicado a**

<sup>3</sup> Para maiores detalhes consultar o link: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

**alguém ou em celebração de uma pessoa digna de lembrança.** Relato feito escrita ou oralmente sobre uma situação. (Dicionário Online, 2024 – grifo nosso).

O enunciado que mais se aproxima da hipótese aqui trabalhada vem do campo das Artes, em negrito na citação acima, visto que a nossa intenção é refletir sobre o processo de criação da videoarte denominada *Marlene* como um fenômeno audiovisual e artístico dedicado efetivamente a uma ‘pessoa digna de lembrança’.

*Marlene* é/foi a avó paterna da videoartista Bianca Grabaski Accioly e a videoarte em questões e reporta a ela, em suas interconexões com a habitação e arquitetura de sua moradia/casa, sua presença e ausência, suas paisagens pessoais, afetivas, envoltas e resgatadas pelas próprias memórias de seu pai, descritas na locução que sustenta as imagens editadas.

Entretanto, a memória não deixa de se reportar também ao domínio do tempo histórico, do tempo vivido, segundo as acepções de Jacques Le Goff em *História e Memória* (2012). Consideramos que a memória pode ser descrita como “um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje.” (Le Goff, 2012, p. 455).

Assim, nos reportamos a uma espécie de estudo de caso particular, o processo de criação da videoarte *Marlene*, aqui encarado como objeto empírico da investigação, associado ao pensamento teórico acerca das artes do vídeo que envolvem acasos sensíveis em que a abordagem da Crítica de Processos Artísticos, proveniente da pesquisadora Cecília de Almeida Salles (2000; 2006; 2010; 2013) é utilizada como ancoragem metodológica da investigação.

### **O acaso na videoarte como pensamento sensível e significativo**

A existência do *medium/meio* vídeo trouxe intervenções sensíveis no mundo das artes. Houve, a partir dos anos 1950, uma revisão crítica do estatuto da arte, abarcando esse novo meio e seu processo de criação. De um lado, o vídeo surgiu num movimento de rompimento com a arte e de outro, a impermanência e temporalidade das imagens poderia

ser uma maneira inusitada de apresentar e sustentar, como suporte, a arte nesse momento de expansão conceitual.

Ocorreu, então, na história das artes, a divisão de processos artísticos em duas linhas de força, que não são excludentes, mas, na verdade, muitas vezes complementares. A primeira linha seria a negação do meio, onde artistas procuraram produzir o vídeo numa espécie de território da não televisão. A segunda, seria o que chamamos atualmente de estética do vídeo, que afirma o seu potencial, enquanto linguagem das extremidades. O vídeo em seu nascimento, portanto, é apresentado como uma fenda de tensões e ambiguidades; uma fissura estética em potencial ou uma forma significativa. O vídeo provoca “deslocamentos, as infiltrações e os desvios” (Mello, 2008, p. 25), nos espaços e tempos em que habita as artes e as comunicações.

Neste sentido, Ostrower (2009) atenta para o fato de que as formas significativas evidenciam visibilidades e expressividades novas da matéria em questão “porque através da matéria assim configurada o conteúdo expressivo se torna passível de comunicação.” (Ostrower, 2009, p. 33).

O vídeo por ser um meio híbrido, uma linguagem em constante transformação, é absorvido por outros meios e também absorve outras mídias, possuindo características muito específicas.

Em termos de imagem, manipulação videográfica e ficção, tomamos por base discursiva um trecho do texto de Marina Bethonico e Philippe Dubois, denominado *A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem* (2016):

A imagem é fruto de uma manipulação e pode também servir como empoderadora de novas manipulações, invenções para o cotidiano. Não queremos dizer com isso um grande ‘sejamos todos artistas’, mas mais explicitar que podemos todos manipular nossa realidade, esse *real* tido como dado e imutável, na construção de um mundo no qual consigamos conviver com as diferenças – o que implica uma multiplicação de mundos. O *real* é sempre um *certo* real e é sempre construído; a ficção pode nos apresentar um lado revolucionário, que é aquele da transformação do presente, do real: o *possível* existe, sempre. (Bethonico; Dubois, 2016, p. 60).

Conforme a citação, a videoarte se reveste de um genuíno exercício de construção de mundos possíveis, imagens abstratas, concretas, narrativas, ficcionais que vão além de impulsos (in)conscientes, afinal “o consciente racional nunca se desliga das atividades criadoras” (Ostrower, 2009, p. 55), mas também não se pode negligenciar o papel das porções de acaso que contaminam diversos processos criativos.

No prefácio de sua obra *Acasos e Criação Artística* (2013), Ostrower se coloca uma questão retórica: *será que existem acasos na criação?*

Na consulta ao dicionário *Oxford Languages* (online),<sup>4</sup> em busca do substantivo ‘acaso’, obtemos a seguinte resposta: ‘*ocorrência, acontecimento casual, incerto ou imprevisível; casualidade, eventualidade.*’

A partir da leitura dos possíveis significados da palavra ‘acaso’, torna-se bastante provável que a resposta à pergunta de Ostrower seja positiva. Sim, é admissível que não exista criação artística sem que estejam envolvidas as incidências de acasos, as descobertas imprevisíveis durante o processo de criar.

Em *Criatividade e Processos de Criação* (2009), Ostrower também atenta para uma questão que envolve os processos de criação. A autora destaca que embora a ação criativa integre processos racionais, conscientes e planejados, toda a experiência carrega um grande potencial ‘intuitivo’, aberto aos possíveis acasos na construção das formas expressivas. Como processos intuitivos, sensíveis e abertos às inusitadas percepções advindas de nosso entorno social e cultural, a criação artística se faz num ambiente permanentemente apto ao estado de excitabilidade sensorial, visto que “a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações.” (Ostrower, 2009, p. 12). Tais percepções podem estar vinculadas ao inconsciente, mas uma boa parte das percepções ‘inusitadas ou ao acaso’ também participam do sensório e chegam ao nosso consciente.

Ostrower (2009; 2013), pondera sobre os processos de percepção, ordenação e incorpor(a)ção dos acasos na experiência artística, colocando uma premissa de que em todo ato intuitivo, entram em ação as nossas tendências ordenadoras da percepção que aproximam, de forma espontânea, os estímulos ambientais e as memórias referenciais que já nos habitam e se encontram cristalizadas em nós, latentes, à espera de um *insight*.

---

<sup>4</sup> Para maiores informações, consultar o link disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

[...]em todo ato intuitivo ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento, e outras ainda, de comparação, de construção de alternativas e de conclusão; essas operações envolvem o relacionamento e a escolha, na maioria das vezes subconsciente, de determinados aspectos entre os muitos que existem numa situação. É sempre uma escolha valorativa visando a algum tipo de ordem. (Ostrower, 2009, p. 66-67).

Para se tornarem ‘acazos’ incorporados em nossos processos de criação, os fenômenos, obrigatoriamente, teriam que ser percebidos, em sua dimensão, por nós. A todo o momento somos atravessados por incontáveis estímulos: visuais, sonoros, cinéticos, táteis, olfativos e seria impossível dar-se conta ou perceber cada um deles. O que nos resta, enquanto artistas, é capturar alguns instantes, algumas sensações; registrar tais fenômenos que, por alguma ‘coincidência’, trazem coerência e conexão com nossos processos mentais/criativos para a ‘forma’ que estamos a criar, seja ela uma dança, um filme, uma videoarte, uma pintura ou outro canal expressivo qualquer.

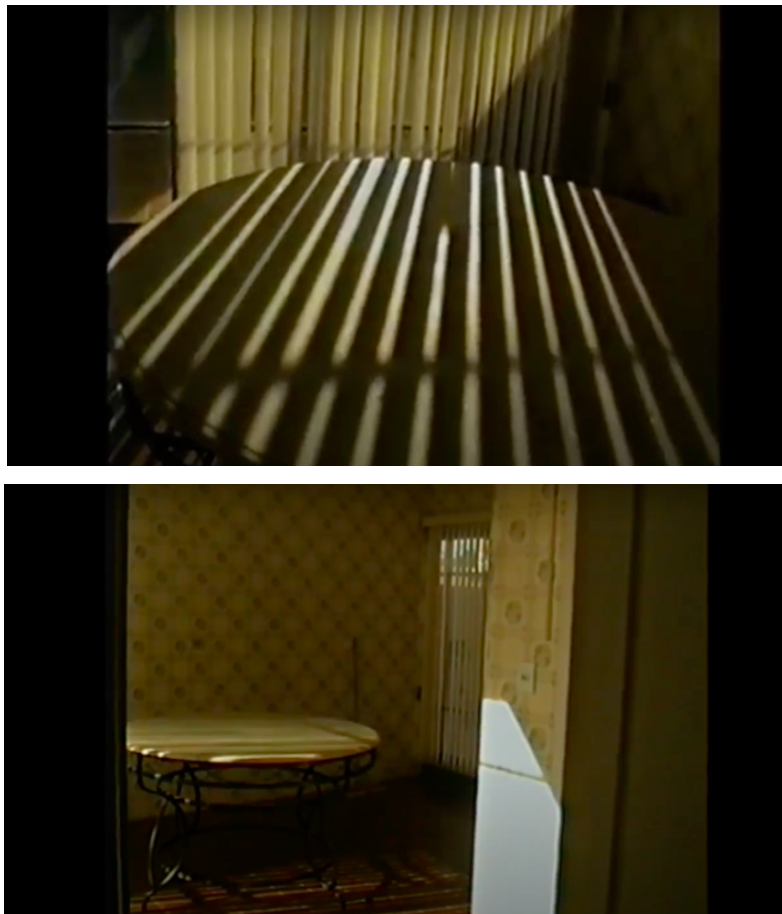
O acaso incorporado em processo criativo, portanto, é comumente fruto de uma seletividade para com a percepção do fenômeno em si. Este (re)conhecimento do acaso passa pela existência do fenômeno e a transformação dele em acaso significativo para a obra, para o objeto criativo.

Ostrower (2013) considera, ainda, que tais percepções dos acazos significativos, por parte do agente criador em relação ao objeto que está sendo criado, nunca é aleatório, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa/artista que os percebeu. É preciso entender que, “embora jamais os acazos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados.” (Ostrower, 2013, p. 25). E isto levanta uma importante questão: a possível existência de uma expectativa latente em nós, em termos de mobilização psíquica, abertura perceptiva, atenção seletiva para os fenômenos que nos rodeiam. Existe uma espécie de filtragem de significados que dialogam com nossas expectativas, nossos momentos de criação, nosso envolvimento com os materiais que estamos a estudar, manipular, recortar e reconfigurar para a experiência artística.

Assim, ao visitar a casa que pertenceu à *Marlene*, em busca de imagens significativas para sua videoarte, Accioly enquanto gravava a voz de seu pai narrando memórias de sua

infância, adolescência e idade adulta, a partir dos momentos de reuniões e celebrações naqueles cômodos, agora vazios, pode se aperceber de formas vazadas, não habitadas pela luz (figura 1) naquele ambiente.

Neste encontro, não programado, com os elementos articuladores da casa vazia, foi possível recolher imagens fortuitas das formas (des)organizadas em seus vazios e preenchimentos da luz do sol. A mesa da sala, com seus tons neutros e frios, parece refletir os hiatos de luz que entravam pelas frestas da janela, com suas persianas entreabertas. As barras paralelas projetadas sobre a superfície ou tampo da mesa, pareciam irradiar, naquele momento da captura da imagem, presenças marcantes. Marcas de vida, luz e lampejos para uma casa que agora não era habitada pelas pessoas que outrora compuseram um núcleo familiar.



**Figura 1 – Sequência de captura de imagens com luz vazada – acaso significativo**

Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Memórias (des)guardadas e capturadas pelo olhar da lente da câmera naquele exato momento, daquele exato dia. Encontros fortuitos. Em outros dois cômodos da casa, a videoartista também percebeu instantes em que a luz invadia o vazio do local, impondo sua presença, mesmo na ausência dos antigos habitantes (figura 2).

O que teria acontecido neste exato momento em que a câmera capturava tais situações? O que poderia impelir a videoartista a se demorar sobre elas? Haveria ali uma percepção para o acaso do encontro entre objeto, luz, frestas, vazio, experiência, lembrança? Haveria a sugestão das palavras e da entonação saudosa da voz de seu pai induzido o encontro e a sua demora para a captura daquela imagem?

Quando refletimos sobre a ocorrência, acima descrita, percebemos que, talvez, tenha sido estabelecida, naquele momento, uma espécie de conexão mental a partir de um contexto maior. O que nos instigou a uma percepção, quando olhamos para as imagens e refletimos sobre os efeitos racionalizados em nós, quando pudemos observar ali um padrão referencial? Baseadas em tais formas e acasos, percebemos os significados abertos que se pronunciavam naquela situação.



**Figura 2 – Captura de imagens com luz vazada – acaso significativo**  
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)



De acordo com Ostrower (2013, p. 61), nestas “ordenações mentais entram tanto a memória de experiências do passado como a antecipação de possíveis ações nossas.” Assim, passamos a nos indagar: teria Accioly percebido instantes de suas próprias memórias vividas naquela casa, com seus avós, e projetado, naquele momento de coleta de dados e informações imagéticas, ou seja, formas, linhas, cores e cenas, possível ação criativa que se converteria em videoarte?

Ostrower parece corroborar esta hipótese ao afirmar que “no mesmo instante em que percebemos algo, já estamos generalizando e imaginando, levantando hipóteses sobre ‘o que’ e o ‘porquê’, de que se trata e em que circunstâncias ocorre e o que devemos fazer.” (Ostrower, 2023, p. 61).

A presença do corpo da videoartista a capturar as ausências naquela casa (figura 3), comprova que a capacidade intelectual, sensível, lógica e perceptiva de uma artista pesquisadora, pode agir interconectada à própria intuição ou atenção focalizada para a incorporação de possíveis acasos à obra artística.



**Figura 3 – Presença corpórea da videoartista na captura de ausências outras**  
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

Em suas formas independentes, as janelas, a mesa, o espelho, a parede possuem sua identidade imóvel. Porém, ao serem capturados pela videoartista e transformados em experiências estéticas, ganham significado ordenado na composição de uma videoarte.

Em seu processo de criação, a filmagem destas identidades, transformam-se em componentes ou elementos articuladores de uma poética audiovisual.

Nas palavras de Ostrower (2023, p. 65): “o fato de estabelecermos intuitivamente os contextos indica que de certo modo os buscamos como ordenações que façam sentido para nós [...] ao percebermos, criamos os contextos significativos.”

Trata-se, portanto, do fato de que as imagens se transformam e transitam entre significados. Entretanto, os variados significados aqui mencionados, são superpostos e coexistem enquanto formas estéticas presentes, em alguma medida, desde o momento da concepção do pré-roteiro ou da ideia para a feitura da videoarte *Marlene*, por exemplo.

É pelo fazer-artístico que as formas significativas ganham coerência, plasticidade, combinação e tratamento criativo. Como afirma Ostrower (2023, p. 74) “a imaginação criativa será a força ordenadora, coordenadora, baseando-se na necessidade interior do artista de realizar esse conteúdo expressivo e de comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade.”

A forma com a qual a videoartista se direcionou aos cômodos da casa de sua avó e se colocou em atitude contemplativa, atenciosa e focada na captura de imagens, fazendo uso de uma câmera filmadora VHS (figura 3) não obedeceram a uma lógica sequencial ou programada antecipadamente.

Os significados estéticos e/ou semióticos extraídos daquele conjunto de imagens, a *posteriori*, não existiam em sua totalidade. Mas a formação da estrutura imagética, sonora, com seus equilíbrios entre memórias, acasos, definições e indefinições certamente contribuíram para o fluxo da gravação e edição.

Acreditamos que nosso consciente e imaginação se interligam nas conexões que estabelecemos nos espaços internos e externos que percorremos. Como afirma Ostrower (2013, p. 79) “o espaço vem a ser mediador entre a experiência e a expressão – o único mediador possível.”

Neste momento da reflexão, cabe mencionar uma singular experiência vivenciada no espaço externo da casa filmada como locação para a videoarte; o encontro com uma criatura (sagui) apoiado em um conjunto de galhos no quintal da casa. Nesta experiência do encontro inusitado, a imagem gravada adquire um sentido expressivo em termos dinâmicos. O movimento da criação da videoarte *Marlene* se encontra impregnado de afetos,

experiências vividas, percepções do acaso atreladas a situações que aconteceram, de fato, no momento da captura de imagens.

O que a videoartista possivelmente sentiu naquele exato momento na companhia de seu pai, ao ver, ouvir, cheirar e quase tocar o pequeno animal (figura 4), ou seja, as noções daquela presença real no mundo, no mesmo momento, no tempo e espaço, em que ela e seu pai estavam, elaboram em sua mente-corpo uma imagem memorial. Tal imagem mental e sensorial transforma-se em processo não sensorial.



**Figura 4 – Encontros inusitados e fortuitos – acasos significativos**  
Fonte: print da tela [material de acervo] da videoarte *Marlene* (2023)

A lógica aqui empreendida vem do fato que, sobre a imagem e a sensação experienciada, cria-se uma nova realidade: a edição, a seleção, a manipulação da imagem, a criação artística. A poética audiovisual, neste caso a videoarte *Marlene*, por intermédio de formas/imagens simbólicas, promove a objetivação da subjetividade do encontro presencial. E é somente por meio deste processo do encontro, do acaso, da reflexão estética sobre o tal encontro e a sua incorporação em uma poética audiovisual, que a sensação encontra a sua forma e a sua comunicação. A dimensão poética e imaginante se transforma na dimensão estética e vice-versa.

### Alguns aportes da Crítica de Processo para refletir sobre a videoarte *Marlene*

Em nosso percurso ensaístico para refletir sobre a videoarte *Marlene*, trazemos como abordagem metodológica os aportes da Crítica de Processo.

As fontes de criação, neste caso, incorporam trajetórias singulares e pessoais da videoartista, que traz as suas memórias envoltas com as memórias dos depoimentos de seu pai, quando visitaram juntos a casa em que a sua avó Marlene habitou até beirar sua morte. Esta ‘pessoalidade’ envolve e impregna todo o processo de criação e pesquisa, que partiu de um restrito cronograma e planejamento de ações, tais como as gravações, edição, recorte, escolhas, mas que também não ignorou significativos momentos de encontros e acasos nesta trajetória de buscas de material a ser (trans)formado em videoarte.

De acordo com Coessens (2014):

Percurso vivenciais e experimentais só podem ser salvos do esquecimento pelo empenho do artista na exploração e expressão dos diferentes caminhos e traços de sua prática - pelo artista como pesquisador. A visão e a iniciativa são novamente prismáticas, mas os diversos reflexos coloridos são agora objetos de preocupação estética e epistêmica. Esse empreendimento abre caminhos de pesquisa que podem trazer novos conhecimentos, bem como alterar o conhecimento existente. (Coessens, 2014, p. 5).

A partir da assertiva de Coessens, encontramos reverberações do conceito de ‘traços de práticas’ artísticas, no processo de pesquisa/criação artística da videoartista e, neste caso, também consideramos aqui um diálogo amigável com a Crítica de Processos postulada por Salles (2006; 2010; 2013).

Compreendemos o processo pelo qual a elaboração/criação do objeto artístico se produz ao mesmo tempo em que a investigação teórica se aprofunda e vice-versa. Teoria e prática devem estar conjugadas no sentido de uma conexão inseparável. Trata-se de refletir e documentar o processo criativo, enquanto ele se faz experiência programada, mas, também aberta aos acasos, entendendo as operações, as escolhas, o contexto da criação e a produção de material significativo.

Sobre este aspecto, reflete Coessens (2014):

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto, bem como as - muitas vezes implícitas - relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio "conhecimento artístico". Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico. (Coessens, 2014, p. 8).

Em nosso ensaio, consideramos relevante destacar que a pesquisa em artes aposta em um tipo diferente de conhecimento: o estético e lógico e, portanto, não é mais possível que se imponha à pesquisa artística os mesmos procedimentos, métodos ou paradigmas frequentemente utilizados na pesquisa filosófica-científica.

De acordo com Marcos Camargo em sua obra *Arte & Pensamento Estético* (2021), enquanto “a pesquisa filosófica-científica se foca na interpretação dos fenômenos, transformando ideias em signos semioticamente intercambiáveis, a pesquisa artística se volta para os processos de criação e os efeitos estéticos de uma forma realmente existente.” (Camargo, 2021, p. 233).

Dentre os elementos elencados para fazer uso como referências de consulta e registro do caminho processual para a elaboração, deste ensaio reflexivo, encontram-se os documentos ou arquivos de processo/criação da videoartista/autora (1). E, neste momento da reflexão, torna-se necessário aludirmos aos pressupostos da Crítica de Processos aqui empreendida.

Salles, ao longo de sua trajetória acadêmica, tem se dedicado aos estudos da Crítica Genética no Brasil e contribuído amplamente para as áreas das artes com materiais teóricos, metodológicos e abrangentes que permitem identificar os processos criativos em linguagens artísticas variadas, como cinema, vídeo, dança, teatro, artes visuais, e não somente as linguagens verbais.

É preciso elucidar que a Crítica de Processos, atualmente é uma abordagem de pesquisa que deriva dos estudos da Crítica Genética, sendo que esta última modalidade se dedica exclusivamente aos textos, manuscritos literários, ou seja, à linguagem verbal, ao passo que a Crítica de Processos abrange outras linguagens também: verbais e não verbais.

De acordo com Salles (2000), a área dos estudos críticos genéticos emerge na França sob influência do pesquisador Louis Hay em 1968, quando o Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) criou uma pequena equipe de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine e que tinham acabado de chegar à biblioteca nacional, quando os pesquisadores se deparam com dificuldades metodológicas para lidar com esses manuscritos.

A autora atesta que os estudos da Crítica Genética foram introduzidos no Brasil por Philippe Willemart, responsável pelo *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno* que aconteceu em São Paulo no ano de 1985, onde foi fundada a Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário (APML). A partir de então, a Crítica Genética, uma ciência nova, nasce do interesse em aprofundar-se em processos criativos, o que fez com que artistas criadores se aproximassem da área, possibilitando à mesma uma abertura de horizontes e campos de estudo, se deslocando da crítica literária e criando raízes sólidas no campo das artes.

Em seu livro *Gesto inacabado: processo de criação artística* (2013), Salles explicita a problemática da palavra genética que automaticamente se reporta ou tem origem na gênese do processo criativo, mas também levanta uma questão premente: é preciso compreender a obra de arte como obra aberta, passível de mudanças, diálogos e transformações constantes, obras que possam ser vislumbradas a partir de sua estrutura porosa, aspectos vivos e inacabados, em diálogo constante com o entorno, com as redes de interação e acasos. É no processo, ou na documentação de processo que se pode encontrar muitos dos traços para entender escolhas, recortes, reverberações estéticas, influências dos/as artistas, entre outros olhares investigativos.

Diante do exposto, é possível inferir que Salles (2010) nos convida a refletir e usar uma abordagem crítica para a obra artística, mas que se reporta ao processo, que privilegia o percurso da construção, mas não ignora o produto exposto ou entregue ao público. Salienta-se que os registros, documentos ou arquivos, aqui denominados, podem se constituir de documentos de processos anteriores à obra, na obra ou terem sido elaborados juntamente com a obra.

No que se refere às artes do vídeo, encontramos em Salles (2006; 2017), uma relevante referência aos processos criativos de natureza audiovisual. A autora propõe como

documentos de processos roteiros, anotações e *making of*, de modo que esses documentos possam conter indícios dos gestos criativos, dos quais em relação com a obra finalizada, sugerem diálogos e pensamentos autorais.

Na mesma esteira de raciocínio, José Cirillo em sua obra *Arquivos de artistas: questões sobre processo de criação* (2019), atenta para a importância do processo de criação, *in locus*, para tentar elucidar os caminhos da criação e não somente a análise da obra finalizada.

O estudo da arte contemporânea a partir dos documentos e arquivos dos artistas coloca-se em sintonia com investigações em diferentes campos do saber, cujos olhares começaram, desde a década de 1980, a focar não somente o objeto concluído; buscava-se também o seu processo de fabricação, de elaboração. Passaram a ser investigadas, as nuances da criação da obra, buscando revelar novas perspectivas dos fenômenos ensíveis a partir de um compartilhamento com a mente do artista no momento da criação, cujas marcas memoriais encontram-se grafadas nesses arquivos e documentos, muitas vezes condenados ao esquecimento com a finalização da obra. (Cirillo, 2019, p. 12).

Como esta intenção ecoa na proposição deste ensaio, ou seja, vislumbrarmos os caminhos do processo de criação da videoarte *Marlene*, para entendermos os fenômenos da memória da obra, percebemos a coerência de tal abordagem de pesquisa, por considerarmos que os traços e pistas do processo inacabado do objeto em si pode e deve contribuir para a singularidade da pesquisa em e sobre artes, neste caso, sobre as artes do vídeo.

Entendidos como fenômenos da memória da obra, pode-se afirmar que eles são registros materiais do gesto criador, marcas da gênese de um conhecimento a ser compartilhado. São evidências da temporalidade agostiniana e não-linear da mente criadora em ação, na qual a ideia de presente (obra exposta), passado (processo de criação) e futuro (circulação da obra) são apenas modalidades de presente, pois cada um desses momentos do tempo estão intimamente ligados e determinando o aqui e agora no ato criador. (Cirillo, 2019, p. 14).

A Crítica de Processos, portanto, é a abordagem metodológica específica trazida para contribuir com o rigor acadêmico, neste ensaio poético, por ter a intenção de compreender a criação em processo e, para isso, trazer a contextualização do ambiente e das paisagens do fazer artístico. Tal abordagem nos possibilita acompanhar a gênese das obras de arte,

entendendo seu processo e não apenas buscando um ponto de origem. “Não há uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso.” (Salles, 2013, p. 17).

A obra nem sempre deixa aparente ao público o seu percurso de criação, os experimentos, os erros, os acertos, os acasos, os procedimentos, as hipóteses testadas e os materiais de arquivo de todas as etapas. O objeto da Crítica de Processos, portanto, é o acompanhamento da construção, a mobilidade criativa, da obra em si.

A seguir, apresentaremos o percurso do singular processo criativo na realização da videoarte *Marlene* (2023).

### **A (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual *Marlene***

A gênese de um processo de criação é sempre turbulenta. Parece não haver um processo linear, onde se pode delimitar um começo, meio e fim. Ousamos afirmar que se trata de um emaranhado caótico de referências, sentimentos, memórias e impulsos. É trabalhoso organizar e desatar o que está embaraçado, mas será esse o objetivo dessa seção do ensaio.

A criatividade não é quieta. Para mim, é comum surgir a vontade de criar como um arrebatamento do meu âmago. Igual aos tremores que precedem um terremoto, esse arrebatamento indica o despertar, a inquietação dos meus sentidos, a possibilidade de me mover pela imaginação como uma onda feroz prestes a me arrastar, me levar para outro plano, um lugar de êxtase. (hooks, 2022, p. 193).

Conforme hooks discorre em *Pertencimento: uma cultura do lugar* (2022), a criatividade é algo democrático, atingindo a todos que fazem arte de maneira igualitária, não havendo discriminação por raça, religião, etnia, cor, gênero e classe. Aqueles que se dedicam à criação artística reconhecem que a visão anterior a criação vem de um lugar impossível de nomear e localizar, um local misterioso.

Em nossas ‘intencionais’ tentativas de desatar os nós do processo de criação autoral de Bianca Grabaski Accioly, passamos a registrar episódios, ações, memórias, impressões, notas de tais momentos. Inicialmente, a videoartista declara que encontrou câmeras



analógicas nos fundos dos guarda-roupas antigos de seus familiares. Estavam lá as máquinas fotográficas, esquecidas em caixas de sapato, em algum cantinho escuro do armário, aparentemente sem uso.

Em sua família, principalmente no núcleo essencial, mãe, pai, irmão, o hábito de registrar sempre foi algo intrínseco ao convívio compartilhado em diversas ocasiões. As câmeras fotográficas e filmadoras sempre estiveram presentes no seu imaginário infantil e lhe despertavam curiosidade, visto que gostava de ver o mundo enquadrado através de um visor que alterava levemente a sua percepção de mundo por conta da mudança de cores e angulações que o dispositivo proporcionava.

Além do registro fotográfico, a videoartista tem o costume de escrever diários. Aos poucos, a rotina foi se desbotando e isso se tornou algo mais distante, mas usualmente procura se expressar por meio da escrita, organizar e preservar as memórias. É a escrita que nos traz, neste momento da escrita do ensaio, a visibilidade de vestígios do passado.

Nas palavras de Maria Teresa Santos Cunha em *Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida* (2008), “como ferramenta de uso social, a escrita pode salvar do esquecimento e fixar lembranças no tempo [...] a escrita é considerada um ato de produção de memória.” (Cunha, 2008, p. 29).

Cunha também destaca o gênero de escrita individual, o diário, que retrata a intimidade, um espaço pessoal, um tipo de escrita onde, desde há muito tempo as mulheres, especialmente, podiam confessar as suas intimidades, suas impressões, suas decepções e seus desejos. Diários eram (e ainda são) importantes repositórios e resgate de memórias.

Ao abordar a questão do ato de lembrar, não podemos evitar recorrermos, mais uma vez, aos escritos de hooks (2022), que defendia o fato de que nascemos e mantemos nossa existência no lugar da memória. Traçamos nossa vida por meio de tudo que lembramos, desde o momento mais mundano ao mais majestoso. Conhecemos a nós mesmos por meio da arte e do ato de recordar.

Como parte desse registro e fluxo de pensamento e de lembrança, mencionamos trechos do diário de bordo da videoartista/autora (1) que vem lhe acompanhado desde o início do processo de criação de *Marlene* (2023).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> As citações (trechos do diário da videoartista) serão elencadas a partir das datas do cabeçalho.

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

6 de fevereiro de 2023

*Não tenho mais o costume de escrever, manter diários longos. Mas, sempre mantive registros.*

*Talvez seja falta de tempo.*

*Talvez seja medo de ser lida, vista, escutada.*

*[...] Foi estranho, bonito e doloroso estar na casa dos meus avós após a morte de ambos. Me fez entender melhor sobre o lugar de alguém.*

*Meu pai prontamente aceitou o convite e se prontificou para me acompanhar. Confesso que tive um pouco de medo de como seria. Mas foi estranho, bonito e doloroso.*

*Sáímos de Curitiba no carro do meu irmão. O ar condicionado está quebrado, então andamos por 400 km com as janelas abertas a 100 km por hora. O barulho era ensurdecador, ou quase, pois ainda era possível ouvir as músicas selecionadas bem abafadas.*

*Foram seis ou sete horas de viagem, me senti próxima de meu pai.*

*Ao chegar na frente da casa da minha avó (do meu avô também, mas casa de vó é de vó), meu pai reparou como o mato estava tomando conta do espaço. Foi estranho me deparar com uma casa antes tão bem zelada, agora em ruínas.*

*O jardim, sempre exuberante, com grama cortada e flores de todos os tamanhos, cores e cheiros, agora encontrava-se abandonado.*

*Ao entrar na sala, as poltronas já não possuem as almofadas encaixadas perfeitamente. Essas almofadas cor creme eram minuciosamente bem cuidadas e isso significava que os netos não podiam colocar os pés (sempre sujos de brincar no jardim) em cima dos sofás e poltronas. Continuavam impecáveis.*

*Mas muita coisa já não estava mais lá.*

*Depois que meu avô morreu, a saúde de minha avó decaiu muito, ao ponto de não ser mais viável que ela morasse sozinha, então ela foi embora de Porecatu.*

*Muitas de suas coisas, então, foram partilhadas entre seus filhos e netos.*

*Eu fiquei com a mesa da cozinha, coberta com os mesmos azulejos das paredes.*

*Meu irmão ficou com a cadeira de fio azul plástico que ficava na área dos fundos.*

*Costumo dizer que Porecatu é uma cidade com mais gente morta e enterrada no cemitério do que viva. É uma cidade velha, triste e vazia. Mas era para lá que eu ia passar todos os meus verões infantis. E era sempre feliz estar lá. Dessa vez foi feliz, mas foi o encerramento.*

*(pausa)*

8 de fevereiro de 2023

Ensaio sobre um processo de criação artística: a (des)ordem da imaginação e do acaso na poética audiovisual | Bianca Grabaski Accioly; Cristiane Wosniak | p.305-329

*Aprendendo a ser sombra.*

*Meu pai me perguntou qual era a ideia de filmar lá... e principalmente, porquê eu evitava filmar com o celular. Por que eu escolhi uma filmadora de fita?*

*De início, seria fácil dizer que é porque eu gosto da imagem que ela registra. Mas seria até desonesto só responder isso.*

*Por que essa imagem me agrada, então?*

*As cores não são fiéis à realidade... É quase como se formasse uma aura para a imagem. A textura em grãos não retrata da mesma forma que as tecnologias atuais. É uma imagem que conta além do que retrata. Ela traz textura, estática, nostalgia.*

*Além da questão imagética, o tempo analógico é outro. A imagem imediata não tem cor, nem som. Para assistir por completo é necessário rebobinar a fita, tirá-la da câmera, colocar num adaptador de fita VHS e depois no vídeo cassete na televisão.*

*E no meu caso, que não possuo todos os equipamentos, é preciso esperar pelo processo de digitalização do vídeo.*

*Para mim é interessante o tempo-espera-demora do processo. A imprevisibilidade também me atrai, pois tenho muito menos controle sobre o produto final do que teria com uma mídia atual. Tive que investir em três filmadoras, até encontrar uma que realmente funcionasse. Ainda assim, alguns botões caíram e tive que improvisar novas formas de acessar os botões (utilizei palitos de dente e pontas de lápis).*

*Outra questão é a dificuldade de encontrar fitas para comprar.*

*Numa dessas buscas, encontrei Rodrigo, que trabalha com digitalização e recuperação de mídias antigas.*

*Comprei dez fitas usadas, cada uma por cinco reais. Nessas fitas haviam gravações de outras pessoas, o que me despertou curiosidades e ideias de outros trabalhos.*

*Uma dessas fitas, a que julguei ter as melhores imagens, rompeu assim que a tirei de dentro da filmadora.*

*Enfim, o acaso também age dessas formas.*

*E às vezes pode ser bem inconveniente.*

*(pausa)*

9 de fevereiro

*Acho que gosto mesmo da imprevisibilidade.*

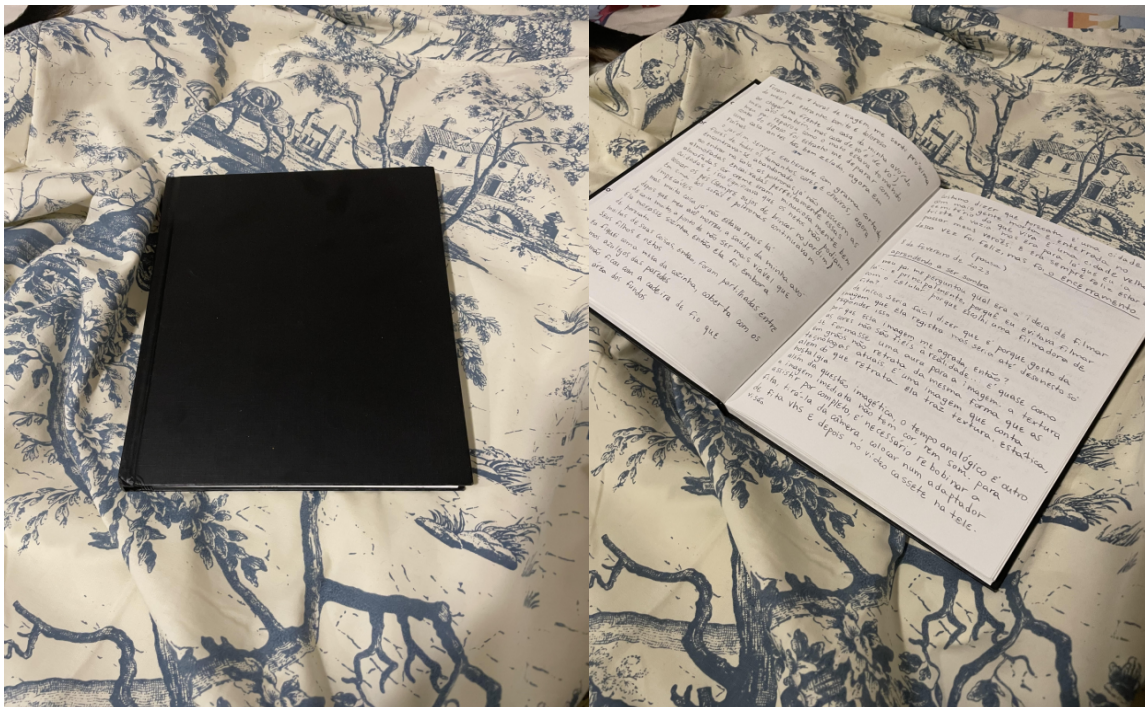
***Eu gosto do acaso. Abraço o mistério.***

*Acabo de receber a notícia de que a fita onde considero ter feito as melhores gravações “não deu certo”. Só saiu áudio porque o cabeçote da câmera estava sujo.*  
(pausa – grifo nosso).

Selecionamos os referidos excertos do diário de bordo (figura 5) da videoartista, pois foram as primeiras anotações logo após a gravação do banco de imagens para a criação da videoarte *Marlene*.

É perceptível que o fato de relembrar o passado, a infância, a família, o núcleo primordial por onde circula a videoartista, tem relação direta com a sua produção artística. É quase uma fonte ‘psicanalítica’ cheia de tremulações na superfície, chamando para um ‘mergulho mais fundo’.

Pensando em figuras que lhe são ancestrais, a videoartista dá destaque para três mulheres que têm forte influência na sua criação. São elas a sua tia avó Rute, e suas falecidas avós materna e paterna, Conceição e Marlene.



**Figura 5 – Imagens fotográficas da capa do diário de bordo/campo da videoartista**  
Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Marlene foi a avó que a videoartista teve por perto por mais tempo. Despediu-se dela aos vinte e seis anos, acompanhando seus últimos dias de existência em uma espécie de ritual particular de adeus. Ao mesmo tempo em que estava presente em sua partida, também estava mergulhando em estudos de processo criativo e videoarte na construção de sua pesquisa em nível de Mestrado no Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

Percebemos que as escolhas criativas da videoartistas e orientam fortemente por meio da preservação da memória de algumas existências que formaram marcas em seu desenvolvimento poético, humano e psíquico. Ao focalizarmos os processos criativos envoltos com a questão do ‘acaso’, questionamo-nos constantemente sobre as meras coincidências, os incidentes fortuitos, os encontros circunstanciais com os objetos, locais, pessoas que passam a se tornarem espécies de “catalisadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o.” (Ostrower, 2013, p. 21).

Ostrower (2013, p. 23) também chama a atenção para o fato de que, muito provavelmente, tais imprevistos como os encontrados pela videoartista na casa de sua avó paterna – no campo da criação artística, por exemplo –, “parecem ocorrer num momento exato de vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos.” Acreditamos que os acasos, aqui investidos, aconteceram num momento bastante preciso e decisivo da vida da videoartista.

Em determinado momento da videoarte *Marlene*, um lustre chama a atenção e, novamente, a videoartista chama a atenção para o acaso na percepção – não programada – em focalizar com a sua câmera o lustre pendente naquela casa vazia (figura 6).

Novamente nos reportamos a Ostrower (2013, p. 25), que afirma: “devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados.”



**Figura 6 – Fotografia analógica do lustre da casa de Marlene**  
Fonte: imagem fotográfica de acervo pessoal (2023)

Sim, esta é a lógica do processo criativo aqui empreendido: embora a videoartista não partisse de preconcepções sobre o que filmar, já era esperado que, dentro da casa de Marlene haveria objetos identificáveis e que poderiam lhe acionar desejos de lhes capturar (com sua câmera analógica), com a intenção de tornar tais objetos inanimados, elementos de sua poética audiovisual. Como afirma Ostrower, sempre existirá a expectativa dos artistas, em termos de mobilização perceptiva, receptiva e (in)consciente.

Não se trata de acontecimentos aleatórios, embora não houvesse um roteiro prévio com detalhes do que, onde e por que filmar. Mas o olhar atento para os móveis, aguçou a percepção artística como uma espécie de atividade criadora da mente/corpo. O lustre passa ser/representar um sistema significativo que agrega conteúdo à forma videoarte. Nas palavras de Salles (2013, p. 95): “o filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade em construção. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que o artista lhe concede ao longo do processo.”

Neste sentido, por mais que houvesse brechas para a incorporação dos acasos, a videoartista também agia conscientemente, em relação aos parâmetros estéticos e técnicos da sua concepção de videoarte.

Naqueles momentos de captura de imagens, sons, ambientação, ângulos, enquadramentos e anotações no diário de bordo, já se admitia um jogo operacional em curso: o processo de apreensão dos fenômenos, tanto conscientes, quanto inconscientes, que envolviam o recorte singular a partir da concepção/visão da videoartista. De acordo com Salles (2013, p. 96), neste momento a videoartista poderia ser vista como exploradora da existência (i)material das coisas. As anotações, as imagens fotográficas, as gravações da voz de seu pai constituem-se, portanto, em documentos de arquivo capazes de flagrar e registrar percepções e memórias.

### Considerações (in)acabadas

Ao término deste percurso ensaístico e reflexivo que envolveu uma espécie de crítica de alguns processos de criação e imagin(ação) da videoarte denominada *Marlene*, de Bianca Grabaski Accioly, percebemos o quanto a jornada de criação foi abastecida constantemente com as essenciais experiências e memórias pessoais da videartista.

A inevitável opção por um olhar singular e afetivo sobre recordações e sobre as memórias e paisagens pessoais envolvidas no processo de criação fizeram toda a diferença nas escolhas de caminhos empreendidos. Optamos por trazer à tona alguns documentos/registros processuais para dali extrair subsídios para nossas reflexões.

A forma/conteúdo ou meta da criação da videoarte *Marlene* se reportam, claramente, ao retrato da falecida avó paterna da videoartista, em uma tentativa de buscar possíveis interconexões de sua presença/ausência naquilo que fora outrora a sua habitação; a arquitetura de sua moradia/casa com suas paisagens pessoais.

Pautamos nossas considerações ensaísticas em uma questão norteadora: de que forma a poética audiovisual reveste-se do conceito de paisagens pessoais e dos acasos em sua configuração formal? Para dar conta de responder satisfatoriamente à questão acima mencionada, tomamos como base de consulta teórica os pressupostos provenientes das artes do vídeo e, a seguir, nos detivemos nas questões atinentes às paisagens pessoais e aos acasos na criação de obras audiovisuais. Recorremos a Fayga Ostrower (2009; 2023), com o intuito de refletirmos sobre o conceito de acaso, percepção e formas de expressividade e

criatividade nas artes em geral e no processo de criação em videoarte, sobretudo em *Marlene*.

Elaboramos nosso raciocínio amparadas por alguns excertos de documentos processuais [fotografias, diário com anotações], para que pudéssemos apresentar argumentos sobre os gestos de criação, sobre o planejamento antecipado e sobre os acasos da criação artística, a partir do estudo de caso da videoarte denominada *Marlene* (2023).

Foi possível mensurar, até certo ponto, a relevância de um olhar investigativo para os rastros, os documentos de processo, as anotações, as expectativas descritas ou apontadas nestes registros e a realidade, o produto final entregue ao público, da obra em si. É inevitável admitir, ao término deste ensaio reflexivo, que tais documentos de processo são vitais e inseparáveis do processo criativo em si e dos discursos gerados a partir da análise comparativa entre ambos. É na análise de todos os materiais e dispositivos que o/a artista investigador/a tem à mão que vão se delineando teoria + processo/práxis + método + obra final.

As leituras realizadas a partir de Salles fomentaram a ideia de que as conexões que estabelecemos entre as leituras, embasamentos teóricos, coleta de documentos, análise, captura de imagens, edição, finalização e entrega da obra ao público, fundamentam e respondem as questões efetivas para se chegar o mais próximo possível sobre o processo de criação autoral: as denominadas tramas de pensamento transformado em ação e vice-versa.

## Referências

BETHONICO, Marina Romagnolo; DUBOIS, Philippe. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. *Ars*, 2016, V. 14, Nº 27 (55-72). Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117620>. Acesso em: 29 out. 2023.

CAMARGO, Marcos. **Arte & pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.

CIRILLO, José. **Arquivos de artistas**: questões sobre o processo de criação. Vitória, ES: Editora da UFES/PROEX, 2019.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes - traçando práxis e reflexão. **ARJ – ArtResearchJournal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 1–20, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5423> Acesso em:



12 mai. 2023.

CUNHA, Maria Teresa Santos. Memória, história, biografia: escritas do eu e do outro, escritas da vida. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid. **Histórias em movimento: biografias e registros em dança**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008, p. 29-40.

DICIONÁRIO online. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/memoria/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

HOOKS, bell. **Pertencimento: uma cultura do lugar**. São Paulo: Editora Elefante, 2022.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão (et al). 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

OXFORD LANGUAGES, Dicionário online. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética - uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: EDUC, 2000.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SALLES, Cecília de Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo: Horizonte, 2010.

SALLES, Cecília de Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6.ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

Recebido em 13/02/2024

Aceito em 19/04/2024