

Redes da comunicação

Cecília Salles

A imagem da rede será discutida aqui no contexto amplo da área da comunicação. Sob a perspectiva semiótica, isto implica abordar tanto objetos artísticos, assim como aqueles da comunicação social. Assim, sob esse ponto de vista, arte é também uma forma de comunicação, como veremos.

Este conceito de comunicação pode ser levado adiante, se partirmos de algumas constatações que necessitam ser explicitadas. A semiótica é a doutrina da natureza essencial e variedades fundamentais de possíveis semioses (COLAPIETRO, 1989 ou C.P.5.488). Ransdell (1977) diz que, por ser a semiose uma teoria da interpretação, está implícito o fato desta ser uma teoria da comunicação. O que é a comunicação senão a produção de signos a serem interpretados? Ransdell continua, afirmando que o próprio Peirce concebia a semiose como uma análise comunicacional, quando dizia que todo pensamento é dialógico na forma. O pensamento é dialógico, externamente – ocorrendo entre duas ou mais pessoas - ou internamente - ocorrendo no próprio pensamento de uma mesma pessoa. E semiose é, portanto, basicamente comunicação.

Colapietro (1989, p.27), em seu livro *Peirce's approach to the self* no qual está especialmente interessado na abordagem peirceana do sujeito, afirma que estamos sempre no meio de outros indivíduos, assim como de significados. Outridade e significado são dados juntos em nossa experiência como seres incrustados ou inseridos em uma rede de relações, ou seja, uma rede semiótica. O fato mais básico sobre o ser humano, diz Colapietro (1989, p. 37), é que se trata de um ser em comunicação com outros ou, mais precisamente, um ser que tem a ca-

pacidade de estar em comunicação com outros.

Ao falar de comunicação como processo sógnico, portanto, as delimitações do campo tornam-se totalmente inapropriadas.

Seguindo a linha de pesquisa que venho desenvolvendo já há alguns anos, examinarei os objetos da comunicação sob o prisma de seus processos de construção ou de criação, isto é, com o olhar da crítica genética. Esses estudos dão especial relevância à observação dos fenômenos inseridos em seus processos. Trata-se, desse modo, de uma abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas (...) No horizonte dessas investigações, vê-se delinear uma convergência teórica que poderia se constituir um dos principais desafios para o início do século XXI” (BIASI, 1993).

Ao adotar essa perspectiva processual, nos obriga a acessar uma abordagem teórica que se ocupe de fenômenos não estáticos. Daí o interesse pela semiótica de linha peirceana que abre a possibilidade de aproximar o ato criador, em qualquer de suas manifestações, a **processos** sógnicos, antes de qualquer especificação. Como ressalta Grésillon (1998, p. 19), para o crítico genético lidar com seu objeto “é necessário um pensamento do movimento e da não-linearidade se o propósito é ser bem sucedido em uma simulação científica apropriada a esses processos cuja característica é justamente ser não-linear.”

Tendo a semiótica como pano de fundo do cenário teórico de nossas discussões, adiciono as reflexões relativas ao pensamento da complexidade; de modo mais específico, assim como Edgar Morin o desenvolve. Não há dúvida quanto à compatibilidade das investigações sobre

complexidade e a semiótica, como vou apontar mais adiante. Portanto, acredito que, estou apenas adensando a abordagem semiótica que sustentam alguns debates sobre o processo criativo. Como veremos, alguns dos pilares do pensamento sobre complexidade, que estarão sendo acessados aqui, dialogam com a já amplamente discutida generalidade da semiótica peirceana.

Morin fala do pensamento da complexidade como uma revolução científica que opera o reagrupamento de disciplinas até então compartimentadas. Este pensamento revela a inanidade do reducionismo, que dissolve os sistemas para considerar somente suas partes, e do atomismo, que concebe seus objetos de maneira isolada. Ao mesmo tempo, esse pensamento produz o restabelecimento dos conjuntos constituídos a partir de interações, retroações, inter-retroações, que formam um tecido complexo.

Pensar nosso objeto de estudo no contexto da complexidade, implica, portanto, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que os mantêm como sistemas complexos.

Como essas questões se relacionam com a semiótica?

Tomo o conceito básico de semiose como o elo que une esses dois pensamentos. Um signo - no ambiente de vagueza e imprecisão - completa-se em outro signo, diz Peirce. Portanto a incompletude, que é inerente ao signo, destaca sua sobrevivência a partir da inter-relação com outros signos. A visão do signo como ação ou processo nos coloca assim em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes.

O ato criador, como processo sgnico, aparece como um percurso inferencial no qual toda ação, que auxilia a formação de um novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Peirce (citado por Kapitan, 1977) vê inferências como modos de obtenção de conhecimento novo a partir da consideração daquilo que já é conhecido.

De modo bastante concreto, uma decisão do artista, por exemplo, tomada em determinado momento, tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar” não é nada mais, na maioria dos casos, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder.

Essas interações, segundo Morin (2002, Método 1, p. 72), são ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência; e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. Morin fala também em jogos de interações. Em nossas preocupações relativas ao modo como se dá a construção dos objetos da comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas pois nossas indagações recaem sobre esse pensamento que se constrói nas inter-relações. Destacamos, assim, entre outros aspectos a serem discutidos: as relações do artista com a cultura na qual está inserido, relação entre tendências perceptivas e memória e modos específicos de construção do pensamento criador.

Como consequência, os debates sobre os processos de produção ou criação precisam dar conta do movimento do processo, assim como das conexões que o mantêm. Daí a necessidade de se pensar nossos objetos como redes em constante movimento.

A discussão das redes da comunicação, com especial ênfase no aspecto criativo da formação destas, vem se mostrando importante, talvez indispensável, para certas questões contemporâneas, que envolvem a intricada relação obra ó processo. A crítica genética que permite fazer esse tipo de aproximação é aquela que não desvaloriza a obra entregue ao público mas dessacraliza essa como a única forma possível e a final. Essa proposta de alguns críticos genéticos baseia-se nos dados oferecidos pelos próprios artistas, como versões diversas de um livro em edições diferentes; filmes com mais de uma montagem; citações clássicas como

a de Carlyle, sempre lembrada por Borges, que diz que “publicamos para não passar a vida corrigindo”. Há ainda histórias como aquela atribuída a *Bonnard que, quando já era um pintor famoso, entrava escondido nos museus, com pincéis e tintas, e quando os guardas não estavam olhando, retocava os próprios quadros.*

Ao mesmo tempo, acompanhar o processo de um artista nos permite, ou mais ainda, nos obriga a enfrentar um objeto literário, por exemplo, recebendo ajustes dia após dia (mesmo depois de entregue ao editor) e mais de uma constatação de que o romance chegou a seu fim. Seguindo essa lógica, o que nos dá a certeza de que se o livro fosse entregue, digamos, um mês depois não seria diferente ?

Tomemos uma característica do processo sógnico que nos auxilia a compreender essas questões. Isto será essencial para levar adiante nosso debate. Estamos falando da continuidade do signo. Os processos criativos mostram-se, assim, percursos contínuos onde regressão e progressão infinitas são inegáveis: assim como é impossível de se determinar com nitidez o ponto final do processo, é difícil definir o instante primeiro que desencadeou o processo. Essa visão nos afasta da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão, como vimos. Nesse ambiente teórico, podemos falar, sob o ponto de vista do artista, que os documentos de processo preservam uma estética em criação, que surge para o crítico genético como a estética do movimento criador. Discutir o processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, é enfrentar a estética da continuidade. Como dissemos, trata-se de uma visão que abala uma concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público - a obra de arte fechada na perfeição de sua forma final. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento se defrontam com uma obra em permanente revisão.

Vejamos a importância dessas discussões sobre a rede da criação para os debates no campo da arte, principalmente contemporânea.

A crítica genética vinha se dedicando a estudos de casos: análise e interpretação do processo criador de de-

terminados artistas. Pesquisas com o propósito de entrar na singularidade de um processo criativo, ou seja, envolver-se na aura da unicidade de cada indivíduo.

A análise de dossiês de cientistas e artistas de diferentes meios de expressão - como literatura, artes plásticas, arquitetura, dança, vídeo, jornalismo e publicidade - possibilitou-nos chegar a algumas caracterizações, de natureza geral, sobre o ato criador. As comparações e contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações advindas das mais diversas fontes como depoimentos, entrevistas, diários, *making of's* - entre tantos outros - apontam para o encontro desses instrumentos analíticos de caráter mais geral.

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como formas teóricas que rejeitam aquilo que nelas não cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. Acabamos de apresentar parte dessa teorização com o auxílio da semiótica peirceana e do pensamento de Morin.

De modo dialético, essa discussão, agora de natureza geral, retorna aos estudos específicos, oferecendo instrumentos capazes de compreender, com maior acuidade, aquilo que é singular de cada artista.

Por outro lado, esses mesmos instrumentos teóricos propiciam o diálogo da crítica genética com outros estudos sobre processo de criação, a partir de outras abordagens. O ato criador é fonte de interesse de psicólogos, psicanalistas, linguistas, por exemplo. Muitos artistas, por sua vez, dedicam parte de seu tempo a reflexões sobre o ato criador, deixando textos bastante iluminadores. Paul Valéry, Edgar Allan Poe, Paul Klee, Kandinsky, Fayga Ostrower são somente alguns exemplos.

Não me aprofundarei aqui nesses dois aspectos, que considero importantes para perceber a relevância desta teorização, por não ser este o objetivo deste trabalho. Passo a seguir para outro desdobramento das discussões sobre redes da criação: possibilidade de observar, sob outra perspectiva, as diferentes relações entre obra e processo, como anunciamos anteriormente. Entremos então nessas complexas vinculações.

Processo de criação como tema

Há algumas obras que ficcionalizam o processo criativo, ou seja, obras que tomam alguns aspectos do percurso criador com seu tema. *A noite americana* de Truffaut, o *Cavaleiro Inexistente* de Calvino e *8 1/2* de Fellini são alguns exemplos desse tipo de obra. Os livros de artistas, que são sempre alvo de exposições nas artes visuais, quando simulam de algum modo a estética do processo, fazem parte também dessa discussão. Acredito que um melhor conhecimento sobre o processo criativo certamente nos auxilia a examinar com instrumentos mais específicos e finos aquilo que se tornou ficção ou que está sendo, de algum modo, simulado. E assim podemos nos aproximar e compreender essas obras por outro viés.

Proeminência de determinados aspectos do processo

Se olharmos a história da arte, em uma perspectiva ampla, poderemos observar obras que colocam algum aspecto do ato criador em proeminência ou destaque. Para que essa discussão fique clara, vejamos alguns exemplos.

Arte conceitual

As redes de criação como processos signícos, que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, como discutimos anteriormente, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências. Por necessidade, o artista é impelido a agir. Uma ação complexa

que envolve experimentação - seleções, apropriações e combinações - gerando transformações e traduções. As tendências direcionadoras do processo são descritas, muitas vezes, como intuições amorfas, premissas gerais ou miragens.

O artista é atraído por esses propósitos de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. Um desejo que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na construção de cada obra. O processo de criação é o lento clarear das tendências que, por sua vagueza, estão abertas a alterações.

Se olharmos sob o ponto de vista da produção de uma obra específica, o percurso caminha em direção à construção de um objeto com determinadas características — no ambiente de imprecisão. No contexto mais amplo do conjunto de obras de um artista, o movimento criador tende para a concretização de um grande projeto de natureza pessoal: seu projeto poético. São princípios éticos e estéticos que direcionam o fazer do artista; e norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista. Cada obra representa uma possível concretização do projeto poético do artista.

Poderíamos afirmar que em toda a arte conceitual há uma proeminência deste projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. Nesses casos, o projeto ganha status de obra. Nesta perspectiva, se olharmos para os documentos do processo de criação de Hélio Oiticica, por exemplo, vamos nos deparar com seus diários que preservam os conceitos direcionadores das obras, que podem ser construídas pelo próprio artista ou não. Os registros guardam as concretizações das obras somente de modo potencial porque a relevância está no projeto poético.

Arte multimidiática

Entre tantas e difusas características da poética contemporânea poderíamos destacar a indeterminação de limites. Cânones abrem espaço para mobilidade de fronteiras,

que revelam um intenso inter-relacionamento de linguagens.

Percebemos uma ampliação das obras que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem: os chamados espetáculos multimidiáticos. Assistimos nos palcos, por exemplo, espetáculos onde dramaturgia, dança, vídeo e música se combinam dando origem a obras consideradas híbridas.

De modo análogo, ao acompanhar diferentes processos, observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução intersemiótica. Usada, aqui, como transcodificação entre diferentes linguagens que acontece ao longo do processo. No caso da literatura, por exemplo, observa-se que o processo de criação não é feito só de palavras. Há a intervenção de diferentes códigos, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. Nos documentos de percurso, são encontrados resíduos dessas linguagens.

Retomando minha proposta inicial, a constatação de que todo processo de criação é um percurso tradutório e, portanto, organicamente intersemiótico nos oferece um instrumento fértil para discutirmos a poética contemporânea. Em uma grande montagem de linguagens surgem obras que não suportam classificações clássicas que as colocam em compartimentos ou gêneros. A poética contemporânea faz da intersemiose, intrínseca a todo fazer artístico, a própria materialidade da obra.

Estes são apenas alguns exemplos de obras que colocam algum aspecto do ato criador em destaque.

O processo é a obra

Há ainda os casos, discutidos por Jean-Claude Bernardet (2003) recentemente em um artigo bastante interessante, em que os objetos mostrados publicamente fazem do processo obra. Ele exemplifica com uma instalação do cineasta português Pedro Costa na qual parte do processo de criação de um filme é exposta: copiões. Segundo ele, a instalação alude a mecanismos de construção: o processo é tomado como obra.

De modo semelhante, encontramos documentos de

processos de criação como o *making of*, que para o crítico genético é um documento bastante interessante quando acompanham o percurso de um artista, e que muitas vezes são apresentados como obras.

Obras que são processo

Dando continuidade ao nosso objetivo de examinar as relações entre obra e processo criativo, devemos ressaltar que a rede em movimento, discutida acima, é relevante e necessária para conceituarmos a criação no âmbito do inacabamento intrínseco a todos os processos. Em outras palavras, de modo potencial, todos os objetos de nosso interesse - seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico - são uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado.

Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, de um modo um pouco diferente, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo.

São objetos que oferecem resistência diante de teorias que estão habilitadas a lançarem luzes sobre o estático. Obras que pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra pois estas estão permanentemente em estado provisório. Partindo de exemplos no campo da comunicação dita social, o jornalismo e a publicidade on-line necessitam de outro olhar teórico daquele do jornal e publicidade impressos. Só acontecem na continuidade ou na constante mutação.

Nesses casos, os limites entre obra e processo desaparecem a partir de um determinado momento, ou seja, há um percurso anterior de construção do site, por exemplo, que deixa seus documentos privados específicos. Mas se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização.

Esse fenômeno acontece também no campo artístico. Do mesmo modo, outros princípios estéticos são necessários para discutir esses objetos móveis. A obra está não só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões. Estamos, portanto, diante da estética do inacabado. Trata-se de um objeto que incita o melhor conhecimento (e o conseqüente acompanhamento crítico) dessas mudanças. Para se chegar a isso é necessário o estabelecimento das relações entre as versões. A obra se dá nas relações, isto é, na rede em permanente construção. São objetos, portanto, que incitam o acompanhamento do processo como uma informação não mais de bastidores. Cada versão da obra pode, claro, ser vista de modo isolado mas se assim for feito perde-se algo que a natureza da obra exige.

Tarei para essa discussão duas obras com essas características que acabo de descrever: uma literária e outra das artes plásticas. Escolhi esses exemplos por serem obras em processo em linguagens aparentemente com maior fixidez de formas. Nos meios digitais, onde a mobilidade das formas é uma de suas características marcante, os casos são em grande quantidade.

O escritor Luiz Ruffato em seu livro *Inferno provisório*, que está para ser publicado, em uma espécie de prólogo, dá pistas sobre sua proposta: este volume reúne “as sete *Histórias de Remorsos e Rancores* (totalmente reescritas), duas de *(os sobreviventes)* (revistas) e duas inéditas”. Como se sabe, o texto se faz de re-escrituras. A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos. É o combate do escritor com a palavra: uma espécie de perseguição que escapa à precisão. Deste modo, Ruffato expõe o processo de criação a olho nu e integra o inacabamento a sua obra. Seguindo esta trilha, não estranharemos se um dia encontrarmos um *Mundo Inimigo* diferente deste: com textos escritos de outro modo, novos ângulos da vida dos personagens revelados ou qualquer outra alteração. O texto está, potencialmente, sempre em mobilidade. E isto se dá em mais de uma perspectiva.

No momento em que as histórias saíram dos livros

de contos e foram inseridas em outro ambiente literário ganharam novos significados. Passaram a ter uma função diversa: recombinações ofereceram nova possibilidade de obra.

O inacabamento, que mantém a vitalidade do ato criador, é assumido, ainda de modo mais amplo, pelo grande projeto literário que sustenta este romance. No próprio título, o escritor já nos prepara para um próximo volume de seu *Inferno Provisório*. Aqui vamos conhecer só o *Mundo Inimigo*. É uma “casa em construção”, como ele diz. Estamos diante de um sonho que prevê expansão: um romance em processo. E, assim, temos certeza que até o inferno é provisório.

No caso do gravador Evandro Carlos Jardim, não se consegue fazer distinção muito nítida do material considerado pelo artista como seu caderno e as gravuras, muitas vezes em tiragens únicas. É claro que as diferenças das técnicas utilizadas são aparentes e inegáveis: os cadernos contêm desenhos. No entanto, as gravuras ao serem agrupadas por Jardim, ganham para ele um *status* semelhante aos cadernos aos quais ele sempre recorre.

O seu processo de criação caracteriza-se por imagens que aparecem em um determinado momento de um modo e vão sendo retrabalhadas ao longo do tempo. Um cavalo que surge no caderno em uma determinada posição pode reaparecer em gravuras ou em outro momento do caderno em outra posição ou ainda ganhando uma chuva mais ou menos espessa. Uma estrela um dia registrada pelo vão da janela, pode ressurgir acompanhando a solidão de um poste. Uma borboleta, em um determinado desenho, mostra-se na beleza do movimento de suas asas e em outro silenciosamente fechada.

Sendo outro momento, já não é mais necessariamente a mesma imagem. E, paradoxalmente, é na permanente e inevitável transformação que ele chega mais perto da imagem que procura. Jardim incorpora a idéia de transformação como seu grande projeto. Cada desenho e cada gravura são a materialização desse processo contínuo de transformação. A matriz da gravura e a própria gravura, em suas aparentes imutabilidades, apresentam-se como

possíveis momentos do itinerário dessa metamorfose e os cadernos, apresentando imagens aparentemente precárias, guardam formas que são potencialmente obras.

A exposição *Evandro Carlos Jardim*, que aconteceu em dezembro de 2000 na Galeria Múltipla de Arte, foi eloqüente na explicitação deste grande projeto processual deste artista. Pinturas, gravuras e páginas de seu caderno, com toda a dificuldade de diferenciar esses objetos, mesclaram-se numa absoluta resistência a qualquer tentativa de leitura linear.

Como fica claro, para uma discussão aprofundada dos vínculos entre processo e obra, o crítico necessita de instrumentos teóricos que falem de uma rede complexa de conexões em permanente mobilidade. São assim renovados os estudos genéticos e ampliado seu âmbito de atuação.

Referências bibliográficas

- BERNARDET, Jean-Claude. "O processo como obra". *Mais! Folha de S. Paulo*. 13.07.2003
- BIASI, Pierre-Marc. "L'Horizon Génétique". Em: L. HAY (org.) *Les manuscrits des écrivains*. Paris, Hachette CNRS Editions, 1993.
- COLAPIETRO, Vincent M. *Peirce's Approach to the Self a semiotic-perspective of human subjectivity*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- GRESSILON, Almuth. "La critique génétique: origines et méthodes". Em: P. D'IORIO, A. PETRUCCI & A. STUSSI (org.) *Genesi, critica, edizione*. Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, 1998.
- RANSEDELL, J. "Some leading ideas of Peirce's semiotic", *Semiotica* 19.3/ 4:157-178, 1977.
- KAPITAN, Tomis. "Peirce and the structure of abductive inference". Em: HOUSER, Nathan, ROBERTS, Don D. & EVRA, James van. (orgs). *Studies in the logic of Charles S. Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.
- MORIN, Edgar *O Método I. A natureza da natureza*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2002.
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, IntelLex Corporation. 1992.