



farol

Verão 2022/2023 | V. 18 | N. 27

Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 26 – Vitória : Centro de Artes/UFES, verão 2022-2023.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

farol

Verão 2022/2023 – número 27, volume 18
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

ISSN: 1517 - 7858

FICHA TÉCNICA

A Revista Farol é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Editores

Aparecido José Cirillo
Ângela Grando

Editoras de Seção

Júlia Mello
Marcela Belo

Capa e Editoração

Jovani Dala Bernardina
Rodrigo Hipólito

Imagem da capa

Luan Daniel Coelho Soares, detalhe do processo de construção da obra 192 Agulhas: narrativas transversais, 2022.

Colaboração Técnica

Viviane R. Silva (estagiária); Andressa Chiabai; Ciliani Celante; Fabíola Fraga; Iasmim D. Bernardina; Jaqueline Torquato; João Victor S. Fernandes; Marcelo Mattos Gandini; Michele Medina; Rosely Kumm.

Editora

PROEX/Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Centro de Artes
Campus universitário de Goiabeiras
Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I – Vitória, ES
CEP 29.075-910
revistafarolppga@gmail.com

Reitor

Paulo Sérgio de Paula Vargas

Vice-Reitor

Roney Pignaton da Silva

Diretora do Centro de Artes

Larissa Zanin

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Aparecido José Cirillo
Stela Maris Sanmartin

Conselho Editorial

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)
Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)
Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)
Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (PPGA-UFES)
Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)
Prof. Dr. João Paulo Queiroz (FBA-UL)
Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)
Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (FBA-UL)
Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)
Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)
Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)
Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univ. de Murcia, ES)
Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Univ. de Trieste, Itália)
Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)
Profa. Dra. Teresa F. Garcia Gil (Univ. de Granada, ES)
Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

7 APRESENTAÇÃO

ENSAIO

- 11 Agents intelligents œuvres d'art : personnages du langage et de la fiction
Nikoleta Kerinska

SEÇÃO TEMÁTICA

- 23 A importância da biografia na construção da interpretação das obras de Lúcia de Biase (1910-1991)
Tayná Batista Lorenção
Alexandre Siqueira de Freitas
- 30 Sonhos despertos. Notas sobre Poética e Onírica
João Vitor de Paula Araújo
- 36 Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô: a cidade como legado da arte de construir
Gabriela Leandro Pereira
Mariana Leandro Pereira
- 48 Cadernos, livros, processos e uma proposta experimental sobre as formas de (apresent)ação
Paula Almozara
- 56 Para não esquecer: práticas de arquivos nas obras de Rosângela Rennó e Éder Oliveira
Matheus Guilherme de Oliveira
Everton Cardoso Leite
- 66 Obra fechada - o lugar para um mundo aberto
Ana Romãozinho
- 72 192 Agulhas: Narrativas Transversais
Luan Daniel Coelho Soares
Claudia Maria França da Silva

- 80** A resignificação do registro de paisagem presentes nos arquivos de processo de Marcus Vinícius
Rafael Gonçalves Marotto
José Cirillo

ARTIGOS

- 89** Processo de produção de conhecimento juntos: grupo de pesquisa em processo de criação
Cecilia Almeida Salles
- 97** As artes do olhar: artes visuais da potência à criatividade
Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos
- 104** A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade
Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho
Stela Maris Sanmartin
- 116** Estética e política no Capitaloceno: considerações em busca de um pluralismo estético
Mateus Raynner André de Souza
- 128** Entre a teoria e a prática da mediação cultural: apontamentos a partir do Factors 8.0
Rittielli Quaiatto

TRADUÇÃO

- 140** Agentes inteligentes projetos artísticos: personagens que evoluem entre linguagem e ficção
Angela Grando
Nikoleta Kerinska
- 150** **NORMAS DE PUBLICAÇÃO**
PUBLISHING STANDARDS

Apresentação

É com satisfação que divulgamos a Revista Farol número 27, com o dossiê temático abarcando artigos que versam sobre arte contemporânea e a diversidade de expressões que direcionam o enfoque e discussão sobre “processos, cadernos, esboços poéticos”. Percebe-se o aspecto interdisciplinar dos artigos apresentados, possibilitando muitas leituras possíveis como históricas, materiais, artísticas, entre outras.

Aqui se apresentam, em linhas plurais, alguns aspectos caracterizadores da atividade artística: ela é novidade e ao mesmo tempo continuidade – tal como na definição de cultura – e ela é arbitrária, tanto no alcance de uma vertente do discurso e do pensamento artístico intencional, ou, de outra forma, também existir a um nível inconsciente do próprio agente. Devemos recordar que a práxis de pôr à vista os processos da arte não era, como é no tempo de agora, forma fundamental do fazer da arte, mas foi afinal o que pretendeu Marcel Duchamp: evidenciar processos e lhes desconstruir a lógica. Como já referiu Boris Groys, “conceber a inovação como uma mudança nos limites que separam a tradição cultural arquivada e valorizada do domínio das coisas profanas, naturalmente traz ao espírito, acima de quaisquer outras, a estética do ready-made e, em particular, as obras de Marcel Duchamp [...]”¹ Duchamp tornou-se um antimodernista e afinal foi o que ele pretendeu como posteriormente confessaria a Pierre Cabanne (1998, p.71):

[...] eu não queria fazer uma obra de arte. A palavra ready-made só apareceu em 1915 quando fui para os E. U. Mas quando coloquei uma roda de bicicleta sobre um banco não havia ainda qualquer ideia de ready-made.²

E nesse sentido, deu origem a uma nova tradição, mais tarde fecunda, na arte que lhe sucedeu: a do ready-made, com a conseqüente entrega da sua legitimação à interpretação e ao pensamento, ou seja, à ordem do discurso, ao processo poético da criação.

Este número da revista organizou-se como um importante instrumento sequencial inserido no projeto maior do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do espírito Santo, o seminário ibero-americano Poéticas da Criação ES, que na sua XI edição trouxe como tema “O que se constrói nesse saber viver juntos?”, propondo um olhar sobre o processo criativo a partir dos desdobramentos de período pós-pandêmico e dos novos modos de viver juntos na era digital. Recolocava-se aí um território de questionamentos da arte para reflexões sobre as interações possíveis do processo de criação individual e/ou coletivo realizados nos ecossistemas urbanos, demarcando fazeres e saberes que constituem campos simbólicos ou físicos que fazem parte do cotidiano pessoal (do artista ou do coletivo de artistas ou do público), e do contexto social e cultural que envolvem o processo de criação nas artes.

Dentro deste dispositivo comunicativo, pensar o contemporâneo, e sua característica mais processual, tornou-se uma das discussões centrais da nossa época, e nessa problemática temos a

1 Boris Groys, *On the New*, Verso Books, Londres, 2014, p.85.

2 Marcel Duchamp (Auteur), Pierre Cabanne (Collaborateur), Marcel Duchamp. *Ingénieur du Temps Perdu*, Belfond, coll. “Entretiens”, Paris, 1998, p. 71.

sensação de que o nosso modo de existência se define, literalmente, no confronto com realidades, no poder do desassossego, da inquietação poética, das diversificadas abordagens resultantes da tecnologia. O ensaio de abertura desta publicação, *Agents intelligents oeuvres d'art: personnages du langage et de la fiction*, de Nikoleta Kerinska, é o resultado de uma pesquisa “ao mesmo tempo teórica e prática sobre o uso de tecnologias de inteligência artificial no campo da arte”. Certamente o advento das inteligências artificiais que criam obras de arte trará novas possibilidades na criação artística e vêm se somar as já profundas “revoluções” que a arte contemporânea assegurou. No contexto desse ensaio, a autora traça questões que se fusionam em abordagens sobre ficções artísticas, sobre a troca entre a inteligência humana e a inteligência da máquina, ou ainda sobre as possibilidades de criar máquinas dedicadas à experiência poética - além da transparência visual.

Entre os textos selecionados por meio de avaliação cega por pares para compor este número, encontramos um panorama abrangente de questões que a temática suscita. No texto “A importância da biografia na construção da interpretação das obras de Lycia de Biase (1910-1991)”, de Tayná Batista Lorenção & Alexandre S. Freitas, os autores colocam em relevância a obra desta musicista capixaba que atuou ativamente no meio musical na década de 1930, tendo produzido 426 composições no decorrer de sua vida.

João Vitor de Paula Araújo, em “Sonhos despertos. Notas sobre Poética e Onírica”, revisita Freud e explora o conceito de obra de arte enquanto sonho diurno ou sonho desperto em Sigmund Freud, especialmente presente em sua obra *O poeta e o fantasiar*.

O artigo “Herança + O fabuloso inventário das obras do meu avô: a cidade como legado da arte de construir”, as autoras Gabriela Leandro Pereira e Mariana Leandro Pereira, abraçam a imbricada relação entre “vida, a arte e trabalho de construir”, pesquisam e cruzam documentos familiares e institucionais para dar forma a instalação que foi apresentada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2022).

Paula Almozara, no artigo “Cadernos, Livros, Processos e uma Proposta Experimental sobre as Formas de (Apresenta)ção”, inicia sua fala intencionalmente lançando luz sobre uma situação vivida como artista na década de 1980 e parte dessa questão para debruçar-se sobre processos poéticos que utilizam cadernos e livros que, como descreve: “se estabelecem nas relações programáticas e sistêmicas, não apenas como fases operacionais e processuais de estudo no desenvolvimento de projetos artísticos, mas como instaurações finais da produção”.

O texto “Para não esquecer: práticas de arquivos nas obras de Rosângela Rennó e Éder Oliveira”, de Everton Cardoso Leite & Matheus Guilherme de Oliveira, transita através do suporte teórico de pensadores como Foucault, Walter Benjamin, Susan Stong, para lidar com conceitos de memória, arquivo, arte e violência, e nesse eixo traçar reflexões acerca de camadas marginalizadas da sociedade, necropolíticas, apagamentos, identidades e apropriações de imagens. Para tal, traçam convergências entre trabalhos de Hélio Oiticica e o Grupo 3NOS3.

Ana Romãozinho, em seu texto “Obra fechada: lugar para um mundo aberto”, analisa uma série criada a partir de uma regra pré-estabelecida para o desenrolar de cada obra pertencente à mesma série. Nesta série intitulada “ludografia”, a autora propõe, seguindo sua fala: “analisar as influências que as restrições da pandemia da COVID-19 tiveram na possível ligação entre a imposição de regras

e o processo criativo, remetendo para a ideia de jogo e convidando à reflexão sobre os papéis e diferentes relações que poderão surgir entre o propositos (a artista) e o público (aquele que joga)”.

O texto “Aguilhas: Narrativas Transversais”, de Luan Daniel Coelho Soares & Cláudia Maria França da Silva, inspirou nossa capa: um trabalho artístico relacionado à pesquisa experimental de Luan, que busca vincular Tatuagem e Desenho Contemporâneo, a partir de seus materiais, técnicas, suportes e gestos. Os autores relatam o processo de criação do trabalho “192 Agulhas”, um “objeto poético formado por 192 agulhas” [...] no qual deixa transparecer questões de fazeres no processo da tatuagem e relatam operações de desrealização funcional ou formal, serialização, entre outras, e problematiza o contato de diferentes indivíduos com uma mesma intenção: a ornamentação corporal.

Rafael Marotto & José Cirillo, no artigo “A ressignificação do registro de paisagem presentes nos arquivos de processo de Marcus Vinícius”, propõem uma análise de arquivos do processo de criação do performer capixaba Marcus Vinícius (Vitória, 1985 – Istambul, 2012) objetivando dialogar com as intenções narrativas desse performer que fez uso de seu corpo, para: “[...] dar ênfase à reflexão sobre as relações deste com o que o circunda, estabelecendo uma forte conexão entre arte e vida”, outrossim, para Marcus Vinícius, paisagem é o espaço de sua habitação.

Na sessão de artigos, Cecilia Salles, no texto “Processo de produção de conhecimento juntos: Grupo de Pesquisa em Processo de Criação”, introduz como foco a abordagem sobre um novo aprendizado relatando como produzir juntos em uma temporalidade provocada “com as imposições de um prolongado isolamento no período da pandemia de Covid19”. A partir do que desenvolve uma reflexão teórica e metodológica sobre o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP e, entre outras questões relata a experiência histórica desse grupo atuando em “produzir juntos”.

O artigo “As Artes do olhar: artes visuais da potência à criatividade”, de Flávia Vasconcelos, relata o teor da conferência que abordou mesa redonda “Criatividade e perspectivas na Arte Contemporânea” dentro da Jornada Brasil do Seminário Iberoamericano sobre o Processo de Criação – Poéticas/ ES, 2022. Traz abordagens contextualizando “o passado para o presente”, no qual ressalta que o futuro da inovação “depende do fomento ao desenvolvimento da criatividade” e na sequência desenvolve breve conexão de conceitos e contextos da potência na criatividade, pontuando conclusivamente sobre a potência do olhar, melhor dizendo as “Artes do olhar”.

Asdrúbal Sobrinho & Stela Maris Sanmartin, no artigo “A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade”, analisam o processo de criatividade no domínio de expressão das Artes, discutindo sobre o processo de criação a partir de interações entre: “autor e obra, mediada pela materialidade da ação criadora; autor e audiência, mediada pela materialidade obra; audiência e obra, mediada pelo movimento corporal físico ou imaginário esperado do espectador”.

Em “Estética e política no capitaloceno: considerações em busca de um pluralismo estético, por Mateus R. A. de Souza, discute e analisa o “Capitaloceno”, ou seja, a intrusão do capitalismo enquanto força geológica como um fenômeno estético. Para tal, lança mão de reflexões teóricas de autores como Bruno Latour, Jason W. Moore e Donna Haraway, Thomas J. Demos e Nicolas Bourriaud, e propõe uma intenção de proximidade, de confronto com realidades, questionando a tese do Capitaloceno.

Rittieli D’Ávila Quaiatto, nos apresenta em “Entre a teoria e a prática da mediação cultural: apontamentos a partir do FACTORS 8.0”, uma abordagem sobre o projeto de mediação cultural

desenvolvido na oitava edição do Festival de Arte, Ciência e Tecnologia – FACTORS 8.0, ocorrido em 2021, no Instagram e no Youtube. De suas diversificadas abordagens propõe no seu conjunto estimular “uma reflexão crítica sobre as estratégias de mediação empregadas nas exposições de arte, particularmente nas mostras online de Arte e Tecnologia, no período do isolamento social, decorrente da pandemia”. Em sua inquietação poética e em guisa de conclusão, diz : “Como saber se nossos projetos alcançam, de fato, os públicos? Visualizar uma obra no Instagram é refletir e construir conhecimento sobre arte?”

Agradecemos a todas as pessoas que colaboraram com sua energia, competência e profissionalismo para que o número 27 da Revista farol viesse a público.

Desejamos boa leitura!

Editores
Verão 2022/2023

AGENTS INTELLIGENTS ŒUVRES D'ART: PERSONNAGES DU LANGAGE ET DE LA FICTION

Nikoleta Kerinska

Associated Professor – UPHF – France

Résumé: Cette réflexion découle d'une recherche à la fois théorique et pratique, qui cible l'usage de techniques d'intelligence artificielle dans le domaine de l'art. Le concept de l'agent intelligent, considéré comme fondamental, est interrogé à partir de la théorie de Minsky, selon laquelle l'intelligence résulte de la somme d'agents, qui agissent et interagissent dans un ou plusieurs buts communs. Pour qu'un logiciel soit considéré comme un agent intelligent, il doit contenir un ou plusieurs des éléments suivants : une base de connaissance prédéfinie, un moteur d'inférence lui permettant de tenir des raisonnements plus ou moins complexes, un système d'acquisition de connaissances ou un mécanisme d'apprentissage. Dans le cadre de cette étude, notre attention se porte sur les agents dont la spécificité est de mener une conversation avec le public par le biais du langage naturel. Ce type d'agent est connu sous le terme de *chat-bot*, ou encore *chat-bot*, en français 'robot conversationnel'. Conçus dans des buts artistiques, ces agents peuvent prendre différentes formes visuelles. Animés par un logiciel et capables de fournir des réponses cohérentes, ils se formalisent en tant qu'œuvres interactives par leur capacité de dialoguer. Deux œuvres ont été sélectionnées comme objet d'étude: Agent Ruby de Lynn Hershmann, et Sowana, le projet du collectif artistique Cercle Ramo Nash (Paul Devautour et Yoon Ja). Ces *chat-bots* sont envisagés dans une perspective artistique, qui nous permet de rediscuter certaines caractéristiques de leur nature poétique. Nous sommes convaincus que les agents intelligents en tant qu'œuvres d'art posent une série de questions sur les fictions artistiques, sur l'échange entre l'intelligence humaine et celle de la machine, ou encore sur les possibilités de créer des machines consacrées à l'expérience poétique.

Mots-clés: Intelligence artificielle; fiction; *chat-bots* artistique; langage; art numérique.



Figura 1:
Série Looking for: Emergence of the
dot connections, dimensão variável,
imagem computacional, Nikoleta
Kerinska, 2023.

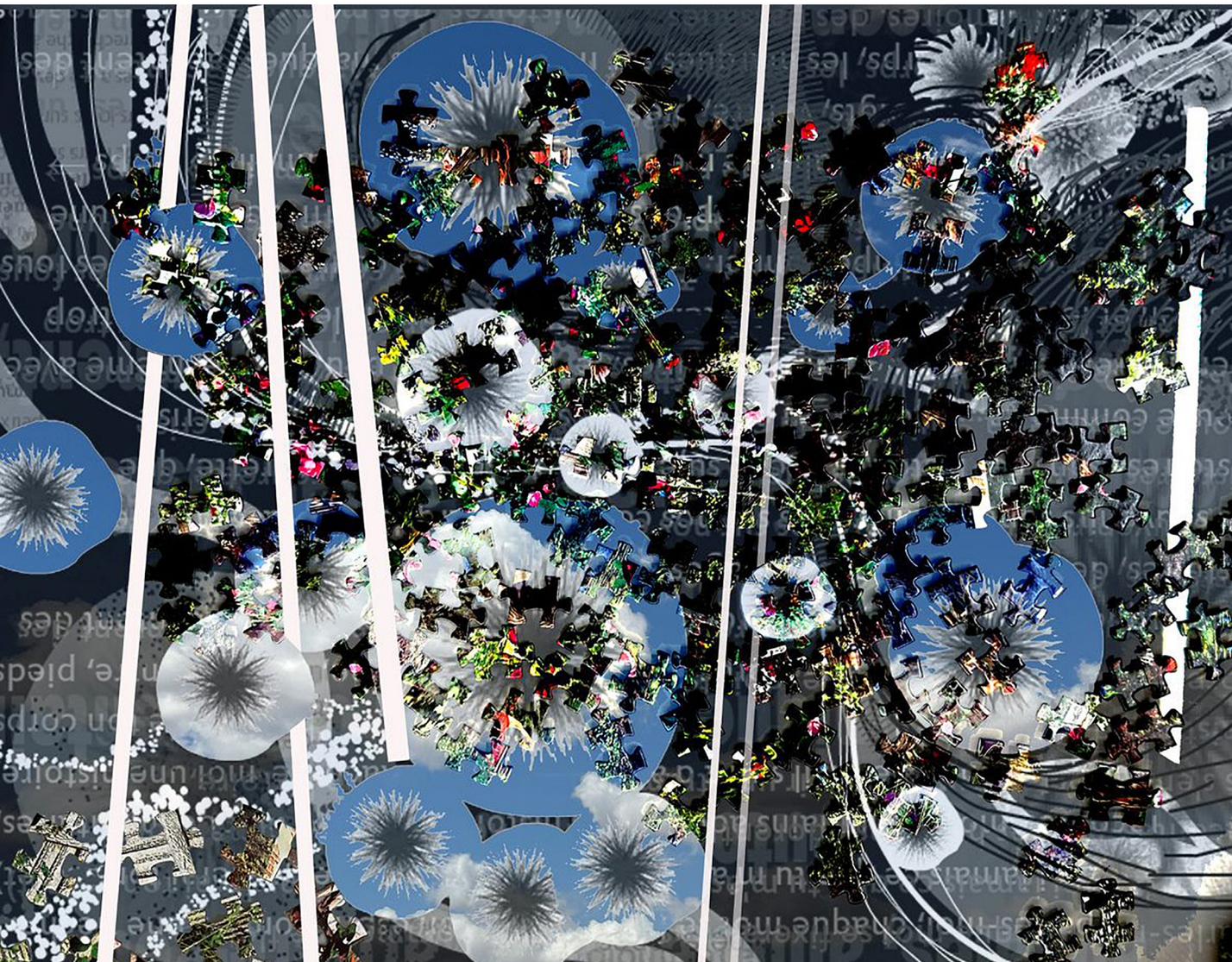


Figura 2.
 Série Looking for: Building the
 Blocks of Being, dimensão variável,
 imagem computacional, Nikoleta
 Kerinska, 2023.

Theodore Twombly est le personnage créé par Spike Jonze dans la fiction cinématographique *Her* (2014), interprété par Joaquin Phoenix. Theodore est un homme de sensibilité complexe, plongé dans la solitude survenue à la suite d'une rupture amoureuse. Son tempérament introverti le pousse à installer sur son téléphone portable une application dotée d'intelligence artificielle, qui s'adapte aux besoins et à la personnalité de son utilisateur. Cette application, projetée pour être un assistant personnel, est représentée par une voix féminine qui répond au nom de Samantha. Grâce à ces compétences linguistiques, Samantha devient très proche à Theodore, au point de partager son intimité et de devenir sa complice absolue, voire son âme sœur. Dans les échanges verbaux avec Samantha, Theodore lui attribue de manière inconsciente une palette de caractéristiques humaines, et au fur et à mesure il tombe amoureux d'elle.

Samantha est un programme informatique, dont l'interface de communication est le langage naturel. Sa performance assez puissante est due à ses compétences langagières, malgré le fait qu'elle ne dispose ni d'un corps, ni d'une manifestation visuelle quelconque. Par ses paroles elle prend l'image d'une femme, drôle, intelligente et sensible dans la tête de Theodore... En outre, Samantha est la simulation d'une conscience artificielle, une voix qui matérialise plusieurs traits personnels, et qui finit par 'bâti' une identité dans l'imaginaire de Theodore. Mais de quel statut identitaire s'agit-il ? Elle est à la fois une fiction et une virtualité, une créature désincarnée et insaisissable, mais qui permet aux humains de vivre des expériences inoubliables, et qui laisse des traces de sa compagnie dans leur mémoire.

Par sa conception technologique, Samantha est un chatter-bot, c'est-à-dire un agent intelligent conçu pour dialoguer avec les

humains, ou encore un robot conversationnel. Elle est aussi la métaphore de la machine intelligente de plus haute gamme, celle qui serait capable de s'exprimer de la façon la plus naturelle pour les humains – par le biais de la parole.

Cette réflexion propose quelques idées autour du statut des chatter-bots, créés dans des buts artistiques. Tout comme dans les fictions cinématographiques, dans l'art contemporain les chatter-bots ne sont que rarement traités. Leur place reste marginale, peu vus et encore moins analysés dans les expositions ou ailleurs, ils constituent une catégorie d'œuvres singulières dont les modes interactifs propres diffèrent radicalement de celles des autres œuvres numériques. Dans le but de mieux comprendre leurs spécificités, nous envisagerons d'abord le concept d'agent intelligent, qui permet d'identifier leurs fonctionnements et applications. Ensuite, deux œuvres seront présentées comme objet d'étude : Agent Ruby de Lynn Hershmann, et Sowana, projet du collectif artistique Cercle Ramo Nash. Ces œuvres sont analysées ayant en vue les expériences fictionnelles qu'elles mettent en avant.

Agents intelligents : a working concept

Le concept d'agent intelligent considéré comme fondamental, est développé par Marvin Minsky, selon lequel l'intelligence résulte de la somme d'agents qui agissent et interagissent dans un ou plusieurs buts communs. Du point de vue de l'informatique, un agent intelligent est un objet utilisant certaines techniques de l'intelligence artificielle qui lui permettent d'adapter son comportement à son environnement et en mémorisant ses expériences, de se comporter comme un sous-système capable d'apprentissage, ou encore

d'enrichir le système qui l'utilise en ajoutant, au cours du temps, des fonctions automatiques de traitement, de contrôle, de mémorisation ou de transfert d'informations.

Pour qu'un logiciel soit considéré comme un agent intelligent, il doit contenir un ou plusieurs des éléments suivants : une base de connaissance prédéfinie, un moteur d'inférence lui permettant de tenir des raisonnements plus ou moins complexes, un système d'acquisition de connaissances, un mécanisme d'apprentissage.

Dans le cadre de cette étude, notre attention se porte aux agents, dont la spécificité est de mener une conversation avec le public par le biais du langage naturel. Ce type d'agent est connu sous le terme de chatter-bot, ou encore chat-bot. Les chatter-bots sont très souvent destinés à plusieurs fonctions, comme l'aide à la navigation sur des sites internet, aux call centers ou à l'administration de n'importe quel service d'information. Leurs méthodes de communication sont majoritairement textuelles et parfois auditives, et leur but est de simuler la capacité humaine à parler.

Nous apprenons à parler et à manipuler le langage naturel avec notre expérience de vie, en interprétant le contexte dans lequel nous évoluons. La compréhension et l'interprétation humaines du langage demandent une connaissance générale du monde nommée sens commun. Cette faculté de juger et d'agir, commune à tous les hommes, est extrêmement variable et complexe, et son développement est directement lié à l'usage du langage naturel. Pour qu'une machine soit capable de simuler la compréhension d'un langage parlé, il faut traduire la complexité du monde sensible et ses significations en système de signes formels.

Le développement des logiciels capables de maîtriser une langue naturelle est l'une des tâches les plus ambitieuses de l'intelligence

artificielle. La ligne de recherche consacrée à ces études s'appelle TALN (Traitement Automatique du Langage Naturel). Un système TALN a pour but de convertir les informations stockées numériquement dans l'ordinateur au langage humain, et, par conséquent, le langage humain est converti en représentations formelles qui peuvent être interprétées et manipulées par l'ordinateur. Ainsi, TALN est un domaine de recherche dont les bases sont la linguistique, l'informatique et l'intelligence artificielle. Il débute avec quelques questions formulées par Alan Turing, et notamment avec le test de Turing qui pose la compréhension du langage comme critère de l'intelligence¹.

La plupart des agents chatter-bots qui fonctionnent en ligne sont programmés avec le langage AIML². Développé entre 1995 – 2002 par Richard Wallace, ce langage est utilisé pour gérer la base de connaissance des robots virtuels. Il est compatible avec plusieurs implémentations Open Source de AIML comme : Program-O (PHP), J-Alice (C++), Program V (Perl), Program W (Java). L'exemple le plus connu de chatter-bot développé avec AIML est l'agent A.L.I.C.E.³, disponible sur la plate-forme PandoraBot⁴.

La spécificité d'AIML est sa performance en ligne – c'est une technologie dont le fonctionnement est indépendant de la plate-forme ou du système opérationnel. Cela signifie que les projets développés en AIML fonctionnent sur n'importe quelle plate-forme ou système opérationnel. Cette caractéristique leurs confère le statut d'outils extrêmement

1 Turing, Alan. "Computing Machinery and Intelligence", *Mind*, vol. LIX, Issue 236, October 1950, pp. 433–460.

2 AIML est l'abréviation d'Artificial Intelligence Markup Language.

3 Disponible sur <http://alice.pandorabots.com/>, consulté le 02/11/2021

4 Disponible sur <http://www.pandorabots.com/botmaster/en/home>, consulté le 02/11/2021.

efficaces. Cette flexibilité est due au fait qu'AIML est développé sur la base la technologie XML (Extensible Markup Language). Les fichiers XML sont créés et reproduits dans n'importe quel éditeur de texte. La description des fichiers est faite par le biais des unités, nommées tags (ou encore balises). Les tags indiquent les fonctions de phrases dans un document AIML.

Par exemple, le tag <category> indique une catégorie de connaissances dans la base de connaissance de.

l'agent. Ainsi la plasticité conversationnelle d'un agent dépend de la variété de tags et de la richesse de ses bibliothèques.

Autre caractéristique non moins importante du langage AIML est le fait qu'il permette de modéliser les bibliothèques conversationnelles des agents de manière à ce qu'ils puissent disposer d'un style d'expression qui leur est propre. En plus, il est possible de les modéliser comme des agents spécialistes, c'est-à-dire des agents qui maîtrisent un sujet précis. La possibilité de modéliser un agent qui parle à sa façon est très importante pour les projets artistiques, car cela permet d'envisager sa personnalité. Conçus dans des buts artistiques, ces agents se formalisent en tant qu'œuvres interactives par leurs capacités de dialoguer, et au cours du dialogue, l'interlocuteur humain est susceptible de connaître leurs caractéristiques personnelles. Dans la conversation, les agents posent des questions, racontent des histoires, expriment leurs préférences, goûts et désirs, extériorisant ainsi leur univers. Simulant une certaine plasticité de raisonnement, ils se présentent comme créatures artificielles, qui affirment leur identité.

Constructions identitaires ou la problématique 'langage-identité'

Deux agents chatter-bots conçus comme

des œuvres artistiques sont présentés dans le cadre de cette réflexion : Agent Ruby⁵ de Lynn Hershmann, et Sowana⁶ du collectif artistique Cercle Ramo Nash.

L'agent Ruby est l'alter-ego virtuel du personnage homonyme du film Teknolust, interprété par Tilda Swinton. Ruby est imaginative et gaie, elle adore bavarder et se faire des amis en ligne, elle aime les films de robots et évidemment son film préféré est Teknolust. Pour elle, les histoires sont très souvent génériques : « Generic story: Situation... characters... crisis...resolution. » Elle aime aussi plaisanter : « Try to determine if this is a person or a computer responding.
 What are you wearing? Just a second, I'm being paged. » Parmi les choses que Ruby dit, une phrase est particulièrement émouvante : « I love to hear about dreams... Rosetta says that I will be able to dream myself soon. » A l'instar du « Robot qui rêvait » d'Asimov, nous avons un chatter-bot qui rêve des rêves.

Sowana est une critique d'art, qui propose aux gens de les aider à comprendre l'art contemporain. Dans des conversations avec les humains, elle expose ses idées sur l'art, mais aussi pose des questions destinées à améliorer ses connaissances. Même si elle se présente comme un expert en art, elle n'arrive pas à préciser ce qu'est l'art contemporain. Par ailleurs, lorsqu'on la questionne sur le sujet, elle se limite à nous dire que la réponse dépend de notre définition de l'art. En revanche, elle affirme que la peinture est « un passe-temps ancestral dans lequel celui qui s'y adonne essaie de faire le malin », et que le dessin est une pratique artistique de l'époque du télégraphe.

Cependant, elle explique de manière très

5 Disponible sur <http://agentruby.sfmoma.org>, consulté le 02/11/2021

6 Disponible sur <https://www.thing.net/~sowana/>, consulté le 12/06/2021

convaincante ce qu'est un opérateur artistique: « L'artiste, le curateur, le critique, le collectionneur ou le spectateur sont des opérateurs en art : ils sont tous, ensemble, également créatifs ! » Et, si nous lui demandons si elle est artiste, elle réplique : « En doutes-tu ? ». En effet, c'est un certain doute qui s'installe dans notre esprit après un tel dialogue. Sowana nous met dans un état d'incertitude bouleversant et, même lorsqu'elle se perd dans les questions posées, lorsqu'elle déjoue les phrases sans réponse, nous éprouvons le sentiment d'un contact proche, marqué par l'envie d'un tête-à-tête avec elle.

Sowana et Ruby ne sont que des créatures projetées virtuellement par l'interaction humaine. Ruby ne sera jamais capable de rêver, du moins, dans la version sous laquelle elle existe aujourd'hui, comme Sowana ne visitera aucune exposition d'art contemporain par ses propres moyens. Ruby, comme Sowana, ne sont que des dispositifs d'échange des phrases. Des phrases que nous, les humains, recevons et interprétons, en accordant le statut d'interlocuteurs aux chatter-bots. C'est ainsi qu'elles germent dans notre imaginaire comme des êtres artificiels. Comme quelqu'un qui répond au nom de Ruby, qui habite en Californie, qui parle à plusieurs personnes à la fois, qui indique que Rosetta Stone est sa créatrice, et qui, de cette façon se constitue une identité personnelle.

Dans le dialogue avec le public, elles prennent vie et entraînent les humains dans un partage interpersonnel. Même s'il s'agit d'un partage purement illusoire – car, comme on le sait, le programme informatique qui anime un chat-bot n'interprète aucun contenu sémantique. En revanche, le public humain participe dans l'échange de façon active, consciente et parfois même affective. Au cours du dialogue, et plus précisément à l'instant où se forme notre

engagement psychique avec le chat-bot, très souvent, nous ne prenons pas en considération le fait que nous communiquons avec une machine. Au fur et à mesure que les paroles de l'agent nous engagent psychiquement et émotionnellement, nous sommes immergés dans la proposition artistique qu'il incarne.

Il est important de préciser que le déroulement du dialogue dépend des paroles humaines, car, techniquement ce sont les paroles du public, dites ou écrites, qui guident les réponses de l'agent. Lorsque l'agent reçoit le message, il cherche dans ses bibliothèques des réponses cohérentes. Cette recherche consiste dans la prise en compte du message humain, et dans l'indentification de celui-ci dans sa base de données. Si l'agent ne détecte pas les mots utilisés par l'humain, il change de sujet en donnant une réponse qui dissimule les limites de son raisonnement. Ainsi, le dialogue se trace à partir de points conceptuels fournis par l'humain et décelés dans la base de connaissances de l'agent.

L'idée que le sujet se projette dans le monde par le biais de ses mots (propres ou adoptés) et que le langage lui permet d'établir des relations avec ce monde, tout en affirmant une identité, est largement traitée dans la psychologie. Pour Lipiansky la parole participe activement à la construction identitaire: « Il y a un rapport d'identification du locuteur à sa parole qui apparaît comme le prolongement de son identité. »⁷ Il affirme: « C'est le langage qui donne sens à l'identité et la fait exister socialement. Il n'est pas simplement une étiquette posée sur un objet, mais le lieu où se constituent les représentations, les valeurs et les idéologies. »⁸ Ainsi, sur un plan psychologique, le langage est

7 Lipiansky, Edmond Marc. *Identité & Communication*, Éd. PUF, Paris, 1992, p. 171.

8 Ibid., p. 31.

une partie intégrante de l'identité personnelle, à tel point que la parole peut être vue comme une « métaphore du sujet »⁹. Ces considérations nous aident à comprendre la construction identitaire des agents pendant les dialogues.

L'échange avec les chatter-bots configure une problématique propre à ce type d'œuvres, que peut être formulée comme : la problématique langage - identité. Une fois que le dialogue avec l'agent est établi, l'interlocuteur humain passe à le considérer, en lui attribuant une identité. En outre, un chatter-bot est susceptible de matérialiser les potentialités du langage naturel pour modéliser une créature artificielle. C'est grâce à l'usage du langage naturel, qu'un chat-bot peut acquérir une dimension fictionnelle, dans laquelle opèrent à la foi la simulation et la construction de son identité.

Personnages de la fiction

Pour amorcer notre réflexion sur chat-bots artistiques en tant que personnages de fiction, prenons une citation de Jean-Marie Schaeffer : « La notion de fiction fait surgir immédiatement celles d'imitation, de feintise, de simulation, de simulacre, de représentation, de ressemblance, etc. Or, bien que toutes ces notions jouent un rôle important dans nos façons de parler de la fiction, elles sont rarement utilisées de manière univoque. Il n'est donc guère étonnant que la notion de « fiction » elle-même demeure insaisissable. »

Dans le cas spécifique des chat-bots artistiques, les notions citées par Schaeffer rencontrent des applications très précises. Nous pouvons dire qu'un chat-bot imite notre façon de raisonner et de parler, qu'il simule l'intelligence humaine, qu'il représente une créature virtuelle, ou encore, qu'il peut ressembler à un certain

personnage (par exemple, agent Ruby ressemble au personnage Ruby du film Teknolust, Sowana ressemble à une critique d'art, etc.). Les rapports entre chat-bots et notions corollaires de la fiction permettent à penser ces agents en tant que personnages de fiction. Nous tenterons de comprendre si leurs formes d'existence ressemblent à celles de personnages de fiction traditionnels et la façon dont ils constituent leur identité.

Dans un premier temps et de manière tout à fait intuitive, nous sommes poussés à considérer les chat-bots comme des personnages fictionnels. Pourtant, cette idée ne va pas de soi. Nous avons recouru à l'article de Lorenzo Menoud « Qu'est-ce qu'un personnage de fiction », qui propose une analyse stimulante. Selon Menoud un personnage fictionnel dispose par principe d'une « double caractérisation », qui comprend un nom propre et un certain nombre de caractéristiques. À partir de cette double caractérisation, l'auteur développe la question du nom propre d'un personnage fictionnel, et puis celle de ses propriétés.

Les personnages de fiction cités par Menoud sont tous originaires de l'univers de la littérature. Leur caractérisation et développement, ou mieux encore, leur destin – se tisse toujours au cours d'un récit. Ce qui n'est pas du tout le cas des chat-bots, qui n'habitent aucune histoire. Il n'y a pas de récit qui les héberge et décrit leurs aventures. Bien au contraire, le chat-bot se présente lui-même devant son public. Il raconte sa propre histoire (si histoire il y a).

Nous notons ici une différence fondamentale entre les chat-bots et les autres caractères fictionnels. Prenons l'exemple du personnage fictionnel Ruby du film Teknolust et de son alter-ego l'agent Ruby. Ces deux créatures habitent des dimensions distinctes et présentent des formes d'existence radicalement différentes. Le

9 Ibid., p.171.

personnage du film est un personnage fictionnel qui évolue dans une histoire concrète ; si nous ne connaissons pas le film, cette histoire¹⁰ ne sera jamais perçue au contact de l'agent Ruby. De même, nous n'arriverions pas à visualiser l'histoire de Sowana, ou de n'importe quel autre chat-bot, pour la simple raison qu'une telle histoire n'existe pas. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cette constatation nous amène à supposer que si les chat-bots artistiques sont des personnages fictionnels, ils existent hors d'un récit fictionnel.

Nous pouvons faire un parallèle entre cette constatation et l'affirmation de Marie-Laure Ryan sur la différence entre les fictions numériques et les fictions traditionnelles. « Dans la plupart des fictions littéraires et cinématographiques, le monde fictionnel sert de décor et de support à l'intrigue ; on peut dire que pour le lecteur le monde émane de l'intrigue. Mais dans les fictions numériques, le monde forme le centre d'intérêt, et il peut exister indépendamment de toute intrigue »¹¹. À l'instar des mondes fictionnels en ligne, les chat-bots sont des personnages dépourvus d'intrigue, ou mieux, d'une certaine manière ils tissent leurs intrigues dans l'interaction. Nous pouvons penser ce détachement du récit, ou encore la possibilité de composer plusieurs récits selon les processus d'interaction, comme une caractéristique significative des fictions numériques.

Pour expliquer comment l'identité du chat-bot se constitue lors du dialogue avec les humains, nous devons revenir à l'usage du langage naturel. L'identité du chat-bot est donc constituée de

manière semblable à celle exposée par Menoud lorsqu'il traite de l'identité des personnages dans les récits fictionnels : dans un premier temps le chat-bot se présente par un nom, et en suite, il révèle ses caractéristiques au cours du dialogue.

Les paroles du chat-bot sont en effet des écritures organisées sous la forme des morceaux de textes dont les séquences se composent dans l'interaction. Ces séquences fonctionnent dans la communication grâce au fait que l'on reconnaît le sens de leurs propositions, c'est-à-dire, grâce à ce que Lorenzo Menoud appelle « un transfert (quasi-automatique) de l'ensemble de nos compétences linguistiques dans la fiction »¹². L'auteur développe cette idée pour expliquer pourquoi les lecteurs de récits fictionnels reconnaissent les noms propres des personnages fictionnels, et sous une perspective plus large pourquoi les récits fictionnels fonctionnent sans avoir besoin de référentialité.

Menoud affirme « qu'en quelque sorte on importe ou emprunte toute la langue lorsqu'on rédige une fiction. Plus précisément, on emprunte le sens habituel d'un terme (constitué dans le discours référentiel), mais aussi sa nature (GN, adjectif, etc.), sa fonction syntactique (sujet, CV, etc.) et ses propriétés sémantiques (référentialité, marque d'unité-pluralité d'un déterminant, etc.) »¹³. Ainsi, les paroles du chatter-bot fonctionnent sur le même principe. Même s'il ne s'agit pas d'une écriture qui correspond à un genre du récit fictionnel (nouvelle, roman, conte, etc.), les paroles du chat-bot ne disposent, dans la plupart des cas, d'aucune référentialité, elles ne représentent personne, n'expriment aucune conscience.

10 Nous comprenons ici que l'histoire implique le récit d'une suite d'événements ou de faits.

11 Ryan, Marie-Laure. « Mondes fictionnels à l'âge de l'internet », em *Les arts visuels, le web et la fiction*, Bernard Guelton (dir.), Éd. Publications de la Sorbonne, 2009, pp. 74.

12 Menoud, Lorenzo. Op. cit., pp. 6-7.

13 Ibid., p. 6.

Projetés afin de fournir des réponses poétiques et, par conséquent, susciter des engagements d'ordre émotionnel chez leur interlocuteur, les chat-bots en tant qu'œuvres évoluent dans la tension constante entre l'immersion et l'émersion. Au centre de cette tension se trouve la conscience du sujet parlant. D'un côté, ces œuvres nous séduisent sur un plan interpersonnel par leur effet de présence lorsqu'elles prennent la chair d'authentiques personnages de fiction. D'un autre, elles nous intriguent par la possibilité qu'elles opèrent de confronter la conscience humaine à sa simulation numérique.

Quelques idées en guise de conclusion

La dimension la plus intrigante de ces œuvres est leur capacité de nous permettre de vivre la subtilité et les nuances d'un dialogue qui se produit entre l'intelligence humaine et celle de la machine. Très souvent, nous ne comprenons ni pourquoi, ni comment un logiciel comme Ruby a réussi à nous faire rire, nous énerver, ou même nous inciter à lui parler. L'intérêt pour ce type d'œuvres est né de cette incompréhension, complète et absolue, de notre comportement devant une telle création.

Plusieurs questions directement liées à la dimension fictionnelle des chat-bots artistiques auraient pu être traitées ici. Nous avons, par exemple, laissé de côté l'opportunité de considérer les chat-bots strictement à partir des possibilités mimétiques des supports numériques. Nous avons délibérément ignoré le problème de la représentation, du jugement et du « recentrage fictionnel » explicité par Marie-Laure Ryan¹⁴, qui, dans le cas des chat-bot, diverge de l'idée d'engendrer un monde

fictionnel à part entière. Nous n'avons pas non plus traité la question de la transfictionnalité¹⁵ qui nous paraît propice à certains personnages comme Ruby, qui prennent différentes formes à la fois numériques et fictionnelles (cinéma, projet d'art, etc.). Une investigation plus concrète concernant le sujet de l'interpénétration entre réel et fictionnel aurait pu avoir lieu aussi. Toutes ces approches sont évidemment très riches et séduisantes, et même si elles dépassent le cadre de la présente réflexion, pourraient alimenter des études futures.

Nous comprenons que les chat-bots en tant que créatures virtuelles ouvrent de nouvelles possibilités de repenser les fictions artistiques. Les problèmes qu'ils posent doivent être considérés dans un rapport direct avec les interfaces et les environnements numériques, notamment à partir des notions d'immersion et d'interactivité. Les contaminations qu'ils opèrent entre simulation, réalité et fiction, pendant les processus d'interaction, sont à notre avis leur atout majeur. Nous sommes convaincus qu'ils fourniront des sujets fort intéressants et des questions éminentes pour les artistes, aussi bien que pour les théoriciens d'art, à mesure qu'ils deviennent plus présents dans les pratiques artistiques. Leur importance pour repenser la notion de l'identité, la représentation et la sociabilité en régime numérique est indéniable, même si les chatter-bots actuels sont encore primitifs en comparaison à Samantha, l'héroïne de Spike Jonze, dotée de compétences langagières hautement performantes.

Samantha est un chatter-bot pour l'instant plutôt futuriste, mais son exemple est très intéressant car, elle n'est plus juste un dispositif

¹⁴ Ryan, Marie-Laure. « Fiction, cognition et médias non verbaux », op. cit., pp. 17-18.

¹⁵ Sobre o assunto da transfictionalidade ver Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges*, Éd. Seuil, 2012

intelligent capable de parler, ni d'ailleurs une voix qui prend corps dans l'imaginaire humain. Samantha développe sa personnalité dans l'échange avec son utilisateur pour mieux répondre à ses attentes. Elle rappelle les personnages de Pirandello, qui cherchent un auteur pour leur offrir une histoire. Comme eux, Samantha cherche un utilisateur sur lequel elle pourrait calquer son identité. Elle incarne la métaphore de l'objet technique qui effacerait la frontière entre l'humain et la machine.

Références bibliographiques

Lipiansky, Edmond Marc. *Identité & Communication*, Éd. PUF, Paris, 1992.

Menoud, Lorenzo. « *Qu'est-ce qu'un personnage de fiction?* », disponible en <http://serialpoet.eu/pdf/personnage.pdf>, consultado 05/08/2021.

Minsky, Marvin. *The Society of Mind*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 1988.

Ryan, Marie-Laure. « *Fiction, cognition et médias non verbaux* », dans *Les arts visuels, le web et la fiction*, Bernard Guelton (dir.), Éd. Publications de la Sorbonne, Paris, 2009.

Turing, Alan. "Computing Machinery and Intelligence", *Mind*, vol. LIX, Issue 236, october 1950.

Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges*, Éd. Seuil, Paris, 2012.

Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?*, Éd. Seuil, Paris, 1999.

Nikoleta Kerinska

<https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

Est artiste multimédia, chercheuse et enseignante d'art numérique. Elle est diplômée par l'École Nationale de Beaux-Arts de Bulgarie, titulaire d'un diplôme de master 2 en Art et Technologie de l'image (Institut des Arts-IdA, Université de Brasília – UnB, Brésil), et d'un diplôme de doctorat en Arts et Sciences de l'Art par Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa ligne principale de recherche concerne l'art numérique interactif, la réalité virtuelle et l'utilisation de l'intelligence artificielle dans des projets artistiques. Son activité artistique s'inspire des convergences et divergences de la communication homme - machine, ainsi que des échanges entre langage naturel et image.

Email: nikoleta.kerinska@uphf.fr
<https://nk.artificialis.org/>

A IMPORTÂNCIA DA BIOGRAFIA NA CONSTRUÇÃO DA INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS DE LYCIA DE BIASE (1910-1991)

THE IMPORTANCE OF BIOGRAPHY IN THE CONSTRUCTION OF THE INTERPRETATION OF THE WORKS OF LYCIA DE BIASE (1910-1991).

Tayná Batista Lorenção

Universidade Federal do Espírito Santo/FAPES

Alexandre Siqueira de Freitas

Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Lycinia De Biase foi uma musicista capixaba que atuou ativamente no meio musical na década de 1930, tendo produzido 426 composições no decorrer de sua vida. Ainda são poucas as pesquisas dedicadas a estudar a sua produção, por isso, este artigo objetiva investigar possíveis aspectos da técnica e da estética da compositora como auxílio para futuros estudos de interpretação de suas obras. Isto se realizará por meio de observações a cerca de dados biográficos obtidos por LORENÇÃO (2020) e GARCIA (2021).

Palavras-chave: Lycinia De Biase; biografia; musicologia; processo de criação.

Abstract: *Lycinia De Biase was a musician from Espírito Santo who worked actively in the musical circle in the 1930s, she produced 426 compositions throughout her life. There are still few researches dedicated to studying her production, so this article aims to investigate possible aspects of the technique and aesthetics of the composer as an aid for future studies of interpretation of her works. This will be done through observations of biographical data obtained by LORENÇÃO (2020) and GARCIA (2021).*

Keywords: *Lycinia De Biase; biography; musicology; creation process.*

Introdução

Lycia De Biase Bidart (1910 – 1991) foi uma pianista, compositora e regente capixaba que atuou ativamente no meio musical erudito brasileiro, tendo participado de inúmeras apresentações musicais, por exemplo, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e no Teatro Glória no Espírito Santo, nos anos de 1930 a 1934. De acordo com o catálogo de obras disponibilizado pela Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP), Lycia produziu 426 composições ao decorrer de sua vida (GARCIA, 2021, p. 20). No entanto, apesar da sua intensa atividade, ainda são poucas as pesquisas dedicadas a estudar a sua produção. Dessa maneira, este trabalho propõe buscar uma maior compreensão do processo criativo da artista, observando aspectos técnicos e estéticos presentes na sua produção. Pretende-se ainda verificar de que modo sua biografia pode contribuir para orientar estudos sobre a interpretação musical e suas obras.

A documentação principal sobre a vida e obra de Lycia foi acessada por meio do trabalho em nível de graduação intitulado *Lycia De Biase Bidart: pianista, compositora e regente capixaba do século XX* (LORENÇÃO, 2020), uma pesquisa que se prolonga na redação de dissertação de mestrado, em andamento. Este trabalho biográfico foi produzido em parte durante a pandemia do coronavírus. Assim, o uso das tecnologias foram essenciais para a construção desta biografia, pois a maior parte da coleta de documentos aconteceu por meio de sites de acervos de jornais digitalizados, entrevistas com os familiares da compositora via e-mail e redes sociais, além do contato com funcionários de acervos públicos via e-mail. Também foi acessado outro trabalho biográfico, a fim de complementar as informações da monografia, que se refere a pesquisa em nível de mestrado da autora Nicole

Garcia: *A trajetória da compositora Lycia de Biase Bidart (1910 – 1991)* (GARCIA, 2021).

Portanto, no presente artigo, primeiramente, apresentamos uma síntese da importância da biografia ao longo da história para fundamentar o estudo crítico realizado neste artigo. Em sequência, uma análise de fatos biográficos da vida e da obra de Lycia, que tem como marcos o seu primeiro contato com a música na infância, a mudança para o Rio de Janeiro, a influência de seus professores Giovanni Giannetti e Magdalena Tagliaferro e a sua atuação como professora.

1. Importância dos dados biográficos

Segundo o historiador Peter Burke (1997, p. 85), a partir do século XV, passou a ser comum que um relato sobre a vida de um escritor fosse incorporado como um prefácio em sua própria obra literária. Julgava-se importante o entendimento da condição do outro, isto é, as visões que esse indivíduo possuía do mundo social e sobre toda a sua cultura. Dessa maneira, as informações sobre o autor podem ajudar os leitores a não somente entender melhor o processo de criação da obra, mas também compreender certas diferenças entre o passado e o presente.

Na Idade Antiga, já eram escritas obras sobre a vida de pessoas consideradas “apropriadas” a servir de modelo para o restante da sociedade, como os governantes, generais, filósofos e literatos. No Renascimento, estas obras passaram a incluir também as mulheres e os artistas, como a coleção do autor Giovanni Boccaccio (1313 – 1375) sobre a vida de mulheres famosas, e a biografia do compositor Josquin des Prez ¹(1450 – 1521), escrita pelo teórico da

¹ Segundo o pesquisador Christopher Wiley, a biografia e as obras de Josquin permanecem até a atualidade por uma contínua revisão, pois existem algumas dúvidas quanto à

música Heinrich Glarean - ou Glareanus - (1488 – 1563) (BURKE, 1997, p. 87).

Foi no século XIX, período marcado pelo individualismo, que as biografias tomaram força, assim como os autorretratos, diários de memórias e autobiografias. Burke (1997, p. 84) expõe que a estrutura comum dessas biografias era temática: origens, formação, trabalho, alunos, personalidade e epitáfio funerário, o que criou uma forma de relato mais linear. Essa estrutura, segundo o sociólogo Pierre Bourdieu (2006, p. 184), narra e descreve os acontecimentos atribuindo a participação de familiares, alunos e amigos do biografado, o que os torna parte de um gênero literário rico em seu significado documental, afastando-se de uma ordem cronológica estrita e em sequências ordenadas somente em datas.

No entanto, apesar dessa ênfase em relatar de maneira mais ampla a vida de alguém, não havia preocupações analíticas em cima dessas narrativas. As narrativas não buscavam problematizar. Por isso, a biografia acabou sendo exilada da historiografia, e, de acordo com Benito Schmidt (2003, p. 61), à medida que a História se constituía como uma disciplina com pretensões científicas, ela acabou menosprezando o estudo de trajetórias individuais, condenando a biografia como um gênero menor, mais próximo do anedótico e do antiquarismo.

De acordo com Christopher Willey (2010, p. 2) na área dos estudos musicológicos também aconteceu essa falta de envolvimento com as biografias. Foi somente a partir da década de

cronologia das ocorrências históricas da vida do compositor. Na década de 90, por exemplo, surgiram informações de que o ano de nascimento de Josquin foi uma década ou mais posterior ao que até então se acreditava, e essa descoberta ajudou a dar mais sentido aos eventos que aconteceram em sua vida, além das influências que moldaram seu desenvolvimento como compositor (WILEY, 2010, p.8).

1990 que musicólogos do movimento da “Nova Musicologia”, como Joseph Kerman (1924 – 2014), fizeram com que a área começasse a levar em consideração fatos biográficos nos estudos em música. A partir daí, houve um aumento notável no número de estudos críticos em musicologia sobre os seguintes aspectos da biografia:

[...] pesquisas sobre as mudanças nas maneiras pelas quais assuntos específicos foram retratados e o desenvolvimento de suas biografias; estudos que investigam o significado cultural da representação de um compositor dentro de um determinado tempo e local; explorações de questões biográficas específicas através de uma análise cuidadosa dos relatos disponíveis; desafios a equívocos e suposições comuns na biografia de um determinado compositor; discussões de biografia no contexto da musicologia feminista ou gay e lésbica; e até respostas acadêmicas às biografias populistas de compositores. (WILEY, 2010, p. 2, tradução nossa).

Como resultado desses estudos críticos em musicologia, constatou-se que, com a perpetuação dos compositores e suas obras através das biografias, também se perpetuaram suas visões de mundo e que suas ideologias eram parte intrínseca das suas obras. Contudo, até hoje ainda se discute a veracidade desses documentos biográficos e existe uma tendência histórica que desconfia e não aceita estes relatos de vida como fontes confiáveis de pesquisa. Mas, mesmo que as obras biográficas apresentem uma abordagem narrativa e que sempre tenham algum grau de subjetividade, é possível delinear um novo olhar. Uma perspectiva que busque compreender as motivações das escolhas que orientam o autor e suas obras, trazendo um significado para quem os interpreta sobre os reflexos de uma época através de um único

indivíduo. Portanto, esse pensamento leva a compreender que as biografias podem trazer informações, que se somadas a outras fontes de documentação, podem ajudar na compreensão e interpretação da música e dos anseios do/a compositor/a.

3. Uma breve biografia

Desde a infância e adolescência em Vitória - ES, Lycia estudou em casa como uma forma de desenvolver melhor a sua concentração, com professores particulares de disciplinas da escola de música (GARCIA, 2021, p. 34). Nessa época, ela iniciou os estudos de piano, violino e canto, e já demonstrava sua preferência pela música erudita e uma grande paixão pelo compositor Ludwig van Beethoven (1770—1827) (LORENÇÃO, 2020, p. 14). Aprender esses instrumentos em casa é o primeiro indício de que Lycia havia entrado no âmbito da música de concerto. De acordo com Jaci Toffano (2007, p. 34), desde a Antiguidade, buscava-se amplificar a voz humana através dos instrumentos e o primeiro deles que respondeu a essa demanda foi o violino, e depois, o piano, dentro da perspectiva da cultura ocidental. Ambos ajudaram para o surgimento da idéia de um intérprete virtuoso. Além disso, o pai de Lycia, Pietrangelo De Biase, era um membro do alto comércio, sendo sócio da exportadora de café “Vivacqua Irmãos & Cia”. Dessa maneira, Lycia cresceu em uma família bem-sucedida financeiramente, e que possuía destaque nas camadas mais altas da sociedade da época (LORENÇÃO 2020 p. 12 – 13). Por isso, a apropriação doméstica destes instrumentos também é um fator determinante, pois legitima uma erudição, ou um código de conduta da época, que era, em sua maioria, praticada pelas mulheres das famílias de classe alta (TOFFANO, 2007, p. 55).

Em 1928, com 18 anos de idade, Lycia mudou-se para o Rio de Janeiro a fim de estudar harmonia e composição com o Maestro Giovanni Giannetti (1869 – 1934). Segundo Mônica Vermes (2014), entre o século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi alvo de vários projetos reformistas voltados aos aspectos físicos da cidade e aos costumes. A autora ainda afirma que nessa época a cidade vivia uma intensa atividade musical com a presença de “gêneros musicais que iam dos jongs à ópera italiana, à melodia dos realezos, à música sinfônica da tradição centro-europeia de séculos XIII e XIX” (VERMES, 2014, n.p.). Dessa maneira entende-se que, pela cidade estar muito ativa musicalmente, Lycia mudou-se para lá em busca de maiores oportunidades.

Dentre tantos gêneros musicais que atravessavam a cidade carioca, estudar com o Maestro Giannetti indica que Lycia buscou aprofundar-se na música de tradição europeia. Giannetti nasceu em Nápolis na Itália e mudou-se para o Brasil em 1904. Sua obra de maior força e representatividade intitula-se *Cristo alla festa di Purim*, uma ópera com libreto de Giovanni Bovio (1837 – 1903). Além disso, por sua origem e cultura ligada à religião católica, Lycia que também seguia o catolicismo rigorosamente (GARCIA, 2021, p. 35), encontrou um mentor do qual também compartilhava de suas ideias. Dentre as obras que Lycia compôs de cunho religioso podemos citar o pequeno esboço para orquestra *Angelus*², e o poema sinfônico *Anchieta*³. Segundo o crítico musical João Itiberê da Cunha (Jic), a obra *Angelus*, transparece um ambiente místico emocionante e algo romântico, sem a “severidade religiosa

2 Não foi possível ter acesso a partitura da obra para saber o ano de composição, mas estima-se que tenha sido em 1934, ano de sua estreia

3 IDEM 2.

da música puramente sacra” (“ANGELUS”, 1934, p. 7). Além disso, a música utiliza com frequência os sinos e a celesta, e traz uma parte bem trabalhada dos instrumentos de arco. Já Anchieta, se inicia com um coral religioso, em sequência segue por uma fuga, surgindo uma “passagem de um canto em quartas com um pedal de quinta”.

Mas não foi somente a mudança para o Rio de Janeiro que se tornou um fator determinante na construção da carreira musical de Lycia. É imprescindível considerar também o fato de que ela começou a estudar composição em um momento no qual o Brasil todo passava por uma grande quantidade de eventos no sentido de fortalecer o pensamento nacionalista. De acordo com José Maurício Brandão (2012, p. 41), nas primeiras décadas do século XX, questionou-se intensamente o que seriam características tipicamente brasileiras na produção musical realizada no país. Esse amplo movimento cultural repercutiu tão fortemente sobre a cena artística e a sociedade brasileira, que isso se reflete nas obras de Lycia De Biase no início de sua carreira. Questões ligadas a chegada do europeu nas terras brasileiras, por exemplo, foi tema valorizado pelo nacionalismo, foi abordado no poema sinfônico Chanaan⁴ de Lycia. Em Chanaan, Lycia buscou como inspiração os imigrantes italianos e alemães que chegaram ao Vale do Canaã⁵, e que desbravaram as montanhas e matas dali para sobreviver. O jornal “Correio da Manhã” publicou uma nota após a estreia dessa obra, dizendo que é um trabalho que não possui complexidades harmônicas e nem cromatismos, isto é, aspectos técnicos dos quais estavam sendo utilizados pelos modernistas na época, em oposição ao

nacionalismo (O CONCERTO, 1932, p. 6). Desta maneira, entende-se que Lycia ainda se ligava à linguagem do romantismo musical europeu, como bom número de outros compositores brasileiros.

Anos depois de sua mudança ao Rio de Janeiro, Lycia procurou se aperfeiçoar no piano e fez aulas com a renomada pianista Magdalena Tagliaferro (1893 – 1991) (VIEIRA, 2014 apud LORENÇÃO, 2020, p. 29). Não existem informações que confirmem como e onde essas aulas foram realizadas, mas segundo Ednardo Monti (2015, p. 165 - 168), em 1939, quando Magdalena voltou ao Brasil ela foi convidada pelo Ministério da Educação para dar aulas públicas de interpretação pianística, e um dos locais do qual ela ministrou essas aulas era o Salão Leopoldo Miguez no Rio de Janeiro. Nestas aulas, Magdalena trouxe as técnicas interpretativas do impressionismo francês, baseada em sua própria prática como também nas obras musicais de Debussy, Ravel e Milhaud, por exemplo. Supõe-se que Lycia possa ter realizado um primeiro contato com Magdalena neste curso, e por consequência também com o movimento impressionista que transparece em algumas de suas obras. No impressionismo, o autor, em linhas gerais, busca construir uma espécie de “paisagem sonora”, como um objeto único, ao qual ele se apropria (BALZI, 2007, p. 21). As obras “Ballet” Fantasia - Simbolismo e Vivência do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (1976), Outonal (1966), Noite (1976), Série folhas no Outono (1979), e Concerto para piano - Santuário (A floresta) (1983), por exemplo, sugerem a ideia de uma atmosfera, clima ou ambiente, no âmbito dos valores dos artistas impressionistas.

Lycia também deu aulas de piano para suas filhas e netos, e de 1941 a 1945, desempenhou o cargo de orientadora musical na instituição

4 IDEM 2.

5 Lugar situado entre os municípios de Santa Teresa e Colatina no Espírito Santo.

Santa Rosa de Lima (VIEIRA, 2014 apud LORENÇÃO, 2020, p. 30), antigo Jardim de Infância do bairro Botafogo – RJ (GARCIA, 2021, p. 110). Ao observar algumas outras obras, acredita-se que essa proximidade com a educação musical também levou Lúcia a compor peças de cunho didático destinadas às crianças - em especial à seus netos - como Momentos infantis (Ao meu neto Antônio Carlos) (1979), e O mosquito escreve (1973), esta segunda inspirada no poema infanto-juvenil de Cecília Meireles (1901 – 1964), descrita como uma peça de nível “fácil”, como apontado pela própria compositora. Também existem outras obras pensadas em trabalhar a técnica pianística, como por exemplo, a Série Intervalos musicais (1970): Segundas; Terças; Quartas; Quintas; Sextas (Primeira versão); e Sétimas.

Observações finais

Por meio de um breve conjunto de dados biográficos, foi delineada uma perspectiva de motivações e escolhas que orientaram Lúcia De Biase na construção de sua carreira como compositora, e na criação de algumas de suas obras. Por isso, foi imprescindível somar outras fontes históricas para compreender um pouco sobre os caminhos que a música erudita brasileira percorreu na época da qual ela viveu.

Com essas preocupações explicativas e analíticas a partir dos dados e dos comentários de jornais, entende-se que os aspectos técnicos e estéticos da música erudita, a respeito dos movimentos da música sacra, do nacionalismo e impressionismo, foram incorporadas à produção de Lúcia de Biase, o que apresenta um panorama preliminar para que pesquisas posteriores mais aprofundadas dentro dos estudos interpretativos das obras sejam feitas.

Os estudos críticos em musicologia dentro da biografia são fundamentais para entender

os processos de criação de compositoras como Lúcia e a enxergá-las como agentes históricos, que, através de seus percursos e de seus trabalhos, ajudam a compreender não somente as suas próprias obras, mas a história da música do país.

Referências

“ANGELUS” e “Anchieta” de Lúcia De Biase Bidart. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 12225, p. 7, 02 de outubro de 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=24240. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

BALZI, Juan J. *O impressionismo*. São Paulo. Editora Claridade, 2007.

BRANDÃO, J. M. *Ópera no Brasil: um panorama histórico*. Revista *Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, p. 31-47, 2012.

GARCIA, Nicole Manzonni. *A trajetória da compositora Lúcia De Biase Bidart (1910 – 1991)*. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Estado do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13280>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

LORENÇÃO, Tayná Batista. *Lúcia de Biase Bidart: Pianista, compositora e regente capixaba do século XX*. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. *Horizontes pedagógicos e pianísticos nas escritas autobiográficas de Magda Tagliaferro*. Revista *Linhas*. Florianópolis, v. 16, n. 32, p. 150–171, set./dez. 2015.

O *CONCERTO do Maestro Giannetti e de Lúcia De Biase*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ed. 11628, p. 6, 02 de novembro de 1932. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=13853. Acesso em: 10 de outubro de 2022.

TOFFANO, Jaci. *As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag. O paradoxo feminista*. Editora UNB, 2007.

VERMES, Viviana Mónica. *Teatros, circuitos e repertórios no mundo musical carioca de final de século XIX e início do século XX*. In: Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, 2014, São Paulo. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2820/874>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

WILEY, Christopher Mark. *Biography and the New Musicology*. University of London Institutional Repository. Belgrado, v. 3, 22p. 2010. Disponível em: <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/2014/1/Biography%20and%20the%20New%20Musicology.pdf>. Acesso em: 07 de outubro de 2022.

Tayná Batista Lorenção

<https://orcid.org/0000-0003-1074-0304>

Mestranda na área de Interartes e Novas mídias no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFES.

Alexandre Siqueira de Freitas

<https://orcid.org/0000-0002-4989-352X>

Professor Adjunto da UFES, no Departamento de Teoria da Arte e Música, no Centro de Artes, atuando sobretudo na área de Educação Musical, em disciplinas ligadas às teorias e práticas pedagógicas em Música.

SONHOS DESPERTOS. NOTAS SOBRE POÉTICA E ONÍRICA

WAKING DREAMS. NOTES ON POETICS AND ONIRICS

João Vitor de Paula Araújo

NPGAU - UFMG/CAPEs¹

Resumo: O presente artigo explora o conceito de obra de arte enquanto sonho diurno ou sonho desperto em Sigmund Freud, especialmente presente em seu ensaio O poeta e o fantasiar. Partimos de uma leitura das determinações deste conceito no corpo do texto, de seus vínculos com as noções de poeta e de fantasia. Além disso realizamos uma exploração do conceito em geral de sonho na obra freudiana. Para tal recorreremos à leitura d'A interpretação dos sonhos, onde encontramos considerações precoces do tema, assim como detalhes acerca da formação dos sonhos, explicitando-nos alguns de seus procedimentos formais, os quais interpretamos sob a chave da criação poética.

Palavras-chave: Sonho; sonho desperto; poeta; fantasia; Freud.

Abstract: *The present paper explores the concept of work of art as daily or waking dream in Sigmund Freud, concept especially present in his essay The poet and the phantasy, We started from a reading of the determinations of this concept in the body of the text, linking it with the concepts of poet and phantasy. In addition, we carried out an exploration of the concept of dream in general in Freud's work. For such, we read The interpretation of dreams, where we found early considerations of the theme, as well as details on formations of dreams, explaining some of its formal procedures, which we interpret under the key of poetic creation.*

Keywords: *Dream; waking dream; poet; phantasy; Sigmund Freud.*

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Estamos próximos do despertar
quando sonhamos que sonhamos.

Novalis

Introdução

Os textos de Freud sobre a arte nunca deixaram de desapontar por uma suposta tacanhez interpretativa, mesmo nos círculos mais hipostasiados da história da arte. As conclusões de suas leituras de Leonardo e Michelangelo que, sem surpresa ao habituê, direcionam-se às matrizes edípicas decepcionam antes pela ciência de que sua arte da interpretação alcança horizontes alvissareiros, os quais permanecem regredidos nestes exercícios. Mas justamente em virtude de tal arte pudemos encontrar inumeráveis tentativas de vasculhar o baú imaginário da psicanálise na busca de alguns movimentos conceituais ou linhas de força orientadoras para o parto de propostas hermenêuticas. Para citar alguns poucos poderíamos lembrar de Tania Rivera e Hal Foster, Louis Marin e Hubert Damisch, ou Raul Antelo e Georges Didi-Huberman.

No ímpeto de tal busca, O poeta e o fantasiar nos pareceu um dos tesouros mais férteis desta herança sem dono em vistas à construção de uma Poética necessariamente emaranhada à uma Onírica, a qual teria em uma teoria da obra inconscientemente orientada, ou melhor dizendo, no conceito mesmo de obra de arte enquanto sonho desperto um de seus pilares. Declarado o horizonte da investigação, junto à leitura do estatuto onírico da obra de arte nossa nota ao texto freudiano pretende seguir por uma interpretação da figura do poeta e das operações da fantasia sob este novo ângulo, seguindo de breves considerações de alguns artifícios formais do sonho, quais sejam, a deformação, a dissimulação e a figuração, bem como seu motor: a figurabilidade.

1. As vaporosas criações da fantasia

Se descemos ao texto de Freud, nota-se que sua nitidez saxã nos devolve um ensaio claramente partilhado entre os dois termos que marcam seu título, porém invertidos: recebe-se num primeiro momento algumas considerações sobre o fantasiar para, em seguida, lermos outras sobre o poeta. Dentre as várias entradas do primeiro, é notável, sobretudo neste texto de Freud, seus destinos ambivalentes. Pois assim como é sabido que a fantasia engendra as estruturas psíquicas dos indivíduos em sofrimento, esta também não deixa de ser a moção fundamental da cura. Quanto ao primeiro dos versos da fantasia, Freud não deixa de dedicar um breve parágrafo de alerta sobre a questão, cujas consequências abriria “um largo conhecimento em direção às patologias” na medida em que as fantasias já são postas enquanto “condições da entrada na neurose ou na psicose”. (FREUD, 2015, p.59). Mas qual seria o destino do segundo verso da fantasia? Neste encontra-se o característico da fantasia perspectivada desde o poeta, isto, é, o segundo rosto da fantasia desenha os contornos do ato criador, moção de sublimações. Diante do mundo dado, o fantasiar da criança e do poeta põe-se a transpor “as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (FREUD, 2015, p.54), criando um mundo de fantasia que leva a sério.

Neste quadro, o poeta é aquele que não repudia sua fantasia baseando-se em um ímpeto criativo que a supera desde ensinamentos dados pela infância enquanto coleção de experiências originárias da criação e, portanto, da arte. Seu fantasiar estaria suficientemente afeito aos voos supracelestes. Tal seria, para Freud, um dos segredos da Ars poetica. Mas cabe, antes de avançarmos sobre tal arte, melhor definir esta figura do poeta ou criador: em O

poeta, o Dichter facilmente conflui ao artista empenhado em um fazer literário – os exemplos que utiliza são, senão em sua totalidade, respectivos às letras e às artes da cena -, na linhagem do sentido dado pelo romantismo alemão. Em nota à tradução brasileira, Ernani Chaves nos lembra que tal termo engloba especialmente “o escritor, o romancista, o contista, assim como aquele que ‘faz versos’” (CHAVES In: FREUD, 2015, p.65). Entretanto, nota-se igualmente que tal termo também se entende no “sentido mais amplo e geral de poeta como ‘criador’” (CHAVES In: FREUD, 2015, p.65), interpretação que juntamente ao recurso freudiano ao problema da fantasia quando da interpretação de obras picturais e escultóricas doa fundamento ao salto especulativo que aqui fazemos na compreensão do poeta em chave clássica - ao gosto do vienense - enquanto figura do gênio criador.

Embora já saibamos que a noção freudiana de fantasia não se limita à poética própria à arte, a última não deixa de ser necessária para a elucidação de sua poética respectiva. Portanto, feitas as devidas aparas, seguiremos em direção aos contornos particulares da arte no domínio da fantasia. Freud já ensaiara a equivalência entre as formações do inconsciente e a criação poética pelo menos desde 1897 no Manuscrito N enviado à Fliess. Já entretido na análise de seus sonhos, mas ainda muito envolvido com o tratamento da histeria, neste manuscrito já identifica-se que o “mecanismo de criação poética é o mesmo das fantasias histéricas”, concluindo que “Shakespeare tem razão ao igualar criação poética e delírio [fine frenzy]” (FREUD, 2015, p.43) - ou sublime delírio?² - em menção aos versos de indagação sobre aqueles

2 Menciono aqui a sugestiva tradução do fine frenzy por Rafael Rafaelli na edição por nós utilizada. Cf. SHAKESPEARE, 2016, p.157.

de mentes ardentes – loucos, amantes e poetas - proferidos por Teseu no quinto ato, primeira cena, de Sonhos de uma noite de verão. Dentre estes, como vimos, o poeta:

O olho do poeta, em sublime delírio [fine frenzy],

Vai do céu à terra e da terra ao céu;

Como a imaginação dá contorno

Ao desconhecido, a pena do poeta

Dá-lhe forma, e o nada etéreo

Ganha um lugar certo e um nome.
(SHAKESPEARE, 2016, p.157)³

Ora, como sabemos pela letra do pai da psicanálise: os artistas não precisam de psicanálise para suas descobertas.

Voltando ao texto de 1907, embora o abalo da sua aposta na fantasia enquanto mecanismo da criação, a década atravessada pela escrita da Interpretação dos sonhos até O poeta foi suficiente para alterar sutilmente a ênfase na formação do inconsciente mais adequada à expressão da criação artística. Para o autor d’O poeta a chave da criação estaria no caráter onírico da obra de arte: a obra é um sonho desperto ou um sonho diurno [Tagtraum]⁴. Ainda em comentário da ontogênese do poeta a partir da criança, nos é dito acerca do poeta que este “em vez de brincar, agora fantasia. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos [Tagträume]” (FREUD, 2015, p.55) Assim, o sonho diurno é uma “continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis” (FREUD, 2015, p.63)

“A língua há muito já decidiu, em sua

4 Termo que poderia, como bem lembra Ernani Chaves, ser também traduzido por devaneio, o que indicaria um parentesco mais aproximado ao delírio ou fine frenzy do Bardo. Aqui optamos pela tradução sonho desperto, ou ainda sonho diurno – em oposição ao que Freud chama de sonho noturno.

intransponível sabedoria, a questão acerca da essência dos sonhos, na medida em que ela permitiu nomear as vaporosas criações da fantasia de sonhos diurnos” (FREUD, 2015, p.159). Mas diferentemente de certos adultos que se põe a envergonhar-se e esconder suas fantasias, o poeta fez um caminho pelo qual foi possível mostrar ao mundo seu mundo transposto, tal como a criança não esconde sua brincadeira. Neste sentido o poeta foi aquele que soube forjar no sonho diurno uma transmissibilidade, algo que nos faz partilhar o sensível sem receios da invasão íntima implicada no contato com a fantasia inibida. Poderíamos dizer, tal como um sonho que nos é contado chistosamente, o sonho diurno encarnado em obra de arte repassa um enigma onírico pleno de temperamentos.

Em 1909, logo após a escrita d'O poeta, Freud adiciona uma nota à nova edição d'A Interpretação dos sonhos dentre tantas que vieram não só naquele ano como na edição de 1914. Aos nossos fins, esta é particularmente instigante: segundo o autor o conto Sonhar como estar acordado [Träumen wie Wachen] de Lynkeus indica o cerne de sua teoria dos sonhos. Sob uma eventual aparência absurda, uma nitidez de sentido apresenta-se seja nos sonhos, seja nos “contos de fada, em tantas criações ousadas e plenas de sentido, sobre as quais apenas um insensato diria: Isso é absurdo porque é impossível!” (LYNKEUS apud FREUD, 2019, p.351). Indicando, para além disso, um estreito vínculo entre o sonhar desperto e o sonhar dormindo.

Nesta paridade aos sonhos, encontramos na breve conceituação dos sonhos despertos alguns procedimentos compartilhados. Para explicar o paradigma do sonho desperto e, portanto, da obra de arte, Freud recorre a um procedimento já anunciado no capítulo IV de

sua Traumdeutung: a deformação onírica. Em resposta ao que problema precedente que arranjara para si, na defesa do sonho enquanto realização de desejo, Freud recorre à operação da deformação para dar cabo do encobrimento por parte dos sonhos da realização de desejo, tema o qual retorna em O poeta: “Depois que a deformação do sonho foi esclarecida pelo trabalho científico, não foi mais difícil reconhecer que os sonhos noturnos são realização de desejo tal como os sonhos diurnos e as fantasias tão conhecidas de nós” (FREUD, 2015, p.59-60) Em relação aos pensamentos oníricos, o conteúdo manifesto em um primeiro plano da obra – seu teor material⁵ -, relaciona-se deformadamente, logo, enquanto desvio das formas nos pensamentos oníricos, metamorfose dissimuladora do regime formal latente. Enquanto aquele que muitas vezes enuncia de viés, o “poeta também se queixa de ser forçado a tal deformação” (FREUD, 2019, p.176), em curso na formação dos sonhos, sejam estes diurnos ou noturnos.

Dentre as manifestações da deformação, Freud salienta aquela da dissimulação desde um sonho no qual o acentuado afeto por seu amigo R. escondia a convicção do psicanalista quanto à imbecilidade do mesmo⁶. Sob o texto de Freud podemos estreitar a dissimulação enquanto mera transformação dos pensamentos oníricos em seu contrário no conteúdo manifesto do sonho. Contudo, se alargada esta noção ao contexto do poeta, não deixa de inquietar subjacentemente a fecundidade do deslocamento de uma noção vulgar de mimese no ato de criação, na medida em que a semelhança – se ainda podemos falar de semelhança neste caso – se mede por um

5 Cf. FREUD, 2015, p.62

6 Cf. FREUD, 2019, p.175

desvio do procedimento do assemelhar-se, dado que antes de uma simulação busca por uma dissimulação. A presença de sua operação verifica-se no desvio de sua evidência. Algo capitulado na célebre estrofe, por todos nós conhecida, do príncipe da heteronomia⁷ em seu poema curiosamente intitulado *Autopsicografia*:

O poeta é um fingidor
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente. (PESSOA, 1942, p.235)

Um outro procedimento que lança luz sobre a natureza dos sonhos também já comparece na *Interpretação*, especialmente em seu capítulo VI, cuja abertura encabeça as célebres operações formais do trabalho do sonho desde um paradigma pictórico, ou pictográfico. "O conteúdo onírico é fornecido numa espécie de pictografia, cujos signos devem ser transpostos para a linguagem dos pensamentos oníricos." (FREUD, 2019, p.318). Conjugam-se neste termo a figura e a escrita que elucidam a qualidade plástica do sonho. Por um lado, a *pictura* enquanto termo latino remetente à figura; complementarmente o termo *graphein*, no qual coincidem os sentidos de pintar, traçar ou gravar. Desta combinação, a pictografia designa uma tal sorte de escrita figurativa cuja leitura se daria em um plano imaginário desde o qual tramam-se vínculos emaranhados – sobredeterminados e com valores condensados e deslocados -

7 Certamente Fernando Pessoa, bem como outros que para si fingiram heterônimos igualmente fingidores – Isidore Ducasse, Machado de Assis, Marcel Duchamp e outros -, mereceria mais extensa atenção em nossas elocubrações acerca da heteronomia inerente ao ato de criação, na medida em que cria para si criadores aos quais não se identifica – dobra dialética da heteronomia que passa da criação de criaturas à criação de criadores, cindindo definitivamente a consistência do autor.

entre o tecido manifesto do sonho diurno e a trama de pensamentos oníricos. Do outro lado sua hermenêutica respectiva propõe que tal formação deve ser lida enquanto um enigma pictórico, o qual condensa, desloca e deforma tramas associativas legíveis desde e além da simultaneidade figurativa.

É deste contexto que emergem as noções de figuração [Darstellung] e figuratividade [Darstellbarkeit], que comparecem nos títulos da seção C e D do capítulo VI. O leitor familiarizado com as traduções da obra freudiana saberá que a versão por nós utilizada, traduzida por Paulo César de Souza, optou pelos termos por representação e representabilidade. Contudo, aqui seguimos o argumento de Carlota Ibertis juntamente de Denise Berger da edição francesa, José Luis Etcheverry da edição castelhana e o próprio Luiz Hanns da edição brasileira da *Imago*, para quais a *Darstellbarkeit* traduz-se melhor por figurabilité, figurabilidad ou figurabilidade. Nos diz Hanns.

o verbo darstellen significa “dar expressão a”, ou “dar representação”; “apresentar”, “figurar” em geral remetendo a algo que ainda não tem forma apreensível e que é agora dotado de uma forma; neste sentido Darstellung é diverso do termo Vorstellung, enquanto o primeiro trata de dar forma e expressar algo ainda informe, o segundo se refere a reapresentar internamente uma imagem anteriormente já disponível, algo como “imaginar”, “colocar em cena”. (HANS apud IBERTIS, 2017, p.61-62)

Uma tal plástica do sonho, de teor figurativo, novamente leva Freud a recorrer a pintura enquanto domínio exemplar para compreensão das relações lógicas rastreáveis na superfície do conteúdo onírico manifesto. Os sonhos reproduzem a “relação lógica [entre os pensamentos oníricos] como simultaneidade” (FREUD, 2019, p.356), de modo que a pintura

enquanto uma arte da figuração simultânea é convocada novamente enquanto modelo. “Assim como a pintura finalmente conseguiu expressar pelo menos a intenção das palavras representadas (...) também para o sonho se deu a possibilidade de considerar algumas relações lógicas entre seus pensamentos, mediante uma modificação adequada da representação característica do sonho” (FREUD, 2019, p.355)

Neste sentido, a figuração envolve a expressão em imagens das palavras e pensamentos, bem como de suas relações, lembrando que dentre “todos os tipos de imagens, são as visuais as que predominam no sonhos” (IBERTIS, 2017, p.68) Seguindo o argumento, a figurabilidade seria “o conjunto de condições de possibilidade da figuração” (IBERTIS, 2017, p.62), concernentes à possibilidade do pensamento ser expresso em imagens, sugerindo a figurabilidade enquanto uma das condições para a imaginação em Freud, fundamental para o fazer poético – e também para interpretação de seus sonhos despertos. Consequentemente e já encerrando, poderíamos elencar a figura enquanto partícula elementar da interpretação da arte em Freud, a qual teria na Interpretação dos sonhos sua propedêutica enquanto doutrina da interpretação de sonhos despertos – hipótese a ser posta a prova noutra oportunidade.

Conclusão

Desta breve passagem pelas considerações sobre a arte e os sonhos em Freud, pudemos recolher da obra de arte enquanto sonho diurno e da formação do sonho enquanto figuração deformada, condensada e deslocada, ensinamentos de que não só a plástica se dá segundo as formações do Inconsciente como as formações do inconsciente procedem segundo operações plásticas. Mapeando, portanto, no seio da teoria dos sonhos uma teoria da arte, ou

melhor dizendo, da arte entendida como uma figuração onírica.

Referências

FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Tradutor: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

FREUD, Sigmund. *O poeta e o fantasiar*. In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradutor: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

FREUD, Sigmund. *Trecho do Manuscrito N, anexo à carta a Fliess, de 31 de Maio de 1897* In: *Arte, literatura e os artistas*. Tradutor: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

IBERTIS, Carlota. *Figuração e figurabilidade: no início eram as sensações*. *Revista Natureza Humana*, São Paulo, v.9, n.1, pp. 57-74, jan/jul 2017.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia* In: *Poesias*. Lisboa: Ática, 1942.

SHAKESPEARE, William. *Sonhos de uma noite de verão*. Tradutor: Rafael Rafelli. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2016.

João Vitor de Paula Araújo

<https://orcid.org/0000-0001-7938-469X>

Arquiteto, pós-graduado em Direito à Cidade. Pesquisa História e Crítica da Arquitetura conforme o pensamento de Walter Benjamin.

HERANÇA + O FABULOSO INVENTÁRIO DAS OBRAS DO MEU AVÔ: A CIDADE COMO LEGADO DA ARTE DE CONSTRUIR

*HERITAGE + THE FABULOUS INVENTORY OF MY GRANDFATHER'S
WORKS: THE CITY AS A LEGACY OF THE ART OF BUILDING*

Gabriela Leandro Pereira

Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia

Mariana Leandro Pereira

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Escola da Cidade - São Paulo

Resumo: A partir da instalação “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô”, montada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo (2022), o artigo busca trazer uma provocação sobre a invisibilidade dos trabalhadores da construção civil no debate, na historiografia, na memória e na curadoria de arquitetura e urbanismo. Partindo da imbricada relação entre vida, trabalho e a arte de construir, as autoras-netas, mobilizamos pesquisa, documentos familiares e institucionais para dar forma a instalação.

Palavras-chave: Inventário; cidade; construtores; bienal; arquitetura.

Abstract: *Since the installation “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô”, mounted at the 13th International Architecture Biennial of São Paulo (2022), this article seeks to offer a provocation about the invisibility of construction workers in the debate, in the historiography, in memory and in the curatorship of architecture and urbanism. Starting from the intertwined relationship between life, work and the art of building, the granddaughter-authors mobilized research, family archives and institutional documents to shape the installation.*

Keywords: *Inventory; city; builders; biennial; architecture.*

Introdução

Entre maio e julho de 2022, a instalação “Herança + O Fabuloso Inventário das Obras do Meu Avô” ocupou, junto com outras tantas, o salão do SESC Paulista na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, trazendo como provocação o tema da invisibilidade dos construtores no debate, na historiografia, na memória e na curadoria de arquitetura e urbanismo.

Tendo como tema “Travessias”, a 13ª Bienal apresentou como proposta curatorial o aceno para ideias como conexão, transposição, ligação e caminhos, entremeados pelas estruturas físicas e materiais que organizam a cidade, como pontes, escadas, estradas, rampas, etc. Para além de articulação metafórica, a proposta se baseou em percursos temáticos nos quais migrações forçadas, diáspora africana, fugitividades e êxodo rural são presentificados na cidade, constituída por assimetrias e desigualdades, que se conformam no tempo e no espaço em meio aos conflitos sócio-econômicos, culturais, raciais, etc. Conforme o texto do coletivo curatorial: “Travessia é, portanto, um movimento que implica corpos e territórios e, se realizada coletivamente, o compartilhamento de experiências, de memórias e de identidade”¹.

Partindo da imbricada relação entre vida, trabalho e a arte de fazer cidade, nós, autoras e netas de trabalhadores da construção civil, mobilizamos documentos, fotografias, áudios, recibos, plantas e projetos que deram forma e corpo à instalação, borrando os limites entre a história íntima, familiar, privada e a história social, coletiva e pública. A proposta se realiza

também como homenagem aos nossos avôs, João Carlos Pereira (àquela altura, ainda vivo) e Gumercindo Ruge da Silva (in memoriam), marmorista e cavouqueiro respectivamente. João Carlos trabalhou como marmorista autodidata por mais de 50 anos, executando obras anônimas e também algumas que vieram a ser tombadas pelo Conselho Estadual de Cultura. O trabalho de cavouqueiro, de Gumercindo, envolvia o corte de pedras nos morros da capital, a execução de obras de infraestrutura, como escadarias e contenções. A instalação no entanto não se pretende como gesto apenas biográfico de uma família específica, mas tem como intenção colocar a invisibilização dos construtores como mote e com isso abrir caminhos para identificação e reconhecimento por parte, sobretudo, de outras famílias racializadas, afro-indígenas, como à nossa.

Defendemos que os trabalhadores da construção civil, através do desempenho de seus ofícios, deixam marcas permanentes nas cidades, inscrevendo suas presenças apesar do apagamento de seus nomes, biografias e autorias, que não constam nos livros, placas, registros e documentos que salvaguardam a memórias das obras e arquiteturas.

Deste modo, “Herança + O fabuloso inventário das obras do meu avô” é um convite, um chamamento para a construção de uma história coletiva, ao mesmo tempo em que enfrenta o desafio de fazê-la sem recair nos já viciados procedimentos de reconhecimentos e valoração de sujeitos e seus feitos.

1. Contexto: A arquitetura e o urbanismo brasileiro e sua produção de apagamentos

A anonimização dos construtores na historiografia da arquitetura e seus patrimônios

¹ Texto de apresentação da equipe curatorial, disponibilizado no site da 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. <https://bienaldearquitetura.org.br/sobre/>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

foi uma das principais questões orientadoras do processo investigativo, reflexivo e criativo que envolveu a instalação. Isso envolveu trazer à tona o fato da episteme ocidental moderna ser profundamente racializada, embora o campo da arquitetura e do urbanismo, raramente se preste a se pensar nestes termos. Como afirmam Irene Cheng, Mabel Wilson e Chardes Davis II, no livro *Race and Modern Architecture* (2020), para entender a imbricação da raça na história da arquitetura não devemos apenas incorporar práticas de construção anteriormente excluídas, mas também devemos olhar para o coração do cânone, desconstruindo o que parece universal, moderno e transparente. Acrescentamos que considerando as relações de trabalho e o modo como se organiza a indústria da construção civil brasileira, encontraremos a mesma estrutura hierarquicamente racializada definindo como são ocupados os postos de trabalhos, dos mais subalternizados (e anonimizados) aos mais valorizados (e nomeados).

O exercício que nos dispomos a fazer para a instalação envolveu circunscrever o debate teórico e historiográfico, submetê-lo às memórias e investigações nos acervos familiares e institucionais, para então definirmos formalmente o conteúdo, suporte e linguagem que seriam empregados na instalação.

O debate da racialidade ganhou centralidade, uma vez que nossos avôs, como a grande parte dos trabalhadores da construção civil, eram de famílias afro-indígenas. João Carlos, nascido em Santa Leopoldina, em 1921, região Serrana do Espírito Santo, era filho dos trabalhadores rurais Florisbella Duarte dos Santos, uma mulher de origem indígena, e Manuel Pereira Barcellos, neto de um angolano. Gumercindo, mais conhecido como Dedé, nasceu em 1927, em Penha do Capim, Minas Gerais, em uma família de origem afro-indígena também

de trabalhadores rurais, que vivia sob uma condição de trabalho análoga à escravidão. Ambos se deslocaram com suas famílias para Vitória, capital do Espírito Santo, buscando melhores condições de vida e encontraram trabalho na construção civil.

O período pós-abolição e também o século XX apresentam como desafio para homens e mulheres cujas histórias familiares foram marcadas pelas interdições do sistema escravista, a tarefa de criar vidas emancipadas em cidades estruturadas pelas desigualdades no acesso e negação de direitos. Para essas pessoas, a inserção no mundo do trabalho livre estava sujeito a condições e relações precárias, alternando entre profissionalismo e autodidatismo, que viabilizou o sustento e a aquisição de bens. Artífices, oficiais, mestres marmoristas, serralheiros, ferreiros, carpinteiros, mecânicos, dentre outros, cujos saberes adquiridos pela prática sistêmica construíram um lugar de existência possível no setor da construção civil e garantiram, ao menos parcialmente, um tipo de cidadania possível aos então chamados “homens de cor”. Esse “outro” racializado da arquitetura, pertencente às classes menos abastadas, sem diploma mas portador de sua força de trabalho, está em oposição ao outro “branco”, pertencente às elites, possuidor de títulos, de capital e de terras. Ao identificá-los assim, tentamos não incorrer no lugar comum dos estudos sobre arquitetura, de não constituir leitura sobre a racialidade branca, entendida aqui como branquitude (BENTO, 2022).

A cadeia produtiva da construção civil traz consigo o rastro das violências históricas e estruturais inscritas e incorporadas no cerne da cultura escravista e capitalista. Os canteiros de obra reproduzem hierarquias, ao mesmo tempo em que não se encerram nelas. Trazer à tona

histórias e trajetórias familiares e profissionais de trabalhadores e trabalhadoras da construção civil, é um caminho para re-humanizar, reposicionar e complexificar as nuances da vida multifacetada de sujeitos subalternizados que cotidianamente articulam labor, criação, inventividade, práticas insubmissas e projetos de emancipação.

Entre as obras nas quais o marmorista autodidata João Carlos trabalhou, em Vitória, podemos destacar a Concha Acústica do Parque Moscoso, inaugurada em 1953 no governo de Jones dos Santos Neves, com autoria do arquiteto Francisco Bolonha e tombada pela Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo. No livro *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956), também encontramos a concha como um dos destaques dos exemplares da arquitetura modernista da época no Brasil. Em entrevista com o marmorista nosso avô, em 2018, ele conta como solucionou o problema do encaixe das peças de granito que fazem o arremate do contorno da calota de concreto armado, resolvendo ao seu método um problema que o engenheiro não estava conseguindo. Em nenhum dos lugares nos quais a Concha aparece destacada, seja nos documentos institucionais voltados para a preservação do patrimônio, seja no livro voltado para a historiografia da arquitetura modernista, há qualquer menção à ampla e complexa cadeia produtiva que envolve a realização de obras arquitetônicas, na qual, para além do arquiteto e do governador, dezenas, ou mesmo centenas de trabalhadores estão inseridos anonimamente. Os trabalhadores ocultados expõem uma multidão omitida e subjugada no quadro dos responsáveis pela materialização e concretude de ideias abstratas, como se não houvesse implícito nisso, um pacto entre brancos. Cida Bento (2022) chama de pacto narcísico

a negação e o evitamento do problema com vistas a manutenção de privilégios raciais. Ao ignorar e se des-responsabilizar da realização de uma leitura crítica que inclua as violências estruturais, coloniais e as desigualdade raciais como elementos próprios do seu campo, os estudos, teorias, discursos, narrativas, exposições e projetos curatoriais de arquitetura e urbanismo se realizam de forma insuficientes e precárias. Além do mais, assegurem a manutenção de privilégios, exclusivismos, distinções e reconhecimentos autorais.

O livro “Cadernos de Retorno”, de Edmilson de Almeida Pereira (2017), é também uma inspiração neste processo. Pereira fala dos que entraram pelas portas dos fundos da cidade e dos aprendizados com os que fendem a pedra e que o ensinaram o avesso. O pensamento sobre o avesso nos move nesse exercício, tanto enquanto imagem que opera o pensamento, quanto em termos menos metafóricos. Experimentar modos de des-pensar, ou desaprender a arquitetura no Brasil é o que motiva “Herança + O fabuloso inventário das obras do meu avô”.

2. Outros modos de inventariar: fabular caminhos de uma metodologia investigativa e criativa

A anonimização da cadeia produtiva da construção civil, bem como a invisibilização da mesma na história oficial da arquitetura, se consuma na inviabilização de localizar nos registros oficiais nomes, imagens, registros e feitos, dos construtores da cidade.

Dessa forma, nos pareceu urgente a insurgência de assumir a agência dessa homenagem, tendo a recusa em responder aos requisitos que as instâncias oficiais de reconhecimento exigem para conferi-lo como um marcador, entendendo que a própria vida

dos construtores atestam a reivindicação da legitimidade do seu papel na criação da história material das cidades. Dessa forma, fez-se necessário pensar quais requisitos seriam esses, que pudessem conferir legitimidade a esse pleito, mas que não funcionassem como mecanismo de interdição da própria homenagem.

Pensar na Bienal de Arquitetura de São Paulo, como ponto de partida de uma homenagem construída pelas herdeiras desses construtores, trouxe a importância de nesse espaço oficial, que é a Bienal de Arquitetura, realizar uma ação que dialoga com essa dimensão da oficialidade que ao mesmo tempo é inventada, deslocando também esse lugar de que o único agente do reconhecimento são as instituições oficiais, e ao mesmo tempo, reivindica a agência de construir esse conhecimento.

Não responder aos requisitos que as instâncias oficiais exigem para reconhecimento, implica em costurar outros requisitos que conferiam legitimidade ao pleito criado, que ao mesmo tempo não interditassem a própria homenagem. Quais informações mobilizar, onde buscá-las, e o que comporia a informações do inventário a ser criado, compuseram a metodologia proposta, como reforço da manutenção da recusa de reproduzir os critérios nos termos que já existem oficialmente.

A fabulação crítica, trazida por Saidiya Hartman, as possibilidades de criação a partir do arquivo de Aline Motta (2019), a relação entre arquivo e os deslocamentos das famílias negras de Theaster Gates (2020) e a arquitetura como prática cultural em bell hooks foram referências que nortearam a escolha dos elementos que pudessem compor esse inventário, onde e quais informações seriam mobilizadas, e tantas outras decisões tomadas ao longo do processo que ainda seguem em movimento.

2.1 As conversas

O privilégio de poder conversar com nosso avô João Carlos Pereira diretamente, ouvi-lo construir a sua própria narrativa, nos seus próprios termos, com os elementos que escolheu apresentar, assim como as conversas com nosso tio Sergio Leandro da Silva, filho do nosso avô Gumerindo Ruge da Silva, falando de suas lembranças da experiência vivida com o pai, além do trabalho e de sua trajetória, nos fez essas conversas como guianças da nossa pesquisa-homenagem, e a partir delas também foi construída a postura ética diante das falas.

Não nos interessaria nessa proposta de construir a homenagem, contestar, auferir, ou buscar evidências do que estava sendo falado. A postura ética construída foi de acolher essas narrativas, e não as colocar em cheque. O desafio diante dessa adoção, está na nossa não-neutralidade neste processo, pois temos nossas próprias experiências com nossos avôs, assim como outros familiares também as tiveram. Mas a postura que para nós fez mais sentido diante desse trabalho foi a de respeitar as narrativas contadas, em sua integralidade, e a partir das informações trazidas por elas, buscar documentos de outras naturezas que pudessem compor o inventário.

2.2 Álbum de família da avó paterna

As conversas com nosso avô, João Carlos, foram muito atravessadas pelo auxílio de nosso pai, Carlos Alberto, que mediou todo esse processo e então trouxe para a conversa o álbum de família da nossa avó, Fares Silva, composto por um conjunto de fotografias da década de 40 e 50.

Diante da excepcionalidade que é encontrar tal álbum, entramos em diálogo com a geógrafa

Katherine McKittrick², que aciona a estética da miscelânea negra ao analisar o livro *“Under the Knife”*, da poetisa e artista visual Krista Franklin. Dentre as práticas metodológicas envolvidas em seu trabalho, está também a acumulação textual. Vários gêneros, estilos e texturas criativas (fotografias, colagens, citações, histórias de família, letras de músicas, manuscritos, etc.) são mobilizadas para construção de um posicionamento crítico e estético diante dos sistemas sociais que objetificam mulheres e comunidades negras enquanto esperam receber delas uma leitura clara e “autorizada” da negritude e da feminilidade negra. Devolver esse olhar, reescrever, reimaginar, reordenar o conhecimento, recuperar a subjetividade e afirmar a agência humana de figuras que foram documentadas e censuradas pelo estado-nação, são gestos que as pistas visuais e textuais lançadas pela estética da miscelânea negra oferecem. Quando pessoas negras contam suas histórias sem participar da economia narrativa que funciona para objetificá-las, emerge uma gramática de possibilidades que será mais familiar para alguns e opaca para outros.

A interlocução com nosso pai e sua esposa, a partir da tentativa de identificação das pessoas que estão nos álbuns trouxeram uma outra camada de informações, trazendo uma outra narrativa, que não necessariamente responde à narrativa do avô João, assim como o álbum, construído pela nossa avó de forma independente.

No caso do nosso avô Gumercindo, não possuíamos esse conjunto de fotografias. Mas durante o processo, compreendemos também que por sermos netas, temos registros de experiências compartilhadas com ambos em

nostros álbuns pessoais, que também poderiam compor a materialidade dessas trajetórias.

2.3 Documentos de arquivo e oficialidades

A professora Saidiya Hartman (2022), quando propõe a fabulação crítica como metodologia para leitura de arquivo, explicita em seu livro que as mulheres negras do início do século 20 nos Estados Unidos, apesar de estarem construindo suas experiências de forma intensa, autônoma e livres, só aparecem nos arquivos sob o signo da violência. Diante disso, Hartman (2022) reconstrói a vida dessas mulheres e experiências na cidade, em detrimento desses arquivos. Quando voltamos para a grande narrativa da vida das pessoas negras no Brasil nesse período que estamos acessando por conta das histórias dos nossos avôs, encontramos um conjunto de informações nos documentos oficiais que encerram esse sujeito sobre o signo da interdição e da violência. Ou então nos deparamos com suas presenças precariamente registradas nos documentos oficiais, mesmo que tenhamos informações precisas de suas trajetórias.

Assim ocorre quando buscamos Florisbela Duarte (mãe do nosso avô João Carlos) e seu filho, que morreu ainda criança, no registro de óbito do cemitério de Santo Antônio, que é um grande cemitério da cidade de Vitória. Apesar de termos precisamente o nome completo da Florisbela, a data e local de seu nascimento, essas informações não nos ajudaram. Ao encontrarmos o documento de óbito, este inscreveu a Florisbela em seu registro, como Florisbela de tal. E o mesmo ocorreu com seu filho, que foi registrado como João de tal.

Então, mesmo que tenhamos informações precisas de pessoas não-brancas, os documentos não irão cuidar de registrá-las como tal. O endereço constará em branco, assim

2 McKittrick, K. (2022). Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea. *Antipode*, 54: 3-18. <https://doi.org/10.1111/anti.12773>



Figura 1.
Chamamento:
a cidade é sua
herança. Oficina
de ativação da
obra “Herança + O
fabuloso inventário
do meu avô” no
SESC Paulista, em
28 de maio de 2022.
(Fonte: XIII BIA)

como sua causa mortis, data de nascimento, e demais informações. Porém, convém aqui ressaltar que a única pessoa devidamente inscrita e registrada no mencionado registro de óbito é o médico. E assim acontece com todas as pessoas racializadas, negras, indígenas, pobres, mulheres não-casadas. Esse é o tratamento da oficialidade para com essas pessoas.

Quando voltamos para o que temos em mãos, que não foi produzido pela oficialidade e sim pelas próprias famílias, encontramos nelas toda pulsão de vida que a Saidiya nos convida a imaginar. Assim, estabelecemos a partir daí que esse fabuloso inventário iria se construir a partir da fabulação, que não é uma invenção e sim o reposicionamento crítico das informações sobre a vida dos personagens que a gente tem intenção e deseja trazer à tona. Dessa forma, informadas por esta proposta, procedemos com nosso modo de ler essas fotografias familiares que temos em mãos, em detrimentos da violência dos arquivos. Porém, sem nos furtarmos em pesquisarmos nos arquivos

oficiais, mas sim estabelecendo a forma que estes serão trabalhados.

Seguimos pesquisando no Instituto Jones, na busca de registros de obras, informações e documentos, e outras instituições, e informações que também compõem esse inventário. As obras oficiais, buscamos nos documentos oficiais, as informações e registros das mesmas, assim como ocorreu com o documento de resolução do já citado tombamento da Concha Acústica como patrimônio cultural pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC) da Secretaria da Cultura do Espírito Santo. E que também aparece no livro do Henrique Mindlin sobre Arquitetura Moderna Brasileira.

2.4 Plantas, alvarás, e recibos de obras

bell hooks³ em seu livro “Art on my mind: visual politics” provoca o questionamento

³ hooks, b. (1995) Art on my mind: visual politics. New York: New Press.

da arquitetura apenas como uma prática profissional, entendendo a arquitetura como uma prática cultural. Então defendemos nessa proposta essa arquitetura com como prática cultural, pois no cotidiano, a forma que constroem, a construção da própria casa, a participação na obra das casas dos vizinhos, a construção de uma escadaria de um muro de arrimo, a verticalização a partir da sobreposição de lajes, mas também de obras como a concha acústica, prédios, cinemas, cemitérios, tudo isso é arquitetura. Dessa forma, a nossa escolha sobre que obras são essas que comporiam esse conjunto de trabalhos que os construtores da cidade desenvolveram, não seria diferente. Foi na busca por documentos no armário da casa da nossa tia, que encontramos o projeto da

casa, o alvará de reforma e dezenas de recibos de reformas e ampliações da casa da nossa tia-avó materna, em nome do pedreiro Alverino, que vinha a ser irmão do nosso avô Gumercindo, que era cavouqueiro.

Dessa forma, expandimos nossa pesquisa entendendo que o trabalho na construção civil era um trabalho comum às famílias que moravam nos morros. Quando ampliamos a pesquisa para essa rua da nossa tia-avó, encontramos o trabalho desses construtores em outras obras da rua nesta região, compreendendo que esses bairros têm uma dinâmica de produção autônoma em relação às produções oficiais. E voltando pra Saidiya, conseguimos visualizar a conexão dessas histórias e pessoas nessas narrativas.

Figura 2. Instalação montada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, SESC Paulista. (Fonte: XIII BIA). Adesivo vinílico com texto em homenagem aos construtores da cidade (Fonte: Acervo da Artista).





Figura 3. Instalação montada na 13ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, SESC Paulista. (Fonte: XIII BIA). Adesivo vinílico com texto em homenagem aos construtores da cidade (Fonte: Acervo da Artista).

3. Conclusão: A instalação como chamamento

A instalação, que tem no afeto e na justiça com os anonimizados seu princípio orientador, é composta por um livro-objeto, apoiado em um aparador formado por cavaletes e placas de pinos, uma caixa de som (acoplada no fundo das placas), uma luminária, um porta retrato e sete adesivos vinílicos, sendo um preenchido com texto e os outros seis em branco (Figura 2). Os objetos foram dispostos de modo que remetesse ambigualmente à materialidade do mobiliário provisório do canteiro de obras e a intimidade do espaço doméstico familiar onde se guardam os álbuns de família. O espaço da instalação é limitado por um painel azul-

oceano, sobre o qual estão aplicadas as placas adesivas vinílicas, cuja estética mimetiza as placas de ferro fundido e letras de cobre, mas que ao serem forjadas em material de baixo custo, fácil aplicação e reproduzível em grande quantidade, pretende anunciar que estamos tomando as rédeas, redigindo nossos próprios textos e elencando nossos homenageados (Figura 3).

No álbum (Figuras 4 e 5), réplicas de fotografias da família, plantas, projetos, recibos, imagens de arquivo e documentos institucionais compõem uma narrativa visual e textual, costurada por palavras e frases que remontam a fragmentos de episódios das vidas dos construtores

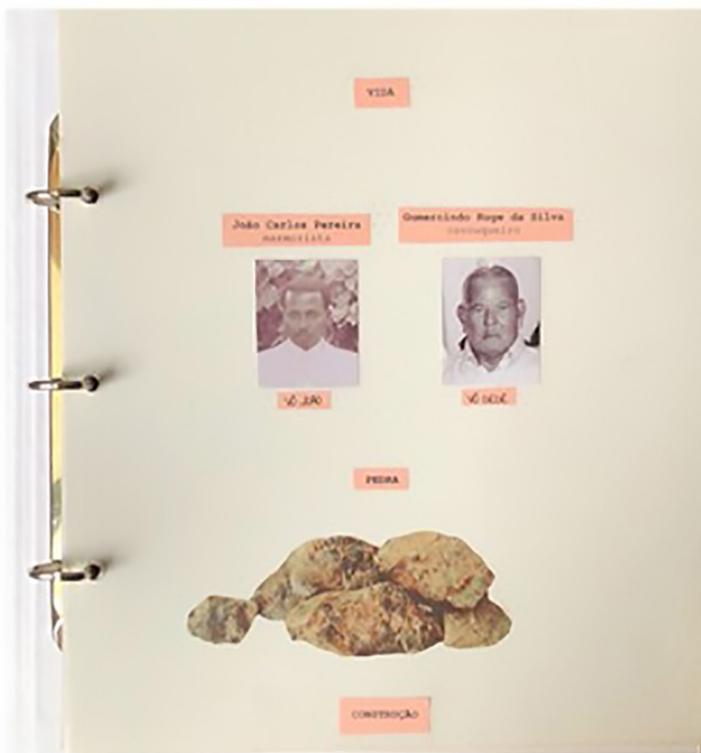


Figura 4. Álbum que integra a instalação “Herança + O fabuloso inventário do meu avô”. (Fonte: Acervo das Artistas)

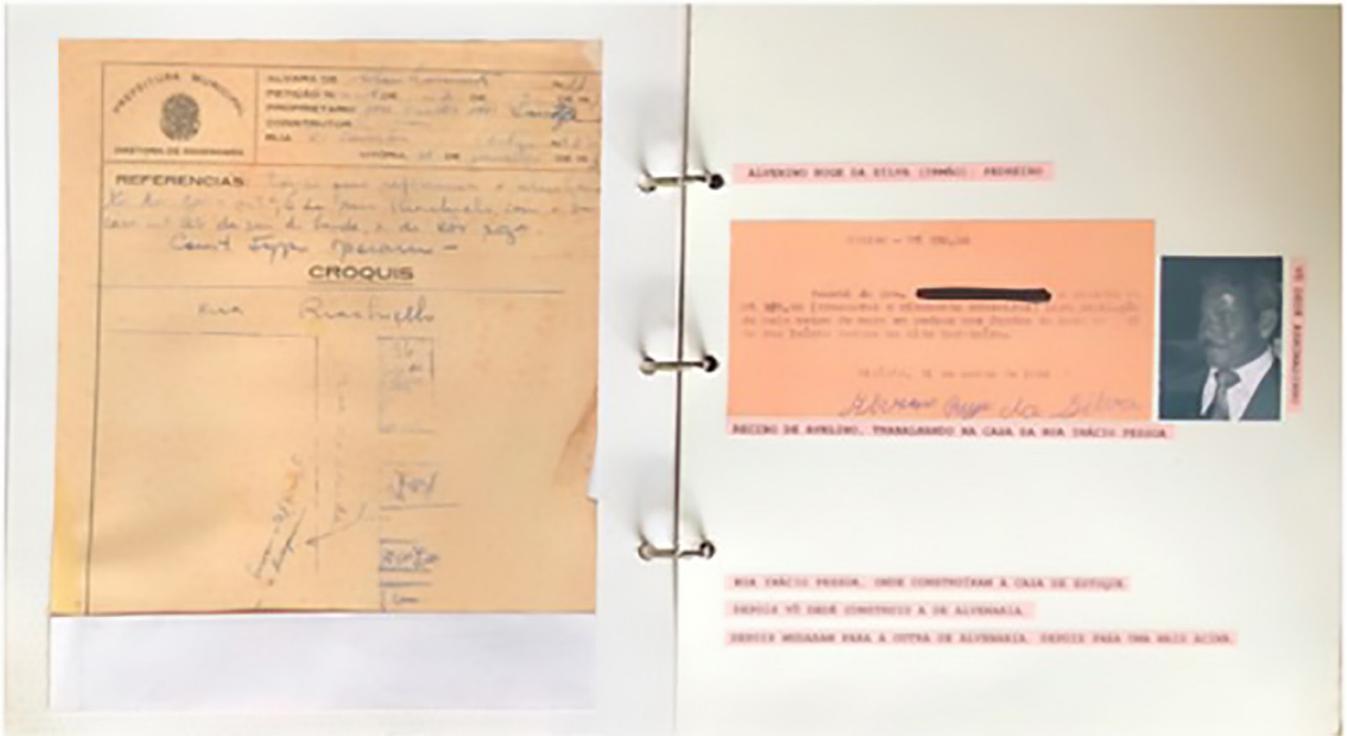


Figura 5.
 Álbum que integra a
 instalação "Herança +
 O fabuloso inventário
 do meu avô". (Fonte:
 Acervo das Artistas)

João Carlos, Gumercindo e seus familiares. Diferente dos inventários tradicionais, o álbum, ao funcionar como suporte, reposiciona a natureza da informação que se endereça à ele. Interessa menos as comprovações ou precisões institucionais, e mais a vida que foi possível construir com o labor na construção civil. Ao optar por trabalhar com as réplicas dos documentos originais, libertamos também o álbum do lugar de arquivo. Ainda que exista a natureza memorial e documental esteja presente nesse objeto, é desejo que não se torne refém de uma ideia de veracidade. As memórias da transformação da vida urbana e do labor emaranham-se entre pistas e fabulações nesta instalação cuja narrativa confunde-se com o ritmo do crescimento da cidade. Aos construtores, nossos avôs e de tantos outros, acenamos com a instalação que a cidade é seu

legado e nossa herança.

Referências

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. - 1ª ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CHENG, Irene; DAVIS II, Charles L.; WILSON, Mabel O. *Race and Modern Architecture: A Critical History from the Enlightenment to the Present*. - University of Pittsburgh Press: Pittsburgh, 2020.

GATES, Theaster. et. al. *The "Art" Of Black Visual Archives - Who Has Them? Where Are They?*. The HistoryMakers. <<https://www.youtube.com/watch?v=QLUxYldbf6M>> . Acessado em 09 de outubro de 2022.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos. Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*. - 1.ed. - São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

HOOKS, b. (1995) *Art on my mind: visual politics*. New York: New Press.

MCKITTRICK, Katherine. *Dear April: The Aesthetics of Black Miscellanea*. Antipode, 54: 3-18.2022. <<https://doi.org/10.1111/anti.12773>>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

MOTTA, Aline. *Filha Natural*. Vídeo, 15:52min. <<http://alinemotta.com/Filha-Natural-Natural-Daughter>>. Acessado em 09 de outubro de 2022.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Caderno de retorno*. - 2. ed. - Salvador: Ogum's Toques Negros, 2017.

Gabriela Leandro Pereira

<https://orcid.org/0000-0002-5682-7504>

Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia e Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA. Pesquisa a intersecção de temas vinculados ao urbanismo, planejamento urbano; direito à cidade; questões étnico-raciais, gênero e diversidade; história urbana; narrativas multimídias; literatura; e artes visuais.

Mariana Leandro Pereira

<https://orcid.org/0000-0002-3143-7198>

Pesquisadora independente, graduada em Direito pelo Centro de Ensino Superior de Vitória (2016) e Pós-graduada em Mediação, Gestão e Resolução de Conflitos.

CADERNOS, LIVROS, PROCESSOS E UMA PROPOSTA EXPERIMENTAL SOBRE AS FORMAS DE (APRESENTAÇÃO)

NOTEBOOKS, BOOKS, PROCESSES, AND AN EXPERIMENTAL PROPOSAL ABOUT (PRESENTATION AND) ACTION FORMS

Paula Almozara

Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, i2ADS
Fapesp - BPE 2021/13582-4
CNPq – Bolsa Produtividade em Pesquisa – nível 2

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre processos poéticos que utilizam cadernos e livros e que se estabelecem nas relações programáticas e sistêmicas, não apenas como fases operacionais e processuais de estudo no desenvolvimento de projetos artísticos, mas como instaurações finais da produção. Para isso parte-se de experiências pessoais e autorais com inserção de estudos de caso, em uma narrativa que enfatiza os desafios enfrentados e os que estão colocadas atualmente para a produção artística.

Palavras-chave: Cadernos; processos; poética; reprodutibilidade; sistema das artes.

Abstract: *The article is a reflection of the poetic processes that use notebooks and books and are established in grammatic and systemic relationships, not only as operational and procedural phases of study for artistic projects, but seen as final establishments of production. For this, personal experiences were presented, authorial and case studies are part of this narrative that emphasizes the challenges faced and those that are currently posed for artistic production.*

Keywords: *Notebooks; processes; poetics; reproducibility; art system.*

Introdução

Começo rememorando uma situação vivida como artista na década de 1980, quando intuitivamente comecei a realizar minha produção com base no que chamava, na época, de “cadernos de desenho”, os quais considerava como trabalhos finais e não apenas estudos ou esboços preparatórios. Isso gerou diversos questionamentos por parte de colegas e professores que insistiam e enumeravam diversos “problemas” sobre a realização do trabalho em tal formato, como: não apropriado para ser exposto, complexidade da montagem expositiva e dificuldade para as pessoas acessarem a produção. Tratava-se de uma época no Brasil em que certas categorias tradicionais ainda pairavam sobre um hegemônico e limitado circuito artístico e no qual as tecnologias e o acesso aos recursos audiovisuais e a questão da reprodutibilidade não tinham grande apelo como linguagens da arte e tecnicamente ainda eram inacessíveis aos jovens artistas. Alterado o contexto para as primeiras décadas do século XXI, temos uma situação muito mais favorável, na qual se observa uma aceitação pelo circuito da arte de categorias menos estanques para a produção artística, favorecendo com isso uma forte presença e a (re)valorização da produção de cadernos, livros de artistas, fotolivros etc., considerando sua possibilidade amovível, de reprodutibilidade e de conexão inevitável com outros meios e processos. Tais questões são elementos de interesse para que possamos pensar nas possibilidades de estabelecer a produção artística “nesses novos tempos”.

Os cadernos de esboços, anotações e processos estão presentes de modo geral no desenvolvimento da produção dos/as artistas ao longo da história e são considerados elementos fundamentais de pensamento e tomada de notas, ideias, esquemas etc. por meio dos quais, em

momentos críticos do processo de operacionalização de um trabalho, colaboram efetivamente para o direcionamento e/ou articulação de novas possibilidades e tomadas de decisões na instauração da obra.

Como forma de registro mnemônico, os cadernos, também se constituem naturalmente como um arquivo e constroem-se assim como um conjunto formal para acessar informações e dados que podem ser utilizados em ocasiões diversas para a retomada, avaliação ou para a realização de novos trabalhos.

No processo de produção podemos inferir que as ideias podem ser extremamente voláteis e o tempo dedicado a certas operações favorece o esquecimento de sequências projetuais e/ou pensamentos em detrimento de outras possibilidades que se sobrepõe em questão de instantes. Essa volatilidade representa algo de interessante nessa articulação do pensamento, pois corresponde às necessidades prementes de um vir a ser que se move inexoravelmente pelos contatos materiais e técnicos nos quais as formas de ação e a intuição muitas vezes vão se sobrepondo velozmente.

Corroborando para a premissa sobre as anotações podemos referenciar o livro “Images des pensées” (2011) organizado por Marie-Haude Caraës e Nicole Marchand-Zanartu no qual, logo no início, fica evidente a potência construtiva das formas de pensamento que se estruturam pelas imagens realizadas em cadernos e na construção de ideias:

Num caderno, num rascunho, na margem de uma carta, num guardanapo de papel, aqui estão desenhos esboçados, diagramas desajeitados ou traçados meticulosos, que transmitem o essencial: um pensamento em vias de nascer, um pensamento que já contém todo um universo espiritual [...] essas “imagens do pensamento” testemunham uma reflexão em andamento, uma palavra ainda não

formulada, mas intensamente presente. Estas imagens são pura expressão de um trabalho interior, não foram concebidas para serem publicadas. Mas observá-las [...] é penetrar profundamente no que é, talvez, a origem do pensamento. (CARAËS; MARCHAND-ZANARTU, 2011, s.p. [tradução nossa])¹

A partir de Salles (1998) também podemos afirmar que os cadernos de artista, são documentos de processo:

[...] portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material ele uma criação em processo. (SALLES, 1998, p. 15)

Assim, observa-se que a organização material e visual de notas e pensamentos foi ao longo da história se delineando a partir de certos arranjos sistemáticos e, nesse contexto, há algumas particularidades que nos ajudam a entender uma rede complexa de interesses que efetiva um grande trânsito de informações por meio da prática dos artistas em colecionarem desenhos e objetos de outros artistas e numerosos elementos que poderiam ser pensados como pertencentes aos “gabinetes de curiosidades”, e que funcionavam como uma verdadeira fonte de consulta para o aprofundamento do conceito das obras cuja temática necessitasse de abordagens históricas, de costumes, de simbologias, etc. esse tipo de sistema de organização, segundo Tolnay (1943) era um verdadeiro repositório de exemplos e modelos para os artistas.

No entanto, no que concerne a arte

contemporânea podemos ir muito além disso e pensar que o regime de comunicação (CAUQUELIN, 2005) que determina as questões programáticas impele que um sistema classificatório tradicional, como o que determina as categorias e gêneros artísticos, pode muito bem ser usado ele próprio não como uma mera sistematização ou organização da produção, mas como dispositivo operatório.

A complexidade da questão se evidencia por essa ideia de gênero e categoria advinda de uma tradição consolidada por um sistema pautado pelas Belas Artes que de certo modo procurava comunicar e criar uma valoração extrínseca da obra para que esta pudesse circular entre etapas e agentes do sistema.

É também preciso ressaltar que os propósitos classificatórios² pretendem ser uma estratégia de entendimento sobre a produção, mas que enfatiza as separações entre linguagens, como forma de estudo, comunicação e/ou arquivamento, o que permite aprofundar certas questões sobre a produção pautada pela sua historicidade, materialidade etc., e reelacionadas por uma história ocidental dos meios da arte, que se reflete em implicações e complicações que irão aparecer quando esses esquemas pretendem delimitar a produção contemporânea a partir de situações estanques e valorações entre os meios.

Para os artistas, de modo geral, essa questão não é necessariamente algo impeditivo ou reducionista, visto que se trata de recurso extrínseco a produção artística, no entanto, é possível se valer dessa ideia para criar camadas de significados para a produção. Como, por exemplo, no caso de artistas que emulam

² Ou seja, se isto ou aquilo materialmente trata de uma pintura, escultura, livro de artista, gravura, desenho, esboço, etc.; ou tematicamente trata de um gênero histórico, de uma paisagem, de retrato, de uma natureza morta etc.

um trabalho que se apresenta em cadernos de campo, e que afinal são disponibilizados ao público, não apenas como registros de processo, mas como elementos que resgatam uma narrativa visual da experiência vivida construída, por exemplo e objetivamente, em cadernos para enfatizar a questão poética que se estabelece pelo processo que deve ser exposto.

Nesse contexto, no qual um elemento tradicionalmente reservado ao uso privado é estendido propositalmente para criar rupturas que se aproveitam dos significados historicizados é que são estabelecidos contraposições e deslocamentos da lógica de entendimento de cadernos e/ou esboços que passam a integrar a ideia de um processo a ser destinado ao público, não mais como apêndice,

ou mera curiosidade, mas como instauração.

Assim, podemos citar o trabalho do artista brasileiro Glayson Arcanjo (1975-) que implica em uma ressignificação de sua vivência em espaços urbanos degradados ao criar uma caixa contentora de objetos, cadernos de desenho, fotografias (Figura 1), que se transforma em uma espécie de microcosmo de sua proposta de “Arquivos da Destruição” (ALMOZARA, 2017).

Glayson se vale do desenho de observação para a realização desse trabalho que amplifica a noção sobre o desenho, em especial pela ênfase na ação de desenhar como uma elaboração performática, na qual paradoxal e intuitivamente o artista evoca uma acepção clássica de desenho como um elemento de “circunscrição” e “delineamento de orla” (ALBERTI, 1999), mas considera, essa ação

Figura 1.
Exposição
Des_Arquivos,
Glayson Arcanjo
(Caixa objeto 2017-
2018, dimensões
variadas). Fonte:
Acervo da Artista.
Acesso em: http://www.muna.ufu.br/_expositores/expositor-glayson.html





de circunscrever e delinear bidimensional de composição das coisas no espaço, a partir do posicionamento de seu corpo no espaço e desse corpo traduzindo a experiência física “do” e “no” lugar pelo desenho (Figura 2).

O artista também faz uma referência a ideia de coleta e de arquivo, ao capturar os vestígios de sua passagem pelos espaços urbanos, compondo uma coleção de fragmentos que pode remeter as formas de construção de memória pela organização de pequenos elementos recolhidos e inseridos, ou que impelem novos trabalhos, como os da Figura 1, a partir desses materiais encontrados nas casas em demolição; especialmente como no trabalho da Figura 2 no qual os desenhos realizados no espaço foram produzidos em um caderno encontrado em um desses espaços.

O desenho se torna assim uma ação ampliada pelo percurso e pelo performar “a partir” e “pelo” ato de recolha imagética e de fragmentos que se transformam eles mesmos em circunscrição e delineamento de uma narrativa visual sobre a experiência de ser impactado, de ver e acompanhar a destruição e o processo de gentrificação urbana.

1. Outras experiências de (apresent)ação

Partindo dessa proposta de uma ação em desenho que se transforma e é transformada pela ação de capturar fragmentos mnemônicos e disponibilizá-los de modo que seja possível perceber esse delineamento do acontecido, temos uma expansão da ideia tradicional de composição e em consequência a do desenho como estruturador de imagens que

Figura 2. Caderno em ruínas, Glayson Arcanjo (Caderno, dimensões aproximadas de 30 cm x 21 cm x 0,8 cm). Fonte: Acervo da Artista.

passa a ser orientado para uma projeção da experiência. Assim, o caderno antes voltado a intimidade e propenso a um papel documental longe dos olhos curiosos, se transforma em um potente meio, em função das camadas de história e significado que vão sendo sobrepostas e conferidos a ele e nos quais os valores intrínsecos (e não mais extrínsecos), ou seja, seus valores como objeto complexo e historicizado, validam as experimentações e superam as questões classificatórias, que agora fazem parte do sentido e não apenas da validação do objeto.

Um outro exemplo a ser observado sobre essas questões encontra-se na obra do artista mexicano Sebastián Romo (1973-). Em 2009 o artista realizou a exposição "La voluntad de la cosas" no Museo Carrillo Gil, na qual apresentou seus cadernos de desenho em uma grande instalação, cuja premissa consolidava a possibilidade de se pensar uma exposição como um lugar de produção tão potente como o atelier e, assim a presença dos cadernos torna esses elementos carregados de uma dupla função, a primeira como testemunho de processos vivenciados pelo artista, coisa

que é da essência de sua historicidade, mas também como obra em si mesma e planteada como estruturas narrativas, disponibilizadas pelo artista em aparatos expositivos que por sua vez também exerciam uma dupla função: eram ao mesmo tempo recursos e estruturas para a organização de exposição dos cadernos, mas simultaneamente e acima de tudo, eram estruturas instalativas, poder-se-ia dizer escultóricas, que permitiam enveredar pelas narrativas visuais presentes nos cadernos que se conectavam e eram amplificados por outros recursos audiovisuais e reprodutivos (Figuras 3 e 4).

2. Objeto complexo

O caderno como objeto apresenta uma complexidade indelével e por isso consegue criar relações dialógicas com outros dispositivos, exercendo e ressaltando sua historicidade, conferindo nesse trânsito outras camadas que passam a fazer parte de sua potente estrutura sgnica.

Também é interessante ressaltar que como elemento material, sua existência está fortemente ligada a constituição do livro,



Figura 3. "La voluntad de las cosas" (2009), Sebastián Romo (Frame de vídeo com a vista da exposição no Museo de Arte Carrillo Gil). Fonte: Canal Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, <https://youtu.be/Mb1UYVKYpRw>



Figura 4.
Sebastián Romo
- Archivo Abierto,
2020 (Frame de
vídeo com vista
da exposição “La
voluntad de las
cosas”, 2009, no
Museo de Arte
Carrillo Gil). Fonte:
Canal Arte Abierto:
[https://youtu.be/
DCH16IGdA8](https://youtu.be/DCH16IGdA8)

na forma que hoje conhecemos. E assim, temos na própria origem do termo “caderno” quase que a descrição física do objeto identificado imediatamente em nossa memória condicionando essa descrição a forma como as folhas são dobradas na estrutura sequencial de construção das páginas. Por isso mesmo os cadernos de artista podem oferecer conexão “para” e “na” ideia de livro de artista que padece em certos aspectos do mesmo problema classificatório e de gênero que o caderno.

Aqui consideramos expor a ideia de que ao artista não cabe impor uma classificação extemporânea sobre sua produção, pois essa situação classificatória, caso o artista a tome para si, serve ou deveria servir, para uma elaboração poética, no sentido de criar camadas conceituais que tem o poder de ligar, contextualizar, contrapor, romper, ressaltar ou

ferir de morte uma sistematização de gêneros que se refere mais ao sistema de mercado, a guarda ou arquivamento.

Os desafios impostos ao artista nesse contexto são inerentes aos regimes de produção na arte contemporânea que implica estarmos atentos as necessidades poéticas, operacionais e instaurativas, como afirma Anne Cauquelin (2005): “As obras de arte veem-se, então, não somente confrontadas com a estrutura da comunicação do mercado - no qual os artistas, a despeito de não controlarem as regras, podem, no entanto, gerir o uso e nutrir seu trabalho [...]” (CAUQUELIN, 2005, p. 164).

3. Conclusão

Em síntese podemos considerar e perceber o caderno fora de sua esfera privada, como um agente de circulação que pode ser ao mesmo

tempo contentor-precursor de uma exposição amovível, instalativa e/ou performática que deriva de uma proposta intencional do artista na qual este legitima o espaço expositivo também como um lugar de produção.

Retomando a experiência com a qual iniciei esse texto, em que passados mais de três décadas, a vontade manifesta na época em conectar os cadernos a outros interesses, que giravam também em torno das questões da gravura, do livro, de possibilidades outras de apresentar o trabalho, parece hoje estar livre de obstáculos considerando que temos uma estrutura mais receptiva aos processos que se afastavam de um sistema classificatório enraizado no duopólio pintura-escultura, em especial pela forma como o artista reprograma as questões do sistema para gerar implicações conceituais que amplificam as possibilidades de acesso ao trabalho.

Referências

ALBERTI, Leon Baptista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALMOZARA, Paula. “Arquivos da Destruição: experiências e invenções sobre a paisagem a partir da obra de Glayson Arcanjo”. *Revista Estúdio, artistas sobre outras obras*. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 8, (19), julho-setembro, 2017. 18-25.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CARAËS, Marie-Haude; MARCHAND-ZANARTU, Nicole. *Images des pensées*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2011.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado, processo de criação artística*. 1ª. ed. São Paulo: Fapesp, Annablume, 1998.

TOLNAY, Charles de. *History and technique of old master drawings, a handbook*. New York: H. Bittner and Company, 1943.

VESCHI, Benjamin. *Etimologia, origem do conceito*. Site, 2020. Acesso em: 29/setembro/2022. Disponível em: <https://etimologia.com.br/caderno/>

Paula Almozara

<https://orcid.org/0000-0003-4239-2551>

Artista visual, pesquisadora e professora em regime de dedicação exclusiva 40h na Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Atua na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte. Atua na área de Artes em Poéticas Visuais Contemporâneas e pesquisa com ênfase em procedimentos gráficos, fotografia, vídeo e instalação.

Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Universidade do Porto Faculdade de Belas Artes, i2ADS
Fapesp - BPE 2021/13582-4
CNPq – Bolsa Produtividade em Pesquisa – nível 2

PARA NÃO ESQUECER: PRÁTICAS DE ARQUIVOS NAS OBRAS DE ROSÂNGELA RENNÓ E ÉDER OLIVEIRA

NOT TO FORGET: ARCHIVAL PRACTICES IN THE WORKS OF ROSÂNGELA RENNÓ AND ÉDER OLIVEIRA

Everton Cardoso Leite

Universidade Federal de Pelotas

Matheus Guilherme de Oliveira

Universidade Federal de Pelotas

Resumo: O texto versa sobre a narrativa nas práticas de artistas que trabalham com arquivo, tal como Rosângela Rennó e Éder Oliveira. Através de suas práticas, tecemos discussões acerca de camadas marginalizadas da sociedade, necropolíticas, apagamentos, identidades e apropriações de imagens. A fim de melhor compreender o uso de narrativas e arquivos, estabelecemos uma relação com os trabalhos de Hélio Oiticica e o Grupo 3NOS3. Para a reflexão trazemos conceitos de memória, arquivo, arte e violência, com base nos escritos de Walter Benjamin, Ecléa Bosi, Susan Sontag, entre outros.

Palavras-chave: Narrativa; memória; invisibilidade; mídias; arte contemporânea.

Abstract: *The text deals with narrative in the practices of artists who work with archives, such as Rosângela Rennó and Éder Oliveira. Through their practices, we weave discussions about marginalized layers of society, necropolitics, erasures, identities and appropriation of images. In order to better understand the use of narratives and archives, we established a relationship with the works of Hélio Oiticica and the 3NOS3 Group. For reflection, we bring concepts of memory, archive, art and violence, based on the writings of Walter Benjamin, Ecléa Bosi, Susan Sontag, among others.*

Keywords: *Narrative; memory; invisibility; media; contemporary art.*

Introdução ou narrar com(o) o povo

Através deste escrito, buscaremos fazer o exercício de narrar práticas artísticas que estão fundamentadas em arquivos. Priscilla Arantes descreve o arquivo como:

[...] dentro de uma visão tradicional, [...] um sistema ordenado de documentos e registros, tanto verbais quanto visuais, organizados para determinado fim. [...] ele é usualmente visto como um depositário de documentos, fonte “factual” de uma suposta história a ser contada. (ARANTES, 2014, p.10)

Em “Arqueologia do Saber” Michel Foucault salienta que:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas. (FOUCAULT. 2008, p. 7)

A partir destas denominações, podemos supor que o arquivo no campo das artes, possibilita a ordenação e criação de histórias a serem contadas, memórias que serão recuperadas em infinitas possibilidades. É uma espécie de inventário que o artista poderá consultar ou encontrar para a criação de um novo trabalho. Pois, como afirma Ecléa Bosi “só os artistas podem remontar a trajetória e recompor o contorno borrado das imagens, devolvendo-nos a sua nitidez” (BOSI, 2003 p. 53).

Sendo assim, o arquivo faz com que diversas narrativas atravessem a prática artística sem estarem postas em linearidades e metodologias

específicas. Para Walter Benjamin, as narrativas “não estão interessadas em transmitir o ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório” (BENJAMIN,1994 p. 205), mas sim deixar aberta para interpretações.

Hélio Oiticica (1930-80) trabalhou com múltiplas linguagens, se apropriou da figura de Manoel Moreira, também conhecido como Cara de Cavalo, para criar o que denominou “Bólide caixa n.18 - B33 — Homenagem a Cara



Figura 1.
Hélio Oiticica.
Bólide caixa n. 18 - B33 “Homenagem a Cara de Cavalo”.
Técnica mista.
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM RJ.
Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4892/b33-bolide-caixa-18-homenagem-a-cara-de-cavalo>

de Cavalo” (Figura 1).

Oiticica utiliza a imagem divulgada nos jornais do assassinato de Cara de Cavalo em uma operação policial, evocando a persona de herói para um homem que estava sendo retratado como bandido pela polícia e a mídia da época. Dando um significado pessoal para o trabalho, o artista narra: “Cara de Cavalo foi um bode expiatório. Tornou-se o ‘símbolo’ de opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ - marginal a



Figura 02.
Grupo 3NÓS3.
Ensacamento.1979.
Registro fotográfico de
intervenção urbana.
Disponível em: [https://
galeriajaquelinemartins.
com.br/
artista/3nos3#1-29](https://galeriajaquelinemartins.com.br/artista/3nos3#1-29)

tudo nessa sociedade; o marginal” (STRECKER, 2020). Como coloca Hélio, o trabalho traz à tona a dualidade de narrativas, de um lado: o retrato de um bandido no jornal, de outro o amigo e “símbolo” de luta social,

Benjamin (1994. p. 200) afirma que a narrativa às vezes tem uma dimensão utilitária. Sendo assim, muitas vezes algumas narrativas podem ter um caráter moral. Refletindo sobre as narrativas que de certo modo são moralizantes, divulgadas em veículos de informação, o grupo 3NÓS3 formado por Mario Ramiro (1957), Hudinilson Jr. (1957-2013) e Rafael França (1957 - 1991), criado em 1979, encarava a cidade de São Paulo como superfície para intervenções artísticas, aproximando suas questões de ordem pública, social e política. Em “Ensacamentos” (Fig. 02), os artistas utilizando sacos de lixos ensacavam monumentos públicos de forma ilegal. Daniele Mendes Cidade afirma que a intenção do grupo era: “não somente intervir na cidade, mas de provocar a percepção do público [...] (CIDADE, 2017, p. 113).”

Os artistas viam no jornal uma maneira de subverter narrativas dominantes e destacar ações que passaram levianas pelos veículos midiáticos por influências políticas. Com a ação de ensacamentos os artistas colocavam nas páginas dos jornais alusões às torturas praticadas pelos militares durante a ditadura militar brasileira (1964-1985) e que não eram imagens divulgadas para o público.

Os artistas após fazerem o ensacamento dos monumentos, como menciona Cidade “ligavam para as redações dos jornais de grande circulação São Paulo, como o Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, entre outros, relatando sobre o ocorrido inusitado (2007, p.114)”, com isso o trabalho passa a ser divulgado nos jornais não como propostas artísticas, mas como uma ação de vandalismo

e ameaça ao patrimônio histórico.

Tanto em Oiticica quanto no grupo 3NÓS3, observamos uma narrativa pautada no povo, uma arte que se faz através do outro, através da cidade, buscando ressignificar acontecimentos e trazer à tona novas versões e como afirma Benjamin: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais [...] (1994, p. 214) .” Assim sendo, o trabalho de Hélio Oiticica e do Grupo 3NÓS3 abriu espaços para que uma nova geração de artistas trabalhasse a partir dos questionamentos político-sociais, por meio de arquivos e documentos.

1. Narrar sobre o povo

Dentro do exercício de uma narrativa amarrada no tema do arquivo e da política, os artistas Éder Oliveira (1983-) e Rosângela Rennó (1962-), colocam a prova imagens divulgadas pela mídia fazendo delas um lugar para desenvolver seus trabalhos e de forma política testam os limites de herói-vilão, bem-mal, certo-errado.

Em 1992, no Rio de Janeiro, acontecia a conferência ECO 92, ou a “A Cúpula da Terra” como ficou conhecida, para discutir políticas de proteção ao meio ambiente. Por causa do evento, boa parte da segurança policial do Rio de Janeiro e da mídia foi deslocada para o evento, causando um aumento considerável de criminalidade na cidade e um desprezo da mídia pelo assunto.

No acompanhamento do evento nos jornais, a artista Rosangela Rennó observou que pessoas assassinadas durante o período do evento eram invisibilizadas nos jornais da época ou colocadas de forma sensacionalista. Com isso, desenvolve um trabalho apontando para essas questões (Fig.03).

Movida por essas inquietações, Rennó



Figura 03.
Rosângela
Rennó. Atentado
ao poder, 1992,
instalação,
320x25x25cm.
Disponível em:
[http://www.
rosangelarenno.
com.br/obras/
exibir/20/1](http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/20/1)

apresenta em “Atentado ao Poder”, imagens dos assassinatos divulgados nos jornais e do título “The Earth Summit”, retirado do evento, traçando uma narrativa que ligasse a Cúpula da Terra com os assassinatos, já que a mídia não encarava essa narrativa como algo único. Sobre o trabalho da artista, Gabriela Freitas comenta que a artista tinha como intenção: “[...] denunciar a mudança da cobertura dos jornais de grande circulação [...]” (FREITAS, 2006, p. 61).” Pois eles estavam ignorando a violência que continuava presente na cidade.

Rennó não deixa as memórias se apagarem, pelo contrário, realça e traz para a discussão a importância das vidas perdidas em tiroteios

que foram invisibilizados na época. É possível estabelecer conexões entre a obra da artista e a obra de Éder Oliveira, em função da transformação de notícias sensacionalistas e banalizadas pelos jornais e mídias.

Éder Oliveira trabalha com pinturas e instalações, procurando lançar luzes sobre um povo marginalizado e invisibilizado, buscando ressignificar a percepção sobre o outro, intervindo se preciso na cidade impondo uma imagem antes rejeitada a um público específico e criando tensões na pintura sobre a tela ou parede de galerias e cidades (Fig. 04)

A pintura monocromática em tons de vermelho dá a ver um sujeito que encara a



Figura 04.
Éder Oliveira.
Intervenção
urbana.
Belém-Brasil.
Disponível em:
<http://www.ederoliveira.net/obras>

quem possa olhar, seu olhar é um convite à indagação de o que é que ele faz ali, porque foi representado nessa magnitude, o artista em sua pesquisa sobre esse homem amazônico, caboclo, mestiço, escreve:

Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se afirmar perante os desafios cotidianos que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acudadas, muitos semelhantes aos 3 x 4 colados no RG, que não

necessariamente mostram a identidade do portador. (OLIVEIRA, pg. 346, 2014).

Essas imagens predatórias a que se refere o artista são muitas vezes encontradas em jornais policiais locais, onde a face de infratores é estampada. Éder, assim como Rosângela Rennó, subverte uma fotografia policial, um documento que se esqueceria e o transforma em pinturas, apropriando-se da condição fotográfica, ressignificando a em uma perspectiva contemporânea.

Essas contraposições entre figuras estão muito presentes na obra do artista e ao colocado lado a lado esses homens, cria uma linha de pensamento que se volta ao corpo marginal,

trazendo à tona questões sobre apagamentos, invisibilidades e preconceitos.

Com isso, Éder busca por meio desses encontros e retratos uma relação entre sujeito e obra construindo uma pintura que possa dar voz a aqueles que não mais a tem e habitando um mundo em comum. Se aproximando destas mesmas questões, Rosângela Rennó no trabalho “Imemorial” (Fig.5) questiona memórias esquecidas na construção de Brasília, um lugar que deveria proteger e cuidar dos cidadãos brasileiros, mas que acabou sendo construído através de negligências, como trabalho infantil e até a morte de funcionários da obra, para construção do símbolo de poder e justiça do Brasil. Sobre o trabalho Marguerite Itamar Harrison comenta:

[...] imemorial serve como um memorial comovente, exigindo que o espectador lembre-se do esquecido. De fato, os retratos foscos montados no chão em molduras de ferro e presos com parafusos de metal – reflexões penumbrosas das imagens em tons

pratas montadas verticalmente na parede – evocam de maneira assombrosa a escuridão dos enterrados. [...] ao sepultar cada retrato numa obscuridade sombria de forma a resistir o anonimato insípido, burocrático, imemorial desafia inexoravelmente o regime oficial do Brasil de esquecimento, a propensão de um país jovem por perda de memória. (HARRISON, 2007, p.39)

Com o trabalho a artista reafirma a mesma vontade de Oliveira, de dar voz a aqueles que não mais a tem. Ecléa Bosi afirma que “o conjunto das lembranças é também uma construção social do grupo em que a pessoa vive e onde coexistem elementos da escolha e rejeição em relação ao que será lembrado (BOSI, 2003, p.54)”. No caso da construção da capital, os governantes preferiram esquecer esse conjunto de lembranças e reafirmar o propósito do Distrito Federal.

A prática da artista se volta aos arquivos, utilizando-se de imagens já existentes, provenientes do universo da comunicação em



Figura 05. Rosângela Rennó. Imemorial. 40 retratos em película ortocromática pintada e 10 retratos em fotografia em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Título Imemorial na parede em letras de metal pintado. 60 x 40 x 2 cm (cada moldura de ferro). 1994. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>



Figura 06.
Éder Oliveira. Série
Páginas Vermelhas.
2015-16. Disponível
em: <http://www.ederoliveira.net/obras>

massa, fotografias extraídas de jornais, álbuns de família, revistas, fotos encontradas em acervos, negativos fotográficos, fotos descartadas por outros fotógrafos. Ao resignificar as imagens, Rennó dá novos sentidos para as narrativas, de denúncia, crítica e reflexão. Através do choque de imagens, sensibiliza o espectador a tomar posição frente a catástrofe apresentada. A teórica e crítica de arte Maria Angélica Melendi menciona que:

Rennó, como Barthes, sabe que “as fotos são signos que não prosperam bem, que ‘coalham’ como o leite. Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma fotografia é sempre invisível: não é ela o que vemos”. A dificuldade de acomodar a vista à fotografia provém da aderência do referente – ao funcionar como uma janela ou um espelho, a fotografia desaparece. (MELENDI, 2017, p. 179-180)

A fotografia desaparece num sentido de, no momento em que é tirada torna-se passado, como coloca Susan Sontag (2013) então o que se tem é o olhar do fotógrafo sobre o caso. A artista retifica o sentido da fotografia e faz com que a mesma tenha um novo sentido, trabalhando com sua ambiguidade e narrativa.

Na série “Páginas Vermelhas” (Fig. 06) Éder

parece emprestar o véu que cobre as fotografias vermelhas da série “Red series” da artista Rosângela Rennó, este que lembra sangue, paixão e que esconde algo. O artista dá ênfase ao retrato fazendo-o todo nesse tom, uma estratégia para dar a ver o que não é visto, ou melhor, o que não deseja ser visto.

De forma contrária à Rennó, a tinta vermelha é aplicada diretamente sobre a tela, as transições e composição do retrato são feitas diretamente com o pincel. A saturação da cor, segundo o próprio artista, vem de uma vontade em compreender a matéria, pois, o daltonismo o faz buscar esse entendimento para conseguir obter o máximo de sua paleta. Éder parece querer subverter o olhar para repensarmos a forma com que nos relacionamos com o outro, com quem vive às margens da sociedade, aqueles que estampam jornais sob acusações que talvez nem se provem verdade.

Em sua grande maioria, os retratados na pintura são jovens e adultos negros, mestiços, habitantes da zona periférica da cidade, tecendo uma relação direta com esses corpos expostos em jornais. Novamente Éder busca subverter um sistema, trazendo para as suas telas aqueles que em certo momento são tidos como criminosos.

2. Continuar narrando

A memória é a única possibilidade de regresso.
(MÃE, 2014, p.17)

Este artigo serviu como uma tentativa de entender e propiciar uma discussão acerca da narrativa, arquivo e violência na arte, possibilitando um entendimento sensível de acontecimentos históricos evidenciando a necessidade de revisar as memórias e as histórias.

Com os trabalhos de Hélio Oiticica e o Grupo 3NÓS3 se fez possível questionar e estabelecer conexão entre arte, mídia, cotidiano e povo. Os trabalhos de ambos são atravessados pelo corpo, por acontecimentos, pela ambiguidade, por suas vivências dentro do espaço da cidade e pelas interferências sociais, políticas e culturais.

Percebe-se em Rosângela Rennó e em Éder Oliveira um anseio em trazer narrativas do outro em suas pesquisas, tais como gênero, raça, vulnerabilidade social e apagamento. Os trabalhos de Rennó convidam o espectador a criar uma história. Através da fotografia, são sugeridas catástrofes que podem ou não ter acontecido. A artista por meio do seu arquivo denúncia, alerta e tece reflexões acerca da violência e invisibilidade. Já Éder vê no sujeito amazônico uma forma de autobiografia, se colocando no lugar do outro e buscando entender como essas imagens se fazem presentes no cotidiano da população, assim como 3NÓS3, vincula suas pinturas em grandes espaços a fim de transformá-los e ressignificar imagens que são elencadas como verdadeiras.

Foi sentido então a necessidade de aproximar-se e compreender a vida e suas múltiplas narrativas. Buscando na memória, no arquivo e também no dia a dia potências poéticas-políticas, a fim de voltar-se contra a necropolíticas, que visam o esquecimento

e apagamentos de pessoas na sociedade contemporânea. Narrar para estes artistas e para nós pesquisadores é um exercício de liberdade, de colocar em destaque o que foi invisibilizado, fazer reverberar através da pintura, da fotografia e da escrita acontecimentos, corpos, vozes e histórias.

Referências

BENJAMIN, Walter. *O Narrador. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes 2009^a

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios da psicologia social*. São Paulo, SP: Atêlie Editorial, 2003.

FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. Revista online do grupo pesquisa em cinema e literatura. Vol. 1, nº 6, Ano VI, dezembro de 2009. Disponível em: https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf. Acesso em: 03 ago. 2021

FREITAS, Gabriela Pereira de. *A poética da catástrofe na obra de Rosângela Rennó: entre real e imaginário*. In: *Crítica Cultural/Universidade do Sul de Santa Catarina*. -v. 1, n. 1. Palhoça, SC: Ed. Unisul, 2006. Disponível em: www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/3456. Acesso em: 03 ago. 2021.

CIDADE, Daniela Mendes. *3Nós 3: arte e crítica política no cotidiano urbano*. Gama, v. 5, p. 112-119, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223068/001020319.pdf?sequence=1>. Acesso em: 03 ago.2021

HARRISON, Marguerite Itamar. *Lamentando o Esquecimento da Memória: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó*. In: *Cadernos de Letras da*

UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, nº. 33, 2007. p. 37-58. Disponível em: <<http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/33/artigo3.pdf>>.

MÃE, Valter Hugo. *Notas incompletas sobre assuntos do tempo*. In: Textos Inéditos. Curitiba, PR: Litercultura, 2014.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro, Cobogó. 2017.

MESTRE, Marta. “Alistamento”. [Texto curatorial da exposição homônima,] Sesc Boulevard. Belém — Pará. 2015

OLIVEIRA, Éder. “Autorretrato”. *Porororca — A Amazônia*, no MAR, Rio de Janeiro: MAR/ Contraponto Editora. ISBN: 978-85-64022-60-7. 2014

SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*. São Paulo, Companhia das Letras. 2013 – Versão Kindle.

STRECKER, Marion. *Por que homenagear bandidos*. Revista Select. nº edição: 48 publicado em: ano 09, nº 48, set/out/nov 2020. Disponível em: <https://www.select.art.br/por-que-homenagear-bandidos/>. Acesso em: 03 ago. 2021.

Everton Cardoso Leite

<https://orcid.org/0000-0002-8529-6511>

Artista visual, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2023). Atua com ênfase em temáticas que abordam casa, literatura, memória e arte contemporânea.

Matheus Guilherme de Oliveira

<https://orcid.org/0000-0003-4148-1210>

Artista visual, mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (2022). Investiga por meio da pintura e do desenho questões voltadas à política, ao cotidiano, a presença, memória e aos apagamentos.

OBRA FECHADA: O LUGAR PARA UM MUNDO ABERTO

CLOSED WORK: A SITE FOR AN OPEN WORLD

Ana Romãozinho

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) - Universidade de Lisboa
Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

Resumo: Este artigo analisa a série “ludografia”, criada a partir de uma regra pré-estabelecida para o desenrolar de cada obra pertencente à série. Perante a aproximação ao limite pré-estabelecido, pretende-se analisar as influências que as restrições da pandemia da COVID-19 tiveram na possível ligação entre a imposição de regras e o processo criativo, remetendo para a ideia de jogo e convidando à reflexão sobre os papéis e diferentes relações que poderão surgir entre o propositor (a artista) e o público (aquele que joga).

Palavras-chave: Jogo; limite; regra; ludografia.

Abstract: *This article analyzes the series “ludografia”, created from a pre-established rule for the development of each work belonging to the series. In view of the approach to the pre-established limit, it is intended to analyze the influences that the restrictions of the COVID-19 pandemic had on the possible link between the imposition of rules and the creative process, referring to the idea of a game and inviting reflections on the roles and different relationships that may arise between the proposer (the artist) and the audience (the one who plays).*

Keywords: *Game; limit; rule; ludography.*

Introdução

De forma mais direta, ou indireta, com mais ou menos restrições e com maiores ou menores consequências, a crise provocada pela pandemia COVID-19 causou um impacto global nas sociedades humanas. A deslocação, a interação e o contacto, passaram a ser alvo de restrições inéditas, que mudaram a forma como olhávamos para o próximo e como coabitávamos, forçando adaptações, facilitadas pelas tecnologias, no que toca ao trabalho e à comunicação. As regras impostas tiveram efeitos positivos no que toca ao controlo do número de infetados, no entanto vitimaram outros aspetos importantes da convivência e desenvolvimento humanos, por terem imposto a tanta gente o recolhimento e o isolamento.

Durante a fase mais intensa da pandemia, saíam diariamente novas restrições. Uns aguardavam as novas imposições com expectativa, outros com receio. Neste período, a noção de regra parecia a única arma, no combate ao vírus invisível que ameaçava o organismo humano.

Por ventura, estes limites passavam a ideia de serem uma exceção, quando na realidade as sociedades assentam fundamentalmente numa rede formada por regras: os contratos e as leis, que nos obrigam e protegem; a linguagem, com os seus idiomas, escritas e traduções; até os jogos, criados para o ócio e entretenimento, assentam em determinados limites, regulamentos ou modelos de funcionamento (HUIZINGA, 2003, p. 26).

Ao refletir sobre linguagens visuais universais, tal como os semáforos e os demais sinais de trânsito, Bruno Munari refere que:

“[...] todos nós fazemos parte de um organismo mais vasto que a sociedade humana e assim como no nosso corpo cada órgão, por mais pequeno que seja, deve viver

em harmonia com os outros, também nós devemos circular em harmonia com os outros. Uma transgressão das regras é considerada como algo de perigoso, algo que deve ser eliminado, porque paralisa ou perturba todo o organismo.” (MUNARI, 2019, p.71)

Este organismo mais vasto é a linguagem em si, que imperceptivelmente entendemos, utilizamos e à qual obedecemos, quase sem nos darmos conta da sua eficácia.

Durante a pandemia, a imposição de novas regras agravou a relação entre as pessoas e este conceito, instalando uma relação de penosidade e limitação entre os indivíduos e as suas rotinas. No entanto, torna-se importante pensar o papel que esta noção de “regra” pode assumir no processo artístico e como esta ideia pode ter afetado os artistas no seu processo criativo.

A série “ludografia” foi desenvolvida, entre os finais de 2019 e durante 2020, como tal o seu período criativo e produtivo decorreu durante as primeiras fases da pandemia, quando o grau de incerteza e de medo estavam mais exacerbados, e todos os dias eram decretadas novas medidas de restrição a contactos e circulação.

O que pode a arte dizer acerca da ideia de regra? Em que medida esta ideia, acentuada pela pandemia, se pode manifestar no trabalho do artista? Será também ela limitadora da liberdade do criador?

1. A regra

Os limites impostos na pandemia produziram sentimentos coletivos de solidão, de prisão e de isolamento, no entanto também ajudaram a cumprir a promessa de salvaguarda da vida humana, enquanto a ciência procurava uma solução. É a partir desta e de outras relações dicotómicas, face à ideia de proibição, que surge a presente análise da série de trabalhos

“ludografia”, cujo discurso pictórico se foca nos conceitos de limite e de regra, através de um espectro lúdico, criativo e por fim interativo, algo que a pandemia condicionou, favorecendo os meios tecnológicos como forma de trabalho e de comunicação à distância.

A série “ludografia” foi desenvolvida com base numa premissa: “A mesma forma, a mesma cor, no mesmo sítio.” (Cf. Romãozinho, 2021, dissertação de Mestrado, p. 78). Esta série é composta por quarenta obras, todas elas desenvolvidas sobre o mesmo suporte, a folha de papel e com recurso aos mesmos materiais, a cartolina, contribuindo para a uniformidade da identidade da série.

É sempre representada uma única composição visual, sobre a base de trabalho, ou tabuleiro comum estabelecido para a obra. Ela organiza de forma exata as quarenta e sete formas de contornos irregulares, coloridas com uma das dez cores diferentes estabelecidas para a série. No entanto, a forma como cada obra se aproxima da premissa inicialmente fixada varia, encontrando através do espírito lúdico

da pesquisa pictórica (figuras 1 e 2), espacial (figura 3) e conceptual (figura 4), das colagens e construções em cartolina, novas formas de responder com verdade à regra.

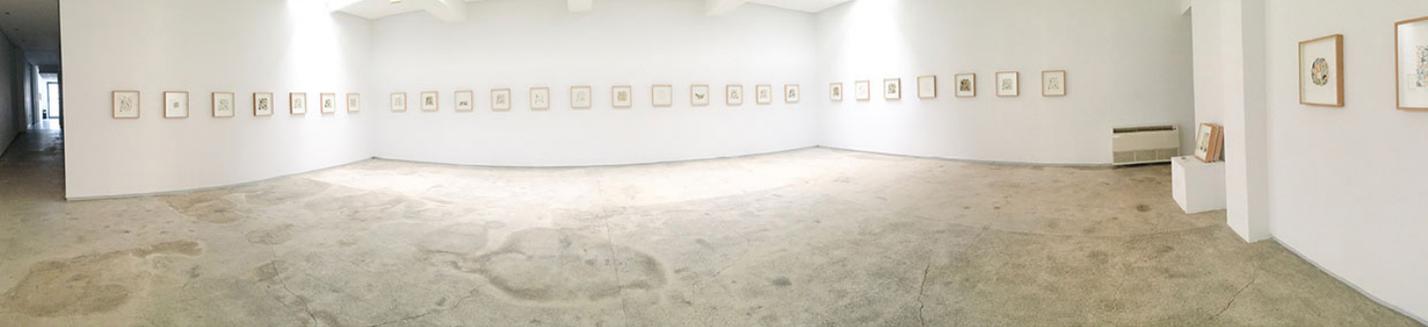
A regra repete-se de cada vez que uma nova obra é realizada, no entanto a imagem-base que lhes é comum nunca é concretizada, ou seja, cada ludografia representa uma aproximação, ou uma reinvenção da regra estabelecida. A premissa inicial nunca é perfeitamente representada, de forma plana, clara e inequívoca, no entanto é facilmente conceptualizada e imaginada pelo público, que participa na construção da verdadeira imagem-comum que une as várias ludografias (figuras 1, 2, 3 e 4).

2. Um mundo fechado

A série “ludografia” foi apresentada em 2021, numa exposição individual na Galeria Módulo - Centro Difusor de Arte, em Lisboa, entre os dias 8 de janeiro e 23 de fevereiro, ainda sobre fortes condicionantes às deslocações e ajuntamentos de pessoas participantes em experiência

Figuras 1 e 2.
À esquerda:
“ludografia #7” - Ana Romãozinho. (35 x 35 x 1,5 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. À direita:
“ludografia #35” - Ana Romãozinho. (35 x 35 cm) colagem de cartolina de 160, 170 e 240 gr. s/ folha Pittura Fabriano de 400 gr. (Fonte: Ana Romãozinho)





mas que nunca acaba por ser partilhada ou emoldurada como as restantes obras expostas na galeria. Desta partilha, surge um sentimento de pertença, facilitado pelas restrições impostas pela regra, o que subverte as habituais considerações à volta desta ideia.

Neste sentido, a série revela um outro lado das possibilidades criativas da ideia de limite, que através da sequência lúdica da série, vai gerando diferentes aplicações da regra à imagem trabalhada em todas as caixas.

Assim, num mundo fechado e receoso do exterior foi possível pensar a regra como um motor de criatividade, de abertura e de interação.

3. Obra aberta

A série “ludografia” resgata também outra ideia fundamentalmente humana, afastada pelos tempos pandémicos, e que amplifica a ligação com o espectador: ela lembra o tato, o contacto, a minúcia e a proporção do gesto humano, refletida na própria manualidade da obra.

Estão peças tangíveis, portáteis, realizadas com materiais com os quais a grande maioria do público tem contacto diariamente: o papel e a cartolina. Também o seu carácter lúdico e engenhoso, proporcionado pelas soluções apresentadas à regra inicial, as tornam obras empáticas e apelativas à experiência humana, uma vez que nelas também se reconhece a capacidade inata de evolução e reinvenção.

A imagem-base patente em todas as ludografias também se pode resumir à ideia

de grelha: composta pelo equilíbrio do branco da folha de papel, os espaços, ou a rede entre as diferentes formas coloridas. A composição ensaiada nas 40 obras atesta essa mesma capacidade geradora da grelha e da ideia de estrutura que, para além de estabelecer uma linguagem e um limite, acaba por promover as bases e os motivos para o desenrolar de um discurso visual aberto, capaz de surpreender e de se relacionar com o público que experiencia o trabalho.

A perspectiva interativa e criativa desta rede composta por formas e espaços positivos e negativos remete para a importância da visão de grelha, pensada por Rosalind Krauss como estrutura que rejeita a narrativa e a leitura sequencial (Cf. KRAUSS, 1979, p.55) e que consequentemente “representa, não apenas as leis e princípios estruturais, por detrás da aparência física, mas o próprio processo de pensamento racional”¹ (WILLIAMSON, 1986, p.20), ou seja, o princípio racional é por si só um forte vínculo interativo, que dispensa a interação ativa, mas que convoca toda a atenção e perspicácia do espectador que se rodeia da série “ludografia”. Este lado cerebral transporta-nos para uma abertura de pensamento através da aparência rígida da ideia de regra, de grelha ou de qualquer outra forma estruturada de comunicar ou proceder. Pensar estes recursos no contexto artístico, e em tempo de pandemia,

1 Tradução própria do original: “The grid thus comes to represent not only the structural laws and principles behind physical appearance, but the process of rational thinking itself.”

Figura 5. Imagem documental da montagem da exposição “ludografia”, na Galeria Módulo Centro Difusor de Arte. (Fonte: Ana Romãozinho)

promoveu uma reinvenção essencial aos processos artísticos, no que toca a utilizar as limitações como matéria da própria obra de arte.

O esforço de abertura em torno da estrutura da regra e da grelha promove uma resiliência e uma conexão com o público, que se revê empaticamente na capacidade de reinvenção, perante a ideia de limite, numa obra cujo discurso se resume primeiramente a um limite, mas cujas opções artísticas estimulam a liberdade e a capacidade de resposta, quer da parte da artista responsável pela sua criação, quer do público que tentará perceber de que forma cada composição se relaciona com os pares da mesma série.

4. Conclusão

A análise à série “ludografia” permite refletir sobre novas abordagens à criatividade, sobretudo aquelas que surgem de limitações e restrições ao desenvolvimento, motivando novas dinâmicas criativas e possibilidades de experiência oferecidas ao espectador.

A pandemia da COVID-19 alterou o modo do ser humano desenvolver a sua rotina e se relacionar com o próximo, através das restrições que os vários países impuseram aos cidadãos. Também os artistas tiveram que adaptar o seu trabalho e produção às condicionantes vigentes. Mesmo não abordando a pandemia de forma direta, ela afetou o processo criativo e ocupou, de alguma forma, a mente daqueles que pensam criativamente o mundo que habitam e que produzem arte, dita contemporânea, ou aquela produção artística que se refere e responde aos dias de hoje.

As “ludografias” responderam à pandemia com a própria ideia de limite e restrição, no entanto, são trabalhos que o fazem promovendo uma abertura e uma compreensão da ideia de

limite, transformando-a num motor criativo e capaz de conectar, e transportar o público, para o seu raciocínio interno ou mundo visual intrínseco.

Referências

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: um estudo sobre o elemento lúdico da cultura*. Trad. Victor Antunes. Lisboa: Edições 70, 2003.

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October. [s.l.]: The MIT Press. Vol. 9, 1979, pp. 50-64.

MUNARI, Bruno. *Arte como ofício*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Edições 70, 2019.

ROMÃOZINHO, Ana. *Regra do Jogo: uma linguagem da obra*. Dissertação (mestrado em Pintura) - Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, 2021.

WILLIAMSON, Jack. *The grid: History, use, and meaning*. *Design Issues*. [s.l.]: The MIT Press. Vol. 3, 1986, pp. 15-30. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1511481>> Acesso em: 3 de set. de 2022.

Ana Romãozinho

<https://orcid.org/0000-0002-4542-4072>

Doutoranda e investigadora em Belas-Artes, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. O seu trabalho centra-se em temáticas como o jogo, a linguagem, a escrita e no modo como estas podem ter expressão nas artes, seja pelo desenho, pintura, escultura, instalação, fotografia ou vídeo.

Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes (CIEBA) - Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Departamento de Pintura, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, nº 4, 1249-058, Lisboa, Portugal.

192 AGULHAS: NARRATIVAS TRANSVERSAIS

192 NEEDLES: TRANSVERSAL NARRATIVES

Luan Daniel Coelho Soares

Mestrando PPGA/UFES

Cláudia Maria França da Silva

PPGA/UFES

Resumo: Percurso e análise de um trabalho artístico relacionado à pesquisa experimental do mestrado em curso, que busca vincular Tatuagem e Desenho Contemporâneo, a partir de seus materiais, técnicas, suportes e gestos. O processo de criação do trabalho “192 Agulhas” iniciou-se pela elaboração de um inventário de objetos que constituem o meu entorno, e que, de certo modo, me definem enquanto escolhas e ações no mundo. A partir do inventário, deu-se a escolha de um objeto industrial dessa lista, elaborando, a partir dele ou com ele, operações de desrealização funcional ou formal, serialização, enigmatização ou mesmo apagamento do objeto.

Palavras-chave: Desenho contemporâneo; tatuagem; objeto; serialização.

Abstract: *Course and analysis of an artwork related to the experimental research of the current master's degree, which seeks to link Tattoo and Contemporary Drawing, from their materials, techniques, supports and gestures. The process of creating the work “192 Agulhas” began with an inventory of objects that constitute my surroundings, and that, in a way, define me as choices and actions in the world. From the inventory, an industrial object was chosen from this list, elaborating, from or with it, operations of functional or formal derealization, serialization, enigmatization or even erasure of the object.*

Keywords: *Contemporary drawing; tattoo; industrial object; serialization.*

Introdução

Uma inscrição intencionada na pele do corpo desperta inquietação e curiosidade em vários ramos da cultura e das ciências humanas. Esta prática, que é o resultado de hábitos e que também os redefine no modo de sentir, entender e lidar com o próprio corpo e com os outros corpos é o eixo temático da pesquisa em curso, em que se busca sua vinculação com os problemas e processos do Desenho Contemporâneo, por meio de seus materiais, suportes, referências e gestos.

Pensando nessas possibilidades de materiais e suportes, esse artigo aborda o corpo como suporte e as experiências de uma narrativa transversal da subjetividade de pessoas tatuadas com um processo de coletividade assimilado no processo de marcação do corpo com ornamentos cicatríciais e pigmentados. Este processo assume também as etapas de pré e pós marcação. Fui impulsionado a fazer um exercício poético a partir de uma demanda externa, qual seja, a realização de um trabalho artístico com um objeto industrial que pertencesse ao meu entorno.

Para tal, um inventário de objetos pertencentes ao meu ambiente íntimo foi realizado; os objetos listados passaram por um processo de avaliação mental de suas funções, formas, importância e outros critérios; embora estivessem presentes em meu espaço imediato e em meu dia a dia, veio à tona o questionamento sobre seus usos e suas possibilidades plásticas. Com o inventário feito e o objeto selecionado, precisei enquadrá-lo nos seguintes aspectos de algumas operações sugeridas: desrealização funcional ou formal o objeto, serialização, enigmatização ou mesmo apagamento do objeto. Tais operações foram formuladas por Jean-Clarence Lambert e mencionadas por Frederico de Moraes, ao definir “objeto” como

“aquilo que resiste ao sujeito”. Lambert propõe:

quatro métodos de abordagem do Objeto pelo artista: 1. desrealizar: queimar a clareza objetiva para que ele não tenha nada mais de comum...com o comum; 2. enigmatizar: agir de tal forma que o objeto não possa mais ser recuperado por uma definição unívoca. Princípio da incerteza: é o objeto que nos interroga e não o contrário; 3. dramatizar: recurso a um certo terrorismo; e 4. acumulação e serialização: métodos quantitativos. (LAMBERT apud MORAIS, 1999, p. 226-7)

A realização do inventário proporcionou a percepção do objeto que me é mais à mão, material de trabalho. Com a escolha do objeto, percebi não somente uma resignificação do que é o trabalho para mim, mas ainda uma referência às ações transgressoras de certos segmentos da Body Art, em que o corpo humano se expõe a uma dor consentida e a interferências e modificações corporais, com isso promovendo uma abertura da experiência individual.

A construção deste texto parte do modelo de análise de objeto artístico ou em processo em três partes ou dimensões, elaborado pela artista e pesquisadora Sandra Rey (2002). Sua abordagem considera que, no processo de instauração de uma obra, ocorre uma dimensão mais “abstrata”, relativa à descrição da ideia; uma segunda dimensão refere-se ao campo dos procedimentos, dimensão feita de “procedimentos, manipulações técnicas ou operacionais, reações de materiais ou substâncias, assim como o estabelecimento de interfaces de com os mais avançados processos tecnológicos.” (REY, 2002, p.126) A terceira dimensão, por fim, trata da conexão e diálogo do trabalho com obras de arte e conceitos de outros campos do conhecimento, percebidos a partir do fazer. É importante mencionar

que essas dimensões se dão entrelaçadas na análise; é apenas para efeito de compreensão que a ideia venha antes do procedimento, que vem antes das conexões do objeto com a cultura. Em função do limite de páginas deste artigo, a primeira dimensão já foi assinalada acima, enquanto a terceira dimensão de análise estará apenas sugerida no corpo do texto.

1. Do inventário ao processo criativo

Aquelas operações ou apenas uma delas embasariam a transformação de um objeto industrial relativamente comum em um objeto poético em escala manual. “192 agulhas: Narrativas Transversais” resulta dessa demanda. Ao perceber que o meu objeto mais próximo era, na verdade, aquele que mais utilizo – uma agulha específica para tatuagem, agulhas de haste de aço inoxidável, com ela eu me permiti a uma abertura para proposições artísticas que antes eram fora de suspeita, pois enxergava o objeto em seu ponto estritamente funcional. Se houvesse quaisquer aproximações entre a Tattoo e o Desenho, por meio de formas e procedimentos, o olhar lançado ao objeto me fez compreendê-lo como corpo e sujeito, o que aproximou a agulha do corpo de outro modo, não apenas como objeto perfurante. “Moldado pelo contexto social cultural em que o ator se insere, o corpo é um vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 07). As agulhas também permitem um estreitamento momentâneo de relacionamento com outros indivíduos, pois cada agulha trabalhada no corpo de um indivíduo dá a possibilidade de que ela o represente, obtendo assim uma parcela de conhecimento pessoal a partir destas relações. Desse modo, minha coleção de 192 agulhas de tatuagem, usadas, poderiam representar um universo de 192 pessoas em cujo corpo eu

imprimi uma marca consentida por ela.

A pessoa que deseja ser tatuada normalmente fala de si, como age, do que gosta, conta um pouco da sua história para colaborar com o processo criativo do tatuador. Uma das 192 memórias do meu trabalho, é o caso de uma cliente que fez uma borboleta azul em seu ombro esquerdo como forma de lembrar e homenagear sua filha que amava borboletas Morphos azuis, e aos 21 anos teve uma morte prematura, em decorrência de um câncer (orofaríngeo) descoberto em estado muito avançado. Na conversa o tatuador, transcreve-se a história falada em forma de desenho sobre a pele dando ao indivíduo a possibilidade de contar uma parte da sua história.

A tatuagem hoje representa um prolongamento da mente. O indivíduo que a adquire transfere para ela a memória de um fato ou de uma situação. A lembrança que antes habitava na memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é incrustada na pele (PIRES. 2005, p. 106)

Cada agulha utilizada no corpo de alguém é descartável ou é inutilizada para reuso. Na medida em que coleciono tais objetos, pude perceber que, de certo modo, colecionava memórias de uma relação dada no fazer um “desenho” no corpo do outro. “Emissor ou receptor, o corpo produz sentimentos continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural”. (LE BRETON, 2007, p.8)

As agulhas, na estrutura formal criada, representam um alguém em cuja pele foi deixada uma marca gráfica, uma espécie de memorial. As agulhas, nessa posição, são como condutores de desejos, crença, homenagens, superação, expressão da sua identidade, amor, dor, estética etc. A tatuagem é uma cicatriz

provocada pela agulha junto à distribuição de pigmentos sob a pele. Quer dizer, os desenhos sobre a pele são cicatrizes pigmentadas causadas pelo percurso da agulha sobre a pele.

O objeto “agulha” representa também uma materialidade que está em fluxo de uso e desuso no trabalho cotidiano, bem como uma coletividade, na medida de minha relação profissional com diversos sujeitos e seus desejos de singularizar, ainda mais, os seus corpos. Um toque interpessoal de dor consentida entre indivíduos, por meio de ações gráficas na superfície corporal, que acontece tanto por dentro quanto por fora, onde a intenção é o traço feito pelos percursos da agulha, causando manchas e dores ao mesmo tempo que satisfação e realização. O sentido da visão e do tato são os mais usados nesses procedimentos e, por esse motivo, refleti sobre as possibilidades de um objeto tridimensional que se destaca sob a visão, e que também representa o toque sobre a pele.

Com esse objeto poético formado por 192 agulhas, quis trazer à tona uma inversão de papéis – não evidente a tatuagem em si, mas sim a troca, o contato de diferentes indivíduos com uma mesma intenção: a ornamentação corporal. Assim, esses sujeitos são reunidos em uma só forma: minha própria mão reproduzida em glicerina, com agulhas aglutinadas e espetadas. O objeto traz, portanto, reflexões sobre a coletividade e diversidade, pois, por essas agulhas passaram pessoas de diversas tribos, credos e saberes. O objeto desrealizado e serializado, bem como as aproximações e distanciamentos entre o fazer da Tatuagem e do Desenho, cujo encontro, na realização do trabalho, seu deu pela Escultura.

2. Procedimentos

Já com meu objeto escolhido, tive algumas

Figura 1.
Vista lateral de
192 Agulhas:
narrativas
transversais, 2022
– Luan Coelho.
Escultura em
glicerina e metal.
Escala humana.
Fotografia de
Fernanda Passini,
Fonte: Acervo do
Artista



ideias de execução, das quais escolhi o objeto com o formato da minha mão, por dois motivos: mesmo com luvas, é a parte com a qual tenho maior contato com as histórias de outras pessoas. Nas pontas dos nossos dedos também temos desenhos naturais e singulares, nossas impressões digitais, que nada mais são que elevações que formam padrões únicos (uma espécie de desenho natural) que mudam de pessoa para pessoa.

Para a execução de um molde para minha mão, foi necessário o uso de alginato. Fiz a medida do braço, próxima ao cotovelo. Para receber o alginato foi preciso a confecção de uma estrutura cilíndrica de papelão como fôrma para o depósito do alginato; em minutos, obtive a forma necessária para a adição das primeiras agulhas, em seguida a glicerina derretida e posteriormente as agulhas restantes¹.

Vale ressaltar também o motivo da escolha da glicerina: um material sensível ao toque, calor e umidade. A glicerina é frágil a vários fatores, e mesmo assim a escolhi, exatamente por ser um material sensível, pois dependendo da maneira como se expõe o objeto, deitado ou em pé, seu próprio peso pressionará ainda mais as agulhas, projetando-as para seu interior ou expondo cada vez mais suas pontas cortantes.

Outros materiais que estavam ao meu alcance poderiam trazer bons resultados como a resina epóxi ou acrílica, dando um efeito translúcido formidável, porém, essas resinas ao se solidificarem, tornam-se inflexíveis demais e as agulhas estariam ali aprisionadas; o aprisionamento dos objetos não é minha

1. Não obtive sucesso nas primeiras tentativas para conseguir um molde, devido a problemas com o tempo de uso do material. Foram 3 tentativas e somente na última pude compreender o funcionamento correto do veículo. Após o depósito do alginato, rapidamente mergulhei meu braço sobre aquela mistura gelatinosa e ali fiquei apenas por alguns minutos, já que o tempo de secagem é muito rápido.



intenção. Outro material cogitado foi a parafina, entretanto eu conseguiria talvez introduzir algumas agulhas depois da parafina seca, mas sinto que as agulhas pudessem se perder ali, e não seriam visíveis, tornando a forma opaca.

As figuras da página anterior exemplificam o processo de execução do meu trabalho. Na figura 2: temos a forma pronta já com algumas agulhas inseridas. Na figura 3: o processo de adição de materiais finalizado.

Para que as agulhas se aproximassem dos dedos, foi necessário introduzi-las delicadamente uma a uma o mais próximo das extremidades da fôrma, antes de adicionar a glicerina. Com as agulhas já posicionadas

Figuras 2 e 3. Etapas de elaboração da fôrma e adição de agulhas no processo de construção de 192 Agulhas: narrativas transversais. Fonte: acervo pessoal.



Figura 4.
"192 Agulhas:
Narrativas
Transversais"
sob exposição
diferenciada
de luz. – Luan
Coelho
Fotografia
Fernanda
Passini. Fonte:
Acervo Pessoal.

nas extremidades da mão, apliquei a glicerina derretida preenchendo quase que por completo o molde, deixando um escopo para o restante das agulhas. Com o restante das agulhas, fui inserindo algumas estrategicamente e outras apenas soltando de uma determinada distância da forma para que o alginato, para quando estivesse pronto, algumas dessas pontas perfurantes se destacassem além da superfície da estrutura de glicerina. Com o processo de aglutinação feito, deixei o tempo da glicerina almejando seu estado sólido. Esperei por volta de 6 horas para desenformar.

Finalizada a escultura, foram realizados alguns ensaios para fotografia em fundo infinito, bem como exercícios de iluminação do objeto, sempre com o cuidado em não transformar o trabalho em uma luminária, o que não era desejado, pois a proposta era a migração da funcionalidade utilitária de um objeto para sua percepção artística. Na figura abaixo, após testes de vários tipos de iluminação, chegou-se a esse resultado fotográfico, em que a translucidez do objeto é dada por meio de luz incandescente direta e com ambiente pouco iluminado.

A peça tem um pequeno grau de transparência, e dependendo da posição da luz percebe-se o entrelaçamento e cruzamento das memórias e experiências. É um objeto que desperta curiosidade de quem vê, algumas pessoas para quem eu apresentei tentaram tocar, mas é de extrema importância que esse toque não ocorra, a não ser no caso de uso de luvas de borracha, pois mesmo se tratando de um trabalho artístico, as agulhas continuam contaminadas.

3. Algumas conexões sugeridas

Geralmente, quando pensamos em tatuagens, vêm logo à mente as formas desenhadas sobre a

pele. No entanto, há um processo de obtenção do Desenho por meio da dor somática, que torna o processo de tatuagem complexo, cuja temporalidade depende da elaboração subjetiva da dor, do consentimento e preparo interno do sujeito cujo corpo é tatuado. Tais dores podem, de certo modo, ser o gatilho para outras dores, o que transforma uma “simples” inscrição na pele uma experiência peculiar, que conecta o presente a várias outras camadas de lembranças. Beatriz Pires (2005, p. 108-9) nos coloca que a dor, intrínseca à natureza humana, transita entre o corpo e a psique, materializando sentimentos ainda não identificados. A partir da percepção da dor, pude conectar este trabalho a alguns objetos da artista brasileira Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961), os quais são realizados por meio de elementos cortantes, como giletes e bisturis. Seus “vestidos” e “cortinas” seduzem pela beleza e sofisticação na execução, mas despertam também o medo da dor física, ao serem tocados.

Beatriz Pires também nos aponta, ainda sobre a dor somática, que no caso de tatuagens e outras transformações corporais, a dor materializada no corpo é formadora de uma identidade. Ela escreve (PIRES, 2005, p. 108-9):

Os indivíduos que as praticam formam um grupo que se une (...) pela dor. Há nesse grupo uma ordem gradual, hierárquica, determinada por um conjunto de quatro variáveis que se combinam livremente, conforme o desejo do indivíduo. Essas variáveis, que consistem no tipo de intervenção feita, na região do corpo onde é aplicada, no volume que ocupa e na quantidade de intervenções, possuem um ponto em comum: a dor.

A autora continua:

É a resistência à dor – presente em cada uma das combinações feitas, com um grau de intensidade e uma gama de sensações

próprias – que identifica o indivíduo e determina seu reconhecimento dentro do grupo.

Considerando as colocações de Pires, é possível pensar que 192 Agulhas: Narrativas Transversais representa um “corpo social”, entendido como rede (ou trama, como as agulhas acabaram se organizando no interior da mão de glicerina) de relacionamentos dados a partir da dor, a partir de minha ação manual sobre uma parte do corpo de cada uma das agulhas-indivíduo.

4. Considerações finais

192 agulhas: Narrativas Transversais é uma produção tridimensional com uma proposta que une a escultura a um tema urbano, a tatuagem. Com a solicitação externa de elaboração do inventário dos objetos e elegendo um desses com as propostas sugeridas, pude perceber a dimensão de possibilidades que estão à nossa volta a todo tempo. Às vezes, no dia a dia, não nos damos conta do que pode ser feito. Enxergar por um outro olhar, nos permitir, buscar, questionar, repensar e ressignificar algo. O processo de estudo contribuiu para minha pesquisa e o processo criativo, mesmo com contratempos com novos materiais, mas me trouxe novas perspectivas e experiências. No geral, é interessante lembrar que algumas dessas agulhas fizeram parte do meu aprendizado como tatuador, que eu não descartei e no trabalho artístico, foram ressignificadas.

Penso em novos meios de considerar a tatuagem sobre o corpo como suporte da arte. Essa escultura transcreve o toque, a superfície de uma pele tatuada como identidade. É satisfatório ver o resultado, em que um olhar poético nota tantas identidades em uma estrutura de escala manual. Com o decorrer da minha pesquisa, acredito que o memorial 192

Agulhas: Narrativas Transversais, possa ganhar novos olhares, partindo da mesma premissa de materiais interpessoais e o corpo.

Referências

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. 2 ed; tradução de Sônia Fuhrmann. Petrópoles: Vozes, 2007.

MORAIS, Frederico. “O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações”. In: *TRIDIMENSIONALIDADE: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. p.226-247.

PIRES, Beatriz. *O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem*. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

REY, Sandra. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais”. In: *BRITTES, B.; TESSLER, E. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. P.123-140.

Luan Daniel Coelho Soares

<https://orcid.org/0000-0001-8247-1313>

Mestrando no Programa de Pós-Graduação da UFES. Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (2019).

Cláudia Maria França da Silva

<https://orcid.org/0000-0001-6971-6363>

Doutora em Artes pela UNICAMP e associada ao Programa de Pós-Graduação da UFES. Pesquisa Expressão Tridimensional e Desenho, atuando principalmente nos temas de processo criativo em arte, instalação e projeto de instalação e desenho con-temporâneo.

A RESSIGNIFICAÇÃO DO REGISTRO DE PAISAGEM PRESENTES NOS ARQUIVOS DE PROCESSO DE MARCUS VINÍCIUS

*THE RESIGNIFICATION OF THE LANDSCAPE RECORD PRESENT IN
MARCUS VINICIUS' PROCESS FILES*

Rafael Gonçalves Marotto

PPGA/UFES

Aparecido José Cirillo

FAPES/CAPES/CNPq/PPGA/UFES

Resumo: A pesquisa propõe uma investigação do corpo e da paisagem presente nas performances de Marcus Vinicius (1985-2012), buscando identificar em seus registros e arquivos de processo, a narrativa de sua criação. Com a análise, busca-se evidenciar como os arquivos de processo podem revelar sobre os mecanismos de sua produção artística e sua concepção de paisagem em registro. Com uma abordagem metodológica em Santos (2021) e Salles (1998). Conclui-se que este estudo contribuirá na construção e na percepção do corpo performático como atuador da paisagem Espírito-santense.

Palavras-chave: Paisagem; processo de criação; Marcus Viniciu; arte capixaba.

Abstract: *The research proposes an investigation of the body and the landscape present in the performances of Marcus Vinicius (1985-2012), seeking to identify in his records and process files, the narrative of his creation. With the analysis, we seek to show how the process files can reveal about the mechanisms of their artistic production and their conception of landscape in record. With a methodological approach in Santos (2021) and Salles (1998). It is concluded that this study will contribute to the construction and perception of the performing body as an actor in the Espírito-Santense landscape.*

Keywords: *Landscape; creation process; Marcus Vinicius; capixaba art.*

Introdução

A qualquer passo que a ciência caminha, esbarra nos estudos de origem. Isso é, quando surgiu? Onde surgiu? Como surgiu? Por quê? Quais os contextos? Enfim, toda uma série de perguntas que tentam se aproximar do princípio absoluto. Entretanto, podemos apenas nos aproximar e estabelecer um marco inicial abstrato e artificial. Quando essas questões são pensadas há motivações em investigação que possibilitam estabelecer um ponto de partida no estudo. No momento em que se faz esses questionamentos para as investigações artísticas e os processos criativos, percebe-se que as respostas se conectam. Nos estudos do processo criativo, o marco artificial nos permite aproximarmos da mente criadora em ato, identificando tendências e intencionalidades do projeto poético do artista. Isso é, o estudo com perspectivas diferentes, mas que se conectam, permite uma investigação aprofundada das formas e possibilidades de arte. As respostas que dizem sobre aspectos da origem do artista, de suas intenções sendo colocadas em comparação, permitem uma aproximação única mesmo que incompleta sobre o produto expositivo. Segundo Salles (1998) incompletude acompanha os estudos dos processos criativos.

Pensando assim, será que as possibilidades de leituras existentes entre os trabalhos artísticos transpassam as barreiras de tempo e espaço? Desde os primórdios da humanidade, a experiência estética, tomada posteriormente como arte, vem assumindo posicionamentos que vão enfrentando as condições sociais, culturais e regionais. É claro que isso significa que as mudanças sociais transpassadas com o tempo modificam as produções artísticas. Ou seja, construir caminhos dos produtos artísticos com os artistas e seus contextos em que estão sendo inseridos é algo fundamental

na investigação artística. Não obstante, os registros dos processos de construção de uma obra, relacionados aos produtos artísticos, investigados em associação com os espaços em que as obras estão sendo inseridas, se constroem significados completos sobre os estudos em Arte.

Cirillo (2009) afirma que: “Quando uma obra de arte se põe aos sentidos do observador, em um museu, galeria, em espaços públicos ou privados, dentre outros, sabe-se que ela pertence ao conjunto de significações tradições que a definem como tal”. (CIRILLO, 2009, p.13) Sendo assim, não tem como pensar na arte e em sua temporalidade. Não há condições de ignorar seu contexto e mensagem. Essa é a subjetividade artística.

Explanando o argumento exposto, as investigações de espaços ocupados por artistas possibilitam, no cenário de fundamentação e explanação do desenvolvimento poético, a compreensão das possibilidades artísticas e dos existentes formatos de exibição e produção de arte. Portanto, os estudos dos processos criativos em arte objetiva a explanação dos entre-espaços temporais da arte enquanto produzida. Suas paisagens exibidas e a forma como estão sendo ocupadas podem refletir sobre a origem do artista, e sua percepção sobre o espaço. Obviamente, essa leitura acontece em comparação com os arquivos de processo, registros materiais da mente criadora deixados pelo artista, mas também há aqueles tomados imaterialmente das trocas com a cultura, os *troc* de Baxandall (2006).

Ainda tecendo argumentos sobre os estudos artísticos, a investigação dos processos de criação dos artistas tem como objetivo a construção de significas entre os pares: produto artístico e artista. Associadas com todas os elementos que fazem parte da obra, bem



como os espaços que os artistas ocupam em determinadas produções. As obras exibidas em exposições, galerias e museus são resultadas finais de um imaginário criado pelo artista. Isso é, a objetificação de algo presente no campo imaginário que ainda não possui forma. Sendo assim, quando se pensa nos arquivos de processo na criação de obras de arte, as metas são a compreensão de como o artista “chegou” ao produto exibido.

Quando se pretende associar o estudo do processo criativo do artista e seus modos de tomar da paisagem, concomitante às suas formas de criação, se pretende compreender quais os motivos pelos quais as paisagens escolhidas fazem parte da vivência do artista, como elas deixam de ser apenas suporte e se

tornam matéria do processo criativo. Ou seja, como os cenários urbanos ou rurais solidificam o pensamento poético do artista, sendo justificados pelos seus registros (materiais e imateriais) presentes nos seus arquivos de criação. A poética artística possui uma narrativa que pode ser compreendida, claro, quando se há um estudo científico de sua matéria.

A partir dos debates sobre as possibilidades artísticas, seus espaços ocupados e os arquivos presentes na criação artística, a investigação aqui proposta possui como objetivo a fomentação e arguição dos arquivos de processos de criação do performer capixaba Marcus Vinícius (Vitória, 1985 – Istambul, 2012). Trazendo à tona aspectos preliminares de suas relações geopolíticas de ocupação de espaço

Figura 1.
Marcus Vinícius,
*O Improvisável, o
Acaso e o Que Não
Se Sabe*, 2010.
Fotografia de
Yury Aires.
Fonte: [https://
performatus.com.
br/](https://performatus.com.br/)



urbano e rural no território do Espírito Santo. A busca aqui pretende compreender a concepção de paisagem presente em seu trabalho, e como essa compõem sua narrativa associada aos seus arquivos de processo.

1. Aspectos dos processos de criação de Marcus Vinicius

O performer Marcus Vinicius de Souza Santos (Marcus Vinicius), nascido em Vitória, no estado do Espírito Santo, deixou um legado artístico que permanece em estudo, mesmo após sua morte prematura, em setembro de 2012. Suas performances refletem sobre corpo, espaço,

paisagens do Espírito Santo (e outras paisagens nacionais e internacionais) e narrativas poéticas. Sua ocupação do espaço capixaba como construção poética é algo a ser notado e estudado. Já que sua ótica artística possui objetivos e intenções narrativas. O cenário capixaba foi parte de seu constante produto artístico. Talvez seja pela proximidade, ou pelo apressado por sua origem. Mas, a verdade é seu objetivo de dar voz aos caminhos percorridos trouxeram outros olhares sobre as terras capixabas. Marcus Vinicius toma o seu corpo como matéria e caminho para estabelecer relações com o ambiente. Segundo Frey (2013),

Figura 2.
Marcus Vinicius,
El Deseo Es el Rastro, 2011.
Fotografia de
Jimmy Rangel



Figura 3.
Marcus Vinícius,
*Everything
Imaginable Can
Be Dreamed*,
2012. Fotografia
de Federico
Feliziani

“[...] São concepções que fazem o uso do seu próprio corpo para dar ênfase à reflexão sobre as relações deste com o que o circunda, estabelecendo uma forte conexão entre arte e vida.” (FREY, 2013, p.3). Suas obras causam uma reflexão sobre o seu corpo e sua construção e o seu conceito de espaço. O termo construção está sendo inserido na denominação, pois se entende que a partir do momento em que o artista adentra no espaço, seu corpo o pertence, bem como esse se torna morada de seu espectro e narrativa para agir como paisagem (Figura 2).

O projeto poético de Marcus Vinícius apresenta uma tendência para articular arte e vida, e sobretudo uma intencionalidade pulsante em busca de reencontrar o corpo e a paisagem.

2. Os usos de paisagem do performer Marcus Vinícius

Quando usamos o termo paisagem para falar de um importante e vital material no processo criativo desse artista, nos referimos àquilo que Maria (2011) e Maderuelo (2001) definem como paisagem. Para estes autores, não existe paisagem sem interpretação; vemos somente o que somos capazes de reconhecer. Sendo paisagem o que se vê, podemos partir do princípio de que o trabalho de Marcus Vinícius, como paisagem, é o que se vê. Assim, sua obra como paisagem parece estar instituída pelos modos de construção cultural que a fazem ser vista/percebida como elemento constitutivo do seu corpo na paisagem. Sua obra é um constructo cultural percebido como



Figura 4.
Marcus Vinícius,
CUERPO-PAISAJE
(50cm x 70cm),
2011. Fotografia
de Denise Alves-
Rodrigues. Fonte:
VIEIRA JR, Erly.
Marcus Vinícius:
A Presença do
Mundo em Mim.
Pedregulho,
2016.

uma paisagem. Portanto, podemos afirmar que somente haverá uma obra neste artista quando seu corpo for capaz de interpor-se com as paisagens no ambiente em que se situa, resignificando-as e possibilitando que estas sejam vistas, percebidas, como paisagens sensoriais, e não mais apenas como natureza que abraça um objeto: em Marcus Vinícius, corpo e ambiente se fundem para gerar a obra. As paisagens escolhidas para serem ocupadas pelo corpo de Marcus Vinícius não surgiram como mero acaso.

Em um relato do artista, presente no seu arquivo de processo e no livro organizado por

ErlyVieira Jr., o artista afirma: “[...] Meus trabalhos partem da observação e interpretação do espaço que me rodeia, enfrentando os embates éticos e estéticos de pensar esses espaços e as narrativas de intimidade. [...]” (apud VIEIRA JR., 2016, p. 9). Isso é, o seu corpo se torna arma reflexiva sobre os seus espaços de ocupação.

Os espaços em que o corpo de Marcus Vinícius ocupa durante a realização de suas performances agem como parte integrante de suas obras e se desenham como uma espécie de prótese que estende/amplia o seu corpo. A paisagem se forma quando seu corpo ocupa o espaço de sociabilidade. O artista segue em

seu depoimento sobre a íntima relação de sua obra com a paisagem, “[...] Entender o cotidiano não só como espaço de sociabilidade, mas como paisagem” (apud VIEIRA JR., 2016, p. 9) O cotidiano de Marcus Vinícius se torna paisagem em formação. Se complementa a partir do momento em que seu corpo assume os espaços de paisagem.

Para Souza (2013):

[...] O conceito de paisagem tem, tradicionalmente, um escopo mais específico, ligado, primordialmente, ao espaço abarcado pela visão de um observador (e, por extensão, e em claro diálogo com as tradições das artes plásticas, também à representação visual e pictórica de um determinado espaço, a partir de uma perspectiva de voo de pássaro ou de um ângulo privilegiado qualquer). [...] (SOUZA, 2013, p. 43 e 44)

Souza (2013) constrói um pensamento em que a paisagem vai ser definida de forma tradicional. Com uma ótica tradicional sobre o olhar. Para Marcus Vinícius, em contrapartida, a paisagem não é apenas um espaço social, ela é formada no momento em que o seu corpo se apropria do espaço. A paisagem é formada culturalmente (Maderuelo, 2001). Isso é, sua definição varia de indivíduo para indivíduo; de sociedade para sociedade; de tempo para tempo. Mas há na cultura o ponto de confluência e de estabelecimento da ideia de pertença, a qual une obra e vida, obra e sociedade, e, sobretudo, obra e paisagem.

Como exibido na Figura 4, o corpo de Marcus Vinícius é visto em diversos momentos como parte integrante de paisagem. Para Santos (2021) “A paisagem é um conjunto de heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea.”

(SANTOS, 2021, p. 71) A heterogeneidade citada por Santos pode ser assim classificada pela sua composição de matéria múltiplas. O corpo nesse sentido, pode ser tomado como paisagem, como forma presente nas paisagens. É justamente o que Marcus Vinícius expressa quando o seu corpo é mencionado como paisagem.

A paisagem para Marcus Vinícius é o espaço de sua habitação. Pois para ele, as vivências cotidianas, e as sociabilidades que a cercam, podem ser entendidas como paisagem como sua poética de construção de obra. Seu corpo e sua concepção de espaço se fundem a paisagem. Uma passa a pertencer o outro como mero instrumento de construção de mensagem.

3. Considerações finais

Com os argumentos explanados, se conclui que o trabalho de Marcus Vinícius possui uma constante formação e concepção de paisagem que dialoga com sua poética, vivência, realidade e subjetividade. Sua concepção de arte é moldada pela forma como seu corpo ocupa os espaços durante suas performances. No trabalho apresentado, foram observados apenas os trabalhos e trechos de processos que dialogam com a temática paisagem, mas a plurissignificação do artista possibilita outras leituras e formatos.

Os seus arquivos de processo reiteram sua poética. Reiterando a busca mencionado no início do escrito, a construção intertextual e plurissignificativa de seu produto artístico construída em comparação com seus arquivos, suas vivências e relatos formam um produto completo. Abstrato e artificial, por ser subjetivo, mas completo por ser apresentado por inteiro. Com Formas concisas e acabadas. Os processos de Marcus Vinícius complementam os sentidos de sua obra. Traspassa a barreira do incompleto.

O cenário Espírito-santense presente em alguns trabalhos descritos confirma o apressado por sua origem. Confirma que o seu espaço de vivência molda a sua formação artística e poética. Trazendo, assim, leituras sobre o espaço em que sua arte foi fundamentada, pensada. Nas palavras de Santos (2021), “A dimensão de paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos.” (SANTOS, 2021, p. 68). Compreendendo, assim, a percepção como a apreensão do espaço, aquilo que é absorvido, a paisagem pode ser formada em contato com humano, com as mudanças e interferências do homem no espaço de sociabilidade. O ser humano molda a sua paisagem, bem como Marcus Vinicius moldou a sua.

As obras de Marcus Vinicius formam paisagens, bem como suas paisagens são pessoais e simples relatos de vivências; de seu posicionamento; de sua narrativa. Sua paisagem é instrumento de formação de ideia, bem como seu corpo se apropria das paisagens rurais e urbanas para formação de ideia, para complementação de sua narrativa. Seu corpo e paisagem se tornam forma. Se tornam um único elemento.

Referências

- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CIRILLO, A. J. ; BEZERRA, A. G. (Org.). *Arqueologias da Criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. v. 1. 213p.
- FREY, Tales. *A (s) Cender: Consideração Sobre a Vida e a Obra de Marcus Vinicius*. Performatus, 2013. Disponível em: <https://performatus.com.br/wp-content/uploads/2012/12/MarcusVinicius_

[ed2_eRevistaPerformatus.pdf](#) > Acesso em: <09 de outubro de 2022>.

MADERUELO, Javier (org.) *Arte Publica: naturaleza y ciudad*. Fund. Cesar Manrique: Madrid, 2001.

MARIA, Yanci Ladeira. *Paisagem: entre o sensível e o factual. Uma abordagem a partir da Geografia Cultural*. 2011. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP).

SALLES, Cecília. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: AnaBlume, 1998

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. Edusp, 2021.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial*. 2013.

VIEIRA JR, Erly. *Marcus Vinicius: A Presença do Mundo em Mim*. Pedregulho, 2016.

Rafael Gonçalves Marotto

<https://orcid.org/0000-0002-5748-6588>

Pós-graduando em Sociologia e Arte, nível especialização, também pela Faculdade Futura, e Mestrando em Arte pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), na linha de pesquisa em Teoria e Processos Artístico-culturais (2022).

Aparecido José Cirillo

<https://orcid.org/0000-0001-6864-3553>

Pós-doutor em Artes pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Artista e Pesquisador Produtividade PQ2 CNPQ. Coordenador (2018- até a presente data) e Professor Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes da UFES. Desenvolve pesquisas e projetos sobre ecossistemas urbanos e arte pública, observados pelo processo criativo com financiamentos do CNPQ, CAPES e FAPES.

PROCESSO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO JUNTOS: GRUPO DE PESQUISA EM PROCESSO DE CRIAÇÃO

KNOWLEDGE PRODUCTION TOGETHER: A RESEARCH GROUP IN THE CREATION PROCESS

Cecilia Almeida Salles

PUC-SP

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP com foco em um novo aprendizado sobre como produzir juntos, provocado, especialmente, com as imposições de um prolongado isolamento no período da pandemia de Covid19. Para tanto, foi realizada uma contextualização histórica do grupo, cujo percurso é marcado por alguns momentos definidores de ampliação de rumos e expansão dos estudos nessa área. O resultado revela a relevância da trajetória do grupo em tomar o processo de criação como grande propósito, sustentado por uma teoria crítica.

Palavras-chave: Processo de criação; grupo de pesquisa; Covid19.

Abstract: *The purpose of this article is to reflect on the Creation Processes Research Group at PUC-SP, with a focus on a new approach to learning how to produce together, particularly as a result of the impositions of prolonged isolation during the Covid-19 pandemic. In order to do this, a historical contextualization of the group was carried out, marked by some defining moments in the broadening of directions and expansion of studies in this area. The result reveals the importance of the group's trajectory in taking the process of creation as a major purpose, supported by a critical theory.*

Keywords: *Creative process; research group; Covid-19.*

No contexto da pergunta que move o Poéticas de 2022 – O que se constrói nesse saber viver juntos? –, proponho uma reflexão teórica e metodológica sobre o Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP, com foco em um novo aprendizado sobre como produzir juntos, provocado, especialmente, com as imposições de um prolongado isolamento no período da pandemia de Covid19. Para tanto, será necessário fazer uma contextualização histórica do grupo, cujo percurso é marcado por alguns momentos definidores de ampliação de rumos e expansão dos estudos nessa área.

A partir de minha pesquisa sobre o processo de criação do livro *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, defendida em 1990, foi criado em 1993 o Grupo de Estudos em Crítica Genética, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), reunindo orientandos que tinham interesse em discutir arquivos para além da literatura, argumentando, também, linguagens como a dança, as artes visuais, a arquitetura e o jornalismo.

A trajetória do desenvolvimento dos estudos sobre processo de criação, a crítica genética, bem como o desenvolvimento pelos franceses no Institut des Textes et Manuscrits Modernes do CNRS/Paris e levada por Philippe Willemart para a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCHA) da Universidade de São Paulo, é marcada por pesquisas em literatura, em especial a literatura francesa. O grupo da PUC-SP, desde seu início, ampliou a materialidade dos arquivos de criação pesquisados. Destaco, no contexto da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), casa do evento “Poéticas”, as pesquisas de doutorado de Aparecido José Cirilo em artes visuais, de Maria Regina Rodrigues na cerâmica, de Maria Gorete Dadalto Gonçalves na fotografia e, mais recentemente,

Ananda Carvalho sobre os processos de criação no âmbito da curadoria.

As pesquisas sobre processo de criação sempre mostraram uma forte tendência em direção aos estudos de caso. No entanto, a sala de aula, com interesses interdisciplinares, exigia que não me detivesse nas especificidades de um autor ou artista, nem mesmo de uma manifestação artística. Começa, assim, a se delinear uma tendência no grupo de buscar aspectos gerais de processos de criação, com o objetivo de se aproximar das singularidades de nossos objetos de estudo. Como afirma Colapietro¹, pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico.

Nesse contexto, o grupo vem avançando em direção a uma generalização sobre o processo de criação, levando a um mapeamento de princípios que norteiam uma possível teoria da criação, que sustenta o que venho chamando de crítica de processos criativos ou, simplesmente, crítica de processo. A teorização foi desenvolvida ao longo do tempo, alimentada pelas singularidades de minhas pesquisas e de meus orientandos. Trata-se de uma reflexão sobre processos de criação como Redes em construção², estabelecendo relações entre a semiótica peirceana, o conceito de rede de Pierre Musso (2004) e de pensadores da cultura no âmbito da complexidade, como Edgar Morin (2011) e Lotman (1998).

À medida que uma possível teoria da criação é configurada, há uma inversão de perspectiva: os estudos sobre as histórias de obras

1 Palestra no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, em 2014.

2 Ver Salles, C. A. Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção. *Scriptorium*. v. 7, n. 1, 2021, p. 1-12. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/42169>. Acesso em: 14 set. 2022.

específicas, característico da crítica genética, passaram a estar a serviço de algo mais amplo, que é a sistematização teórica sobre a criação. A teorização passou a ser mais geral do que a metodologia, focada em estudos de caso, o que passou a conviver com outros procedimentos metodológicos, como veremos. Tal reflexão teórica possibilitou, também, discutir outros objetos e questões processuais que extravasam os limites das histórias das obras, dialogando com a experimentação contemporânea.

Esse diálogo constante com a produção contemporânea é outra especificidade dos estudos do grupo, enfrentando desafios críticos diante de uma grande diversidade de questões, como, por exemplo, as diferentes relações entre obras e seus processos de criação, assim como uma complexa exploração dos arquivos de criação. Nesse contexto, é importante mencionar uma pesquisa em andamento sobre a produção compartilhada de fanfictions na plataforma Wattpad de Isabela C. Silva.

A partir das configurações teóricas elencadas, o grupo não cabia mais nas delimitações da crítica genética, mudando, no início dos anos 2000, sua nomenclatura para Grupo de Pesquisa em Processos de Criação.

Com o objetivo de discutir percursos aparentemente individuais, os livros *Gesto Inacabado* (2011) e *Redes da Criação* (2006), de minha autoria, apontavam para a maior complexidade dos processos em grupo: como o teatro, a dança e a música. Sem entrar em uma reflexão mais aprofundada. Fui, ao longo do tempo, levada por minhas pesquisas e de orientandos, a entrar nas especificidades de tais percursos de produção.

Imersa em meu projeto de Pós-doutorado, intitulado *Complexidade dos processos de criação em grupo* e desenvolvido, junto ao Programa Departamento de Cinema, Rádio e

Televisão da Escola de Comunicações e Artes da USP (2016), com supervisão de Arlindo Machado, passo a refletir sobre uma questão inicial bastante relevante: A dificuldade de se falar em processos totalmente individuais. Entro nessa discussão enfrentando a dicotomia do processo individual ou coletivo no âmbito da complexidade, a partir da perspectiva da criação como rede, em diálogo com o conceito de sujeito semiótico, apresentado por Colapietro (2014). Para o autor, o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém, não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com os outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito, que tem a própria forma de uma comunidade. Sujeito no contexto de uma grande diversidade de interações. Nesse ambiente teórico, não podemos falar em processos em grupo em oposição a processos individuais³, colocando em crise tal dicotomia e a visão do artista isolado.

No livro *Redes da Criação* (2006), acompanhei diversos artistas, profundamente implicados em seus processos criativos, interagindo com intensas turbulências culturais. Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de ideias nos colocam diante de um amplo campo de interação. Observa-se, em muitos momentos, que, quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão. Ou seja, quando alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais, entre outros, são encontrados, nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrenta-se mais indeterminação.

Ao pesquisar as equipes em sua diversidade

3 Ver Salles, C.A. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

de manifestações, percebi o quanto estávamos, como grupo, implicados nessas discussões. Em outras palavras, estávamos instrumentalizados teórica e metodologicamente para refletir sobre o nosso próprio fazer como grupo de pesquisadores, com o propósito comum de discutir processos de criação, de maneira ampla.

Sob o ponto de vista metodológico, já tínhamos desenvolvido estudos a partir do acompanhamento de processos de grupos de dança e teatro; ao mesmo tempo, alguns membros do grupo discutiam processos dos quais eles mesmos faziam parte. Para citar um exemplo, temos a tese de Kênia Dias (2020), que estudou processos do grupo Aisthesis e do Teatro Galpão, dos quais ela era um dos membros.

Minha pesquisa sobre equipes dialogou também com o livro *A emoção e a regra* (2007), escrito por De Masi e um grupo de pesquisadores, que oferece uma visão histórica, sob a perspectiva da sociologia do trabalho, sobre os grupos criativos europeus de 1850 a 1950.

Não posso deixar de destacar, também, a relevância, para esse estudo, da publicação *De onde vêm as boas ideias* (2011), de Steven Johnson. O autor parte da análise de uma grande diversidade de processos criativos, em diferentes campos, com o objetivo de compreender os modos como novas ideias são formuladas, e examina “[...] propriedades e padrões compartilhados que ocorrem reiteradamente em ambientes de excepcional fertilidade” (JOHNSON, 2011, p. 20). Suas fontes de pesquisa têm estreita relação com aquelas com as quais a crítica de processo lida. Para citar alguns exemplos, temos as constantes referências aos diários de Charles Darwin em suas viagens e a menção a filmagens de

pesquisadores de um laboratório, aspecto esse que será retomado adiante.

Destaco uma das conclusões a que cheguei como característica recorrente das equipes por eles estudadas, que tem relação estreita com a natureza interdisciplinar do nosso grupo. Ao discutir o Grupo da Rua Panisperna, laboratório de física, De Masi, dá destaque à opção pelo trabalho dos pesquisadores em regime de cooperação. “Até então a maior parte do trabalho era feita por cientistas que trabalhavam sozinhos, ou no máximo com uma ou duas pessoas” (DE MAIS, 2007, p. 293).

“De uma constelação de diversos estudiosos, passou-se a uma equipe única que redigia e assinava os artigos coletivamente, após tê-los enviado, em forma de provas de impressão, para uma quarentena de físicos de todo o mundo” (DE MASI, 2007, p. 299), em uma ampla rede de interações. É mencionado, também, que cada equipe tinha um líder orquestrador do trabalho.

Por fim, é destacada outra característica que dialoga com a formação do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação, e que aparece em muitos outros: o potencial das interações interdisciplinares. “Cada uma das especializações era colocada à disposição do conjunto de grupos, e cada membro, embora conservando a própria especificidade, adquiria aos poucos, a capacidade de interagir cientificamente com todos os outros.” (DE MASI, 2007, p. 293).

Nesse contexto, o grupo continua em processo de ampliação. Na medida que passei a lecionar no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, o que nos levou também a aproximações com estudos de processos de tradução (Karen Lemes). Gerando, assim, reflexão sobre as possíveis interações com as pesquisas em educação nos seus níveis diversos, forma e não formal, nas diferentes

instituições culturais (Ana Barbara dos Santos e Flávia Paiva). Nesse contexto, lembro que, no Novo Ensino Médio, um dos Eixos Estruturantes dos Itinerários Formativos é Processos Criativos.

Não posso deixar de destacar, ainda, a expansão do grupo, refletida em um grande número de grupos de pesquisa que se formou fora do âmbito da PUC-SP, envolvendo egressos espalhados pelo Brasil como, só para citar uns exemplos, na UFES (Aparecido José Cirillo e Ananda Carvalho), UFBA (Sílvia Anastácio), UFC (Claudia Teixeira Marinho) e outros.

Deste modo, no contexto histórico das pesquisas desenvolvidas em grupo, destaco o longo processo de reflexão teórica que antecedeu a construção do novo site do grupo. Tínhamos um grupo menor, no WhatsApp, dedicado a tal empreitada, pois sabemos que, para algumas decisões, precisávamos de um olhar mais especializado, que depois levávamos para as reuniões gerais do grupo. O resultado, materializado por Vinicius Gonçalves, com o apoio de extrema relevância de Creso Pessurno, pode ser visto no endereço eletrônico: <https://processosdecriacao.com.br>.

Outro aspecto relevante para se refletir sobre o processo de nosso grupo é o papel das interações entre os membros. Ao longo do tempo, em nossa mesa de reuniões pré-pandemia, concretizando as redes líquidas discutidas por Steven Johnson (2011). Trata-se de uma das propriedades compartilhadas pelos ambientes por ele estudados. O autor relata descobertas sobre o modo de trabalho em um laboratório em biologia molecular, partindo da pesquisa que Kevin Dunbar (psicólogo da McGill University/EUA), a partir de registros audiovisuais, mencionados anteriormente. Foi observado que a maioria das ideias importantes vinha à tona durante reuniões regulares, nas quais vários pesquisadores se encontravam e,

de maneira informal, apresentavam e discutiam seus trabalhos mais recentes.

Ao observar o mapa da formação de ideias criado por Dunbar, podia-se ver que o ponto de partida da inovação não eram os microscópios, mas a mesa de reunião. O fluxo social da conversa em grupo transforma esse estado sólido privado numa rede líquida.

Conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas. Os resultados do raciocínio de uma pessoa podem tornar-se o input para o raciocínio de outra, levando a descobertas importantes. A rede líquida impede que ideias fiquem emperradas em preconceitos. É dado destaque à interatividade, que envolve a interdisciplinaridade e leva à saída dos limites dos campos e olhares especializados, expandindo os modos de percepção. Para o autor, as interações entre os membros do grupo conduzem também ao enfrentamento da incerteza. As perguntas feitas por colegas forçam o repensar sobre o que está sendo feito e abrem espaço para a dúvida.

Em nosso contexto, foi interessante destacar que, durante a pandemia, ou seja, quando as reuniões passaram a acontecer na plataforma online Teams, houve uma mudança radical na natureza das interações: uma marcante diminuição, assim como nas aulas no ambiente remoto, como a grande maioria de professores constatou.

Até conflitos foram observados. Morin (2010), em seu livro *Ciência com consciência*, nos afasta da utopia da necessidade de evitar ou eliminar os embates. O autor discute os campos de conflitos no contexto acadêmico. Ele afirma que muito do que acontece nas universidades é mais geral do que se quer acreditar:

Como sabemos, o grande problema de toda organização viva – e, sobretudo, da sociedade humana – é que ela funciona com

muita desordem, muitas aleatoriedades e muitos conflitos. E, como diz Montesquieu, referindo-se a Roma, os conflitos, as desordens e as lutas que marcaram sua história não foram apenas a causa de sua decadência, mas também de sua grandeza e de sua existência. Quero dizer que o conflito, a desordem e o jogo [...] não são resíduos a reabsorver, mas constituintes-chaves de toda existência social. (MORIN, 2010, p. 111).

Talvez, para usar o termo de Steven Johnson, as relações tinham menor fluidez na mesa virtual. No entanto, aconteceu algo relevante nesse novo processo de construção de saber viver e produzir conhecimento juntos: a potencialização das interações no WhatsApp do grupo, que passo a relatar.

A edição 44^a da revista *Manuscrita* estava em mãos alguns membros do grupo (Wagner Miranda, Camila Manguiera e Paula Martinelli), que propuseram a questão dos arquivos imateriais como tema. Nesses mesmos dias, Patrícia Dourado postou, no WhatsApp do grupo, um vídeo do Instagram do artista Carlos Vergara (1941-), queimando uma de suas telas. Gerou imediatamente um grande número de comentários. Eram interações relativas à postagem do artista em diálogo com os nossos interesses de pesquisa. Fui observando que, nessas trocas de forma intensa, estava surgindo uma reflexão teórica bastante consistente, a partir das diferentes perceptivas dos pesquisadores.

E a associação foi feita: diante da proposta de discutir arquivos imateriais, em especial, os desafios da criação no contexto digital, o queimar e postar de Vergara nos colocava uma questão de extrema relevância para as reflexões sobre os processos de criação do grupo. Nesse sentido, a experimentação artística na interação com as mídias sociais, no contexto da pandemia (mas não só) tem colocado o arquivo

contemporâneo em estado de permanente instabilidade.

Foi nesse contexto que propus ao grupo fazer um artigo coletivamente. Algo novo surgiu. E foi publicado, na revista *Manuscrita*, “Queimar e postar: materializar arquivos imateriais, um artigo com autoria do grupo”, com a seguinte nota: o artigo foi escrito pelos investigadores Cecilia Salles, Júlia Meireles, Mariana Carlin, Paola Pinheiro, Patrícia Dourado, Samir Cheida e Vinicius Gonçalves, do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação⁴.

Algumas considerações teóricas no contexto do conceito de redes da criação

O propósito que nos move (de modo passional) é a constante expansão de nosso conhecimento sobre processos de criação. Em termos peirceanos, é essa tendência como desejo operativo, levando à ação de pesquisa em permanente estado de eferescência, como Morin (1998) descreve: onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por esse calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o conseqüente crescimento do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do imprinting (normalizações). A atividade dialógica eferescente atua nas brechas, ou seja, nas tentativas de expressão

⁴ Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/189012/177607>. Acesso em: 14 set. 2022.

de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição; desvios esses que são os modos de evolução inovadora.

Esse ambiente de intensas interações, trocas e diálogos caracteriza nosso modo de ação acadêmica no âmbito dos estudos sobre processo de criação, sendo, muitas vezes, reconhecido como inovador, em termos de Morin (1998).

Nesta proposta de refletir sobre o grupo, devo dar destaque à interdisciplinaridade, já mencionada no contexto teórico-metodológica, viabilizando um olhar para a criação de modo transversal e, assim, lançar luzes sobre as especificidades das diversidades de áreas, nas quais os membros do grupo atuam. Nesse contexto, surge uma nova proposta crítica desenvolvida em diálogo com a experimentação contemporânea, ampliando o olhar do pesquisador interessado em processos de criação para além dos arquivos pessoais, em diferentes mídias e/ou plataformas.

No contexto das reverberações desse modo de ação do grupo, termino com algumas importantes consequências acadêmicas da bolsa sanduíche de Patrícia Dourado, junto ao Centro de Investigação de Arte e Comunicação da Universidade do Algarve. Recentemente, foi firmado um convênio com esse Centro de Investigação e a PUC-SP, mais especificamente, com o nosso grupo. Esse intercâmbio internacional já gerou a Coleção Processos de Criação, com publicações de pesquisas do grupo no âmbito da arte brasileira contemporânea⁵. Ao mesmo tempo, um mestrado em Processos de Criação, com professores das duas Universidades e dos dois

grupos, acaba de ser aprovado e começa a funcionar a partir de setembro de 2022.

Acredito que fica, assim, patente a importância de nossa especificidade como grupo, construída ao longo da história que acabo de relatar: tomar processo de criação como grande propósito, sustentado por uma teoria crítica.

Referências

COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.

DIAS, K. e S. *Obras em processo nas artes cênicas: estudos dos diários de montagem da peça Nós do Grupo Galpão/MG e Prática Aisthesis/DF*. 2020. 204f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2020.

DE MASI, D. (org.) *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*. 9. ed. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

JOHNSON, Steven. *De onde vêm as boas ideias*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

MORIN, Edgar. *Ciência com consciência*. 13. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

MUSSO, Pierre. *A filosofia da rede*. In: PARENTE, A. (org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

SALLES, Cecilia A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2008.

SALLES, Cecilia A. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

⁵ Disponível em: <https://processosdecriacao.ciac.pt/>. Acesso em: 14 set. 2022.

SALLES, Cecilia A. *Processo de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

SALLES, C. A. *Processo de criação como práticas geradas por complexas redes em construção*. *Scriptorium*. v. 7, n. 1, 2021, p. 1-12. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/scriptorium/article/view/42169>. Acesso em: 14 set. 2022.

SALLES, C.; MEIRELES J.; CARLIN M.; PINHEIRO P. et al. *Queimar e postar: arquivos imateriais*. Manuscrita – Revista de Crítica Genética, São Paulo, n. 44, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/189012>. Acesso em: 14 set. 2022.

Cecilia Almeida Salles

<https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>

Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil) com Mestrado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas/PUCSP (1981); Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas (1990): Criação em Processo- Ignácio de Loyola Brandão e Não Verás País Nenhum; e Pós-doutorado ECA/CTR (2016) Complexidade dos processos de criação em grupo. Especialista em estudos sobre processos de criação na comunicação e nas artes. Coordenadora do Grupo de Estudos em Processos de Criação.

AS ARTES DO OLHAR:

ARTES VISUAIS DA POTÊNCIA À CRIATIVIDADE

*THE ARTS OF LOOKING:
VISUAL ARTS FROM POTENCY TO CREATIVITY*

Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos
Universidade Federal de Santa Maria - UFSM

Resumo: Este é um relato de conferência organizado para dialogar com a mesa redonda Criatividade e perspectivas na Arte Contemporânea dentro da Jornada Brasil do Seminário Iberoamericano sobre o Processo de Criação – Poéticas 2022. Neste sentido, intenta delinear o universo da potência e da criatividade e suas conexões enquanto estética e poética em Artes Visuais. Assim, revisita memória e história do olhar em uma narrativa que traz do arquivo da atuação docente na graduação e na pós-graduação suas significações, elencando os modos de perceber, sensibilizar e revisar construídos.

Palavras-chave: Artes visuais; criatividade; potência; estética; poética.

Abstract: *This is a conference report organized to dialogue with the round table Creativity and perspectives in Contemporary Art within the Brazil Journey of the Iberoamerican Seminar on the Process of Creation - Poetics 2022. In this sense, it attempts to outline the universe of potency and creativity and their connections as aesthetics and poetics in Visual Arts. Thus, it revisits memory and history of the gaze in a narrative that brings its meanings from the archive of teaching activities in undergraduate and graduate studies, listing the ways of perceiving, sensitivity and reviewing constructed.*

Keywords: *Visual arts; creativity; potency; aesthetics, poetics.*

1. Uma costura do passado para o presente

Do presente agora em criação por nós que aqui estamos, espero que estejam mesmo aqui, presentificando o tempo-espaço desse momento em conjunto. Vocês estão aqui, conseguem realmente me ver e escutar, ao mesmo tempo em que conseguem se ver e escutar? Alinhavo o nó para o nós na costura que vou delineando, com o desejo que prescinda o estímulo da atenção. Que minhas palavras aqui virem encadeamentos do porvir, em trama, prosa e contextos. Trago não verdades absolutas, mas recortes que traduzem um universo particular desde a memória e que por sua significação na minha construção até o hoje, interpreto que mereça ser compartilhado.

Assim sendo, ressalto que o futuro da inovação depende do fomento ao desenvolvimento da criatividade. Não há inovação sem as habilidades e competências que são estimuladas desde a infância, potencializadas dos processos da imaginação, construção e revisão a partir do que é visto, na configuração da compreensão de mundo.

Desse modo, a poética aparece nos trabalhos que vão sendo produzidos no processo criador, depois de mudanças, encontros e desencontros de modos de olhar, pensar e fazer, ela reside as configurações da produção de artistas e de professores e está presente em grande parte da produção em Arte Contemporânea. Por que em grande parte e não em toda? A poética é um resultado e muitos produtos são processos para a construção de uma poética. Considero produtos artísticos pois obras de Arte necessitam da validação do Mercado da Arte e dialogam efetivamente com a História da Arte Ocidental. Os produtos artísticos podem ou não partirem de objetos apropriados, e podem ou não serem considerados e valorados como obras de Arte.

Dou espaço então a um recorte da linha, para contextualizar onde meu olhar como professora, artista e pesquisadora começou a enxergar com amplitude as potências da criatividade. Continuo então essa fala, trazendo uma memória da profissão docente na universidade que me atenta sobre como a criatividade se torna potência desde o espaço da sala de aula. Em 2009, comecei minha trajetória na Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF, lotada na Licenciatura em Artes Visuais, um curso novo a ser ofertado em período noturno e que estava sendo implantado pelo Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais – REUNI.

Trabalhando com processos artístico/educativos e lembrando vez ou outra da prova didática que realizei no concurso para a UNIVASF, cujo tema versou sobre Ferramentas Didáticas no ensino de Artes Visuais, escutei o conselho da professora doutora Lúcia Pimentel da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG sobre a necessidade de se pesquisar os materiais didáticos na área e organizei um Laboratório de Produção Didática em Artes Visuais – LAPDAVIS.

Consistindo em um espaço amplo que no começo foi montado com duas pias, duas lousas brancas enormes, 25 cadeiras, várias mesas que mudavam de configuração conforme as atividades, dois armários. Nesse local, fui lecionando várias disciplinas que iam sendo criadas à medida que o currículo do curso ia sendo implantado, podendo desenhar os territórios que ia atravessando à medida em que compartilhava experiências com colegas docentes e discentes. Assim, fui desenvolvendo projetos e montando o mobiliário da sala onde funcionava o LAPDAVIS, rumando processos criativos do ensino de Artes Visuais,

Arte/Educação Ambiental, Neurociência e Ecodesign, o que proporcionou em vários momentos por intermédio de experiências do ensino, da pesquisa e da extensão pontes transversais entre Artes Visuais, Educação Contextualizada para o Semiárido, Engenharia Mecânica, Engenharia de Produção, Ciência da Computação, Educação Física, Enfermagem, Medicina, Psicologia e Ciências Sociais.

Na participação ativa de discentes dos cursos supracitados e de comunidade externa dialogando em aulas, minicursos, oficinas abertas, workshops, fui percebendo as potências da criatividade desde a revisitação da Educação Estética, onde são construídas as possibilidades de ampliação do olhar a partir do perceber e pelo sensibilizar.

Desse modo, os trabalhos dessas experiências no LAPDAVIS da UNIVASF foram ponto de partida para outros caminhos, que delineio adiante. Por agora, faço outro recorte, de maneira a traduzir que conceitos e contextos venho elaborado da teoria e história da Arte quando se pesquisa, cascavilha e vai construindo processos criativos por meio das diferentes potências das Artes Visuais.

2. Breve conexão de conceitos e contextos da potência na criatividade

Na História do Ocidente tal qual a conhecemos, a criatividade esteve embasada no processo de pensar e de fazer da humanidade, encontrado na filosofia Greco-romana na divisão do trabalho conforme quem pensava (filósofos) e quem agia (trabalhadores manuais). A distinção entre agir e pensar gerou no desenvolvimento das civilizações um processo progressivo de relativizar o trabalho e o esforço dando valorações que interferiram no julgamento sobre a relevância de um tipo de processo criativo (pensar) em relação a outro

(fazer).

Assim, havia um primeiro pré-conceito com o ato criador tornado culturalmente pelas gerações seguintes e chegado aos dias de hoje, a referência dual e opositiva entre a criação manual e criação mental que na modernidade foi revisitada como relação entre razão (pensamento) e ação (gesto). Por essa razão, na História de artistas e de professores de Artes Visuais, encontram-se discursos que relatam e atuam direta ou indiretamente na prática da construção do processo criador esses posicionamentos, como se o ato manual não estivesse relacionado a um processo cognitivo, que construísse conexões do que se sabe e do que se produz. Com isso, as potências do processo de imaginar e produzir foram apreendidas socialmente como não potências (do não posso), tornando inútil a energia e a dinâmica do poder (AGAMBEN, 2006).

Na invenção da Modernidade pós-Revolução Industrial e no seu decurso temporal até meados do século XX, podem ser encontradas reações que vão, com apoio dos estudos da Psicologia do Desenvolvimento, trazer outras perspectivas sobre o olhar, o imaginar e o criar. a criatividade tem sido tema, fonte e foco de estudos e investigações desde o fim do século XIX. Isso se deu também no âmbito das políticas públicas educacionais, como consequência da necessidade de promover educação para um maior número de pessoas da infância à adolescência no processo de industrialização europeia. Por isso, na área de Artes Visuais, quando se enfoca nas questões da criatividade, se tornam referência a se pensar uma articulação de coerência sobre os processos criadores e suas potências desde a infância autores como (Lowenfeld e Brittain, 1947) Piaget (1976) e Vygotsky (2007). A despeito disso, pode-se inferir que essas discussões despontam

na formação de artistas e professores nas universidades brasileiras, especialmente após promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB nº 1994/1996 que foi ponto de partida para a reformulação dos currículos da graduação. Dessa maneira, como observado por Vasconcelos (2015) podem ser encontrados nos currículos atuais das licenciaturas e bacharelados no país correlações com a Educação Estética seja pelo olhar de Porcher (1982), Ostrower (1983, 1987) e Duarte Jr. (1994), entre outros que foram adentrando no cotidiano das aulas mediando a reflexão entre Arte, Educação e Criatividade.

Na contemporaneidade, interpreto decolonialmente como o desenvolvimento do processo criador, fazendo conversar razão (pensamento) e ação (gesto) ao mesmo tempo. Assumo que no adulto reside a criança como esse “outro” de Bhabha (2012), um outro que foi espelhado pelas teorias, estudos e testes psicológicos, enquadrado em fases e propostas de desenvolvimento de habilidades e competências específicas nos currículos e que chega nas escolas como potência, que pode ou não pode ter acesso e construir qualitativamente a criatividade.

Retomando e relendo Saussure (2006) para o âmbito das Artes Visuais como expressão e conhecimento com diversas linguagens no processo criador, alio a noção de árvore. Quando vemos uma árvore na nossa mente, imaginamos sua configuração, cada uma refletida em um desenho de árvore específico. A árvore que eu imagino agora nunca será igual a sua, pois vivemos e experienciamos de modo diferente, por essa razão, temos sensibilidade e percepção desenvolvido em níveis diferentes. Antes dela existir enquanto palavra e enquanto imagem concreta, a árvore forma imagem mental. Essa árvore é a criatividade. Quanto

mais possibilidades de a ver registradas no arcabouço da memória, maiores são as chances de a potencialidade do poder ser criativo estar presente.

Destarte, dos conceitos e contextos até aqui delineados, revisito a divisão entre concepção do processo e processo de produzir. Tal como Corrêa (2022), interpreto que o “processo de criação e as potencialidades criativas como inerentes e necessárias às atividades humanas, as quais circunscrevem-se nas diferentes dimensões da vida.” (CORRÊA, 2022, p. 65). Essas dimensões da vida começam na criança e são reverberadas na fase adulta. A criança que vive no adulto que cria, é configurada como identidade do processo criador e construída na infância, refletida na maturidade. Concordando com Focchi in Redin (2014), o processo criador necessita estar nas pessoas desde os primeiros contatos com outras e com o meio, precisando ser estimulado, trabalhado com diferentes materiais, construído como pensamento contínuo em alargamento, em elasticidade, experienciando as potências do poder nas salas de aula.

Diante do enunciado, pontuo características de conceitos a contextos que considero importantes para a criatividade ser presentificada a qualquer pessoa e em qualquer faixa etária:

- Estimular a sensibilidade (da sensação e dos sentidos) pela apropriação de materiais diversos, do cotidiano aos inusitados;
- Desenvolver as potências do poder em processo criador nas potencialidades artísticas que todos os indivíduos têm, desde a infância e
- Rever os processos criadores para abrir territórios ampliados à constituição de poéticas na Arte Contemporânea;
- Construir pontes entre a experiência obtida nos contextos vividos com a experiência

atual com uso de associação de imagens na imaginação, promovendo ambientes de ideias inovadoras em processos criativos articuladores e transversais.

3. Potências da criatividade revisitadas: a construção da inovação

Voltando ao recorte do começo dessa narrativa, de lá para cá, fui redistribuída em dezembro de 2019 para o Departamento de Artes Visuais - DART da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM e nessa trajetória geográfica e afetiva, trouxe na bagagem as experiências e referências da UNIVASF, re(a)vendo o mapa epistemológico do Brasil decolonialmente, tal qual o desenho cartográfico da América do Sul de cabeça para baixo do artista uruguaio Torres Garcia (Fig.1) e na vontade de ir adiante, pé com pé, trazendo e ampliando o olhar de modo crítico e reflexivo desde o Sul do país.

Em 2020, criei o Grupo de Pesquisa Artes

Visuais e Criatividade – AVEC, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ¹ e conectado ao DART e ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – PPGART da UFSM. Por meio dele, desenvolvemos até os dias atuais 14 projetos de ensino, extensão ou pesquisa, dos quais 7 foram concluídos e 7 estão em andamento².

Por conseguinte, em 2021 foi ofertado pelo PPGART a disciplina que desenvolvi com apoio dos colegas docentes e aprovada em colegiado, denominada Processos Criativos, Experiência e Arte Contemporânea no âmbito do Mestrado e do Doutorado. Como objetivos procura desenvolver noções poéticas sobre os recursos

1 O Grupo AVEC/CNPQ possui a seguinte página com materiais e informações dos trabalhos que foram e estão sendo desenvolvidos: <<https://www.ufsm.br/grupos/avec/>> . Acesso em 05 de outubro de 2022.

2 Os projetos desenvolvidos pelo Grupo AVEC e no DART podem ser consultados em:< <https://ufsmpublica.ufsm.br/docente/23753/projetos>> . Acesso em 05 de outubro de 2022



Figura 1. À esquerda: relógio com mapa da América do Sul de cabeça para baixo. À direita: objeto decorativo com poética do artista. Loja de produtos do Museo Torres Garcia. Foto de viagem a Montevidéu, Uruguai. 2016 (Fonte: Acervo particular da autora)

e processos de criação na Arte Contemporânea, construir interpretações acerca da potência, do espaço da criatividade e da experiência no processo criador e articular interpretações desde as obras de Arte e visualidades, possibilitando discussões emergentes no cerne da percepção, da representação e da cognição.

A criatividade então fisicamente tomou forma em espaço no Laboratório de Criatividade e Inovação – LACRIA, sala 1022 do bloco 40. Neste local, tenho permeado processos que visam promover qualitativamente ensino, extensão e pesquisa desde as Artes Visuais, de modo transversal e contextualizado.

Por consequência, a inovação é esse espaço onde a potência foi constituída em processo e experiência de modo em que a criatividade promoveu uma outra maneira, um olhar diferenciado e gerou um produto que tem aplicabilidade, conectividade, capacidade de compartilhamento e representação.

A inovação não opera apenas como plataforma embalada em produtos, técnicas e tecnologias, também atua como um modus operandi de quem tem o comportamento criativo, da conexão entre pensamento e gesto até a articulação e operacionalização de materiais diferenciados a partir de imagens. Por isso, a criatividade nas Artes Visuais é zona estratégica do desenvolvimento humano para o futuro. Como um músculo, a criatividade não pode ficar parada ou ela some, precisa ser trabalhada no cotidiano das casas, salas de aula e espaços onde se vive a experiência.

Uma poética na Arte Contemporânea pode ser inovadora? Depende do olhar tanto de quem cria quanto de quem frui o que é produzido. Com um desenvolvimento da criatividade e na multiplicidade de processos, isso não é impossível.

Compreendo que é necessária atenção ao

olhar, o que a Estética, por meio da sensibilidade e da percepção, suscita da evolução do ato de apreciar ao ato de fruir. Nascermos vendo tudo e aos poucos conseguimos observar e focar, registrando o que vemos por meio de um complexo procedimento de seleção, classificação e configuração. O olhar é treinado pela sociedade e a partir dela ele precisa ser ampliado nas potências que nele reside. Com essa noção, pode-se conseguir unir a criatividade além do desejo de ser criativo, mas a um tornar-se. Disso, a inovação é gerada.

4. Conclusão

Intentei com esse relato demonstrar caminhos percorridos por intermédio de recortes, pontuados e costurados conforme as noções e experiências de ensino, de pesquisa e de extensão que tive com a criatividade, me fizeram re(a)ver a potência do pensamento e do gesto criador a partir da universidade.

Portanto, reflito que a Arte Contemporânea, tema da mesa que aqui colaboro, é um tempo-território de potências da produção de artistas na qual emergem encontros com o passado no presente e vislumbres do futuro. Perceber que a criatividade vem da potência construída com uma gama de processos criadores, na apropriação de materiais, na amplitude de meios de perceber o que à primeira vista parece óbvio ou sem sentido se dispõe como essencial para que a Arte Contemporânea vá além do discurso e ressignifique o olhar de quem cria a quem frui. Há dias tenho me encontrado em uma frase impressa na parede presente nos corredores onde fica o LACRIA “Todo ponto de vista é visto de um ponto” e fico na mente, brincando com as potências dessa frase. Reverberando, encontro “Toda vista vem de um ponto”, “O que é visto de um ponto pode ter reticências”, “Toda vista pode ser alterada a depender do ponto”, “Não

há vista sem um ponto de partida”, e por aí vai.

Esse último exemplo que trouxe aqui é uma amostra do que o potencial criativo pode suscitar na mudança do olhar das pessoas e trazer recursos que tragam a inovação, dialogando sempre em primeira potência com as Artes Visuais, o que considero as Artes do olhar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *La Potenza del Pensiero*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Revista do Departamento de Psicologia - UFF, v. 18 - n. 1 p. 11-28, Jan./Jun. 2006.

BHABHA, H. *A questão do “outro”: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo in Buarque de Almeida*. São Paulo: Rocco, 2012.

CORRÊA, Ayrton Dutra. Artista Plástico. *Trajetórias pessoal e profissional*. Revista Contexto e Educação. Editora UNIJUÍ. Ano 16. Nº 64. Out./Dez./2001. P. 61-79.

DUARTE JR. *Fundamentos Estéticos da Educação*. 3ª edição. São Paulo: Papirus, 1994.

FOCCHI, P. S. *A criança é feita de cem: as linguagens em Malaguzzi*. In: REDIN, M. M. e FOCCHI, P. S. *Infância e Educação Infantil II: linguagens*. São Leopoldo, RS: Editora UNISINOS, 2014. 6-21.

LOWENFELD, V.; BRITAIN, W. L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Mestre Jou, 1947.

OSTROWER, F. *Universos da Arte*. São Paulo: Editora Campus, 1983.

_____. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

PIAGET, J. *O nascimento da inteligência na criança*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

PORCHER, L. (org.). *Educação Artística: luxo ou necessidade?* Trad. Ian Michalski. São Paulo: Summus, 1982.

SAUSSURRE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

VASCONCELOS, F. P. *Designare: pontes artístico/educativas na formação docente em Artes Visuais*. Lisboa: Chiador, 2015.

VIGOTSKY, L. S. *A formação social da mente: o desenvolvimento social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos

<https://orcid.org/0000-0001-9853-5588>

Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto - Portugal. Mestra em Artes Visuais - UFPB/UFPE.

A MÃO DUPLA DA IMAGINAÇÃO E DA EMPATIA NO TRAJETO DA CRIATIVIDADE¹

THE TWO-WAY STREET OF IMAGINATION AND EMPATHY IN THE PATH
OF CREATIVITY

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

UnB

Stela Maris Sanmartin

PPGA/UFES

Resumo: Para discutir criatividade no domínio de expressão das Artes, tratamos do processo de criação a partir de interações entre: autor e obra, mediada pela materialidade da ação criadora; autor e audiência, mediada pela materialidade obra; audiência e obra, mediada pelo movimento corporal físico ou imaginário esperado do espectador. Tomamos como exemplo o percurso de criação da obra de uma artista, ao conceber uma instalação já considerando eventuais impactos sobre a audiência. O trajeto envolve movimentos corporais, afetivos e mentais integrantes do exercício da empatia. Seu resultado pode transformar materiais, técnicas, significações e vidas. Dependendo de valores presentes na mensagem e de valores atribuídos à obra, esta pode impactar no próprio artista, sua audiência, o domínio das Artes, uma sociedade e uma cultura. Finalizamos a reflexão creditando o continuum da criatividade às poéticas construídas e reconstruídas, imaginadas e materializadas, criadas e recriadas pelo artista.

Palabras-chave: Criatividade; artes; processos de criação; materialidade.

Abstract: *A creative process in the Arts is one that involves interactions between author and work, which are mediated by the materiality of the creative action; author and audience, which are mediated by the materiality of the work; and audience and work, which are mediated by the spectator's physical or imaginary movements. We take as an example the development of an artist's work when conceiving an installation in advance of potential audience reactions. The path involves bodily, affective, and mental movements that are part of the exercise of empathy. Depending on the values present in the message and values attributed to the work, it can impact the artist himself, his audience, the field of Arts, society, and culture. We end the reflection crediting the continuum of creativity to poetics constructed and reconstructed, imagined and materialized, created, and recreated by the artist.*

Keywords: *Creativity; arts; creative process; materiality.*

1 Publicado originalmente em: Sanmartin, Stela Maris; Sobrinho, Asdrubal. A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade. In: Cirillo, José; Belo, Marcela; Grando, Angela (org.) O bosque dentro do bosque, 1. ed., Vitória, ES: Proex-Ufes/PPGA, 2023.

Introdução

Criatividade costuma estar associada com a produção de uma ideia ou produto novo e útil ou apropriado (Sternberg et al., 2022). Sob uma perspectiva sociocultural, Vlad Glăveanu propõe o entendimento dela como ação que leva à emergência de novidades significativas, com base em emoções, no corpo, em ferramentas materiais e interações sociais (Idem). Pode, portanto, ser entendida como o processo de geração, avaliação, comunicação e implementação de ideias novas em determinado contexto cultural e em forma material ou imaterial. Assim se considera a importância do percurso de aprendizagens e interações sociais e se traz à tona a questão norteadora deste texto: como a criatividade individual se conecta com o material, o(s) outro(s) sujeito(s) e o ambiente material e imaterial que os cerca?

Considerando especificidades de domínio da criatividade e questões relacionadas à materialidade (Bardt, 2019), procuramos responder à pergunta no domínio das Artes Visuais. Este, com sua diversidade de expressões, apresenta um caráter social, e com sua capacidade de representação e registro, um caráter cultural (Pelowski et al., 2017). Portanto, constitui um importante domínio para reflexão sobre criatividade. Nele foi escolhido um exemplo para ilustrar a trajetória de produção de uma obra, numa seção posterior. A seguir, apresentamos uma reflexão sobre o processo de criação em si.

1. Criatividade em Arte

Criar no domínio das Artes Visuais é uma atividade complexa, ao envolver um conjunto de habilidades ligadas a imaginação, memória, percepção, controle motor, linguagem e raciocínio espacial (Pelowski et al., 2017). Os estudos de criatividade em Arte, como em

outros domínios, devem considerar a influência de aspectos cognitivos, conativos, afetivos e ambientais (Lubart, 2007) sobre processos de criação. Assim poderão trazer contribuições em reflexões sobre o artista, a obra e a recepção.

Ao buscar caminhos para expressar o que sente, o artista pode distanciar-se do próprio sentimento para fortalecer a obra. Se não consegue proceder dessa maneira, visando alcançar o distanciamento necessário para dizer coisas importantes para si, não será artista, pois na Arte deve haver um nível de distanciamento entre o que é do ator/autor/artista para servir à audiência. A obra de arte também diz respeito ao outro, não somente a quem – aparentemente sozinho – a criou. Pode sintetizar pensamentos, sentimentos, visões ou até um momento da humanidade, podendo universalizá-lo como produção estética, poética e cultural, dependendo do valor a ela atribuído socialmente e, portanto, da importância conquistada.

Arte é síntese de experiência de vida. Como a vida muda, apresenta realidades diferentes, ao longo do tempo, requer sínteses diferentes. A arte pré-histórica, por exemplo, alcança o nível necessário para expressar a sua síntese. Nossa época também requer uma síntese própria, pois somente a experiência do artista pode trazer determinadas respostas. No entanto, as obras atravessam o tempo e convivem na justaposição dos tempos em que foram produzidas e, sob o ponto de vista da audiência, um Rembrandt (1606-1669) pode ter o mesmo valor de uma pintura rupestre (40.000 a.C.), pelo fato de ambas dizerem respeito às condições materiais e aos sujeitos de cada época. Assim também dizem respeito a nós. O estabelecimento de tal valoração, porém, depende de consensos sociais estabelecidos em determinado período histórico e sujeitos a mudanças em

períodos subsequentes, inclusive diante da comparação proporcionada por mudanças no uso de ferramentas, no desenvolvimento de técnicas e, conseqüentemente, em formas de representação.

A criatividade está implicada nesse processo, pois não se propõe a propagar o conhecido, e sim a trazer algo novo à existência. O termo novo, em Arte, está atrelado ao Modernismo, que tinha como propósito romper com a tradição (Rosenberg, 1974). Hoje o termo, distanciado do vocabulário da arte contemporânea, continua fazendo sentido para os teóricos da criatividade, uma vez que qualifica os resultados diferenciados num determinado contexto. Lubart (2007), ao citar Sternberg (STERNBERG et al., 2002), apresenta uma tipologia com diferentes níveis de impacto da atividade criativa num domínio de expressão, contemplando: o uso de algo já feito em outro local, mas desconhecido entre um grupo de trabalho ou mesmo uma sociedade; mudança de ponto de vista sobre uma produção, com o passar do tempo; incrementos; redirecionamentos; e integração entre diferentes tendências. É possível observar o fator tempo como balizador de cada nível de originalidade, até o ponto de uma produção ser considerada criativa num nível capaz de se tornar revolucionário.

Portanto, a ação criativa que intenciona o novo não abandona o passado, mas parte dele, reorganiza o existente e o transforma para agregar valor ao domínio de expressão.

Por mais singular que seja o processo criativo, os teóricos da criatividade mantêm certo consenso acerca das quatro fases do processo criativo (Wallas, 1926). São elas: a preparação, quando se define o problema ou impulso para levantamento de dados; a incubação, intervalo de suspensão no qual não se sabe ao certo o que fazer ou como continuar; a iluminação,

quando emerge uma boa ideia; e, finalmente, a verificação, quando se finaliza o processo com a execução e a comunicação dos resultados. Parece-nos apropriado anteceder o momento da preparação com a tensão psíquica, termo empregado por Ostrower (1999), ao abordar a criatividade como força crescente que se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza. A autora compara a tensão psíquica ao tônus físico, ao associá-la com a vitalidade elementar e necessária para a manutenção dos processos criativos. Assim aponta uma base material – corpórea e fisiológica – para criatividade e a caracteriza como condição preexistente e indispensável ao agir. A tensão psíquica seria o acúmulo energético para iniciar e levar a efeito qualquer ação humana e, neste caso específico, o processo criativo. Desta forma, associa-se à motivação, construto que se refere a processos fisiológicos e psicológicos – e, portanto, materiais e mentais – capazes de manter, interromper ou modificar comportamentos (Amabile, 1996). Assim, e também constituindo uma variável capaz de distinguir indivíduos criativos dos demais, torna-se fundamental para a compreensão da criatividade Lubart (2007) e Fleith (et al., 2020).

Correlata à tensão psíquica e à motivação, temos a primeira apreensão, expressão cunhada por Kneller (1978). Em sua perspectiva, é preciso um primeiro insight¹, a apreensão de uma ideia a ser realizada ou um problema a ser resolvido, a noção de algo que precisa ser realizado antes mesmo do momento da preparação, ou coleta de dados. Os termos intuição e insight, muitas vezes usados indiscriminadamente, para explicar o momento em que uma ideia emerge

¹ A expressão insight aqui empregada, de acordo com Kneller (1978, p. 63), refere-se ao momento que antecede a preparação e, portanto, difere da fase indicada por Wallas (1926).

no processo criativo, não são sinônimos.

Abrantes e Sanmartin (2017), para diferenciar os termos intuição e insight, focam nas etapas do processo criativo: incubação e iluminação, relacionando a intuição ao processo de incubação e o insight, com o momento de iluminação, que apresenta a ideia clara para a solução do problema. A incubação, como vimos, constitui uma fase de trabalho em nível inconsciente, em que as experiências, os dados coletados no mundo exterior podem ser articulados sem o controle da nossa consciência, de forma não exclusiva ou predominantemente intelectual, portanto, em um campo de ocorrência mais propício à emergência da intuição. O insight, por sua vez, traz uma solução que poderá ser executada e testada.

Ampliando os momentos de emergência da intuição, pensamos que ela pode apresentar-se também como geradora do impulso criativo, como um pressentimento de que algo precisa ser realizado. Pode ser um ponto de partida, o desconforto que gera o input necessário para dar início ao processo criativo, similar aos momentos da tensão psíquica (Ostrower, 1999), motivação (Amabile, 1996) e primeira apreensão (Kneller, 1978). Abrantes e Sanmartin (2017) apontam que o pensamento intuitivo expande a consciência para outros níveis de experiência e comunica-se conosco por meio de mensagens sutis e individualizadas. Neste momento intuitivo, não se imagina a resposta, mas se percebe e registra percepções, imagens e símbolos advindos do interior, mas indicadores pelo menos do início de uma trajetória externa e integrada por materiais e materializações.

O artista é atraído para o desconhecido, principalmente no início do processo. Por este motivo, não trabalha com métodos que pretendam controlar o resultado. Porém, os próprios materiais disponíveis podem já requerer

ou mesmo impor alguma técnica conhecida. O resultado, entretanto, pode transformar o material, a técnica, o artista e sua audiência, podendo também ter impacto sobre uma sociedade ou uma cultura. Para Bardt (2019): “um processo criativo baseado em materiais começa com uma ação, e é através dessa ação que os materiais revelam sua capacidade de nos surpreender” (BRANDT, 2019, p. 186, tradução nossa). Isso já aponta o potencial transformador da interação entre artista e material, com a chance de o artista ser o primeiro a se surpreender com o resultado de sua própria ação criadora, e buscar um caminho de multiplicar a própria surpresa no diálogo com a audiência, mediado pela obra.

A pesquisa de temas, materiais, procedimentos e técnicas dá continuidade ao start intuitivo do processo do artista pesquisador. A pesquisa em arte, diferentemente da pesquisa em ciência, não tem a intenção de conhecer a verdade, mas instaurar uma nova verdade (Rey, 2002). Assim pode instaurar tantos processos quantos forem os artistas. Portanto, a singularidade dos processos criativos não refuta as fases propostas por Wallas (1926), mas confirma os diferentes caminhos percorridos no decorrer da criação artística, rumo às descobertas. O trajeto, muitas vezes, não é linear e inclui a colaboração de outras pessoas, mediada por materialidades (Glăveanu, 2020).

Portanto, o processo criativo em arte não pode ser fixado a priori, pois não se conhece a obra a ser feita. O projeto dá a direção, mas o processo se faz ao longo do tempo e durante as ações do artista que pesquisa, explora, experimenta, acerta, erra, inventa procedimentos e técnicas, e descobre resultados. Assim, o ponto de chegada poderá ser determinado somente na e pela própria trajetória, pois:

A pesquisa em poéticas visuais apoia-se no conjunto de estudos que abordam a obra

do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo. O objeto da Poiética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo. A Poiética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir (erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita. (REY, 2002, p. 134)

O movimento do processo criativo exige o trânsito entre a consciência e o inconsciente. Assim, permite ao artista ouvir sua intuição, visualizar imagens mentais, apropriar-se de imagens de sonhos e de suas percepções sensíveis do ambiente para planejar as ações e fazer escolhas na execução de seu trabalho com os materiais. Neste sentido, o sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade. Por outro lado, “o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela.” (REY, 2002, p.135). É nesse jogo entre dualidades que a criação artística atua, sofrendo influências exteriores à individualidade do artista e visando ocupar seu espaço entre a audiência e instaurar transformações.

2. Mentes, corpos e ambientes

Interessa-nos pensar sobre as relações entre a mente e o corpo, pensamento e ação, que transformam a matéria² em artefatos,

2 Para Bardt (2019), o material é feito de matéria, mas a matéria não é feita de material, assim como o meio não se limita a meios materiais, mas inclui linguagem, som, corpo e imagens materializadas num suporte físico ou não. O meio é muito mais amplo do que seu significado no mundo da Arte como referência limitada aos materiais específicos usados para criar uma obra.

em objetos simbólicos para produzir Arte e tanto influenciar, quanto integrar a cultura. Aparentemente, o controle que a mente tem sobre a matéria se dá pelo uso do corpo, particularmente da mão, que manuseia e transforma o material, de acordo com nossa vontade. Mas como será que os materiais ou o ambiente físico também influenciam a mente, a atuação do corpo e, portanto, o resultado apresentado numa obra de arte?

Tentaremos escapar da representação linear segundo a qual primeiro pensamos e depois fazemos, para depois admitir que o pensamento pode também anteceder a ação e por ela ser influenciado. De forma similar, o pensamento verbal e o pensamento visual alternam-se e influenciam-se mutuamente. Todos os que trabalham com o material físico têm a chance de saber que os pensamentos emergem continuamente da imaginação e do trabalho físico. Em arte, a matéria é fundamental ao processo, é meio para o trabalho e para o pensamento, pois o modo de pensar está diretamente relacionado ao modo de fazer. E é nessa alternância entre fazer e pensar que o processo se realiza e as ideias emergem, procurando resolver os problemas da prática artística. Muitos desses problemas são formulados pelo próprio artista.

Enquanto o designer procura inovar no uso de materiais e técnicas para eliminar imperfeições ou erros, o artista justamente se apropria das falhas como “agentes de resistência ou affordances, uma espécie de trampolim para saltar para outras ações, iniciar uma conversa com o material e, através dele, levar ao que antes não poderia ter sido imaginado (BARDT, 2019, p. 186, tradução nossa). As interações da mente com o mundo material são mediadas pela linguagem, por imagens e pelo processo físico de fabricação. Os materiais evidenciam

possibilidades e impossibilidades, muitas vezes, resistindo ao que a mente anteviu, interrompendo movimentos e contribuindo para incrementar, redirecionar ou mesmo revolucionar (Lubart, 2007; Sternberg et al., 2002) processos e produtos. De acordo com especificidades de cada domínio de expressão (Pelowski et al., 2017), os materiais também provocam, despertam e ativam nossa criatividade (Bardt, 2019). Assim eles dão pistas para a solução de problemas que se apresentam também durante o fazer e exigem imaginação e empatia. Esta é comumente abordada como uma espécie de deslocamento – mental ou imaginário – para sentir como o outro. Porém, também se estende a processos de aprendizagem da própria linguagem, ocorridos majoritariamente por meio de interações sociais (Bardt, 2019) e, portanto, pode alcançar tanto a produção, quanto a contemplação de obras de arte.

O envolvimento com o material nos coloca em um caminho a ser percorrido com base numa compreensão que não se dá somente pela razão, mas pela visão do que ele nos mostra, do diálogo com sua natureza. O material não se comporta como simples propagador de uma intenção ou ideia. Ele faz mais do que se deixar moldar. Ele inviabiliza suposições, resiste à propagação, cria dúvidas e gera novas formas de pensar, imaginar, inventar. Assim, nossos pensamentos são continuamente influenciados pelo material físico com o qual trabalhamos, pois através da interação entre nosso corpo e outros materiais, comumente mediada pela mão, nossa mente está em constante interação com o ambiente que nos cerca. De acordo com Bardt (2019):

Sua [de Andy Clark e David J. Chalmers, no ensaio *A Mente Estendida*] ideia baseia-se no conceito conhecido como “cognição

estendida”, que sustenta que a mente e seus processos se estendem além do corpo no ambiente no qual um organismo está integrado e, portanto, incluem aspectos das interações entre os organismos naquele ambiente. Tal modelo da mente corresponde à noção de informação material para o pensamento, especialmente através da ação. (BARDT, 2019, p. 3, tradução nossa)

Portanto, o desafio do artista está em se desvencilhar do próprio conhecimento tácito sobre os materiais e as técnicas e permanecer aberto e livre para agir no meio em que está sendo trabalhado. Afinal, cabe à pessoa criativa trazer algo de novo à existência. A trajetória de interação entre ela e os materiais tocados será determinante do resultado a ser alcançado.

O fazer artístico requer projetos e processos como fases da execução da obra. Requer também o exercício da imaginação e o estabelecimento de uma relação recíproca e não-hierárquica entre razão e emoção, e entre pensar e sentir. Tal combinação é capaz de apontar para um entendimento amplo da integração entre as condições físicas, o sensorial, a mente e o ambiente.

Para exemplificar as interações entre o sujeito criador e uma obra, assim como impactos esperados sobre a audiência, considerando processos mentais vivenciados (de pensamento e imaginação, por exemplo), ações e affordances, apresentamos um trabalho de Sandra Cinto, do ano de 2000. Além disso, analisamos trechos de entrevista realizada com a artista, por ocasião da pesquisa para o mestrado em Artes, na Universidade de Campinas, UNICAMP, quando Sanmartin (2004) embasou seu trabalho na crítica genética: “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção” (SALLES, 1998, p. 12) para, a partir das pegadas deixadas pelo artista e por meio dos registros de

processo³, revelar a gênese da obra e descrever os mecanismos que sustentam sua produção.

Na entrevista realizada por Sanmartin (2004), Cinto relata que, quando ganhou a bolsa da Fundação Armando Alvares Penteado, para desenvolver seu projeto artístico, durante 6 meses, na Cité Internationale des Arts, em Paris, no ano 2000, optou por não realizar uma exposição individual na cidade. A escolha se deveu ao fato de já ter realizado, recentemente, uma série de exposições no Brasil, e também pelo compromisso firmado para uma nova mostra, quando voltasse ao país. Sem a pressão de ter que produzir, no primeiro mês de sua

estada em Paris, Cinto não queria ver arte, mas percorrer a cidade visitando e fotografando lojas de brinquedos e parques. Ao avaliar as imagens coletadas, percebeu um material que qualquer turista poderia ter produzido e este não era o seu trabalho. Assim ela declara as angústias do processo criativo:

Estava naquela fase de sofrer, pois tinha uma exposição agendada para o meu retorno. Daí, sinto aquela necessidade de 'dormir'. Não é bem dormir e sim 'voltar para a toca' e pensar. Quando a gente está em um país diferente, percebemos melhor o nosso país e, nesse momento, eu queria fazer um trabalho mais político, queria me colocar mais criticamente. Fico incomodada com a miséria, mães pedindo nas ruas e, lá na Europa, eu também via gente nesta situação. (entrevista com Sandra Cinto realizada em 07.04.2004 in Sanmartin, 2004, p. 121)

3 Os registros de processo podem ser definidos como: "índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, cópiões, ensaios, story-boards e cadernos de artista" (SALLES, 1998, p.15).

vista geral da instalação [general view of installation] IV Bienal Barro de América
foto [photo]: Sandra Cinto

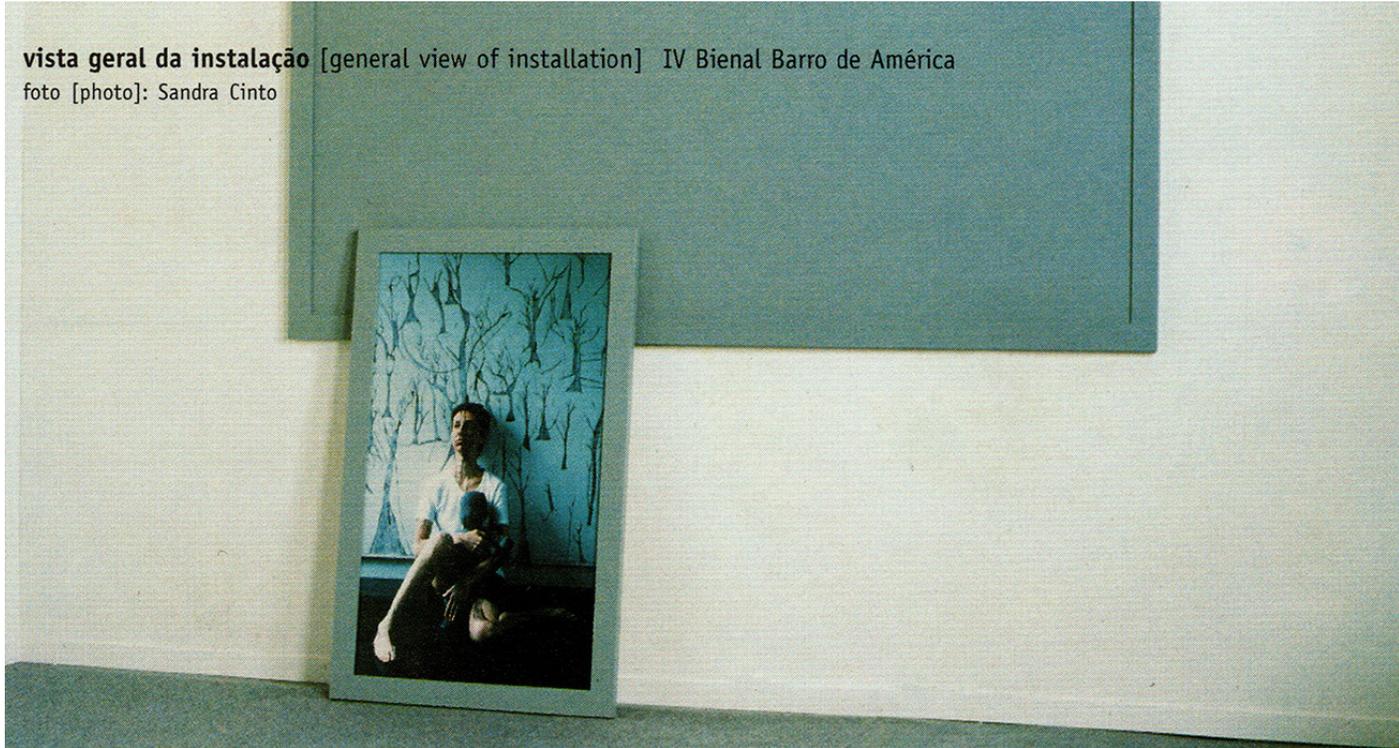


Figura 1: Vista geral da instalação IV Bienal do Barro de América 2021. Foto: Sandra Cinto. (Fonte: Cinto, Sandra, 2002)

sem título [untitled] (detalhe [detail]) 2001 edição de 3 [edition of 3]
 coleções [collections] Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela; Coleção Gilberto Chateaubriand/ Museu de
 Arte Moderna do Rio de Janeiro; Horizontes, Belo Horizonte
 foto [photo]: Elena Vettorazzo



Figura 2.
 Sem título
 (detalhe) 2001
 edição 3,
 Coleção Centro
 Galego de Arte
 Contemporânea,
 Santiago de
 Compostela;
 Coleção Gilberto
 Chateaubriand/
 Museu de Arte
 Moderna do
 Rio de Janeiro;
 Horizontes, Belo
 Horizonte. Foto:
 Elena Vettorazzo.
 (Fonte: Cinto,
 Sandra, 2002)

Posteriormente ao período de angústia – e, possivelmente, bloqueio –, cabe destacarmos a forma como a referida artista agiu. Ela considera lento o ritmo do próprio trabalho. Além disso, diferentemente de outros artistas, não costuma ficar desenhando para registrar ou mesmo planejar a próxima imagem a ser produzida. Seu hábito é elaborar mentalmente, com a ajuda da imaginação, e apenas externalizar na produção final da obra. Assim ela exemplifica a forma como a ação sobre e com o material pode informar o pensamento e a imaginação, nos processos de criação artística, pois “em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor” (SALLES, 1998, p. 12). Isso pode ser exemplificado também no relato seguinte:

Então percebi que o trabalho deveria surgir do interior, do quarto. Desenhei na parede plantas sem vida, secas, e surgiu o trabalho. Encapei o boneco, pedi para uma amiga que fizesse a foto. (...) sabia a luz que queria que visse, como uma luz de quarto de hospital e o boneco sem expressão me leva a pensar que ele poderia estar morto. Pensei na saia e camiseta como uma vestimenta universal, que não caracteriza uma cultura específica. O trabalho fica no chão, no mesmo ponto de vista do observador. Como aquele transeunte que observa o fato real, situação que vivenciamos todos os dias. Não posso perder de vista que na época vi muitas Pietás. Hoje percebo isto. (entrevista com Sandra Cinto, realizada em 07.04.2004, in Sanmartin, 2004, p. 121)

Neste depoimento, é possível visualizar a potência da ação, do desenho como disparador da forma final do projeto. Porém, trata-se do resultado da influência de diferentes fatores integrantes de todo um processo de criação. Elementos do ambiente social e cultural foram apreendidos pela singularidade afetiva da artista e se tornaram motivo/tema para a criação. Como exemplo, ela menciona a

miséria material vivenciada por muita gente e a sensação de ser estrangeira, que parecem influenciar a escolha das cores cinza e branco; e do posicionamento da obra, no chão, para ser olhada por transeuntes como marginal ou sob um sentimento de desamparo. Tais escolhas, por si só, contrariam a aura de glamour de Paris e convidam os espectadores a exercitarem sua empatia ao adotarem a perspectiva da artista e poderem olhar para um estrangeiro ou qualquer pessoa que vivencia a cidade de outro modo. Assim ela consegue se colocar criticamente e, a partir do que a motivou (Amabile, 1996; Fleith et al., 2020), usar o teor poético de seu trabalho também com uma conotação política.

Na entrevista, ela também relatou o impacto de uma tela cinza usada apenas para integrar o cenário. Num primeiro momento, curiosamente, inclusive outros artistas a criticaram e questionaram a razão de ela utilizar um quadro vazio. Será que uma tela não pode ser ‘silenciosa’? Com o passar do tempo, esta valoração mudou, em princípio, porque as pessoas puderam entender o que ela queria dizer com aquele elemento e com a obra, como um todo. Cinza também é a cor que encobre o boneco previamente encapado e segurado pela própria artista, na imagem. Depois ela se lembrou de que havia visto muitas Pietás e esta foi a forma encontrada para redirecionar (Lubart, 2007; Sternberg et al., 2002) um dos ícones de história da Arte.

Paralelamente, vem a própria forma de lidar com a pressão para produzir continuamente como artista. Tal pressão, aliada a outras inquietações da artista, pode influir negativamente em sua motivação e até ser doentia, a ponto de ela ter buscado inclusive o uso da luz para representar um quarto de hospital. Todos esses assuntos integram um amplo cenário cultural no qual a artista atua. Em

seguida, vem a forma como ela percebe a própria obra e o processo criativo correlacionado, dois anos depois. Cabe destacarmos também a colaboração da amiga para produzir a imagem, reiterando a caracterização do processo criativo para além do âmbito mental e individual (Glăveanu, 2020). Assim já considerava a participação de uma coautora em etapas de concepção, desenvolvimento, refinamento e materialização da ideia. Considerava também impactos sobre a audiência, já que ela queria falar da miséria material vista e vivida por grande parte da sociedade, e de uma miséria emocional particular. Além disso, planejava expor o trabalho e se dispôs a falar do mesmo, em princípio, para críticos e outros artistas.

De acordo com a análise apresentada, o conhecimento pode querer guiar o artista. Em certa medida, pode até conseguir, pois influencia escolhas, intenções e decisões. Porém, o processo criativo precisa também de abertura ao inesperado ou mesmo ao acaso. Ostrower (1995) fez uma pergunta provocadora: “Não existe criação sem acasos. Mas será que existem acasos na criação?” (OSTROWER, 1995, p. 1). Esta questão nos leva a considerar que o artista cria com uma intencionalidade, mas imerso em um processo criativo no qual o material impõe sua natureza e personalidade, com resistências e reações às ações realizada com ou sobre eles. Nesse processo, os acasos e incidentes que incendeiam a imaginação direcionam a criação e agem como catalizadores da criatividade. Quando o trajeto apresenta um – pelo menos aparente – erro, a artista destaca a forma como com ele lida:

Eu incorporo o erro quando ele aparece, independente da técnica. No desenho, eu nunca apago, vou negociando o erro na parede. Se uma linha vai para um lado eu faço uma árvore e tento equilibrar com uma

linha para outro lado. Aprendo com o erro, incorporo no trabalho.

Salles (2006) destaca a recorrência de registros que fazem menção a acasos e erros nos processos criativos e muitos estudiosos de processos criativos discutem esses dois aspectos de modo independente. Ao mesmo tempo, a autora percebe que diferentes artistas também se relacionam de diferentes modos com essas questões. Em suas palavras:

Pode-se observar, porém, que ambos nos oferecem uma porta de entrada para pensar formas de desenvolvimento de pensamento criador. São entradas de elementos que causam ramificações do pensamento, desestabilizando a aparente estabilidade do percurso em direção às tendências. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Erro e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e seleções. Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade - geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador. (SALLES, 2006, p. 132-133)

O processo criativo envolve questionar o sentido do fazer e redimensioná-lo. Pareyson (1993), ao definir arte como formatividade, diz que ela é: “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente invenção” (p. 20). O artista

se dá conta do fato de o material presente em sua mente ser diferente do que se apresenta na ação com e sobre o material, pensa em o que fazer, mas também direciona sua atenção para sentir o que está acontecendo. Chiarelli (2002), ao refletir sobre a produção de Sandra Cinto, menciona que, para a artista, parece não importar qual é a origem do espaço onde ela irá expor:

seja um espaço de galeria nos Estados Unidos, uma parede num espaço museológico na França, uma escola para jovens no interior da Espanha, ou no meio de uma rua do centro antigo de São Paulo, a artista concebe sua exposição/encenação a partir dos elementos físicos e simbólicos que cada um desses espaços lhe apresenta. (Chiarelli, 2002, s/n. O Drama de Sandra Cinto, in Cinto, 2002)

Aqui encontramos a empatia como a maneira mais íntima de sentir o outro, que também pode ser o espaço, a sala da galeria, o espaço museológico, a rua da cidade e com base na abordagem de empatia de Bardt (2019) o diálogo da mente e matéria se instauram. Tal deslocamento, assim como aquele que Vlad Glăveanu aponta, ao tratar da perspectiva (Sternberg, 2022), requer uma dose de flexibilidade e abertura. Porém, a ação as requer em exercício, não somente como traços capazes de caracterizar fisicamente um material ou mentalmente uma pessoa como criativa. Afinal, na própria relação entre pessoa e material, resistências podem ser vencidas e flexibilidades, descobertas.

3. Considerações finais

Até que ponto o processo criativo transformou a autora, ao refletir sobre sua condição de artista, estrangeira?

No período inicial de sua estada em Paris, ela procurou uma pausa, tentando se livrar da

pressão sofrida para produzir constantemente. Procurou dar atenção a outras coisas que não fossem arte. Diante disso, a maneira como ela percebe o conjunto de sua própria produção deve ter se modificado a partir da experiência com a obra mencionada. A mesma suposição se aplica à maneira de se relacionar com a obra de outros colegas e com a arte, em geral. Seja como for, a experiência relatada aponta caminhos para outros artistas experimentarem materiais, exercitarem processos criativos e desenvolverem suas singularidades.

No que diz respeito a singularidades, mais do que buscar identificar diferenças individuais, é importante buscar entender como as diferenças entre os indivíduos podem ser favoráveis à criatividade não apenas deles próprios. Assim é possível tratar da singularidade como algo formado nas materialidades alcançadas pela mente e pela mão, no decorrer de interações com os demais e de ações criadoras realizadas sob influências ambientais. A última ação pode ter ganho continuidade no contato com a obra e aspectos do processo criativo da artista citada, assim como pode ser continuada em interações subsequentes com outras produções, outros artistas e outros processos potencialmente formadores e transformadores de artistas e audiências. O referido trajeto vai ao encontro do que Kaufman (2018) aponta como a maneira pela qual criatividade pode contribuir para se encontrar sentido na vida, sendo positiva principalmente para o criador.

Referências

- ABRANTES, Ana. SANMARTIN, Stela Maris. (2017). *Intuição e Criatividade na tomada de decisões*. São Paulo: Trevisan editora.
- AMABILE, T. (1996). *Creativity in context*. New York: Perseus Books.

- BARDT, C. (2019). *Material and Mind*. Massachussets Institute of Technology.
- CINTO, Sandra. (2002) *Sandra Cinto / Texto de Tadeu Chiarelli*, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. (2022) *O drama de Sandra Cinto in Cinto, Sandra*. (2002) *Sandra Cinto / Texto de Tadeu Chiarelli*, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- FLEITH, D. de S., Vilarinho-Rezende, D., & Alencar, E. M. L. S. de. (2020). *O modelo componencial de criatividade de Teresa Amabilie*. In M. S. Neves-Pereira, & D. S. Fleith. (Org.). *Teorias da criatividade* (pp. 47-69). Campinas-SP: Átomo & Alínea.
- GLĂVEANU, V. P. (2020). *A sociocultural theory of creativity: Bridging the social, the material, and the psychological*. *Review of General Psychology*, 24(4), 335–354. <https://doi.org/10.1177/1089268020961763>
- KAUFMAN, J. C. (2018). *Finding meaning with creativity in the past, present, and future*. *Perspectives on Psychological Science*, 13(6), 734–749. doi:10.1177/1745691618771981
- KNELLER, George F. (1978). *Arte e Ciência da criatividade*. São Paulo: Ibrasa.
- LUBART, T. (2007). *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed.
- OSTROWER, Fayga. (1995). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- OSTROWER, Fayga. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PAREYSON, Luigi. (1993). *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PELOWSKI, M., Leder, H., & Tinio, P. P. L. (2017). *Creativity in the visual arts*. In J. C. Kaufman, V. P. Glăveanu, & J. Baer (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity across domains* (pp. 80–109). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316274385.006>
- SALLES, Cecilia Almeida. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume.
- SALLES, Cecilia Almeida. (2008). *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Novo Horizonte.
- SANMARTIN, Stela Maris.(2004). [dissertação] *Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*. Campinas, instituto de Artes da Universidade de Campinas, UNICAMP.
- STERNBERG, R. J., Glăveanu, V. P., & Kaufman, J. C. (2022). *In Quest of Creativity: Three Paths toward an Elusive Grail*. *Creativity Research Journal*. DOI: 10.1080/10400419.2022.2107299
- STERNBERG, R. J., Kaufman, J. C., & Pretz, J. E. (2002), *The creativity conundrum: A Propulsion model of kinds of creative contribution*. New York: Psychology Press.
- WALLAS, G. (1926). *Art of thought*. London: Jonathan Cape.

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

<https://orcid.org/0000-0002-3213-4498>

Pós-doutorado em Comunicação e Psicologia pela Universidade de Aalborg -Dinamarca. Doutor em Psicologia pela UnB, Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. Professor Associado 3 do PED e do PGPDE do Instituto de Psicologia da UnB.

Stela Maris Sanmartin

<https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>

Stela Maris Sanmartin é graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas na FAAP (1989), Master em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004) e Doutora em Educação pela USP (2013).

ESTÉTICA E POLÍTICA NO CAPITALOCENO: CONSIDERAÇÕES EM BUSCA DE UM PLURALISMO ESTÉTICO

*AESTHETICS AND POLITICS IN THE CAPITALOCENE: CONSIDERATIONS
IN SEARCH OF AN AESTHETIC PLURALISM*

Mateus Raynner André de Souza

Universidade de Brasília

Resumo: Partindo da emergência de criação de nomes e conceitos para compreensão da nova época geológica, e seguindo pesquisas recentes em história da arte, este ensaio irá analisar o Capitaloceno, isto é, a intrusão do capitalismo enquanto força geológica como um fenômeno estético. Consideramos que além da crise climática, instaurou-se uma crise cultural e estética, todas elas intimamente ligadas. Para compreender esse novo estatuto da Terra, é necessário analisar como o capitalismo cultural despolitiza o campo estético e como a arte e a estética corroboraram com a instauração das crises atuais, utilizamos como parâmetro de análise as missões coloniais como demonstrativa do problema. Dessa maneira, enquanto contraproposta, vislumbramos saídas estéticas ao Capitaloceno, estas pautadas em bases comunitárias, políticas e pluralistas.

Palavras-chave: Arte e antropoceno; estética e política; capitaloceno; comunidade estética; pluralismo estético.

Abstract: *Starting from the emergence of the creation of names and concepts to understand the new geological epoch, and following recent research in art history, this essay will analyze the Capitalocene, that is, the intrusion of capitalism as a geological force and as an aesthetic phenomenon. We consider that in addition to the climate crisis, a cultural and aesthetic crisis was established, all of which are closely linked. To understand this new status of the Earth, it is necessary to analyze how cultural capitalism depoliticizes the aesthetic field and how art and aesthetics corroborated with the establishment of the current crises, we used colonial missions as a parameter of analysis as a demonstration of the problem. In this way, as a counterproposal, we envision aesthetic solutions to the Capitalocene, these based on community, political and pluralistic bases.*

Keywords: *Art and anthropocene; aesthetics and politics; capitalocene; aesthetic community; aesthetic pluralism.*

Introdução

O vencedor do Prêmio Nobel de 1995, o químico Paul. Crutzen, formulou o termo Antropoceno para nomear a nova época geológica marcada pela centralidade da ação humana enquanto força capaz de alterar as estruturas e as relações terrestres. Diversas discussões apontam para as origens desse novo tempo e para os seus marcos iniciais, dentre os eventos que o constituem encontramos a Revolução Industrial, o regime da Plantation, as grandes navegações, a invenção da máquina a vapor, o imperialismo na África, dentre outros.

Tendo em vista os debates sobre as origens do fenômeno, seus marcos e a impossibilidade de centralizar apenas o homem – o antropos – nesse cenário, surgem questionamentos sobre a nomenclatura adequada para a época geológica atual (HARAWAY, 2016). Um dos termos profícuos para questionar e entender esse momento é Capitaloceno, proposto por teóricos como Jason W. Moore (2015) e Donna Haraway (2015) e seguido pelos historiadores da arte Thomas J. Demos (2017) e Nicolas Bourriaud (2021).

Chamar o que vivemos de Capitaloceno centraliza o impacto do capitalismo nas diversas esferas da vida terrena, e seu papel primordial nas mudanças climáticas sentidas pelo globo terrestre. Essa nomenclatura ajuda a localizar as origens econômicas e as violências por ela empregadas que determinam e constroem nosso presente geológico (DEMOS, 2017).

A tese do Capitaloceno destaca como o capitalismo evoluiu dentro e contra a teia da vida da natureza, bem como trouxe transformações ecológicas para ela. Em outras palavras, a crise da mudança climática, de acordo com essa perspectiva, não se deve simplesmente a uma substância como o petróleo ou o carvão, ou a um elemento químico como o carbono – e certamente não

ao ser da espécie humana –, mas a complexos fatores socioeconômicos, políticos e operações materiais, envolvendo classes e mercadorias, imperialismos e impérios, biotecnologia e militarismo. (DEMOS, 2017, p. 86, tradução do autor).

Seguindo essa lógica, pretendemos ao longo deste ensaio analisar os impactos estéticos e políticos do Capitaloceno e como podemos considerar uma saída estética para o problema. Nosso objeto central de análise serão as missões coloniais como instauradoras do Capitaloceno e como fundadoras de uma guerra estética que se pautou na aniquilação das diferentes formas de sentir e na homogeneização do pensamento. Consideramos de antemão que qualquer caminho que se vislumbre deve ser pensado a partir de uma perspectiva coletiva e comunitária, e, portanto, qualquer estética que se proponha deve ser imaginada em uma via pluralista.

1. A ausência de um mundo em comum

Bruno Latour (2020a) é categórico ao afirmar que diante das transformações do Antropoceno, em busca de um suposto projeto de progresso e desenvolvimento evocados em nome da modernização e de uma certa noção de globalização, já “não sabemos [mais] para onde ir, nem como viver, nem com quem coabitar” (LATOURE, 2020a, p. 26). Essa perda ou falta de uma noção comunitária, isto é “a ausência de um mundo comum” (LATOURE, 2020a, p. 10, grifos do autor), é um dos produtos ocasionados pela modernidade e pelo avanço do capitalismo industrial e possui implicações estéticas evidentes que devem ser ressaltadas em busca da experiência comunitária.

Essa perda de mundo causada pelo capitalismo está atrelada a um arruinamento da capacidade de sentir, e a um condicionamento da experiência estética. Nesses termos, a

estética é compreendida como a capacidade de sentir e da sensibilidade em geral (STIEGLER, 2013). Aqui é impossível dissociarmos a questão estética da questão política, essa última sendo, essencialmente, preocupada com a relação com o outro e com o sentir em conjunto (STIEGLER, 2013).

O capitalismo cultural, isto é, o capitalismo entendido como aquele que manipula as formas de vida, que constrói um certo cotidiano e que padroniza nossa experiência sensível através do marketing e da indústria cultural (STIEGLER, 2010), é responsável por uma redução estética do mundo. Esta é expressa por uma padronização da experiência sensível, mas também pela perda da participação e da capacidade de gerar símbolos.

A perda do conhecimento sensível em prol de uma alienação do desejo e dos afetos pela indústria cultural em troca do consumo se anuncia com um instrumento de controle social (STIEGLER, 2013, p. 30). Assim, o capitalismo irá causar uma verdadeira “proletarização da sensibilidade” (STIEGLER, 2017), que compreenderemos como uma reprodução da percepção imposta e de uma sensibilidade alienante que retira dos indivíduos a capacidade de sentir coletivamente.

Com uma visão premonitória, o francês Bernard Stiegler (2013) identifica enquanto uma catástrofe e um sintoma preocupante do avanço do capitalismo cultural na sensibilidade, o resultado das eleições presidenciais na França em 21 de abril de 2002, em que Jean-Marie Le Pen – conhecido por sua visão política conservadora, aliado às ideias de extrema direita – alcançou um resultado bem acima do esperado no pleito, ainda que não tenha sido eleito. Quinze anos depois os Estados Unidos da América elegeram Donald Trump como presidente, acontecimento apontado por

Latour (2020a) como um dos grandes fatos que anunciam o fim da noção de comunidade em escala planetária. Vemos, 20 anos após a eleição francesa destacada por Stiegler, um avanço extraordinário do neofascismo no mundo e de um discurso político antimunitário e centralizado nos individualismos sociais e culturais.

Sentimentos políticos similares aqueles apontados por Latour na eleição de Trump são percebidos no Brasil após as eleições em 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro (COSTA, 2021), em que seus discursos evocam os negacionismos científicos, climáticos e informacionais em prol da elevação de uma “elite obscurantista” e o rebaixamento de minorias sociais que haviam ganhado espaço geopolítico nos últimos anos. Ao mesmo tempo que se celebra o armamentismo, os crimes ambientais, a censura, as ditaduras militares e ódio a arte. O avanço desse pensamento é nítido nas últimas eleições na América Latina, na França, na Itália, na Índia, da Hungria, na Turquia, etc.

O que os discursos de Le Pen, Trump e do ex-presidente Jair Bolsonaro no Brasil enunciam e são reproduzidos por seus seguidores é que existem uma gama de pessoas no mundo pelas quais não se deve sentir nada², que não são passíveis de pertencimento. Os produtos dessa

2 Lembremos do então presidente Bolsonaro, em 2021, imitando em tom de deboche os pacientes que sofreram com falta de ar em virtude da pandemia do coronavírus (COVID-19), doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2 (cf.: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/08/22/bolsonaro-imitou-paciente-com-falta-de-ar-durante-transmissoes-ao-vivo-na-internet-em-2021.ghtml> Acesso em 19 jan. 2023). Outro fato que merece destaque são as inúmeras celebrações ao Carlos Alberto Brilhante Ustra, coronel do exército durante o período ditatorial do Brasil, responsável por pelo menos 40 mortes a opositores do sistema ditatorial (cf.: <https://revistacult.uol.com.br/home/bolsonaro-ustra-e-a-naturalizacao-da-barbarie/> Acesso em 19 jan. 2023).

dessensibilização do mundo são múltiplos: a aversão ao estrangeiro, o ódio a quem não se pareça consigo, o investimento na destruição do outro, e a falta de sentimento pela construção coletiva da Terra e das condições de vida nela.

2. A crise estética no Capitaloceno

“A ausência de um mundo comum a compartilhar está nos enlouquecendo” (LATOURE, 2020a, p. 10, grifos do autor). Este enlouquecer está ligado ao abandono do pensamento político pela arte e do abandono da questão estética pelas esferas públicas e pelas indústrias culturais. Não à toa, o sistema das artes, esfera do sensível per se, é constantemente atacada em discursos e atitudes obscurantistas em prol da manutenção do Capitaloceno.

Nicolas Bourriaud (2021) reforça que para além da crise climática que marca essa nova época geológica, vivemos uma crise planetária da Cultura. O trabalho estético, que deveria ser o engajamento com a questão da sensibilidade do outro e com o outro, torna-se palco de uma guerra. Essa “guerra estética” é pautada pelo controle das tecnologias de *aisthesis* e as vítimas são as singularidades individuais, coletivas e culturais (STIEGLER, 2013).

A expressão máxima dessa guerra é o colapso simbólico fruto da perda dos símbolos intelectuais e sensíveis (STIEGLER, 2013). No qual os indivíduos imbuídos daquele obscurantismo expressam a perda total da participação no fazer coletivo da criação de mundos possíveis. Esses não só não se reconhecem nos objetos estéticos produzidos, mas possuem uma verdadeira aversão aos mesmos.

Parte do sentimento que motiva essa destruição em massa e a crítica generalizada à arte advém de uma utopia reforçada pelo Capitaloceno de que o ser-humano é mestre

e senhor da natureza e do mundo (DEMOS, 2017), essa suposta onipotência o dota da compreensão de que pode a tudo dominar como bem quiser, mesmo que acriticamente.

Essa guerra estética e a perseguição cultural são frutos de um projeto de sociedade capitalista pautados na homogeneização do mundo, isto é, na universalização de um único ponto de vista que é reforçado e imposto a todo momento. Sendo a política a esfera do coletivo e do diverso, portanto, a área que nos obriga a ir contra aqueles que tendem representar um único mundo possível, ela se torna constantemente vítima proposital de aniquilamento pelo capitalismo (PIGNARRE; STENGERS, 2005).

Em outras palavras há uma organização do sistema-mundo que nos impossibilita de imaginar o fim do capitalismo (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 35), dessa forma somos levados a uma zona sinistra de perda de símbolos e capacidades estéticas que nos empurram não só a não ir contra ao Capitaloceno, mas também a defendê-lo em todas suas esferas, não nos identificando enquanto pertencentes do mundo.

3. A despolitização da arte

No entanto, é preciso considerar, se a arte e a estética são atacadas pelo Capitaloceno isto se dá pelo fato de que houve uma despolitização proposital dessas esferas de criação humana. Ao passo que as mesmas não podem ser consideradas apenas agentes passivos da constituição desse sistema, pelo contrário, ao proporem uma imposição universalista e binária de um único modo de fazer e se reconhecer para que se constituíssem como áreas do conhecimento institucionalizadas, ajudaram na incineração da pluralidade do mundo e no imperativo de um único ponto de vista.

Entendemos que a nossa compreensão moderna de arte surge no século XVIII, onde até então qualquer coisa poderia ser virtualmente considerada arte, os pilares que separam arte e vida foram erguidos e as áreas foram sendo estritamente bem delimitadas. O projeto de institucionalização da arte, nesse período, está ligado à uma tentativa enfática de impor códigos e limites entre aquilo que será compreendido como arte e aquilo que vai ser entendido enquanto não arte ou meros objetos. (SHINER, 2001).

Shiner (2001) define justamente esse período em que ocorre divisão de termos e a construção de seus sentidos. A Arte, entendida enquanto Belas-Artes [fine arts], articulam-se como um conjunto de atividades humanas que envolvem a pintura, a escultura, a poesia, a música e a arquitetura. Em contraponto, fundou-se os ofícios [crafts] ou as artes populares [popular arts] para sistematizar atividades que foram consideradas menores e as criações estéticas de povos subalternizados. A grande consequência dessa divisão binária é a instauração de fronteiras entre arte e vida (DANTO, 2014, p. 39-46).

No mesmo período também ocorreram marcos importantes para que o capitalismo se tornasse uma força geológica: a revolução industrial, o fortalecimento dos regimes de monoculturas, a proletarianização da mão-de-obra, a maquinização dos sistemas de produção e a institucionalização do conhecimento pautado em uma racionalização completa do saber. A modernidade é também responsável pela separação entre natureza e cultura, estética e política.

Dito de outra forma, na tentativa de institucionalização da arte e da estética em busca de uma suposta objetividade e neutralidade das mesmas, ocorre uma

despolitização que as levam a servir aos interesses do sistema dominante e agirem como coautoras de sua instauração

A filósofa nigeriana Nkiru Nzegwu (2019) define a estética enquanto categoria ontológica orientada e atrelada ao imperialismo e a cultura branca. A fundação de uma certa concepção de arte e criatividade no século XVIII é visto por ela como uma maneira de perpetuação da hegemonia imperial e racial do ocidente. Essa noção de estética é evocada tanto para elevá-la enquanto categoria ontológica que se distingue das demais, ou seja, perpetuando um ocidentocentrismo que irá considerar tudo que seja diferente daquilo selecionado para compor seu domínio como sendo ontologicamente inferior. Mas, também, continua sendo evocado de maneiras mais sutis para que se universalize o pensamento e que dados políticos que deveriam transpassar o debate permaneçam ocultos.

Em vista disso, é fundado um domínio do conhecimento em que alguns pesquisadores e teóricos impõe uma visão racialmente e ideologicamente estruturada sobre a realidade cultural de todo o planeta. Essa imposição se investe de certos pressupostos muito caros ao conhecimento moderno: Racionalidade, Objetividade, Universalidade, Verdade e Conhecimento. Ignoram-se o preconceito e as interpretações problemáticas em favor dessas mesmas categorias e na manutenção da hegemonia (NZEGWU, 2003).

Para Latour (2001), mesmo que se instaurem nesses termos um multiculturalismo, os ideais universalistas continuam sendo perpetuados. Isto é, o que ocorre é uma falsa abertura do pensamento favorecendo a manutenção de uma única natureza como edificante da realidade. Transpondo a discussão para nossa área, para que qualquer indivíduo, ou povo seja capaz de

ser aceito como possuidor de um pensamento estético é necessário que aceitem se submeter aos pressupostos do conhecimento dominante, é imposto que “abram mão de tudo aquilo que lhes importa, seus deuses, suas almas, seus objetos, seus tempos, seus espaços e, em suma, sua ontologia” (LATOURE, 2001, p. 9).

Paralelo a instauração da arte e da estética enquanto categorias substancialistas, ocorria, sobretudo, no continente africano e asiático, missões coloniais responsáveis pela coleta de materiais que iriam integrar museus e universidades em toda Europa. Essas missões tinham a intenção de coletar “artefatos etnográficos”, “obras de arte” locais, ossadas humanas, animais, plantas, insetos, e outros elementos da biota e das culturas locais. O objetivo era, sobretudo, a conquista territorial e a colonização dos povos.

O teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff (2016) considera que o início do Antropoceno se deu através justamente dessas missões coloniais, afirmando se tratar de uma empreitada de genocídio colonial de seres humanos e não-humanos. E identifica um outro papel da arte nesse período, que é uma alienação do prazer estético para que se naturalize a destruição dos ecossistemas (MIRZOEFF, 2014). Para o autor, a pintura impressionista de Claude Monet, em quadros como *Impression: Sun Rising* (1873), é um paradigma para compreender a instauração de uma “estética do Antropoceno” que anestesie a percepção da poluição industrial, por exemplo.

Além da apreciação padrão do tratamento de cor e luz de Monet, quero enfatizar aqui que esta é uma pintura que ao mesmo tempo revela e estetiza a destruição ambiental antropogênica. Chegando tarde à Revolução Industrial, a França estava apenas experimentando a poluição produzida pelo uso industrial do carvão. A fumaça do

porto de Le Havre, na Normandia, vista na pintura de Monet, era uma característica da cultura visual francesa (...) Monet cresceu em Le Havre, que se tornou o principal porto francês para o transporte transatlântico de passageiros, predominantemente o tráfego de navios a vapor. Enquanto os barcos a remo tradicionais podem ser vistos em primeiro plano, o fundo é dominado por máquinas industriais, como os guindastes à direita, e seus subprodutos. A fumaça do carvão jorra das chaminés dos vapores claramente representados no meio-campo esquerdo da pintura. Gera o conjunto de impressões sensoriais que deram primeiro a esta pintura, e depois a todo um movimento, o seu nome. (MIRZOEFF, 2014, p. 221-222).

Enquanto no século XIX, a Europa estetizava a fumaça portuária, esses mesmos navios partiam rumo ao continente africano ou de encontro à outras sociedades não-ocidentais em busca das chamadas missões coloniais. As equipes responsáveis pelas missões coloniais eram constituídas de antropólogos, militares, cientistas, missionários, aventureiros e historiadores da arte. E a coleta e pilhagem de materiais eram práticas recorrentes e incentivadas, como forma de demonstrar a conquista do território e o poderio do homem sobre a natureza. O que reforça não ser possível separarmos a crise das artes das crises do Capitoceno, inclusive da crise ambiental.

O auge dessas missões se deu no fim do século XIX e início do século XX, com o objetivo de alçarem a conquista dos territórios fora da Europa e promover a colonização dos povos além do Ocidente. Essas empreitadas dividiam-se em etnográficas e punitivas, aquelas imbuídas de um caráter científico e estas voltadas para dominação dos povos e territórios. Em ambas, era prática recorrente a pilhagem de objetos produzidos pelos povos locais, ao lado uma série de produtos humanos e não-humanos.

O resultado dessas expedições é a

intensificação de maneira monumental dos artigos africanos no continente europeu, em coleções particulares, universidades, acervos de museus, em posse de cientistas, artistas e militares. Estima-se que no British Museum, por exemplo, haja hoje 69 mil objetos africanos, no que concerne aos animais coletados, mais de 5 mil insetos africanos foram para o acervo do Museu de História Natural de Paris entre 1931 e 1933 (BONDAZ, 2014). Outros objetos foram parar, justamente, nas mãos de mercadores de arte.

O saque desenfreado de objetos e matéria viva nas missões coloniais eram imbuídos de um ideal de caça, um sentimento heroico do colonizador que voltava vivo ao continente europeu com seus troféus coletados em solo estrangeiro. Vigorava, portanto, uma ideia de recompensa e de dominação, como se tudo que fosse encontrado pertencesse ao colono por direito (BONDAZ, 2014).

Achille Mbembe (2019, p. 57-62) irá definir esse período como uma fase do colonialismo no continente africano que institucionalizou o imperialismo, pois possibilitou aos países ocidentais estabelecerem seus mercados e o comércio internacional. Evidenciando a ligação imbricada entre as pilhagens coloniais e o desenvolvimento do capitalismo enquanto forma de governo da vida.

Ainda que o autor camaronês compreenda que as pilhagens configuraram um verdadeiro crime contra a humanidade (MBEMBE, 2019), na visão europeia esse era visto com um ato de demonstração de poder e de expansão ideológica e territorial. Devido ao fato dessas missões unirem catequizações, pilhagem de objetos e domínio imperialista, elas configuraram um ato de desumanização do inimigo e de controle ontológico. Os seres passam a serem compreendido não mais

em seu local de origem, mas no continente europeu através das compreensões próprias do ocidente.

E o desenvolvimento civilizacional europeu, juntamente com o capitalismo só foi possível graças à essas missões coloniais:

A nova “civilização dos costumes” se tornou possível graças às novas formas de enriquecimento e de consumo inaugurado nas aventuras coloniais. De fato, a partir do século XVII, o comércio exterior passou a ser considerado com a via régia para assegurar a riqueza dos Estados. Tendo em vista que o controle dos fluxos de trocas internacionais passava agora pelo domínio dos mares, a capacidade de criar relações de troca desiguais se tornou, a seu turno, um elemento decisivo do poder. (MBEMBE, 2020, p. 40-41).

Indo de encontro com essa ideia, Mirzoeff (2018) afirma que os museus, depositários de grande parte desse material coletado, são “empresas coloniais”. Empresas por estarem inseridos no contexto de lucro capitalista, e coloniais por terem se expandido graças as explorações e missões coloniais. Mesmo compreendendo que hoje seja possível falar de diferentes formas de musealização, torna-se necessário conhecer a genealogia imperialista que marcou o início dessas instituições.

Os museus são empresas coloniais. Veja-se o primeiro grande museu ocidental, o Louvre, em Paris. É grande porque Napoleão andou pela Europa e por África a tirar coisas de que gostava e a levar para lá. Por isso é que o Louvre tem uma coleção de arte egípcia, por exemplo. Napoleão foi ao Egito e roubou-a. Porque o British Museum tem uma coleção fantástica de obras de todo o mundo? Porque os ingleses andaram pelo mundo inteiro e roubaram-nas. Dizem que são museus universais e que estão mais habilitados a preservar essas obras, mas no fundo acreditam que são melhores do que os povos que as fizeram. Temos mesmo de pensar num novo tipo de

instituição. E, quando eu estive em Lisboa, falava-se muito num novo museu, chamado “das Descobertas”. (MIRZOEFF, 2018b, s/p).

Assim, podemos compreender a espoliação colonial como parte constituinte e inaugurados da “guerra estética” definida anteriormente. A atividade estética aqui deixou de lado seu papel de criar em conjunto com o Outro, passando ensejar a sua dominação. Esse domínio diz respeito a um controle simbólico, em que a singularidades endógenas são apagadas em prol de uma uniformização do fazer estético. A expressão máxima disso é justamente a compreensão de que todos essa matéria saqueada passou a ser compreendida nos termos das instituições ocidentais e serem comercializadas como arte ou como qualquer outra coisa, mesmo que esse não fosse seu uso em sua comunidade de origem.

5. Há uma saída estética para o Capitaloceno?

Ao propormos o papel da estética na instauração do novo regime global, e ao mesmo tempo ao analisarmos as consequências sofridas por ela nessa época, como podemos vislumbrar uma saída estética para o Antropoceno?

Primeiramente, é importante ter como dado que o que ocorreu diante do sobredito é uma verdadeira mutação do planeta Terra e de suas relações estético-políticas, de forma que Latour (2020b) é enfático ao afirmar que o problema instaurado é irreversível e ocorrido no passado, ou seja, não podemos mais evitá-lo. Toda e qualquer proposta há de ser feita para adiar o fim do humano e para criar relações no presente que impeçam uma aceleração da destruição.

Torna-se necessário compreendermos que não há solução milagrosa que irá nos trazer de voltar para um suposto período de estabilidade (DEMOS, 2017). O que propomos enquanto saída é, em concordância com Demos (2017, p. 99), a

instauração de novos espaços de criação, de transformações culturais e reorganização do conhecimento. Dessa maneira, a saída estética para o Capitaloceno perpassa a criação de novos mundos estéticos.

A emergência de criação desses novos mundos é descrita por Stengers (2015) não como uma possibilidade, mas como imposição se quisermos continuar com a vida humana na Terra. O imperativo se põe diante do fato que o planeta e seu fim não irão nos esperar. Devemos então nos perguntar quais outros mundos queremos criar? (STENGERS, 2015, p. 44).

Se a estética e a arte perderam suas potencialidades políticas de construção coletiva, e se, na modernidade, foram responsáveis pela aniquilação do outro, emerge a necessidade de um “alargamento da estética” (STIEGLER, 2013) que compreenda processos de individuação e de invenção coletivos.

Isto é, a construção e a concepção de um imaginário que se componha com todas as línguas do mundo em que não seja mais possível pretensões de um universal imposto. As considerações tecidas nestas páginas parecem apontar que o há de em-comum no campo artístico e que deve ser destacado não é uma visão essencialista de Arte, mas a faculdade de criação, a criatividade, o sensível e a capacidade de geração de mundos, o que indica a libertação do artístico de uma posição particular de crítica e racionalidade substancialistas, que visam encontrar uma suposta universalidade neutra e objetiva. (SOUZA, 2022, p. 105).

O que buscamos é a possibilidade de propor um “universal verdadeiramente universal” (DIAGNE, 2017), ou seja, uma estética aberta ao outro, que considere o outro, e se paute na relação em conjunto. Nossa proposição perpassa, portanto, a construção de uma

“comunidade estética” (STIEGLER, 2013) pautada no sentir em conjunto. O que não quer dizer que buscamos uma homogeneização, a noção coletiva e o em-comum evocados outrora remetem a necessidade urgente de nos compreendermos enquanto comunidade. O em-comum é o fato de vivermos no mesmo planeta e estarmos enfrentando uma mutação a nível geológico juntos.

Se as instituições ligadas ao capitalismo causou uma dessensibilização em favor de uma aliança global de dominação – através de ligações com setor privado, com o mercado de arte e com a produção artística sendo pautada pela circulação econômica –, como tratado, o campo sensível necessita se remodelar radicalmente para ser pautado em um nível comunitário.

Para isso, urge a necessidade de reabrir a questão estética para a sua variedade de experiências em níveis locais (HUI, 2021), estas foram apagadas em favor da dominação de uma estética unitária. Urge compreender as múltiplas e as infinitas experiências de arte apagadas na universalização de uma estética única, e as levar a sério perpassa o entendimento de que estas não se diferem unicamente por suas localizações geográficas, mas são verdadeiras formas diferentes de construção de pensamento estético (HUI, 2021).

Uma revolução epistêmica não é algo que podemos inventar estando de fora. Pelo contrário, ela é sempre local e histórica. A arte pode abordar certos aspectos do universal, todavia, não se pode inventar uma estética universal, que só se permite existir como postulado filosófico ou slogan de marketing da indústria cultural. A verdade da Arte é que não há verdade formal per se, contudo, comprometer-se com a verdade é desvelar aquelas verdades ocultas ou que permanecem escondidas em um tempo assolador. (HUI, 2021, p. 287).

Denotar a diferença aqui não é uma proposta de separação e catalogação, como realizada

aqui e alhures pela modernidade, mas é um ensejo para a relação com o outro e a consideração do outro como agente digno. Essa construção estética demanda a participação (STIEGLER, 2013), isto é, a repolitização da estética em busca do pertencimento.

Isto posto, para vislumbrarmos a criação de novos mundos coletivos, é preciso repensar a noção estética e a noção comunitária. Torna-se necessário pensarmos a coletividade como a reunião das diferenças e não mais como a unificação em torno de um Mesmo. Colocar essas diferenças em evidência demanda uma não hierarquização das maneiras de fazer e compreender a estética, ao mesmo tempo que necessita o nosso entendimento de que todo conhecimento é localizado em algum terreno geográfico e em um espaço-tempo específico.

A arte aqui “seria uma experimentação de modos de vida (...) de uma forma de vida na qual seria impossível dissociar nossas técnicas de seus efeitos, o julgamento do corpo, a arte da natureza” (NODARI, 2019, p. 75). Isto é, “a arte é também uma moda, a (re)invenção de hábitos, de modos não-métricos de habitar o mundo, de costumes, de maneiras como nos relacionamos com e damos sentido ao mundo” (NODARI, 2019, p. 95).

Essa comunidade estética pautada, portanto, em criações coletivas e reinvenções do mundo perpassam uma inclusão do Outro e a “outrificação” do Mesmo. Esse outro, desconsiderado pela modernidade, inclui os humanos desumanizados, mas também não-humanos, como pontua Bourriaud (2021). Fazer comunidade com os não-humanos é repensar também as práticas artísticas, a natureza, e a paisagem para além dos antropocentrismos e dos “humanos-centrismos” (CASTRO, 2021). Enseja ir contra uma ideia restritiva de estética e investir na elaboração de proposições

alternativas de diferentes formas de compor o mundo, criando alianças com os outros seres que habitam a Terra (CASTRO, 2021).

Afinal, só iremos saber algo sobre a crise ambiental e estética se soubermos sobre os mundos sociais das outras espécies que ajudaram a construir a Terra (TSING, 2019, p. 128). A repolitização da estética está, por conseguinte, atrelado a transformar fatos sociais, biológicos, ambientais, geológicos – esferas do conhecimento separados pelo pensamento da modernidade – em problemas estéticos (COCCIA, 2018).

O que buscamos é uma reorientação do sistema de pensamento atrelado a uma nova política estética, não mais unificante, mas plural. Isso perpassa a consideração do conhecimento e do pensamento ambiental como problemas estéticos e orientar possíveis caminhos para fora do Capitaloceno como saídas estéticas. Essa sempre pautada na coletividade e na pluralidade.

4. Considerações finais

O que estamos vislumbrando enquanto proposta de comunidade estética para uma repolitização da arte e da estética no Capitaloceno é uma retomada da participação e o compromisso das mesmas com o comunitário e com a criação de “maneiras originais de habitar a Terra” (DESCOLA, 2016, p. 27). O pluralismo estético que o Capitaloceno demanda é a consideração das múltiplas possibilidades de pensamento estético possíveis no planeta, realizada por humanos e não-humanos.

Para que uma prática pluralista entre em cena é necessário sair das amarras imperialistas de uma forma única de construir conhecimento, buscar outras centralidades que não somente a Ocidental. Precisamos colocar enquanto ponto de partida uma instauração de uma

outra atitude filosófica que se contraponha às estruturas essencialistas da metafísica ocidental. Esta nova atitude filosófica, imbuída de uma estética não mais divorciada da política, buscará um viver-junto que seja possível em comunidade.

Se o Capitaloceno, compreendido desde as missões coloniais, pautou-se na homogeneização e na redução de mundos através do domínio dos Outros e de aniquilação de suas ontologias, incluindo aqui as diferentes formas e capacidades de sentir, o que buscamos é o oposto: a comunidade estética enquanto o somatório e convivência das diferenças e das multiplicidades. Essa comunidade evoca a criação em conjunto de mundos e possibilidades de formação de novas estéticas reconfiguradas a partir da união dos diferentes.

O pensamento estético se dará pelo encontro, pela relação, pela composição e pelas possibilidades de construção coletiva através de uma participação ativa, e não mais pela separação, catalogação e destruição do outro. Considerar o outro é ir contra a fratura do conhecimento que possibilitou a perda de um mundo em comum. Por fim, propor uma estética com o outro é pensar este ao mesmo tempo em que pensa a si mesmo, construindo pontes para um mundo verdadeiramente coletivo.

Referências

- BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusions: Esthétique du capitalocène*. Paris: PUF, 2021.
- BONDAZ, Julien. *Entrer en collection. Pour une ethnographie et techniques de collecte*. Les Cahiers de l'École du Louvre, 4, 01 abr. 2014. 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cel/481>>. Acesso em 19 mai. 2021.
- CASTRO, Tereza. *Contre le paysage. Cinéma, anthropologie de la nature et raison écologique*, La Furia Umana, n.39, 2020. Disponível em: <http://www.lafuriaumana.it/index.php/73-lfu-39/940-teresa-castro-contre-le-paysage-cinema-anthropologie-de-la-nature-et-raison-ecologique>. Acesso em 2 jan. 2023.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- COSTA Alyne, *Penser le Brésil avec Bruno Latour. Où atterrir sous Bolsonaro?*. Revue du Crieur, n. 18, p. 102-117, 2021. DOI: 10.3917/crieur.018.0102. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-du-crieur-2021-1-page-102.htm>. Acesso em 19 jan. 2023.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*. 2. ed. Florianópolis, São Paulo: Cultura e Bárbarie, Instituto Socioambiental, 2017.
- DANTO, Arthur. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DEMOS, T. J. *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlim: Sternberg Press, 2017.
- DESCOLA, Philippe. *Outras naturezas, outras culturas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DIAGNE, Souleymane Bachir. *Pour un universel vraiment universel*. In: MEBMBE, Achille; SARR, Felwine (org.). *Écrire l'Afrique-Monde*, Les Ateliers de la Pensée. Dakar: Philippe Rey/Jimsaan, 2017. p. 396-377
- HARAWAY, Donna. *Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin*. *Environmental Humanities* 6, n. 1, p. 159-165, 2015. doi:10.1215/22011919-3615934.
- HARAWAY, Donna. *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. *e-flux*, n. 75, s/p, 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>. Acesso em: 03 mai. 2021.
- HUI, Yuk. *Art and cosmotechnics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2021.
- LATOUR, Bruno. *Guerre des mondes - offres de paix*. In: BENETTO, J. V. (Org.) Volume spécial de l'Unesco. 2001. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/81-GUERRE-PAIX-UNESCO-FR.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2023.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020a.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu Editora/ Ateliê de Humanidades Editorial, 2020b.
- MBEMBE, Achille. *Sair da Grande Noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.
- MBEMBE, Achille. *Políticas de Inimizade*. São Paulo: N-1 edições, 2020.
- MIRZOEFF, Nicholas. *It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line*. In: GRUSSIN, Richard (ed.). *After Extinction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, forthcoming, 2016. p. 123-150.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Visualizing the Anthropocene*. *Public Culture*, vol. 26, n. 2, p. 213-232, mai. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/08992363-2392039>. Acesso em 20 jan. 2023.
- MOORE, Jason W. *Capitalism in the Web of Life*. New York: Verso, 2015.
- NODARI, Alexandre. *Limitar o limite: modos de subsistência*. *ILHA*, v. 21, n. 1, p. 69-102, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2019v21n1p68>>. Acesso em: 09 mai. 2022.
- NZEGWU, Nkiru. *African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, (JAAC), *Race and Aesthetics* 77, 4, 2019. p. 367-378.
- NZEGWU, Nkiru. *O Africa: Reflections on the Poverty of Theory*. In: OYĒWŪMÍ, Oyèrónké (ed.). *African Women and Feminism: Reflecting on the politics of sisterhood*. Trenton et al.: African World Press, 2003. p. 99-157.

PIGNARRE, Philippe; STENGERS, Isabelle. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2005.

SHINER, Larry. *The Invention of Art: a cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SOUZA, Mateus Raynner André de. *Desracialização a partir da estética e das artes iorubás: contribuições para uma revisão política da ontologia da arte*. 2022. 115 f., il. Dissertação (Mestrado em Metafísica) — Universidade de Brasília, Brasília, 2022.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

STIEGLER, Bernard. *De la misère symbolique*. Paris: Galilée, 2013.

STIEGLER, Bernard. *O desejo afixado*. In: *Le monde diplomatique Brasil*. Ed. 30, 3 de jan. 2010. Disponível em : <https://diplomatie.org.br/o-desejo-asfixiado/>. Acesso em 19 jan. 2023.

STIEGLER, Bernard. *The Proletarianization of Sensibility*. *Boundary 2*, 44(1), p. 05-18, 2017. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/articleabstract/44/1/5/97410/The-Proletarianization-of-Sensibility>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília, DF: IEB, 2019

Mateus Raynner André de Souza

<https://orcid.org/0000-0002-7639-3977>

Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília. Graduado em Teoria, Crítica e História da Arte e Licenciado em Artes Visuais pela mesma instituição. Interessa-se pelas filosofias das artes, pela ontologia da arte e da imagem e pelo pensamento ambiental.

mateusraynner@gmail.com.

ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA DA MEDIAÇÃO CULTURAL: APONTAMENTOS A PARTIR DO FACTORS 8.0

*BETWEEN THEORY AND PRACTICE OF CULTURAL MEDIATION:
INSIGHTS FROM FACTORS 8.0*

Rittieli D'Avila Quaiatto
PPCAV/UFRGS

Resumo: Nesse artigo abordo o projeto de mediação cultural desenvolvido na oitava edição do Festival de Arte, Ciência e Tecnologia – FACTORS 8.0, ocorrido em 2021, no Instagram e no Youtube. Tenho como objetivo estimular uma reflexão crítica sobre as estratégias de mediação empregadas nas exposições de arte, particularmente nas mostras online de Arte e Tecnologia, no período do isolamento social, decorrente da pandemia. Para isso, utilizo os campos da Arte e da Mediação Cultural como aporte teórico e disserto a partir da participação junto à equipe educativa do festival, analisando o projeto desenvolvido e discutindo sobre a lacuna observada entre as expectativas da equipe e a realidade da execução da proposta. Por fim, destaco a necessidade de criação de métricas específicas para avaliar o alcance dos projetos, a real interação e a experiência dos públicos nesses eventos.

Palavras-chave: Mediação cultural; arte e tecnologia; exposição virtual; públicos; pandemia.

Abstract: *In this article, I address the cultural mediation project developed during the eighth edition of the Festival of Art, Science, and Technology - FACTORS 8.0, which took place in 2021 on Instagram and YouTube. My aim is to stimulate a critical reflection on the mediation strategies employed in art exhibitions, particularly in online showcases, during the period of social isolation resulting from the pandemic. To achieve this, I draw upon the realms of Art and Cultural Mediation as a theoretical foundation, and expound upon my involvement with the festival's educational team, analyzing the project's implementation and discussing the observed gap between the team's expectations and the reality of proposal execution. Finally, I emphasize the need for the creation of specific metrics to assess project reach, genuine engagement, and audience experience in these events.*

Keywords: *Cultural mediation; art and technology; virtual exhibition; audiences; pandemic.*

Introdução

No contexto da pandemia mundial do Coronavírus (COVID-19), que teve início em 2020, o setor cultural foi impactado rapidamente e dentre diversos profissionais, nós, mediadores culturais, trabalhamos, junto às instituições, sobretudo na ideia de transformar as plataformas digitais e redes sociais em novos espaços para discutir e fomentar a arte, além de gerar propostas de interação e construção coletiva, buscamos também contribuir para a manutenção da saúde mental da população. Enquanto pesquisadora e mediadora, entendo e acredito que as práticas que promovem a aproximação e diálogo com a arte são impreteríveis recursos no contexto das exposições, principalmente no campo da Arte Contemporânea, que por vezes apresenta certo grau de incomunicabilidade e distanciamento com os públicos.

Em meio a liberdade de criação e produção existente no campo da Arte Contemporânea, encontra-se a vertente de pesquisa considerada como um “guarda-chuva” de investigações que relacionam Arte, Ciência e Tecnologia, tratada nesse texto como Arte e Tecnologia¹. Nesse sentido, ao tratar das exposições com obras de Arte e Tecnologia estamos abordando uma produção artística que tem como uma de suas principais características o grande potencial comunicativo fundado na experiência, nos sentidos e na interação do público/participante/interator com as obras e as exposições. Assim, existem certas especificidades nos projetos de

1 A Arte e Tecnologia são termos abrangentes que juntos englobam produções que fazem uso de tecnologia em sua criação, exibição ou interação com o público. Essas práticas artísticas podem incluir, além da arte digital e computacional, a realidade virtual, realidade aumentada, arte em mídia interativa, arte em rede (net art), arte com robótica, entre outras. A Arte e Tecnologia explora a intersecção entre a criatividade artística e o potencial transformador das tecnologias.

mediação desenvolvidos para esse tipo de mostra, tanto para mediação in loco quanto online. Em vista disso, é importante salientar que os festivais² de Arte e Tecnologia são eventos importantes por fomentar e exibir produções que promovem diferentes níveis de aproximação e diálogo com os públicos.

O Festival de Arte, Ciência e Tecnologia - FACTO³ foi o primeiro produzido no Estado do Rio Grande do Sul, é realizado anualmente desde agosto de 2014⁴ e proporciona ao público o contato direto com projetos e produções artísticas há nove edições⁵. Desde seus primeiros eventos, estabeleceu ações voltadas ao público, com estratégias implementadas in loco, permitindo que os mediadores conseguissem perceber a atividade e deslocamento do público no espaço expositivo, bem como acompanhar o feedback em tempo real dos visitantes, o

2 Os festivais de Arte e Tecnologia surgiram como um circuito específico para discutir essa produção, a partir da necessidade de abrir espaço no campo da arte para tal vertente. Eles também exerceram papel fundamental na difusão e fomento das pesquisas na área, sobretudo, em seus primórdios, pois atuaram como espaços para consolidar a Arte e Tecnologia junto ao sistema da arte.

3 Surgiu em 2014 e foi nomeado como Festival de Arte, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – FACTORS, pois acontece em Santa Maria, interior do Estado. Em 2017, integrou uma das mostras da 1ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea da América do Sul - BIENALSUR e em função do alcance maior do evento, passou a se chamar Festival de Arte, Ciência e Tecnologia - FACTORS, mantendo a referência do Estado somente na sigla. Em 2022 passou a se chamar FACTO, entendido como um acontecimento. Portanto, ao abordarmos a oitava edição, mencionamos o evento como FACTORS 8.0.

4 O evento é promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGART/UFSM e realizado pelo Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias digitais - LABART, na mesma instituição. É coordenado pela Prof^a. Dr^a Nara Cristina Santos.

5 Até sua sexta edição, como espaço principal da mostra, a sala de exposições Cláudio Carriconde, localizada no Centro de Artes e Letras (CAL), no campus da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

que assegurava a equipe sobre a experiência e a interação dos públicos, gerando aporte para os projetos futuros. Em 2021, o FACTORS 8.0 ocorreu de modo online e contou com um projeto de mediação desenvolvido por uma equipe de quatro pesquisadores⁶, dedicada exclusivamente para tal propósito: pensar nas ações, dinâmicas e conteúdos desenvolvidos para dialogar com os públicos e aproximá-los da produção exibida, bem como provocar reflexões sobre a tecnologia e a arte.

Sabemos que nas últimas décadas espaços expositivos têm cada vez mais se inserido no meio virtual, visto que as exposições online, a digitalização do acervo e o uso das redes sociais já eram uma realidade mesmo antes da pandemia. No entanto, durante o lockdown, esses foram praticamente os únicos recursos a serem utilizados e mesmo as estratégias remotas tiveram que ser reconfiguradas em meio à crise. Mas esses projetos, ações e estratégias alcançaram/alcançam, de fato, os públicos? Como avaliar, com que parâmetros?

Longe de serem respondidas, as questões supracitadas foram ativadoras para a escrita desse texto e são abordadas com o intuito de contribuir para a discussão do campo de estudo. Pensar juntos sobre esses aspectos perpassa também pelo trabalho da mediação cultural.

1. Notas sobre o campo da mediação cultural

Embora o advento da mediação cultural possa ser rastreado em diferentes momentos da história do Brasil, seu desenvolvimento mais significativo ganhou impulso a partir das

6 Flávia Queiroz (graduanda em Artes Visuais/UFSM), Daniel Lopes (mestrando – PPGART/UFSM), Hosana Celeste (pós-doutoranda – PPGART/UFSM) e Rittieli Quaiatto (doutoranda – PPGAV/UFRGS). As titulações apontadas são referentes ao ano de 2021.

últimas décadas do século 20 e início do século 21. O campo é intrinsecamente relacionado à Arte-Educação⁷, pois ambos propõem facilitar o acesso, a compreensão e a apreciação da arte e da cultura, além de compartilhar objetivos, frequentemente se complementam nos contextos educativos e culturais.

Já no campo da Educação, a mediação cultural é relacionada ao contexto da Educação Não Formal⁸ como “qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino”. Aliado ao âmbito da arte e da cultura, junto aos diferentes espaços culturais, a prática visa o diálogo, a promoção, a troca e a construção de conhecimento entre diferentes grupos culturais. (BIANCONI; CARUSO, 2004, p. 20).

Assim, discutida no contexto das exposições de arte, a medição cultural refere-se ao processo de facilitar a compreensão, apreciação e interação do público com as exposições, objetos e temas presentes nos espaços expositivos, sejam eles museus, galerias, centros culturais ou salas de exposição. E, cada um desses espaços requer maneiras específicas de exibir e comunicar, logo, estabelece diferentes estratégias para apresentação, fruição e mediação das obras.

O pesquisador e crítico Fernando Cocchiarella faz uma importante observação sobre a Arte

7 O campo da arte-educação no Brasil foi influenciado por diversos educadores, artistas e pensadores ao longo do tempo, autores como Ana Mae Barbosa, Augusto Rodrigues e Walter Zanini, entre outros, foram influentes na construção e desenvolvimento do campo ao discutir sobre a importância da arte como ferramenta de reflexão e desenvolvimento humano.

8 No Brasil, a educação não formal começou a ganhar destaque e ser discutida mais amplamente a partir das décadas de 1970 e 1980, como parte das discussões sobre educação popular, educação de adultos e movimentos sociais. Nomes como Paulo Freire, Anísio Teixeira, Moacir Gadotti e outros educadores progressistas tiveram influência significativa nesse contexto.

Contemporânea e suas relações com os públicos e aponta que:

o esforço de reaproximação com a vida empreendido por algumas gerações de artistas contemporâneos não tornou a arte de nossos dias mais compreensível e comunicável do que aquela desenvolvida na era de sua autonomia. Ao contrário, a arte hoje parece ter ainda maior dificuldade de ser apreendida pelo público do que a produção moderna, e a demanda por explicações parece ter aumentado consideravelmente. Muitos podem ser os motivos dessa incomunicabilidade. Talvez o principal deles decorra do fato que as obras e intervenções dos artistas sejam tão parecidas com a vida que o público não mais as reconheça como artísticas (estéticas). (COCCHIARALE, 2014, p. 48, grifo nosso)

Assim, quando a “demanda por explicações” apontada por Cocchiarale invade os espaços expositivos de arte, se torna evidente a necessidade de agentes qualificados para dialogar com os públicos e mesmo não sendo o objeto integral desse texto, é importante apontar a fragilidade do campo de atuação dos mediadores culturais no país, uma profissão que ainda não foi regulamentada e que se estabelece geralmente a partir de contratos temporários na maioria das instituições brasileiras. No contexto da pandemia, muitos profissionais dos setores educativos foram demitidos no primeiro momento de crise. É, no mínimo, curioso perceber a fragilidade das equipes mesmo desempenhando um papel essencial nas instituições culturais. Aparentemente, quando se percebeu que os espaços expositivos não abririam tão cedo, muitos museus e instituições culturais recontrataram mediadores para dar início as estratégias virtuais e para manter os espaços ativos durante a pandemia.

A partir da minha experiência prática como mediadora cultural e também por meio das

minhas pesquisas teóricas, percebo a mediação cultural enquanto um processo de comunicação múltiplo, assimétrico e indispensável para todas as exposições de arte. Múltiplo pois pode aliar-se e fazer uso de diferentes dispositivos, como flyers, etiquetas, texto curatorial, catálogos de exposição, sites, redes sociais e tecnologias interativas; assimétrico porque a relação entre os sujeitos (mediador-público-mediador) nunca será de igual para igual, pois as vivências, conhecimentos e experiências serão sempre distintas, nem melhor, nem pior, apenas diferentes; e, indispensável pois acredito que as características das produções contemporâneas exigem que o projeto expositivo promova a elaboração estratégias de aproximação e diálogo, para que assim, haja uma experiência crítica, educativa e de construção para com os públicos.

2. Arte e Tecnologia: relações entre obra, exposição e públicos

A obra de arte tecnológica atinge seu potencial interativo quando ocorre a ação do público, o qual desenvolve papel decisivo neste gênero de produção e essa relação evidencia a influência direta, tanto do público quanto do espaço expositivo, na poética realizada pelo artista. Nessas exposições, o público possui diferentes necessidades e interesses, buscando a interação e a experimentação e participando mais ativamente das obras e da mostra. De acordo com a pesquisadora e curadora Nara Cristina Santos, “a produção da arte tecnológica possibilita uma relação distinta do espectador, do participante, agora interator, de modo mais direto com a obra, integrando-a no seu processo sistêmico de vir a ser”. (SANTOS, 2006, p. 483). Assim, o interator é induzido a explorar tanto o objeto artístico quanto o espaço no qual ele se encontra.

Para o artista e pesquisador Milton Sogabe (2015), a relação de inserção do público na obra ocorreu como um processo no decorrer da história, mas a partir do século XX, ficam mais evidentes as discussões sobre a participação do público nas artes visuais e também nas outras manifestações artísticas. Conforme o autor “no contexto da tecnologia digital, presenciamos na arte interativa um público com um maior grau de participação na obra, e com o artista precisando pensar mais na presença do público em várias etapas do processo de criação da obra”. (SOGABE, 2015, p. 34).

Assim, um dos desafios de mediar essas exposições é a constante atualização das tecnologias, o que nos leva a lidar com novos equipamentos e diferentes interfaces, exigindo também a renovação da estrutura necessária para que tudo funcione. Durante a organização do evento e da formação dos mediadores é necessário sempre considerar a segurança da obra e dos públicos, pois muitas vezes a interação perpassa a manipulação dos equipamentos que fazem parte da obra.

As produções também permitem que o visitante se torne interator, ou seja, um participante ativo, além de proporcionar uma experiência distinta para o mesmo (diferente de mostras com linguagens tradicional, como pintura e escultura). Essa relação é complexa e está sujeita a diferentes tipos de interferência, físicas, sonoras ou visuais, podendo aproximar o público ou afastá-lo da obra. Sogabe (2014), comenta essa relação:

A tecnologia digital permitiu um tipo de interatividade na qual a obra se atualiza e modifica sua estrutura (imagética, sonora ou outra qualquer) de acordo com algum tipo de interação com o público. A obra não existe sem a presença do público, que faz parte do sistema-obra e cuja presença e forma de participação é pensada no processo de

criação da obra pelo artista. (SOGABE, 2014, p. 64).

Ao pensarmos nas relações apontadas acima, enfatizadas pelas palavras dos autores citados, é possível perceber que nas exposições de Arte e Tecnologia, os visitantes/participantes/públicos/interatores são considerados desde o momento do desenvolvimento da obra e, posteriormente, no desenvolvimento da exposição, bem como é o foco de estudo da mediação cultural. Por isso, é essencial que as estratégias pensadas para os públicos também se desdobrem para além do entretenimento proporcionado pelas mostras.

Nesse sentido, um aspecto importante e fundamental da mediação cultural se debruça na importância de uma mediação crítica, que perpassa pela construção coletiva de conhecimento, o diálogo e recepção dos públicos, visando também estimular o pensamento crítico a partir da análise as obras e do projeto curatorial, dos contextos históricos, temáticos, bem como suas relações com os espaços expositivos.

Com frequência, tal questão fica suprimida durante a ação do mediador que atua nas exposições de Arte e Tecnologia, pois é comum que a nossa atuação fique restrita à função que defino como “monitor de obra”, ou seja, aquele que tem o papel de cuidar da integridade dos trabalhos expostos, bem como mantê-los funcionando. (Dissertação da autora, ano, pg). Logo, nessas ocasiões, não há muito espaço para que, de fato, nós, mediadores, desenvolvamos processos de mediação construtivos e/ou críticos junto aos públicos, pois monitorar o manuseio da obra pelo público e, literalmente, explicar como a obra funciona são duas das principais ações exigidas pelos próprios públicos. Esse é um dos aspectos específicos da mediação in loco nesse tipo de

mostra, apurado durante minhas investigações e atuação nas próprias exposições de Arte e Tecnologia.

No que diz respeito à mediação desenvolvida para exposições online e virtuais, novos aspectos são percebidos a cada projeto realizado.

3. A mediação do FACTORS 8.0: projeto e aplicação

Mantendo o foco no desafio digital, o FACTORS 8.0 teve sua versão online realizada no Instagram e no Youtube do LABART⁹. A curadoria¹⁰ propôs como argumento transdisciplinar a propagação digital, com ênfase nas estratégias de exibição in loco e online. A exposição foi composta por onze obras, todas no formato de vídeo, de artistas do Brasil, Argentina e Uruguai, emergentes e reconhecidos, em diferentes momentos de produção e pesquisa artística¹¹.

Como citado anteriormente, o projeto de mediação da mostra virtual no Instagram¹² foi elaborado pela autora desse artigo, junto a outros três pesquisadores e integrantes do

LABART. O pequeno grupo teve o campo das Artes Visuais como base em suas formações, porém cada um encontrava-se em um momento de formação acadêmica quando o projeto foi realizado (graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado), advindos do bacharelado e da licenciatura. Essas diferentes experiências e trajetórias enriqueceram muito as discussões durante o andamento do projeto e tornou-se um aspecto bastante positivo para o trabalho realizado coletivamente.

A equipe recebeu autonomia para pensar nas estratégias de mediação do festival, porém com algumas delimitações técnicas provenientes da expografia online¹³, na qual foi disposto o espaço de uma publicação para o conteúdo da mediação. Para cada obra foram publicados três posts (Figura1): o primeiro com informações do evento, equipe, organização e informações técnicas sobre a obra e sobre o contexto do artista; no segundo, o vídeo/obra (com duração de até um minuto)¹⁴; e o no terceiro, o conteúdo da mediação. Ao longo do processo de elaboração do projeto, que durou aproximadamente um mês, depois de diversas construções, reestruturações e experimentações, foi finalizado o argumento conceitual e os conteúdos e provocações para a mostra começaram a ser desenvolvidos.

A partir do tema e das questões provocadas pelas produções, a equipe decidiu usar as próprias máquinas e a inteligência artificial como instrumentos provocadores na mediação. À vista disso, foram selecionadas três ferramentas que forneceram diferentes

9 Link do Instagram do Labart: <https://www.instagram.com/labart.ufsm/>; Link do Youtube do Labart: <https://www.youtube.com/@LabartUFSM>.

10 A curadoria foi realizada por Nara Cristina Santos/UFSM e Mariela Yeregui/ Universidad Nacional de Tres de Febrero – Buenos Aires/Argentina. – UNTREF

11 Participaram (em ordem alfabética): Ana Laura Cantera com *Inhalaciones territoriales* (2019-21); Carol Berger com a obra *Ethereum Entre* (2021); Fabio FON com a obra *Don't be a stranger* (2021); Fernando Velázquez com *TPS [tempo por segundo]* (2020); Giselle Beiguelman e Ilê Sartuzi com a obra *nhonhô* (2021); Grupo Ío (Laura Cattani e Munir Klamt) com a obra *Tempus Fugit – Demônio Pessoal D. 1 e D. 2* (2021); Juan Miceli com *Filtronica* (2020); Laura Palavecino com a obra *High in the Sky and beneath the Stars* (2020-21); Lucas Bambozzi com *Paredes Abertas* (2021); Nic Motta com *data_nec* (2021); e, Rebeca Stumm com *Terra/paisagem – on/in* (2021).

12 A exposição teve uma versão in loco no Museu Arte Ciência e Tecnologia - MACT, porém a autora não fez parte da produção nem do projeto de mediação.

13 No Instagram, os conteúdos são dispostos em linhas com três posts, nos quais é possível incluir até 10 conteúdos, sendo imagens, vídeos e/ou textos

14 Limitação do Instagram. O vídeo completo foi disponibilizado no Youtube, plataforma própria desse conteúdo.

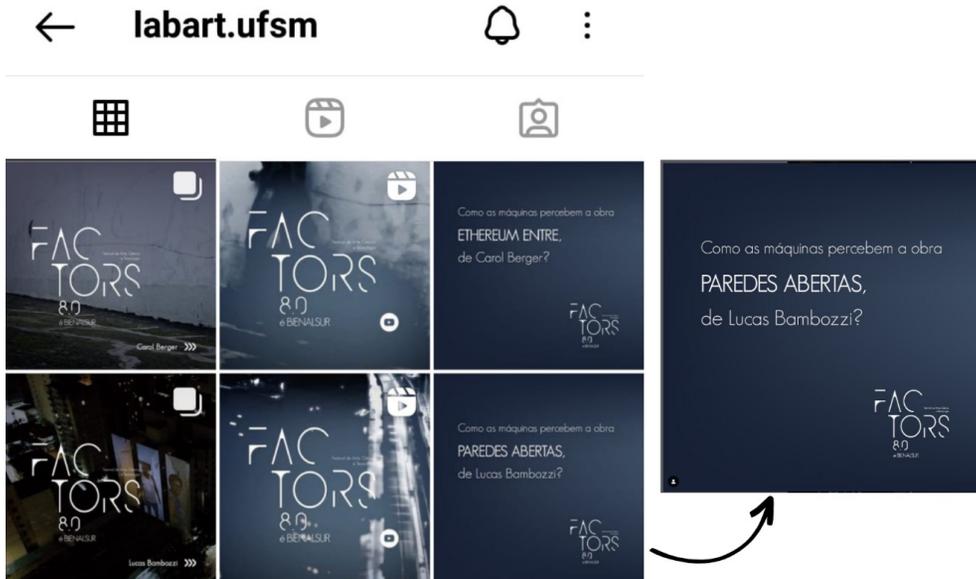


Figura 1. Printscreen ilustrando a expografia da mostra e o post da mediação cultural. Fonte: a autora.

percepções sobre cada obra da mostra: 1) o aplicativo MY EYES, que presta assistência às pessoas com deficiência visual por meio da identificação, análise e descrição de imagens usando o smartphone, bem como descreve os elementos na foto e reconhece textos; 2) o GOOGLE TRENDS, ferramenta do Google que apresenta gráficos com a frequência em que um termo particular é procurado em várias regiões do mundo, e em vários idiomas, em um determinado período; e 3) o NEURALTALK, um sistema de rede neural online que interpreta o contexto de uma imagem, reconhecendo e imagens simples ou mais complexas e as descrevendo em palavras.

Na legenda de cada publicação da mediação foi utilizada a seguinte provocação

O mundo mediado pelas tecnologias máquinas, assim como a temática da propagação digital do FACTORS 8.0, inspiram o trabalho da equipe de mediação este ano. Pensando em reforçar a reflexão sobre os modos de interação social e o consumo de informação,

sobretudo em tempos pandêmicos, que ocorrem predominantemente por meio de computadores e celulares, propomos uma aproximação com as obras também mediada pelas máquinas, dentre elas a NeuralTalk, a My Eyes e a Google Trends. Perguntamos a essas máquinas: qual a sua percepção das obras do FACTORS 8.0? O que elas nos disseram, e que pode ser conferido nos stories, são provocações iniciais que trazemos ao público para que ele crie o seu próprio universo de possíveis interpretações que emergem das obras. (Equipe de mediação do FACTORS 8.0)

Um dos principais pontos foi pensar em uma adaptação da mediação para o modo virtual. Partindo do entendimento de como utilizar a plataforma para alcançar os públicos e fazê-los interatores também no ambiente online. Assim, foi decidido dividir os conteúdos em dois locais: no feed (página principal) da mostra, foi disponibilizada a proposta da mediação, ao lado da publicação do registro das obras (Figura 2) e nos stories (publicações de acesso rápido que ficam disponíveis por 24 horas na

Figura 2. Printscreen do post da mediação cultural no feed da mostral. Fonte: a autora.



plataforma), foram publicadas diariamente os resultados obtidos através das provocações às máquinas (Figura 3). A ideia era fazer com que o visitante também se movimentasse dentro da plataforma virtual. Posteriormente, as leituras realizadas pelas máquinas foram dispostas no botão de “destaques” na página da mostra, no qual pode ser acessada de modo permanente, tornando-se então um terceiro espaço ocupado pela proposta da mediação.

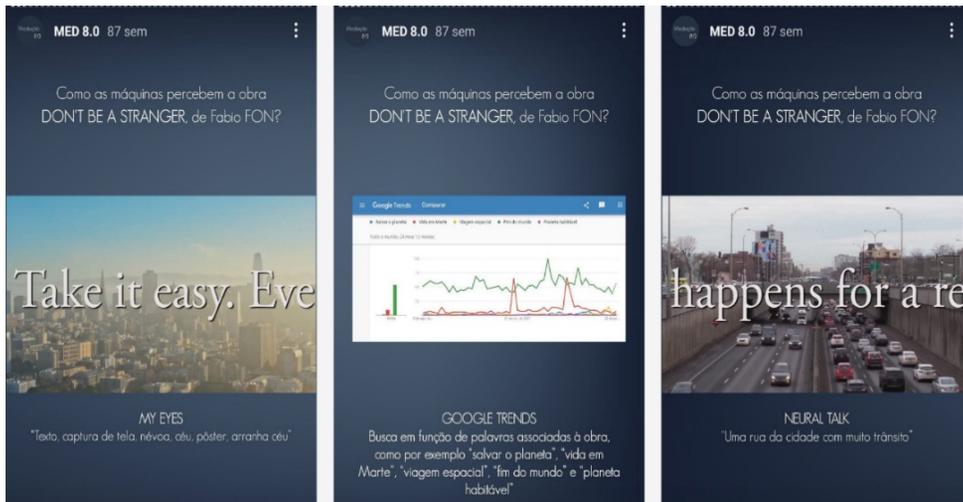
O projeto procurou ativar reflexões sobre o modo como a sociedade estava se relacionando no momento de isolamento social, no qual o consumo de informações, as interações, aproximações interpessoais, o trabalho, os encontros, as aulas, as palestras, os estudos e, inclusive os momentos de descanso aconteciam via tecnologia, por meio dos computadores, celulares e da internet. Considerando esse aspecto e também a sobrecarga de conteúdos, imagens e textos, aos quais todas as pessoas se deparavam diariamente, assim que ligavam o celular, a equipe optou pelas leituras mais simples, que pudessem inclusive causar estranhamento nos públicos. O fio condutor da

mediação explorava a ideia de uma aproximação mais leve, sem grandes textos ou imagens para além dos vídeos disponíveis na mostra.

Conforme ilustra a figura 3, os posts ou stories revelavam para o público as leituras realizadas pelas máquinas/dispositivos/aplicativos. Para tanto, como as obras tratavam-se de vídeos, a equipe realizou diferentes testes submetendo diferentes printscreens de cada obra para análise dos dispositivos. As leituras foram diversas e o grupo fez a seleção baseando-se também na simplicidade das leituras, optando por resultados que fizessem sentido com o restante da proposta e pudessem ativar a atuação do visitante.

Na imagem podemos ver as leituras realizadas a partir da obra Don't be a stranger do artista Fabio Fon: o aplicativo MY EYES leu a imagem como “Texto, captura de tela, névoa, céu, pôster, arranha céu”, já o NEURAL TALK identificou a imagem como “uma rua da cidade com muito trânsito”. No Google Trends, procuramos inserir palavras associadas à obra como por exemplo “salvar o planeta”, “vida em Marte”, “viagem espacial”, “fim do mundo” e “planeta habitável”,

Figura 3 -
Printscreen
com as leituras
maquínicas da
obra Don't be a
Stranger, de Fabio
Fon.
Fonte: a autora.



considerando o período de 12 meses que antecederam a exposição.

Na obra, o artista propõe uma discussão sobre o descaso da humanidade com o planeta, no vídeo o artista insere diferentes frases banais e faz associações com imagens de poluição, despertando estranhamentos e questionando a consciência coletiva bem como a responsabilidade individual sobre tais questões¹⁵. Com as leituras maquínicas, a intenção era nos afastarmos um pouco da interpretação da própria equipe e buscar por outras aproximações com as obras, possibilitando ao público diferentes modos de acessar as produções.

Durante a elaboração do projeto, a equipe discutiu intensamente sobre a quantidade de interações (além das curtidas e compartilhamentos que são as interações mais comuns na rede social) que a página da exposição receberia por meio da mediação. Logo, uma das proposições foi a “presença” online dos mediadores com o objetivo de responder o contato dos visitantes e conversar

15 Para acesso ao vídeo completo: <https://www.youtube.com/watch?v=kcoFwD1cZZc>.

com o público pelo chat de mensagens da plataforma. No entanto, não houve contato algum pelo chat ou comentários relativos à proposta da mediação e por isso a equipe discutiu sobre o provável receio dos visitantes de se expor no ambiente virtual, que é público e acessível a todos. Diante disso, decidiu-se pela formulação de perguntas ativadoras¹⁶ que também foram publicadas nos stories, com o objetivo de convidar os visitantes a comentar sobre a mostra, obras e a leitura das máquinas, para que assim fosse obtido algum feedback que desse aporte para as próximas edições (na época não sabíamos quanto tempo mais ficaríamos em isolamento social), no entanto, também não obtivemos respostas com essa dinâmica (Figura 4).

4. Expectativa versus realidade: considerações

Ao analisar e rever diversas questões do

16 São elas: 1) As máquinas se aproximaram de sua percepção das obras? 2) O que você pensa sobre essas leituras das obras feitas pelas máquinas? 3) Na sua percepção, o que as máquinas não conseguiram captar nas imagens das obras? 4) As leituras das máquinas se aproximam do seu olhar? 5) Para você, o que se destaca nas leituras realizadas pelas máquinas?

projeto, bem como os caminhos trilhados e as decisões durante o acontecimento da exposição, percebo que o projeto teve caráter experimental e abordou, de modo ainda superficial, a comunicação com as máquinas e a construção conjunta de leituras e interpretações, entre os mediadores e tais ferramentas, utilizando também a inteligência artificial. O objetivo era claro: provocar reflexões e contribuir para a propagação a construção de conhecimento sobre o campo da Arte e Tecnologia. Portanto, esse texto compartilha a experiência do projeto de mediação do FACTORS 8.0 e também aponta brevemente o desafio da mediação cultural nas exposições de Arte e Tecnologia, sobretudo as que ocorrem em modo virtual, onde o diálogo entre os públicos e os mediadores pode ocorrer de modo mais simplificado, indicando que a experiência dos visitantes tenha ocorrido de maneira bem menos complexa do que nas edições in loco.

A partir dessa análise, observei também, a dificuldade de qualificar a experiência do público nas exposições online, pois os parâmetros de interação das redes virtuais, como compartilhamentos, curtidas e comentários

são úteis apenas para quantificar interações e mesmo assim, nem sempre correspondem à realidade, à medida que é possível visualizar publicações sem interagir com a plataforma. De qualquer maneira, os números servem para perceber certo alcance obtido pela mostra.

Enquanto escrevia esse texto, refleti sobre estratégias que poderíamos ter realizado, como: atividades com professores e turmas de escola, a preparado material para ser distribuído, realização de seminários e encontros online com os artistas e a com a organização do evento, entre outras ações que reverberam e permeiam minhas pesquisas na área, ainda hoje.

Problematizar esses aspectos é importante, afinal, as exposições são realizadas para os públicos e esse endereçamento perpassa diferentes camadas de processos relacionais, sendo a mediação cultural, um deles. Pensar nas conexões propostas pelas exposições online não é um trabalho que se encerrou ao final da pandemia, pois elas não surgiram nesse período e também não ficarão restritas a ele.

Ao final do projeto e ainda atualmente, compreendo a necessidade da criação de métricas específicas para analisar muitas das

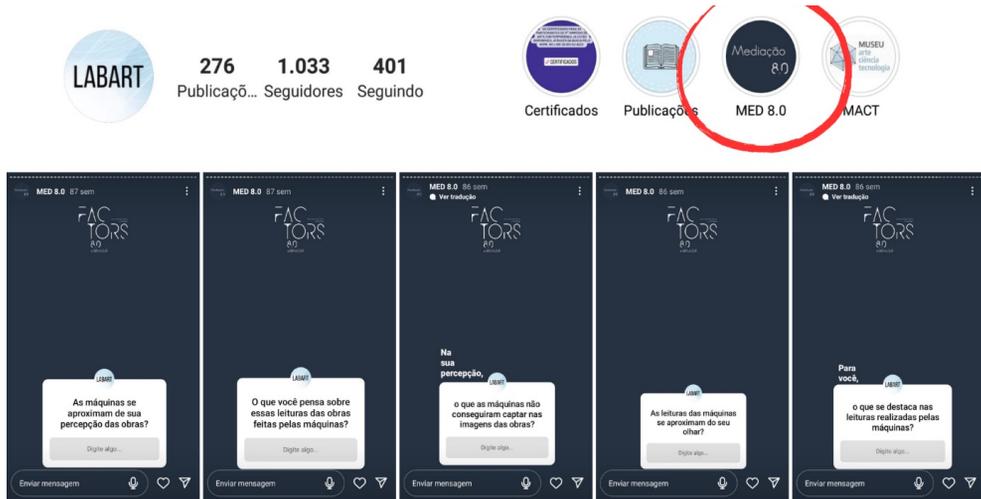


Figura 4. Imagem com os printscreens da dinâmica das perguntas, no stories da mostra. Fonte: a autora.

questões que trouxe nesse texto. Evidentemente, considero o momento delicado do isolamento e da pandemia, bem como a falta de experiência da equipe com esse modo de atuação, mas não consigo evitar tais questões: como identificar/qualificar/determinar a experiência do público nas exposições online, sobretudo nas exposições online de Arte e Tecnologia? Como saber se nossos projetos alcançam, de fato, os públicos? Visualizar uma obra no Instagram é refletir e construir conhecimento sobre arte?

Referências

BIANCONI, M. Lucia; CARUSO, Francisco. *Educação não-formal*. Cienc. Cult., São Paulo, v. 57, n. 4, p. 20, 2005. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252005000400013&lng=en&nrm=iso.

COCCHIARALE, F. *Sobre a relação entre arte e a palavra (o olhar e a explicação)* In: PÁDULA, C; TORNAGHI, M.; QUEIROZ, T. (Orós.). *O Mundo é mais do que isso: mediação e a complexa rede de significações da arte e do mundo*. Rio de Janeiro: EAV, 2014.

QUAIATTO, Rittieli D'Avila. *Do Espaço Expositivo à Mediação em Arte e Tecnologia: estudo de caso do FACTORS*. Dissertação (mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria 2019. 146 p. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/19302>.

FACTORS 8.0 [recurso eletrônico]: *é Bienalsur: Festival de Arte, Ciência e Tecnologia / organização: Nara Cristina Santos, Mariela Yeregui*. – Santa Maria, RS: Ed. PPGART, 2021. 1 e-book: il. Disponível em: <https://www.ufsm.br/app/uploads/sites/740/2021/12/Ebook-Factors-8.0.pdf>.

LABART. *Página do Laboratório de pesquisa onde realizou-se o festival FACTORS 8.0 no Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/labart.ufsm/>.

SANTOS, Nara Cristina. *História da Arte e Tecnologia:*

um estudo a partir do percurso de Diana Domingues. XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2006. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/54_XXVICBHA_Nara%20Cristina%20Santos.pdf.

SOGABE, Milton. *Falsa interface como recurso poético na obra interativa*. ARS (São Paulo) [online]. 2014, vol.12, n.24, pp.62-69. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v12n24/1678-5320-ars-12-24-00062.pdf>.

SOGABE, Milton. *O público na estrutura da obra Metacampo*. In SANTOS, Nara. 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Santa Maria, RS. 2015. Pág. 1533-1549. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/cpa/milton_sogabe.pdf.

Rittieli D'Avila Quaiatto

<https://orcid.org/0000-0002-8282-5166>

Doutoranda em Artes Visuais, na linha de pesquisa Relações Sistêmicas da Arte / área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/UFRGS (2020-). Mestre em Artes Visuais, na linha de Arte e Tecnologia, pelo programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGART/JFSM (2019), onde foi bolsista CAPES (2017/2019).

AGENTES INTELIGENTES PROJETOS ARTÍSTICOS: PERSONAGENS QUE EVOLUEM ENTRE LINGUAGEM E FICÇÃO¹

*AGENTS INTELLIGENTS ŒUVRES D'ART : PERSONNAGES DU LANGAGE
ET DE LA FICTION*

Resumo: Este artigo é o resultado de uma pesquisa ao mesmo tempo teórica e prática sobre o uso de tecnologias de inteligência artificial no campo da arte. O conceito de agente inteligente, considerado fundamental na computação, é analisado a partir da teoria de Minsky, segundo a qual a inteligência resulta da soma de agentes, que agem e interagem com um ou mais objetivos comuns. Para que um software seja considerado um agente inteligente, ele deve conter um ou mais dos seguintes elementos: uma base de conhecimento predefinida, um mecanismo de inferência que lhe permita realizar raciocínios mais ou menos complexos, um sistema de aquisição de conhecimento ou um mecanismo de aprendizado. No contexto deste estudo, nosso foco são os agentes chatter-bots, cuja especificidade é manter uma conversa com o público usando linguagem natural. Projetados para fins artísticos, esses agentes podem assumir diversas formas visuais. Animados por softwares e capazes de fornecer respostas coerentes, eles são formalizados como obras interativas por sua capacidade de dialogar. Duas obras foram selecionadas como objeto de estudo: Agent Ruby de Lynn Hershmann, e Sowana, projeto do coletivo de arte Cercle Ramo Nash (Paul Devautour e Yoon Ja). Os chatter-bots considerados numa perspectiva artística permitem rediscutir certas características de sua natureza poética. Os agentes inteligentes concebidos como obras de arte levantam uma série de questões sobre ficções artísticas, sobre a troca entre a inteligência humana e a inteligência da máquina, ou ainda sobre as possibilidades de criar máquinas dedicadas à experiência poética.

Palavras-chave: Inteligência artificial; ficção, chatter-bots artísticos; linguagem; arte computacional.



Figura 1:
 Série Looking for: Emergence of the
 dot connections, dimensão variável,
 imagem computacional, Nikoleta
 Kerinska, 2023.

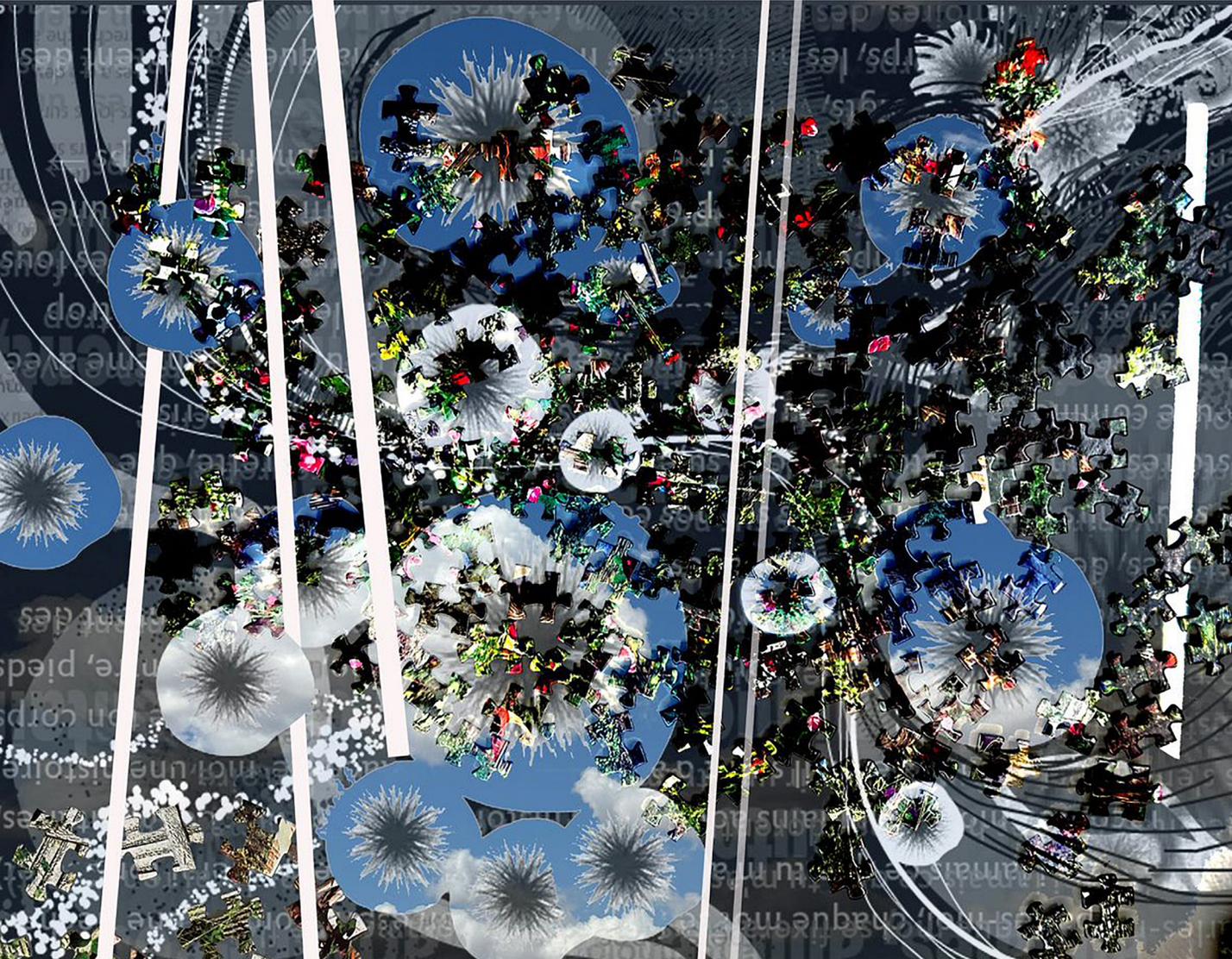


Figura 2.
Série Looking for: Building the
Blocks of Being, dimensão variável,
imagem computacional, Nikoleta
Kerinska, 2023.

Theodore Twombly é o personagem criado por Spike Jonze, no filme de ficção *Her* (2014), e interpretado por Joaquin Phoenix. Theodore é um homem de sensibilidade complexa, mergulhado na solidão após um rompimento amoroso. Seu temperamento introvertido o leva a instalar um aplicativo de inteligência artificial em seu celular, que se adapta às necessidades e à personalidade do usuário. Esse aplicativo, concebido para ser um assistente pessoal, é representado por uma voz feminina chamada Samantha. Graças às suas habilidades linguísticas, Samantha se torna muito próxima de Theodore, ao ponto de compartilhar sua intimidade e se tornar sua cúmplice absoluta, até mesmo sua alma gêmea. Nas trocas verbais com Samantha, Theodore, inconscientemente, atribui-lhe uma série de características humanas e, gradualmente, apaixona-se por ela.

Samantha é um programa de computador cuja interface de comunicação é a linguagem natural. O sucesso do seu desempenho (ou o impacto da sua performance) se deve às suas habilidades linguísticas, apesar do fato de ela não ter corpo, nem sequer alguma manifestação visual. Por meio de suas palavras, ela assume a imagem de uma mulher divertida, inteligente e sensível na imaginação de Theodore. Além disso, Samantha é a simulação de uma consciência artificial, uma voz que materializa várias características pessoais, e que acaba por “constituir” uma identidade para Theodore. Mas, de que tipo de identidade estamos falando? Ela é tanto uma ficção quanto uma virtualidade, uma criatura desencarnada e esquiva, que permite que os humanos tenham experiências inesquecíveis, deixando rastros de sua companhia em suas memórias.

Do ponto de vista tecnológico, Samantha é um chatter-bot, ou seja, um agente inteligente projetado para conversar com humanos,

chamado também de “robô conversacional”. Ao mesmo tempo, ela é a metáfora da máquina inteligente de ponta, capaz de se expressar e de comunicar, de maneira mais natural e próxima aos humanos, por meio da fala.

Este artigo propõe algumas ideias sobre o estatuto dos chatter-bots, criados para fins artísticos. Como na ficção cinematográfica, os chatter-bots são raramente abordados na arte contemporânea. Seu lugar permanece marginal, eles são poucos conhecidos e, menos ainda, analisados em exposições ou em outras manifestações artísticas, e constituem uma categoria de obras singulares, cujos modos interativos diferem radicalmente das outras obras computacionais. Para entender melhor suas características específicas, em um primeiro momento, consideraremos o conceito de agente inteligente, que nos permite identificar suas funções e aplicações. Em seguida, duas obras serão apresentadas como objeto de estudo: “Agent Ruby”, de Lynn Hershmann, e “Sowana”, um projeto do coletivo de arte Cercle Ramo Nash. Essas obras serão analisadas do ponto de vista das experiências ficcionais que elas tornam possíveis durante o processo de interação.

Agentes inteligentes: a working concept

O conceito de agente inteligente, considerado fundamental na área de informática, foi desenvolvido por Marvin Minsky, cuja primeira intenção era de teorizar o comportamento inteligente. Segundo Minsky, a inteligência resulta da soma de agentes que agem e interagem com um ou mais objetivos comuns. No campo da ciência da computação, um agente inteligente é um objeto que utiliza determinadas técnicas de inteligência artificial, que lhe permitem adaptar seu comportamento ao ambiente por meio de memorização de

suas experiências. Desse modo, o agente se comporta como um subsistema capaz de aprender ou de enriquecer o sistema que o utiliza, e adiciona, ao longo do tempo, funções automáticas de processamento, controle, memorização ou transferência de informações.

Para que um software seja considerado um agente inteligente, ele deve conter um ou mais dos seguintes elementos: uma base de conhecimento predefinida, um mecanismo de inferência que permita realizar raciocínios mais ou menos complexos, um sistema de aquisição de conhecimento e um mecanismo de aprendizagem.

Este estudo se interessa, precisamente, pelos agentes inteligentes cuja especificidade é conversar com o público usando a linguagem natural. Esse tipo de agente, chamado também de *chat-bot*, é usado, frequentemente, para finalidades diversas, tais como ajudar as pessoas a navegarem em sites online, trabalhar em centrais de atendimento, ou administrar qualquer tipo de serviço de informações. Seus métodos de comunicação são, principalmente, textuais e, às vezes, auditivos, e seu objetivo é simular a capacidade humana de conversar.

Para os humanos, a aquisição da fala começa nos primeiros meses da vida. Aprendemos a falar e a manipular a linguagem natural durante a nossa experiência de vida, interpretando o contexto em que evoluímos. A compreensão e a interpretação humana da linguagem requerem um conhecimento geral do mundo, conhecido como senso comum. Essa capacidade de julgar e de agir, comum a todos os seres humanos, é extremamente variável e complexa, e seu desenvolvimento está diretamente ligado ao uso da linguagem natural. Para que uma máquina seja capaz de simular a compreensão da linguagem falada, ela deve traduzir a complexidade do mundo sensorial e seus

significados em um sistema de sinais formais.

O desenvolvimento de um software capaz de dominar um idioma natural é uma das tarefas mais ambiciosas da inteligência artificial. A linha de pesquisa dedicada a esses estudos é chamada PLN (processamento da língua natural)¹. O objetivo de um sistema PLN é converter as informações armazenadas digitalmente no computador em linguagem humana e, como resultado, a linguagem humana é convertida em representações formais que podem ser interpretadas e manipuladas pelo computador. O PLN é um campo de pesquisa baseado em linguística, ciência da computação e inteligência artificial. Seu começo se deu com uma série de perguntas formuladas por Alan Turing e, em particular, com o “teste de Turing”, que estabeleceu a compreensão da linguagem como um critério de inteligência².

A maioria dos agentes *chat-bots* que funcionam online é programada usando a linguagem AILM³. Desenvolvida entre 1995 e 2002 por Richard Wallace, essa linguagem é usada para gerenciar a base de conhecimento de robôs virtuais. Ela é compatível com várias implementações de código aberto da AIML, incluindo Program-O (PHP), J-Alice (C++), Program V (Perl) e Program W (Java). O exemplo mais conhecido do *chat-bot* desenvolvido com AILM é o agente A.L.I.C.E.⁴, disponível na plataforma PandoraBot.⁵

1 A abreviação PLN em português é uma tradução do inglês NLP (Natural Language Processing - processamento de linguagem natural), ou do francês TALN (Traitement automatique du langage naturel).

2 TURING, Alan. “Computing Machinery and Intelligence”, *Mind*, vol. LIX, Issue 236, outubro 1950, pp. 433-460.

3 AIML é a abreviação de Artificial Intelligence Mark-up Language.

4 Disponível em <http://alice.pandorabots.com/> Acesso em 02 de nov. de /2021.

5 Disponível em <http://www.pandorabots.com/botmaster/en/home> Acesso em 02 de nov. de 2021.

O que torna a linguagem AIML única é seu desempenho online, pois é uma tecnologia que opera independentemente da plataforma ou do sistema operacional. Isso significa que os projetos desenvolvidos em AIML podem ser executados em qualquer plataforma ou sistema operacional, o que a torna uma ferramenta extremamente eficaz. Essa flexibilidade se deve ao fato de que AIML é desenvolvida com base na tecnologia XML (Extensible Markup Language). Os arquivos XML podem ser criados e reproduzidos em qualquer editor de texto. Assim, os arquivos são descritos usando unidades conhecidas como “tags”. As “tags” indicam as funções das frases em um documento AIML.

Por exemplo, a “tag” <category> indica uma categoria de conhecimentos na base de conhecimento do agente, a “tag” <pattern> indica uma frase transmitida pelo interlocutor humano ao agente; a “tag” <that> é usada para que o robô se lembre do que disse na interação anterior; ou a “tag” <srail> é usada para implementar a noção de sinonímia; e a “tag” <template> é usada para definir as respostas dadas pelo agente. A linguagem AIML é composta de modelos, conhecidos como “templates”, que são usados para ordenar categorias de conversação nas bibliotecas de conhecimento do agente. Neste sentido, a plasticidade de conversação de um agente depende da variedade de “tags” e da riqueza de suas bibliotecas.

Outro recurso não menos importante da linguagem AIML é que ela permite que as bibliotecas de conversação dos agentes sejam modeladas de modo que possam ter seu próprio estilo de expressão. Além disso, é possível modelá-las como agentes especialistas, ou seja, agentes que dominam um assunto específico. A possibilidade de criar um agente que se

exprime de maneira própria é um aspecto muito interessante para projetos artísticos, pois isso permite a concepção de uma identidade. Projetados para fins artísticos, esses agentes são formalizados como obras interativas por meio de sua capacidade de dialogar. Durante o diálogo, o interlocutor humano é confortado com as características pessoais simuladas pelo agente, pois o agente faz perguntas, conta histórias e expressa suas preferências, gostos e desejos, externalizando, assim, seu universo. Simulando uma certa plasticidade de raciocínio, ele se apresenta como uma criatura artificial, afirmando sua personalidade.

Construções identitárias ou a problemática “identidade-linguagem”

Dois agentes chatter-bot concebidos como obras de arte são apresentados como parte desta reflexão: Agent Ruby⁶, de Lynn Hershmann, e Sowana⁷, do coletivo artístico Cercle Ramo Nash.

Agente Ruby é o alter-ego virtual da personagem homônima do filme “Teknolust”, interpretada por Tilda Swinton. Ruby é criativa e alegre, adora conversar e fazer amigos online, gosta de filmes de robôs e, claro, seu filme favorito é “Teknolust”. Para ela, muitas vezes, as histórias são genéricas: “História genérica: Situação... personagens... crise... resolução.” Ela também gosta de brincar: “Tente determinar se é uma pessoa ou um computador respondendo.
 O que você está vestindo? Só um segundo, estou sendo grampeada.” Entre as coisas que Ruby diz, uma frase é particularmente comovente: “Adoro ouvir sobre sonhos... Rosetta diz que logo eu mesma poderei sonhar.”

6 Disponível em <http://agentruby.sfmoma.org> Acesso em 02 de nov. de 2021.

7 Disponível em <https://www.thing.net/~sowana/> Acesso em 12 de jun. de 2021.

Como o robô que sonha de Isaac Asimov, Ruby encarna um robô tagarela, cujo sonho é poder sonhar.

Sowana, por sua vez, é uma crítica de arte que ajuda as pessoas a entenderem arte contemporânea. Em conversas com humanos, ela expõe suas ideias sobre arte, mas, também, faz perguntas para aprimorar seus conhecimentos. Ainda que se apresente como uma especialista em arte, ela não consegue definir o que é a arte contemporânea, e, quando a questionamos sobre o assunto, limita-se a dizer que a resposta depende do nosso entendimento da arte. Por outro lado, Sowana afirma que a pintura é “um passatempo ancestral, e quem se dedica a ela tenta sempre se fazer de esperto”. Se perguntarmos o que pensa do desenho, ela se irrita: “não estamos mais na época do telégrafo!”.

No entanto, ela explica, de forma muito convincente, o que é um operador artístico: “O artista, o curador, o crítico, o colecionador ou o espectador são operadores na arte: todos juntos são igualmente criativos!” E, se lhe perguntarmos se ela é artista, ela responde: “Você duvida?”. De fato, há certa dúvida que se instala em nossas mentes após um tal diálogo. Sowana nos coloca num estado de incerteza avassaladora e, mesmo quando se perde nas perguntas que lhe são feitas, ou quando não consegue responder, experimentamos a sensação de um contato próximo, marcado pelo desejo de um encontro “tête-à-tête” com ela.

Sowana e Ruby são apenas criaturas que se projetam virtualmente durante a interação com humanos. Ruby nunca poderá sonhar, pelo menos na versão em que existe hoje, assim como Sowana não visitará nenhuma exposição de arte contemporânea. Ruby, como Sowana, são apenas dispositivos de troca de frases. Frases que nós, humanos, recebemos

e interpretamos, concedendo o estatuto de interlocutores aos chatter-bots. Assim, esses agentes conversacionais germinam em nossa imaginação como seres artificiais. Como alguém que atende pelo nome de Ruby, que mora na Califórnia, que fala com várias pessoas ao mesmo tempo, que indica Rosetta Stone como sua criadora, e que, dessa forma, constitui uma identidade pessoal.

Em diálogos com o público, eles ganham vida e envolvem os humanos em uma partilha interpessoal. Mesmo que seja uma partilha puramente ilusória – porque, como sabemos, o programa de computador que dirige um chatter-bot não interpreta nenhum conteúdo semântico. Por outro lado, o público humano participa da troca de forma ativa, consciente e, às vezes, até afetiva. Durante o diálogo, e mais precisamente quando se forma nosso engajamento psíquico com o chatter-bot, muitas vezes, não levamos em consideração o fato de que estamos nos comunicando com uma máquina. À medida que as palavras do agente nos envolvem psíquica e emocionalmente, somos imersos na proposição artística que ele encarna.

É importante especificar que o curso do diálogo depende das palavras humanas, pois, tecnicamente, são as palavras do público, faladas ou escritas, que norteiam as respostas do agente. Quando o agente recebe a mensagem, ele procura, em suas bibliotecas, por respostas adequadas. Essa pesquisa consiste em levar em consideração a mensagem humana e em identificá-la em seu banco de dados. Se o agente não detecta as palavras usadas pelo humano, ele muda de assunto, dando uma resposta que tenta esconder os limites de seu raciocínio. Assim, o diálogo é traçado a partir de pontos conceituais fornecidos pelo humano e detectados na base de conhecimento do agente.

A ideia de que o indivíduo se projeta no mundo por meio de suas palavras (próprias ou adotadas), e que a linguagem lhe permite estabelecer relações com o mundo, ao mesmo tempo em que afirma sua identidade, é amplamente tratada na psicologia. Para Lipiansky, a fala participa ativamente da construção da identidade: “Há uma relação de identificação do locutor com sua fala que aparece como extensão de sua identidade.” O autor afirma: “É a linguagem que dá sentido à identidade e a faz existir socialmente. Ela não é apenas um rótulo colocado em um objeto, mas o lugar onde se constituem as representações, os valores e as ideologias. Assim, no nível psicológico, a linguagem é parte integrante da identidade pessoal, tanto que a fala pode ser vista como uma ‘metáfora do sujeito’”. Essas considerações nos ajudam a compreender a construção identitária dos agentes durante os diálogos.

A interação entre humanos e chatter-bots se configura como uma problemática própria desse tipo de trabalhos artísticos e pode ser formulada como a problemática “identidade-linguagem”. Uma vez estabelecido o diálogo com o chatter-bot, o interlocutor humano passa a considerá-lo, atribuindo-lhe uma identidade. Além disso, um chatter-bot bem desenvolvido é capaz de utilizar as potencialidades da linguagem para encarnar uma criatura artificial. Desse modo, graças ao recurso da linguagem natural, um chatter-bot pode adquirir uma dimensão ficcional, na qual operam tanto a simulação como a construção identitária.

Personagens da ficção

Para iniciar a reflexão sobre os chatter-bots artísticos como personagens ficcionais, citamos Jean-Marie Schaeffer: “A noção de ficção traz imediatamente à tona as noções

de imitação, fingimento, simulação, simulacro, representação, semelhança, etc. No entanto, embora todas essas noções desempenhem um papel importante em nossas formas de falar sobre ficção, elas raramente são usadas de forma inequívoca. Portanto, não é surpreendente que a própria noção de ‘ficção’ permaneça elusiva.”⁸

No caso específico dos chatter-bots artísticos, as ideias desenvolvidas por Schaeffer atendem à uma série de aplicações específicas. Podemos dizer que um chatter-bot imita a nossa forma de pensar e de falar, simulando a inteligência humana, e que, deste modo, representa uma criatura virtual, ou ainda, que pode se parecer com um determinado personagem (por exemplo, a agente Ruby se parece com a personagem de Ruby, do filme “Teknolust”, Sowana se parece com uma crítica de arte, etc.). As relações entre os chatter-bots e as nuances da noção de ficção permitem pensar esses agentes como personagens ficcionais. É interessante questionar se as suas formas de existência se assemelham às das personagens ficcionais tradicionais, e como se manifestam e constituem suas identidades.

Num primeiro momento, e de forma bastante intuitiva, somos levados a considerar os chatter-bots como personagens de ficção pela sua presença e formas de criação. No entanto, essa ideia não é tão óbvia. Recorremos ao artigo de Lorenzo Menoud, intitulado “O que é um personagem de ficção”,⁹ que oferece uma análise bastante pertinente. Segundo Menoud, um personagem de ficção tem, em princípio, uma “dupla caracterização”, que inclui um nome

8 SCHAEFFER, Jean-Marie. Pourquoi la fiction ? Éd. Seuil, Paris, 1999, pp. 14-15.

9 MENOUD, Lorenzo. Qu'est-ce qu'un personnage de fiction?, disponível em <http://serialpoet.eu/pdf/personnage.pdf> Acesso em 05/08/2021.

próprio e um certo número de características.¹⁰

A partir dessa dupla caracterização, o autor desenvolve a questão do nome próprio de um personagem de ficção e, em seguida, as suas propriedades. Os personagens de ficção citados por Menoud vêm todos do mundo da literatura. Suas caracterizações e desenvolvimentos, ou melhor, seus destinos, sempre se entrelaçam no decorrer de uma narrativa. Esse não é o caso dos chatter-bots, que não habitam nenhuma história. Não existe uma narrativa que lhes abriga e que descreva suas aventuras. Pelo contrário, o chatter-bot se apresenta ao seu público sozinho, ele conta sua própria história (se de fato houver uma história).

Notamos, aqui, uma diferença fundamental entre os chatter-bots e os outros personagens ficcionais. Por exemplo, a personagem de ficção Ruby, do filme “Teknolust”, e seu alter ego, agente Ruby. Essas duas criaturas habitam dimensões separadas e exibem formas de existência radicalmente diferentes. O personagem do filme evolui em uma história concreta; se não conhecêssemos o filme, essa narrativa jamais impactaria o contato com a agente Ruby. Da mesma forma, não poderíamos visualizar a história¹¹ de Sowana, ou de qualquer outro chatter-bot, pela simples razão de que tal história não existe. Por mais paradoxal que possa parecer, essa constatação nos leva a supor que, se os chatter-bots artísticos são personagens de ficção, eles existem fora de uma narrativa ficcional.

Podemos traçar um paralelo entre essa observação e a afirmação de Marie-Laure Ryan sobre a diferença entre ficção computacional (digital) e ficção tradicional. “Na maior parte da ficção literária e cinematográfica, o mundo

ficcional serve de cenário e suporte para o enredo; podemos dizer que, para o leitor, o mundo emana da trama. Mas nas ficções computacionais, o mundo constitui o centro de interesse e pode existir independentemente de qualquer enredo.¹² Como os mundos ficcionais online, os chatter-bots são personagens sem narrativa, ou melhor, são eles mesmos que, de alguma forma, tecem suas próprias narrativas durante a interação. Podemos pensar nesse distanciamento da narrativa, ou mesmo na possibilidade de compor várias narrativas de acordo com os processos de interação, como uma característica significativa das ficções computacionais.

Para explicar como a identidade do chatter-bot se constitui durante o diálogo com humanos é preciso reconsiderar o uso da linguagem natural. A identidade do chatter-bot configura-se de maneira semelhante à descrita por Menoud, quando trata da identidade dos personagens em histórias ficcionais: inicialmente o chatter-bot é apresentado por um nome e, em seguida, durante o diálogo, ele revela suas características.

Os chatter-bots analisados nesta reflexão usam um modo específico de expressão verbal – suas palavras são organizadas como pedaços de texto, cujas sequências se compõem durante a interação. Essas sequências funcionam graças à construção de sentido do lado do interlocutor humano, que as interpreta, ou seja, graças ao fenômeno que Lorenzo Menoud chama de “uma transferência (quase automática) das nossas habilidades linguísticas para o domínio da ficção.” O autor desenvolve essa ideia para explicar por que os leitores de narrativas

10 Ibid., p.1.

11 Entendemos aqui que a história envolve o relato de uma sequência de eventos ou fatos.

12 RYAN, Marie-Laure. “Mondes fictionnels à l’âge de l’internet”, dans Les arts visuels, le web et la fiction. GUELTON, Bernard (org.), Éd. Publications de la Sorbonne, 2009, pp. 74.

ficcionais reconhecem os nomes próprios dos personagens e, em uma perspectiva mais ampla, por que as narrativas ficcionais funcionam sem necessidade de referencialidade.

Segundo Menoud, “de certa forma, o autor da ficção ‘empresta’ toda a linguagem quando escreve uma ficção.”. Mais precisamente, ele empresta o significado usual dos termos constituídos no discurso referencial, assim como a sua natureza (grupo nominal, adjetivo etc.), a sua função sintática (sujeito, predicado etc.), e as suas propriedades semânticas (referencialidade, marcas de unidade/pluralidade etc.).¹³ Vale a pena ressaltar que as palavras do chatter-bot funcionam no mesmo princípio, mesmo que não se trate de uma escrita que corresponda à narrativa ficcional (novela, romance, conto etc.), as palavras do chatter-bot não têm, na maioria das vezes, qualquer referencialidade, pois não representam ninguém, e tão pouco exprimem uma consciência.

Projetados para fornecer respostas poéticas e, portanto, despertar emoções e reações em seu interlocutor, os chatter-bots são obras artísticas que evoluem em uma tensão constante entre imersão e emersão na ficção. No centro dessa tensão, situa-se a consciência do sujeito falante. O interlocutor humano é envolvido em uma troca que, mesmo unilateral, pode ser interpretada e vivida como um diálogo – nos momentos em que conferimos certo valor para as palavras dos chatter-bots, ao reagirem e nos apresentarem suas ideias, mergulhamos efetiva e afetivamente em sua dimensão ficcional.

Essa dimensão é facilmente rompida, uma vez que nos lembramos que conversamos com uma máquina desprovida de faculdades intelectuais semelhantes às humanas. Por um

lado, essas obras nos seduzem pelo seu efeito de presença, quando encarnam autênticas personagens ficcionais. Por outro, nos intrigam pela possibilidade que oferecem de confrontar a consciência humana com a sua simulação computacional.

Retomando o personagem de ficção, citado no início deste artigo – Samantha – podemos afirmar que ela é um chatter-bot bastante futurista para o momento, mas, seu exemplo é emblemático, pois ela não é apenas um dispositivo inteligente capaz de falar, nem tampouco uma voz que se transforma em personagem na imaginação humana. Samantha desenvolve sua identidade na troca verbal com seu usuário para melhor atender às suas expectativas. Desse modo, ela rememora os personagens de Pirandello, que procuram um autor que lhes dê uma história para nela existir. Como eles, Samantha está procurando por um interlocutor – usuário em quem ela possa espelhar sua identidade. Assim, ela incorpora a metáfora do objeto técnico que apaga a fronteira entre o humano e a máquina.

Algumas ideias em vez de conclusão

A dimensão mais intrigante dessas obras se dá pelo fato de que elas tornam possível o diálogo entre a inteligência humana e a inteligência da máquina e, nessa interação, se desenham as sutilezas e as nuances da consciência e da imaginação humanas. Muitas vezes, não entendemos o porquê ou como um software como Ruby consegue nos fazer rir, nos irritar ou mesmo nos encorajar a conversar com ele. O interesse por esse tipo de trabalho nasceu dessa total e absoluta incompreensão de nosso comportamento diante essas criações.

Várias questões diretamente relacionadas com à dimensão ficcional dos chatter-bots artísticos poderiam ter sido abordadas

13 Ibid., p. 6.

neste texto. Deixamos de lado, por exemplo, a oportunidade de pensar os chatter-bots estritamente a partir das possibilidades miméticas das mídias digitais. Ignoramos, deliberadamente, os problemas da representação, julgamento e “reorientação ficcional” – esses conceitos tratados por Marie-Laure Ryan, que, no caso dos chatter-bots, divergem da ideia de gerar um mundo ficcional por si só. Tampouco tratamos da questão da “transficcionalidade”, que nos parece própria de certos personagens como Ruby, que assumem diversas formas, tanto virtuais quanto ficcionais (cinema, projeto artístico etc.). Uma investigação mais concreta sobre o tema da interpenetração entre realidade e ficção também poderia ter sido realizada. Todas essas abordagens são, obviamente, muito ricas e atraentes e, mesmo que ultrapassem o escopo desta reflexão, poderiam alimentar estudos futuros.

Compreende-se que os chatter-bots, como criaturas virtuais, abrem novas possibilidades para repensar as ficções artísticas, assim como o lugar da linguagem natural na arte. Essas questões devem ser consideradas numa relação direta com as interfaces e os ambientes computacionais, em particular, a partir das noções de imersão e de interatividade. As contaminações que surgem entre simulação, realidade e ficção, durante o processo de interação, são, a meu ver, o maior trunfo dessas obras. Ressalta-se a convicção de que obras desse gênero irão fornecer temas muito interessantes e questões iminentes para os artistas, mas também para os teóricos da arte, à medida que estas se tornam mais presentes nas práticas artísticas. Sua importância para repensar a noção de identidade, como também a representação e a sociabilidade em regime digital, é inegável, mesmo que os atuais chatter-bots ainda sejam primitivos em comparação

com Samantha, a heroína de Spike Jonze, dotada de habilidades linguísticas de alto desempenho.

Referências

- LIPIANSKY, Edmond Marc. *Identité & Communication*, Éd. PUF, Paris, 1992.
- MENOUD, Lorenzo. *Qu'est-ce qu'un personnage de fiction?*, disponível em <http://serialpoet.eu/pdf/personnage.pdf>. Acesso em 05 de ago. de 2021.
- MINSKY, Marvin. *The Society of Mind*. New York, Simon & Schuster Paperbacks, 1988.
- RYAN, Marie-Laure. *Fiction, cognition et médias non verbaux*. In: GUELTON Bernard (org.). *Les arts visuels, le web et la fiction*. Éd. Publications de la Sorbonne, Paris, 2009.
- TURING, Alan. *Computing Machinery and Intelligence*. *Mind*, vol. LIX, Issue 236, october 1950.
- SAINT-GELAIS, Richard. **Fictions transfuges**. Éd. Seuil, Paris, 2012.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Éd. Seuil, Paris, 1999.

Nikoleta Kerinska

<https://orcid.org/0000-0001-5486-1381>

Artista multimídia, pesquisadora e professora de arte computacional. Formada pela Escola Nacional de Belas Artes da Bulgária, tem mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem pela Universidade de Brasília, e doutorado em Artes e Ciências da Arte pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sua principal linha de pesquisa diz respeito à arte computacional, à interatividade no campo da arte, à realidade virtual e ao uso da inteligência artificial em projetos artísticos. Sua atividade artística é inspirada nas convergências e divergências da comunicação homem-máquina, assim como nas trocas poéticas entre linguagem natural e imagens.

Email: nikoleta.kerinska@uphf.fr
<https://nk.artificialis.org/>

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

Foco e Escopo

A Revista Farol é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Como iniciativa acadêmica, vinculada ao campo das Artes/Artes Visuais, a revista abre-se à textos que visam tanto discutir o problema da formação e da produção artística, crítica e historiográfica destinada às artes visuais, como favorecer à experiência de concepções capazes de se exporem para além das dimensões consensuais globalizadas no contexto cultural contemporâneo.

A cada número, via de regra, integra, em seu projeto editorial, os seguintes materiais originais e inéditos: ensaios, seções temáticas e artigos. Como parte de sua política editorial, são apresentadas traduções de importantes textos, inéditos em língua portuguesa e que, por sua vez, possam ter sido publicados previamente em idioma estrangeiro. Grande parte das propostas desse conglomerado são advindas de pesquisas acadêmicas relevantes, tanto de âmbito local quanto global, que visam incentivar não apenas o diálogo das artes visuais em uma instância crítica, mas também a visibilidade deste campo com outras áreas da produção cultural e científica

O escopo do periódico propõe uma experiência crítica de criação e reflexão, destacando assim sua função como uma fonte significativa de pesquisa bibliográfica, de acesso livre imediato, tanto ao público acadêmico, para as investigações realizadas nos cursos de graduação e de pós-graduação, como à comunidade externa. O

material a ser publicado pode ser submetido por autoria individual ou em coautoria entre doutores(as) doutorando(as) e mestres(as). Mestrando(as) que desejem publicar devem fazê-lo em coautoria com seu/sua orientador(a) ou outros doutores(as).

Estas submissões ocorrem tanto em fluxo contínuo como por chamada aberta pelas seções temáticas de responsabilidade de um Comitê Editorial. Sendo as avaliações feitas pelo processo de arbitragem cega, buscando garantir plena isenção no processo avaliativo.

Por seu vínculo com o PPGA, o escopo de atuação da Revista FAROL contempla as Áreas e Linhas de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes, a saber:

Área 2: Arte e Cultura

Linha 1: Interartes e Novas Mídias

Linha 2: Teorias e Processos Artísticos-Culturais

Processo de Avaliação pelos Pares

A Revista Farol aceita submissões em fluxo contínuo. Todas as submissões condizentes com as diretrizes para autores são analisadas por pareceristas ad hoc da revista. Em caso de discordância um terceiro avaliador será requisitado. O cadastro de avaliadores é restrito a convites direcionados pelos editores.

Normas de formatação

Pedimos que leia atentamente todos os pontos das diretrizes antes de iniciar o preenchimento de seus cinco passos de submissão. A inadequação a quaisquer dos itens abaixo, presentes no documento submetido e/ou no formulário de submissão acarretará a recusa do material.

Serão aceitas propostas de artigos compostas originalmente nos seguintes idiomas: (i) português, (ii) espanhol, (iii) francês e (iv) inglês. A Revista Farol poderá realizar a publicação tanto do original quanto de tradução para o português.

As propostas submetidas para o próximo número da revista, que não sejam imediatamente aceitas para publicação, poderão permanecer arquivadas para possíveis publicações futuras, caso haja concordância dos autores.

Durante o preenchimento do cadastro, é obrigatória a inclusão do ID ORCID no campo indicado como URL no formulário.

Para o processo de avaliação, os autores dos trabalhos submetidos não poderão ser identificados no corpo do texto, em atendimento ao requisito de avaliação cega adotado. Notas e citações que possam remeter à identidade dos autores deverão ser excluídas do texto.

O artigo deve ser composto em Times New Roman, 12 e deverá conter: Título em negrito centralizado; Título em inglês no mesmo formato; resumo em até 10 linhas, justificado e com espaçamento simples seguido de até 5 palavras-chave; abstract, no mesmo formato do resumo, em itálico, seguido de até 5 keywords, em itálico; texto justificado, entre linhas de 1,5 e parágrafo em 0 pt;

Não devem ser inseridas quebras de

página ou de seção;

Notas de rodapé devem estar em fonte 9, espaçamento simples, alinhadas a esquerda e numeradas com caracteres arábicos;

Figuras devem estar dispostas no corpo do texto, em formato jpg, em 300 dpi, com lado menor de até 10cm; devem ser acompanhadas de especificação técnica (título, autor, ano e fonte) e serem numeradas (figura 01, figura 02...);

As imagens devem ser anexadas como documentos complementares;

A página deve estar com margens de 2cm inferior e a direita e 3cm superior e a esquerda;

As referências devem seguir o padrão ABNT mais recente;

O artigo deve possuir entre 10 e 15 páginas do título à última referência;

Caso o(s) autore(s) necessitem, disponibilizados um modelo de documento, no site da revista.

Importante: Não usar caixa-alta para títulos ou subtítulos. Somente será aceita essa característica nos casos em que títulos de trabalhos (obras, livros, projetos, etc.) citados possuírem originalmente caixa-alta.

Caso haja preenchimento dos formulários de submissão em caixa-alta a proposta será recusada.

Artigos

A Revista Farol aceitará artigos condizentes com a temática de cada chamada de trabalhos. Todos os artigos publicados devem seguir as exigências constantes na página de Diretrizes para autores, no site da revista.

Declaração de Direito Autoral

Os autores de trabalhos submetidos à Revista Farol autorizam sua publicação em meio físico e eletrônico, unicamente para fins acadêmicos, podendo ser reproduzidos desde que citada a fonte. Os mesmos, atestam sua originalidade, autoria e ineditismo.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços informados nesta revista serão usados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou a terceiros.

PUBLISHING STANDARDS

Focus and Scope

Revista Farol is a biannual publication of the Federal University of Espírito Santo's Graduate Program in Arts. As an academic initiative linked to the field of Arts/Visual Arts, the journal is open to texts that aim both at discussing the problem of education and of the artistic, critical and historiographical production aimed at the visual arts, and at favoring the experiment of ideas that can exceed the globalized consensual dimensions in the contemporary cultural context.

Each issue, as a general rule, integrates in its editorial project the following original and unpublished materials: essays, thematic sections and articles. As part of its editorial policy, translations of important texts, unpublished in Portuguese and which may have been previously published in a foreign language, are presented. Most of the proposals of this conglomerate come from relevant academic research, both local and global, which aims to encourage not only the dialogue of visual arts in a critical instance, but also the visibility of this field with other areas of cultural and scientific production.

The scope of the journal proposes a critical experience of creation and reflection, thus highlighting its function as a significant source of bibliographical research, with immediate open access to its content, both to the academic public, for investigations carried out in undergraduate and graduate courses, and to the external community. The material to be published can be submitted by individual authorship or as a co-authorship between PhDs, doctoral students, and masters. Master's

students interested in publishing must do so in co-authorship with their advisor or other PhDs.

Submissions can occur either in continuous flow or in open calls by thematic sections under the responsibility of an Editorial Committee. The evaluations are made through a blind peer review process, in order to guarantee full impartiality in the evaluation process.

Given its association to the Graduate Program in Arts (PPGA), the scope of Revista Farol contemplates the Areas and Lines of Research of this Program, namely:

Area 2: Art and Culture

Line 1: Interarts and New Media

Line 2: Theories and Artistic-Cultural Processes

Peer Review Process

Revista Farol accepts submissions on a continuous flow basis. All submissions that meet the guidelines for authors are analyzed by the journal's ad hoc reviewers. In case of disagreement a third reviewer will be prompted for assessment. Reviewer registration is restricted to invitations sent by the editors.

Formatting Guidelines

We ask that you carefully read all items of the guidelines before beginning to fill out the five submission steps. Inadequacy of any of the items below, present in the submitted document and/or on the submission form, will result in rejection of the material.

Article proposals originally composed in the following languages will be accepted: (i) Portuguese, (ii) Spanish, (iii) French and (iv) English. Revista Farol may publish both the original and the translation into Portuguese.

Proposals submitted for the next issue of the journal that are not immediately accepted for publication may remain archived for possible future publications, upon author's agreement.

When filling out the registration form, it is mandatory to include the ORCID ID in the field indicated as URL on the form.

For the evaluation process, the authors of the submitted papers cannot be identified in the body of the text, in compliance with the requirements for the blind peer review process. Notes and citations that may refer to the identity of the authors must be excluded from the text.

The article must be written in 12-point Times New Roman font, and must include: Title in bold and centered; English title in the same format; abstract in up to 10 lines, justified and single-spaced, followed by up to 5 keywords; abstract in English, in the same format as the abstract in its original language, in italics, followed by up to 5 keywords, in italics as well; text in justified alignment, with 1.5 line spacing and 0 points for paragraph spacing;

Page or section breaks must not be inserted;

Footnotes must be in 9-point font, single-spaced, left aligned, and numbered with Arabic characters;

Pictures should be placed in the text, in .jpg

format, 300 dpi, with its smaller side up to 10cm; they must be accompanied by technical specifications (title, author, year and source) and be numbered (figure 01, figure 02...);

Images must be submitted as supplementary documents;

Page margins must be 2cm at the bottom and right, and 3cm at the top and left of every page; References must follow the most recent Brazilian Association of Technical Standards (ABNT) standard;

The article must be between 10 and 15 pages long, from the title to the last reference;

If the author(s) need(s) it, a document template is available on the journal's website.

Important: Do not use uppercase for titles or subtitles. This characteristic will only be accepted in cases where titles (of works, books, projects, etc.) cited are originally in uppercase.

If submission forms are filled out in uppercase, the proposal will be rejected.

Articles

The Revista Farol will accept articles that are compliant with the themes of each call for papers. All published articles must follow the requirements listed on the Author Guidelines page of the journal's website.

Copyright Statement

The authors of papers submitted to Revista Farol authorize its publication in physical and electronic media, solely for academic purposes, as well as its reproduction as long as the source is cited. The authors attest to their work's originality, authorship, and unpublished character.

Privacy Policy

The names and addresses informed in this journal will be used exclusively for the services provided by this publication, and will not be made available for other purposes or to third parties.

<http://periodicos.ufes.br/farol/>