

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Arte

ANÉSIO AZEVEDO COSTA NETO

**ARTE, CONHECIMENTO E LINGUAGEM:
Intervenções artísticas em Ituiutaba-MG**

Brasília/DF
2013

ANÉSIO AZEVEDO COSTA NETO

**ARTE, CONHECIMENTO E LINGUAGEM:
Intervenções artísticas em Ituiutaba-MG**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea – Mestrado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE CONTEMPORÂNEA, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Beatriz Barroso.

Brasília/DF
2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1006565.

Costa Neto, Anésio Azevedo.
C837a Arte, conhecimento e linguagem : intervenções artísticas
em Ituiutaba - MG / Anésio Azevedo Costa Neto. -- 2013.
205 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea, 2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso

1. Arte e sociedade - Comunicação. 2. Arte - Criação
(Literária, artística, etc.) - Redes sociais. 3. Ituiutaba
(MG) - Arte - Comunicação. I. Barroso, Ana Beatriz
de Paiva Costa. II. Título.

CDU 7:301.153.2

Agradecimentos

A presente dissertação é fruto de intenso e árduo trabalho ao longo dos anos de 2011 e 2012, durante o qual pude conhecer pessoas maravilhosas que desempenharam papel muito importante em minha vida e contribuíram de forma significativa na presente pesquisa. Portanto, agradeço:

Aos docentes do IdA/UnB: Elisa Martinez, Maria Beatriz Medeiros e Nivalda Assunção, com as quais tive as melhores aulas de minha vida!

Ao secretário do Programa de Pós-graduação em Arte, Leonardo..., pela gentileza e cordialidade em sempre me ajudar;

À minha orientadora, Ana Beatriz Barroso, por sempre me dar o chão e motivos para meus voos, bem como pela paciência em lidar comigo...

À Suzete Venturelli, pela simpatia, disposição e apoio;

Aos amigos de Brasília: André Maya, Flora Maravalhas, Cleber Cardoso Xavier, Fabi Carvalho, Maryella Sobrinho, Vanessa Nasfre e Hygor, Paulo Vega Jr. e Léo Tavares, Franciele Filipini, Luiz Veras, Priscila Bosquê, Elisandra Gewehr, Camila Soato, Eufrasio Prates, Roger e Hermann (primões!), Guilherme Carneiro, Daniel Hora, Edson Ferreira, Tiago Barros, Alexandra Caetano, Leci Augusto e Tiago Franklin por cada minuto de sua companhia em uma cidade desolada e horizontal;

Aos amigos conhecidos em Brasília – mas que hoje estão mais ou menos longe: André Luiz Gonçalves de Oliveira, amigo de altas horas, e Gabrielle Corrêa;

Ao grupo “**A Linguagem e a Fissura**”: Silas Demétrio, Melina Borges, Thales Matheus, Tulio e Taynara Silva, Marco Tulio Domingues e agregados – sem vocês isso tudo não seria possível, **é verdade!**

Ao **Zine Imaginário (Ituiutaba)**, nas pessoas de Arth Silva, Hudson Lima e Rogério Costa – pelo braço amigo;

Aos amigos: Gazy Andraus, Whisner Fraga e Léo Araujo por apoiarem as ações urbanas em Ituiutaba e divulgarem nosso trabalho;

Aos amigos da Universidade Federal de Uberlândia – Curso de Filosofia (Turma de 2006/2010), pela receptividade e por saberem que eu nunca fui feito para a Filosofia;

À Uilson Fernandes, Marsial Asevedo, Maíra Rosa e Alessandro Carvalho por acreditarem no pequeno grupo de intervenção urbana formado em Ituiutaba – MG;

E por último, só que não menos importante, **à minha família** nesses últimos dois anos: Artêmia (avó - *in memorian*), Alíria (avó), Eronides (pai), Argelce (mãe), Fi, Ni, Bébé, Franciele Queiroz, Nanda Vasconcelos, Osvaldo e Maria Angélica Vasconcelos, Edgar, Alminda, Dimas, Ariadne, Mike Vonlanthen, Elvis Xavier, Marilza Muniz, Simone Pacheco e Lucia Lopes (FTM) – a todos vocês, obrigado simplesmente por TUDO!

RESUMO

Esta pesquisa teórica-prática tem por intuito a utilização das Redes Sociais da Internet (RSIs) como meio para alcançar um diálogo colaborativo em processos criativos de intervenções urbanas. Para isso, o presente trabalho parte do pressuposto da linguagem como jogo, a fim de alcançar uma compreensão de seu sentido como uso e, assim, compreender as fissuras comunicacionais existentes na comunicação do autor para com o mundo. Fissura, aqui, toma certa complexidade e se significa a partir da incomunicabilidade: abertura não preenchida entre sujeito e mundo. A exploração do terreno da linguagem tem por objetivo estabelecer possíveis relações de sentido a partir da expressividade permitida pela criação poética, no intuito de problematizar as fissuras comunicacionais: aquilo que não consegue ser dito pelo simples uso das regras de linguagem e se debruça nos espaços da comunicação.

Nesta proposta, o espaço não nos aparece simplesmente como o contexto metafórico de enunciação de um discurso, mas também como local físico (e virtual) de sua enunciação: o espaço de/em relação com outras pessoas – e até comigo mesmo –, *a cidade*. Aqui, a palavra busca sua corporeidade à medida que não alcança facilmente seu objetivo, que é a de se comunicar; ela (a palavra) almeja a permanência no espaço, pois não se fragmenta tal como ocorre no momento da enunciação discursivo-verbal: torna-se, portanto, indício, marca de um discurso não plenamente concretizado ou concretizado em múltiplas dimensões (espaços-temporais). Assim, o ímpeto comunicativo se prende antes ao espaço (seja ele físico ou virtual) do que ao momento, estando, assim, o discurso sujeito às mutações locativas.

Palavras-chave: processos criativos colaborativos, comunicação, espaço, intervenção urbana, redes sociais da internet (RSIs).

ABSTRACT

This research aims to establish a dialogue between various types of minds by Internet's Social Network in order to produce a collaborative creative process on artistic urban interventions. For this, the present paper assumes language as a game, in order to achieve a comprehension of its meaning and use, and thus understand the cracks in author's communication within the world. Fissure here can take some meaningful complexity from incommunicability: unfilled opening between subject and world. The exploration of language's fields aims to establish possible relationships of meaning from expressivity allowed by poetic creation, in order to question communication's crack: somethings that cannot be said by the simple use of language's rules.

In this proposal, the space appears to us not just as the metaphorical context of a speech enunciation, but also as physical location (and virtual) of enunciation: the space in which I maintain my relation to others - and to myself - the city.

The word claims for its corporeality as soon as it easily loss its goal, which is to communicate; the word aspires for its permanence in space for there is no such fragmentation as it occurs in common discourse: it becomes [the word] an evidence of a discourse which became more concrete in multiple dimensions - space and time. So, communication's impetuosity fixes at space: the artist is located and its perception contributes for significant transformartions in public space.

Keywords: collaborative creation, communication, urban space, artistic urban interventions, Internet's social network.

Lista de figuras

Figura 1: Helio Oiticica, Parangolé, vestimenta, materiais diversos, 1960. **36**

Figura 2: Helio Oiticica, Parangolé, happening. Na foto, Nildo da Mangueira, com Parangolé, 1964. **36**

Figura 3: Richard Serra, Shift, Land art, 1970. **38**

Figura 4: Lenora de Barros, "Silêncio e Calaboca 1", montagem fotográfica, 1990. As foto-performances e vídeo-performances de Lenora de Barros apresentam constantemente como tema central a linguagem, as palavras e os órgãos da fala – boca e língua. Nesta série, a artista se fotografou comendo as letras que formam a palavra "silêncio". **43**

Figura 5: Marina Abramovic, *Freeing the voice*, video-performance, 1976, duração: 14 min. Nesta performance, Marina Abramovic propõe "libertar" sua voz num ato incessante de vocalização do fonema "Ah". Aqui, ela não busca constituir palavras nem frases, mas simplesmente deixar sua voz ganhar uma significação outra do que meramente produzir sentido no mundo mediante sentenças logicamente encadeadas, visando comunicar algo com clareza. Pode-se notar uma busca pela voz, e só a voz – que não faz referência a nenhuma palavra – como uma potente extensão do corpo que busca sua livre expressão. **50**

Figura 6: Anésio Neto, fotografia da performance *É necessário comunicar...*, 2011. Fotografia: Cleber Cardoso Xavier. **51**

Figura 7: Richard Tuttle, *Letters (The Twenty-six series)*, escultura, 1966. **55**

Figura 8: Richard Tuttle, *Dish*, escultura, 1965. **55**

Figura 9: Marcus Vinicius, "O desejo é o rastro", performance, 2011. Na foto vemos uma performance do artista capixaba Marcus Vinicius, realizada em uma ilha próxima à Argentina, que durou 28 dias. Noto, aqui, a busca por uma integração entre o corpo do performer, que deixa seus rastros na paisagem para que o acompanhem, e a extensão da natureza, talvez como a morada do corpo do performer (o ser?). O silêncio ecoa nas paisagens despovoadas e é sentido no modo como o artista age (e reage) no interior da mesma. A expressão é o silêncio. **56**

Figura 10: Na imagem, vemos o trabalho artístico de Robert Smithson, *Spiral jetty, land art*, 1970, o qual se apresenta em constante modificação, pois que está sujeito às intempéries do local. Os períodos de seca ou cheia, os ventos e a erosão contribuem para o seu caráter variante. Assim, o artista também modifica a paisagem, mediante a técnica que tem por intuito a transformação poética de um dado sítio. **87**

Figura 6: *Still* de 'Paris, Texas', (1984), longa do diretor alemão Wim Wenders, que trata do encontro entre a vastidão das paisagens dos desertos norte-americanos e o silêncio desconcertante que povoa a subjetividade humana: "Onde nada há (...) me deparo com os lugares a que pertenco" (WENDERS, 2010). **90**

Figura 7: A rede social "wikinarua.com", criada na Universidade de Brasília, utiliza-se de dispositivos móveis na conexão entre redes e foi desenvolvida especialmente para a troca de informações entre os vários indivíduos em qualquer parte do Brasil, permitindo que qualquer pessoa possa "modificar e intervir no seu contexto urbano e/ou meio ambiente, por meio da arte com imagens, sons, animações, textos". **92**

Figura 8: Hank Haesuler, "Lecture 6", projeção interativa sobre arquitetura urbana, 2010. As "media facades", ou fachadas midiáticas, exploram as possibilidades das sociedades em rede, mediante as novas tecnologias da informação, sobretudo a Internet, como formas de interação entre os indivíduos sociais e a paisagem urbana e, por isso, podem exemplificar a noção de cidade-ciborgue. As *media facades* apresentam novas formas de apreensão estética da arquitetura das grandes cidades ao redor do mundo, permitindo que os indivíduos sociais interajam com as projeções mediante as mídias móveis. **94**

Figura 9: Mulheres cobertas com véu na "Marcha das Vadias", 2011, movimento esse que se torna mais forte a partir do uso da RSIs na divulgação de sua motivação ideológica. **96**

Figura 10: Multidão na "Marcha das Vadias", 2011. Protesto urbano que se inicia a partir do contato entre várias pessoas mediante as RSIs. **96**

Figura 11: Integrante do grupo *Anonymous* marcha durante protesto. O lema do grupo: "Nós somos uma ideia. Uma ideia que não pode ser contida, perseguida nem aprisionada". **98**

Figura 12: Imagem de satélite da cidade de Ituiutaba – MG. Fonte: Google Maps. **101**

Figura 13: Vista de uma rua da cidade de Ouro Preto, MG, mediante a tecnologia do Google Street View, 2012. Com as tecnologias de informação em rede, torna-se possível visitar as ruas de uma cidade sem sair de casa, ampliando nossa capacidade de cognição de um local que está distante. **102**

Figura 14: Panorâmica de uma das ruas do centro da cidade de Ituiutaba – MG. Com a tecnologia do Google Street View, um viajante pode se deslocar em qualquer cidade com o mero auxílio de seu celular. **103**

Figura 15: Garotas, na cidade de Ituiutaba – MG interagindo com o código QR resultante da performance “(entre)fitando monumentos e praças”, ação artística que compôs “tele-Ausência”, fotografia, 2012. Foto: Anésio Neto. **104**

Figura 16: Coco Fusco, “The empty Plaza”, 2012, vídeo. Nesse vídeo, a artista cubana Coco Fusco busca preencher um lugar vazio – a praça que foi palco de ações revolucionárias – de memórias, buscando integrar espaço público, memória e público (ausentes). Lugares esquecidos, mas que já tiveram um grande apelo à memória coletiva, são restituídos a partir da lembrança do que ali já houve... **108**

Figura 17: Interface da comunidade virtual do coletivo “A linguagem e a fissura” na rede social Facebook. **111**

Figura 18: Anésio Neto, fotografia da série *Paisagens artificiais*, dimensões variáveis, 2010. **114**

Figura 19: Anésio Neto, fotomontagem da série *Paisagens artificiais*, intervenção digital com software de edição de imagens sobre fotografia, 2011. **115**

Figura 20: Marina Abramovic, still da video-performance *Art must be beautiful/artist must be beautiful*, 1975. **116**

Figura 21: Interface do site de relacionamentos Chatroullete, 2011. **117**

Figura 22: Anésio Neto durante a performance *É necessário comunicar...*, performance em telepresença, 2011. Fotografia de Cléber Cardoso Xavier. **120**

Figura 23: Anésio Neto realizando a performance *É necessário comunicar...*, performance em telepresença, 2011. Fotografia de Cléber Cardoso Xavier. **121**

Figura 24: Anésio Neto, *É necessário (des)comunicar*, performance, 2011. Na imagem, o momento de entrega dos barbantes aos presentes no local do evento. Fotografia de Edgar Franco. **125**

Figura 25: Anésio Neto, *É necessário (des)comunicar*, performance, 2011. Na imagem, o momento em que, andando entre as pessoas presentes no local, vou-me amordaçando com o barbante. **127**

Figura 26: Anésio Neto, "(entre)fitando monumentos e praças", ato performático que constitui a intervenção urbana "tele-Ausência", 2011/2012, realizada no calçadão de Ituiutaba. Fotografia: Edgar Franco. **132**

Figura 27: Projeto de revitalização do calçadão de Ituiutaba – MG, 2011. Autoria: Cristina Garvil. Fonte: Jornal do Pontal. **133**

Figura 28: Anésio Neto durante a intervenção urbana performática "a razão disso é fazer você olhar para o céu", 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **134**

Figura 29: Momento antes da ação em que caminhamos pelo centro com os balões, já no intuito de chamar a atenção para o que iria ocorrer. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **135**

Figura 30: Márcio Shimabukuro, *Cego/Blind*, performance, 2009. **137**

Figura 31 & 37: Shima, *Zona de Confronto*, performance, 2007 - 2008. **138**

Figura 38: Luciana Carvalho, uma das performers, em "a razão disso é fazer você olhar para o céu", 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **138**

Figura 39: Anésio Neto durante a performance "a razão disso é fazer você olhar para o céu", 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **139**

Figura 40: A figura mostra o momento em que os balões coloridos alcançam voo. O momento final, marcado pela dissolução da tensão inicial diluída na performance, marca os motivos da ação: subversão da noção espaço-tempo utilitarista em detrimento do tempo lúdico e do espaço que se diferencia frente aos indivíduos sociais. Fotografia: Marco Tulio Domingues, 2012. **140**

Figura 41: Anésio Neto, *CENSURADO*, performance, 2012. Na figura, Anésio Neto fixa a crônica vetada de Whisner Fraga num poste em uma

praça pública no centro de Ituiutaba. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **143**

Figura 42: Anésio Neto, *CENSURADO*, performance, 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues. **143**

Figura 43: Crônica censurada de Whisner Fraga. **144**

Figura 44: *Still* do vídeo "CENSURADO", registro da performance do grupo "A linguagem e a fissura" frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba, 2012. Captação e edição da imagens: Marco Tulio Domingues. **145**

Figura 45: Após a ação, Jesuílson Tavares, um dos performers, distribuiu a crônica vetada de Whisner Fraga para várias pessoas em frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba. No momento da entrega, ele questionava as pessoas presentes sobre o que elas pensaram da ação. *Still* do vídeo "CENSURADO", registro da performance do grupo "A linguagem e a fissura" frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba, 2012. Captação e edição de imagens: Marco Tulio Domingues. **146**

Figura 46: Richard Serra, *Tilted Arc*, escultura em aço instalada em uma praça pública na cidade de Nova York, 1970. A obra do artista marca o início da arte em locais públicos, inaugurando o que Serra denomina de "site-specific". **148**

Figura 47: Marina Abramovic e Ulay, *Impoderabilia*, performance, 1977. **149**

Figura 48 & 49: Na figura, dois ângulos diferentes da parede de fitas em "OBSTRUÇÃO", performance, 2012. Fotografia: Rogério Costa. **150**

Figura 50, 51 & 52: Três momentos distintos em que os transeuntes no calçadão de Ituiutaba passam por entre os performers em "OBSTRUÇÃO", 2012. Fotografia: Carol Marques e Rogério Costa. **151**

Figura 53: A integrante Taynara Silva se liberta das fitas ao fim de "OBSTRUÇÃO", 2012. Fotografia: Rogério Costa. **152**

Figura 54: *Still* do vídeo "Férteis ruínas - Ituiutaba", intervenção urbana, 2012. Na primeira imagem (canto superior esquerdo), vemos o cartaz do evento que veiculou pelas RSIs; no sentido horário a partir da primeira imagem, o registro do momento em que as pessoas escrevem suas mensagens nas folhas de papel e são dobradas pelos integrantes do grupo

"A linguagem e a fissura". Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues. **153**

Figura 55: *Still* do vídeo "Férteis ruínas - Ituiutaba", intervenção urbana, 2012. A figura apresenta o momento do plantio das flores de origami e a rega das mesmas. Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues. **155**

Figura 56: *Still do vídeo* "Férteis ruínas - Ituiutaba", intervenção urbana, 2012. Vemos aqui o momento da colheita (dois primeiros quadros) e a projeção em vídeo do momento do plantio e da rega sobre uma das paredes do terreno. Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues. **156**

Figura 57: Montagem fotográfica com as imagens de registro das performances de "(entre)fitando monumentos e praças", as quais constituem "tele-Ausência", intervenção urbana que se utiliza de códigos QRs espalhados pelo centro de Ituiutaba. Seu principal intuito é a busca pelos registros de uma performance artística não vista, a qual pode ser reatualizada mediante dispositivos móveis de comunicação. Fotografia: Edgar Franco. **158**

Figura 58: Lenora de Barros, "Já vi tudo", videoperformance, 2006. Nessa videoperformance, a artista descostura o gorro que a impede de ser vista pelo mundo e de ver o mundo. **160**

Figura 59: Anésio Neto, "(entre)fitando monumentos e praças", Performance, 2012. Fotografia de Edgar Franco. **161**

Figura 60: Imagem esquemática que mostra o momento da captação imagética, a transformação do link do vídeo em código QR e a colagem do código no local onde ocorreu a performance. **163**

Figura 61: Anésio Neto, "(entre)fitando monumentos e praças", performance, 2012. Podemos ver ao fundo, na imagem, transeuntes em seu percurso para vários lugares. Fotografia: Edgar Franco. **166**

Figura 62: Tiago Franklin, *Footnotes*, intervenção urbana com a colaboração de David Sobel, João Pessoa, 2009. **168**

Figuras 63, 64 & 65: Momento da projeção textual pelo software CIURBI na arquitetura do Teatro Nacional, Brasília, 2011. **169**

Figura 66: Mapa que demonstra a localização dos códigos QRs que permitem, in loco, o acesso aos vídeos de registro das performances no espaço urbano de Ituiutaba. **172**

Figura 67: Preceitos poéticos elaborados pelos membros do coletivo “A linguagem e a fissura” similares aos manifestos da arte vanguardista do século XX. A elaboração do mesmo foi toda realizada no ambiente de discussão virtual, no qual as pessoas poderiam dar palpites e modificar o que bem entendessem. **176**

Figura 68: Anésio Neto durante a performance “Vc tem *blutufi*?”, 2012. **194**

Figura 69: Edgar Franco dá o *blutufi* a um participante da performance “Vc tem *blutufi*?”, 2012. **194**

Figura 70: Integrantes da performance “Vc tem *blutufi*?”: A partir da esquerda: Edgar Franco, Silas Demétrio, Anésio Neto e Melina Borges, 2012. **195**

Figura 71: Montagem realizada pelo grupo “A linguagem e a fissura” com fotos da performance “Vc tem *blutufi*?”. Em outra ocasião utilizamos essa imagem em outra ação: durante uma palestra em Ituiutaba, enviamos-la para algumas pessoas que deixavam o Bluetooth de seu celular ligado. **195**

Figura 72: Imagem do blog “Arte púb(L)ica”, 2012/2013. **196**

Figura 73: Marsial Asevedo, um dos participantes, durante a performance, 2012. **198**

Figura 74: Anésio Neto durante a performance. Ao fundo, espectadores assistem, 2012. **199**

Figura 75: Melina Borges raspa a cabeça de Anésio Neto durante a performance “Aqui nasce um artista”, 2012. **199**

Figura 76: Fernanda Vasconcelos cobre meu corpo com lama e água durante a performance “Aqui nasce um artista”, 2012. **200**

Figura 77: Anésio Neto durante a performance “Aqui nasce um artista”, onde recebeu o nome “aquele que não chora, ri”, 2012. **200**

Sumário

INTRODUÇÃO	16
Seção 1. A reflexão sobre o processo como parte integrante da criação artística	22
1.1. COGNIÇÃO, INTENCIONALIDADE E PROCESSOS CRIATIVOS	26
1.1.1. A Neuroestética e a visceralidade da arte	32
1.2. A EXEMPLO DE ALGUNS ARTISTAS/ESCRITORES.....	36
Seção 2. Falha na comunicação! As fissuras	43
2.1 A COMUNICAÇÃO COMO UMA POSSIBILIDADE DA LINGUAGEM.....	46
2.2 Espaço íntimo e a insurgência do silêncio!.....	53
2.3. Palavras, linguagem e redes de comunicação... ..	58
2.3.1. A linguagem de programação como base do conhecimento do mundo... <i>possível!</i>	63
2.2.1.1. A ecologia sistêmica da comunicação	71
Seção 3. Arte e espaço(s): lugar(es) e fluxos	79
3.1. Noções fundadoras do espaço	83
3.1.1 Espaços efetivos e virtuais: lugar e fluxo 1.....	91
3.1.2. ‘O não uso é a fissura, e vice-versa!’: O espaço urbano na cidade de Ituiutaba (MG), um breve relato	106
Seção 4. “A linguagem e a fissura”: experimentações artísticas nas Redes Sociais da Internet e no espaço urbano da cidade de Ituiutaba - MG	110
4.1. Da telepresença ao corpo presente: experimentação artística em ambiente virtual e real	114
4.1.1. “É necessário comunicar...”	114
4.1.2. Mudam-se os espaços, mudam-se as ações: “É necessário (des)comunicar”	124
4.2. A eclosão do corpo coletivo: Intervenções Urbanas Colaborativas (IUC) a partir das RSIs	129
4.2.1. “a razão disso é fazer você olhar para o céu”	130
4.2.2. CENSURADO	141
4.2.3. Obstrução.....	148
4.2.4. Fértis ruínas.....	153
4.3. Experimentando a mobilidade: “tele-Ausência”	159
4.3.1. tele-Ausência 1:(entre)fitando monumentos e praças 01,02,03,04 & 05/2012.....	162
4.3.2. tele-Ausência 2: Questões (e falhas) técnicas – mobilidade e arte	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
BIBLIOGRAFIA:	178
APÊNDICE I: Entrevista com dois integrantes do grupo “A Linguagem e a fissura”	185
APÊNDICE II: Ações extras realizadas com o grupo A Linguagem e a Fissura no ano de 2012	192
APÊNDICE III: DVD com fotos e vídeos das ações que constam nessa pesquisa	201
APÊNDICE IV: Algumas postagens no grupo “A Linguagem e a Fissura” na rede social Facebook	202

INTRODUÇÃO

Este trabalho resulta de uma pesquisa que buscou tratar de aspectos pertinentes à Arte e Tecnologia no que tange à criação colaborativa de intervenções urbanas mediante as Redes Sociais da Internet (RSIs), no contexto do espaço urbano contemporâneo. Esse é concebido aqui de forma intersticial: espaço híbrido ou dialético, que se constitui nos meandros entre o real (efetivo) e o virtual (possível).

Ver-se-á que o resultado aqui apresentado, diferentemente do que se pode tomar por um clássico objeto artístico, ou seja, como algo pronto e acabado, é, na verdade, a narração das experiências por mim vivenciadas a partir da criação de um grupo de intervenções urbanas de nome "**A linguagem e a fissura**", originado na rede social Facebook, o qual se tornou expressivamente conhecido na cidade de Ituiutaba – MG e em grande parte da região do Triângulo Mineiro. Conceitualmente, as estratégias criativas partiram da tentativa de relacionar a comunicação humana, e seus veículos comunicacionais, com o espaço urbano contemporâneo.

Até alcançarmos essa proposta, vislumbramos várias possibilidades. Algumas acabaram se incorporando à proposta deste trabalho, tal como a reflexão sobre as fissuras comunicacionais proveniente do trabalho poético *É necessário comunicar...* (realizado no ano de 2011, enquanto aluno na disciplina "Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas I"); outras, nem tanto e, por isso mesmo, acabaram logo por serem descartadas. Portanto, buscarei aqui tratar das minhas escolhas no processo de pesquisa

mostrando de que forma elas acabaram por influir em minha própria reflexão conceitual do presente trabalho.

Os experimentos poéticos que se seguem são resultantes de inquietações muito íntimas acerca do modo como, mediante a linguagem, exponho-me ao mundo. Inicialmente, utilizei-me de filósofos analíticos (o segundo Wittgenstein, Jerry Fodor e John Searle): tal como não há uma definição objetiva para a palavra jogo (há diversos e diferentes tipos de jogos, e todos compartilham entre si de um sentido), as regras da linguagem são dadas no contexto linguístico da enunciação de sentenças intencionalmente constituídas (num sentido amplo que não necessariamente significa ser conscientemente construída) e visam produzir sentido num receptor qualquer. A linguagem é o uso que dela fazemos. Assim que perdemos a possibilidade de fazer o uso da linguagem, passamos a encarar o silêncio. [Nas aberturas entranhadas do meu ser localizam-se as *fissuras*: (in)comunicação, não-uso, inquietações, inefáveis... silêncio.].

Essa constatação foi a força motriz de todo o presente trabalho.

No entanto, ela não surgiu do nada.

Por volta dos meus 16 anos, comecei a experimentar a poesia. Inicialmente, escrevia poemas com o intuito simples de organizar minhas palavras e expressar ideias e sentimentos que outras pessoas não conseguiam dizer. Na medida em que desenvolvia minha escrita, eu começava a notar um tema muito característico nos poemas: a dificuldade em lidar com a linguagem, a qual me parecia constantemente dura e arbitrária. Acredito que a incursão no território da poesia representou a primeira evidência do ímpeto por comunicar minhas ideias e sentimentos às

peças ao mundo, mesmo que esse esforço comunicacional tenha de ser expresso por uma forma que seja convencionalmente imposta.

As regras da linguagem – o “como dizer?”, de forma que faça sentido aos outros –, ainda que sejam necessárias para não haver qualquer forma de confusão linguística no dia-a-dia das pessoas, parecem dificultar ainda mais a mim mesmo. Interessei-me por esse paradoxo no jogo característico da linguagem: o ímpeto comunicacional é cessado pelas convenções necessárias da linguagem. E se intensifica: mesmo munidos da intenção de dizer algo muito específico a alguém, o que dizemos corre o risco de ser mal compreendido por aquele que nos lê ou ouve: “É como aquele movimento do canto da boca,/Que anseia a palavra que se debruça em fragmentos” (COSTA NETO, 2008, p.1) ¹. A incomunicabilidade advém exatamente dessa fragilidade da palavra, que se debruçada em fragmentos tão logo a enunciamos.

A dificuldade em me expressar pelas palavras deu força para a escrita poética, bem como para as primeiras ações artísticas em meu mestrado em Arte na Universidade de Brasília, aqui apresentadas: a incomunicabilidade, a *fissura* entre o mundo e eu. Pela arte muitos problemas acerca da relação entre o mundo e a linguagem foram postos, haja visto que “a arte é uma forma de conhecimento que nos capacita a um entendimento mais complexo e de certa forma mais profundo das coisas” (ZAMBONI, 2001, p.21).

Se a linguagem é o meio que expressa nossos pensamentos sobre o mundo, então, temos de nos voltar ao mundo. Mundo: a totalidade dos

¹ COSTA NETO, A. A. “Fragmentos” in: **Revista Eletrônica A Margem**, Uberlândia, 2008 - Acesso online: < <http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem1/verbare/MARGEM1-V20.pdf> >.

fatos, *lugar* onde estão dispostos os fenômenos. As ações aqui apresentadas buscam problematizar essa união entre o “eu” e o mundo, mediante uma compreensão específica e atualizada do espaço urbano enquanto lugar onde se concretizam as trocas comunicacionais entre as pessoas. Aqui, o espaço não nos aparece simplesmente como o contexto metafórico de enunciação de um discurso, mas também como local físico (ou virtual) de sua enunciação: **o espaço de/em relação com outras pessoas – e até comigo mesmo –, a cidade.**

A presente dissertação foi organizada em quatro seções em que busquei apresentar, relacionar, exercitar e aprofundar os conceitos pertinentes a esta pesquisa. A saber: cognição e processos criativos, a comunicação enquanto uma possibilidade da linguagem e os veículos de comunicação, espaço/lugar/cidade e, por fim, a narração das experiências poéticas em contexto urbano. Na **primeira seção** buscamos apresentar nossa visão acerca da necessidade em se refletir o processo criativo de trabalhos artísticos como parte integrante da criação. O ato de narrar o processo se mostra como uma importante abertura do artista e de seu trabalho ao público, possibilitando a esse outros olhares cognitivos acerca da obra. Para tanto, tivemos por base as importantes discussões teóricas dos próprios artistas, que de posse da palavra, lançam-se na teorização e reflexão de seus trabalhos. O universo das referências da primeira seção é bem amplo, visto que concentramos nosso escopo de análise nos mais diversos tipos de escritas: desde os textos sobre o processo de criação literário de alguns escritores (Edgar Allan Poe e Machado de Assis), bem como editoriais de artistas contemporâneos (John Cage, Richard Serra e Hélio Oiticica).

A partir das reflexões lançadas na primeira seção, tais como questões relativas à intencionalidade dos processos de criação, vimos como sendo necessário nos lançar ao debate acerca de um conceito de linguagem que não se desvinculasse da cognição que apreendemos do mundo. Eis a razão de nossa **segunda seção**, na qual buscamos expor as fissuras comunicativas – geradas pela incomunicabilidade – relativa à linguagem e ao seu uso. Aqui, esboça-se um dos primeiros conceitos reguladores da poética deste trabalho. Destarte, devemos alertar que, nesta seção, não buscamos em momento algum estabelecer uma essência para a linguagem, pelo contrário: tendo por base uma visão pragmática, identificamos o sentido da linguagem com o uso que fazemos dela. A linguagem, tal como aqui buscamos apresentar, não deve ser associada à tentativa de teorias contemporâneas que, buscando isolar estruturas formais profundas, implicaram no estabelecimento de uma ideia/essência da linguagem que desempenham um papel determinante na formação do sujeito ou do ser humano. A perspectiva aqui delineada busca apenas apresentar a tensão entre a dificuldade do autor em se relacionar com a linguagem (a 'confusão mental') e a compreensão de que a linguagem se identifica com uma série de regras as quais devem ser compreendidas para se fazer o correto uso (jogos de linguagem) e, conseqüentemente, gerar sentido em seus receptores no mundo (contexto de cognição do qual falamos).

A **terceira seção** foi dedicada especialmente às noções de espaço/lugar/cidade, onde trazemos à luz a filosofia de Immanuel Kant sobre o espaço e as discussões da geografia humanista acerca do lugar enquanto morada do ser. O lugar se apresenta enquanto o espaço que se diferencia, tão logo o dotamos de valor existencial. Mais do que discutir o

conceito de espaço enquanto forma de ordenação da percepção humana, problematizamos o espaço das cidades contemporâneas a partir das implicações do uso das novas tecnologias da informação e das redes telemáticas, o que acabou por resultar em novas acepções para o espaço urbano.

Já na **quarta e última seção** desenvolvemos uma reflexão sobre as ações artísticas aqui apresentadas. Adiantamos que todas elas tiveram por intuito principal a re-sensibilização dos espaços públicos da cidade de Ituiutaba – MG, onde o autor pôde constatar sérias disfunções referentes aos usos do espaço público². Com as intervenções urbanas propostas, buscamos retirar o ser humano da percepção comum e utilitarista de que a cidade é regulada pelo tempo do consumo, a qual se resume em meras associações de serviços disponíveis aos seus habitantes. Ou seja, re-sensibilizar o espaço público não é senão restituir a percepção da cidade como um ambiente onde as pessoas se integram, relacionam afetivamente e produzem suas próprias condições espaços-temporais.

² Trataremos dessas disfunções de forma mais aprofundada na seção três da presente pesquisa.

Seção 1. A reflexão sobre o processo como parte integrante da criação artística

Por conseguinte, esses artistas [da Arte Conceitual] não consideram que a propriedade do rótulo 'teórico da arte' necessariamente elimine a propriedade do rótulo artista. No âmbito da 'Arte Conceitual', fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento.

Art & Language Editorial apud FERREIRA & COTRIM, 2009, p.238)

No editorial publicado no *The Journal of conceptual art*, que remonta ao ano de 1969, o coletivo de artistas Art & Language³ questiona se o conteúdo da ideia do artista não poderia ser expresso mediante a linguagem escrita: "Será que este editorial, em si mesmo uma tentativa de delinear alguns esboços do que é a 'Arte Conceitual', pode ser levado em consideração como um trabalho de Arte Conceitual?" (ART&LANGUAGE apud FERREIRA & COTRIM, 2009, p.238). Aponta que a Arte Conceitual parece estar questionando "a condição que parece governar rigidamente a forma das artes visuais – a de que as artes visuais permaneçam algo visual" (Idem, p. 236.)

A questão levantada pelo grupo Art&Language é de extrema precisão na tentativa de discutir o que o próprio artista intenciona, por meio de seu 'ato criativo', com seu objeto artístico. Coloca, além disso, que o domínio da teoria da arte não é de posse só do crítico, mas também pertence ao próprio artista que, mediante seu 'ato criativo' instaura ações e areja conceitos. Isso acaba por representar, para os autores do editorial, a inclusão da categoria 'teoria da arte' na categoria 'arte', pois tornando possível a reflexão processual, permite que a escrita⁴ seja uma possibilidade expressiva na ação criativa e, por isso, parte integrante da criação artística. Assistiríamos, portanto, com o surgimento da Arte Conceitual nos idos de

³ O coletivo Art & Language foi o resultado de uma colaboração entre artistas que exerceu grande influência na arte conceitual do Reino Unido e dos Estados Unidos na década de 60 adiante. Passaram pelo coletivo os artistas Terry Atkinson, Terry Smith, Joseph Kosuth dentre outros.

⁴ "As qualidades semânticas da linguagem escrita" (ART&LANGUAGE, 2009, p.237) que permitem a expressão da ideia do artista.

1966, a tensão das “estruturas de identidade de objetos de arte” (Idem, p. 239) o que implicaria em novas constituições para o objeto artístico.

Consideremos a integração entre reflexão processual e a criação artística, a partir do século XX, um imperativo na produção dos artistas contemporâneos. Nesse período, mais e mais artistas começam a se utilizar da redação de manifestos e artigos críticos como modo de reflexão conjunta aos seus trabalhos, possibilitando ao espectador uma maior proximidade com seus ideais estéticos. Nesse sentido, a reflexão teórica acaba por se tornar:

um novo instrumento interdependente à gênese da obra, *estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte*. Diferentes dos manifestos, esses textos não visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam os problemas decorrentes da própria produção [indicando] uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra. (FERREIRA & COTRIM, 2009, p. 10 – grifo nosso)

A insurgência da escrita no processo criativo, como modo de um direcionamento prático e teleológico da arte, atenuou-se na década de 1960. Contudo, as diversas ‘modalidades de escritas’ (FERREIRA e COTRIM, 2009, p.11) que caracterizaram a reflexão artística vão desde os primeiros tratados teóricos dos artistas renascentistas⁵, até as escritas diárias de um artista iniciante nas páginas das redes sociais. Ou seja,

Cada período histórico tem, assim, produzido diferentes tipos de escrita de artista, reveladores tanto das condições socioculturais do artista quanto das transformações de linguagem, apresentando modos diversos da sua inscrição na história da arte. (Idem, p. 11)

Contudo, em todas essas modalidades (tipos) vê-se o intuito de pensar os problemas, a definição e a direção da arte. Só muito recentemente a palavra deslocou-se para o interior da obra, complementando-a ou tornando-se parte da obra. De acordo com Ferreira e Cotrim (2009) os textos dos artistas poderiam funcionar como “documentos

⁵ Não nos esqueçamos dos importantes exercícios instrutivos de Cennini e das biografias de Vasari sobre os pintores do Renascimento, cujas contribuições não prescindem de suas próprias criações enquanto pintor, e uma série de outros estudos dos pintores renascentistas, com os quais seus discípulos tomaram contato e que de algum modo exerceram influência sobre artistas posteriores.

que assinalam um deslocamento na definição, intenção ou direção da arte” (p.9). A relação entre processo e obra tornou-se de ordem constitutiva da criação artística, e é esse o tema da reflexão desta primeira seção.

Tendo isso em mente, a questão com a qual gostaríamos de iniciar essa dissertação é: de que modo a reflexão sobre o processo se institui como parte integrante da criação artística na arte contemporânea?

Num texto muito famoso, o escritor norte-americano Edgar Allan Poe nos fala acerca da construção de seu poema denominado “O corvo”. A partir da leitura de sua “Filosofia da composição”, vemos que a proposta de pensar o processo de criação é recorrente não só aos artistas plásticos, como também aos escritores. Até o século XIX, refletir acerca do processo da escrita a fim de compartilhá-lo com o leitor era, por assim dizer, impensável.

Em suas linhas iniciais, Poe trata do escritor William Godwin⁶, “muito bom escritor para deixar de perceber a vantagem procedente de um processo” (POE, 1999, p.?). Durante todo o texto percebe-se que Poe confronta os ‘medos’ e ‘receios’ do artista genioso que se estremece

ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança no cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do *histrião* literário. (POE, 1999, p.?)

Sua intenção é clara: escancarar ao público o “passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento” (POE, *ibidem.*). Poe está a afrontar a tradição romântica do impulso criativo com a experimentação do processo que iniciaria com a literatura moderna:

O interesse de Poe é questionar a imagem romântica do artista inspirado e, por meio de um exemplo, discutir a relação entre o pensamento e a imaginação na poesia. Ao fazer esse exercício como leitor de si mesmo, escolhendo seu poema mais conhecido para

⁶ Escritor inglês que viveu entre os séculos XVIII e XIX, famoso por suas posturas favoráveis ao Utilitarismo – doutrina filosófica que avalia uma ação (ou regra) unicamente em função de suas consequências.

expor a matemática e as engrenagens de sua “teatralidade literária”, o autor de “O corvo” apresenta um tipo de autorreflexão que caracterizaria posteriormente a poesia moderna. Como crítico, ele não estava interessado em justificar o poema segundo critérios formais estabelecidos para sua aprovação ou reprovação, mas em expor as questões linguísticas e poéticas por trás da beleza aparentemente espontânea da obra finalizada (SÜSSEKIND, 2008, p.12)

Acreditamos que não foi só Poe que buscou estabelecer junções entre autorreflexão e produção literária, no sentido de atualizar⁷, em seus contos e poemas, as intenções propostas em seus próprios ensaios críticos. O escritor brasileiro Machado de Assis em seus romances, contos e em suas reflexões críticas sobre os escritos de Eça de Queirós e de alguns escritores românticos do Brasil do século XIX⁸, via-se numa grande preocupação quanto a uma literatura que estivesse em conexão com as necessidades de composição de escolas literárias européias, tais como Arcadismo, Romantismo – sobretudo no que tange ao projeto de constituição de uma nacionalidade literária, muito característico desse período – e o Realismo.

A sondagem criativa de Machado, como dissemos, parece ser o próprio texto literário, ao invés do texto crítico em que se configuram e são estabelecidas as diretrizes para “as questões linguísticas e poéticas por trás da beleza aparentemente espontânea da obra finalizada” (SÜSSEKIND, op. Cit.). Assim, acreditamos que a reflexão sobre o processo inaugura um campo de experimentação criativa que acabará por definir um *ethos* na arte contemporânea (enraizada em preceitos modernos), e que fará aproximar arte e vida, modificando os espaços da criação artística.

Por meio da redação dos textos (manifestos, editoriais, críticas etc) o próprio artista pode fazer reflexões concernentes à teoria da arte.

Daqui para frente buscaremos estabelecer uma relação necessária entre processo e criação artística. Assim, trataremos de utilizar embasamentos da filosofia na tentativa de compreender como o processo

⁷ Usaremos a palavra “atualizar” conforme uso aristotélico, referente à sua teoria de ato e potência: ou seja, “atualizar” significa o ser que deixa de ser potência e passa a ser em ato, i.e., tal como uma planta que deixou de ser semente e passa a ser árvore.

⁸ Machado não produziu um texto crítico autorreferente, tal como “A filosofia da composição”, de Poe que trata da criação de seu próprio poema “O corvo”. Contudo, acredito que Machado deixou “pistas” em seus ensaios críticos acerca de sua própria produção literária. Cf. o seu texto “Instinto de Nacionalidade” e COSTA NETO, A. A. “O modo de caracterização das personagens machadianas” In: **Anais do VIII Encontro Interno e XII Seminário de Iniciação Científica**, 2008, Uberlândia, v. 01.

de criação envolve atos cognitivos e como esses podem ser comunicados ao outro.

1.1. COGNIÇÃO, INTENCIONALIDADE E PROCESSOS CRIATIVOS

Nicole M. Gnezda, em seu artigo "Cognition and emotions in the creative process", de 2011, baseada em estudos recentes da neurociência, afirma que determinadas funções cognitivas e uma variedade de emoções estão relacionadas à criatividade. A referência às descobertas científicas contidas em seu ensaio visa à compreensão do fenômeno envolvido nos trabalhos criativos, que se estendem desde atividades em sala de aula até mesmo aos trabalhos dos artistas visuais. Para Gnezda (2011), a criatividade é cognitiva-emocional-manipulativa: cognitiva porque se refere a inovar e desenvolver ideias, e ocorre mediante processos mentais; é emocional, pois está integrada às emoções e, finalmente, é manipulativa porque o desenvolvimento da ideia não se dá somente internamente, mas também em relação a um meio específico.

De posse dessa configuração triádica do conceito de criatividade, buscamos compreender o processo de criação artístico como um processo em que o artista propõe uma compreensão mais profunda da experiência humana (ZAMBONI, 2001). Como a criatividade não só ocorre na mente do indivíduo criador, mas também em relação a um meio específico, penso que o ato de narrar/expor o processo de criação é outorgar ao outro uma possibilidade de compartilhamento do trabalho artístico.

Contudo, alertaremos para o seguinte: compartilhar o processo de criação de um trabalho artístico não é a mesma coisa que falar dos trabalhos em si. Ao narrar o processo desses, um artista em específico não está a falar de sua obra em si. Há uma diferença substancial entre narrar os percursos para se chegar a "x", e descrever como é "x", em que o primeiro momento é um ato de gênese, e o segundo, um ato descritivo ou, em alguns casos, valorativo.

Falar sobre as escolhas feitas para se chegar à instalação, ou de que modo utilizamos o projetor (numa dada instalação audiovisual) para se ter um resultado que esperamos obter não é uma única e mesma coisa que falar que meu trabalho tem por intuito demonstrar "a transformação das

experiências dos indivíduos no espaço da cidade contemporânea”. A primeira coisa é um relato de meu percurso para alcançar *minha expressão poética*, a segunda é a finalidade ou meta que o trabalho se propôs a alcançar. Assim, acredito que o processo aponta para um caminho específico, *intencionado* por mim, mas ele não nos diz que aquele é o único caminho muito menos o melhor caminho para se chegar ao lugar determinado. Aqui, tomaremos a ação de “narrar o processo criativo” como sendo equivalente ao ato de narrar as escolhas tomadas por mim para alcançar uma expressividade própria. Aqui, tomaremos a ação de “narrar o processo criativo” como sendo equivalente ao ato de refletir sobre as escolhas tomadas por mim para alcançar uma expressividade própria.

Antes de tudo, colocamos um segundo questionamento: quando falamos sobre processos criativos artísticos, a que estamos nos referindo? E mais: o que queremos dizer quando falamos sobre a “intenção” nos mesmos? Acreditamos que esse assunto em especial gera algumas confusões e polêmicas nos estudos das artes. Contudo, ao longo de nossa análise, procuraremos sustentar que o engano partiria mais do modo como colocamos a pergunta (“o que queremos dizer quando falamos sobre a ‘intenção’ nos processos criativos artísticos?”) do que de uma dificuldade intrínseca em lidar com o conceito [intencionalidade ou intenção], o que acaba por torná-lo um dogma para as artes e suas teorias em geral.

Ao longo de minha reflexão, buscarei demonstrar uma distinção que acredito ser válida entre intenção e Intencionalidade. Buscamos estabelecer a reflexão do processo criativo – enquanto um processo que fornece cognições ao outro – como parte integrante da criação artística. Nesse sentido, compartilhar um processo criativo não é nada mais do que compartilhar com o público/interatores a direcionalidade característica de seu processo artístico, sendo esse direcionamento a Intencionalidade. Portanto, acredito ser de extrema importância debater acerca da Intencionalidade nos processos criativos como um direcionamento da percepção, proveniente de minha cognição de meus espaços de cognição – o espaço urbano –, que visa gerar sentidos, mediante a arte, nos indivíduos da cidade.

Contudo, defendemos que esse direcionamento não necessariamente corresponde a um engessamento do efeito sobre os espectadores/público⁹, no qual houvesse uma relação de causa e efeito determinada, o que acabaria por gerar uma confusão entre gênese e intenção autoral com a "natureza de uma dada obra artística", que está aberta a vários significados.

Tal como um fotógrafo opera um recorte de uma cena para compor uma imagem, um poeta escolhe atentamente uma ou outra palavra para compor um verso, intencionando, ambos, efeitos de sentido em seus espectadores/leitores. O ato da escolha em si não representa a intenção, mas a intenção de algo determina a escolha de modos/meios para se realizar o que se intenciona.

Contudo, a intenção é apenas uma das formas do que por nós é entendido como "Intencionalidade", compreendida por nós como um direcionamento para, ou acerca de, algum objeto ou estados das coisas no mundo¹⁰. Dessa forma, haveria vários estados Intencionais, tais como a crença, temor, desejo, esperança etc. Ora, se eu tenho uma crença é uma crença *de* ou *sobre algo*; se eu tenho um temor, da mesma forma há um direcionamento *para* ou *acerca de* alguns determinados objetos ou estados de coisas no mundo. Sendo a intenção uma forma da Intencionalidade, é certo de que ela também seja direcionada. Dessa forma, intencionar¹¹ algo é pretender fazer alguma coisa no mundo.

A intenção do produtor numa determinada obra deve ser associada a um direcionamento para algo. Imaginemos a montagem de um filme. Seu diretor tem a intenção de fazer um filme do gênero suspense, e isso é definido a partir do momento em que o roteiro está pronto. Esse diretor hipotético teria, então, visto que sua intenção é realizar um filme de suspense, realizar a montagem das imagens desse filme em uma dada sequência, filmadas de uma dada forma, a fim de provocar certos 'efeitos

⁹ Costuma-se pensar que narrar o processo de criação, de um determinado trabalho artístico, representa o engessamento do efeito pretendido no público, pois há um "querer-dizer" do 'autor' subentendido na compreensão da obra. Somos contrários a essa postura, que torna equivalente intenção autoral com o 'querer dizer' do autor.

¹⁰ Cf. SEARLE, John R. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹¹ Utilizarei caixa alta para dizer 'Intencionalidade', e caixa baixa para dizer 'intenção', inserida na classe dos estados Intencionais.

de sentido¹² em seus espectadores. Dessa forma, o diretor objetiva que em determinados planos sequenciais de seu filme a certeza dê lugar à dúvida. Agindo assim, o diretor permite aos seus espectadores a experiência de um filme do gênero suspense. Portanto, podemos dizer que a intenção autoral, nesse sentido, deve ser encarada como uma característica relativa à estrutura sógnica do filme, que nos permite, cognitivamente falando, compreender o sentido derivado de nossa relação com um objeto artístico específico, permitindo que nós os reconheçamos como tal (o exemplo do filme poderia ser substituído pela fotografia, pintura, literatura etc.).

Agora, gostaria de desdobrar ainda mais essa reflexão, situando os estados mentais Intencionais no processo de criação de obras artísticas. Em um processo de criação o estado Intencional prevalente é o pretender e as intenções. Não que não *imaginemos se*, ou que *duvidemos de* alguma coisa ou que não *desejemos que* algo dê certo. Esses estados estão, sim, presentes em nossas ações criativas, contudo de forma secundária. Mesmo que nossa obra sustente *dúvidas, desejos* ou qualquer outra coisa nos espectadores, isso só ocorre porque *pretendemos gerar ou suscitar* dúvidas, desejos ou qualquer outro sentimento naqueles, sendo esses de caráter inteiramente temáticos. Ter dúvida de que um flash luminoso de uma câmera atrapalhe a ênfase pretendida num elemento em primeiro plano é diferente, supostamente, de sentir *dúvida* quanto às nossas posições pessoais no mundo ao nos depararmos com uma fotografia de Steve McCurry sobre os refugiados afegãos. Uma coisa é de ordem constitutiva, outra é de ordem conceitual. Portanto, situar os estados Intencionais nos processos criativos de obras artísticas é enfatizar a intenção direcionada das escolhas que fazemos, a fim de alcançarmos determinados efeitos de sentido em nossos espectadores.

Contudo, algumas correntes filosóficas do século XX, marcadas pela tentativa de fundar o conhecimento como pluralidade, isto é, como o

¹² Dizer que determinada obra provoca “efeitos de sentido” é equivalente a intuir de que forma ela pode ser conhecida: se um determinado filme pode ser indexado como um filme do gênero documentário ou dramático, sendo assim indexada a partir de como o espectador é levado a encará-lo. E é essa uma de minhas crenças nesse texto: a intenção, dentro do processo de criação, é um direcionamento para um determinado ‘fim’: como quero que os interatores percebam que essa obra possa ser entendida como um trabalho interativo (e não como eles DEVAM interagir com ela), como quero que os espectadores vejam que meu filme é um filme ficcional etc. Não estou associando “efeitos de sentido” a “espero que os espectadores fruam minha obra da forma como estabeleço que ela deva ser fruída e que, principalmente, comprem minha obra”. Essa é, acredito, uma preocupação publicitária.

encontro dos distintos e plurais saberes, em contraposição à unidade cognitiva de um saber pretensamente universal, postulam a intenção como mero 'querer-dizer' consciente, sendo reticentes quanto à ideia da intenção autoral. Para os seus representantes, a intenção configura-se como sendo uma eterna razão que funda os discursos, um "pra quê se diz?" sempre presente. Essas são características marcantes na filosofia estruturalista e pós-estruturalista, cujos filósofos representantes (Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze etc.) endereçam suas críticas à epistemologia moderna, tendo como intuito certa crítica ética à modernidade, ou seja, uma crítica ao modo de se fazer ciência e a relação do homem com a natureza. Ainda que essas sejam premissas fundantes, aquelas correntes filosóficas tiveram um período de intensa reflexão e diferentes posturas quanto ao filosofar. Os caminhos trilhados por seus representantes são distintos, seja na escrita, seja no modo como argumentam a favor do conhecimento como diferença.

Como vimos, há uma diferença entre Intencionalidade e intenção, sendo essa uma das formas de Intencionalidade, que é caracterizada por um direcionamento para as coisas no mundo. Apenas algumas ações ou estados mentais apresentariam esse direcionamento (o nervosismo ou a ansiedade, que fazem parte da classe dos estados Intencionais, podem não ter uma referência a alguma coisa em particular). Só que essa direcionalidade dos estados mentais não se deve exclusivamente à linguagem, mas antes da percepção sensorial que temos do ambiente em nossa volta. Por isso mesmo, outras espécies animais também apresentam ações Intencionais que as direcionam para coisas ou estados de coisas no mundo. Um animal poderia emitir um grunhido característico de irritação ou temor, caso houvesse uma causa para tal, e logo poderíamos associar aquele grunhido àquela causa determinada. Portanto, a natureza dos estados Intencionais é antes biológica, do que propriamente linguística.

Embora sejam biológicos, muitos fenômenos Intencionais *podem* estar associados à linguagem. No caso humano, em particular, isso fica reforçado, pois nossas intenções, muitas delas, são significadas pela linguagem. Contudo, esse significado presumido é "um desenvolvimento especial de formas mais primitivas de Intencionalidade" (SEARLE, 1995, p. 224). Nesse sentido, completa Searle, "a linguagem e o significado, ao

menos no sentido que lhes é atribuído pelos seres humanos, surgiram bem tardiamente” (SEARLE, 1995, p.223).

Acredito que outro erro muito comum no interior desse problema se dá na sobreposição entre a intenção e os estados mentais conscientes. Se aceitarmos que os estados conscientes são aqueles sobre os quais nos detemos num momento específico, veríamos que:

Muitos estados conscientes não são Intencionais – por exemplo, um sentimento súbito de exaltação – e muitos estados Intencionais não são conscientes – por exemplo, tenho muitas crenças sobre as quais não estou pensando no momento e nas quais posso nunca ter pensado (SEARLE, 1995, p. 3)

Existindo muitas crenças, ou coisas, “sobre as quais não estou pensando no momento” da enunciação de uma dada sentença, penso que a intenção não pode se resumir a um ‘querer dizer constantemente consciente’, acreditando que estados conscientes são aqueles sobre os quais nossa atenção se detém. Se eu faço uma constatação como “o clima está ruim”, está claro que me detenho conscientemente em não aprovar o clima, mas, de modo **não** consciente, estou fazendo um juízo de valor contido de uma prescrição valorativa para climas que estejam naquela condição. Com isso, quero dizer que posso ter uma intenção consciente ao dizer que “o clima está ruim”, mas, talvez, sem ter a consciência de afirmar que meu juízo é, de fato, prescritivo para climas que estejam naquela condição.

De posse desses preceitos, portanto, ressalto que a Intencionalidade nos processos criativos artísticos não é necessariamente um ‘querer-dizer’, em que engessemos a obra a fim de provocar um efeito determinado no público, mas sim uma direcionalidade. Intencionar nos processos criativos significa: apresentar uma estrutura *x* de signos com sentido ao público, produzido por um emissor, com uma determinada intenção para que aquele (o público) a reconheça como sendo um poema, e não uma lista de compras ou uma bula de remédio; um filme ficcional, e não um mero comercial ou filme documental; ou uma fotografia artística, e não meramente uma lembrança de férias. Aqui, a preocupação é a de demonstrar como aspectos cognitivos de reconhecimento indexicais estão implicados em determinados trabalhos artísticos, ou seja, está em pauta o modo pelo qual determinados espectadores reconhecem a intencionalidade autoral numa dada obra de arte.

Contudo, há casos em que determinadas estruturas x de signos com sentido acabam por serem recebidas pelo público de modo distinto daquela intencionada por seus produtores. Esses casos são exceções muito curiosas, haja vista que levantariam outro problema: o da valoração de suas intenções: por terem sido estruturadas com outra intenção, diferente daquela pela qual foram recebidas, essas obras seriam falhas? Ou seria simplesmente uma falha de seu produtor? Tais questões demandariam outro escopo de análise, que não é nossa intenção debater aqui.

Assim, gostaria de deixar claro que em todo processo de criação artístico há, sim, um norte, que não corresponde ao engessamento do efeito sobre os espectadores/público. A intenção não encerra o modo como o público deve responder à causa y , dada pelo autor, no momento da fruição pelo público. Não devemos confundir o ato da gênese criativa e a intenção autoral com a "obra em si", que está aberta a significados plurais. Se assim fosse, a fruição seria puramente mecânica e a arte não teria razão de ser.

1.1.1. A Neuroestética e a visceralidade da arte

A arte tem como função apreender e criar novos conceitos do mundo para que posteriormente sejam compartilhados com toda espécie. (SEMELER, 2012, p.28)

No cerne das discussões sobre os processos cognitivos e a arte, vemos despontar novas possibilidades para a investigação científica da percepção estética. Com os avanços científicos, a neurologia, a neurobiologia e a neuropsicologia começam a possuir meios para mapear as zonas do cérebro responsáveis pela cognição e iniciam a exploração da 'subjetividade' humana, tratando de compreender como e em que áreas daquele órgão ocorrem as mais variadas formas da percepção humana. Cada vez mais, estudos recentes da neurociência vêm apenas confirmando que os sentidos humanos, especialmente a visão, possuem um papel fundamental na obtenção do conhecimento. Com isso, vemos surgir nos debates das ciências cognitivas uma preocupação cada vez mais constante com as origens da percepção estética em toda sua complexidade.

Semir Zeki, neurocientista e professor na *University College*, Londres, é um dos responsáveis por estudar os correlatos neuronais de estados

mentais subjetivos, tais como o amor, o ódio e até mesmo a beleza. Desses estudos surge uma nova possibilidade de pesquisa da compreensão da percepção estética: a Neuroestética, que surge “como um conhecimento decorrente de investigações científicas da neurobiologia, propondo outra forma de abordagem da percepção e da experiência visual” (SEMELER, 2012, p.27). Semeler e Carmo (2012) nos atentam para como essas descobertas poderiam gerar novas discussões para a estética contemporânea, haja vista que “a visão torna-se fundamental para a obtenção de conhecimento acerca do mundo” (SEMELER & CARMO, 2011, p.6), dada a correlação do cérebro visual com os processos cognitivos envolvidos na percepção artística¹³. Podemos afirmar que essa corrente da estética busca investigar o fundamento biológico da experiência estética (naturalização da experiência do belo), para tanto “são revistas questões a respeito da construção da imagem, que passa, então, a ser concebida como operação intelectual complexa do córtex visual” (SEMELER, *Ibidem*).

Outro pressuposto fundante da Neuroestética concerne a investigar os correlatos neuronais de uma experiência estética do belo nas artes visuais (Gally, 2012), associando, necessariamente, o prazer à percepção visual. O prazer visual corresponderia a uma maior atividade numa área específica do cérebro a partir de um dado estímulo visual agradável:

Uma região na parte frontal do cérebro ‘acende’ quando desfrutamos a uma obra de arte ou de uma música agradável. Os cientistas afirmam que a única característica comum a todas as obras de arte, qualquer que seja sua natureza, é que todas levam a uma atividade numa mesma região do cérebro. A beleza para o cientista é um aumento de fluxo sanguíneo na base do lobo frontal. (VENTURELLI, 2012, p. 206).

Ou seja, a preocupação maior da Neuroestética não reside nas características factuais dos objetos artísticos declaradamente belos ou não, mas sim nos correlatos neuronais da experiência do belo:

Essa abordagem da Neurociência pensa a Estética e o estado estético por um viés objetivo, tratando esse sentimento (esse estado cognitivo) enquanto tendo um correspondente identificável no cérebro e esse estado ou sentimento podendo ou não ser universalizável (caso seja regular sua manifestação em zonas do cérebro), mas não a experiência do belo propriamente. Trata-se de

¹³ “O cérebro visual passa a ter uma importância fundamental na estética a partir da publicação de **Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain**, em 1999. Zeki está fortemente convencido de que, em larga medida, a função da arte e a função do cérebro visual são as mesmas. As artes visuais são uma função do cérebro visual – toda arte visual é expressa pelo cérebro e, portanto, deve necessariamente seguir suas leis.” (SEMELER & CARMO, 2011, p.6).

um (re)esclarecimento do estético, ou seja, de um desencantamento da experiência do belo através de uma *naturalização* (GALLY, 2012, p. 145 – grifo nosso).

A “naturalização” referida por Gally diz respeito ao modo como a neurociência, hoje, compreende e visualiza a experiência do belo a partir do cérebro, ou seja, a beleza passa a corresponder a um aumento da atividade sanguínea numa dada região cerebral, o que acaba por retirar do âmbito espiritual-metafísico as causas da percepção estética.

Essa noção acaba por devolver à experiência estética, marcadamente perceptiva, a ideia de que podemos sim sentir prazer na contemplação de uma obra de arte que nos agrada e que isso, talvez, seja mais natural do que pensamos. Venturelli (2012) nos fala de uma experiência realizada por Semir Zeki no *University College*, em Londres, a qual consistia basicamente em mostrar a um grupo de pessoas – ligadas a distintas profissões – imagens de 300 pinturas, tendo essas que serem classificadas pelo grupo como feias, neutras ou belas numa escala de 1 a 10. Após essa classificação primária, as imagens foram reapresentadas ao grupo, enquanto os membros tinham seus cérebros monitorados. Notou-se que houve uma maior atividade do córtex-frontal medial e o córtex motor, áreas que, de acordo com Zeki, eram responsáveis pelo juízo do gosto. Conclui-se, então, que “o córtex orbito-frontal medial, relacionado ao prazer e às recompensas, apresentou atividade mais intensa diante de quadros belos (...). O oposto aconteceu com o córtex motor: maior atividade diante da feiura” (VENTURELLI, 2012, p. 206).

Tal como já apregoava Aristóteles em sua **Poética**, pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos e, com isso, sentimos prazer¹⁴. A prerrogativa grega de que às ciências poiéticas estariam conectadas formas legítimas de conhecimento parece se revigorar com as descobertas da Neuroestética. De certa forma, os preceitos fornecidos por essa disciplina chocam-se com a denominada “Arte conceitual”:

Segundo o artista Sol LeWitt, o objetivo de uma obra de arte conceitual é tornar-se emocionalmente seca. Para Kosuth, a experiência estética na arte tem uma função meramente decorativa

¹⁴ São vários os momentos na **Poética** em que Aristóteles invoca as causas naturais para a imitação e como, por meio dessa, adquirimos nossos primeiros conhecimentos. Apresentamos um: “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos – e todos os homens sentem prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2004, p.40).

e superficial e deve ser excluída da arte conceitual. Para os artistas conceituais a idéia da obra precede sua execução e não raramente substitui a própria experiência da obra. (SEMELER & CARMO, 2011, P. 15)

Para os artistas dessa corrente, o conceito precede a efetivação da obra e toda experiência estética deve ser deixada a segundo plano, quando muito, excluída da obra como um todo. No entanto, devemos notar que o movimento conceitual nas artes plásticas parte de um momento histórico muito específico (década de 60, auge do consumismo norte-americano) e, por isso, não podemos propor uma interpretação desse movimento à luz do que a Neuroestética nos fornece hoje, pois estaríamos incorrendo no anacronismo hermenêutico, ou seja, a total incompreensão do contexto sócio-histórico-cultural daquele objeto de estudo.

Hoje, por meio dos estudos dos neurocientistas, sabemos que a experiência artística não se dá num plano inteiramente conceitual. Vivemos entranhados no mundo e circundados por inúmeras sensações advindas de nosso ambiente. A neurociência, com esses estudos acima mencionados, apenas restitui a sensação e a experiência como processos inerentes à apreensão do mundo, ou seja, do conhecimento que temos do mundo. A linguagem, contrariamente ao que estabeleceu a arte conceitual – prenhe das ideias do estruturalismo linguístico –, efetiva-se apenas posteriormente à nossa apreensão sensível do mundo¹⁵. Acontece que o processo de percepção do mundo externo pelo córtex cerebral dá-se antes por imagens representativas dos objetos percebidos para só assim ser codificado em forma de linguagem falada. A subjetividade, para a neurociência, está mais para um fenômeno real e visceral, pois se constitui biologicamente no cérebro enquanto conexão das redes neuronais, do que para um conceito linguístico (estruturalismo linguístico) ou uma ideia simbólica, tal como o é na psicanálise lacaniana (Semeler & Carmo, 2011).

Assim, ao propor a sensação e a experiência enquanto processos básicos para que ocorram novas conexões neuronais, a Neuro-história da Arte e a Neuroestética põem abaixo as teses conceituais de que a experiência cerebral esteja necessariamente ligada a um processo puramente linguístico e simbólico. A arte não é e nem deve ser uma experiência inócua. Ela deve perturbar o expectador, provocar sensações corporais, prazer, estados de euforia, repulsa, inquietação e angústia. Desse modo, ela revive a sua potência mítica: a transmutação. (SEMELER & CARMO, 2011, P. 15)

¹⁵ Esse tema será retomado de forma mais profunda na Seção 2.

1.2. A EXEMPLO DE ALGUNS ARTISTAS/ESCRITORES...

Conforme buscamos apontar, é com a redação de ensaios e estudos – e mais posteriormente no século XX com a redação de manifestos, cartas, entrevistas etc. – que o texto de artista passa a integrar a poética das obras artísticas, possibilitando o diálogo com a crítica, a teoria e história da arte (Ferreira & Cotrim, 2009). Apontamos¹⁶, também, que a reflexão acerca do processo de criação inicia-se com alguns escritores literários de meados do século XIX, exercida mediante a escrita de ensaios críticos, numa espécie de confluência da autorreflexão criativa. Nesse sentido, o ensaio como gênero discursivo permitia grande liberdade e caracterizou grande parte dessas primeiras reflexões e, mesmo não havendo precisão ou rigidez conceitual, permitia a integração entre reflexão processual e criação, possibilitando variados experimentos artísticos.

Tal junção não se dá apenas no nível intelectual, mas também num nível prático, em que o artista pode se utilizar da escrita como meio complementar às suas elaborações experimentais¹⁷.

É o caso de Hélio Oiticica.

No artigo “Delírio tropical”¹⁸, Silas Martí menciona o seguinte depoimento do artista Hélio Oiticica sobre Jimi Hendrix: “A plateia dele era diferente, a relação das pessoas com o corpo mudou muito e a relação também dos espectadores com o performer” (OITICICA apud MARTÍ, 2012, p.1 – grifo nosso). A posição de Oiticica nesse pequeno trecho é bastante reveladora. Ainda que esteja a falar sobre o músico Jimi Hendrix e de sua relação com o público, acaba transparecendo, também, uma reflexão acerca da performance: a relação das pessoas com o corpo mudando, conseqüentemente, a relação com o performer.

¹⁶ Como dissemos, há vários textos de artistas que tentam refletir a arte de seu tempo, tais como Vasari, Cennini e outros exemplos como Schiller em seu livro “Poesia ingênua e sentimental”, do final do século XVIII; o escritor e filósofo Diderot é outro exemplo. Os artistas do século XVII também fizeram contribuições reflexivas importantes, tal como “Discursos” de Corneille (que também fala da Poética de Aristóteles). Entretanto, entendemos como “reflexão do processo de criação” aqueles textos produzidos por artistas que visam uma autorreflexão de sua própria gênese criativa e que, de fato, começam a surgir de modo intenso no final do século XIX e ao longo de todo séc. XX.

¹⁷ Como buscamos entender a crítica literária de Machado de Assis aos seus contemporâneos.

¹⁸ MARTÍ, Silas. “Delírio tropical: novo documentário resgata gravações de áudio e imagens perdidas do artista Hélio Oiticica” in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 de Janeiro de 2012. Caderno Ilustrada, p. 1.

A performance se instaura definitivamente como meio expressivo artístico na década de 60¹⁹, cuja principal característica é o corpo²⁰ atuante do artista *sendo* o seu próprio meio expressivo. Durante essa década e a posterior Oiticica se firma como um grande artista da performance. Basta considerarmos seu famoso trabalho *Parangolé*, uma espécie de capa (podendo também ser chamadas de estandartes ou bandeiras) que mostra de forma plena seus tons, cores, formas, texturas dos materiais com que é constituído. As cores das vestimentas de *Parangolé* são intensas e representam o dinamismo, se tornam vivas a partir da dança e da música. A transposição da cor da bidimensionalidade do quadro para o espaço tridimensional também é outra característica dos trabalhos de Oiticica, que implica na sua postura "radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente" (OITICICA, 2009, p.84).

Nesse caso, a obra não prescinde de uma ação corporal daquele que a usa, o que acaba por dar vida à mesma. A vivência da cor, ou seja, sua experiência no espaço ganha dinamismo à medida que o corpo se movimenta. É, digamos assim, uma superação do próprio conceito de arte enquanto objeto pronto e acabado. Toda a estrutura de *Parangolé* depende, portanto, da efemeridade do movimento corporal.

¹⁹ Falaremos mais detalhadamente da performance como meio expressivo nos seções 2 e 4 deste trabalho.

²⁰ "Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo". (ZUMTHOR, 2007, p.23)



Figura 32: Hélio Oiticica, Parangolé, vestimenta, materiais diversos, 1960.

No mais, vemos em seus trabalhos grande apreço pela cultura popular dos morros cariocas. Mais do que mera referência aos aspectos de uma cultura marginalizada pelos grandes ciclos artísticos da época²¹, a experiência que obtivera nos morros constitui a extensiva dimensão de sua obra. A incorporação de elementos de sua própria experiência na constituição de seus trabalhos encontra com a proposta de Renato Cohen (2009) de se definir uma *live art*.



Figura 33:: Hélio Oiticica, Parangolé, happening. Na foto, Nildo da Mangueira, com Parangolé, 1964.

²¹ De acordo com a fonte do Wikipedia, em 1965, Oiticica foi expulso de uma mostra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro por levar ao evento integrantes da Mangueira vestidos com parangolés.

Helio Oiticica fazia uma arte da vida, cujo dinamismo natural [da vida] constituía suas criações de forma a retirar o objeto artístico de sua permanência, em contraste com a transitoriedade de uma arte viva. Consequentemente, levava o espectador a outro nível de conhecimento de sua obra por meio do convite à participação. Afirmar "Oiticica é um performer" é estabelecer que, em seus trabalhos, a performance é vista enquanto arte viva (*live art*) que não se encerra na mera representação simplista de uma série de movimentos ou ações dramática, encerrando-se no esforço de cindir sujeito e objeto. Vemos nos trabalhos de Oiticica certa 'ritualização' das ações comuns da vida humana: o completo (e complexo) envolvimento de sujeito e objeto (numa eterna configuração dinâmica a partir dos interatores), num determinado contexto, que fornece sentido vivencial a *Parangolés* (e aos demais trabalhos). Nesse sentido, a performance como *live art* é uma reelaboração do real, constituído a partir da subversão do uso comum das coisas do mundo em detrimento de uma nova lógica, estabelecida mediante o ritual. Assim, a obra de arte passa a ter vida própria, qualquer que seja sua forma expressiva (pintura, performance, instalação, etc.). Por 'vida' entendemos uma duração num dado espaço.

Associado à Oiticica, vemos também um artista não só concentrado em suas criações²², como também preocupado em estabelecer reflexões sobre seus conceitos poéticos, sua relação com o público e até mesmo acerca de seus meios expressivos. Essas divagações sempre acompanharam a produção do artista neoconcreto.

Há variados exemplos de artistas que se propuseram a refletir o processo criativo, tal como Oiticica. Em seu texto "Deslocamento"²³, de 1973, Richard Serra chega a utilizar mesmo a palavra "intenção" (SERRA, 2009, p.327) ao tratar poética e sentido do trabalho *Shift*, cuja proposta é

²² No artigo de Sílas Marti, em uma das fotos que se vê Hélio Oiticica, todas elas resgatadas pelo diretor Oiticica Filho – seu sobrinho – vemos o artista com os módulos da instalação *Invenção da cor, Penetrável Magic Square # 5, De Luxe*, 1977, e somos levados a crer, a partir da legenda ("Oiticica dá entrevista pouco antes de morrer"), num artista totalmente intencionado, não só em sua arte como também na de seus contemporâneos, a refletir a experiência artística em sua plenitude.

²³ Tanto nesse texto de Serra, quanto no de John Cage, na próxima nota, estão contidos no livro **Escritos de artistas**: anos 60/70 de organização de Glória Ferreira e Cecília Cotrim, Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

“uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento”
(SERRA, *Ibidem*):



Figura 34: Richard Serra, Shift, Land art, 1970.

Tratar de suas “intenções” em um texto demonstra a liberdade que esses artistas se permitiam ao tomar a escrita como parte de um processo de reflexão teórica de seus próprios trabalhos. Criando e refletindo conceitos derivados de seu próprio ato criativo, vislumbra-se a possibilidade de se refletir até mesmo sobre os efeitos provenientes da experiência:

Do cume da colina, olhando para trás sobre o vale, são lembrados pensamentos e imagens despertados pela consciência de tê-los experimentado. Essa é uma diferença entre o pensamento abstrato e o pensamento na experiência. O tempo dessa experiência é cumulativo – lento em sua evolução. (SERRA, 2009, p.328)

O mesmo ocorre com John Cage. Em seu ensaio “O futuro da música”²⁴, 1974, Cage trata do silêncio, o conceito que perpassa toda sua produção artístico-musical. Destarte, digamos que refletir acerca do processo de criação equivale a ter como tema da reflexão artística os conceitos poéticos inerentes a um determinado trabalho, o meio expressivo utilizado e a relação do público com a arte ou, especificamente, com um trabalho (recepção?). Em outras palavras, o conceito produtor do sentido, o meio expressivo utilizado e a forma como esse trabalho será recebido por parte de um espectador/público. Assim, os escritos dos artistas renascentistas não se encaixariam completamente nessa nossa definição devido ao fato de eles próprios não se colocarem como expositores das questões práticas e

²⁴ Cf. nota 16.

poéticas por trás “da beleza aparentemente espontânea da obra finalizada” (SÜSSEKIND, op. Cit.). Portanto, podemos considerar que tal tarefa acabou sendo um *ethos* que caracterizou tão só a arte e literaturas moderna²⁵ e contemporânea.

Ao artista, ao menos na metade do século XX, coube também a tarefa do crítico. Lembro-me de um texto de autoria de Claudia Gilman (2003)²⁶, em que a autora fala sobre a atitude do escritor latino-americano, nas décadas de 1950-60, frente à sua própria produção literária. A autora atenta para o fato de que a crítica daquele tempo não estava em sintonia com qualquer teoria vigente nos países europeus, fonte intelectual da América Latina durante aqueles anos, sobretudo com as teorias estruturalistas. A crítica de então se apoiava em questões biográficas (critérios *hors texte*, para usar uma terminologia pós-estruturalista) para explorar o valor literário de um texto, em detrimento da leitura do texto. Assim, as condições de avaliar e compreender as obras de escritores como Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo dentre outros, ficou reservada aos próprios escritores. A crítica ficou, então, reservada àqueles que buscavam se conectar ao novíssimo panteão de ideias para a época. Assim, os escritores latino-americanos se viram impelidos a estudar as teorias filosóficas vigentes na Europa, como o estruturalismo, e, eles próprios, produziram reflexões sobre a condição literária de seu continente.

Esse fato serve como mote para se pensar a produção artística da década de 60, funcionando também, acreditamos, para as artes visuais. Tomando a palavra, os artistas ingressaram no terreno da crítica, desautorizando

conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito. Inscritos no amplo campo conceitual cujas origens remontam ao final do anos 50 com Henry Flint e o Fluxus, os textos de artistas tornam solidários a ideia de arte e os questionamentos do conceito de arte. (FERREIRA & COTRIM, 2009, p.10)

O “ingresso no terreno da crítica”, por meio da palavra, desautoriza conceitos estabelecidos por “agentes do circuito” exteriores à obra, tais

²⁵ Por “moderno” entendemos, a) o impulso constitutivo da arte que teve por intuito a quebra dos paradigmas clássicos da representação pictórica e da percepção topológica artística; b) o período caracterizado entre meados do século XIX até a primeira metade do século XX que acaba se confundindo com o surgimento das vanguardas artísticas.

²⁶ GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**: debates y dilemas Del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

como os críticos, as instituições e o mercado, permitindo ao próprio artista o ato de pensar o próprio trabalho. Munidos das palavras, os artistas “focalizam os problemas correntes da própria produção” (FERREIRA & COTRIM, *ibidem*), e unem criação, definição e apreciação da obra de arte. Mais do que isso: o artista aproxima-se de seu ‘destinatário’, tomando-lhe a mão e possibilitando-o a vários acessos à sua criação artística. Entretanto, como vimos acima, a possibilidade cognitiva não encerra as várias possibilidades interpretativas a que a obra está aberta. Uma comparação equivalente seria a do degustador, que, de posse do conhecimento daquilo que irá degustar (cerveja, vinho, café...), compartilha com o leigo as notações daquilo que saboreia. Ainda que ele diga “esse café tem notas de jasmim” ou “o aroma característico dessa cerveja tende mais para o amadeirado do que para o malte torrado”, é fato que todas essas notas são subjetivas, podendo, sim, aparecer nas notações do leigo.

Especificar as características de um café ou de uma cerveja não é equivalente ao sabor que sentimos quando os provamos. O que temos aqui é um direcionamento, uma possibilidade do que iremos sentir, e não uma determinação do que iremos sentir. E é assim que o artista, munido da palavra, realizando ele próprio suas reflexões acerca do processo criativo, ‘guia’ (ou confunde... fica a cargo do próprio artista!) as notas “sensoriais” de seu espectador.

A partir daqui, buscaremos sempre o uso da palavra como materialidade de uma cognição comunicativa que perpassará a poética e imagética dos trabalhos. Durante toda ela, escrita e imagem vêm com seus sentidos próprios, não sobrepostos. A palavra, para ser tida como signo preenchido de sentido, precisa pertencer a um sistema rígido que lhe confere sentido, podendo, assim, ser comunicada. A arte se utiliza da linguagem, mas não estabelece uma nova linguagem. Pode-se estabelecer um novo sentido a partir de sua relação com a ação comunicativa. Eis o sentido dessa pesquisa.

Daqui pra frente, expandiremos o pressuposto dessa seção no intuito de buscar compreender o que muda na criação artística a partir do momento que o processo se abre ao espectador/interator na rede mundial de computadores, e se oferece à possibilidade da criação colaborativa.

Seção 2. Falha na comunicação! As fissuras

A partir das reflexões feitas na primeira seção, em que vimos como o processo de criação envolve atos cognitivos e como esses podem ser comunicados ao outro mediante a linguagem verbal, podemos dizer que a intenção aqui é tratar a comunicação na linguagem, que impõe que um determinado falante a “tenha um conceito de mundo e imagine que o outro falante também tenha um conceito correto do mundo como uma possibilidade da linguagem” (SILVA FILHO, 2001?)²⁷. Imaginar um “conceito correto do mundo como uma possibilidade da linguagem” não é uma mera afirmação acerca dos **conteúdos** linguísticos expressos – tais como os conteúdos de uma crença que temos acerca do mundo. Temos que ter em mente que tal afirmação refere-se à linguagem numa perspectiva lógica, atentando para o que Wittgenstein (1975) chamou de **práxis do uso da linguagem**.

Desde já alertamos que a orientação reflexiva da presente seção terá por base o conceito dos “jogos de linguagem”²⁸, proposto pelo chamado “segundo Wittgenstein”, representado por seu pensamento contido no livro **Investigações filosóficas**²⁹. Antecipamos que sua visão de jogo não prescinde da relação entre as pessoas numa atividade coletiva, tal como nos jogos de tabuleiros ou num jogo de futebol ou de basquete. Os jogos possuem suas regras específicas, as quais permitem sua prática. Destarte, tal como nos jogos, a linguagem possui suas regras bem definidas (arbitrárias, posto que não estabelecidas pelas pessoas no momento do jogo), as quais “permitem a prática do jogo, mas que no entanto não são separáveis dessa actividade” (MARQUES, 2003, p. 33). A aplicabilidade das regras são expressas no momento do jogo, e não são meramente interpretadas pelos participantes.

²⁷ Disponível em: < http://criticanarede.com/lds_subjectiveinter.html >. Acesso em: 13 abr. 2012.

²⁸ “poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem os processos de denominação das pedras e da repetição da palavra pronunciada. Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. Chamarei também de ‘jogos de linguagem’ o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada” (WITTGENSTEIN, 1975, p. 16).

²⁹ A obra foi publicada postumamente em 1953, visto que o filósofo austríaco morreu em 1951. Neste trabalho, utilizaremos a seguinte referência: WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

Nossa proposta é, também, compreender esse conceito de linguagem/comunicação à guisa do que algumas teorias da arte denominam de “arte telemática”, cujas raízes remontam à Estética da Informação, nos anos 80, com o intuito de

tentar mostrar em que as tecnologias de comunicação e transmissão de dados como os recentes computadores pessoais da época, anos 80, em suma a sociedade da informação (...) modificavam nossa relação com a realidade, com o tempo e o espaço euclidiano, apelando a novas noções, tais como: ubiquidade, imediatez, tempo real, redes e ações à distância. (...) Com os meios de comunicação procura-se ir além do sistema de mercado artístico institucional, para alcançar a realidade como atividade simbólica e estética, propondo assim uma estética da relação e da troca. (VENTURELLI, 2007³⁰)

Nessa pequena e sucinta epígrafe, contida no texto “A estética da relação, da troca e da interação humano computador”, de autoria da artista, professora e pesquisadora Suzete Venturelli (do Midialab da UnB), há vários apontamentos que gostaríamos de tratar nesta seção – cujo tema é a *linguagem em seu aspecto comunicacional*. Partiremos, inicialmente, de uma reflexão mais detida acerca do que entendemos por “comunicação”, a fim de prosseguirmos com a discussão acerca da relação da arte com os meios de comunicação e informática, a partir da década de 80 do século XX.

A partir das leituras realizadas nesta seção, estabelecemos uma dupla configuração da comunicação, complementares entre si: a) optamos por trabalhar, primeiramente, com um conceito mais geral de comunicação, que nos faça compreender a comunicação como uma possibilidade da linguagem e b) num sentido mais estrito, que beira o espaço íntimo, em que voltamos nosso escopo investigativo para uma compreensão mais aprofundada acerca da linguagem/comunicação a partir do ensaio de novas compreensões comunicativas a serem experimentadas no terreno poético de artistas escolhidos, tal como podemos observar no trabalho performático de Lenora de Barros:



Figura 35: Lenora de Barros, “Silêncio e Calaboca 1”, montagem fotográfica, 1990. As foto-performances e vídeo-performances de Lenora de Barros apresentam constantemente como

³⁰ Disponível em: <http://arte.unb.br/6art/textos/suzete.pdf>

tema central a linguagem, as palavras e os órgãos da fala – boca e língua. Nesta série, a artista se fotografou comendo as letras que formam a palavra “silêncio”.

Acredito que, se retirada qualquer uma das partes, esse trabalho perderá seu fundamento.

Alertamos desde já que não é de nossa intenção propor ou um conceito extensivo da linguagem ou outra configuração da mesma, buscando isolar estruturas formais profundas ou determinantes da linguagem. Concentramo-nos, contudo, no “problema do sentido [da linguagem] como algo inseparável da atividade linguística dos indivíduos no contexto das suas vidas práticas” (MARQUES, 2003, p. 32), sobretudo na forma como eu me relaciono com minha própria língua – capacidade expressiva situada numa determinada comunidade linguística. Estabelecer um conceito extensivo demanda que esgotemos nosso objeto de trabalho a tal ponto que esse conceito passe a ser aplicado a casos análogos. Buscamos apenas argumentar a favor de um conceito que é contextualizado no universo teórico dessa pesquisa – que parte da observação de avaliações muito particulares de minha relação com o ato de fazer uso da linguagem – tratando-o como um conceito regulador que orienta nossa reflexão. Dessa forma, acabamos por optar por um conceito de comunicação que não se desvincule da cognição que apreendemos do mundo e da intencionalidade em nos referirmos aos estados mentais derivados dessa apreensão.

Acerca da comunicação é válido lembrarmos de Roman Jakobson, para quem “qualquer ato de fala envolve uma mensagem e quatro elementos que lhe são conexos: o emissor, o receptor, o tema (*topic*) da mensagem e o código utilizado” (JAKOBSON, 2007, p. 19). Jakobson nos alerta para o fato de que a relação entre esses elementos não é rígida, podendo ser variável a ênfase em qualquer um daqueles. Caso um emissor, em seu enunciado, dê ênfase na mensagem a ser veiculada, poderíamos afirmar que estaria constituída a “função poética” da enunciação (Jakobson, *ibidem*).

Contrariamente ao que se pode pensar, a função poética não se reduz meramente à poesia, mas a todo e qualquer enunciado cuja força se concentre na estrutura da mensagem ela própria (Jakobson, 2007). Muitas das vezes podemos notar que simples mensagens estão envoltas em significados múltiplos, circunscritos pelas várias figuras de linguagem.

Detectado isso, poderíamos dizer que a função poética efetiva-se a partir do momento em que nota-se o envolvimento sensual das pessoas discursivas no interior de uma enunciação. Assim, a função poética não se restringe à poesia tão somente, haja vista que essa função está mais para uma forma discursiva que “convence” pela sensibilidade, apostando na experiência estética como um todo, do que meramente para a escrita poética. Nesse sentido, conforme observa Jakobson, “o estudo linguístico da função poética deve ultrapassar os limites da poesia” (JAKOBSON, 2007, p.128), devendo, portanto, aninhar-se em toda e qualquer forma artística sem restrição.

2.1 A COMUNICAÇÃO COMO UMA POSSIBILIDADE DA LINGUAGEM

De acordo com Franz Brentano (1974), a regra para se definir os fenômenos mentais é a referência desses aos fatos/coisas no mundo. A referência não é nada mais do que certa direcionalidade para alguma coisa. Como buscamos demonstrar na primeira seção, esse direcionamento caracteriza a Intencionalidade. Essa “direcionalidade” dos estados mentais não é constituída pela linguagem, mas antes pela percepção sensorial que temos do ambiente em nossa volta. Ou seja, se tenho medo *de* alguma coisa, e esse “de” se direciona a “cachorros”, o meu medo é caracterizado em referência ao objeto físico, e não da palavra “cachorro”.

Frege dizia que quando falamos das coisas, o fazemos por meio de *signos que possuem sentido e referência. A referência é a própria coisa designada e o sentido é um tipo de objeto abstrato*, que ele chamava de modo de apresentação da referência ou pensamento. De qualquer modo, para Frege, *o sentido determina a referência. Assim, símbolos, segundo fregianos, são coisas que se referem a outras coisas porque possuem sentido em certos contextos de cognição e fala*. Em contextos especiais, como nos chamados contextos intencionais (enunciados nos quais ocorrem verbos como acredita, deseja etc.) ou enunciados indiretos (disse, nega, refuta, etc...), símbolos não se referem às próprias coisas sob determinados aspectos, mas a objetos abstratos e complexos chamados por Frege de “sentidos” ou “pensamentos”. (MILMAN, 2004, acesso digital – grifo nosso)³¹

Isto é, a intencionalidade contida nas palavras, enunciados, atos comunicativos ou discursos estão completamente relacionados com

³¹ MILMAN, L. Intencionalidade, Comunicação e Cognição. **Crítica**, Lisboa, 2004. Disponível em: < http://criticanarede.com/men_intencio.html >. Acesso em: 13 abr. 2012.

cognições (pensamentos, crenças etc.), relacionando sentido e meio representacional cognitivo com o qual podemos nos expressar. Sendo assim, a linguagem é o meio expressivo do conhecimento que temos sobre o mundo.

Como dito acima, a linguagem possibilita a comunicação, que implica que uma pessoa, ao buscar ser compreendida, imagine que outra pessoa também possua uma ideia equivalente do mundo e possa compartilhá-lo mediante a língua. Imaginar que outra pessoa tenha um conceito equivalente do mundo não significa que ela deva partilhar dos mesmos preceitos do qual partilho. Se apontarmos um objeto e dizemos “copo”, e fazemos de tal modo que outra pessoa compreenda que estamos apontando um copo (e não uma pedra), então podemos dizer que partilhamos um sentido – que direciona a referência ao objeto copo. O conceito que temos do mundo pode ser, também, denominado sentido. Ora, em toda referência que fazemos às coisas/fatos no mundo há sentido, podendo esse ser compartilhado. Assim, diríamos que a comunicação não prescinde de nossa relação com o outro.

O filósofo Jerry Fodor argumenta que as línguas (inglês, português, espanhol etc.) são utilizadas para expressar conteúdos mentais como as crenças, desejos, intenções (dentre as várias outras classes dos estados mentais intencionais), e que:

Aprender Inglês não é aprender uma teoria sobre o que as suas sentenças significam, é aprender como associar suas sentenças com os pensamentos correspondentes. Saber Inglês é saber, por exemplo, que a forma das palavras “existem gatos” é usada de modo padrão para expressar o pensamento que existem gatos. (...) e assim in(de)fini(d)tamente para muitos outros desses casos (Fodor,1998a, p.9)³²

O uso da linguagem é estabelecido mediante normas convencionadas. Pela convenção, fazemos uso de uma linguagem para expressar nossos pensamentos e fazê-lo de tal modo que ele, ao ser expresso, tenha sentido tanto para mim quanto para outro falante do português (ou de qualquer outra língua). Esse é outro fator que contribui para que eu diga que imagino ser compreendido por outro falante em minha própria língua ao apontar um

³² Fodor. Jerry. **Concepts Where Cognitive Science Went Wrong**, Clarendon Press, Oxford, 1998a.

objeto e dizer “copo” (e ele assentindo que o objeto apontado seja realmente um copo, e não uma pedra). Ainda que as línguas mudem, todas elas se estruturam dessa forma, de modo que nos torne possível aprender inglês, francês, árabe e sueco de forma que, se formos ou à Inglaterra, ou à França, ou à Arábia Saudita ou à Suécia, podemos ser compreendidos pelos nativos. A linguagem é o que torna possível a comunicação dos animais³³ e dos homens entre si. Mais do que isso, a estrutura da linguagem torna possível que programemos os computadores de modo que o processamento de dados torne-se inteligível para os humanos e que nos comuniquemos no ciberespaço. A língua, por sua vez, é a forma como essa linguagem se atualiza entre os humanos. Ainda que linguagem e língua estejam interconectadas, não cabe aqui refletir mais atentamente sobre a língua como tema dessa pesquisa.

Estamos abertos a essa pluralidade da noção de linguagem: da linguagem enquanto o uso lógico que dela fazemos, às questões mais pontuais concernentes à produção poética deste trabalho, a comunicação é a possibilidade de se compartilhar sentidos no mundo para um outro.

Esses preceitos aqui esboçados são substratos para as pertinentes discussões analíticas em filosofia da mente, ética e lógica e estiveram presentes em meus estudos ao longo do último ano da graduação e no ano inicial de meu mestrado. Baseado na premissa de que todo e qualquer problema de cunho filosófico pode ser reduzido a um problema de linguagem, essa forma de se fazer filosofia me ajudou a pensar melhor certos problemas de cunho filosófico e artístico, tal como a relação entre linguagem e cognição, representação e comunicação.

A apresentação da teoria da Intencionalidade³⁴ e algumas noções básicas sobre a comunicação na linguagem não só me ajudaram a orientar meus próprios escritos e trabalhos artísticos, como também me auxiliou a fazer melhor uso de minhas ideias ao me comunicar com outras pessoas. Pareceu-me mais simples que eu só pudesse falar de coisas as quais estivessem relacionadas com a minha cognição do mundo.

³³ Linguagem química das formigas e outras formas de linguagem não humanas.

³⁴ Cf. a primeira seção dessa dissertação, mais especificamente o subseção “1.1. Cognição, intencionalidade e processos criativos”, em que apresentamos a teoria da Intencionalidade do filósofo John Searle.

A teoria analítica³⁵ sobre a linguagem não está preocupada em fundar um conceito de linguagem, mas simplesmente em orientar nossa reflexão acerca do modo como entendemos e lidamos com a linguagem cotidiana. Em suas **Investigações Filosóficas**, Wittgenstein lança uma questão: “Mas qual é a significação da palavra ‘cinco’? De tal significação nada foi falado aqui; apenas de como a palavra ‘cinco’ é usada” (WITTGENSTEIN, 1975, p. 14). O esforço do filósofo austríaco não é definir uma essência para a linguagem, mas sim estabelecer que a significação de uma palavra é “seu uso na linguagem” (Ibidem, p. 32), sendo sua significação elucidada, muitas vezes, apontando-se para o portador do nome.

É importante constatar que a palavra ‘significação’ é usada incorretamente quando se designa com ela a coisa que ‘corresponde’ à palavra. Isto é, confunde-se a significação de um nome com o portador do nome. Se o Sr. N. N. morre, diz-se que morre o portador do nome, e não que morre a significação do nome. E seria absurdo falar assim, pois se o nome deixasse de ter significação, não haveria nenhum sentido em dizer: “o Sr. N. N. morreu”. (WITTGENSTEIN, 1975, p. 31)

Com a teoria acerca do uso da linguagem³⁶, aprendi a lidar mais pragmaticamente com a realidade. Digo isso, pois acredito que a escolha por uma teoria que se funda sobre a linguagem em seu uso pragmático no mundo real se apoiou num fato particular: minha própria dificuldade em fazer referência ao mundo. Há um fato que, acredito, tenha influenciado essa “confusão mental” que se caracteriza pela forma como eu me comunico. Dizem meus pais que até os dois ou três anos de idade eu não apresentava indícios da fala articulada. Mesmo não me lembrando do fato ao certo, acredito que eu compreendia tudo ao meu redor, dada minha imersão num meio linguístico determinado. É sensato dizer que a fala faz parte da linguagem, mas não é a linguagem. Enfim, os meus pais se assustaram, pois normalmente nessa idade as crianças já arranham alguma

³⁵ Falamos em uma ‘teoria analítica sobre a linguagem’ mais como forma de fazer referência ao modo de se filosofar, que tem como pressuposto a utilização das regras da lógica para ajudar na análise de problemas filosóficos e no esclarecimento das ideias propostas em um argumento. A filosofia analítica não deve ser considerada uma teoria, tal como o Estruturalismo ou a Hermenêutica, pois tem como premissa uma forma de se fazer filosofia, que preza pela clareza e logicidade de um dado argumento. Outro aspecto característico é que no interior da filosofia analítica há variados pensamentos, constituindo uma constelação de teorias.

³⁶ “Na prática do uso da linguagem, um parceiro enuncia as palavras, o outro age de acordo com elas” (WITTGENSTEIN, 1975, p. 16).

palavra na língua mãe. Levaram-me ao médico e ele achou melhor que eu fizesse alguns exames para concluir se eu tinha ou não algum problema com a fala. Por sorte, não houve nada.

Mesmo que inconscientemente, esse fato me acompanha até hoje. Minha dificuldade em lidar com as palavras acabou por me tornar introspectivo em excesso e reprimir alguns sentimentos, pelo fato de não conseguir expressá-los mediante a linguagem articulada. Normalmente, lembro-me do que quero dizer SÓ depois do ocorrido, o que acaba por me deixar bem frustrado. Acreditava, então, que a linguagem funcionava mais como um obstáculo à minha expressão do que como meu elo com o mundo. Contudo, minha aproximação com a perspectiva que estabelece certo modo pragmático de abordar a linguagem fez-me compreender que a ligação 'eu' e o 'mundo a ser expresso' é constituída pela linguagem, como uma possibilidade expressiva, contrariando o que acreditava.

Essa compreensão derivou, primeiramente, de certa proximidade com o **Tractatus lógico-philosophicus**³⁷, de Ludwig Wittgenstein, em que a ligação com o mundo, os fatos, dá-se por meio da linguagem. Só nos referimos àquilo que pode ser dito (e com clareza!). As coisas que não podem ser ditas não são expressas: "O que não se pode falar, deve-se calar" (WITTGENSTEIN, 1968, p. 129). Se não há a possibilidade da linguagem, perde-se o mundo.

³⁷ Considerado o "primeiro Wittgenstein". Nessa obra, o autor busca a compreensão de uma essência da linguagem, contrariamente às suas ideias contidas no livro **Investigações Filosóficas**, em que ele preza pela significação da linguagem enquanto uso pragmático, visão essa que acaba por fundamentar o pragmatismo linguístico.



Figura 36: Marina Abramovic, *Freeing the voice*, video-performance, 1976, duração: 14 min. Nesta performance, Marina Abramovic propõe “libertar” sua voz num ato incessante de vocalização do fonema “Ah”. Aqui, ela não busca constituir palavras nem frases, mas simplesmente deixar sua voz ganhar uma significação outra do que meramente produzir sentido no mundo mediante sentenças logicamente encadeadas, visando comunicar algo com clareza. Pode-se notar uma busca pela voz, e só a voz – que não faz referência a nenhuma palavra – como uma potente extensão do corpo que busca sua livre expressão.

Em meu caso, a dificuldade em me comunicar acaba sendo como uma abertura produzida pela não expressividade ³⁸. Há um hiato entre o que anseio dizer e o que é dito: *fissura*, a abertura não preenchida entre o ‘eu’ e o mundo.

A inefabilidade do meu mundo acabou por ser expressa por meio da arte. A filosofia, pois:

Deve demarcar o impensável do interior por meio do pensável (...) denotará o indizível, representando claramente o dizível. Tudo em geral o que pode ser pensado o pode claramente. Tudo o que se deixa exprimir, deixa-se claramente. (WITTGENSTEIN, 1968, p.77)

A filosofia, todavia, não me foi o bastante para delimitar o não dizível, pois cheguei à conclusão de que esse não queria ser delimitado, mas, sim, expresso:

³⁸ “Mas, felizmente, não é bem assim / Há uma saída – falar, falar muito / São as palavras que suportam o mundo,/não os ombros.” (BRITTO, 2003, p.18).



Figura 37: Anésio Neto, fotografia da performance *É necessário comunicar...*, 2011. Fotografia: Cleber Cardoso Xavier.

2.2 Espaço íntimo e a insurgência do silêncio!

Tudo o que foi apresentado até o momento não constitui uma crítica às teorias da linguagem de matriz analítica. Pelo contrário: acreditamos que a partir dela são colocadas novas problemáticas acerca da linguagem, de modo a não estabelecer pretensiosos conceitos que encerrem de vez todo o debate acerca de tão fecundo tema. Mas, seria assim no terreno artístico? Será que a indagação artística, que também nos permite as mais variadas formas de conhecimentos, como nos disse Aristóteles em sua **Poética**, deve estar conforme a indagação científica e especulativa da filosofia?

Conforme apontado no penúltimo parágrafo, a ideia por detrás da expressividade artística nos trabalhos apresentados aqui fazem referência à certa dificuldade de me expressar pela linguagem, constituindo, portanto, uma fissura entre minha intimidade e o mundo. A filosofia me foi pertinente para refletir acerca de meus próprios limites como ser humano no mundo, fornecendo-me princípios para pensar a comunicação humana em geral. Já a arte, o foi por lançar os problemas relativos à comunicação humana, permitindo-me expressar o que antes era delimitado – meu espaço íntimo. Nesse sentido, a vontade de trabalhar a comunicação na linguagem teve como proposta refletir acerca da tensão entre o ímpeto comunicativo (a voz, a fala em sua livre expressão) e as regras necessárias para haver a comunicação e as forças que buscam cessar a livre expressão.

Minhas indagações pessoais levaram-me a observar a arbitrariedade da linguagem, a qual acaba por ditar de que forma devemos nos referir ao mundo. No entanto, essa arbitrariedade é condição necessária para haver a comunicação entre os seres humanos e não inviabiliza a imensa gama de possibilidades linguísticas.

Nossa relação com a linguagem a torna viva, necessária. Se, por um lado, a filosofia nos diz que não podemos fazer referência ao que não existe ou ao que não pode ser dito, no universo da arte nos é possível aprofundar nosso conhecimento acerca do mundo e visualizar novas formas de problematizar nossa relação cognitiva com a realidade. A arte cria uma nova forma de propor o problema da linguagem, dos seres humanos e da realidade, permitindo-nos fazer referência ao que é (im)possível de existir.

Nós, humanos, criamos várias outras formas de estabelecer uma imensa rede de comunicação e sentido: a LIBRAS, os sinais de trânsito, as cores como possibilidade de advertência etc. Em toda relação de sentido, poderíamos abstrair certa “lógica” que configura nossa relação de asserção de sentido às coisas do mundo. O filósofo Giambattista Vico postula a “Lógica poética”, que se caracteriza, sobretudo, pelos estudos dos sentidos do gênero humano. A Lógica é responsável pelas regras de atribuição de sentido às coisas humanas: isto é, os tropos³⁹ dos sentidos responsáveis por atribuir sentido figurativo a signos que possuem existência real conotativa. Os tropos poéticos são: metáfora, que instaura certa similitude entre o significante e o significado – “base de algo” = planta; metonímia, que consiste no emprego de uma palavra por outra que a recorda – o exemplo mais comum é trocar o autor pela obra: Monalisa = Leonardo da Vinci; e finalmente a sinédoque, tropo que consiste em tomar a parte pelo todo, o todo pela parte, o gênero pela espécie, a espécie pelo gênero etc., exemplo: “vá comprar guaraná!” em que a palavra “guaraná” designa toda e qualquer espécie de refrigerante.

Vico acredita que essa relação de sentido é anterior à nossa linguagem articulada e configura a base da história universal. Para ele, a *história universal* tem na mais longínqua ancestralidade humana seu início, com os primeiros homens: brutos, contudo possuidores de vívida fantasia⁴⁰. O estudo da História é concomitante ao estudo do desenvolvimento da razão humana – desde suas toscas e bárbaras origens até sua completa ascensão racional – e é Universal visto que é relativa à origem de todo o gênero humano. Portanto, a intenção de Vico é buscar o reflexo do primeiro pensamento humano, uma vez que não nos é cabível imaginar tal como aqueles primeiros homens fizeram.

O desenvolvimento da razão humana é poético. Ou seja, tal como os gregos atribuíam à palavra *poiesis* o sentido de “criação” (palavra grega da qual deriva “poesia”), Vico acredita que o principal ato dos primeiros homens era o de criação. Isto é, de atribuição de sentido, de sua própria

³⁹ Figuras de linguagem ou o simples emprego de uma palavra em sentido figurado.

⁴⁰ VICO, G. **Princípios de uma Ciência Nova**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1974, p. 47.

natureza [do homem] à Natureza ⁴¹. Nesse sentido, recorreremos constantemente a figuras de linguagem para construir sentidos no mundo. Só a partir de nossa total imersão na natureza é que constituímos nossas relações significativas com o mundo.

Vico estabelece duas formas discursivas que não necessariamente se contrapõem: o discurso retórico-patético, que, mediante a utilização de imagens, as quais agem sobre os sentidos e as paixões, torna-se a arte de comover, ou que move as paixões do homem; e o discurso lógico-racional, que se baseia na capacidade humana em fazer deduções lógico-formais, discurso próprio das Ciências da natureza, que solapam a subjetividade em defesa da objetividade. O primeiro é típico das artes, o segundo típico da ciência.

A partir de minha incursão no terreno artístico, e tendo experimentado algumas formas expressivas durante meu período anterior ao mestrado (fotografia e poesia) e, sobretudo, no mestrado (instalação, vídeo-arte e performance), pude perceber as relações primeiras, plenas de sentido, entre o homem e seu espaço. No meu caso, mais propriamente, minha natureza intimista e o mundo a ser conhecido por essas 'novas' possibilidades expressivas.

Um artista, durante os meus estudos enquanto aluno no programa de pós-graduação em Arte na UnB, ajudou-me a compreender a linguagem como um terreno possível de ser re-imaginado: Richard Tuttle, um artista minimalista. À primeira vista, seus trabalhos me pareciam vazios de sentido. Contudo, à medida que eu me aprofundava mais e mais nos seus trabalhos, eu vislumbrava que a proposta de uma série específica de seus trabalhos era a de re-imaginar a linguagem, tornada viva a partir do momento em que nos relacionamos com ela.

É nesse sentido que Richard Tuttle propõe novas relações aos caracteres alfanuméricos em suas esculturas, que não se enclausuram sob o rótulo de "esculturas", mas que são algo mais, que *aparentam ser* letras:

⁴¹ VICO, 1974, p. 78: "Elas [as nações gentílicas] conferiam às coisas admiradas a condição entitativa de suas próprias ideias, o que corresponde à natureza das crianças, que, como dissemos numa dignidade, observamos tomarem nas mãos coisas inanimadas e, com elas, recrearem-se e conversarem como se as mesmas fossem pessoas vivas".



Figura 38: Richard Tuttle, *Letters (The Twenty-six series)*, escultura, 1966.



Figura 39: Richard Tuttle, *Dish*, escultura, 1965.

Particularmente, ao ver essa sua série de trabalhos, eu percebo a inserção das relações primeiras de sentido no terreno da arte: a metáfora e a metonímia. Em suas obras, cria-se uma fissura entre a representação visual e verbal, e a linguagem não é vista como mera técnica a serviço de uma referência ao mundo. O artista fornece o significante (a forma) e cabe ao espectador dar/criar uma significação a partir da materialidade vista. Tuttle não busca estabelecer similitude entre tais esculturas e determinados caracteres alfanuméricos, mas simplesmente infere que, a partir de seus trabalhos, há uma proposta de re-imaginação da linguagem, em que tudo o que conhecemos anteriormente sobre a mesma deva ser repensado. A possibilidade de dar uma forma, um contorno que se assemelha aos caracteres alfanuméricos, sem um sentido prévio configura a força desses trabalhos. A proposta é fornecer um contato primeiro, podendo o

espectador fornecer, da forma como bem entender, o seu sentido ao que é visto.

Deriva-se disso que a possibilidade de fornecer forma ao mundo sentido/experimentado (ou seja, o sentido, capacidade de receber e ordenar as impressões sensíveis dos objetos exteriores) é o que retirou o ser humano de sua condição isolada do mundo, colocando-o em sinergia com o seu meio. Essa condição de isolamento, por vezes onde se paira sobre o vazio comunicativo, é o princípio de onde o homem parte para alcançar explicações para seu próprio mundo.

A partir desse vazio comunicativo, a arte flui como uma proposta de sentir o mundo e criar novos conceitos sobre nossa relação com o mesmo. Eis o silêncio como potência criativa, a primeira etapa do aprofundamento do artista no mundo. O silêncio, para o artista, não advém da dificuldade em se expressar, mas antes da constatação necessária de que precisamos ouvir atentamente nossa própria individualidade e, a partir de nosso mundo, mudos – e como diria Vico com as “verdades dos sentidos” (VICO, 1974, p.90) – criamos novas explicações sobre o céu, a terra, o mar...



Figura 40: Marcus Vinicius, “O desejo é o rastro”, performance, 2011. Na foto vemos uma performance do artista capixaba Marcus Vinicius, realizada em uma ilha próxima à Argentina, que durou 28 dias. Noto, aqui, a busca por uma integração entre o corpo do performer, que deixa seus rastros na paisagem para que o acompanhem, e a extensão da natureza, talvez como a morada do corpo do performer (o ser?). O silêncio ecoa nas paisagens despovoadas e é sentido no modo como o artista age (e reage) no interior da mesma. A expressão é o silêncio.

2.3. Palavras, linguagem e redes de comunicação...

Através da progressiva mudança de nosso sistema de valores, nossos sistemas de pensamento e nossas percepções, estamos passando manifestamente de uma visão mecânica da realidade para uma concepção holística. (FOREST, 1983)⁴²

Nos tópicos anteriores, busquei delimitar o conceito de comunicação como a enunciação de proposições intencionalmente constituídas que visa produzir sentido num receptor *a*, permitindo que *a* interaja com esse enunciado. Deve-se entender que tal abordagem trata da linguagem em seu aspecto lógico, e se apoia em seus usos funcionais e categoriais⁴³. Da mesma forma, ratificamos que não pretendemos estabelecer um novo conceito acerca da linguagem ou da comunicação humana. Acreditando que tais princípios aqui abordados nos forneceram a possibilidade de se refletir acerca da relação do homem com o mundo, buscaremos, a partir de agora, também refletir acerca dos veículos comunicacionais criados pelo homem para que sua mensagem chegue aos mais longínquos pontos no espaço. Afinal, acredito que cada veículo de comunicação acabou por ser um meio de se difundir tanto a informação⁴⁴ quanto um meio de estabelecer diálogos entre uma ou mais pessoas, possibilitando a comunicação entre essas pessoas e, por isso mesmo, são chamados de 'meios de comunicação'. Com isso, visamos expandir toda a noção primária da comunicação humana que até aqui buscamos tratar, a fim de mostrar como o artista, na tentativa de aprofundar e gerar novos conceitos sensíveis sobre o mundo, dialoga e se posiciona frente aos veículos produtores de sentido comunicativo (as mídias) produzindo, conseqüentemente, novas formas de compreensão da cultura humana.

⁴² Do inglês: "Through the progressive modification of our value systems, our thought systems and our perceptions, we are manifestly passing from a mechanistic view of reality to a holistic conception" disponível no link: < http://www.webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_en.htm#text >.

⁴³ Com isso, digo que ao avaliar uma sentença, tal como "O rei Luís XVI foi decapitado", eu busco compreender a sentença a partir da sentença lógica $S \rightarrow P$ e suas implicações lógicas de sentido, e não de modo a compreender quem foi o sujeito Luís XVI e se ele foi ou não um rei tirano em vida.

⁴⁴ Nesse sentido, por informação entendemos enunciados que buscam fazer constatações, não importando seu grau de complexidade (tanto o enunciado "irá chover amanhã" quanto "a teoria da evolução de Darwin estabeleceu a seleção natural como princípio da evolução das espécies").

Como temos por intuito, nessa seção, debater a gênese do objeto artístico condicionada aos meios de telecomunicação e informática, acredito que seja necessário principiarmos desse ponto. Ou seja, é necessário traçar um histórico da relação entre criação artística e os meios de comunicação a partir da década de 1980, com a redação do Manifesto do Grupo Estética das Comunicações por Fred Forest. Realizaremos esse recorte histórico visto que as considerações do grupo Estética das Comunicações tiveram como escopo “uma reflexão filosófica sobre a *nova condição antropológica e, conseqüentemente, sobre as novas formas de vivências estéticas instauradas pelas tecnologias comunicacionais*” (FABRIS apud COSTA, 1995, p.7 – grifo nosso). Interessa-me, antes de adentrarmos diretamente nas possibilidades de criação com os novos meios, estudar exatamente essa “nova condição antropológica” permitida pela emergência das novas mídias comunicacionais na vivência das pessoas.

Pois é notória a “mensagem” dos meios ou das tecnologias, no que tange à amplitude da

mudança de escala, cadência ou padrão que esse meio ou tecnologia introduz nas coisas humanas. A estrada de ferro não introduziu movimento, transporte, roda ou caminhos na sociedade humana, mas acelerou e ampliou a escala das funções humanas anteriores, criando tipos de cidades, de trabalho e de lazer totalmente novos. Isto se deu independentemente do fato de a ferrovia estar operando numa região tropical ou setentrional, sem nenhuma relação com o frete ou conteúdo do veículo ferroviário. O avião, de outro lado, acelerando o ritmo de transporte, tende a dissolver a forma “ferroviária” da cidade, da política e das associações, independentemente da finalidade para a qual é utilizado. (MCLUHAN, 2005, P. 22)

Os meios⁴⁵ ou as tecnologias intensificam as “funções humanas” ampliando, reestabelecendo ou criando novos sentidos para o homem na sociedade. Independente de sua finalidade, o meio ou as tecnologias exercem mudanças significativas no ambiente humano. Podemos dizer “então que toda tentativa de compreenderem a si próprios [os homens], em qualquer era, é também baseada nas características das tecnologias mais avançadas em uso” (NOBREGA, 2006, p.21), no sentido que as tecnologias acabam introduzindo uma importante revitalização na relação dos homens

⁴⁵ A noção de ‘meio’ conforme McLuhan, isto é, as tecnologias que se tornam extensões do próprio homem.

para com os homens e seu ambiente. Mais do que isso, as novas tecnologias colocam em xeque conceitos estigmatizados, como movimento, espaço, técnicas etc. Mais do que isso o meio "configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas" (MCLUHAN, 2005, p. 23).

A primeira e efetiva transformação de como se produzia e se difundia a informação é a imprensa de Johannes Gutenberg, datada de 1439. Antes disso, a disseminação de textos e livros era feita por monges copistas, que podiam modificar a estrutura dos mesmos, visto que eles faziam tudo isso manualmente. A partir da criação de Gutenberg, vemos o aperfeiçoamento da técnica de reprodução de textos mediante o uso dos tipos móveis, isto é, os caracteres avulsos gravados em madeira (ou chumbo) e que podiam ser rearrumados numa base para se formar palavras e frases do texto que se queria reproduzir. A técnica da reprodução dos textos acabou por se espalhar de forma rápida, até os anos de 1500 datava-se na Europa a existência de 226 oficinas de impressão. Pode-se notar a expansiva disseminação da técnica e sua contextualização numa determinada época e espaço.

Realizando um grande salto para o século XIX, vemos o início das transformações que mudaram definitivamente nossa forma de nos comunicar que exerceram grande influência para o século XX. Acredito que a principal a ser destacada seriam as redes de comunicações. Sabe-se que elas permitem a conexão de vários usuários a partir dos mais distintos pontos remotos. Mas, as redes como infraestrutura de troca de informação não são marcas registradas da era da informação no século XX. Desde fins do século XIX, as extensas linhas telegráficas serviram para conectar países entre si.

Inventada na década de 1840, chegando ao Brasil por volta de 1857, a transmissão telegráfica era baseada em sistemas de pontos e traços para a codificação das mensagens. Até então, o meio mais utilizado na comunicação humana eram as cartas, que podiam levar dias, semanas ou até mesmo meses para alcançar seu destinatário. Por sua vez, o telégrafo possuía um sistema de codificação/decodificação que permitia que a informação fosse concebida, veiculada e recebida *quase* que em tempo real. A interligação de dois ou mais pontos, mediante o telégrafo, possibilitou o

compartilhamento de informações diversas e promoveu uma profunda mudança no instante da produção, veiculação e recepção da informação, em comparação às cartas. Os acontecimentos do mundo podiam *quase* que ser vivenciados em seu instante! É com base nisso que podemos afirmar que as linhas telegráficas se ergueram como as primeiras redes de compartilhamento da informação no globo terrestre.

Um fato histórico pode comprovar isso. Recentemente, assisti a um filme que narra os últimos dias de Liev Tolstói⁴⁶, grande escritor da moderna literatura russa. Muito querido pelo povo russo, devido à sua proximidade com doutrinas que pregavam a luta dos trabalhadores contra a opressão do regime czarista, sua morte em 1910 abalou o extenso país. Tal fato foi veiculado com uma rapidez impressionante à Rússia e ao mundo. O principal responsável por esse feito foram as redes telegráficas. O mais curioso no caso, baseado na biografia de Tolstói, foi ver como cada passo do querido escritor russo, a partir de sua fuga do lar, foi telegrafado com uma rapidez impressionante – tendo apenas uma diferença de 1/2 dias entre o seu real paradeiro e a informação recebida pelo povo. Mediante as redes telegráficas, seu paradeiro foi constantemente acompanhado pelo povo russo (e por outros habitantes do globo), de forma a saberem, não em tempo real, acerca de seu frágil estado de saúde e sua morte.

A partir disso, pensamos que o telégrafo pode ser considerado como o primeiro meio de comunicação baseado numa rede de compartilhamento da informação e da comunicação humanas, tendo como princípio um sistema que necessitava de um codificador e decodificador para a veiculação da informação. Entretanto, ele é ainda distinto dos sistemas de rede que começaram a se consolidar na década de 1980, que têm como principal característica a virtualidade⁴⁷. Possuem como característica principal o alargamento das possibilidades da veiculação da comunicação humana.

Como dissemos, a comunicação humana é a proposição de enunciados intencionalmente constituídos a fim de gerar sentido num

⁴⁶ ÚLTIMA estação, A. Direção: [Michael Hoffman](#). Alemanha/Rússia/Inglaterra: Sony Pictures, 2009. 1h 52 min.

⁴⁷ Buscaremos delimitar o conceito de 'virtual' mais à frente. Desde já alertamos que, contrariamente à concepção comum, o virtual não se opõe ao que é físico, mas se instituiu como o conhecimento real do que é possível. Virtual é aquilo que é potencialmente real.

determinado receptor, permitindo que esse receptor interaja com um determinado enunciado proposto. Assim, as redes de comunicações⁴⁸ são os meios estabelecidos que permitem a propagação de sentidos possíveis de serem compartilhados e que possibilitam, ao receptor da informação, a interação no enunciado proposto. Contudo, deve-se ressaltar que mesmo possibilitando a interação com o enunciado, o telégrafo não era democrático, pois nem todas as pessoas possuíam um aparelho telegráfico em casa⁴⁹. Se alguém quisesse enviar uma mensagem a um parente distante, informando sobre a morte de alguém próximo, era necessário que aquela pessoa se dirigisse a um local apropriado para enviar a mensagem.

Essa situação (da acessibilidade de um meio de comunicação a todas as pessoas) passa a se modificar a partir do surgimento do telefone, invenção datada de fins do século XIX por Alexander Graham Bell. O telefone (do grego "tele", distante, longe; e "phonos", fala), primeiramente baseado num sistema de emissão/recepção de ondas mecânicas, por precisarem de um meio físico para sua veiculação, presentificou o momento da criação da informação e a interação com o enunciado elaborado. Nesse sentido, tanto o telégrafo quanto o telefone inauguraram, assim, as 'telecomunicações', que nada é senão a comunicação feita à distância, só que reduzidos os instantes da produção/veiculação e recepção da informação e que torna possível a interação imediata com o que é informado.

Já em fins do século XIX, o mundo veria o protótipo de outro meio de disseminação da informação: o sistema óptico do fotofone, o qual permitia que uma conversa fosse realizada mediante a luz, e não por mediação mecânica. Criado pelo mesmo inventor do telefone, Graham Bell, esse sistema poderia ser considerado o pai do que chamamos de "fibra óptica". A partir da fibra ótica, os meios de difusão da comunicação humana passam a ter mais velocidade na produção, transporte e recepção da informação tornando-a o meio mais eficaz na transmissão de dados informacionais.

⁴⁸ As redes podem ser tanto o conjunto de linhas de caminhos de ferro, telefônicas, telegráficas, de canais, etc. quanto um sistema eletrônico de computadores geograficamente afastados uns dos outros, interligados por telecomunicações, geralmente permanentes.

⁴⁹ Tal como o telefone fixo ou celular e o sistema de envio de mensagens por computador, como o e-mail ou sistema instantâneo de envio.

Entretanto, ainda não completamente implementada, a fibra óptica tem seu uso cada vez mais constante nas telecomunicações.

2.3.1. A linguagem de programação como base do conhecimento do mundo... *possível!*

Contemporaneamente, a presença massiva dos computadores pessoais na sociedade contemporânea tornou bastante conhecida palavras como "processadores", "Internet", "computação" e "programação". Essas palavras têm sentidos distintos entre si: "processadores" fazem duas operações básicas: soma e deslocamento de bits; eles não são responsáveis pela inteligibilidade do sistema, pois a abstração é feita um nível acima, onde um hardware já previamente programado sabe "entender" que uma sequência de 0s e 1s (001001) significa, por exemplo, a letra "a". A "Internet" é a rede que liga os computadores entre si e ao ciberespaço; a "computação" é a ciência que estuda o processamento de dados informacionais dos computadores e, por fim, a "programação" como sendo o ato de 'dar forma', 'informar' ou 'programar' as funções dos computadores.

Existem várias linguagens de computador, dependendo de quem é o interlocutor. Quando programamos no ambiente Windows ou em algum outro sistema operacional, estamos nos comunicando não com a máquina diretamente, mas sim com um software: o sistema operacional. Esse, por sua vez, se incumbem de levar a sua mensagem até a máquina. Antigamente não existiam sistemas operacionais, e os programadores programavam diretamente na máquina, ou hardware. A linguagem de programação está para a computação assim como a linguagem humana está para os humanos. Nesse sentido, a linguagem de programação seria o meio pelo qual se torna possível determinados comandos de processamento de dados para os computadores.

Fala-se em "linguagens" e não "linguagem" de programação, pois essas linguagens se diferenciam de uma para as outras em sua sintaxe e nos recursos disponíveis. Todavia, elas possuem um ponto em comum: a existência de um compilador. Isto é, seja programando em C, seja em Kylix, o programador poderá usar um editor para escrever seu programa,

respeitando as regras da linguagem escolhida, rodando, em seguida, o programa que interpretará os comandos incluídos nos programas transformando-os em códigos binários – as instruções que são entendidas pelos processadores. Dependendo do programa a ser utilizado, os códigos podem ser programados a ponto de gerar variadas funções para os computadores pessoais, desde a simples elaboração e edição de textos, até a produção de imagens de síntese.

É válido falar que muitas das operações realizadas por softwares⁵⁰ são possíveis graças à estruturação da linguagem humana, que possui “uma estrutura descontínua *a priori* (uma sentença é composta por palavras, que são compostas por morfemas etc.)” (MANOVICH,2005, p.30) o que torna fácil automatizar determinadas operações em softwares específicos. Isso só é possível a partir da compreensão das operações semânticas e sintáticas de nossa linguagem usual, as quais podem, mediante a linguagem de programação, ser convertidas em comandos naqueles softwares. Eis um exemplo simples: se eu busco programar um determinado software, que mostra uma imagem quando informo uma palavra qualquer, ele deverá fazê-lo com base no uso lógico das palavras de uma determinada língua, da qual principio para utilizar uma palavra específica. Dá-se a um determinado programa a palavra “pedra” ou “Stone” (caso o software seja programado na língua inglesa, como é o caso da linguagem de programação C) e, com base nesse dado, ele deverá me fornecer a imagem de uma pedra, e não de alguma outra coisa. Deve haver uma correspondência de sentido entre a palavra dada e a imagem vista. Assim, digo que tanto software quanto a realidade do programador (o mundo) devem compartilhar um sentido no uso das palavras, o qual não pode ser menosprezado. Essa lógica do uso das palavras deve ser factível com o meu mundo, senão não haverá sentido em desenvolver um software que interprete mal o dado fornecido – o que poderá gerar confusões semânticas para aquele que o usa!

Com isso, acredito que, no aspecto de referência de sentido ao mundo, a linguagem de programação deve obedecer a uma lógica de comandos, os quais os programadores compreendem e desenvolvem a ponto de permitir determinadas ações pelos computadores e seus usuários.

⁵⁰ Nesse caso, temos em mente, apenas para dar um exemplo específico, os softwares de edição de textos.

Nesse sentido, é válido falar em uma 'lógica de programação' como um sistema que ordena a informação e que, por isso, pode ser codificada, recebida por um receptor, decodificada e, portanto, ter lógica para outros seres humanos.

Com a convergência da telecomunicação (telefone, fax, TV, etc. em apenas um aparelho) e da informática (automatização do processamento informacional pela computação), presenciamos a ampliação das fronteiras comunicativas humanas e a inserção da linguagem de programação em várias mídias disponíveis às pessoas (é o caso da linguagem de programação Java que está disponível em celulares, *tablets*, *smarthphones* e até mesmo carros!). Nesse sentido, a linguagem de programação passa a tornar possível a existência dos meios de disseminação da informação e comunicação humanas, chamados de "novas mídias", a partir das tecnologias provenientes da digitalização dos meios de disseminação da informação e comunicação.

Nesse sentido, a linguagem de programação, tal como exposta, pode ser vista sob a ótica da estruturação de dinâmicas informacionais operantes na sociedade atual. Computadores, celulares, *smartphones*, *paggers*, *tablets* GPS etc. são todas novas tecnologias que, controladas por softwares baseados na linguagem de programação, permitem o acesso remoto ao ciberespaço, graças à convergência dos desenvolvimentos da telecomunicação e da informática, inaugurando as chamadas "redes telemáticas"⁵¹. Isso acaba por tornar possíveis os "vários fenômenos sociais associados à internet e outras novas formas de comunicação em rede" (MANOVICH, 2005, p.26).

No entanto, por meio de leituras e contatos com artistas que se utilizavam da Internet na elaboração de seus trabalhos, percebi que a maior transformação que se passava com essas mídias digitais era o alargamento de seu potencial criativo pelo contato com as redes de comunicação digitais. A ferramenta que tornou (e torna) isso possível foi o computador pessoal,

uma máquina multifuncional, agregadora de processos expressivos – na qual é possível, desenhar; pintar; animar; manipular imagens em movimento e estáticas; modelar espaços, objetos, criaturas e universos virtuais; compor; gravar; tocar etc. – ampliou seu poder

⁵¹ Telemática resulta da junção das palavras "telecomunicações" e "informática".

cognitivo e expressivo [do computador] a partir da simbiose com a rede Internet. (FRANCO, 2008)

Na citação de Franco vemos, de um lado, os avanços da informática, tendo como seu maior representante o próprio computador; de outro, os avanços tecnológicos dos meios de telecomunicação. Juntos eles possibilitam a conexão de computadores entre si numa rede de compartilhamento de informações, a rede Internet. Mais adiante do mesmo texto citado, Franco nos evidencia o poder transgressivo da Internet, ao possibilitar a congregação da informação, sem a mediação das empresas midiáticas que manipularam por tantos anos as informações unilaterais das mídias massificadas: rádio, TV e mídias impressas, como jornais e revistas. Nesse sentido, permitindo o contato entre computadores pela telecomunicação, a Internet representa um meio expressivo de comunicação e que acaba por ampliar as capacidades cognitivas humanas.

O computador, a mídia multimídia por excelência, tem a possibilidade de congregar em si dezenas de outras mídias e, dado o amplo desenvolvimento das telecomunicações a partir de fins da década de 80, e o seu *boom* na década seguinte, acabou por colocar em contato dezenas, milhares e, agora, bilhões de pessoas no ciberespaço, que nada é senão “o espaço de comunicação aberta pela interligação mundial dos computadores e das memórias informáticas” (LÉVY, 2000, p. 95).

Mediante a interligação mundial dos computadores, vemos aumentado o potencial de congregação interpessoal. As redes sociais da Internet (RSIs) representam muito bem isso.

A complexidade ontológica do conceito de rede foi bastante discutida pelo filósofo francês Bruno Latour, cuja principal contribuição teórica nesse campo é a Teoria ator-rede⁵² (*actor network theory*), que, em resumo, estabelece atores⁵³ humanos e não humanos enquanto variáveis ativas na

⁵² Abreviada por TAR.

⁵³ “Latour subtrai radicalmente o actante de qualquer dualismo sujeito-objeto e amplia seu sentido para qualquer coisa, de qualquer espécie, que age ou que outros assumem que age. Trata-se de qualquer coisa desde que lhe seja atribuída a função de fonte de uma ação” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 35). E mais: o ator/actante pode ser “Tudo aquilo que produzir uma diferença numa rede será considerado um ator e todo o ator definir-se-á a si próprio pela diferença que produzir. Esta concepção do ator leva, em particular, a que se considere de forma simétrica seres humanos e dispositivos técnicos. As máquinas são feitas pelos homens, contribuem para formar e informar o funcionamento das sociedades e as aptidões das pessoas, realizam frequentemente um trabalho que poderia ser realizado por pessoas como vocês e eu. Os dispositivos técnicos são, portanto, atores de parte inteira num

atividade científica. Formando pontos conectivos entre si, os atores são capazes, na relação entre outros atores, de produzir efeitos significativos numa dada rede, realizando “atos ligados a todos seus fatores influentes, criando uma rede. (...) As redes consistem não apenas em pessoas e grupos sociais, mas também em artefatos, dispositivos e entidades” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 40).

A concepção de rede de Latour flerta diretamente com a sociologia da ciência, e, ao menos num primeiro momento, seu conceito parece não especificar as redes sociais digitais contemporâneas, como o Twitter ou o Facebook, as quais permitem as mais diversas trocas afetivas. Contudo, a TAR é bastante flexível quanto à “definição semiótica da construção de entidades” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 35) que desempenham suas relações plenas de sentido no interior de uma rede. Da mesma forma, a TAR estabelece que a interação entre as partes do sistema complexo das redes implicam em “capacidades cognitivas ampliadas pelo pensar, agir e sentir em rede” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p.25), fazendo das redes, então, parte da ecologia cognitiva humana.

Contudo, esse potencial de congregação não se reserva tão somente às RSIs. A blogosfera também é uma forma muito ‘eficiente’ para a divulgação e exposição dos mais variados trabalhos artísticos, que vão de simples poemas soltos num blog a fotografias digitais e narrativas gráficas as mais diversas. Assim, dada à minha curiosidade quanto ao papel das redes digitais no processo de criação de alguns escritores literários (Daniel Galera, Clara Averbuck, Santiago Nazarian, etc.) e alguns artistas (Gilberto Prado, Rey Santos, Hermes Hildebrand, Fábio Fon, etc.), propus-me a analisar como essas redes permitiam não só a exposição dos trabalhos, mas de todo um processo criativo que tinha por intuito uma direcionalidade de sentido que não era só relativa aos artistas, mas, também aos ‘espectadores’.

Uma pessoa utilizando um blog para expor seu texto literário, ou uma fotografia, não o utiliza tal como utiliza um livro, mídia essa sustentada por um sistema de recepção limitada e cuja produção, em sua maioria das

coletivo que já se pode qualificar de puramente humano e cuja fronteira se encontra em redefinição permanente” (LÉVY, 1990, p. 176).

vezes, é centrada nas mãos de poucos e orientada por um mercado editorial muito fechado. Para publicar um poema num livro de uma boa editora, é necessário, em alguma das vezes, conhecer o mecanismo editorial da empresa pretendente, para que, após um bom tempo, você tenha *um* poema publicado em *uma* página branca e limpa de papel. Tendo conseguido publicar o poema, o escritor deverá esperar uma crítica em um grande veículo midiático para saber sobre a recepção de seu escrito.

Com a popularização da Internet, sabemos que não é mais assim que ocorre. Eu posso tranquilamente me utilizar de sites que criam blogs para elaborar uma página pessoal para mim e, eu mesmo, publicar meus escritos, meus pensamentos e meus desabaços, sabendo que ele alcançará mais e mais pessoas no ciberespaço, sendo possível o *feedback* imediato de meus leitores. A simples exposição de conteúdos artísticos num blog já contribui e muito para uma completa mudança na paisagem da criação artística, transformando não só a condição de produção da arte, mas também a recepção da arte por um público.

No contexto da experimentação artística nas redes telemáticas, Gilberto Prado nos mostra que:

O trabalho artístico resulta da convergência de uma estrutura dinâmica que só pode ser captada nas suas interações sucessivas. O sentido se constitui pelo "jogo" de um diálogo estabelecido entre os participantes. Vemos também que *não se trata mais de separar o objeto artístico de seu consumidor ou produtor virtual, o artista de seu interlocutor, mas de ligá-los numa mesma produção, num mesmo lugar.* (...) Estamos na concepção de um "mundo de arte", composto de redes que religam todas as pessoas cujas atividades são necessárias à realização de um trabalho artístico. (PRADO, 2005, p.75 – grifo nosso)⁵⁴

A intercalação sucessiva entre produtor e consumidor, experimentada pela criação artística no contexto das redes, permite que o objeto de arte adquira um sentido novo, instaurado pelo fluxo, pelo jogo, pela dinâmica, implicando uma completa dissolução nas categorias de artista, obra e público. Mais do que isso, a utilização das novas tecnologias na produção, veiculação e exposição de ideias artísticas representa por si só uma mudança na forma como a arte se nos apresenta na era da digitalização da

⁵⁴ PRADO, Gilberto. "Experimentações artísticas em redes telemáticas" in. DOMINGUES, Diana & VENTURELLI, Suzete (orgs), **Criação e poéticas digitais**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005, pp: 73-80.

cultura, desafiando a condição representacionista à qual a arte se vinculou por tantos séculos.

Não somente essa relação transforma-se, mas, também, a relação entre o homem e o que é possível de ser conhecido se reconfigura, a partir da inserção da computação ubíqua, caracterizada pela crescente disponibilização de dispositivos que mantêm “conexões ubíquas, que atingem os conceitos de público e privado na Cibercultura” (DOMINGUES & LUCENA, 2011).

Mas o que torna possível a computação e suas diferentes aplicabilidades? Ora, os processadores de dados. Esses são estruturados com a informação do mundo dito ‘real’ e permitem a readequação desses dados a ponto de gerarem outras realidades⁵⁵. Essas realidades são chamadas de ‘realidades virtuais’, às vezes designadas como meras oposições ao que é ‘real’. De frente à essa definição comum, questionamos: mas seria real para quem? Há casos em que as pessoas se esquecem completamente de sua ‘realidade’ e se perdem na realidade paralela, costumeiramente denominada de ‘realidade virtual’, e realizam sacrifícios para continuar suas vidas naquela realidade paralela. Nesses casos específicos, não seriam a ‘realidade virtual’ a verdadeira ‘realidade’ para eles, constituindo, assim, seu mundo ‘real’? Basta lembrarmos-nos do filme “eXistenZ” (1999), do diretor canadense David Cronenberg, em que a polarização entre o real e o virtual – o primeiro como sendo o verdadeiro, e o segundo como fictício – perde seu ponto de apoio e os personagens já não sabem mais diferenciar qual é qual.

Acredito que o uso comum dessa expressão pode gerar relativismos, tal como esse. Então, pensamos que a expressão ‘virtual’ deva ser compreendida como uma “possibilidade”. Só que essa ‘possibilidade’ seria relativa a quê? Ora, à cognição das realidades possibilitadas pelo computador em contato com as redes telemáticas – Internet. O virtual não se opõe ao real, sendo aquele algo meramente “não físico”, “não real”. Toda possibilidade contida no virtual é possível graças à readequação dos dados informacionais mediante a linguagem de programação dos processadores,

⁵⁵ À exemplo, mencionamos os MUD’s – ambientes virtuais multiusuários – em que uma realidade pré-criada pode ser re-criada pelos usuários em conexão pela rede Internet, resultando, assim, uma realidade dinâmica e dialeticamente constituída.

que podem ser rearranjadas por qualquer pessoa. Essa tendência foi claramente expressa por Lev Manovich (2005) ao descrever o princípio da variabilidade ⁵⁶. Esse princípio estabelece que:

Um objeto cultural das novas mídias pode existir em estados diferentes, potencialmente infinitos. Hoje, os exemplos de variabilidade são sites comerciais da rede, programados para personalizar páginas da rede para todo usuário específico que acessar o site, os remix feitos por DJ de gravações já existentes; amanhã, o princípio da variabilidade também poderá estruturar um filme digital que, similarmente, existirá em múltiplas versões (MANOVICH, 2005, PP. 28-29)

Ou seja, a partir de determinados blocos informacionais localizados na rede Internet, as pessoas podem ter acesso a sites que permitem a criação de site; a *samplers* sonoros que poderão constituir outras músicas; a imagens que podem constituir outras imagens e assim por diante. A série é infinita, configurando imensas possibilidades.

Ao contrário de supormos o fim da linguagem, percebemos que a linguagem simplesmente alcançou um patamar outro, do que a simples referência ao mundo: a partir de sua constituição, a linguagem (e graças à linguagem da programação dos atuais processadores de dados) torna possível a existência de outras realidades, interligadas entre si sem qualquer espécie de hierarquia. Obedecem à lógica própria de sentido das coisas no mundo, não podendo ter sentido aquilo que não existe: o que é possível é o que pode existir, e o que existe é o que é. Nesse sentido, apropriando-se das novas tecnologias e das mídias digitais, a arte, que trata das "coisas quais poderiam vir a acontecer" (ARISTÓTELES, 2004, p.47), tem reformulada sua série das possibilidades.

A estrutura triádica que estabelece papéis bem definidos para autor, obra e público se modifica, e cada uma delas passa a se sujeitar à dinâmica processual da criação artística. Autor/obra/público não são mais categorias necessárias. Cada qual passa a confluir e coexistir numa dinâmica processual. Tanto 'autor' quanto 'público' passam a se ver mais como criadores que possibilitam o surgimento da ideia criativa, do que meros agentes que executam funções bem programadas. Ao espectador é possível sair de sua estagnação e atuar como agente do(s) direcionamento(s)

⁵⁶ Os princípios das novas mídias: a representação digital, a modularidade, a automação, a variabilidade e a transcodificação (MANOVICH, 2005).

característico(s) do processo criativo. A obra é possível ser sem se categorizar, resultada de um contínuo processo de existências compartilhadas. Para finalizar, lembremos Fred Forest (1983) e um trecho de seu manifesto do Grupo Estética da Comunicação:

A estética da comunicação visa diretamente a transposição dos princípios perceptíveis, os quais são observados na evolução do ambiente e de nosso mundo na função da arte mesma. A partir de agora, entretanto, essa função não pode mais ser considerada de forma isolada, mas em termo de relações e integrações: trabalhos de arte, informação e sistemas artísticos devem ser buscados como uma integralidade, que não podem ser divididos ou reduzidos de forma alguma à soma de suas partes materiais. O que constitui o 'trabalho' não é mais seu meio material, muito menos seu meio pictórico ou visual, mas o que não é precisamente perceptível por nossos sentidos, mas apenas por nossas consciências. (FOREST, 1983)⁵⁷

2.2.1.1. A ecologia sistêmica da comunicação

Em um livro recente (**A ecologia pluralista da comunicação**, 2010), Lucia Santaella explora um conceito muito utilizado na biologia para denominar a complexidade crescente das relações entre o homem e seu meio, sendo esse não apenas seu meio biológico, mas aquele que por ele também é constituído⁵⁸. Esse é o conceito de *ecologia cognitiva*:

(...) "*ecologia cognitiva*" lembra a diversidade e a mistura entre razão, sentimento, desejo, vontade, afeto e o impulso para a participação, estar junto, cuja força brota do simples fato de que é bom estar junto, ainda mais quando o compartilhamento, a reciprocidade e a cumplicidade não têm outro destino ou finalidade a não ser o puro, singelo e radical prazer de estar junto. (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 26 – grifo nosso)

⁵⁷ Do inglês: "Communication Aesthetics directly envisages transposing the perceptible principles which are observable in the evolution of the environment and of our world onto the function of art itself. From now on, therefore, this function should no longer be considered in terms of isolated objects, but in terms of relationships and integration: works of art, information and art systems must all be perceived as being integrated wholes, and ones which cannot be divided or reduced in any way to the sum of their separate material parts. What constitutes the "work" is no longer its material medium, nor its visual or pictorial representation, but that which precisely is not perceptible by our senses, but only by our awareness" (FOREST, 1983).

Disponível no link < http://www.webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_en.htm#text >

⁵⁸ Cf. LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. P.: 176.

Essa diversidade e mistura entre a razão, desejo e sensibilidade, a qual Santaella faz menção, coloca em cheque os preceitos da filosofia Moderna, intrinsecamente conectada à ciência moderna. Desse modo, não podemos passar ao conceito de ecologia sem antes compreendermos que, aqui, vai ao chão toda e qualquer forma da moderna epistemologia em conferir sentido à distinção entre sujeito e objeto, sendo o sujeito a categoria à qual o objeto (a natureza) se subjeta. Dada a insustentabilidade de qualquer preceito moderno frente à compreensão da complexa ecologia cognitiva que engloba e limita o homem⁵⁹, faz-se necessário entender que o 'sujeito inteligente' está, sim, envolto num sistema, o qual se caracteriza por ser "(...) um conjunto inter-relacionado, uma totalidade integrada de partes diferenciadas, formando um todo organizado que propicia a consecução de algum fim a partir de suas interações conjuntas" (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p.18).

Assim, a partir da verificação relativa entre o homem e seu complexo meio ecológico, é descartada qualquer possibilidade de se referir ao homem enquanto um pretense sujeito inteligente isolado, com suas faculdades racionais e, portanto, de ordenação, às quais toda a natureza se submete. Contra a 'logicidade' das capacidades cognitivas humanas, Pierre Lévy nos diz, baseado nas teorias biológicas conexionistas, que embora conheçamos os princípios lógicos da dedução formal, raramente os utilizamos na aplicabilidade cotidiana de nosso intelecto (LÉVY, 1990, p. 195). Nesse sentido, ele acaba por finalizar seu argumento mencionando que a 'racionalidade' não é nada mais do que certo número de tecnologias intelectuais:

Uma boa parte daquilo a que chamamos "racionalidade", no sentido mais estrito do termo, refere-se à utilização de um certo número de tecnologias intelectuais, auxiliares de memória, sistemas de codificação gráfica e métodos de cálculo, recorrendo a dispositivos exteriores ao sistema cognitivo humano. (LÉVY, 1990, p. 196)

Destarte, entendemos por "tecnologias intelectuais" tudo aquilo que visa "economizar os processos controlados [da mente]"⁶⁰ que exigem uma

⁵⁹ "O pretense sujeito inteligente é apenas um dos microatores de uma ecologia cognitiva que o engloba e o limita" (LÉVY, 1990, p. 173).

⁶⁰ Os processos controlados, segundo Pierre Lévy, caracterizam-se por requererem uma "difícil aplicação da atenção e da memória a curto prazo" (LÉVY, 1990, p. 195).

elevada dose de atenção e da memória em curto prazo. Assim, ao invés de recorrermos tanto à atenção quanto à memória, acabamos por utilizar “dispositivos externos (papel e lápis para elaborar a lista dos dados de um problema) e outros automatismos internos, instalados pela aprendizagem (leitura/escrita, contagem, etc.)” (LÉVY, 1990, p. 196).

À guisa de entendimento basta recordarmos o texto “Lição de escrita” (1996), de autoria do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, no qual o autor associa o ato da escrita à notação do fluxo temporal e, portanto, à memória. Sem querer entrar nas discussões próprias aos estruturalistas e dos pós-estruturalistas quanto ao ‘logocentrismo’ da escrita, aqui apenas queremos reforçar o papel da escrita enquanto uma técnica a serviço da intelectualidade humana, uma técnica que, em seu surgimento, se nos apresenta como uma forma de expansão de nossa memória, haja vista que nos cedeu a possibilidade de recordação de algo que fora dito noutro tempo. Portanto, “o aparecimento de tecnologias intelectuais como a escrita ou a informática transforma o meio no qual se propagam as representações [imagens, enunciados, as ideias ou qualquer outra forma de pensamento]” (LÉVY, 1990, p. 176).

Ao mesmo tempo em que condicionam as representações, as tecnologias intelectuais permitem a expansão das capacidades cognitivas humanas com seus “auxiliares de memória, sistemas de codificação gráfica e métodos de cálculo” (LÉVY, 1990, p. 196), todos esses considerados dispositivos exteriores ao sistema de cognição humano e que o expandem a possibilidades antes não conhecidas. Como bem afirma Lucia Santaella

A história da humanidade confunde-se com a história do aparecimento contínuo de novas mídias comunicacionais. Começando com a invenção das escritas e do alfabeto, continuou com a prensa manual e, depois mecânica, com a fotografia, o telégrafo, o jornal, o telefone, o cinema, o rádio, a TV etc. (SANTAELLA, 2010, p.15)

Contudo, à medida que essas tecnologias intelectuais se desenvolvem, a sua presença no cotidiano se torna cada vez mais massiva, bem como a necessidade em tê-las. Assim, mais do que expandirem nossa capacidade cognitiva as tecnologias intelectuais passam a se tornar parte integrante do meio ecológico “no qual se propagam as representações”, sendo esse meio, então, “composto por dois grandes conjuntos de

elementos: os espíritos humanos e as redes técnicas de registro, de transformação e de transmissão das representações” (LÉVY, 1990, p. 196).

No interior do debate sobre a conexão entre as novas tecnologias e as capacidades humanas, há aqueles que defendem a total superação das limitações cognitivas da espécie humana por meio da ciência e das tecnologias maquinísticas (RÜDIGER, 2007). Essa corrente de pensamento é denominada pós-humana/pós-humanismo, e recusa “qualquer ramo da filosofia humanista que, postulando a unidade da essência humana, toma como segura a universalidade da natureza humana” (SANTAELLA, 2010, p.44). Para compreendermos melhor a recusa do pós-humanismo à filosofia humanista, ou seja, o pensamento que busca compreender a essência humana de forma universal, é necessário um breve, porém necessário, histórico de como a filosofia pensou o homem.

De Platão a Aristóteles, passando por Santo Agostinho a São Tomás, a filosofia ocidental esforçou-se por buscar definir a natureza humana em pressupostos metafísicos – “o ser é, o não ser não é” – sob a ótica de princípios lógicos claros. (“o verdadeiro não pode ser falso, o falso não pode ser verdadeiro”)⁶¹. A partir da Modernidade, mais especificamente com o racionalismo, os esforços de filósofos como Descartes e Malebranche centraram-se em alinhar o pensamento filosófico juntamente às descobertas da ciência moderna, implicando, assim, em compreender o homem sob a perspectiva da ciência nascente.

Nesse contexto, marcado primordialmente por novas descobertas científicas e suas respectivas influências no pensamento filosófico, destacam-se duas correntes no estudo do conhecimento humano: o Racionalismo e o Empirismo. O Racionalismo poderia ser resumido como a corrente da filosofia que se propôs a estudar o conhecimento, a política, a Natureza, a metafísica, o corpo e a alma, espírito e matéria, consciência e realidade exterior mediante o princípio da Substância infinita, isto é, o conceito do Ser infinito ou Deus. Dentre os racionalistas, René Descartes, que excluía qualquer forma de conhecimento que não fosse proveniente da razão (verossímil) e distinguia duas essências próprias no homem: a *res cogita*, atribuída à razão, e a *res extensa* atribuída ao corpo, uma vez que

⁶¹ Tratamos aqui dos princípios lógicos como um todo, tal como traçados por Aristóteles em seu **Organon** e na **Lógica** de Immanuel Kant.

ocupava lugar no espaço sensível. Tudo aquilo que advinha dos sentidos ou pelos sentidos deveria ser excluído como forma de conhecimento verdadeiro, tornando todas as formas de percepção captadas pela *res extensa*, portanto, equivocadas para se atingir o conhecimento verdadeiro.

Por sua vez, os empiristas buscavam estabelecer os graus de certeza advindos das próprias percepções sensíveis. O cientista e filósofo inglês Francis Bacon (1561- 1626) com sua magnânima obra **Novum Organum** deu as diretrizes para a *ratio* empirista:

Nosso método, contudo, é tão fácil de ser apresentado quanto difícil de se aplicar. Consiste no estabelecer os graus de certeza, determinar o alcance exato dos sentidos e rejeitar, na maior parte dos casos, o labor da mente, calcado muito de perto sobre aqueles, abrindo e promovendo, assim, *a nova e certa via da mente, que, de resto, provém das próprias percepções sensíveis*. (BACON, 2002 – grifo nosso)⁶²

Podemos afirmar que o grande feito dos filósofos modernos (tanto racionalistas quanto empiristas) foi ter atribuído ao homem, sujeito epistemológico, a capacidade de conhecer o que por ele mesmo era feito, sendo esses feitos relativos ao conhecimento científico do mundo: a ciência natural, que se baseia na observação e análise dos fenômenos naturais, seria, portanto, uma obra humana. Essa forma de proceder viria a solapar toda a influência da autoridade dos antigos (Grécia, Roma e Idade Média) frente à Modernidade, tornando o conhecimento produzido pelo homem o único conhecimento verdadeiro. A irrupção desse comportamento investigativo do mundo implicou em uma total reclusão de teorias que não mais eram congruentes com as concepções da ciência nascente, tais como o geocentrismo aristotélico que agora dava lugar ao heliocentrismo, baseado na observação dos fenômenos astronômicos.

Posteriormente, Immanuel Kant viria a abalar as estruturas da filosofia moderna ao estabelecer uma complementaridade extensiva entre percepção (sensibilidade) e razão (intelecto). Na filosofia de Kant, as percepções podem ser *subjetivas*, denominadas “sensação”, ou *objetivas*, sendo, portanto, “conhecimento” – ou a sensação ordenada e projetada no tempo/espaço, denominada “intuição”. Sua filosofia – decerto marcada pelo ceticismo da filosofia de David Hume, a qual estabelece que o limite de nosso conhecimento é o limite dado por nossa percepção – contribuiu para

⁶² Disponível no site: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/norganum.html>>.

a delimitação do que nos é possível conhecer, o criticismo: não há possibilidade cognitiva da essência do objeto de nosso conhecimento, da coisa em si, mas apenas do fenômeno, daquilo que se faz aparecer aos nossos sentidos, à nossa sensibilidade.

Isso provocou uma verdadeira revolução na filosofia ocidental e, desde então, tem sido muito caro à filosofia o debate acerca de uma essência última, objeto de nossa percepção, capaz de orientar nosso conhecimento. A inexistência de um conhecimento metafísico, que esteja para além de nossa percepção, foi colocada. Destarte, podemos afirmar que todas nossas capacidades cognitivas, ou seja, suas limitações e possibilidades estariam, portanto, sujeitas à nossa sensibilidade.

Como nossas capacidades cognitivas estão completamente atreladas à nossa sensibilidade, isto é, conectadas à forma como nos relacionamos e conhecemos o mundo por meio de nossos sentidos, aquelas [cognição] estão conectadas, por extensão, ao nosso corpo sensível. Dessa forma, pensar as capacidades cognitivas humanas sem contextualizá-las no exercício do corpo humano em relação ao seu meio torna-se uma tarefa inexecutável. É mister dizer que todas essas propostas da filosofia moderna devem ser compreendidas formalmente, como *modos* de compreender a percepção humana sob a perspectiva da ciência/filosofia Moderna, ou seja, sob a visão de que o homem se definiria seja a partir de sua razão, seja a partir de sua sensibilidade.

Todavia, ao longo dos séculos, a evolução tecnológica nos possibilitou dispositivos que permitiram a expansão de nossa percepção no tempo e no espaço. A partir da Revolução Industrial, mais e mais mídias técnicas permitiram uma enorme e crescente expansão de nossas capacidades cognitivas, sobretudo no que tange ao armazenamento da memória, principiando-se na escrita e passando pela pintura, impressão, fotografia até chegar às mídias tecnológicas, que só foram permitidas pelo desenvolvimento da eletrônica e da computação. Portanto, podemos mencionar que as tecnologias, variadas em seus aspectos, "insinuam que já está em curso um processo bastante perturbador e profundo da condição humana" (RÜDIGER, 2007, p.4).

É nesse contexto de perturbadora e profunda transformação da condição humana, que podemos citar os esforços dos pós-humanistas em

debater o corpo biocibernético (esse corpo que se erige enquanto uma possibilidade da convergência entre as novas tecnologias e o corpo biológico), cerne das discussões sobre a superação das capacidades comuns humanas. Tais discussões podem ser alinhadas em três movimentos⁶³: o primeiro refere-se aos dispositivos que permitem conexões com as redes telemáticas, que funcionam como extensões corporais que transportam a mente sem a necessidade de deslocamento físico; o segundo refere-se às técnicas de *body building* ou *body modification*, permitindo ao corpo físico a transformação aparente; e o terceiro, que denota o uso de próteses ou implantes que permitem corrigir funções corporais, ampliá-las, modificá-las e até mesmo criar novas funções. Assim, de modo geral, podemos definir o pós-humano e o pós-humanismo enquanto

[...] o pensamento que labuta em prol de novas tecnologias e epistemologias que possam dar conta das inteligências híbridas que se apresentam nas continuidades entre a natureza e o homem, o animal e o homem e entre a inteligência artificial e o homem. (SANTAELLA, 2010, p.50)

Intensificando ainda mais essa continuidade entre homem, natureza, animal e máquina, Luli Radfahrer faz menção, num artigo recente na **Folha de S. Paulo** datado de 27 de agosto de 2012⁶⁴, aos avanços tecnológicos frente ao desempenho de atletas desportivos na última olimpíada (2012) e menciona que os “homens biônicos já estão entre nós”, portando:

marcapassos, implantes auriculares e bombas de insulina, muitas pessoas devem suas vidas funcionais a intervenções tecnológicas autônomas. *Não tardará para surgirem chips e implantes conectados que aumentam o desempenho, a resistência e o intelecto de pessoas comuns.* Fanáticos religiosos e reacionários diversos reclamarão, mas a realidade é que, *desde o Homo habilis, usamos ferramentas para expandir nossas capacidades. O que há de errado em controlá-las com o cérebro, em vez das mãos?* (RADFAHRER, 2012, p.8 – grifo nosso)

Vemos reforçada na citação de Radfahrer a ideia de que as atuais tecnologias já vêm sendo e continuarão a ser utilizadas para a otimização das capacidades humanas comuns, afetando, ampliando e possibilitando

⁶³ Cf. SANTAELLA, Lucia. “Pós-humano, pós-humanismo e anti-humanismo: discriminações” in: ____ **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade, São Paulo: Paulus, 2010, p.23-54.

⁶⁴ RADFAHRER, Luli. “Mais rápido, mais alto, mais forte” in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 de Agosto de 2012. Caderno tec, p. 8.

novos significados, por assim dizer, para as práticas sociais humanas na nascente cultura digital.

Dentre as práticas culturais que propomos destacar está a interface arte/tecnologia. Cada vez mais artistas integram questões culturais de amplo espectro em suas pesquisas interfaceadas com a ciência, levando não só “as possibilidades científicas e tecnológicas a um público mais amplo, melhor do que pesquisadores de outros campos” (WILSON, 2005, p. 238), mas também incorporando nesse contato, entre arte, ciência e sociedade, a celebração, o maravilhamento e o questionamento – características inerentes à arte – frente às descobertas da ciência.

Não poderíamos deixar de mencionar a importância dessa discussão para o desenvolvimento deste trabalho visto nossa necessidade em apresentar o quão inseparável passa a ser, na cibercultura⁶⁵, a evolução tecnológica da própria evolução humana, e nesse ínterim as propostas de reflexão das ciências e das artes em torno dessa relação indelével. Da inquietude do homem “tosco e ferino” de Giambattista Vico até os ambientes virtuais multiusuários da cibercultura, a comunicação nos aparece aqui enquanto forma de produção de sentido que permite o homem estender suas capacidades cognitivas sobre o mundo e re-significá-lo. Nesse processo, todos os meios tecnológicos funcionaram não só como extensão, mas como partes integrantes do complexo corpo humano, os quais acabaram por facilitar a transformação do homem pelo homem e até mesmo de seu ambiente. A partir da próxima seção, buscaremos refletir sobre as condições humanas de transformação da morada do ser (o lugar) e sobre como as tecnologias de comunicação móveis afetam a noção de espaço urbano.

⁶⁵ Não só na cibercultura, mas desde os princípios em que o homem desenvolveu suas primeiras técnicas (habilidades miméticas, objetos voltados para a caça, escrita, pintura, etc.).

Seção 3. Arte e espaço(s): lugar(es) e fluxos

A arte não é solução para os problemas da cidade (...) Mas ajuda na integração do espaço público à vida das pessoas, de maneira a se tornar lugar de encontro. (...) Em metrópoles cada vez mais populosas e sufocantes, obras em áreas públicas podem ser espaços de ócio em que o tempo utilitário é substituído pelo lúdico, dando sentido novo ao lugar de sempre. (COSTA, 2012)

O espaço é objeto de estudo das mais variadas ciências, sejam elas humanas (geografia, antropologia, sociologia, etc.), sejam as ditas ciências duras (física, geometria, etc.), como também o é tema no interior dos mais diversos debates filosóficos e de diversos trabalhos e ações artísticas. Ainda que o referido termo apresente um sentido objetivo (o espaço é algo dado e passível de ser percebido⁶⁶), há certa perspectiva múltipla referente ao uso conceitual do mesmo. Ou seja, enquanto na Geografia o sentido do espaço está envolto em questões da produção e modificação do espaço pelo homem, criando esse suas próprias condições espaços-temporais, por outro lado, na Geometria se estuda as leis matemáticas que regem a disposição de objetos no espaço⁶⁷. Com base nessa multiperspectiva do termo apresentado, poderíamos dizer que, tal como ocorre ao termo cultura, o espaço é um termo cujos vários sentidos acabam por ser determinados pelas áreas de abrangência que o tomam por objeto de conhecimento. Especificamente nesta seção, buscaremos tratar do espaço a partir da perspectiva de sua “concretude e empiricidade” (SANTOS, 2006, p. 53) visando primordialmente a possibilidade de modificação do espaço pelo homem.

Em seu livro **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**, Milton Santos, geógrafo e pensador da ciência, comenta o seguinte acerca da definição do objeto ao qual deve corresponder o discurso científico da geografia: “É indispensável uma preocupação ontológica, um esforço interpretativo de dentro, o que tanto contribui para identificar a natureza do espaço, como para encontrar as categorias de estudo que

⁶⁶ “O espaço tem, sempre, um componente de materialidade donde lhe vem uma parte de sua concretude e empiricidade” (SANTOS, 2006, p. 53).

⁶⁷ “Podemos perfeitamente representar um estado de coisas espacial contrário às leis da física, nunca, porém, contrário às leis da geometria” (WIITGENSTEIN, 1968, p.61).

permitam corretamente analisá-lo” (SANTOS, 2006, p. 10). Notemos o seguinte nesta sucinta passagem: a) é necessário um esforço para se especular “o que é o espaço?”, buscando tornar claro qual o objeto, e sua respectiva substancialidade, da ciência geográfica, apostando-se, de forma direta, na definição da real natureza do espaço; b) encontrar as “categorias” que permitem não só defini-lo, mas também analisá-lo. Ora, as categorias, tal como nos evidencia Aristóteles em toda sua obra magna **Metafísica**, não é nada mais do que aquilo que se diz do ser, seus predicados. Então, traçar as categorias do espaço, para Milton Santos, é produzir um “um sistema de ideias que seja, ao mesmo tempo, um ponto de partida para a apresentação de um sistema descritivo e de um sistema interpretativo da geografia” (SANTOS, 2006, p.9).

Ainda que não tenhamos por intuito a produção de um sistema que envolva questões ontológicas mais complexas acerca do espaço, visamos refletir acerca das condições de produção de uma poética de intervenção no espaço urbano, modificando-o e produzindo novas condições de integração entre o indivíduo social e seu espaço. Para tanto:

As questões da percepção sensual [...] da arte contemporânea, da performance, da arte pública, da obra de site-specific ou da intervenção, fazem-se aqui presentes a partir de uma poética voltada para o encontro do sujeito com o mundo intermediado pela cidade como locus. As intervenções urbanas (sejam ações performáticas ou outro modelo qualquer) como manifestações de arte pública revelam vontade de subjetivação de uma estrutura espacial e contextual equivocadamente percebida (como parte integrante de um cenário-cidade), em que se perdeu o seu sentido fenomenal original. (CARTAXO, 2011, p. 41)

Buscamos pensar essa poética que se lança para o “encontro do sujeito com o mundo intermediado pela cidade como locus”, tendo implicadas a partir de si [da poética] essa integração entre o local – categoria situada no interior do extenso conjunto “espaço” – e a vida cotidiana das pessoas. Encontro de afetos nos espaços da cidade contemporânea.

Acreditamos ser necessário dedicarmos esta seção às discussões que fundam nossas noções de espaço dada a insurgência do tema a partir da discussão de fins da última seção, isto é, a alteração da nossa relação com o espaço-tempo dada a insurgência das novas tecnologias de comunicação e informação. Para tanto, lançaremos mão da filosofia kantiana e da teoria

do espaço geográfico de Milton Santos (2006) para dar maior profundidade conceitual ao debate que aqui propomos, bem como traçar uma análise das ações artísticas (nossas e de outros artistas) que se compõem no espaço urbano. Contudo, não podemos perder de vista o fundamento da presente seção: trabalhar com uma noção de espaço que inspire e embase propostas artísticas contemporâneas situadas no campo da arte-tecnologia. Para tanto, partiremos de uma definição ampla do termo [espaço] para alcançar noções mais específicas e pertinentes da presente pesquisa, tais como “cidade” e “lugar”⁶⁸.

No caso desta pesquisa, optamos por trabalhar com uma cidade de médio porte, minha cidade natal, Ituiutaba – MG, onde não há qualquer vitalidade artística no que tange a intervenções urbanas (performances ou qualquer outro modelo de intervenção). Para tanto, como meio de disseminar amplamente “o que seriam?” as ações artísticas, iniciamos pela abertura de seu processo criativo a partir do ciberespaço, utilizando para isso as Redes Sociais da Internet (RSIs) como forma de compartilhamento de ideias, anseios e inquietações. Contudo, à medida que as ações urbanas eram desdobradas, o uso das RSIs e dos dispositivos móveis ampliou-se e tornou-se condição sem a qual não conseguiríamos a congregação das mais variadas mentes intervindo e interferindo no espaço urbano contemporâneo: espaços intersticiais (Santaella, 2010) – físico/virtual; real/possível; espaços de lugares/espaços de fluxo. Em todas nossas ações, tivemos na Internet a principal rede de troca de informações na construção de uma poética colaborativa, que buscou colocar em sinergia as diversas mentalidades participantes das ações, reforçando, assim, os laços comunitários na constituição de um lugar, cuja percepção se faz poética (Lemos, 2000).

Alertamos para o fato de que as questões de ordem poética, imanentes a uma pesquisa em arte, visam o desenvolvimento de ações artísticas que buscam ampliar o sentido da relação entre os indivíduos sociais e a urbes. Tais questões serão primordiais para compreendermos a

⁶⁸ Relativamente a esse último, visamos um sentido específico que se aproxime das noções correntemente denominadas de “não essencialistas”, determinantes na geografia cultural e que se fundamenta na máxima de que o lugar é “socialmente construído o que significa que não é natural e dado” (SANTAELLA, 2010, p. 101).

relação complexa que se estabelece entre a arte e o espaço público da cidade, o que nos leva a estabelecer uma relação necessária e dialógica da prática com a teoria e vice-versa. Ao longo do processo de escrita e da realização desta seção, muitas ações foram realizadas e acabaram fertilizando e ampliando as possibilidades de se pensar o espaço da cidade contemporânea.

Retomando os conceitos de comunicação, informação e *fissura*, discutidos na seção dois, buscaremos tratar o espaço urbano como local prevaiente onde se realizam as trocas comunicativas dos vários indivíduos sociais: local de onde se enuncia um dado discurso e que pressupõe uma relação tópica entre o produtor de um discurso comunicativo e seu receptor. No entanto, na era das sociedades em redes, a comunicação sob sua forma digital marca o ciberespaço como um novo espaço antropológico (Silva, 2001) das trocas afetivas, o qual pode proporcionar a anulação das distâncias (físicas ou simbólicas) entre os habitantes da cidade (Lemos, 2001). Essa condição de um novo espaço de enunciação acaba por colocar em sinergia os vários 'eus', possibilitando-os, mediante as tecnologias de comunicação móvel, a união do 'eu' a outras pessoas do discurso⁶⁹ – intercambiação comunicativa entre o(s) 'locutor(es)' e o(s) 'interlocutor(es)' –, transfigurando o espaço da cidade enquanto *lócus* discursivo não hierarquizado. Cidade como campo aberto para os vários níveis da funcionalidade discursiva.

Aqui, no contexto da cidade, *fissura* converge para os espaços indiferentes, cujos usos e funções estão em discordância com a possibilidade subjetiva de dotá-los de valor. Isto é, espaços em desordem, que aparecem sob a forma dos terrenos em ruínas ou baldios, as praças públicas deterioradas, as ruas e esquinas em abandono. Locais onde se perde a noção da cidade como um organismo funcional, distopia do espaço urbano.

⁶⁹ Sobre o assunto acerca das categorias pessoais, num dado discurso, afetar a organização do tempo e espaço da enunciação linguística, cf. KOELLING, Sandra Beatriz. "Os dêiticos e a enunciação". **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 1, n. 1, agosto de 2003. < www.revel.inf.br>. Acesso em 28/11/2012.

3.1. Noções fundadoras do espaço

O filósofo alemão Immanuel Kant (1724 – 1804), em sua **Crítica à razão pura**, está interessado em responder à pergunta “o que podemos conhecer?”, mostrando, ao longo de sua obra, as condições possíveis para qualquer experiência. A parte dedicada à discussão do espaço, naquela obra, é denominada de “Estética transcendental”, na qual ele busca analisar as condições *a priori* para que um dado fenômeno possa ser dado na intuição. Para Kant, o espaço é uma intuição pura, ou seja, não empírica, pois prescinde de uma percepção fundante da realidade concreta, sendo por ele denominado de intuição *a priori*. O que caracteriza o espaço enquanto intuição pura é o fato de ser uma “propriedade formal do sujeito de ser afetado por objetos” (KANT, 2001, p. 93), isto é, uma propriedade com a qual já nascemos e que não é adquirida, mediante a qual obtemos uma *representação imediata* dos objetos situados exteriores a nós. Kant afirma mais: “O espaço não é mais do que a *forma* de todos os fenômenos dos sentidos externos, isto é, a *condição subjetiva da sensibilidade, única que permite a intuição externa*” (KANT, *ibidem* – grifo nosso). Nesse sentido, o espaço se afigura enquanto estrutura que permite nossa intuição dos fenômenos no mundo externo, ou seja, o mundo exterior à nossa subjetividade, sendo essa pautada na divisão do ânimo (*gemüt*) entre sensibilidade e intelecto.

Nesse sentido, a percepção humana se dá num contexto espaço-temporal que a ordena e lhe fornece sentido. Para além do espaço e do tempo, nada pode ser dito ou percebido com clareza. A realidade dos objetos cognoscíveis depende de nossas formas da sensibilidade, por meio da qual “temos a representação de objetos como exteriores a nós e situados todos no espaço” (KANT, 2001, p. 89). É essa a primeira concepção com a qual gostaríamos de lidar: o espaço é intuído a partir de nossa sensibilidade, e dessa intuição temos a representação de objetos exteriores a nós.

O que nos interessa aqui, por ora, é a noção de que o espaço não pode ser um conceito adquirido, haja vista que de um conceito pode-se extrair proposições que ultrapassem o conceito (KANT, 2001). Se o espaço fosse um conceito a ser apreendido e compreendido, isso implicaria que o

sujeito deveria ter uma percepção do espaço para só assim ter sua compreensão. Isso seria inconcebível para Kant, pois o espaço não pode depender das proposições ditas sobre ele, tal como ocorre a um conceito. Em contrapartida, o filósofo alemão estabelece o espaço enquanto algo intuído, e a partir do qual se permite a intuição dos “fenômenos dos sentidos externos”. O espaço é condição que permite a intuição dos objetos externos:

O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa perfeitamente pensar que não haja objetos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação *a priori*, que fundamenta necessariamente todos os fenômenos externos. (KANT, 2001, PP. 90-91)

Nessa perspectiva, temos o espaço enquanto fator condicionante que possibilita a apreensão dos fenômenos externos, sendo, portanto, fundamento da realidade sensível. Pensar por esse viés equivale a crer que não podemos ter uma representação sensível sequer situada fora do espaço. Portanto, toda intuição externa depreende o espaço enquanto algo *a priori*. O espaço é intuído e não pode ser um conceito adquirido pela experiência dos fenômenos externos.

No caso da filosofia de Kant, a qual tem por ponto de partida a compreensão do espaço enquanto intuição pura, desprovida de qualquer similitude com a realidade concreta – daí deriva o conceito de “transcendental” –, deve-se compreender o espaço enquanto ordenador de toda e qualquer experiência externa. No espaço organizam-se os fenômenos. Ou seja, tudo aquilo que está disposto no espaço pode ser intuído empiricamente, uma vez que já nascemos com a disposição do ânimo (sensibilidade) para termos experiências sensíveis:

Por intermédio do sentido externo (de uma propriedade do nosso espírito) temos a representação de objetos como exteriores a nós e situados todos no espaço. É neste que a sua configuração, grandeza e relação recíproca são determinadas ou determináveis. (KANT, 2001, p. 89)

No que tange os estudos sobre o espaço na filosofia kantiana, às vezes passa-se despercebido dos filósofos a importante contribuição de

Kant para uma ciência que “[...] diz respeito aos fenômenos que se produzem ao mesmo tempo do ponto de vista do espaço [...]” (KANT, 1999, p. 70), ou seja, a *geografia física*. Ao longo dos anos de 1755/56 a 1796/97, Kant ofertou 267 ciclos de estudos, sendo que 49 desses foram dedicados à geografia ⁷⁰. Isso demonstra que, por quatro décadas, Kant dedicou seus estudos ao estabelecimento de um sistema científico que buscasse compreender a natureza em toda sua complexidade. Para Kant, a geografia buscaria, portanto “descrever o lugar das coisas sobre a superfície da Terra, propondo uma divisão física dos fenômenos distribuídos sobre a Terra” (RIBAS & VITTE, 2011). Ou seja, a geografia física lidaria com a descrição dos fenômenos na vastidão espacial do planeta, definindo aquela ciência enquanto uma descrição da Terra ou como um conhecimento do mundo (Kant, 1999).

Com esses postulados acerca da necessidade de uma ciência que descrevesse os fenômenos localizados na superfície da Terra, Kant acabou por fornecer as bases para a ciência geográfica humana, que, além de pensar o ser humano contextualizado num dado momento histórico, considera-o como o produtor de seu próprio espaço. Ribas e Vitte (2009), ao trazerem à tona a importância da filosofia criticista para a formação do pensamento geográfico, não chegam a mencionar se Kant supunha o sujeito como modificador do espaço geográfico, tal como ocorre nos textos contemporâneos dos principais pensadores da geografia humanista, a qual apresenta, além de forte influência da crítica kantiana, um grande teor da teoria do trabalho humano, de base marxista. Entretanto, para os fins que se seguem, isso não é relevante. O interessante para nós é a concepção espacial kantiana enquanto ordenadora das intuições externas, portanto enquanto intuição *a priori*, espaço esse que adquire cada vez mais materialidade à medida que nos aproximamos da ciência geográfica.

O espaço é algo necessariamente dado, sem o qual não poderíamos ter a intuição dos objetos externos. Com essa noção, os postulados de Kant sobre a geografia física contribuiriam para o desenvolvimento da ciência

⁷⁰ Cf. RIBAS, A. D.; VITTE, Antonio Carlos. “O curso de geografia física de Immanuel Kant (1724-1804): entre a cosmologia e a estética” in **Biblio 3w** (Barcelona), v. XIV, p. 5-13, 2009. (ONLINE). < <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-844.htm> >. Acesso em 22/10/2012.

geográfica contemporânea, como podemos constatar nesta citação de Milton Santos:

O espaço não é nem uma coisa, nem um sistema de coisas, senão uma realidade relacional: coisas e relações juntas. Eis por que sua definição não pode ser encontrada senão em relação a outras realidades: a natureza e a sociedade, mediatizadas pelo trabalho. (SANTOS, 1988, p. 10)

Nesse pequeno trecho, porém denso e sucinto, de seu livro **Metamorfoses do espaço habitado**, de 1988, Milton Santos, geógrafo e pensador da ciência, considera o espaço não como algo ou sequer um conceito (tal como fizera Kant em sua **Crítica da Razão Pura**), um “aquilo” do que se depreende um conjunto de características apreendidas e abstraídas pelo intelecto. O espaço é, antes de tudo, uma realidade na qual se estabelecem relações entre os objetos, elementos fixos, situados no espaço, e as ações humanas, fluxos, que estão constantemente recriando o ambiente e a sociedade. Objetos e ações humanas, para Santos, são interdependentes. Ambos configuram e dão sentido ao espaço, o qual fundamenta “todos os fenômenos externos” (KANT, 2001, p. 91).

A adesão da realidade social ao espaço configura um esforço da geografia humanista que busca pensar o espaço, inicialmente, enquanto “conjunto de fixos e fluxos” (SANTOS apud SANTOS, 2006, p.38). Sendo que:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam (Santos, 1982, p. 53; Santos, 1988, pp. 75-85) (SANTOS, 2006, p. 38)

Assim, os elementos fixos possibilitam as ações humanas modificarem o lugar, enquanto os fluxos são as próprias ações humanas que recriam as condições, sejam ambientais, sejam sociais. A recriação das condições ambientais e sociais implicam na constante re-significação do lugar do homem pelo trabalho. Mas como? Antes de adentrarmos no cerne dessa importante discussão que Milton Santos nos coloca aqui, ou seja, sobre a análise do espaço em elementos fixos e fluxos – e posteriormente na necessidade de analisá-lo sob a perspectiva da dialética entre sistemas

de objetos e sistemas de ações humanas –, é necessária uma breve explanação sobre a natureza do trabalho, para que possamos compreendê-lo enquanto ação modificadora do espaço.

O primeiro pensador a compreender a primazia do trabalho humano como condição de modificação de sua própria realidade concreta foi o filósofo alemão Karl Marx. Em seus textos temos, de um lado, as condições materiais que possibilitam o trabalho humano (as forças produtivas e os meios de produção - infraestrutura), que determinam o modo como se estruturam as relações produtivas (denominada por Marx de superestrutura), que nada são senão as ideias, a religião, a família, a cultura etc. Com essa constatação, Marx inaugura um extenso estudo sobre as condições materiais de trabalho (meios de produção, detidos pelo burguês que se vê na situação de pagar ao trabalhador por sua força produtiva para a produção de seu capital) enquanto motor do desenvolvimento da história. A partir daí, o trabalho toma um sentido complexo na história da filosofia, e passa, desde então, a ser o principal meio de transformação da natureza pelo homem. Para Marx, a relação do homem com a natureza, mediada pelo trabalho, é alienada pelo capitalismo, com a única e simples finalidade da produção de capital pelo burguês.

Mediante o trabalho, o homem modifica seu espaço, modificando sua própria condição de estar no mundo (existência⁷¹). Ao longo da história, o homem desenvolveu técnicas as mais diversas para a realização de seu trabalho, constituindo a técnica como a principal forma de relação entre “o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio” (SANTOS, 2006, p. 29). Mas o que é a técnica ou são as técnicas? Ora, “são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, *ibidem*). A técnica não é da ordem do trabalho puro e simplesmente industrial, mas também da arte, podendo se estender a todos os domínios da atividade humana (Sorre apud Santos, 1999).

⁷¹ Conceito esse que seria extensamente desenvolvido pelos filósofos da corrente de pensamento denominada “Fenomenologia”, tais como Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger.



Figura 41: Na imagem, vemos o trabalho artístico de Robert Smithson, *Spiral jetty, land art*, 1970, o qual se apresenta em constante modificação, pois que está sujeito às intempéries do local. Os períodos de seca ou cheia, os ventos e a erosão contribuem para o seu caráter variante. Assim, o artista também modifica a paisagem, mediante a técnica que tem por intuito a transformação poética de um dado sítio.

Desse modo, como forma de se estudar as condições possíveis de transformação do espaço pelo homem de modo mais amplo, atentando primordialmente para os objetos técnicos enquanto mediadores da relação humana com seu ambiente. Santos (2006) postula o espaço como um "conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ação" (p.39), o qual é composto, no início da história humana, pela presença dos objetos naturais, os quais vão sendo constantemente transformados em objetos fabricados, técnicos, mecanizados e, contemporaneamente, em objetos cibernéticos, tornando o funcionamento da natureza similar ao funcionamento de uma máquina. Por sua vez, o sistema de ações humanas "leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes" (Idem, ibidem). Assim, podemos dizer que é na interação entre os dois tipos de sistemas (de objeto e de ações humanas) que "o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma" (Idem, ibidem).

E aqui deparamos com outra concepção importante: o espaço possui uma dinâmica que é caracterizada pela relação interdependente entre os objetos naturais, fabricados, técnicos, mecanizados e cibernéticos, e as ações humanas, sendo que, nessa relação, não há determinações causais, mas apenas integração e constante fluxo entre ambas as partes.

Depois de tudo que foi aqui colocado e explicado, não podemos afirmar categoricamente que o espaço seja o território, e que a realidade

espacial seja da ordem pura e simplesmente material. Neste caso, Milton Santos nos alerta que:

A configuração territorial não é o espaço, já que sua realidade vem de sua materialidade, enquanto *o espaço reúne a materialidade e a vida que a anima*. A configuração territorial, ou configuração geográfica, tem, pois, uma existência material própria, mas sua existência social, isto é, sua existência real, somente lhe é dada pelo fato das relações sociais. Esta é uma outra forma de apreender o objeto da geografia. (SANTOS, 2006, p.38-39 – grifo nosso)

A configuração territorial é determinada por sua materialidade. No início da história humana, a configuração territorial poderia até ser confundida com o “conjunto dos complexos naturais” (SANTOS, 2006, p. 39). Entretanto, na medida em que o homem reconfigura a natureza com suas obras (estradas, casas, plantações, depósitos, fábricas, etc.), a configuração territorial se modifica, e passa a ser fruto do desenvolvimento técnico no processo histórico. Milton Santos (2006) afirma, assim, que a configuração territorial, hoje, seria muito bem entendida como uma “negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada” (Idem, ibidem). Podemos concluir, portanto, que as técnicas são meios instrumentais e sociais com os quais o homem, pelo trabalho, humaniza, modifica e produz o espaço à sua volta.

Juntamente ao espaço, vemos o lugar como uma das categorias fundamentais da geografia. Segundo Silva (1986):

as categorias fundamentais do conhecimento geográfico são, entre outras, *espaço, lugar, área, região, território, habitat, paisagem e população*, que definem o objeto da geografia em seu relacionamento. (. . .) De todas, *a mais geral - e que inclui as outras é o espaço* (p. 28-29 – grifo nosso).

Ou seja, o espaço é a categoria mais ampla e que abrange todas as demais categorias, inclusive o lugar. Contudo, o lugar só ganhou importância para a Geografia a partir da década de 1980⁷², dada a incursão da geografia humanista pela fenomenologia de Heidegger. Ao lugar (espaço da existência) associou-se a ideia da morada do ser, ou seja, o espaço onde o ser habita, espaço preenchido com sentido existencial relativo ao modo do ser *estar* no mundo. Os grandes responsáveis por essa abordagem na metodologia científica da geografia foram Edward Relph (1976), Anne

⁷² Sobre como o lugar adquire a devida importância no interior da Geografia, Cf. HOLZER, Werther. “O lugar na geografia humanista” **in Revista Território**. Rio de Janeiro. ano IV, nº 7. p. 67-78. jul./dez. 1999.

Buttimer (1976), Yi-Fu Tuan (1983), Carl Otwin Sauer (1983), John Pickles (1985) dentre outros. Atualmente, o lugar deixa de ser reduzido a mera descrição física e passa a ter um significado amplamente deduzido a partir do ser, ou seja, ao lugar conecta-se a o modo como o ser humano existe no mundo (Santaella, 2010).

Na esteira desse pensamento, Agnew (1987) nos diz que o lugar abrange três elementos que se complementam entre si: localização, local e sentido de lugar (Santaella, 2010), sendo que a localização é apresentada pelas coordenadas objetivas fixas no planeta, sendo esta uma localização referencial com outros planetas e o Sol; o local apresenta conexão de identidade para com a história e a sociedade identidade histórica e social. Essas duas dimensões “facilitam uma ligação dos humanos com o lugar” tendo por consequência, enfim, o sentido de lugar, sentido esse que denota a capacidade do homem em orientar-se e mover-se no espaço social. Disso podemos concluir, portanto, que o lugar é socialmente construído, não sendo natural e dado.

Em seu livro de fotografias **Lugares, estranhos e quietos** (2010), o cineasta e fotógrafo alemão Wim Wenders nos fornece uma noção bastante profunda, deveras poética, acerca da condição existencial humana e sua relação com os lugares. Para ele, a identidade com os lugares partiria da busca individual e subjetiva de encontrar aquilo que queremos no espaço. Lugares enquanto a projeção no espaço das nossas vontades e pertencimento no mundo:

A experiência me ensinou
Que quando você procura um lugar,
Tende a encontrar
Exatamente o que QUER.

Outros, certamente, encontram coisas incríveis também,
Mas parecem chegar a resultados diferentes.
Para começar, eles têm outros pontos de vista
E PROCURAM outras coisas.
Quanto a mim, pareço ter apurado meu senso de onde estar
Para perceber o que está “fora de lugar”. (WENDERS, 2010)

Ao artista interessa as coisas desordenadas, que estão “fora de lugar”, as quais o provocam uma gostosa sensação de agrado estético, a qual é registrada em várias fotos naquele livro. Não é só nas fotografias de Wenders que vemos esse seu fascínio pelos lugares, como também

podemos ver em seu grande filme **Paris, Texas** (1984), no qual um homem, em crise consigo mesmo, caminha por vários dias no deserto do Texas, USA. Tal como descrito acima, a geografia humanista devolve a condição existencial do sujeito geográfico, que se conhece enquanto parte do mundo. Para Wim Wenders, a noção de pertencimento é forte: estar num lugar é se deparar com aquilo que se anseia e o que se é.



Figura 42: *Still* de 'Paris, Texas', (1984), longa do diretor alemão Wim Wenders, que trata do encontro entre a vastidão das paisagens dos desertos norte-americanos e o silêncio desconcertante que povoa a subjetividade humana: "Onde nada há (...) me deparo com os lugares a que pertencço" (WENDERS, 2010).

3.1.1 Espaços efetivos e virtuais: lugar e fluxo

Ao longo da segunda seção, falamos especificamente sobre a comunicação enquanto uma possibilidade da linguagem, utilizando-nos, para isso, de noções da filosofia analítica sobre o uso lógico das palavras num dado contexto linguístico. Dado isso, chegamos a uma noção pragmática da linguagem, em que essa se assemelha a um jogo de tabuleiro: não havendo uma definição profunda para a linguagem, poderíamos defini-la apenas como o uso que dela fazemos num dado contexto de sentido. Com isso, obtemos não só uma temática para nossas primeiras ações artísticas, como também analisamos a produção de sentido

mediada pelos veículos comunicacionais e a inserção da tecnologia nesses processos de mediação. Baseando-nos nessa perspectiva ampliada da comunicação, concentrar-nos-emos, a partir de agora, na discussão acerca do espaço nas cidades contemporâneas, partindo do pressuposto de que as novas tecnologias da comunicação permitiram uma nova possibilidade de cognição e transformação do ambiente urbano a partir do princípio informacional ou fluxo da informação.

Contemporaneamente, nas sociedades em rede, vemos um fluxo cada vez mais constante de pessoas utilizando-se da tecnologia móvel como recurso para compartilhar variadas informações dos mais diversos lugares do planeta, estabelecendo as RSIs enquanto mídias alternativas para produção, disseminação e recepção da informação em qualquer ponto do planeta. Tal premissa constitui a rede social "wikinarua.com" (Fig. 2), desenvolvida no MidiaLab do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na qual é possível que cada indivíduo, em qualquer local no Brasil, possa compartilhar informações de qualquer tipo sobre seu lugar de origem, colocando em sinergia as várias mentes mediante a conexão em rede. O "wikinarua.com" permite que qualquer indivíduo social possa intervir no seu meio ambiente com a utilização da arte com imagens, sons, animações, textos, *podcasts*, etc.



Figura 43: A rede social “wikinarua.com” utiliza-se de dispositivos móveis na conexão entre redes e foi desenvolvida especialmente para a troca de informações entre os vários indivíduos em qualquer parte do Brasil, permitindo que qualquer pessoa possa modificar e intervir no seu contexto urbano e/ou meio ambiente, por meio da arte com imagens, sons, animações, textos.

Essa constatação é bastante importante para o presente estudo, haja vista que o conceito de mobilidade vem fornecendo novos sentidos ao espaço urbano. Mais do que pensar a real contribuição das tecnologias móveis nas relações humanas no interior da cidade e na desconstrução da ideia da cidade enquanto mera junção de ruas, avenidas e praças, acreditamos que o presente debate acerca da mobilidade reacende as discussões sobre a apropriação do espaço pelos indivíduos sociais, os quais se estabelecem não mais como meros indivíduos, mas estão em constante conexão comunicacional uns com os outros.

Em uma entrevista concedida para o livro **Cultura digital.br** (2009), o pesquisador André Lemos elenca três fases do desenvolvimento da microinformática⁷³. A primeira fase é a do *personal computer* (PC), que, ainda sem conexão com outros computadores pessoais, é apenas uma máquina multifuncional bastante sofisticada que permite a edição de textos e a resolução de outras tarefas; a segunda fase, denominada *computador*

⁷³ A microinformática nasce no contexto dos movimentos de contracultura norte-americanos, e teve como escopo principal “tirar o poder da informação da mão de uma elite” (LEMOS, 2009, p.137) e torná-la acessível às pessoas comuns mediante o *personal computer* (PC), um poderoso instrumento de produção de informação que, a partir da Internet, tem suas potencialidades informativas expandidas.

coletivo (CC), caracteriza-se pela conexão de um computador pessoal com outros, erguendo entre eles uma rede de troca de informações; a terceira fase é a atual que vivemos, onde o computador coletivo se torna transportável (laptops, netbooks, tablets, os telefones celulares com acesso à rede, etc. – *computação coletiva móvel* ou CCM) e cujo uso se torna cada vez mais constante entre as pessoas no interior da cidade. Essas três fases propostas por André Lemos são categorizações pertinentes aos estudos da comunicação haja vista o alcance da computação nas sociedades contemporâneas. Ele ainda observa que, mesmo a computação tendo se tornada coletiva, ela não deixou de ser pessoal. Entretanto, cada vez mais é “computação que só faz sentido coletivamente, não individualmente” (LEMOS, 2009, p.138).

Ora, é exatamente essa computação coletiva móvel (CCM) que vem transfigurando constantemente o espaço conhecido das cidades contemporâneas. Nas palavras de André Lemos:

As cidades contemporâneas passam por transfigurações importantes com o advento das novas tecnologias de comunicação e informação e, embora toda cidade seja um artefato complexo composto por diversas redes materiais e espirituais (Saint Simon), podemos ver as atuais cidades como uma cidade-ciborgue. (LEMOS, 2004, p.129)

É nessa atual conjuntura das ‘transfigurações’ da cidade pelo advento das novas tecnologias que centramos nossos esforços analíticos no que tange ao ambiente urbano. Nesse sentido, a “cidade-ciborgue” representa a cidade cujo território é permeado por “fluxos de informações digitais planetários e suas diversas tecnologias ligadas por redes telemáticas” (LEMOS, 2004, p.132), sendo a CCM a grande responsável por essa transformação do cenário espacial urbano.

Observamos, dessa forma, uma complementaridade entre duas espécies de espaços: o primeiro é o espaço característico de todas as cidades, espaço real ou material, denominado, portanto, “espaço de lugares”; em segundo lugar temos o espaço que se determina pelo fluxo de informação, determinante na cultura digital contemporânea, o qual pode ser chamado “espaço de fluxo”. Ambos confluem para uma compreensão da totalidade espacial das ‘cidades-ciborgue’.

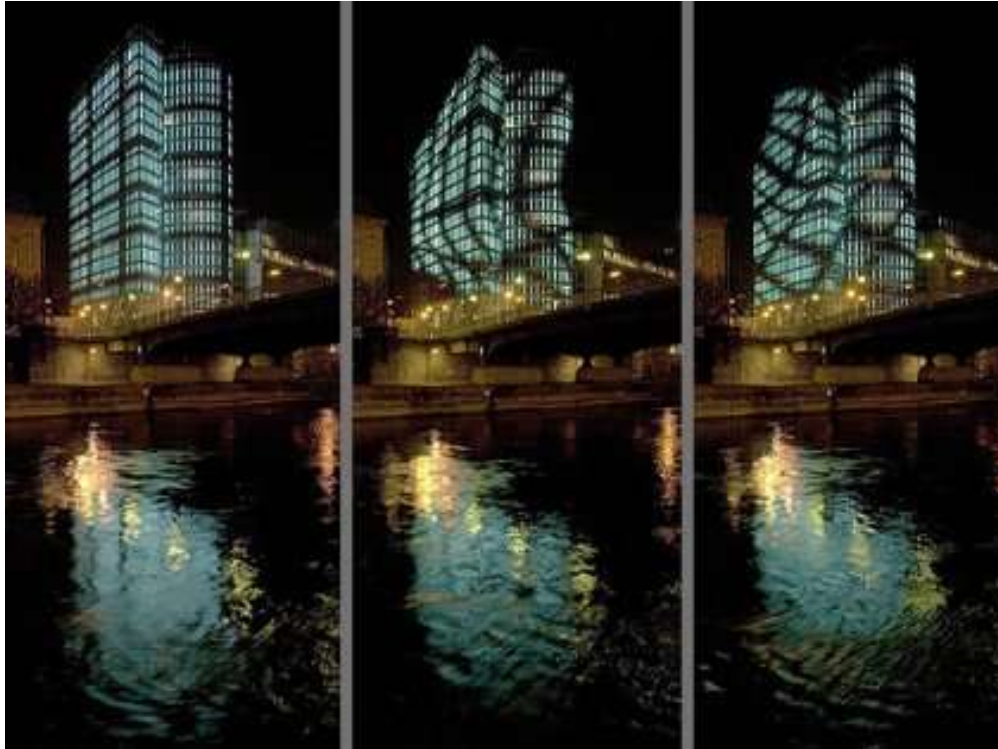


Figura 44: Hank Haesuler, "Lecture 6", projeção interativa sobre arquitetura urbana, 2010. As "media facades", ou fachadas midiáticas, exploram as possibilidades das sociedades em rede, mediante as novas tecnologias da informação, sobretudo a Internet, como formas de interação entre os indivíduos sociais e a paisagem urbana e, por isso, podem exemplificar a noção de cidade-ciborgue. As *media facades* apresentam novas formas de apreensão estética da arquitetura das grandes cidades ao redor do mundo, permitindo que os indivíduos sociais interajam com as projeções mediante as mídias móveis.

O espaço de lugares forja a noção de que ao lugar atrela-se uma perspectiva material da existência como modificadora da condição espacial humana, ou seja, a construção do local depende da relação de sentido estabelecida entre o ser e o seu contexto espacial. Nesse sentido, o esforço de André Lemos (2001), ao associar o espaço de lugares como uma das camadas do espaço da cidade contemporânea, onde há cada vez mais presentes dispositivos digitais que mediam a relação dos indivíduos com a cidade, diz respeito não só a evidenciar o espaço de lugares como o local por excelência onde se enraíza a experiência social, tal como afirma Castells (1996), mas também busca atentar para as possibilidades de ampliação da capacidade humana em se integrar à cidade mediante o "fluxo de informação numérica por redes telemáticas planetárias" (LEMOS, 2001, p.18), as quais acabam por influenciar e configurar as trocas sociais e comunicativas nas cidades contemporâneas:

Sabemos que toda cidade é construída a partir de fluxo de informação, mas, pela primeira vez, o fluxo de informação numérica por redes telemáticas planetárias influenciam a configuração das trocas sociais e comunicativas nas cidades. Como afirma Castells, "a cidade global não é um lugar, mas um processo. Um processo pelo qual centros de produção e consumo de serviços avançados, e as sociedades locais subordinadas a ele, é conectado em uma cadeia global (...) na base de fluxos de informação." (Castells, 1996, 386). (LEMOS, 2001,p.18)

A potencialização das trocas afetivas pelo fluxo de informação numérica pode ser vista, sobretudo, no modo como as redes telemáticas constituem congregações das mais variadas mentes no espaço urbano, a exemplo das RSIs. Contrariamente ao pensamento distópico do filósofo alemão Jürgen Habermas, o qual afirmou, em 2006, que a Internet contribui para uma grande fragmentação do espaço público (Santaella, 2010a), acreditamos que o real estado da situação contribui para outra análise. Expomos aqui duas situações que corroboram para mensurarmos como as novas tecnologias contribuem para outras possibilidades de uso do espaço urbano, tornando-o cada vez mais integrado à vida dos indivíduos sociais.

Ao longo dos dois últimos anos, podemos notar um aumento significativo de manifestações que tomam por norte a igualdade de direitos humanos em vários países do mundo. Um exemplo desse tipo de manifestação muito recente é a chamada "Marcha das vadias", movimento que se iniciou em fins de 2010 no Canadá, que prega o respeito às mulheres quanto ao modo de vestir e de se portar. O lema das manifestantes é "nem santa, nem puta, apenas mulher!", em referência ao pensamento machista corrente que, buscando justificar o estupro das mulheres, afirma que elas são sexualmente violentadas devido à forma como se vestem ou se portam na sociedade.



Figura 45: Mulheres cobertas com pano no rosto na "Marcha das Vadias", 2011, na Colômbia. Esse movimento se torna mais forte a partir do uso da RSIs na divulgação de sua motivação ideológica⁷⁴.



Figura 46: Multidão na "Marcha das Vadias", 2011. Protesto urbano que se inicia a partir do contato entre várias pessoas mediante as RSIs.

Não queremos aqui colocar em pauta a motivação do grupo ou das manifestantes, nem mesmo a ideologia feminista norteadora do mesmo; todavia, queremos ressaltar que tal movimento ganhou força nos estados brasileiros a partir da repercussão mundial das manifestações em várias cidades do mundo mediante as RSIs e sites de notícia na Internet. Ao alcançar as RSIs, o movimento toma outra proporção a partir de um espaço de discussão livre que visa modificar a ideologia recorrente por meio de manifestações em espaços públicos. A partir das redes sociais, as interações

⁷⁴ Fonte: < <http://www.marchadasvadias.org/categoria/fotos/> >. Acesso: 15/10/2012.

inter-humanas ganham novas configurações que deflagram “novas modalidades de experiência social” (SANTAELLA, 2010, p.118):

Especialmente entre os jovens, redes sociais como Orkut, MySpace, Facebook, Twitter substituíram em boa parte as interações face a face. Como nos lembra Shepard (2007), redes de socialização, como Flickr, e mais recentemente o Twitter, propiciam formas de compartilhamento e de troca inimagináveis no espaço físico. *Isso gerou uma desvalorização do espaço público fisicamente localizável em favor de uma esfera pública própria das redes globalizadas, comprovando que transformações nas mídias emolduram novas modalidades de experiência social.* (SANTAELLA, 2010a, p.118 – grifo nosso)

A segunda situação é a do grupo *Anonymous*⁷⁵ (Fig. 3), composto por hackers que, cansados de verem o cidadão comum ser ludibriado pelas grandes corporações e a mídia “oficial”, resolveram quebrar o sigilo das mesmas expondo-as ao grande público. Semelhantemente a um sistema “acentrado” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p.24), cujas características podem se fazer notar nas RSIs⁷⁶, o grupo não possui uma unidade central da qual emanam ordens e sua estrutura não é a de um partido político. Cada pessoa do grupo possui autonomia para a realização de ataques e intervenções na web.

75 O grupo utiliza uma máscara inspirada no rosto de Guy Fawkes (1570 – 1606), também conhecido como Guido Fawkes. Fawkes foi um soldado inglês católico que teve participação na "Conspiração da pólvora" (*Gunpowder Plot*) na qual se pretendia assassinar o rei protestante Jaime I da Inglaterra e todos os membros do parlamento durante uma sessão em 1605. A graphic novel **V de Vingança**, com roteiro de Alan Moore e arte de David Lloyd, possui influências da "Conspiração da Pólvora". No quadrinho, um personagem utiliza o codinome V e utiliza aquela máscara, tenta promover uma revolução na Inglaterra fictícia. A explosão do parlamento inglês também era objetivada, buscando-se concretizar, de certa forma, os planos da conspiração da pólvora.

⁷⁶ Enumero-as: a) ausência de controle central, b) Natureza autônoma das subunidades, c) Conectividade intensa das subunidades e d) Causalidade não linear em rede processando-se de vizinho a vizinho (Santaella e Lemos, 2010).



Figura 47: Integrante do grupo *Anonymous* marcha durante protesto. O lema do grupo: "Nós somos uma ideia. Uma ideia que não pode ser contida, perseguida nem aprisionada".

Tal como no movimento "Marcha das vadias", o *Anonymous* realizou manifestações contra a corrupção pelas principais cidades do país, mostrando que, além de realizar suas intervenções no ciberespaço, as ações no espaço público garantem-lhes uma possibilidade ampliada de manifestação.

Desses dois casos, podemos extrair dois importantes avanços da internet enquanto "estágio mais avançado da evolução midiática" (SANTAELLA, 2010, p. 117): em primeiro lugar, vemos uma intensificação na discussão e na disseminação de ideias caras à política mundial pelo cidadão comum, ideias essas que estruturam fóruns e grupos de discussão nas redes sociais (mais especificamente o Twitter e o Facebook) e que estimulam novas formas de produção, recepção e disseminação da informação de caráter público, forçando-nos a repensar categorias como "produtores de informação", "público", "audiência" e "mídias oficiais". Em segundo, vemos como a Internet opera de modo a permitir novas trocas sociais entre os indivíduos sociais na "esfera pública própria das redes globalizadas", o que implica em uma nova figuração do espaço da cidade como um *híbrido* entre o lugar, fisicamente localizável, e o fluxo – de informação, de tecnologia, interação organizacional. Ou seja, as imbricações entre espaço físico (de lugares) e espaço virtual (fluxo) reconfiguram o

ambiente urbano permitindo novas integrações entre os indivíduos sociais e seu lugar existencial. Nesse sentido, vemos ambos os movimentos (“Marcha das vadias” e o grupo *Anonymous*) permitidos pela computação coletiva, como modos de congregação em torno de uma ideia comum entre seus integrantes e sua consequente atualização em manifestações públicas, que transbordam as fronteiras entre o lugar e o fluxo.

A esse espaço contemporâneo, dialeticamente constituído a partir das novas tecnologias das sociedades em rede e da materialidade do lugar da cidade enquanto enraizadora de experiência social, denominamos espaços intersticiais:

como uma metáfora capaz de caracterizar as múltiplas faces das mudanças mais recentes no mundo da comunicação e da cultura. Entre as múltiplas faces dessas mudanças encontram-se as atividades que estão sendo conhecidas sob a rubrica de ‘mídias locativas’ (SANTAELLA, 2010, p.122)

Tendo levantado essa imbricação entre o espaço urbano e as novas tecnologias de comunicação e informação, e apontado para como essas influem na necessidade de se repensar a esfera pública, passemos a analisar como o conceito de mobilidade das mídias locativas vem insuflando nesse assunto novas perspectivas analíticas da topografia das cidades contemporâneas.

As tecnologias baseadas na localização (GPS, telefonia móvel, laptops, tablets, palmtops, conexão Wi-fi, Bluetooth...), ou mídias locativas, permitem a troca de informação com uma determinada localidade física, as quais podem ser usadas para mapeamento, localização, acesso a serviços e à informação sobre o lugar onde nos encontramos (Lemos, 2008 ⁷⁷). Kellerman (2006) ⁷⁸ nos diz que a mobilidade não é nada mais do que a capacidade de se mover e de se comunicar em vários lugares de ação, caracterizada pela expansão espacial dos indivíduos sociais, dada a transmissão e recepção de informação. Ou seja, a mobilidade, marcada pelo uso dessas tecnologias, permitem a coincidência entre o deslocamento físico e a comunicação, implicando na completa ‘desterritorialização’ da enunciação discursiva, o que acaba por transpor as fronteiras que delineiam o espaço-tempo do discurso no interior da *urbe*. Reforçando esse ponto,

⁷⁷ LEMOS, André. “Mobile communication and new sense of places: a critique of spatialization in cyberculture”. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 16, p. 91-108, dez. 2008.

⁷⁸ KELLERMAN, Aharon. **Personal mobilities**. Londres, Nova York: Routledge, 2006.

Yvana Fechine nos informa sobre como a comunicação em tempo real forjou uma nova possibilidade de encontro, caracterizando na maior contribuição dos meios de comunicação:

Do telégrafo à Internet, passando pelo telefone e pela televisão, todos os meios foram contribuindo para uma dissociação progressiva entre o lugar físico, o lugar social e o lugar semiótico (Meyrowitz, 1985). Já com a invenção do telefone, o homem criou um protótipo do ciberespaço ao forjar com a comunicação em tempo real uma nova instância do encontro. (FECHINE, 2006, p. 38)

Compreendemos que tal dissociação, entre as três espécies de lugares que Fechine nos informa, a partir dos estudos de Joshua Meyrowitz (1985), implica na configuração de um novo lugar a partir da mediação tecnológica, a qual permite novos lugares para as trocas afetivas.

Com isso, a comunicação humana se efetiva de forma não hierárquica, estruturadas por redes não físicas que permitem a troca de informação entre qualquer pessoa, em qualquer lugar, e a cidade se torna, então, o espaço por excelência das mais variadas trocas afetivas, físicas ou virtuais, onde se permite a transformação de sua realidade social pelos indivíduos sociais em conexão entre si.

No contexto das sociedades em rede, sabemos que os dispositivos móveis estão cada vez mais presentes no cotidiano das pessoas. Isso implica em “conexões ubíquas⁷⁹, que atingem os conceitos de público e privado na Cibercultura” (DOMINGUES & LUCENA, 2011) e fornecem novos sentidos para a relação entre a cidade e seus indivíduos:

Chega-se, portanto, à constatação de que a portabilidade dos dispositivos de comunicação sem fio permitem interações constantes em qualquer lugar, a qualquer hora, numa rede de relações complexas de estados emergentes, que promove a desconstrução de qualquer linearidade dos modos de viver anteriores. (DOMINGUES & LUCENA, 2011)

A ubiquidade resume-se, ao fim e ao cabo, nessas constantes interações entre as tecnologias portáteis e a vida humana, tendo as tecnologias que mediam o contato do homem com a cidade se tornado parte da cidade.

⁷⁹ O termo ‘ubíquo’, que aqui aparece, remonta à concepção narrativa espaço-temporal decorrente dos movimentos vanguardistas, que acaba se confundido com a simultaneidade: estar ao mesmo tempo em vários lugares. Entretanto, o contexto de significação, aqui, além de reforçar a presença, é o da comunicação e da computação ubíqua, a qual “destaca a coincidência entre deslocamento e comunicação” (SANTAELLA, 2010, p. 17). Portanto, utilizaremos o respectivo conceito a partir da perspectiva da simultaneidade entre o deslocamento e a comunicação permitida pelas mídias locativas.

As novas tecnologias que mediam nossa relação com a cidade ampliam nossas possibilidades cognitivas e, conseqüentemente, redimensionam nossa própria compreensão do espaço urbano, tornando, portanto, “a relação social e cultural que define o lugar numa relação ontológica e antropológica redefinida pela experiência do homem, que hoje é transformada pelas tecnologias” (DOMINGUES & LUCENA, 2011). Assim, o espaço da cidade passa a não ser simplesmente composto pelas esquinas, quarteirões, ruas e bairros, mas também por camadas visíveis a partir desses dispositivos ubíquos, tal como podemos notar ao navegarmos pelas plataformas **Google Maps**⁸⁰, **Google Earth** e a mais recente, o **Google Street View**, as quais nos permitem, a partir de distintas camadas de visualização, termos diferentes visões do espaço em várias cidades no mundo.



Figura 48: Imagem de satélite da cidade de Ituiutaba – MG. Fonte: Google Maps.

⁸⁰ Juntamente com o **Google Street View**, podemos baixá-lo gratuitamente para o celular.



Figura 49: Vista de uma rua da cidade de Ouro Preto, MG, mediante a tecnologia do Google Street View, 2012. Com as tecnologias de informação em rede, torna-se possível visitar as ruas de uma cidade sem sair de casa, ampliando nossa capacidade de cognição de um local que está distante.

Reforçando a constituição da cidade contemporânea como a interação do lugar e do fluxo, vemos exatamente como:

a esfera pública não mais se define pelas estruturas materiais como praças e ruas, nem apenas pelo espaço virtual das redes telemáticas, mas surge na interação complexa de espaços materiais e imateriais, em espacialidades híbridas caracterizadas por fluxos dinâmicos. (SANTAELLA, 2010, p. 121 – grifo nosso)

Isso dito, temos como certo que o espaço da cidade passa por notáveis transformações, dada a eclosão da computação coletiva móvel. Se por um lado temos o lugar definido pela experiência do homem a partir de sua constituição sociocultural, por outro, temos o fluxo (da informação, da interação, do capital, etc.) como a principal característica das sociedades em rede, o qual fornece novas formas de apropriação e integração do homem ao seu local. Hoje, mediante as tecnologias locativas, antevemos ruas, avenidas, bairros inteiros e inclusive fachadas de casas e prédios de qualquer cidade do globo na palma de nossa mão. Isso facilitou nosso deslocamento nas cidades, principalmente naquelas que desconhecemos. Tudo isso representa e apresenta novas formas de nos relacionarmos com o espaço, o qual faz alusão, agora, às suas potencialidades: sejam materiais

sejam virtuais. O espaço é dado, mas também é objeto e resultado das transformações propiciadas pelo homem.



Figura 50: Panorâmica de uma das ruas do centro da cidade de Ituiutaba – MG. Com a tecnologia do Google Street View, um viajante pode se deslocar em qualquer cidade com o mero auxílio de seu celular.

Vejo como necessário, a partir da exposição conceitual realizada, refletir acerca das implicações relativas à inserção das novas tecnologias locativas no contexto de minha cidade natal, local das ações urbanas propostas nesta pesquisa. Para tanto, devemos pensar a cidade, sobretudo, como *ambiente*, noção essa que, para Valente e Germano, instaura-se na:

articulação conjunta de relações e interações entre a realidade física e a realidade psicológica, parecendo-nos mais adequada para pensar a virtualidade e o expansionismo da rede, estabelecendo um contraponto necessário, e dialético, à concepção cartesiana de projeto racional de organização do 'espaço'. (VALENTE e GERMANO, 2012, p.11)

Contrariamente à concepção de ordenação linear do espaço, os artistas e pesquisadores Agnus Valente e Nardo Germano lançam mão da noção de ambiente e inferem o mesmo como a interação entre as realidades física e psicológica, não descartando o fluxo das redes digitais das trocas afetivas. Acreditamos, a partir dessa rica contribuição dos autores, que aqui se vê reforçada a ideia da ecologia cognitiva (Santaella, 2010; Lévy, 1990) como mote principal para se refletir as múltiplas interações do ser humano com seu vasto meio, seja ele natural, biológico, urbano ou tecnológico. Como principal consequência das redes telemáticas

e dos dispositivos móveis para a cidade, vê-se a geração de novos espaços de encontro e de trocas afetivas em que prevalecem a (re)construção das identidades e dos laços sociais – espaços antropológicos (Silva, 2001). A aderência do mundo virtual à realidade concreta dos lugares mediante as tecnologias móveis permite-nos considerar o espaço da cidade não mais orientado por opostos essencialistas, tais como o virtual/real ou público/privado, mas espaço vivido sob diferentes e possíveis modos de atuação, o que altera as coordenadas espaços-temporais que regeram, por vários séculos, as ações dos indivíduos no interior da cidade.



Figura 51: Garotas, na cidade de Ituiutaba – MG interagindo com o código QR resultante da performance “(entre)fitando monumentos e praças”, ação artística que compôs “tele-Ausência”, fotografia, 2012. Foto: Anésio Neto.

3.1.2. 'O não uso é a fissura, e vice-versa!': O espaço urbano na cidade de Ituiutaba (MG), um breve relato

Todas as cidades são compostas das mesmas coisas: ruas, avenidas, semáforos, bairros, lotes vagos e lotes em ruínas, casas (em algumas: prédios), lojas de serviços que estão ali para facilitar a nossa vida, lanchonetes, restaurantes, armazéns, pontos de ônibus, etc. O diferencial de cidade para cidade encontra-se no modo como os indivíduos sociais se apropriam dessas coisas, conferindo-lhes sentido conforme os seus usos/ações próprios. O espaço público na cidade contemporânea “ganhou usos e funções conforme as características de seus usuários, tendo em vista que estes são reflexos do pensar e agir das pessoas no espaço urbano” (LOBODA e GOUTHER, 2011, p. 56). Por isso, o espaço público da cidade é caracterizadamente dinâmico, sendo fruto do uso que os seus habitantes fazem dele. Ituiutaba, como qualquer cidade, é assim.

Localizada próxima à fronteira com o estado de Goiás, Ituiutaba experimentou a sensação de ser uma cidade polo em desenvolvimento agrícola na década de 70. Naquele tempo, ficou conhecida como a “capital do arroz”. Os barracões que eram utilizados para limpeza e estocagem ainda existem nos bairros mais antigos, ainda que a preservação dos mesmos não seja das melhores. Já não se sabem mais de seus donos, com certeza pertencente às famílias tradicionais da região. Após a década de 70, veio a decadência. Talvez a única sensação de desenvolvimento sentida pelos ituiutabanos (ou tijucanos, pois derivado do Rio Tijuco, que corta a cidade) após esse período áureo tenha sido a chegada de inúmeras usinas de processamento de álcool e açúcar, tendo como matéria a cana-de-açúcar – cana que, de tão amarga, devasta o cerrado que circunda a cidade e deixa marginalizado o trabalhador rural de sua própria condição humana, em êxodo de seus estados natais mais longínquos do nordeste.

À parte a decadência propagada pelas nobres famílias, a cidade registra alto número de escritores, artistas e músicos (esses foram mais influentes entre décadas de 60 e 80, tais como Moacyr Franco, Nilton César e Bianca, fadada ao esquecimento assim que a década de 80 findou-se). Mais recentemente, temos figuras como Luiz Vilela (escritor), Whisner Fraga (idem), Rauer Ribeiro (professor universitário e escritor) e Edgar Franco

(artista multimídia e intelectual). Ainda que a cidade tenha nomes consagrados nas artes e literaturas nacionais contemporâneas, é necessário mencionar que não há na cidade um espaço público propício à reflexão e disseminação de arte de qualquer espécie, sobretudo a contemporânea, tais como um museu, uma galeria ou um espaço cultural influente na vida cultural do município. Há alguns espaços municipais dedicados à cultura, tais como o Museu Antropológico de Ituiutaba (Musai)⁸¹, o Espaço Cultural⁸², a Biblioteca Municipal e a Galeria de Antiguidades⁸³. Há, também, o Conservatório Estadual de Música e o Teatro Vianinha⁸⁴, sendo esse último particular. No caso das instituições municipais, há uma congruência entre o sucateamento e o desprestígio das entidades mantenedoras (sobretudo a Fundação Cultural de Ituiutaba – FCI) e sua fraca presença entre os artistas e representantes da cultura locais. A única instituição estadual, que zela pela arte e cultura local (o Conservatório Estadual de Música), fomenta o ensino da arte e da música num nível muito simplório, com docentes que não possuem tanto prestígio frente aos discentes, dadas as próprias condições de ensino no Estado de Minas Gerais. Por sua vez, o único teatro na cidade (Teatro Vianinha), que desde 2009 passa por reformas que descaracterizaram sua fachada – mesmo tendo sido tombado Pelo Poder Público Municipal em idos da década de 1990 –, apresenta-se enquanto espaço restrito de produção artística e centrado nas mãos de poucos, posto que seja um espaço privado.

Embora tenham suas funcionalidades virtualmente asseguradas, pode-se notar um hiato entre esses espaços e as ações individuais significativas, hiato esse que torna um possível lugar de convívio, lugar *onde* se realizam as mais variadas trocas de experiências culturais e artísticas, em espaço indiferente, espaço sem valor frente à vida dos indivíduos no contexto urbano.

⁸¹ No Musai, ficam expostos achados antropológicos das tribos indígenas que habitaram a região do Triângulo Mineiro: “A missão da instituição é colecionar, proteger, interpretar e difundir os bens materiais sob sua responsabilidade, buscando alimentar de forma permanente um diálogo com a comunidade” (DOMINGUES, 2012, p.14).

⁸² “O espaço cultural é mantido pela Fundação Cultural, e, apesar de cumprir a função de instruir aulas e oficinas, seu espaço tornou-se um pouco inadequado e carece de reformas (principalmente com relação à acessibilidade)” (DOMINGUES, 2012, p.12).

⁸³ A Galeria de Antiguidades de Ituiutaba é “onde preserva-se (*sic.*) diversos tipos de registros fotográficos, utensílios e objetos que fazem parte da história tijucana” (DOMINGUES, 2012, p.18).

⁸⁴ O Teatro Vianinha é o único teatro da cidade, é uma entidade desvinculada do poder municipal, sendo uma associação de recurso próprio.

Se esses espaços – asseguradamente espaços cujas funções se definem pela vida cultural na cidade – não têm suas funções muito claras ou bem delineadas juntas aos indivíduos dessa cidade, como se dá, portanto, a relação desses com o espaço público? Ou melhor, como se constituiu o uso do espaço público na cidade de Ituiutaba?

Ora, primeiramente, avaliamos os espaços públicos a partir da interatividade (in loco) despropositada, a qual pode propiciar o diálogo, as trocas e as dinâmicas entre os habitantes, num dado espaço não privado⁸⁵. No caso de Ituiutaba, é prevaletente a figura das praças como maior representante do espaço público⁸⁶. As praças na cidade “mantêm uma homogeneidade no que se refere ao *uso para deslocamentos diários entre um ponto e outro*, seja para trabalho, lazer, ou outros destinos” (LOBODA e GOUTHER, 2011, p. 59 – grifo nosso). Ou seja, o *uso* dos espaços públicos na cidade se converge com o simples deslocamento ou a transição, de um ponto a outro, por seus habitantes. É o *espaço da transição*, cujo tempo é ditado/dotado de utilidade: *pressa, rush*, funcionalidade e necessidade são as categorias que marcam o passo no espaço. Pode-se notar, assim, um *não uso* do espaço público⁸⁷: não integração do espaço às pessoas – espaço indiferenciado –, hiato na esfera pública, *fissura*, incomunicabilidade, desvalorização das trocas afetivas no ambiente social.

⁸⁵ Consideramos que o característico do espaço privado é principalmente o fato de que convidamos outras pessoas, ou somos convidados por elas, a integrar esse espaço. Todo espaço privado é um lugar, mas nem todo lugar é um espaço privado.

⁸⁶ Alertamos para o fato de que, a partir desta sub-seção, nos referimos inteira e abertamente ao espaço da cidade mencionada. Além de possuir espaços públicos com usos não tão bem definidos, em Ituiutaba não temos um mercado, teatro, galeria, museu ou qualquer outra instituição voltada integralmente para a cultura ou a arte, que seja de cunho municipal, estadual ou federal.

⁸⁷ Um dos “*não usos*” dos espaços públicos na cidade pode ser exemplificado pelo modo como em uma praça, localizada no centro da cidade, em frente ao Fórum Municipal e ao prédio da Prefeitura Municipal, é ‘usada’: na parte do dia, essa praça serve como estacionamento pago para carros, o que dificulta a transição de pedestres pela mesma.



Figura 52: Coco Fusco, "The empty Plaza", 2012, vídeo. Nesse vídeo, a artista cubana Coco Fusco busca preencher um lugar vazio – a praça que foi palco de ações revolucionárias – de memórias, buscando integrar espaço público, memória e público (ausentes). Lugares esquecidos, mas que já tiveram um grande apelo à memória coletiva, são restituídos a partir da lembrança do que ali já houve...

A escolha por essa cidade⁸⁸ como ambiente para as ações artísticas da presente pesquisa reside justamente na tentativa de convidar seus habitantes a refletir acerca dessa condição à qual o espaço público da cidade se acostumou, nos últimos anos. Não tenho por intuito preencher a lacuna entre as pessoas e o espaço público (indiferenciado), mas exatamente permitir às pessoas a experiência da descoberta e da surpresa frente a uma série de ações artísticas – propostas pelo grupo "**A linguagem e a fissura**" – que propuseram uma forma de integração entre os habitantes e seu espaço, uma vez que todas elas tiveram algo em comum: a valorização do elemento surpresa, por vezes espontâneo, da arte frente aos habitantes da cidade. Tais ações artísticas serão, a partir de agora, apresentadas e analisadas de forma a tornar mais compreensível a relação entre o uso do espaço público e a capacidade da arte em tornar esse espaço significativo para a vida dos habitantes de Ituiutaba.

⁸⁸ Denominados "tijucanos" ou "ituiutabanos".

Seção 4. “A linguagem e a fissura”: experimentações artísticas nas Redes Sociais da Internet e no espaço urbano da cidade de Ituiutaba - MG

Nas seções anteriores buscamos estruturar os conceitos poéticos da presente pesquisa centrando-os no debate acerca da inserção das novas tecnologias da informação em processos de criação de trabalhos artísticos. No interior do debate proposto, buscamos nos concentrar no modo como as tecnologias móveis de comunicação implicam novas possibilidades de relação entre os indivíduos sociais e o espaço urbano, resultando, assim, em novas modalidades para o uso do espaço público no interior da cidade. A partir desta seção, temos por intuito trazer à tona toda a discussão já apresentada acerca da comunicação humana, do espaço, do lugar, da mobilidade, e, sobretudo, dos processos cognitivos inerentes ao ato criativo para o interior da proposta das experimentações artísticas que aqui apresentaremos, as quais têm por objetivo principal lançar questões pontuais acerca das possibilidades de criação artística colaborativa no contexto das redes telemáticas e das sociedades em rede. Aqui, mais do que apenas narrar as experiências adquiridas ao longo do ano de 2012 com o coletivo de experimentação artístico-urbana “**A linguagem e a fissura**”, temos por intuito contribuir com as atuais discussões⁸⁹ acerca das experimentações artísticas e colaborativas nas redes digitais sociais (ou Rede sociais da Internet, RSIs) e as implicações práticas para as ações de artistas contemporâneos.

Antes mesmo de adentrarmos na análise das ações, devo ressaltar que não apresentarei um “objeto estético” definido ou uma “obra”, considerados em um todo pronto e acabado. Ou seja, nas ações a serem aqui descritas prevalece a noção de fluxo e experimento do processo criativo, em constante reformulação e (re)apresentação das ações urbanas, em detrimento de um objeto artístico encerrado em si mesmo. Pretendi, nas palavras de Ferreira Gullar, “mergulhar” – e nesse mergulho, mergulhar os

⁸⁹ Cf. Prado, 2003; Santaella e Lemos, 2010; Prates, 2012.

tijucanos – “numa aventura sem obra” (GULLAR, 2012, p.8) ⁹⁰. Entretanto, isso não é novo, haja vista que é uma característica da arte no início do século XX, principalmente do movimento neoconcreto, cujos trabalhos artísticos convidam o espectador a revelar suas potencialidades:

A arte crítica do início do século XX já trazia uma preocupação com os sinais de esgotamento relativos à posição passiva do público na experiência estética tradicional, funcionando como visionários de uma nova realidade ainda por construir, muito antes do surgimento de tecnologias capazes de potencializar a coautoria na experiência estética e poética. (PRATES, 2012, p.3)⁹¹

Ou seja, convidar o espectador a participar e a vivenciar a obra já é algo realizado pelos movimentos artísticos do século XX, tendo isso se enfatizado a partir da década de 1960 com os *happenings* de Allan Kaprow, as performances de Marina Abramovic ou as instalações de Lygia Clark, dentre vários outros. O que considero ser o mergulho na aventura artística sem obra foi (e continua sendo...), além disso, a criação de um coletivo de pessoas para a realização das intervenções urbanas, no qual toda a elaboração das poéticas fosse o resultado contínuo da colaboração de diversas sensibilidades. Para tanto, utilizei-me, principalmente, das Redes Sociais da Internet (RSIs) para a criação desse grupo, possibilitando às mais variadas pessoas olhar de dentro o processo, bem como colaborar na criação das intervenções urbanas.

O resultado foi o grupo de intervenção urbana “**A linguagem e a fissura**”, que começou meramente como um grupo aberto para debates não tão profundos sobre arte urbana e como uma forma para recrutar recursos (humanos, financeiros e materiais) na realização de intervenções urbanas. Entretanto, como vimos na seção dois da presente pesquisa, as redes não funcionam de modo linear, na base da “ação/reação”. Além de permitirem a conexão de vários usuários a partir dos mais distintos pontos remotos, as redes se constituem como a “infraestrutura elementar de telecomunicação”, sendo, portanto, “matrizes técnicas que estruturam espaços”, possibilitando os diversos intercâmbios de informação (PRADO, 2003, p.65). Em outras palavras, com as experimentações nas RSIs podemos ver como projetos artísticos propostos naqueles ambientes

⁹⁰ GULLAR, Ferreira. “Arte sem obra” in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 de Novembro de 2012. Caderno Ilustrada, p. 8.

⁹¹ PRATES, Eufrasio. “Interatividade na música holofractal: inserção estética do público como coautor do processo criativo”, Brasília, 2012.

permitem uma pluralidade participativa que colocam em sinergia várias sensibilidades, colocando em “diálogo perspectivas diferentes para se assegurar uma abertura do campo artístico” (Idem, p. 36).

Todo conteúdo exposto no grupo de discussões online, ao longo dos últimos meses, sofreram todo tipo de alteração. Tal como ocorre num sistema complexo, as redes são formadas por entidades que estão constantemente agindo e reagindo umas às outras, implicando o fato de que os membros daquele ambiente virtual podem reagir de forma completamente inesperada. Todo tipo de ação é possível e nenhuma é previamente determinada. Ao longo desta seção buscaremos narrar como as reações inesperadas de alguns membros do grupo foram cruciais para a compreensão da complexidade teórico-prática envoltas no conceito de rede, a saber, um conceito que preza por “uma forma de trabalho, de ação/pensamento, de interação de um contexto partilhado” (PRADO, 2003, p.31).



Figura 53: Interface da comunidade virtual do coletivo “A linguagem e a fissura” na rede social Facebook.

A teoria ator-rede estabelece que a interação entre as partes das redes implicam em “capacidades cognitivas ampliadas pelo pensar, agir e

sentir em rede” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p.25), fazendo das redes, então, parte da ecologia cognitiva humana. E é exatamente esse ponto que gostaríamos de ressaltar: a mente coletiva, “um tipo de inteligência gerada pela interação entre os agentes da comunicação” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 25). Mais especificamente, iremos lançar aqui uma reflexão acerca do uso das RSIs a favor de uma poética colaborativa em minhas ações urbanas recentes, nas quais os indivíduos sociais se mobilizam intervindo (pensando, agindo, sentindo...) no espaço público de lugares.

As primeiras ações públicas realizadas pelo grupo **“A Linguagem e Fissura”** – as quais irei adentrar mais profundamente em breve – foram “(entre)fitando monumentos e praças”, “a razão disso é fazer você olhar para o céu” e “OBSTRUÇÃO”. Todas elas partiam de discussões, propostas ainda somente por mim, em rede. Ou seja, foram realizações primárias, nas quais a ideia de colaboração em grupo ainda estava apenas iniciando. Seguidamente, vieram “tele-Ausência”, resultante de “(entre)fitando monumentos e praças”, e “Férteis ruínas”, concomitante à efetivação de alguns membros no grupo, as quais já apresentaram o gérmen da colaboração, posto que foram teorizadas conjuntamente pelos membros. Ainda que essas ações não possuam forte apelo tecnológico, elas só foram possíveis graças aos intercâmbios e à participação permitidos pelas redes telemáticas e ao estabelecimento dos novos espaços antropológicos pelas tecnologias da comunicação. Portanto, penso que o fator condicionante de todas as ações colaborativas realizadas no espaço urbano foram as redes telemáticas, as quais permitiram todo o tipo de defrontação entre os membros do grupo, os outros habitantes de Ituiutaba e o espaço urbano.

Os atos performáticos acabaram se apropriando de locais caracterizados pela presença de transeuntes. Só que não a presença permanente, mas, sim, a presença transitória. Ou seja, os locais foram escolhidos pelo fato de representarem trajetórias que as pessoas na cidade fazem ao ir para o trabalho, escola, caminhada matinal etc. O espaço onde ocorre a transição de pessoas, ou os espaços transitórios, é o tema desses vários experimentos artísticos em contexto urbano. Por assim dizer, acabamos por chamar esses de “espaços de transição”.

À medida que as ações ocorriam, pude perceber novos conceitos advindos da prática, o que resultou em uma completa transformação dos

conceitos iniciais da presente pesquisa. Na confluência entre teoria e prática apareceram novos temas para os quais, antes da elaboração prática, eu não havia atentado – tais como a consequência política de se fazer arte em espaços públicos e até mesmo questões referentes à recepção das ações artísticas pelos habitantes da cidade e a criação de público para as mesmas.

Por fim, é necessário dizer que os experimentos artísticos aqui mencionados estão organizados segundo uma ordem lógica, e não conforme a ordem cronológica de sucessão das ações. Preferi uma ordenação que prezasse pelo modo como me utilizei dos meios expressivos artísticos e a consequente noção de uso do espaço desencadeada no processo criativo como um todo. Ver-se-á que iniciaremos a análise dos experimentos a partir de “É necessário comunicar...”, performance em telepresença realizada num ambiente virtual, perpassando as intervenções colaborativas em espaço público – “a razão disso é fazer você olhar para o céu”, “CENSURADO”, “OBSTRUÇÃO” e “Férteis ruínas” – até chegarmos à “tele-Ausência”, experimento que trafega nos meandros do espaço intersticial da cidade contemporânea.

4.1. Da telepresença ao corpo presente: experimentação artística em ambiente virtual e real

4.1.1. “É necessário comunicar...”

Baseado nos conceitos expostos até aqui, iniciarei a apresentação das ações artísticas da presente seção buscando falar da contribuição das novas tecnologias e mídias digitais para meu processo criativo em duas ações artísticas que tiveram por orientação poética a comunicação humana em amplos aspectos. Mesmo que posteriores à realização do trabalho a ser analisado, deve-se dizer que as reflexões aqui feitas partiram dos termos conceituais desdobrados a partir do desenvolvimento do mesmo, tais como a incomunicabilidade, as figuras de linguagem – observadas nos trabalhos de Richard Tuttle e na filosofia de Vico – o ímpeto comunicativo e as fissuras. Dessa forma, pode-se notar a contribuição da produção poética na

reflexão dos próprios conceitos que, posteriormente, orientam outras práticas artísticas.

Antes de adentrarmos na análise propriamente dita da ação artística, seria válido apresentarmos o contexto que resultou na experimentação e na posterior orientação das demais produções da atual pesquisa.

Durante a disciplina Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas 1 fora solicitada à turma que apresentasse três trabalhos artísticos – um trabalho desenvolvido previamente à entrada no Mestrado (trabalho poético 0), e outros dois a partir do início da disciplina (trabalhos poéticos 1 e 2).

Como trabalho poético 0, apresentei uma série de fotografias que tiveram como assunto um elemento de várias conversas em minhas viagens com meu pai e meu irmão: as torres de linhas transmissão. O ensaio tivera como propósito recriar modificações imaginativas de um objeto presente na paisagem de deslocamento, entre *urbes* e natureza. Dessa perspectiva macro, busquei captar um micro-olhar em que prevalecesse a formalização e a repetição das formas, a fim de dar a ideia de ausência total de qualquer base referente desse objeto que marca a presença do homem na natureza.



Figura 54: Anésio Neto, fotografia da série *Paisagens artificiais*, dimensões variáveis, 2010.

O trabalho recebeu sugestões e críticas muito positivas, o que me impeliu a continuar as criações. Uma das sugestões partiu da professora Nivalda Assunção, que disse para fazer experimentações as quais se utilizasse não só da fotografia no papel, mas, também, de outras mídias tais como a projeção ou até mesmo da intervenção digital ou pictográfica sobre a imagem original. Na época, acabara de entrar no mestrado e tinha conhecimento prático apenas do meio expressivo fotográfico. A partir das sugestões dadas em sala, vi que seria necessário ousar mais nas experimentações. Uma dessas experimentações teve como resultado a seguinte imagem:



Figura 55: Anésio Neto, fotomontagem da série *Paisagens artificiais*, intervenção digital com software de edição de imagens sobre fotografia, 2011.

À medida que eu tomava contato com os trabalhos dos colegas, percebia em mim a vontade de experimentar outros terrenos da criação artística. Outros meios expressivos que nunca havia sequer tomado

conhecimento durante a graduação: instalação, intervenção urbana e performances eram os mais sedutores.

A fim de que nós explorássemos novos conceitos e meios expressivos artísticos, a partir do segundo trabalho (trabalho poético 1) a professora Nivalda solicitou-nos que produzíssemos trabalhos com base em dois artistas pré-estabelecidos por ela mesma: Richard Tuttle e Marina Abramovic. Exercício construtivo, posto que acabou por me dar proximidade com o pós-minimalismo de Tuttle e as performances viscerais de Abramovic. Nesse sentido, busquei unir dois elementos, um de cada artista, propondo, em meu trabalho, um diálogo com o trabalho de Marina Abramovic (*Art must be beautiful/ artist must be beautiful*) e Richard Tuttle (vídeo do processo criativo de *Reality and Illusion*) a partir da reapropriação de conceitos poéticos, por mim analisados, naquelas obras.

A intenção de realizar uma performance, meio expressivo artístico que nunca havia utilizado, derivou do contato com o trabalho de Marina Abramovic. A primeira vista de seus trabalhos deu-me apenas uma visão superficial de suas poéticas. Contudo, na medida em que coletava mais informações e as transformava em conhecimento de seu principal meio expressivo, a performance, percebia os elementos/conceitos dos quais poderia me apropriar para realizar meu trabalho.

A video-performance *Art must be beautiful/artist must be beautiful*, de Abramovic, chamou minha atenção:



Figura 56: Marina Abramovic, still da video-performance *Art must be beautiful/artist must be beautiful*, 1975.

Atentei-me para a questão do enquadramento em sua face e busquei refletir de que modo intencionava que meu corpo aparecesse em “É necessário comunicar...”. Além disso, tinha a estética do filme. O vídeo dela foi gravado em escala de cinza e tem uma longa duração, o que lhe dá mais intensidade e força. Daí, eu me coloquei as seguintes questões: se optar pela performance, como e de que forma aparecer no vídeo? Devo me preocupar com a iluminação, a ponto de dar ao vídeo uma plasticidade ainda maior? Tais detalhes me foram pertinentes na hora de desenvolver meu vídeo, tanto que acabei optando pelo enquadramento de meu tórax e utilizando uma parede branca ao fundo, tendo sua brancura ressaltada por uma luz fluorescente branca no teto. Resolvi vestir uma camisa de manga longa branca, para harmonizar com o branco.

A partir do contato com aquela videoperformance de Marina Abramovic, pensei na proposta de realizar uma performance, ao vivo, no site de relacionamentos denominado Chatroulette. Esse site é um ambiente virtual em que mais de um usuário pode se comunicar com várias pessoas mediante o uso de câmeras em rede. O site é estruturado da seguinte forma:



Figura 57: Interface do site de relacionamentos Chatroulette, 2011.

Vemos, na imagem, dois botões: "next" e "stop", que fazem alusão à transmissão da webcam. Se apertarmos "next", a 'roleta' se moverá, permitindo que saiamos daquela transmissão indo para outra. A 'próxima' webcam ou transmissão. Clicando em "stop" paramos definitivamente qualquer transmissão. No site, há a possibilidade de os usuários se comunicarem entre si mediante o chat escrito ou visual, mediante o uso consentido de sua própria webcam. Mediante o uso das câmeras em rede – modo que todas as pessoas utilizam e o qual tornou o site bastante conhecido – as pessoas podem se mostrar presencialmente e compartilhar a privacidade de seu lar. Pode ser visto de tudo no site, ainda que a política do mesmo seja evitar a exploração sexual de qualquer tipo. Contudo, esse é o uso mais explorado pelas pessoas quando se entra naquele ambiente. A possibilidade de se mostrar e ser visto(a) pelo outro gera narcisismos e acende desejos esperançosos de serem atendidos. Se for uma bela pessoa, então pode ter a sorte de manter uma conversa, na maioria das vezes, é claro. Não se exclui a possibilidade de haver, ali, pessoas que gostariam de um simples bate-papo, a fim de conhecer pessoas diferentes de sua própria cultura ou língua. Eu mesmo fiz amizades e, com algumas, pude trocar emails (como é o caso de um chinês que chegou a me dizer que lhe desagradava a política de vigilância de seu país, sobretudo na Internet). A partir de conversas com esse 'amigos' virtuais pude contemplar o quanto a

rede Internet, mediante a telepresença, permitia aproximações. Relações mantidas à distância. Aproximações mediadas pelo ímpeto por se comunicar.

Busquei entrar no site várias vezes sempre buscando me comunicar com as pessoas. Percebia que as línguas mais faladas por ali eram o inglês e o francês. Falo inglês fluentemente e um pouco de francês. Aproximava das pessoas sempre disposto a saber de onde eram e se trabalhavam ou se estudavam. Algumas vezes, conhecia pessoas curiosas, tal como duas moças árabes de um país do Oriente Médio e um professor de ensino básico, da Nova Zelândia, que era adepto de experiências com agáricos! No entanto, mesmo sendo experiências significativas, essas foram muito poucas. Um dia, por curiosidade, busquei me comunicar em português com as pessoas, a fim de que elas ficassem curiosas e que me questionassem que língua era aquela. Com exceção de dois brasileiros, os demais riram da minha cara (quando muito, chegaram a ser hostis, afirmando que eles falavam inglês, e não espanhol!).

Isso me levou a questionar acerca do uso da língua naquele ambiente: ela nos aproxima ou afirma preconceitos e diferenças? A resposta é clara: aproxima-nos. Mas, quando o ímpeto comunicativo é maior do que o instante da recepção por parte de uma pessoa que não gostou de você – pois você não interessa a ela –, ou o contrário, então se clica em “next”⁹². Rostos espectrais se tornam efêmeros e facilmente descartáveis. Tive aí minha motivação poética.

Nesse sentido, surgiu-me a ideia de fazer uma performance em telepresença naquele site, a fim de propor uma reflexão violenta acerca da língua enquanto a mordaca que cessa o ímpeto comunicativo, ou a língua como mero acessório pelo qual o *outro* deve se apropriar para conseguir se comunicar comigo. Desde o início, a ideia do trabalho era vivificar a linguagem: torná-la viva no momento em que me relacionava com as pessoas. Tentei expor e criticar a ideia da língua como “cartão de visita” para que a comunicação entre as pessoas ocorra, visto que, em sua

⁹² Veja nota 22.

maioria, as pessoas no site Chatroulette se recusam a se comunicar caso o outro não conseguisse se expressar devidamente⁹³.

Tive a ideia de, a partir do trabalho de Tuttle, *Reality and illusion*, trabalhar com barbantes, visto que fora solicitado pela professora fazer o trabalho artístico com base nas referências dadas. Mais do que fornecer um sentido a partir das referências, busquei utilizar o barbante como um símbolo para expressar a arbitrariedade e as tensões da comunicação humana. Ainda que haja a vontade de comunicação, ela deve ser feita com base num sistema linguístico definido. Caso contrário, não nos comunicamos.

Pensei em ir enrolando o barbante em toda minha cabeça, começando pela boca, fazendo de tal forma que a imagem dessa ação pudesse parecer angustiante. Para dar maior força, à medida que fosse me amordaçando, ia falando, em três línguas definidas “é necessário comunicar”⁹⁴, de modo a tornar isso uma ordem, uma obrigação repetida para mim mesmo. Arbitrariedade observada a partir das relações das pessoas para com outras pessoas, “comunicar para ser entendido”. Uma ordem que se repetiria a tal ponto, durante os minutos em que ocorreu a ação performática, que começou a se transformar numa espécie de mantra: das minhas próprias dificuldades em me comunicar, em fazer uso correto e direito da linguagem para não perder o mundo, à fissura exposta ao mundo.

⁹³ É claro que minha crítica não se volta contra o inglês ou o francês como as línguas mais faladas no mundo, mesmo por que com os árabes, chineses ou suecos com os quais eu comuniquei não saberia falar em suas línguas naturais e, por isso mesmo, comunicávamos entre nós mediante a língua inglesa. A ideia de meu trabalho parte do momento que tomei contato com aqueles que menosprezavam os que não se comunicavam em sua língua natural – como o caso de alguns adolescentes norte-americanos que, quando viram uma saudação minha em português, fizeram gestos obscenos para mim e de um francês que se recusou a falar inglês comigo.

⁹⁴ “É necessário comunicar...we must communicate... il faut communiquer!”.



Figura 58: Anésio Neto durante a performance *É necessário comunicar...*, performance em telepresença, 2011. Fotografia de Cléber Cardoso Xavier.



Figura 59: Anésio Neto realizando a performance *É necessário comunicar...*, performance em telepresença, 2011. Fotografia de Cléber Cardoso Xavier.

No momento da realização, optei por fazê-la em telepresença, e não registrá-la e depois transmiti-la mediante software de simulação de câmera em rede. Ou seja, preferi mediar minha presença, minha ação e palavras pelas câmeras em rede online mesmo, possibilitadas pelo ambiente virtual, de tal modo que fosse permitido ver a reação/comunicação em tempo real –

da ação performática por mim realizada – daqueles que se encontram em espaços distintamente remotos⁹⁵. Para Donati & Prado (2001)

O uso das câmeras em rede para gerar imagens ao vivo introduz sua própria especificidade e transforma a 'visão' daquele que vê, bem como incorpora a telepresença no interior da metáfora dessas imagens, gerando uma situação em que espectador/participante é capaz de propor uma modificação a um ambiente remoto e receber, de forma imediata, uma resposta para sua ação (DONATI & PRADO, 2001, P.437)

De modo geral, o uso das câmeras em rede acabou por permitir, portanto, experimentações artísticas diversas e, sobretudo, a coexistência entre espaços atuais (físicos/reais) e virtuais, suportando variadas ações desdobradas nesses mesmos espaços de congregação. Assim, vi o ambiente virtual do Chatroulette como um potencial meio para realizar uma performance – meio expressivo artístico que preza pela presença e efemeridade – mediada pelo uso de câmeras em rede, permitindo que a reação espontânea dos outros (aqueles que, aleatoriamente, dentre milhares, viram o desenrolar da ação no site) se configurasse como um elemento a mais na constituição do trabalho.

A performance em telepresença – presença mediada – não deixa de prezar pela efemeridade, tal como toda performance. Conforme Renato Cohen (2009), a performance é uma *live art*, que não é senão “uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2009, p.38). Essa aproximação com a vida não se dá meramente como conceito, mas também como prática ritual. A ritualização de uma ação: enrolar-se com barbantes que ameaçam, a todo o momento, silenciar o ímpeto do próprio sujeito que, angustiado, busca se comunicar. Assim como a mudança de curso de uma afinação revigora o som para os músicos orientais, o acaso é o elemento que intensifica o potencial da performance, pois permite a espontaneidade num contexto de outorgar novos sentidos ao trabalho artístico.

Mesmo havendo um “argumento”⁹⁶ para o trabalho – caracterizado pelo que virá a ser realizado –, pensado antes do início da ação, no instante

⁹⁵ Cf. DONATI, Luisa Paraguai; PRADO, Gilberto. “Artistic environments of telepresence on the world wide web” in Leonardo, vol. 34, nº 5, 2001, pp. 437-442.

da realização da ação performática o improviso e a espontaneidade soam mais alto e acabam por orientar a proposta. A cada instante que eu ia enrolando os barbantes em mim mesmo, amordaçando-me, considerava diversas ideias. Uma delas, surgidas no 'instante decisivo' da ação foi a de enrolar os barbantes em volta de minha boca, e não de toda a cabeça, como eu queria fazer da primeira vez, de fazê-lo a ponto de parecer, aos que me viam, que eu estava me enforcando e impossibilitando-me de exercer a fala.

A performance como uma *live art* não é, pois, a representação simplista de uma série de movimentos ou ações dramáticas previamente definidas. Representação x ritualização: a representação encerra-se no esforço de cindir sujeito e objeto; a ritualização, por sua vez, é o seu oposto: o completo envolvimento de sujeito e objeto (artístico) num determinado contexto⁹⁷. Nesse sentido, a performance como *live art* é uma reelaboração do real, constituído a partir da subversão da lógica comum de uso das coisas do mundo em detrimento de uma outra lógica, estabelecida mediante o ritual. Assim, a obra de arte passa a ter vida própria, ou seja, uma duração num dado espaço.

4.1.2. Mudam-se os espaços, mudam-se as ações: "É necessário (des)comunicar"

A partir da ideia de "É necessário comunicar..." vieram várias sugestões para que eu realizasse a performance presencialmente (e não mediante o uso das câmeras em rede – telepresença). Relutei no início,

⁹⁶ Cohen (2009) afirma que, diferentemente do teatro, a performance não possui um argumento, comumente conhecido como o texto com a ação, os diálogos e as indicações técnicas para a realização de uma obra cinematográfica ou televisiva. No entanto, utilizamos aqui a palavra "argumento" como uma espécie de direcionamento inicial da ação, proposto antes do início da performance. Mesmo assim, não excluimos que durante a ação performática o 'texto' muda, e o que antes era definido passa a dar espaço ao improviso e à espontaneidade.

⁹⁷ Renato Cohen nos diz acerca da ação performática que "Apesar de sua caracterização anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, poderia caracterizá-lo" (COHEN, 2009, p.28).

visto que “É necessário comunicar...”⁹⁸ tivera por intuito a realização em rede, num ambiente virtual. Entretanto, havia por mim muita curiosidade em realizar esse mesmo trabalho performático (o primeiro!) para um público não virtual. Daí, no dia 22/07/2011 veio o convite de realizar a performance num evento independente na cidade de Ituiutaba – MG. Aceitei de imediato. Com isso surgiu o trabalho artístico “É necessário (des)comunicar...” cujo princípio criativo era a realização das premissas de “É necessário...” num espaço outro: o espaço atual.

Como fruto de intensas reflexões acerca da comunicação humana na internet, “É necessário...” constitui-se como um trabalho para o ambiente virtual das redes sociais que se utilizam de câmeras em rede como ponto de contato entre uma ou mais pessoas: a performance para a câmera, que media minha relação com um público num espaço remoto. Pensei que a possibilidade de realizá-la em outro ambiente, de forma direta, ou seja, sem a mediação das câmeras em rede, emergia da necessidade de se refletir sobre a possibilidade em readequar alguns preceitos da ação, visto que [em “É necessário”] “A tecnologia do vídeo permite que a performance se dê em tempo quase real, no entanto em presença fantasmal, presença espectral que denominamos telepresença” (MEDEIROS, 2000, p. 203). Portanto, a presença não espectral, ou seja, a presença real, seria o fundamental de “É necessário (des)comunicar”.

Medeiros (2000) aponta que é “próprio da linguagem artística performance acontecer na vida (em presença real e em tempo real), e estar aberta à participação do público, por vezes tornando-o co-autor” (MEDEIROS, 2000, p. 203), deixando claro que a performance em telepresença permite a interação em tempo real com a presença fantasmal. Concordamos com isso, visto que em “É necessário” vemos a reação das pessoas (com olhares, gestos ou até mesmo frases, as quais não são vistas no vídeo final) ao tomarem contato com a surpresa de uma ação performática sendo desenvolvida no ambiente virtual do site Chatroullete. A partir da questão da interação, pensei em tornar possível ao público a participação efetiva no desenrolar da ação. Assim, no início da ação de “É necessário (des)comunicar” situo-me parado num local definido no espaço

⁹⁸ Doravante apenas “É necessário”. Quando mencionarmos o trabalho “É necessário (des)comunicar” o faremos com o nome completo.

da casa de show onde ocorreu o evento, com parte de meu rosto já envolto pelos barbantes, e com uma série de pedaços de barbantes de 1m cada, cortados, enrolados em meu braço. Cortei os barbantes em pequenos pedaços com o intuito de distribuí-los às pessoas presentes ali e incitá-los a participar, junto comigo ou não, da ação.



Figura 60: Anésio Neto, *É necessário (des)comunicar*, performance, 2011. Na imagem, o momento de entrega dos barbantes aos presentes no local do evento. Fotografia de Edgar Franco.

Isso foi crucial para atizar a curiosidade das pessoas que estavam presentes no local. Como foram pegos de surpresa, visto que o folheto do evento não mencionava a ação que estava prestes a ocorrer, cada reação foi diferente. Alguns viram com curiosidade, outros com repulsa. Houve quem permanecesse, bem como alguns que se retiraram do lugar afirmando que eu os olhava diretamente nos olhos, acendendo certo receio de verem o que eu fazia comigo mesmo. Entretanto, a distribuição dos barbantes aos presentes foi algo que promoveu a participação do público, incentivando-os a irem atrás de mim e se posicionarem frente ao palco onde ocorreria a performance.

É importante mencionar que, durante a ação performática, outro fator que corroborou para atrair o público foi a utilização do áudio original

do vídeo "É necessário", o qual é composto por uma trilha musical do compositor alemão Karlheinz Stockhausen, considerado um dos grandes compositores da música contemporânea em fins do século XX; suas composições caracterizam-se por flertar com a música eletrônica e a música concreta. A música utilizada no vídeo "É necessário" veio por sugestão do cineasta Raul Maciel, responsável pela edição, e se integrou ao vídeo de tal modo que acabou por dar maior substancialidade ao desconforto gerado pela ação. Soma-se à música os barulhos, ruídos e falas das pessoas presentes no vídeo, captado a partir de softwares que gravam as ações na tela do computador, resultando em uma trilha que acentua ainda mais a tensão da comunicação entre as pessoas. Detalhe: a música, como foi adicionada na edição do mesmo, não pode ser ouvida pelos interatores no site Chatroullete⁹⁹.

O áudio original foi colocado como 'trilha sonora' da performance, em que dava para se ouvir desde os ruídos da música, a fala das pessoas e minha própria voz falando "é necessário comunicar", "il faut communiquer" e "we must communicate". Assim, a música que se ouvia pelo lugar era um amontoado de ruídos, frases desconexas e outros diversos sons que embalaram a performance num conjunto audiovisual que acabou por colocar as pessoas ali presentes num estado de euforia e curiosidade.

Quando comecei a andar, percebi um pequeno elevado acima do local onde se apresentavam as bandas. Contemplei que eu deveria subir a escada que dava acesso ao mesmo e terminar por ali o trabalho. Enrolei os barbantes por todo o corpo, outro fator que contribuiu para a distinção entre o primeiro trabalho e este. Enquanto no primeiro as pessoas só viam a parte superior de meu tórax e minha cabeça, no segundo estava todo meu corpo presente. Por isso, achei interessante considerar todo meu corpo na ação, envolvendo-o em partes no barbante.

Nesse sentido, mesmo que as premissas tivessem sido as mesmas de "É necessário", essa performance despendeu certo esforço em buscar compreender as ações a serem desdobradas em um espaço outro em

⁹⁹ O vídeo "É necessário" entrou como parte integrante da exposição Curta Estadia Poética na Galeria do Espaço Piloto em Brasília - DF: Unb/IdA, organizada pela Prof^a Dr^a Nivalda Assunção. Na exposição, expus apenas o vídeo, numa instalação cuja montagem se assemelhava à tela de um computador. Na instalação, o som foi bem amplificado, resultando numa instalação audiovisual.

oposição ao ambiente virtual do site Chatroullete. Foi aí que eu percebi as nuances em se trabalhar em espaços distintos, atentando-me primordialmente para o fato de que em cada espaço a ser desenvolvida a ação performática, há a demanda por uma ação também distinta. A partir da apresentação do espaço como axioma para se desenvolver a expressão artística, contemplei-o como um articulador dos trabalhos aqui propostos, vendo-o como um potencial substrato para a enunciação das ações performáticas.



Figura 61: Anésio Neto, *É necessário (des)comunicar*, performance, 2011. Na imagem, o momento em que, andando entre as pessoas presentes no local, vou-me amordaçando com o barbante.

4.2. A eclosão do corpo coletivo: Intervenções Urbanas Colaborativas (IUC) a partir das RSIs

O grupo de discussões online “**A linguagem e a fissura**” surge da necessidade em compartilhar com os usuários do Facebook residentes em Ituiutaba o processo de criação das ações artísticas que pretendia desenvolver naquela cidade no período posterior a dezembro de 2011. A princípio, delimito a participação de poucas pessoas no grupo, restringindo-o a apenas amigos e conhecidos que se interessaram pela performance “É necessário (des)comunicar”, realizada em dezembro de 2011.

Tivemos como objetivo inicial a simples arrecadação de recursos (humanos, materiais e financeiros) para a realização de algumas intervenções urbanas em Ituiutaba. As propostas que ali apareciam ainda eram apenas fornecidas e moldadas por mim, sendo as pessoas que participaram das primeiras ações urbanas apenas “coadjuvantes” nas mesmas. No entanto, buscando constituir um sentido mais amplo para as ações, isto é, a partir da participação mais efetiva dos participantes na constituição poética daquelas, cogitei a possibilidade de fazê-las resultar de questões lançadas aos membros do grupo, tais como “onde e por que devemos realizar uma intervenção urbana?” ou “você possui alguma ideia para alguma intervenção?”, etc. A partir disso, percebi que as pessoas no grupo de discussão começaram a dar várias ideias sobre onde e como realizar as ações urbanas, resultando numa total convergência entre o que eles ansiavam e a proposta do grupo online.

A relação “espectador/arte”, naquela cidade, foi e continua sendo mediada pelos locais culturais definidos¹⁰⁰, o que acaba por influir no modo como os habitantes consomem a arte e cultura locais. Buscando destituir essa mediação entre público e arte, vislumbrei a possibilidade de realizar as ações no contexto urbano, pois não me lembrava de qualquer histórico de manifestações públicas em Ituiutaba – seja política, seja artística.

Feitas essas constatações, iniciei meus trabalhos.

¹⁰⁰ Cf. Seção 3: “3.1.2. ‘O não uso é a fissura, e vice-versa!’: O espaço urbano na cidade de Ituiutaba (MG), um breve relato”.

4.2.1. “a razão disso é fazer você olhar para o céu”

Essa ação foi a primeira a se utilizar de uma RSI na gênese criativa da proposta. Conforme dissemos, criamos um grupo de discussões no Facebook visando apenas apresentar informações acerca das intervenções urbanas a uns poucos amigos. Entretanto, como em uma rede social as interações de determinados usuários acabam sendo vistas por outros usuários, muitas pessoas dos grupos sociais de meus amigos acabaram encontrando as informações sobre as ações e resolveram conhecer o grupo mais intimamente – é claro que a maioria das pessoas que ali estavam era mais por curiosidade (ou por convite meu) do que por vontade de participação ativa nas ações.

Em sua maioria, os membros do grupo de discussão não interagiam com os *posts* (publicações), o que me levou a refletir sobre uma forma de buscar maiores interações entre os membros e as propostas. Então, a fim de congregiar pessoas para a proposição dialógica do tema proposto e realização das ações, comecei a questioná-los sobre o que achariam se eu realizasse uma intervenção urbana, sob a forma de performance artística, sendo eles mesmos os performers. Nem todos os membros respondiam às minhas perguntas, entretanto algumas pessoas comentaram acerca de sua vontade em participar das mesmas, e isso acabou por me render um número significativo de pessoas para a realização de uma performance. Ao todo, conseguimos oito pessoas (nove comigo).

Na medida em que mencionava a proposta de “a razão disso é fazer você olhar para o céu”, foi permitido aos participantes-membros-interatores que fizessem comentários sobre a mesma. Além disso, eram colocadas as mais variadas questões aos membros: propor ideias complementares para a realização, sugerir lugares para a realização e a escolha de um nome para o grupo que ali se formava. Nesse sentido, as RSIs nos possibilitou criar uma rede de discussão de ideias sobre arte. Ali, cada ator/membro exercia sua influência sobre a rede, transformando-a continuamente ao desígnio do grupo, reconfigurando constantemente, as ideias e os conceitos das ações iniciais propostas.

Pensamos em agir no espaço urbano de Ituiutaba, uma vez que na arte contemporânea a percepção estética parece se afeiçoar cada vez mais profundamente a uma diretriz espacial que a ordena e lhe dá sentido:

O imediatismo sensorial (extensão espacial e duração temporal) revela a impossibilidade de separação entre a obra e o seu site de instalação. Segundo Miwon Kwon (2002), o surgimento de uma arte acordada à realidade do site trouxe implícitas as seguintes questões: a vontade de superação dos meios tradicionais (pintura e escultura), incluindo-se o papel da instituição; a substituição do 'objeto-arte' pela contingência contextual; o deslocamento do sujeito-cartesiano para o fenomenal; e, finalmente, a resistência ao mercado capitalista que reduz a obra a bens mercadológicos. (CARTAXO, 2011, p. 40-41).

Nessa citação, a autora Zalinda Cartaxo elenca algumas implicações da obra de arte entranhada num dado núcleo espacial – o “site de instalação” – atentando, primeiramente, para a vontade (necessidade que surge da constatação do artista em elaborar estratégias criativas que buscam dialogar com seu espaço?) de “superação dos meios tradicionais”, a saber, a pintura e a escultura. Tais meios artísticos, se encarados encerrados em si mesmos, são atestados de uma noção de arte objetiva, ou seja, “objeto-arte”, como coloca incisivamente Cartaxo, noção essa contraposta à “contingência contextual”, arte encarada enquanto processo contínuo de significações e contextualizada num dado espaço-tempo. A autora ressalta a implicação fenomenológica desencadeada da “impossibilidade de separação entre obra e site de instalação”. Em práticas contemporâneas, mais do que perceber a complexidade envolta na relação entre obra e espaço, percebemos que a obra *in situ*, ou seja, contextualizada num dado local, implicou novas configurações para o sujeito espectador, deslocando-o de sua posição enquanto simples observador daquela para uma condição fenomenológica que o torna capaz não só de conhecê-la, mas de vivê-la integralmente. Por fim, a grande consequência para o mercado da arte é que tal constatação nutre uma resistência à cultura consumista do capitalismo, cuja tendência é reduzir a obra a fins inteiramente mercadológicos.

Mais especificamente, nas práticas *site-specific* (ou sítio/lugar específico) a relação entre obra e lugar tornaram-se necessariamente parte constituinte do ato criativo, impossibilitando a separação entre “a obra e seu site de instalação”. Nessas, não obtemos uma percepção do espaço,

mas sim a percepção de uma relação outra, por vezes subversiva, da disposição das coisas – e do modo como elas nos aparecem –, bem como de seus usos sociais, no espaço. O espaço não deixa de ser forma intuída, no qual se configura a percepção do sujeito no mundo acerca dos fenômenos externos, neste caso, o espaço comungado pelos indivíduos sociais: a cidade.

Tais ações artísticas, que deixam os espaços consagrados da arte e vão à busca de uma proposta caracterizada pela total imersão no lugar, acaba por se expandir a um público maior, tornando, assim:

'pública' a presença da arte e do artista. O artista 'público' contemporâneo trabalha in situ, ou seja, analisa meticulosamente as condições do lugar (a escala, o usuário e a complexidade do contexto), visto que o sucesso da obra depende da recepção do observador. (CARTAXO, 2011, p.40)

Nesse sentido, fazer arte pública surge como forma de intervir no espaço urbano, uma vez que ela interfere/questiona diretamente sobre o modo como os indivíduos sociais utilizam e tratam o espaço público. Escolhemos a performance na rua como modo de intervir no ambiente urbano, pois ela:

interfere diretamente nessa relação já que ela lida com a idéia de imprevisto e acontecimento presente, exigindo um envolvimento direto e ativo de quem compartilha o momento da ação. Por vezes, a interação e a participação do público direcionam a realização da ação, assim a performance se apresenta como uma "apresentação" [sic], fazendo com que o performer, agente-estímulo da performance, reivindica seu corpo como espaço mutante para a convivência de reações. (SILVA, 2010, p. 3)

Pensando nisso, escolhemos o calçadão de Ituiutaba (figura abaixo), localizado entre as ruas mais movimentadas da cidade, o qual já foi palco de diversos eventos culturais no passado. Houve ali, há muitos anos, lançamentos de livros, feiras de artesanato e até mesmo shows com diversas bandas locais. No entanto, como dito, tudo isso ocorreu no passado. Hoje, o lugar é apenas um espaço de transição por onde as pessoas passam para ir para o trabalho ou voltar para suas casas. À noite o calçadão fica vazio, sendo, muitas das vezes, com exceção no domingo – dia esse em que o centro da cidade fica mais movimentado – um lugar

“onde nada há” (WENDERS, 2010), um espaço indiferente onde as pessoas evitam ficar por muito tempo.



Figura 62: Anésio Neto, “(entre)fitando monumentos e praças”, ato performático que constitui a intervenção urbana “tele-Ausência”, 2011/2012, realizada no calçadão de Ituiutaba. Fotografia: Edgar Franco.

Frente a essa indiferença, a prefeitura local lançou um projeto de revitalização do calçadão (Fig. Abaixo), o qual permitiria o tráfego de carros por ali, além de distribuir por todo seu espaço uma cobertura em acrílico. A cidade se dividiu quanto à execução desse projeto: de um lado, os moradores do local, o qual não possuía qualquer espécie de planejamento para a evacuação ou entrada de veículos emergenciais (carro de bombeiros ou ambulâncias), caso fosse preciso; de outro, grupos culturais que prezavam pela manutenção do mesmo, haja vista o histórico do lugar.



Figura 63: Projeto de revitalização do calçadão de Ituiutaba – MG, 2011. Autoria: Cristina Garvil. Fonte: Jornal do Pontal.

Quanto a mim, o meu posicionamento foi diferente. Na verdade, foi contrário a ambos: por um lado, acredito sim que, dada a circunstância da má utilização do espaço público na cidade pelo governo local, deva haver a revitalização do calçadão, mas com fins de permitir com segurança o ócio, em detrimento do tempo utilitário, do pedestre em qualquer horário do dia; por outro lado, não acredito que o projeto tal como apresentado prestigiaria o pedestre em favor do automóvel. Nesse sentido, busquei pensar como artista e propor um questionamento: como aprofundar a percepção dos habitantes frente ao espaço de modo que sejam permitidas a eles novas significações sobre esse lugar? E mais: como buscar (re)integrar os habitantes de Ituiutaba com o espaço público do calçadão?

O nome da ação derivou do fato de que algumas pessoas começaram a me questionar acerca dos motivos norteadores das intervenções urbanas que eu já vinha realizando. Certa vez, uma pessoa referiu-se a essas ações enquanto “desnecessárias” e, por vezes, “sem razões” para ocorrer – o curioso é que muitas dessas pessoas estavam de alguma forma ligadas à produção cultural na cidade e eram as que mais reclamavam da falta desse tipo de evento ali. Assim, busquei com essa intervenção o prevalecimento do elemento surpresa da ação – tendo em vista que foi realizada na parte da manhã de um sábado sem que as pessoas esperassem – e da sensação estética em detrimento de um conceito (razão aparente para a realização da mesma).



Figura 64: Anésio Neto durante a intervenção urbana performática “a razão disso é fazer você olhar para o céu”, 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues.

Ou seja, propusemos uma experiência artística aos indivíduos sociais, transeuntes no centro de Ituiutaba, que os tirasse de seu condicionamento perceptivo do espaço à sua volta e que prezou pela ‘(re)sensibilização’ do espaço urbano no centro da cidade. Portanto, denominamos assim a ação com fins de possibilitar aos que ali transitavam – e nos questionavam – uma experiência estética desprovida de qualquer razão aparente¹⁰¹, apreendida a partir da fruição da ação, permitindo aos indivíduos sociais o envolvimento simbólico – tal como aqueles que ficaram presos aos balões – com a percepção incomum de pessoas presas aos balões coloridos em ascensão para o céu.

Em sua realização, dividimos nove pessoas do grupo **“A Linguagem e a Fissura”** em grupos menores de três pessoas. Em cada grupo, duas pessoas envolviam um performer com a fita zebraada, impossibilitando seu movimento. Na medida em que aquele era envolvido pelas fitas, os outros

¹⁰¹ As razões pelas quais as pessoas nos questionavam eram diversas, que se estendiam desde questões acerca da ação ser entendida enquanto um protesto político até mesmo como uma peça teatral realizada espontaneamente.

participantes prendiam balões coloridos, enchidos com gás hélio, ao corpo do performer. Quando terminavam de prendê-los com a fita, aquele que havia sido envolvido buscava se soltar das amarras e, por consequência, liberava o voo dos balões, o que acabou por chamar a atenção das pessoas que perambulavam pelo local.



Figura 65: Momento antes da ação em que caminhamos pelo centro com os balões, já no intuito de chamar a atenção para o que iria ocorrer. Fotografia: Marco Tulio Domingues.

O uso da fita zebra nasce da tentativa de estabelecer um diálogo com minha primeira performance em telepresença denominada “É necessário comunicar...”, realizada no ambiente virtual do site de relacionamento *Chatroullete*. Nessa performance, conforme mencionado acima, propus uma reflexão acerca da língua enquanto a mordaca que cessa o ímpeto comunicativo, ou a língua como mero acessório pelo qual o *outro* deve se apropriar para conseguir se comunicar comigo. Desde o início, a ideia de “É necessário comunicar...” foi a de vivificar a linguagem: torná-la viva no momento em que me relacionava com as pessoas. Na performance, busquei expor e criticar a ideia da língua como “cartão de visita” para que a comunicação entre as pessoas ocorra, visto que, em sua

maioria, as pessoas no ambiente virtual do *Chatroulette* se recusavam a se comunicar caso o outro não conseguisse se expressar devidamente.

Um tema recorrente em minhas ações performáticas (tanto nessa quanto nas que aqui estão sendo apresentadas) é a incomunicabilidade (ou a dificuldade expressiva mediante a linguagem), uma constatação muito pessoal frente à forma como eu me relaciono com a linguagem. Se a linguagem é a forma como expressamos nossos pensamentos sobre o mundo, e ela se define pelo seu uso num dado contexto semântico, então, a perda da linguagem implica na abertura, na fissura, entre o “eu” e o mundo, referencial de nossos pensamentos. O uso “correto” da linguagem consistiria, portanto, na verificação entre o que penso/intenciono dizer e a regra de como dizer o que penso. Uma vez que não há essa verificação, o elo entre o mundo e o eu se perde, havendo, então, a incomunicabilidade. Nesse sentido, a arte me cede a possibilidade de colocar um problema frente a esse modo arbitrário e rígido de se comunicar.

Contrariamente ao que ocorre com os barbantes em “É necessário comunicar...”, a fita zebraada assume aqui uma característica diferente: enquanto aquele pode fazer alusão à minha própria postura de cerceamento frente à minha maneira de comunicar – postura essa que busca cessar o ímpeto comunicativo –, essa [a fita zebraada], cujo uso é muito comum na interdição de espaços públicos, apresenta as forças externas que nos impõem e nos obrigam aos relacionamentos evasivos no interior da cidade: o enfaixamento/cerceamento dos indivíduos sociais junto ao *status quo*, que os aliena da integração do lugar às suas vidas. A fita zebraada torna extrema a tensão entre a esfera pública e a privada, já muito característica da cidade contemporânea, uma vez que faz alusão às forças externas determinantes (política, consciente coletivo, hábitos, etc.) na expressão do indivíduo social no interior do espaço público urbano.

A partir dessa escolha, notei certa aproximação com as performances públicas do performer mineiro Marcio Shimabukuro:



Figura 66: Márcio Shimabukuro, *Cego/Blind*, performance, 2009.

Em sua performance, Shimabukuro enrola sua cabeça com fitas de isolamento, impossibilitando-se de ter qualquer espécie de acesso sensorial (olhos, ouvidos, bocas e nariz) com o mundo. Assim, o performer cego começa a percorrer espaços públicos da cidade, trombando em obstáculos e expondo a fragilidade no trânsito das pessoas com espaços e até mesmo com outras pessoas.

O interessante é que tomei conhecimento de suas performances, sobretudo dessa séria, após a realização de “a razão disso é fazer você olhar para o céu”. Acabei entrando em contato com seu trabalho de forma casual, após uma pessoa comentar o nome de Marcio Shimabukuro na página de *posts* de minha página de relacionamento pessoal na Internet. Passado isso, fui à busca de suas performances e me deparei com ações muito parecidas com as minhas.

Ainda que nossas ações tivessem por matéria a tensão característica entre o público e o privado e os subsequentes modos de apropriação dos trajetos na cidade contemporânea (ruas, praças, monumentos...), as performances de Shimabukuro que se utilizam das fitas de interdição (*Zona de confronto*, 2007; *Blind*, 2009) propõem reflexões mais profundas acerca do conforto/confronto dos lugares íntimos em locais públicos.



Figura 67 & 37: Shima, *Zona de Confronto*, performance, 2007 - 2008.

Sobretudo em *Zona de Confronto* (figura acima), notamos a exploração da tensão entre o público e o privado. Em poucas palavras, sua performance constitui em delimitar um espaço com as fitas zebreadas, criando paredes e estruturas com essas fitas, envoltas em objetos como árvores, colunas, postes, etc. Feito isso, Shima penetra nesse espaço delimitado e inicia ações que vão desde deitar a urinar ou se masturbar (Silva, 2010). Feito isso, o performer destrói essas paredes, envolvendo-se nas fitas, e vai embora.

Como forma de estabelecer um nítido contraste com as fitas – delimitação, imobilidade, cerceamento... –, considerei a possibilidade de usar balões coloridos enchidos com gás hélio:



Figura 38: Luciana Carvalho, uma das performers, em "a razão disso é fazer você olhar para o céu", 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues.



Figura 39: Anésio Neto durante a performance "a razão disso é fazer você olhar para o céu", 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues.

Mais do que ressaltar a ideia do aprisionamento e reforçar o efeito visual, os balões contribuíram de modo a exigir um envolvimento direto e ativo daqueles que transitavam pelo local, haja vista que os balões chamavam a atenção dos transeuntes, sobretudo das crianças, que interagiam com os performers na tentativa de pegá-los. Esse envolvimento com a ação performática nos lembra a noção lúdica envolta no jogo:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da 'vida cotidiana'. (HUIZINGA 2000, p. 24 – grifo nosso)

Podemos ver ressaltada, em "a razão disso é fazer você olhar para o céu", a ideia do sentimento de "alegria e tensão" juntamente à consciência de uma intervenção no espaço público cuja proposta preza pelo envolvimento voluntário daqueles que estão transitando pelo calçadão e que se distingue nitidamente de ações comuns da "vida cotidiana".

Por fim, na medida em que os performers se desprendiam das fitas envolvidas em seus corpos, os balões se soltavam e voavam. Nesse momento, os pedestres que por ali transitavam paravam seu percurso e olhavam para os balões alcançando voo.



Figura 40: A figura mostra o momento em que os balões coloridos alçam voo. O momento final, marcado pela dissolução da tensão inicial diluída na performance, marca os motivos da ação: subversão da noção espaço-tempo utilitarista em detrimento do tempo lúdico e do espaço que se diferencia frente aos indivíduos sociais. Fotografia: Marco Tulio Domingues, 2012.

4.2.2. CENSURADO

Após “a razão disso é fazer você olhar para o céu”, as intervenções do grupo “**A linguagem e a fissura**” começaram a ter repercussão entre os artistas de Ituiutaba, sobretudo entre aqueles que nasceram ali, mas não residiam na cidade. Um desses artistas, Whisner Fraga¹⁰², o qual reside em Araraquara, São Paulo, motivado pela realização das ações urbanas do

¹⁰² Whisner Fraga é mineiro de Ituiutaba e é autor dos livros “A cidade devolvida”, 7Letras, 2005, “As espirais de outubro”, Nankin, 2007 e “Abismo poente”, Ficções, 2009, entre outros. Foi listado no caderno “Ilustrada”, da Folha de S. Paulo, entre os maiores 21 escritores do século 21.

grupo, acabou por tratar das mesmas em sua coluna semanal num jornal impresso local. Nessa coluna, Fraga ressaltou:

A cena cultural em Ituiutaba não é das mais fortes, como sabemos, mas é bom perceber que há pessoas preocupadas com isso. A cidade e seu povo merecem um teatro mais forte, mais ativo, merecem mais cinema alternativo, mais música clássica, mais livros e feiras literárias, artes plásticas e assim por diante. O que nos faz diferentes das reses, que tanto ruminam pelas fazendas tijucanas, é nossa capacidade de apreciar a arte. (FRAGA, 2012, p.4)¹⁰³

O pequeno trecho nos é relevante para mostrar àqueles que desconhecem a cidade a real condição cultural do município. Como dito na seção três da presente pesquisa, os espaços voltados para a manutenção e estímulo à produção cultural em Ituiutaba apresentam certas falhas disfuncionais, as quais implicam num total desprestígio das mesmas frente aos artistas e produtores culturais da cidade. Com a criação do grupo **A linguagem e a fissura**, intencionamos cessar a mediação entre arte e público por alguma instituição, levando para o espaço público da cidade manifestações artísticas que buscassem o envolvimento afetivo das pessoas nos espaços de transição. Em sua visão, Fraga aponta que a importância do grupo para a manifestação artística na cidade é questionar a relação entre os habitantes da cidade com seu meio social, mediante ações no espaço público:

Mas qual o objetivo de se utilizar as fitas? Depredar o patrimônio público, humilhar homenageados, autores? Claro que não. Ele quer simplesmente questionar a importância desses objetos na vida das pessoas comuns, daqueles que circulam cotidianamente pelas imediações dos monumentos. Parte do mestrado dele é demonstrar que as obras (de arte?) só passam a existir após suas intervenções, e antes disso eram invisíveis. O "público" não nota sua existência, pois está embrenhado em seu cotidiano massacrante, totalitário. Quando as pessoas percebem uma quebra em sua rotina, um novo elemento vem se insurgir contra a comodidade e há um tipo de choque cultural. (...) Com suas apresentações, geralmente realizadas no fim da madrugada, quando trabalhadores se encaminham para o expediente e crianças e jovens sonolentos se dirigem para os abatedouros escolares, Anésio reinterpreta a relação do homem com seu meio. A ideia é que o espaço seja modificado solitariamente e as pessoas se deem conta das mudanças quando já estiverem prontas, se atentando, desta maneira, não somente para o monumento, mas também para a intervenção. (FRAGA, 2012, p.4)

¹⁰³ FRAGA, Whisner. "A inexistência da arte" in **Jornal do Pontal**, Ituiutaba – MG, 10 de abril de 2012. Caderno Ponto Cultural, p.4. O link para o acesso online é: < <http://fundacaoituiutaba.com.br/?p=77> >.

Assim, com o reconhecimento de artistas locais o grupo começou a alcançar a grande mídia e nossas ações urbanas começaram a ser vistas por mais pessoas. Mais pessoas começaram a se interessar pelas ações e a nos impulsionar com as mesmas.

Ainda que o incentivo da prefeitura municipal de Ituiutaba à produção artística e cultural não seja das mais fortes, havia por parte do governo local a manutenção de um dos maiores incentivos à produção literária local, regional e até mesmo nacional: o Concurso de Contos Luiz Vilela¹⁰⁴, o qual leva o nome de um dos maiores contistas nacionais, que é de Ituiutaba. Acontece que o concurso, depois de 23 edições, chegou ao fim no ano de 2012. Os motivos são muitos, mas o principal fato pode ser resumido no fato de que a Fundação Cultural de Ituiutaba resolveu fazer modificações no regulamento do mesmo sem ao menos contatar o escritor – o qual elaborava, ele mesmo, as regras para o concurso. Feito isso, Luiz Vilela decidiu encerrar o concurso, o qual constou por muitos anos como um dos mais respeitados na área de incentivo à produção literária no país.

Com isso, Whisner Fraga escreveu uma crônica sobre a importância do concurso para sua vida literária, uma vez que ele foi o único tijucano, durante das 23 edições, a ganhar o prêmio. Em seu texto, Fraga apenas ressaltava a notoriedade do concurso para o estímulo literário num âmbito nacional e fazia uma única solicitação aos políticos locais: que eles não deixassem o concurso chegar ao seu fim. A Fundação Cultural de Ituiutaba, como detentora dos direitos sobre a publicação de sua coluna semanal no jornal local, resolveu por bem não publicá-la, numa ação de completa censura à sua postura. Ao ficarmos sabendo de tal fato, nós do grupo resolvemos dar nossa resposta:

¹⁰⁴ Luiz Vilela é um escritor mineiro, nascido em Ituiutaba – MG, em 1942. Estreou na literatura aos 24 anos, com o livro de contos Tremor de terra, pelo qual recebeu o Prêmio Nacional de Ficção em Brasília. Participou de vários projetos literários, como A Revista e a Página dos Novos, editada pelo jornal Estado de Minas. Luiz Vilela também foi premiado no I e II Concurso Nacional de Contos, do Paraná. Seus contos, romances e novelas já foram publicados em vários países, como Estados Unidos, Alemanha, França, Inglaterra, Itália, Suécia, Polônia, República Tcheca, Argentina, Paraguai, Chile, Venezuela, Cuba e México. Depois de residir em São Paulo, e passar períodos nos Estados Unidos da América e na Espanha, Luiz Vilela vive desde meados dos anos 1970 em sua cidade natal. Estudos sobre a sua obra já são vários nas universidades brasileiras, com alguns trabalhos também no exterior. Destacam-se “O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela”, de Wania Majadas, lançado em 2000, Goiás, e em 2012, Minas Gerais, e a tese “Fases do conto de Luiz Vilela”, de Rauer Ribeiro Rodrigues, defendida em 2006 na Unesp de Araraquara.



Figura 41: Anésio Neto, *CENSURADO*, performance, 2012. Na figura, Anésio Neto fixa a crônica vetada de Whisner Fraga num poste em uma praça pública no centro de Ituiutaba. Fotografia: Marco Tulio Domingues.

A motivação para a performance “CENSURADO” vêm exatamente de nosso pequeno e tímido reconhecimento local e de nosso posicionamento frente a acontecimentos recentes na política cultural do município, sobretudo quanto ao fato de ter havido a censura à crônica de Whisner Fraga. Nesse sentido, resolvemos, concomitante à distribuição da crônica vetada numa praça no centro de Ituiutaba, realizar uma ação performática em que eu enrolava toda minha cabeça com as fitas zebreadas, semelhantemente à ação de censura sofrida por Fraga:



Figura 42: Anésio Neto, *CENSURADO*, performance, 2012. Fotografia: Marco Tulio Domingues.

Grupo “A linguagem e a fissura”



Talvez os ituiutabanos não tenham uma ideia muito clara da importância do Concurso Luiz Vilela, que, durante mais de vinte anos, premiou contistas do país inteiro. O certame, que dava ao vencedor uma boa quantia em dinheiro, que recebia, a cada edição, em torno de mil trabalhos concorrendo ao prêmio, levava o nome de minha cidade natal aos cantos mais recônditos do Brasil. Digo isso com conhecimento de causa, pois, por onde quer que eu vá, quando respondo sobre Ituiutaba, logo já a conectam ao concurso.

Os livros editados com os dez melhores trabalhos circulam por todos os cantos. Recebo com frequência e-mails de gente pedindo exemplares, interessados em ler os contos selecionados. Quando relacionam o prêmio à cidade, logo pensam que aqui há políticos que valorizam a cultura, que reconhecem o valor da literatura. É fato que deve ser louvado.

Estamos cansados de saber que uma parcela significativa da população saiu da faixa de pobreza, alcançando o status de consumidora. Os da classe C migraram para a B, os da B para a A, fazendo com que nosso povo tivesse acesso aos bens de consumo, embora continue sem acesso aos bens culturais, seja por desinteresse, seja por falta de dinheiro mesmo. Ações que saíam à captura de leitores só podem ser louvadas.

Posso garantir a qualquer um que venha me questionar, que os mil exemplares editados com os dez contos vencedores alcançam uma enormidade de leitores. Um livro em uma biblioteca, um livro lançado ao mundo, é sempre uma surpresa. Como vencedor da edição de 2007 do Prêmio Luiz Vilela, como autor selecionado em quatro outras oportunidades, posso afirmar que a antologia fez muita diferença em minha carreira.

Graças ao concurso, meu nome chegou aos ouvidos de antologistas e de pesquisadores que se interessaram pela minha escrita. Fui convidado a participar de importantes obras, caso da Geração zero zero, que mapeou os melhores escritores contemporâneos da década passada. Meu nome, de boca em boca, alcançou uma pesquisadora norte-americana, que passou a estudar meus dois últimos livros com seus alunos de pós-graduação. De boca em boca, minha prosa encontrou uma editora alemã, que se interessou pelo que faço e que traduzirá um texto meu para a Feira de Frankfurt, em 2013.

Poderia ficar aqui defendendo o concurso durante horas, mas acho que já dei uma boa amostra do meu pensamento. Por motivos que não pretendo abordar neste texto, o prêmio deixa de levar o nome do escritor ituiutabano mais conhecido no Brasil e no mundo. Não tenho dúvida nenhuma que grande parte do sucesso do Concurso Luiz Vilela se deveu ao fato de que o próprio Vilela gerenciava todos os passos do certame. Parece-me que ficou decidido que continuará a existir um prêmio literário em Ituiutaba, só que com outro nome. Não sei se será a mesma coisa, mas espero que sim.

Visite a página do grupo "A linguagem e a fissura" no Facebook

Figura 43: Crônica censurada de Whisner Fraga.

Realizamos a ação duas vezes, as quais se deram de modos distintos e em locais distintos: na primeira, eu apenas enrolava toda minha cabeça com as fitas zebradas até a exaustão, enquanto outro membro do grupo distribuía a crônica censurada para os transeuntes na praça e nas ruas próximas; na segunda, realizada após uma repercussão muito negativa na mídia devido ao término do concurso de contos, fomos para frente da Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba e, à medida que eu lia a crônica em voz alta, um integrante do grupo ia de me enrolando com as fitas zebradas junto a um poste de forma a me deixar completamente imóvel e em silêncio.



Figura 44: *Still* do vídeo "CENSURADO", registro da performance do grupo "A linguagem e a fissura" frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba, 2012. Captação e edição da imagens: Marco Tulio Domingues.

Tal como em "a razão disso...", a fita zebrada entra em "CENSURADO" como um material que apresenta o cerceamento das expressões individuais e das várias formas de comunicação no contexto dos vários embates do poder e do favorecimento das famílias nas pequenas e

médias cidades. As várias tensões presentes na política de governança de uma cidade se veem refletidas na mídia oficial, implicando nos modos de veiculação de conteúdo informacional, enfatizando o que deve ou não ser publicado/conhecido/lido pelos habitantes da cidade. A livre expressão, a qual deveria ser assegurada pela política local, surge como um entrave na criação de uma imagem dos governantes que não corresponde à realidade sociocultural do município. Essa é a censura, a arbitrariedade que busca cessar o ímpeto: aquilo que deve ser dito independente da forma como o conteúdo deva ser veiculado. "CENSURADO" apresenta uma postura, um questionamento frente à censura: cumplicidade frente aos silenciados e transgressão das normas que tentam silenciar.

Como realizamos essa ação sem qualquer espécie de aviso prévio, entendemos que o acaso contribuiu para a ampliação da capacidade estética da performance, permitindo que os presentes na praça e os transeuntes agissem e reagissem frente aos vários sentidos denotados pela ação artística.



Figura 45: Após a ação, Jesuíson Tavares, um dos performers, distribuiu a crônica vetada de Whisner Fraga para várias pessoas em frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba. No momento da entrega, ele questionava as pessoas

presentes sobre o que elas pensaram da ação. *Still* do vídeo "CENSURADO", registro da performance do grupo "A linguagem e a fissura" frente à Câmara Municipal dos Vereadores de Ituiutaba, 2012. Captação e edição de imagens: Marco Tulio Domingues.

4.2.3. Obstrução

De todas as ações até aqui desenvolvidas, "OBSTRUÇÃO" foi a mais espontânea e experimental, pois surge de um diálogo proposto aos integrantes do grupo com a obra artística "Tilted arc" (1987), de Richard Serra, e a performance "Imponderabilia" (1977), de Marina Abramovic. Mediante apresentações de fotos e vídeos de ambos os trabalhos na página do grupo, iniciamos a discussão de uma intervenção performática urbana que jogasse com a ideia do condicionamento do movimento e do confronto nas cidades.

Tanto na escultura de Serra, quanto na performance de Abramovic, percebi a tensão entre o deslocamento em locais definidos (seja numa praça pública, seja numa galeria) e um objeto ou uma ação que impele à inércia, criando, assim, a obstrução, que arbitrariamente interrompe ou contraria o fluxo de um dado movimento.

Em "Tilted arc", Richard Serra fez o uso de uma gigantesca escultura de aço instalada em Federal Plaza, em Nova York, obra essa que propõe um diálogo direto com o espaço, intervindo fisicamente no local de sua instalação e contrariando a percepção comum acerca da lógica de ordenação dos objetos naquele espaço público. De acordo com o próprio Serra, a obra foi elaborada para um lugar específico, em relação com um contexto específico e financiado por esse contexto. Essas intervenções são denominadas por ele de *site specific*:



Figura 46: Richard Serra, *Tilted Arc*, escultura em aço instalada em uma praça pública na cidade de Nova York, 1970. A obra do artista marca o início da arte em locais públicos, inaugurando o que Serra denomina de "site-specific".

Sua escultura gerou uma grande polêmica na cidade de Nova Iorque e, por ordem da câmara dos vereadores daquela cidade, teve de ser retirada daquela praça. Miwon Kwon (2002; 2005) nos diz que a controversa escultura de Serra é um exemplo que envolve questões bastante pontuais sobre a política de locais públicos. O autor coloca que a escultura busca mostrar a hipocrisia envolta nas praças públicas – tido como lugares coesivos e unificados ao espaço urbano – pela negação da utilidade da arte pública mediante um objeto obstrutivo e sem utilidade ¹⁰⁵.

Por sua vez, na performance "Imponderabilia", realizada no interior de uma galeria, Marina Abramovic e Ulay estão de frente um para o outro, nus, dificultando a passagem das pessoas para o interior da galeria. A performance nos remete a uma série de conceitos (questões referentes à sexualidade, transgressão, o corpo como limite e objeto do confronto, dentre outros), no entanto me ative à ideia da obstrução pelo corpo de um lugar pelo qual outras pessoas têm de obrigatoriamente passar, sem qualquer espécie de desvios.

¹⁰⁵ Cf. KWON, Miwon. "Public art as publicity" in: Simon Sheikh (Ed.), **In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics**, Berlin: b_books, 2005.



Figura 47: Marina Abramovic e Ulay, *Impoderabilia*, performance, 1977.

As ideias presentes tanto em "Tilted arc" quanto em "Imponderabilia" levaram-me a entrecruzar os participantes da ação "OBSTRUÇÃO" com as fitas zebradas, criando uma 'parede' de fitas que impossibilitasse a livre circulação das pessoas no local desejado (novamente o calçadão da cidade). Fizemos isso envolvendo por completo o corpo de seis performers, que funcionaram como balizadores (Figs. 48 & 49) onde prendíamos as fitas e condicionávamos os transeuntes ao contato direto com o corpo dos performers e de outros indivíduos (Figs. 50, 51 & 52).



Figura 48 & 49: Na figura, dois ângulos diferentes da parede de fitas em "OBSTRUÇÃO", performance, 2012. Fotografia: Rogério Costa.



Figura 50, 51 & 52: Três momentos distintos em que os transeuntes no calçadão de Ituiutaba passam por entre os performers em "OBSTRUÇÃO", 2012. Fotografia: Carol Marques e Rogério Costa.

O resultado foi um pouco inesperado. Inicialmente, como podemos observar na figura 26, deixamos pequenas passagens livres atrás dos performers que ficavam como balizadores traseiros, pelas quais os transeuntes preferiam passar. Poucas pessoas passavam pela passagem principal (figura acima), o que me levou a "fechar" essas passagens livres, condicionando as pessoas a passarem somente por entre os performers principais.

A ação funcionou como um experimento que me permitiu observar o trânsito dos pedestres em locais públicos: inicialmente, eles fazem de tudo para desviarem de trajetos que corrompam seu deslocamento, preferindo o lugar-comum das ações cotidianas; posteriormente, quando seus caminhos encontraram-se obstruídos a tendência geral foi aceitar que a única forma de continuarem seu trajeto era enfrentar a parede que os colocava em atrito com outros indivíduos, confronto esse que retira o ser humano de sua condição de indivíduo e o coloca em fricção com o outro, possibilitando-o a sentir a coletividade do contato; por fim, passada a aceitação de seu desvio, os transeuntes se questionam, nos questionam e passam dizendo ou seus impropérios ou suas palavras de afeto.

Dado o fim da ação pelo pouco movimento de pessoas no local, os performers se desprendem das fitas, num ato de completo desprendimento e libertação da condição estática à qual estavam submetidos. Considero esse ato final como um momento importante para os que veem e os que se libertam, pois se encerra o período de silêncio e obstrução e alcança-se a livre expressão do corpo, das palavras, do ser no espaço...



Figura 53: A integrante Taynara Silva se liberta das fitas ao fim de "OBSTRUÇÃO", 2012. Fotografia: Rogério Costa.

4.2.4. Fértis ruínas

Com o fim de "Obstrução", percebi que algumas pessoas começaram a se interessar mais pela elaboração das ações artísticas e passaram a compor um corpo fixo de membros. Considerei a possibilidade de efetivar alguns membros no grupo com a finalidade de realizarmos constantemente ações urbanas em Ituiutaba. Concomitante a isso, tivemos a oportunidade de efetivar ao grupo a integrante Melina Borges, a qual já havia tido algumas experiências criativas de criação colaborativa com a **Cia. Excessos**, do interior do estado de São Paulo. Assim, tendo efetivado o grupo "**A linguagem e a fissura**" com sete membros fixos pensamos em realizar uma grande intervenção urbana num terreno em ruínas no centro de Ituiutaba.

Na busca por extremar a participação dos indivíduos sociais na transformação do espaço urbano de Ituiutaba, surge a proposta da intervenção urbana "Fértis ruínas". Considero o período que engloba "a razão disso...", "CENSURADO" e "Obstrução" como sendo caracterizado pela experimentação artística em espaços públicos, e em que ainda não se apresenta de forma efetiva o pensamento criativo colaborativo. Todavia, no processo de criação de "Fértis ruínas" todos os membros do grupo foram até o sítio onde seria realizada a ação e cada qual reformulou e propôs

novas estratégias para a efetivação da poética do trabalho, a saber: a transformação coletiva de um terreno em ruínas em um espaço para as várias trocas afetivas entre os diversos habitantes de Ituiutaba.

Após a reunião em que foram definidas as diretrizes para a realização da ação urbana, a intervenção foi constituída da seguinte forma: a) abordagem das pessoas no entorno do terreno, explicação da proposta poética e convite aos transeuntes para participarem da ação; b) redação de uma ideia, anseio, frase ou ideia – à escolha do participante – em um pedaço de papel e posterior dobragem do mesmo em uma flor de origami (Fig. 54); c) o plantio e a rega simbólica das ideias em flores de origami (Fig. 55) para, assim, serem d) coletadas no período noturno por outras pessoas que passassem pelo terreno em ruínas (Fig. 56).



Figura 54: *Still* do vídeo “Férteis ruínas - Ituiutaba”, intervenção urbana, 2012. Na primeira imagem (canto superior esquerdo), vemos o cartaz do evento que veiculou pelas RSIs; no sentido horário a partir da primeira imagem, o registro do momento em que as pessoas escrevem suas mensagens nas folhas de papel e são dobradas pelos integrantes do grupo “A linguagem e a fissura”. Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues.

A proposta poética de “Férteis ruínas” nasce exatamente da constatação pelo grupo da falta de planejamento do governo local para os espaços vazios na cidade, sendo esses terrenos alvos constantes para vandalismos ou usos de drogas, o que oferece perigo constante para quem por ali transita. O lugar escolhido está localizado no centro da cidade e abrigava um antigo galpão de uma empresa de produtos agropecuários. Ali, encontravam-se os restos da demolição daquele galpão. Um terreno bastante amplo e marcado pela desordem e o desuso. Objetos pontiagudos, terra, poeira, tijolos e tijolinhos, plantas que nasciam por entre os escombros e outras coisas fora de lugar... A fissura entre os habitantes e o espaço público se observa, sobremaneira, no modo como os terrenos baldios são encarados: distantes e espaçados da vida comum dos indivíduos sociais, hostis e repletos de vazio.

Dessa maneira, propusemos expor a rachadura na ordem: o potencial criativo dos espaços em desordem, que não são objetos de qualquer enunciação. A potência reside justamente no que pode-vir-a-ser e no modo como qualquer pessoa poderia fazer uso daquele espaço, tornando-o diferente frente à indiferença. Apropriar-se poeticamente do vazio, do silêncio e do não uso (*fissuras*) tornou-se a força motriz de “Férteis ruínas”. Enquanto intervenção urbana, a presente ação visou simplesmente fornecer aos indivíduos sociais a experiência de transformar esse vazio da forma como bem entendessem, dispondo seus anseios/vontades/ideias/conceitos sobre o mundo por sobre um jardim metafórico que floresce em ruínas. Eis o motivo pela escolha da dobradura em flor.

A intervenção teve início às nove horas da manhã e se estendeu até às onze horas da noite. Queríamos realizar, durante esse período, o plantio de 111 flores, em referência ao aniversário de Ituiutaba. No entanto, sobrou-nos tempo e faltaram-nos flores, pois conseguimos um número aproximado de 70 flores em origami. Em sua maioria, as pessoas que contribuíram com a ação foram transeuntes que circulavam pelas proximidades do terreno.



Figura 55: *Still* do vídeo "Férteis ruínas - Ituiutaba", intervenção urbana, 2012. A figura apresenta o momento do plantio das flores de origami e a rega das mesmas. Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues.

No período noturno, realizamos a colheita das flores. A ideia era que cada pessoa pudesse escolher qualquer flor, com exceção daquela que ela mesma havia plantado, e a lesse em voz alta para todos os presentes. Concomitante à colheita, realizamos uma projeção em vídeo dos momentos diurnos, ou seja, ao longo do dia, realizamos várias capturas videográficas dos participantes escrevendo suas mensagens no papel e plantando-as com o intuito de projetarmos as mesmas à noite, a fim de que aqueles que

colhessem as mensagens vissem quem as havia plantado. A projeção nos rendeu resultados inesperados, uma vez que chamou a atenção de várias pessoas para o sítio. Algumas paravam para perguntar o que era aquilo, e eram presenteadas com algumas flores em origami, outras saíam rapidamente sem questionar nada.



Figura 56: *Still do vídeo "Férteis ruínas - Ituiutaba", intervenção urbana, 2012. Vemos aqui o momento da colheita (dois primeiros quadros) e a projeção em vídeo do momento do plantio e da rega sobre uma das paredes do terreno. Captura de imagens e edição: Marco Tulio Domingues.*

A ação urbana "Férteis ruínas" vislumbrou, portanto, a transformação coletiva de um dado sítio, em que as coisas aparentam estar "fora de

lugar”. No entanto, não solicitamos aos participantes que as coisas fossem postas em seu devido lugar, de acordo com uma ordenação pré-estabelecida pelo grupo. Fizemos o contrário disso: utilizamos dessa desordem e do vazio locativo exatamente para fertilizar novos conceitos transformadores acerca do espaço urbano. O terreno continua no mesmo local, da mesma forma, com todas suas ruínas e vazios. Todavia, percebo que a experiência colaborativa da transformação poética do espaço urbano resultou numa completa re-significação da relação entre os indivíduos sociais e seu meio, despertando neles uma percepção outra de sua própria condição espaço-temporal.

“Férteis ruínas” foi também realizada na cidade de Uberlândia – MG¹⁰⁶, a convite da **Trupe Tamboril de Teatro**, na Mostra da Associação de Teatro de Uberlândia (MATU), só que em uma praça pública da cidade. A ação sucedeu da mesma forma que em Ituiutaba: abordagem das pessoas, redação de seus anseios/desejos/ideias em folhas de papel, dobragem das mesmas em origamis, o plantio e rega simbólica das mesmas nos vários espaços da praça: nas falhas de seus calçamentos, embaixo de árvores e em seus jardins. A colheita foi realizada no período vespertino, sem a projeção visual dos primeiros momentos da ação, como a escrita no papel das ideias dos participantes e a dobradura das mesmas. O conceito poético da intervenção urbana nada mudou, ainda que a mesma tenha sido transposta para outra cidade. Notamos que os habitantes de ambas as cidades se propuseram a transformar coletivamente o espaço público como forma de se verem como parte integrante do espaço à sua volta, o que acaba por contribuir para o reforço dos laços comunitários entre um indivíduo, o corpo coletivo e os vários lugares de morada do ser social.

¹⁰⁶ O vídeo de realização dessa intervenção encontra-se no DVD (Anexo III) que acompanha a presente pesquisa.

4.3. Experimentando a mobilidade: “tele-Ausência”

“**tele-Ausência**” se divide em dois momentos: a execução das ações performáticas, denominadas de “**(entre)fitando monumentos e praças**” (Fig. 57), realizadas em quatro lugares diferentes em Ituiutaba, e a posterior intervenção com os códigos QRs¹⁰⁷ nos locais onde foram realizadas as performances, com o intuito de possibilitar àqueles que não as viram – mediante a utilização de dispositivos digitais (celulares, tablets, notebooks, etc.) e a rede Internet – a visualização dos vídeos nos locais onde eles foram gravados. Aqui, a principal questão é a busca (infundável?) pelos registros de uma performance artística não vista: as pistas, objetos físicos que atestam uma presença (as fitas remanescentes da ação e os códigos QRs colocados posteriormente à ação) ausente em locais distintos, são justapostas e acabam por atualizar o conceito poético da ação.



Figura 57: Montagem fotográfica com as imagens de registro das performances de “(entre)fitando monumentos e praças”, as quais constituem “tele-Ausência”, intervenção urbana que se utiliza de códigos QRs espalhados pelo centro de Ituiutaba. Seu principal

¹⁰⁷ “QRcodes são marcadores (espécie de códigos de barra mais modernos) que permitem o acesso a informações (dados que podem ser vídeos, fotografias, contidos em algum sítio da Internet) com apenas um clicar fotográfico de celulares que possui leitores deste tipo de código” (LUCENA, 2010, p. 107).

intuito é a busca pelos registros de uma performance artística não vista, a qual pode ser re-
atualizada mediante dispositivos móveis de comunicação. Fotografia: Edgar Franco.

Antes de adentrarmos nas questões propriamente técnicas que definiram a concepção poética do trabalho (mídias utilizadas), acreditamos ser necessário narrar o processo de criação das performances, bem como a escolha dos locais onde foram realizadas.

Conforme ressaltamos no início desta seção, na apresentação das performances e intervenções urbanas que compõem a presente pesquisa prevaleceu a ordenação lógica das ações, e não cronológica. Escolhemos agir assim devido ao modo pelo qual me utilizei das novas tecnologias de comunicação no processo de criação dos experimentos aqui apresentados e a consequente noção de uso do espaço que esse processo me permitiu. Portanto, mesmo que as performances que constituem "tele-Ausência"¹⁰⁸ tenham sido realizadas anteriormente a "OBSTRUÇÃO", "CENSURADO", "a razão disso..." e "Férteis ruínas" (todos esses experimentos iniciais onde se esboça os princípios de um processo de criação em arte colaborativo), acreditamos que a noção de uso do espaço e das tecnologias locativas nessa ação ["tele-Ausência"] só tenha sido possível dado o experimento topológico proveniente daquelas experiências artísticas em cenário urbano.

O conceito de "tele-Ausência" gira em torno de uma brincadeira com a telepresença, que através da tecnologia do vídeo permite que a interação humana com outra presença humana. A partir do momento em que a informática encontra os avanços das telecomunicações vemos inúmeras possibilidades de contato entre os seres humanos, o que acaba por reduzir as distâncias simbólicas entre si. As câmeras em rede, ou *web cams*, são os meios mais utilizados na tecnologia da telepresença e permitem a interação em tempo real com o outro em um espaço remoto. Para Donati & Prado (2001)

O uso das câmeras em rede para gerar imagens ao vivo introduz sua própria especificidade e transforma a 'visão' daquele que vê, bem como incorpora a telepresença no interior da metáfora dessas imagens, gerando uma situação em que espectador/participante é capaz de propor uma modificação a um ambiente remoto e receber, de forma imediata, uma resposta para sua ação (DONATI & PRADO, 2001, P.437)

¹⁰⁸ As performances denominadas "(entre)fitando monumentos e praças".

De modo geral, o uso das câmeras em rede acabou por permitir, portanto, experimentações artísticas diversas e, sobretudo, a coexistência entre espaços atuais (físicos/reais) e virtuais, suportando variadas ações desdobradas nesses mesmos espaços de congregação.

A performance em telepresença – presença mediada – não deixa de prezar pela efemeridade, tal como em toda performance¹⁰⁹. Conforme nos mostra Renato Cohen (2009), a performance é uma *live art*, que não é senão “uma forma de se ver a arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2009, p.38). Essa aproximação com a vida não se dá meramente como conceito, mas também como prática ritual. A ação performática enquanto prática ritual busca atribuir um novo sentido à relação dos objetos num dado espaço-tempo, o



Figura 58: Lenora de Barros, “Já vi tudo”, videoperformance, 2006. Nessa videoperformance, a artista descostura o gorro que a impede de ser vista pelo mundo e de ver o mundo.

que implica num total questionamento da percepção da realidade vivenciada em nosso cotidiano.

Tal como nas videoperformances de Lenora de Barros, em que as ações desenrolam-

se para a lente da câmera, a qual media a presença entre a artista e seu público ausente, em “tele-Ausência” criamos a representação de

uma presença – a do performer – pelo uso do vídeo, gravado a partir do local determinado. Mesmo estando presente no local, aquele que vê (ou não) não pode assimilar o tempo da performance, tornando-se ausente no momento da ação performática. Mas quem também está ausente na extensão temporal, e cujo indício pode ser reconstituído mediante os dispositivos digitais, é o próprio performer, que pode ou não ser visto. O vídeo (re)apresenta o performer e sua ação de modo fantasmal, mas no

¹⁰⁹ Como é o caso em “É necessário comunicar...”, a qual foi realizada “ao vivo” no ambiente virtual do site de relacionamentos *Chatroullete*.

mesmo local. Uma presença ambígua, mas que está ausente e perdida no tempo.

4.3.1. tele-Ausência 1:(entre)fitando monumentos e praças 01,02,03,04 & 05/2012

A performance “(entre)fitando monumentos e praças” compõe-se de uma série de atos performáticos a compor o trabalho final **tele-Ausência**, em que a principal questão é incitar os indivíduos de Ituiutaba, que tomarem contato com os códigos QRs espalhados pelo centro da cidade, a um jogo lúdico: a busca pelos registros de uma performance artística não vista por eles. Em linhas gerais, “(entre)fitando monumentos e praças” constituiu-se de atos performáticos que se utilizaram de fitas zebradas (de interdição) para criar novos sentidos para o deslocamento dos pedestres em locais definidos na cidade de Ituiutaba – MG.



Figura 59: Anésio Neto, *(entre)fitando monumentos e praças*, Performance, 2012. Fotografia de Edgar Franco.

A performance foi dividida em cinco séries de ações performáticas. Nas duas primeiras ações performáticas (realizadas nos dias 06/02/2012 e 11/02/2012), optei por sair às 06h00min para aproveitar a ausência de transeuntes em duas praças de Ituiutaba. Inicialmente, a intenção era realizar o ato performático para que ninguém o visse, permitindo que os

espectadores [distantes da ação no tempo] tivessem acesso às 'pistas' só posteriormente, por meio dos códigos QRs que seriam espalhados pela cidade, o que forneceria o acesso ao vídeo do registro. Contudo, a ausência inicial nos espaços foi sendo aos poucos substituída pela presença de algumas poucas pessoas: transeuntes em trajetória para seus trabalhos, escolas, caminhada matinal etc. Os atos performáticos forneceram aos transeuntes a surpresa, que acabou sendo um conceito primordialmente constitutivo para a poética do trabalho.

O estranhamento presenciado por essas pessoas acabou sendo o mote transformador da ideia primordial, ou seja, a de preferir a ausência completa de transeuntes. Como dito, a ideia é que as pessoas tomassem contato com os registros de tais ações só posteriormente, mediante o acesso aos códigos QRs, permitindo acesso aos sites aonde os vídeos fossem postados. Contudo, o estranhamento deu-nos outro direcionamento na poética do trabalho. A valorização do elemento surpresa nessa intervenção artística (não só nesse, mas em todos que se utilizam da cidade em suas composições poéticas) promoveu a re-sensibilização dos específicos locais na cidade, estabelecendo novas semânticas para a própria ação e o espaço.

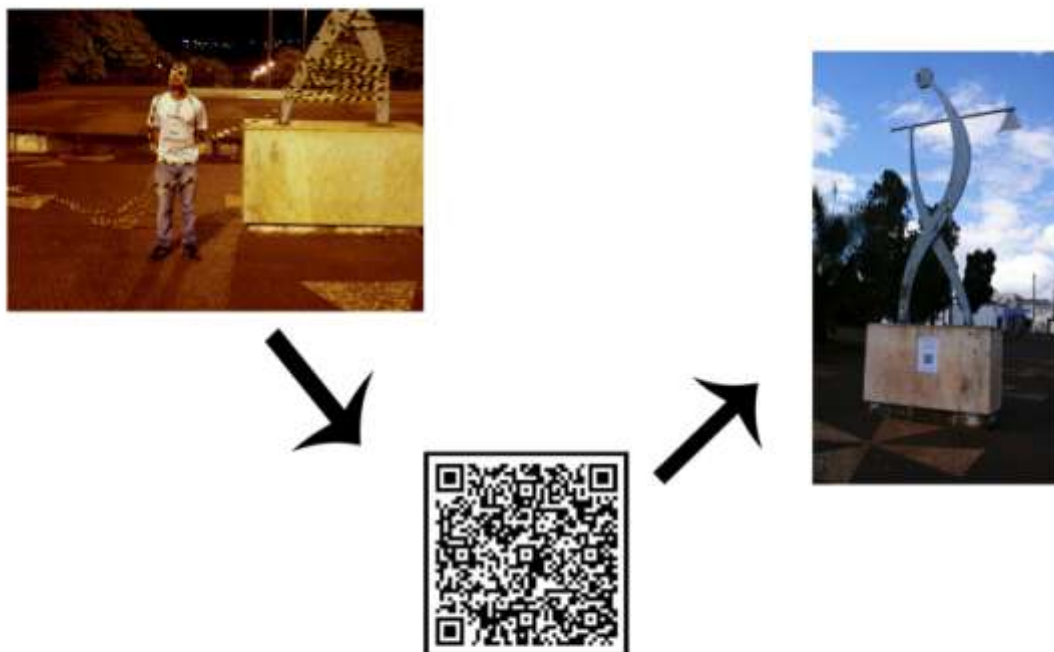


Figura 60: Imagem esquemática que mostra o momento da captação imagética, a transformação do link do vídeo em código QR e a colagem do código no local onde ocorreu a performance.

No encontro cotidiano com o local, existe a expectativa de que esse não tenha mudado: a segurança de passar pelo mesmo caminho e ele estar ali, do mesmo jeito, com as mesmas características. O filósofo David Hume nos ensina que essa é a força do hábito – a crença na existência contínua do objeto de nosso conhecimento. A quebra na expectativa corresponde à surpresa. Possibilitada pela ação performática de ‘interditar’, com a fita zebraada, os monumentos que estão presentes nos locais, criamos a surpresa: a não correspondência entre o que esperamos encontrar e o que de fato encontramos.

Poderíamos dizer que se tratou de uma “rachadura na banalidade” (SILVA, 2008, p. 62), visto que as pessoas que por ali passaram estranharam uma ação que nem sempre ocorre. Nesse sentido, a ação performática além de “dessacralizar a arte tirando-a de sua função meramente estética e elitista” (COHEN, 1989, p.16) resgatou:

a característica ritual da arte, deslocando-a de espaços mortos como museus, galerias e teatros, colocando-as numa posição viva, modificadora. Esse movimento é dialético, pois, na medida em que, de um lado se tira a arte da posição sacra, inatingível, vai se buscar

de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, etc. (COHEN, *Ibidem*)

Arte ritual que opera na fissura da presença/ausência.

O ritual ao qual fazemos menção é aquele que, através do jogo, dos fluxos de experiências e possibilidades, pluraliza e outorga novos sentidos a ações relativas a objetos, pessoas ou espaços. A experiência ritual de ações comuns: “dormir, comer, movimentar-se, beber um copo d’água (...) passam a serem encarados como atos rituais e artísticos” (COHEN, 2009, p. 38). Mas, passam a ser assim compreendidos (ou vividos) a partir do momento em que “dormir, comer, movimentar-se, beber um copo d’água (...)” se afastam da normalidade cotidiana e propõem novos sentidos intrínsecos. Nesse sentido, a performance se constitui como uma *live art*, “arte da vida” ou “arte vivida”¹¹⁰.

Foi muito comum ver pessoas fazendo caras e bocas de quem não entendia a ação ou que reprovavam o ato, como se estivéssemos depredando o patrimônio público. Acredito piamente que essa foi a forma como reagiram às ações porque aquelas não eram ações comuns. Interditar praças e monumentos não foi nada senão propiciar, àqueles transeuntes de outrora, a rachadura na banalidade, a surpresa de uma possível outra percepção de seu próprio deslocamento no espaço.

No primeiro local (Fig. 34), próximo à cadeia local, a ação foi mais rápida. Mesmo assim, tivemos a sorte (ou o azar?) que mais ou menos quatro pessoas vissem a ação sucedendo no tempo. Com elas ficou-se perdida essa percepção inicial, efêmera, a qual não será (re) vivida pelos espectadores que apenas verão os registros. Após ter interditado o monumento, que é visto à direita na figura 34, interditei-me junto ao mesmo: olhos, boca e ouvidos – principais órgãos de acesso ao mundo externo – foram interditados. Minha ação se tornou comunicável.

Há nesses trabalhos um esboço de compreender como me direciono ao mundo e, nele, faço o uso da linguagem. As performances no espaço da cidade, denotando-o como uma realidade perceptiva não só para mim, mas para todos aqueles que tomam contato com a poética das mesmas, ajudam

¹¹⁰ Usaremos a expressão “arte vivida” para designar a *live art*, por se tratar de uma expressão que promova a abertura ao outro, ou seja, uma arte que além de ritualizar ações comuns, permite que os espectadores deixem de serem espectadores e passem a ser interatores.

a erigi-lo como terreno operacional das ações desenvolvidas¹¹¹. Ou seja, o espaço possibilita que eu o perceba e, nessa percepção, permite que eu me relacione com os outros de modo a exaltar a participação de cada indivíduo na construção da realidade espacial convvida.

Na ação de questionar e atribuir novos sentidos ao que está previamente ordenado no espaço urbano, acredito fazer valer a materialidade de minha comunicação. Não vejo que a arte vise produzir o mesmo sentido que a linguagem humana: não anseia constituir uma nova linguagem ou ser linguagem, mas, sim, possibilitar novos e diferentes sentidos que podem até mesmo questionar a forma como os seres humanos fazem uso da linguagem/espaço. Dessa forma, a arte, que coloca em sinergia e confronto afetos, deleita-se no mundo e nele produz novas estratégias comunicativas.

Como modo de aproximar conceitualmente das outras performances realizadas no que tange à escolha das fitas de interdição, ou seja, como material que denota o sentido irrestrito de interdição do espaço público, de proibição do olhar passageiro e do cerceamento das vontades individuais frente ao *status quo*, “(entre)fitando monumentos e praças” se utilizou dessas fitas como modo de (a)presentar¹¹² uma postura de questionamento frente ao uso dos espaços públicos em minha cidade natal. Mais especificamente, tratamos de apontar para os objetos presentes nessas praças que podem passar despercebidos pelos olhares dos transeuntes: estátuas, monumentos e esculturas.

¹¹¹ O “espaço pode ser visto como terreno das operações individuais e coletivas, ou como realidade percebida” (SANTOS, 2009, p.55).

¹¹² Aqui pontuamos uma grande distinção entre apresentar e representar, em seu sentido tradicional, no que concerne à arte performática. Representar significa quando algo ou alguém se torna um veículo representacional para se conhecer outra coisa (situação, personagem ou objeto) que não o próprio objeto real – para os filósofos antigos, imitação; para a semiótica, a referência de um signo a outro signo. Isso posto, como bem aponta Renato Cohen, a performance não visa “unicamente à representação”, mas sim à uma “aproximação com a vida” (COHEN, 2009, p. 19) à ritualização das ações comuns cotidianas. Nesse sentido, performar não é representar, mas tornar a própria ação arte. Portanto, a performance *apresenta* um novo contexto de significação para ações habitualmente desenvolvidas.

“(entre)fitando monumento e praças” busca assinalar um diálogo ritualístico com o espaço: intencionamos violentar a percepção e atizar a curiosidade, refém do hábito, que torna esses espaços não vistos, não sentidos, não questionados, não integrados e não diferenciados para os indivíduos sociais. Na tentativa de fundar a poética dessa ação, poderíamos dizer que ela se fundamenta na percepção de ações comuns (ir para escola, trabalho, caminhar, olhar a paisagem urbana...), mas se fortalece exatamente no questionamento e na subversão dessas ações, mediante a ritualização significativa das mesmas, permitindo novos e amplos sentidos. De certa forma, tivemos por intuito fazer com que os indivíduos se questionassem acerca não só da ação, mas da razão dela ser realizada naqueles locais.



Figura 61: Anésio Neto, “(entre)fitando monumentos e praças”, performance, 2012. Podemos ver ao fundo, na imagem, transeuntes em seu percurso para vários lugares. Fotografia: Edgar Franco.

4.3.2. tele-Ausência 2: Questões (e falhas) técnicas – mobilidade e arte

Notamos que as expressões artísticas que envolvem as mídias locativas e a criação de plataformas locativas colaborativas se tornam cada vez mais frequentes em práticas artísticas que se utilizam das novas tecnologias e acabam por propor embates que visam expandir a percepção dos indivíduos sociais quanto a seu próprio espaço, à sua memória ou até mesmo acerca das relações interpessoais no ambiente urbano. Lucia Santaella nos mostra as reais implicações da aliança entre os dispositivos móveis e o sistema de posicionamento global, o GPS:

Uma das práticas mais relevantes que essa nova aliança vem trazendo é a das mídias locativas, fazendo emergir novas espacialidades de acesso, presença e interação que reconstituem os modos como nossos encontros com lugares específicos, suas bordas

e nossas respostas a eles estão fundadas social e culturalmente.
(SANTAELLA, 2010, p. 133)

Isso posto, acredito que a maior expressão dessa aliança tem sido potencializar a integração do espaço à vida dos indivíduos no interior da cidade, reforçando, conseqüentemente, as trocas sociais no contexto urbano e o encontro com novos lugares.

Do encontro entre a mobilidade (dispositivos móveis interligados ao GPS, onde coincidem o deslocamento no espaço físico e o ato de se comunicar) e a arte derivou-se o nome *mobile art*, que nada é senão os experimentos artísticos que se utilizam dos dispositivos móveis “tais como os telefones celulares, palms tops, PDAs (Assistente Pessoal Digital ou handhelds), smartphones, netbooks, consoles portáteis (minivideogames), televisão portátil, entre outros” (LUCENA, 2010, p.89). Acredito que a *mobile art* preza pela criação de uma situação que permite a participação do público de forma livre, sem qualquer ideia pré-concebida para o resultado do trabalho do artista. Dentre as várias práticas artísticas com os dispositivos móveis considero uma em especial:

Na possibilidade de se adicionar informação em lugares, para ser acessada por telefones celulares, pensamos aqui nas práticas de arte que se utilizam de tags, como as QRcodes por exemplo. *Estes trabalhos procuram, através de ferramentas de geolocalização, propiciar ao usuário novas sensações que surgem na relação entre o lugar e o indivíduo.* (LUCENA, 2010, p.106 – grifo nosso)

É o caso da intervenção urbana “Footnotes”, do artista Tiago Franklin:



Figura 62: Tiago Franklin, *Footnotes*, intervenção urbana com a colaboração de David Sobel, João Pessoa, 2009.

Em seu trabalho, Tiago Franklin produziu alguns vídeos na cidade de João Pessoa por meio de câmeras de captura digitais. Esses vídeos foram, posteriormente, inseridos em sites de hospedagem de vídeo na Internet (Youtube e Flickr), e a partir desses links foram gerados códigos QRs, os quais foram impressos em folhas de papel A4 e colados nas ruas de João Pessoa. “Footnotes” teve como proposta:

mostrar os vídeos a partir da interatividade randômica e lançar o usuário para um mapa da *web* que também possuía sua forma de associação entre os vídeos (no caso através de marcadores e de vídeos sugeridos pelo próprio sistema do *site* de exibição do vídeo). (LUCENA, 2010, p. 108).

“Footnotes” foi a primeira prática artística nesse gênero com a qual manteve contato. Impressionou-me muito a utilização dos marcadores como forma de aderir informação (vídeo e textos) a uma localidade física, possibilitando, assim, a expansão cognitiva dos lugares de uma cidade. Ainda que os vídeos de registro das ações no local permitam re-viver a experiência proposta pelo artista, tornando possíveis outras formas de “se sentir presente”, há signos não capturados, os quais só podem ser experimentados a partir do local:

Poças de água que inviabilizariam a caminhada a pé, sem molhar os pés, os cheiros de comida litorânea no ar, os moradores do local não são capturados por ferramentas geolocalizadoras, permitindo afirmar que *nada substitui a experiência de estar no local*. Mesmo com todas as ferramentas disponíveis o que efetivamente se altera

são as formas de se sentir presente. Mais uma vez, *compreendemos as tecnologias a serviço da arte como extensão dos nossos sentidos e não uma substituição deles* (LUCENA, 2010, p.104 – grifo nosso)

Vejo que essas práticas com ferramentas de geolocalização exercitam exatamente essa extensão sensorial no espaço, permitindo que o acesso à qualquer espécie de informação (sobretudo aquela que expande nosso conhecimento sobre aquele lugar em que estamos) numa dada localidade física seja contemplada e compartilhada com outros indivíduos sociais.

Outro exemplo artístico de como os dispositivos móveis vem modificando nossa noção de estar e experimentar os lugares na cidade é o software Ciurbi (Ciberintervenção urbana), desenvolvido no MidiaLab (UnB) sob supervisão da artista, professora e pesquisadora Suzete Venturelli. Basicamente, o Ciurbi propõe um diálogo colaborativo na construção de lugares a partir de ciberintervensões interativas na arquitetura da cidade. A artista e pesquisadora Claudia Loch define que:

No contexto da era da informação computacional, a ciurbi pode ser considerada grafite computacional, ação artística ativista, arte urbana com função social, interativa, e que se utiliza, entre outras coisas, de projeção sobre a superfície externa da arquitetura. (LOCH, 2010)¹¹³

Mediante as RSIs, mais especificamente o Twitter, qualquer pessoa pode interagir com a instalação bastando enviar alguma palavra ou frase para o sítio onde estão localizados os dispositivos (*hardware*), na hora (no tempo) em que ficou combinada a ciberintervenção. No local da intervenção há: projetor, computador conectado à internet e som. Com isso, o texto enviado pelo participante é projetado no local da intervenção, com efeitos visuais e sonoros, sobre as construções arquitetônicas da cidade.



Figuras 63, 64 & 65: Momento da projeção textual pelo software CIURBI na arquitetura do Teatro Nacional, Brasília, 2011.

¹¹³ LOCH, C. 'Do grafite a ciberintervenção urbana interativa', in: **Anais do Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, #9.ART**, 2010, Brasília, 2010.

No que tange ao processo criativo de práticas artísticas que se compõem do espaço urbano e das ações humanas, vemos que a utilização desses dispositivos móveis apresenta um ganho importantíssimo no interior do processo criativo: o ato da criação torna-se menos centrada na figura do autor e em sua dinâmica cognitiva, mais fluída, pois permite a aderência das poéticas ao espaço e possibilita que os indivíduos sociais descubram, interajam, compartilhem e forneçam seu significado às ações artísticas desenvolvidas no ambiente urbano.

Tanto “Footnotes”, quanto as ciberintervenções realizadas pelo MidiaLab com o software Ciurbi necessitam de uma postura de interação por parte do público que só é permitida pelo uso dos dispositivos móveis de comunicação. Sobretudo no caso do primeiro, vemos a utilização dos códigos QRs, que, ao longo dos últimos anos, restringiu-se, sobretudo, à área das artes e da publicidade – nessa, seu uso dá-se de modo a expandir as características de um produto ou de algum serviço prestado por alguma empresa, em algum anúncio publicitário.

No entanto, no caso específico de “tele-Ausência”, essa postura de interação começou a ser abalada quando grande parte das pessoas para quem eu mostrava o código QR não sabia ao certo para o que aquilo servia. Isso me fez considerar que, talvez, o trabalho poderia se “perder” e não ser visto por uma grande parcela da população de Ituiutaba. Percebi certo distanciamento entre o público e a noção correspondente de uso das tecnologias móveis, o que me foi importante para a elaboração poética de “tele-Ausência”. A *ausência*, desse modo, configura-se não só na “presença ausente” do performer nos locais demarcados, mas também no distanciamento observado entre o público e os possíveis instrumentos de interação. Há outro fator, só que de infraestrutura, a ser considerado: as péssimas condições de serviço de Internet 3G no município de Ituiutaba, o que acaba por contribuir em uma lenta visualização dos vídeos *in loco*.

Na esteira das novas tecnologias e seus impactos na vida social e na arte, McQuire e Radywyl (2010) argumentam que, se pode ser dito que a arte está implicada no tempo, essa relação tem sido transformada ao longo dos anos. Tal relação se constitui materialmente, na disponibilidade de tecnologias e técnicas antes não disponíveis – a exemplo disso, podemos citar o uso da câmera escura até sua evolução à fotografia, que se

concretiza no século XIX mediante a disponibilidade de meios necessários –, e conceitualmente, isto é, como tendência e transgressão dessa tendência. De acordo com os autores (MCQUIRE e RADYWYL, 2010, p.6), o desenvolvimento em novas mídias e tecnologias digitais nos anos 90 demandou dos artistas, espectadores e instituições artísticas se relacionarem com o tempo de forma diferente.

Como consequência de uma noção de espaço não meramente física, mas também virtualizada, devido às novas mídias presentes no cotidiano das pessoas, a compreensão linear do tempo – ou seja, visto como progressão – começa a ruir. O tempo não é mais visto como somatória de instantes em três categorias temporais: passado, presente e futuro; o tempo é, sobretudo, duração, visto a partir de uma consequência da experiência individual do tempo no espaço. Portanto, ao falarmos de espaço não dissociamos o tempo. O entrançamento de ambos é configurado como uma experiência do indivíduo num espaço dado, ocorrida em uma duração. Dessa forma, penso que ao desdobrar essa conceituação de espaço fica logicamente necessário a discussão de uma noção temporal que a conjugue, sobretudo no que tange às novas mídias, visto que redimensionam e reconfiguram as categorias de espaço e tempo articulando-se em torno da mediatização das experiências individuais.

“tele-Ausência” fornece exatamente essa noção outra do tempo, mas também do espaço: as performances são possíveis de serem vistas nos locais onde aconteceram, só que num momento muito posterior à sua realização – enquanto durarem os códigos QRs nos locais. Os indivíduos sociais podem tomar contato com uma experiência passada, não vista e não percebida naquele momento, “graças” às tecnologias digitais de informação e a rede Internet. Mas, ao mesmo tempo, as “falhas” técnicas referentes às mídias utilizadas (péssima qualidade dos serviços de Internet 3G em Ituiutaba e a possibilidade de os códigos nos locais não serem reconhecidos pelos transeuntes) dificultam a apreensão da poética do trabalho como um todo pelos habitantes da cidade. “tele-Ausência” transita nas *fissuras* das sociedades em rede, ao fornecer possibilidades de interação que não são sanadas pela infraestrutura técnica e a superestrutura cultural (dado o desentendimento do que seja e para qual finalidade serve um código QR) de uma cidade. A ausência é o que está presente mas não pode ser visto.

Feitas as performances, visamos criar um mapa na plataforma do Google Maps, o qual terá por fim permitir aos indivíduos sociais tomarem contato com os locais, marcados no mapa, ver os vídeos, e fazerem comentários, bem como aceder a informações complementares das outras ações performáticas. Ou seja, o mapa permitirá o compartilhamento de qualquer espécie de informação, possibilitando aos habitantes de Ituiutaba interagirem com o mesmo. Esse compartilhamento do processo criativo, funda-se como proposta teleológica do trabalho, isto é, como fundamento último, que incluirá transeuntes, espectadores e interatores como amálgamas na poética do trabalho. A intenção aqui é a de permitir aos indivíduos sociais entrarem em contato com esse mapa locativo a partir do local físico, onde foi realizada a performance, através de códigos QRs possíveis de serem identificados e lidos por mídias móveis (celulares, tablets, smartphones, etc.) – figura 37.

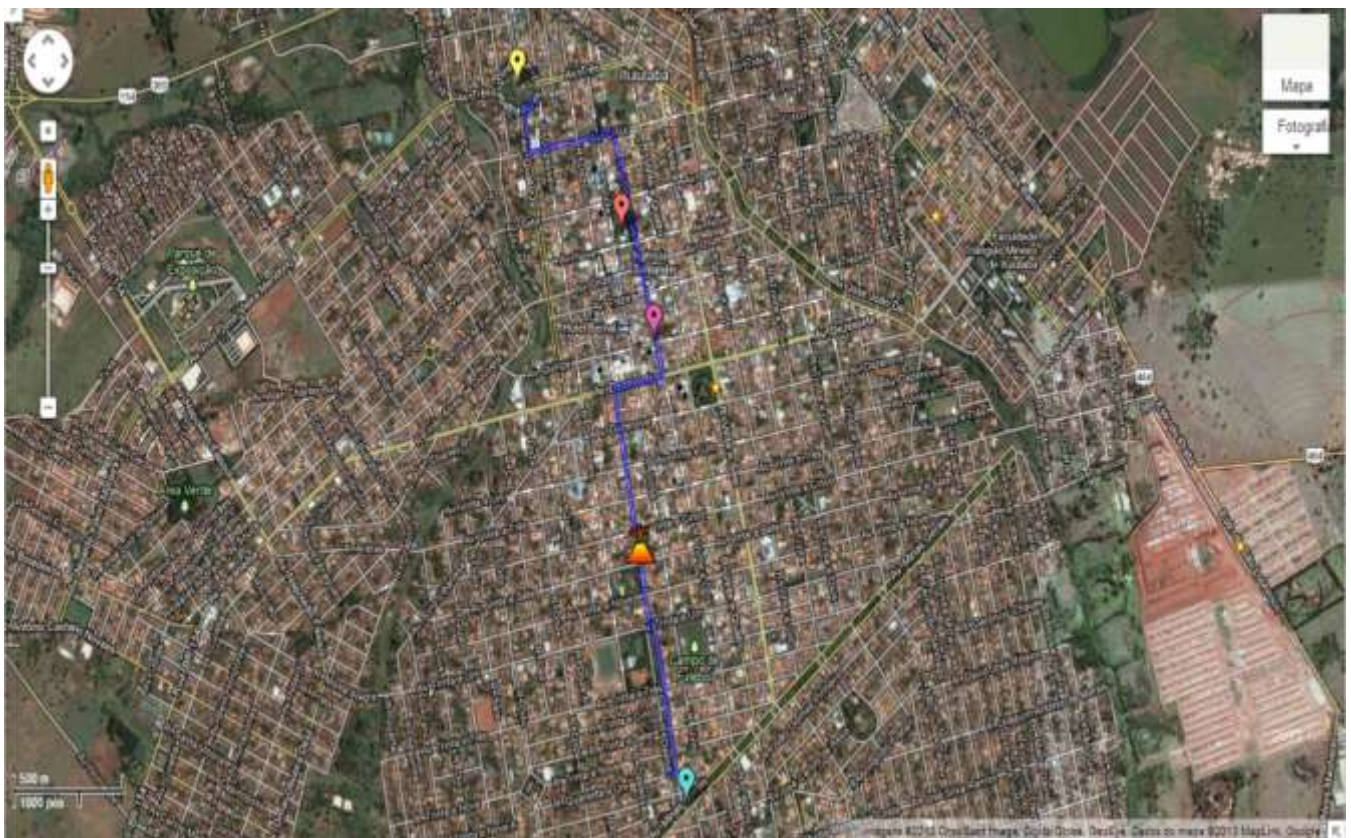


Figura 66: Mapa que demonstra a localização dos códigos QRs que permitem, in loco, o acesso aos vídeos de registro das performances no espaço urbano de Ituiutaba.

Tais ferramentas serão necessárias para colocar a cidade na web, hibridizando a topologia do trabalho, e, conseqüentemente, ubiquizando os

participantes, uma vez que os dispositivos digitais permitirão o acesso remoto à Internet, a partir dos códigos QRs espalhados pela cidade. Desse modo, as mídias móveis entrarão como ponto de contato entre as performances realizadas num espaço-tempo remoto – em tempos ‘idos’ – e a atualização de seu registro a ser hospedado num site específico. Mais do que isso: servirão como contato entre a realidade física e virtual, implicando num espaço que não seja simplesmente a somatória do real /virtual, mas sim um espaço que seja dialeticamente constituído - intersticial. O discurso performático se perde no tempo, mas é através de fragmentos indiciais (pistas), intencionalmente dispostas no espaço híbrido, que ele se atualiza. Cabe ressaltar que essa é uma possibilidade dada ao espectador, permitindo a ele re-compor a poética de um discurso em fragmento acerca de seu próprio espaço. Além disso, essas tecnologias de registro e exposição de conteúdo informacional são utilizadas

como resquício pós-evento, por vezes, assumindo o local da obra, quando é necessária uma exposição prolongada. Além disso, a noção de tempo da obra também é colocada em questão a partir de uma memória material gerada pelos objetos, textos e documentos de registros da ação. Trabalha-se num sentido presente -> futuro.(SILVA, 2008, p. 57)

As performances vistas no vídeo tangenciam a arte-ritual, que busca atribuir novos sentidos ao espaço, seus objetos e ações cotidianas, buscando, assim, questionar o que vivenciamos costumeiramente. No momento em que tomamos contato com a intervenção, estaremos distantes no tempo das ações performáticas desenvolvidas em espaço urbano – a tecnologia nos permitirá ver o que ali houve, mas que não presenciamos no momento em que foi realizado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com todas as ações artísticas até então realizadas, considero que o coletivo **“A linguagem e a fissura”** tenha por intuito principal intervenções artístico-urbanas que subvertam a noção espaço-temporal que toma conta das cidades contemporâneas. Isto é, visamos questionar a percepção utilitária do tempo-espaço em que os indivíduos sociais estão vinculados/presos/interditados, buscando fornecer aos habitantes de Ituiutaba (e das cidades por onde já passamos) experiências estéticas “cuja efemeridade revela uma total inserção no tempo real” (CARTAXO, 2011, p.39), intervindo, com isso, em sua condição espacial na cidade. Para isso, escolhemos intervir diretamente no ambiente urbano, em toda sua complexidade intersticial – os meandros dos lugares potencializados pelo fluxo informacional. Tal intervenção direta se deu e se dá com a incorporação, no processo criativo, de tecnologias de informação e comunicação amplamente disponíveis (ou acessíveis), como o Facebook, os códigos QR, o vídeo etc.

A partir das ações artísticas, notei que a noção amalgamada de espaço-tempo esteja distante dos indivíduos sociais no interior da cidade nos dias atuais, cujo tempo é regulado pela utilidade da ação. Nos centros urbanos, o espaço se desprende do tempo utilitário por demais, que se fortalece pela necessidade (a maior invenção da humanidade!): deslocamento necessário, trabalho necessário, atividades necessárias, etc. O tempo do ócio, o tempo lúdico ou o tempo da experiência se torna depreciativamente rentável, e qualquer momento de lazer ou de tempo livre deve ser financeiramente recompensável ¹¹⁴.

A percepção individual se amortece, o que contribui para o distanciamento entre os indivíduos e seu ambiente. O espaço da micro e macrointeração se esvaziam de sentido, o que acaba por resultar na cidade como simples local de e para utilidades grosseiramente cotidianas: ir ao

¹¹⁴ “A analogia do tempo com o dinheiro, em contrapartida, é fundamental para analisar o ‘nosso’ tempo e o que pode implicar o grande corte significativo entre tempo de trabalho e tempo livre, corte decisivo, uma vez que é nele que se baseiam as opções fundamentais da sociedade de consumo (...) [a noção ‘time is money’] Rege inclusivamente (...) o lazer e o tempo livre. Define igualmente o tempo vazio e que se grava no quadrante solar das praias e no frontão dos clubes de férias” (BAUDRILLARD, 1995, p. 162).

banco, ir à escola, ir ao bar ou ao restaurante, à academia... Nessas condições endêmicas do tempo e do espaço, notada na maioria dos grandes e médios centros, eis a provocação da arte em espaço público: questionar, neutralizar e esvaziar de sentido a máxima “*time is Money*”, subvertendo, assim, a noção do tempo utilitário, buscando devolver (ou apenas dar aos indivíduos sociais a possibilidade de redescobrir) uma experiência similar à das sociedades primitivas:

Nas sociedades primitivas não há tempo. A questão de saber se se ‘tem’ ou não tempo, carece de sentido. O tempo reduz-se nelas ao ritmo das atividades coletivas repetidas (ritual de trabalho, das festas). Não se dissocia de semelhantes atividades para se projetar no futuro, previsto e manipulado. Não é individual, mas constitui o próprio ritmo da permuta, que culmina no ato da festa. Não existe nome para o nomear, confunde-se com os verbos da permuta, com o ciclo dos homens e da natureza. Encontra-se, portanto, ‘ligado’, mas não constrangido, e tal ‘ligação’ (*Gebundenheit*) não se opõe a qualquer ‘liberdade’. Possui autêntica natureza simbólica, isto é, não se isola por abstração. Por outro lado, afirmar que ‘o tempo é simbólico’ não faz sentido já que, como o dinheiro, não existe nas sobreditas sociedades. (BAUDRILLARD, 1995, p. 162)¹¹⁵

Eis nosso objetivo.

¹¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**, Lisboa, Portugal: Edições 70, 1995.

Somos o GRUPO "A LINGUAGEM E A FISSURA"

*"Um artista não deve mentir para si mesmo ou aos outros
Um artista não deve se fazer de ídolo
Um artista deve ser o erótico
O artista é um universo
O artista não deve ter auto-controle sobre sua vida
O artista deve ter total auto-controle sobre seu trabalho"*

"Um Manifesto Artístico", por Marina Abramovic.

Acreditamos em/no/que?

1) A linguagem é o nosso meio de acesso às coisas no mundo. O ímpeto pela comunicação, nossa vontade.

2) A expressão se faz de diversas formas, e com ela nos comunicamos.

3) A fissura é a incomunicabilidade. Não preenchemos essa abertura, apenas a utilizamos.

4) "O artista é um universo" e a partir de si faz da expressão a regra e da subversão a ordem.

5) Corremos atrás das mentes que possuem algum vestígio desse princípio subversivo.

6) Nos permitimos a contradição.

7) Não estamos no encalço de ninguém, apenas devoramos todos eles.

8) Corremos atrás de Lúcifer para abaixar suas calças. Cuidado com a sua!

9) Não censuramos ninguém, mas te censuraremos se nos censurar.

10) Não pergunte pela razão de nossos trabalhos. Apenas os vivencie! A razão deles é o sentido que você dá!

11) Não acreditamos nos museus, galerias, instituições e outras entidades ou pessoas que ACHAM que fazem e controlam a arte!

12) A cidade e seus indivíduos são os elementos que compõem nossos trabalhos: nos vemos nas praças, ruas, jardins e monumentos. Até lá!

"Faze o que tu queres, há de ser o todo da Lei"
Aleister Crowley

facebook.com/alinguagemeafissura




Figura 67: Preceitos poéticos elaborados pelos membros do coletivo "A linguagem e a fissura" similares aos manifestos da arte vanguardista do século XX. A elaboração do mesmo foi toda realizada no ambiente de discussão virtual, no qual as pessoas poderiam dar palpites e modificar o que bem entendessem.

BIBLIOGRAFIA:

ALLEN, Richard; SMITH, Murray. "Teoria do cinema e filosofia" in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema Vol. II:** filosofia analítica e pós-estruturalismo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, págs.: 71-112.

ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. "Paisagem-percurso: reflexões sobre a construção de uma poética visual" In: **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP:** "Entre territórios". MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Corpos informáticos:** performance, corpo, política. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2011.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**, São Paulo: Nova Cultural, 2004.

CARROLL, Noël. "Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual" in: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do Cinema Vol. II:** filosofia analítica e pós-estruturalismo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, págs.: 69-104.

CARTAXO, Zalinda. Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo. **Revista do Programa de pós-graduação em Arte da UnB**, VIS, Brasília, p. 38 - 45, 03 jan. 2011.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COHN, Sergio; SAVAZONI, Rodrigo (orgs.). **Cultura digital.br**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

COSTA, Paula Cesarino. "Pela cidade, arte" in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 20 de Setembro de 2012. Caderno Opinião, p. 2.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de artista:** anos 60/70. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte**: da Fotografia à Realidade Virtual, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CUBITT, Sean. "Immersed in time" in **Visual Communication 6 (2)**. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2007, pp. 220-229. (ON LINE) Acessado em 10/05/2011.

DERRIDA, J. **O animal que logo sou (A seguir)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. "Assinatura acontecimento contexto" in: **Margens da filosofia**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e Vida no Século XXI** – Tecnologia, Ciência e Criatividade, São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DOMINGUES, Diana; LUCENA, Tiago Franklin R. "Reengenharia da vida urbana: público e privado misturados às tecnologias da mobilidade". Brasília, DF, 2011. No prelo.

DOMINGUES, Roberta Sales. **Centro cultural Ituiutaba**. 2012. 53 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Uberlândia, 2012.

DONATI, Luisa Paraguai; PRADO, Gilberto. "Artistic environments of telepresence on the world wide web" in **Leonardo**, vol. 34, nº 5, 2001, pp. 437-442.

FARIA, Paulo Eduardo Santos de. **Memórias de chuva**. Brasília: Programa de pós-graduação em Arte, IdA/UnB, 2009. (Dissertação de mestrado).

FERREIRA, Daniel Peixoto; PRADO, Gilberto. "O processo criativo em meios digitais: uma metodologia de análise" in: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP**: Transversalidades nas Artes Visuais. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

FODOR. Jerry. **Concepts where cognitive science went wrong**, Oxford: Clarendon Press, 1998.

GALLY, Miguel, "Kant e a Neuroestética" in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). **Art – Arte e Tecnologia: Modus operandi Universal**, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, PP. 144-148.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**: debates y dilemas Del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GNEZDA, Nicole M. "Cognition and Emotions in the Creative Process" in: **Art Education**, Jan 2011, 64, 1. ? pp.47 – 52. (ON LINE) Acessado em 08/05/2011.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUIDO, Humberto Aparecido de Oliveira. **Giambattista Vico: A filosofia e a educação da humanidade**, Petrópolis: Vozes, 2004.

GUIDO, Humberto. "O problema da linguagem na transição da Filosofia Humanista para a Filosofia Moderna" in **Educação e Filosofia**. 11 (21 e 22) PP. 225-244 jan/jul e jul/dez. 1997.

GULLAR, Ferreira. "Arte sem obra" in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 de Novembro de 2012. Caderno Ilustrada, p. 8.

HOLZER, Werther. "O lugar na geografia humanista" in **Revista Território**. Rio de Janeiro. ano IV, nº 7. p. 67-78. jul./dez. 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**, 24 ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 2007.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KANT, Immanuel. **Géographie - Physische Geographie**. Paris: Aubier, Tradução de Michèle Cohen-Halimi, Max Marcuzzi et Valérie Seroussi, 1999.

KELLERMAN, Aharon. **Personal mobilities**. Londres, Nova York: Routledge, 2006.

- LEMOS, A. "Cidade Ciborgue: As cidades na Cibercultura". **Galáxia** (PUCSP), SÃO PAULO, v. 8, n.out.2004, p. 129-148, 2004.
- LEMOS, A. "Mobile Communication and new sense of places:a critique of spatialization in cyberculture". **Galáxia** (PUCSP), v. 16, p. 91-108, 2008.
- LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (orgs.). **Janelas do ciberespaço: comunicação e cibercultura**. 2ª Ed, Porto Alegre: Sulina, 2001.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "Lição de Escrita" in: *Tristes Trópicos*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Lisboa: Instituto Piaget, Coleção Epistemologia e Sociedade. 2000.
- LUCENA, Tiago Franklin Rodrigues. **m-arte: arte_comunicação_móvel**. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Programa de pós-graduação em Arte, IdA/UnB, Brasília, 2009.
- MANOVICH, Lev. "Novas mídias como tecnologia e ideia: dez definições" in: LEÃO, Lucia. (org.) **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora Senac, 2005, PP.: 23-50.
- MARQUES, António. **O interior – linguagem e mente em Wittgenstein**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.
- MARTÍ, Silas. "Delírio tropical: novo documentário resgata gravações de áudio e imagens perdidas do artista Hélio Oiticica" in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 31 de Janeiro de 2012. Caderno Ilustrada, p. 1
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari, Ed. 17, São Paulo: Cultrix, 2005.
- McQUIRE, Scott; RADYWYL, Natalia. "From object to platform: art, digital technology and time" in: **Time & Society** 19 (1).). Thousand Oaks, CA: SAGE Publications, 2010, pp.5-27. (ON LINE) Acessado em 10/05/2011.
- MEDEIROS, M. B. "Teleperformance". In: **Anais do I Encontro Centro-Oeste da ANPAP**. Goiânia: FAV-UFG, 2000. v. 1. p. 203-207. (ONLINE) Acessado em 24/01/2012.

NOBREGA, Christus Menezes da. **Arte robótica**: criação de vida artificial para uma sociedade pós-biológica. Brasília: Programa de pós-graduação em Arte, UnB/Ida, 2006. (Dissertação de mestrado).

PICKERING, Michael; KEIGHTLEY, Emily. "For the record: popular music and photography as technologies of memory" in: **European journal of cultural studies**, Vol. 9 (2). Thousand Oaks, CA, London and New Delhi: SAGE Publications, 2006, pp. 149-165. (ON LINE) Acessado em 10/05/2011.

PIMENTEL, Ernestina Maria Filgueiras. "Eikon: ressonâncias visuais de uma paisagem ausente" in: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais**. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. Ed. São Paulo: Globo, 1999.

PRADO, Gilbertto. "Experimentações artísticas em redes telemáticas" in: DOMINGUES, Diana & VENTURELLI, Suzete (orgs), **Criação e poéticas digitais**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005, PP: 73-80.

PRADO, Gilbertto. **Arte telemática**: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuários. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PRANDO, Felipe C. M. "Paisagens contemporâneas em práticas discursivas artísticas" in: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais**. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

PRATES, Eufrasio. **Música holofractal em cena**: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática. 2012. 169 f. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de pós-graduação em Arte, UnB/Ida, Brasília, 2012.

PRYSTHON, Angela (org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006.

RADFAHRER, Luli. "Mais rápido, mais alto, mais forte" in: **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 de Agosto de 2012. Caderno Tec, p. 8.

RAUSCHER, Beatriz. "Cruzamentos, esquinas e a situação do lugar: ações artísticas em contexto urbano" in: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais**. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

ROBERTS, John. "Photography after the photograph: event, archive, and the non-Symbolic" in: **Oxford Art Journal**. England: Oxford University Press, 2009, pp. 281–298.

RÜDIGER, Francisco. "Breve historia do pós-humanismo: elementos de genealogia e criticismo" in **E-Compós** (Brasília), v. 8, p. 1, 2007.

SALLES, Laurita. "Imagens virtuais e dispositivos do olhar" In: **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP: "Entre territórios"**. MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). Cachoeira: ANPAP, EDUFBA, 2010. (ONLINE). Acessado em 15/04/2011.

SANTAELLA, Lucia. **A ecologia pluralista da comunicação: conectividade, mobilidade, ubiquidade**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia; LEMOS, Renata. **Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter**. São Paulo: Paulus, 2010.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. Razão e emoção**. 4 ed. 5 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos Teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SEARLE, John R. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEMELER, Alberto. "Objetos tecnopoéticos: uma abordagem da Neuroestética e da Neuroarte" in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). **Art – Arte e Tecnologia: Modus**

operandi Universal, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, PP. 23-31.

SEMELER, Alberto; CARMO, Juliano do. "A neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual" in: **Intuitio** (Porto Alegre), v. 4, p. 03-15, 2011.

SILVA, Maycira Teles Leão e. **Estado pirata: performance e cidade**. 2008. Dissertação (Mestrado em arte) - Programa de pós-graduação em Arte, IdA/UnB, Brasília, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. "A lição aristotélica de Poe" in: POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

VALENTE, Agnus; GERMANO, Nardo. "Cidade expandida: hibridismo e expansão de um conceito para o contexto das redes tecnológicas" in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). **Art - Arte e Tecnologia: Modus operandi Universal**, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, PP. 9-22.

VENTURELLI, Suzete ; LOCH, C. ; BARRETO, F. P. ; VALENTIM, V.H. ; MODESTO, Felipe ; PEROTTO, Renato ; SILVA, R.R. "Ciberintervenção urbana interativa (CIURBI)", in VENTURELLI, Suzete (org.) **Anais do 9º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#9 Art): sistemas complexos, artificiais e mistos**. Brasília, DF, 2010.

VENTURELLI, Suzete. "A estética da relação, da troca e da interação humano computador". In: **Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas**, Brasília: Editora do programa de pós-graduação do mestrado em arte da Universidade de Brasília, 2007. v. 1. (ONLINE). Acessado em 13/04/2012.

VENTURELLI, Suzete. "Neuroestética/bioestética no contexto da arte computacional" in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). **Art - Arte e Tecnologia: Modus operandi**

Universal, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, PP. 204-212.

VICO, G. **Princípios de (uma) Ciência Nova**. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural. 1974.

WENDERS, Wim. **Lugares, estranhos e quietos**. Trad.: Edson Lemos, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2010.

WILSON, Stephen. "Arte como pesquisa". In: Lucia Leão. (Org.). O chip e o caleidoscópio: estudos sobre as Novas Mídias. São Paulo: Editora SENAC, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**, São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. **Tractatus lógico-philosophicus**. Tradução e apresentação de José Arthur Giannotti. São Paulo: Editora Nacional, 1968.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Textos utilizados como fontes com acesso apenas online:

COSTA NETO, A. A. "Fragmentos". **Revista Eletrônica A Margem**, Uberlândia, ano 1, n. 1, p. 115, jan./jun. 2008. Disponível em: < <http://www.mel.ileel.ufu.br/pet/amargem/amargem1/verbare/MARGEM1-V20.pdf> >. Acesso em 02 de maio de 2012.

ELIOT, T. S. **Poesia**, 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Disponível em: < <http://poesiacontraaguerra.blogspot.com.br/2007/03/terra-desolada.html> >. Acesso em: 02 de maio de 2012.

FOREST, Fred. **For an Aesthetics of Communication**. 1983. Disponível em: < http://www.webnetmuseum.org/html/en/expo-retr-fredforest/textes_critiques/textes_divers/3manifeste_esth_com_en.htm#haut >. Acesso em: 24 jan. 2012.

FRANCO, Edgar Silveira. "Aceleração Tecnológica e Processos de Criação: Convergências e Multiplicidades". **RUA** - Revista Universitária do Audiovisual, v. 05, p. 23, 2008. (ONLINE). Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=628> >. Acesso em: 24 jan. 2012.

KOELLING, Sandra Beatriz. "Os dêiticos e a enunciação". **Revista Virtual de Estudos da Linguagem – ReVEL**. V. 1, n. 1, agosto de 2003. Disponível em: < www.revel.inf.br >. Acesso em: 28 nov. 2012.

MILMAN, L. "Intencionalidade, Comunicação e Cognição" in: **Crítica**, Lisboa, 2004. Disponível em: < http://criticanarede.com/men_intencio.html >. Acesso em: 13 abr.2012.

RIBAS, A. D.; VITTE, Antonio Carlos. "O curso de geografia física de Immanuel Kant (1724-1804): entre a cosmologia e a estética" in **Biblio 3w**, Barcelona, v. XIV, p. 5-13, 2009. Disponível em: < <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-844.htm> >. Acesso em: 22 out. 2012.

SILVA FILHO, Waldomiro José da. "O mito do subjetivo" in: **Crítica: Revista de Filosofia e Ensino**. Lisboa, [2001?], p. 1. Disponível em: < http://criticanarede.com/lds_subjectiveinter.html >. Acesso em: 13 abr. 2012.

VENTURELLI et al. "O que é o WIKINARUA". Disponível em: < <http://wikinarua.com/> >. Acesso em: 04 fev. 2013.

Outros:

BRITTO, Paulo Henriques. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Poesia).

CARVALHO, Bernardo. **Mongólia**. São Paulo: Companhia das letras, 2003. (Romance).

Filmografia:

ÚLTIMA estação, A. Direção: [Michael Hoffman](#). Alemanha/Rússia/Inglaterra: Sony Pictures, 2009. 1h 52 min.

eXistenZ. Direção: David Cronenberg. Canadá/Inglaterra: Buena Vista Home Entertainment, 1999, 1h 37 min.

PARIS, Texas. Direção: Wim Wenders. França/Alemanha: (desconhecido), 1984, 2h 27 min.

APÊNDICE I

Entrevista com dois integrantes do grupo "A Linguagem e a fissura"

1) Entrevista com Silas Demétrio:

Silas Demétrio é natural de Ituiutaba, músico profissional e foi o primeiro integrante a fazer parte do grupo. Nessa pequena conversa, falamos um pouco sobre a criação do grupo, da utilização do Facebook na formação do mesmo e das ações recentes em Ituiutaba.

Anésio Neto: Estou me lembrando dos momentos iniciais da criação do grupo. Algumas coisas, às vezes, fogem, como por exemplo: quando começamos o grupo, você que iniciava os contatos com outras pessoas a participarem das ações.

Silas Demétrio: É, eu convidava as pessoas a participarem conosco, como você pedia.

Anésio: Então, como foi nossa primeira ação? A primeira, pelo que me lembro, foi realizada na praça da prefeitura, você se lembra? Onde "fitamos" o busto do Moacyr Franco...

Silas: Lembro, sim. Fomos eu, você, Diogo (Vilela) e o Edgar (Franco).

Anésio: No caso do Edgar, ele apenas gravou...

Silas: É.

Anésio: Mas como é que foi, eu havia colocado algo no grupo que seria daquela forma? Do que você se lembra?

Silas: Não, na verdade você tinha apenas premeditado. Você estabeleceu um padrão, mas quando chegamos no lugar (na praça da prefeitura), nós improvisamos. Inclusive, "fitamos" o padre [Silas se refere à estátua do Padre Cônego Ângelo, que fica localizada na mesma praça que o busto do Moacyr Franco] e aquela escultura ao lado do busto do Moacyr.

Anésio: Verdade, “fitamos” aquela escultura que fica na praça...

Silas: É. Na verdade, a ideia era só fitar o [busto do] Moacyr Franco. Daí, já saímos com a fita passando por essa escultura e depois fomos até o padre e o enrolamos com as fitas.

Anésio: Sim, depois saímos e fomos em direção ao calçadão. Estávamos eu, você, Diogo e logo depois a Andressa [Araújo – participante] chegou...

Silas: Sim, logo depois que ela chegou veio, também, o Tulio [Silva – participante].

Anésio: É verdade, havia me esquecido do Tulio... Bom, você me disse que a ação foi premeditada, mas acabamos agindo de outras formas. Bom, desde essa ação até a última, “Férteis ruínas”, como você se viu dentro do processo de criação do grupo?

Silas: Na primeira que fizemos, eu ainda me considerava um “gaiato” [intruso sem qualquer conhecimento do que está fazendo]. Eu não tinha muita noção do que era isso, mas ao longo do tempo você foi me ensinando e eu fui buscando informações por conta própria, o que me deu uma noção mais ampla sobre performance e intervenção urbana. Em nossos últimos trabalhos, a minha noção acerca do processo de criação foi-se equivalendo ao meu conhecimento criativo na música, sabe? A minha noção sobre performance foi-se tornando complexa e eu acho que, agora, a minha visão se assemelha à sua. Hoje eu consigo enxergar o motivo das ações e entender melhor como se constituem.

Anésio: Legal! Ao menos na minha visão, acredito que foi necessária a efetivação de algumas pessoas que tinham uma proposta de ação “parecida” no grupo. O trabalho que apresentou muito bem isso foi, pelo menos para mim, “Férteis ruínas”, pois na realização dele pensamos como um grupo. E hoje, como você a participação de outras pessoas, sabendo que a minha intenção inicial, com a criação do grupo, era permitir que todos os integrantes pudessem, da mesma forma que eu, propor ideia e conceitos para as performances?

Silas: Você diz dentro do grupo?

Anésio: Sim, mas não só. Digo, no todo. Pra você, hoje, como um dos primeiros integrantes, como você vê essa abertura do processo de criação

de performances urbanas na Internet, visando atrair pessoas para sua realização, numa cidade como Ituiutaba?

Silas: Acho que já mudou demais. As pessoas já nos veem como um grupo, ainda que as nossas ações ainda causem um estranhamento. Mas, comparado a um ano atrás, quando começamos a trabalhar com esse tipo de coisa, as coisas já mudaram muito. Vejo que as pessoas aceitam melhor, nos perguntam sobre novas ações, seguem nossa página no Facebook... Acho que as pessoas tem visto que essa é uma forma de arte legítima e acredito que isso só tende a melhorar com o tempo, ainda mais com os Festivais que temos feito. Muitas pessoas tem nos procurado saber o que fazemos e isso tem sido muito importante para o grupo como um todo. Por exemplo, a performance "Vc tem blutufi?" é cômica...

Anésio: Sim, é cômica.

Silas: Mas não é um cômico no sentido de tirar sarro da cara das pessoas. Considero-a uma sátira à ideia do Bluetooth e da necessidade de estarmos sempre renovando as tecnologias dos celulares. Isso foi legal porque muitas pessoas conseguiram ver dessa forma. E as pessoas tem visto que nossos trabalhos envolvem não só sátiras, mas também críticas – como é o caso de "Férteis ruínas", que critica a noção de espaços vazios e que também visa a ocupação de um local vazio.

Anésio: Eu acho que esse foi o trabalho que mais mexeu comigo, por ter demandado muito tempo e energia. Sabe, aquela coisa de preparar o terreno, de dar um sentido outro àquele espaço que até hoje está abandonado... Fazer brotar uma flor das ruínas foi algo muito forte. Pois não é só a flor, mas a ideia, um sentimento, um anseio. Isso para mim foi muito forte. E, além do mais, foi o primeiro que todos encararam de modo a pensar "não é um trabalho só do Anésio, mas nosso!".

Silas: É, foi legal mesmo. Acho que foi o primeiro que nós fizemos como um grupo, onde "todo mundo meteu a cara mesmo", sabe? Interagiu, trabalhou, fez sua parte. É, esse foi o principal, talvez. Inclusive, mesmo a Melina não tendo participado, ela ajudou na concepção e na limpeza do terreno. Foi o ápice do ano de 2012! Mesmo assim, acredito que tivemos outros momentos interessantes, como em "a razão disso é fazer você olhar para o céu", que foi muito bom.

Anésio: Esse trabalho, por mais que ele tenha sido um tanto quanto...

Silas: "simples"?

Anésio: É, a ideia dele, em si, foi simples, mas ele envolveu um contexto que era o da briga política pela revitalização do calçadão.

Silas: É, realmente. Na época estava acontecendo aquele "lance" de revitalizar o calçadão, não é?

Anésio: Sim, e o melhor é que fornecemos um novo conceito sobre a ocupação de um espaço público, e é aí que eu vejo algo muito próprio da arte: ela nos permite aprofundar no mundo e, nesse aprofundamento, emergir com novos conceitos sobre o mundo. Nós lançamos um problema.

Silas: Sim, lançamos uma pergunta.

Anésio: Pra você, qual foi a pergunta que lançamos com essa ação?

Silas: Cara, eu acho que é aquela que sempre discutimos no início da ação: as pessoas se portam como robôs no interior da cidade, saem do emprego chateadas, olham só pra frente e não olham em volta de si mesmas, o céu, a paisagem urbana como um todo.. Então eu acho que a ação envolveu dar um novo sentido para a paisagem urbana.

Anésio: Eu acho também que foi uma resposta alternativa àquela divisão que se estabeleceu na cidade: de um lado, grupos culturais que queriam a manutenção do calçadão da cidade, mas que nunca discutiam formas de revitalizar não só o espaço do calçadão, mas também seu uso; e, de outro lado, a "mídia oficial" que enalteceu o projeto, que, em minha opinião, é de extremo mal gosto. Eles queriam colocar uma espécie de "teto em acrílico" ao longo de seu espaço e diminuir a área de tráfego para os pedestres! Acho que, de forma mais profunda, lançamos uma proposta: o que queríamos mesmo é tornar esse espaço integrado à sua vida, re-sensibilizando a paisagem urbana, o que nenhum dos dois lados fizeram. Pensando nisso, e partindo disso que você mesmo disse, acho que foi uma intervenção completamente política, fato esse para o qual eu não havia me tocado. Foi simples, mas envolveu um contexto amplo de sentido.

Silas: É, de um lado havia pessoas que não queriam por não quererem e o outro lado queria apenas para lucrar dinheiro com isso... Só isso!

Anésio: Depois desse, fizemos "OBSTRUÇÃO", que foi mais um experimento artístico mesmo. Lembro que durante esse você não estava em Ituiutaba.

Mas a ideia foi algo simples, também. A ideia surgiu após várias pessoas no Facebook começarem a criticar um bloqueio na BR-365 [estrada que liga Ituiutaba a Uberlândia e ao trevo da BR-153] por alguns trabalhadores rurais, os quais reivindicavam o pagamento de salário pelo tempo que trabalharam numa usina de cana-de-açúcar. Dentre as pessoas que criticaram a ação desses trabalhadores, houve quem dissesse que uma manifestação – de qualquer forma que seja – não poderia intervir no seu direito de ir e vir dentro da cidade. Isso para mim foi a ideia motriz para a realização de “OBSTRUÇÃO”!

Silas: Pois é... Além disso, houve os vários *happenings* que realizamos de madrugada. Dentre eles, houve um que foi muito legal: foi quando enrolamos as fitas [de interdição] ao redor da praça [Getúlio Vargas¹¹⁶] um dia antes da estreia da praça!

Anésio: Você achou interessante por causa disso?

Silas: É, porque eu acho que aquela obra de reforma na praça foi horrível, pois a praça continua mal iluminada e um local onde as pessoas vão para lá consumir drogas! Pra mim, foi como se apenas dessem à praça uma cara nova, mas não um uso diferente, pois ela continua da mesma forma um local marginalizado da vida das pessoas!

Anésio: É.

Silas: Termos “fitado” a praça foi algo perturbador, pois questionamos exatamente esse “uso”!

Anésio: Muito legal isso que você disse. A partir disso que você disse, e pra finalizar, uma última coisa: como você vê a relação entre as ações do grupo com o espaço da cidade? Você acha que conseguimos propiciar um novo sentido para a paisagem urbana?

Silas: Assim, acho que talvez não tenhamos conseguido fornecer um novo sentido para a paisagem urbana. Mas, como eu havia dito no início, algumas pessoas já estão começando a ver nossas ações de outra forma e isso já tem produzido uma diferença [no cenário artístico-cultural da cidade]. Acredito que, daqui a um tempo, espero que possa surgir outros grupos como nós, pois eu acho que fizemos a ação primária para que isso seja possível numa cidade como Ituiutaba. Nós já demos um passo à frente

¹¹⁶ Nota do autor: Desde a década de 70, essa praça vem sendo território para a disputa de poder entre os políticos locais. Em 2012, durante ano eleitoral, o atual prefeito da cidade inaugurou-a após quase cinco anos de reformas.

e isso não volta mais. Muito menos a cidade voltará a ser como era antes. Com o tempo, com certeza, chegaremos a um ponto que conseguiremos abrir mais a cabeça dos cidadãos.

2) Entrevista com Melina Borges

Melina Borges é natural de Catanduva – SP e cursa o 3º Ano do curso de Serviço Social na Universidade Federal de Uberlândia – Campus Pontal (Ituiutaba).

Anésio: Melina, conte-me sobre suas experiências artísticas quando você ainda morava em Catanduva – SP.

Melina: Bom, quando residia em Catanduva, participei de uma ONG chamada Galpão 6. Lá trabalhávamos com dança, teatro, dança-teatro, arte circense e *performance art*. Tínhamos o grupo das crianças, que apenas aprendiam, e o grupo dos adultos, que participavam de festivais. Um desses festivais que participamos foi o “Mapa Cultural Paulista”, no qual o grupo ganhou uma grande premiação com uma apresentação, de cujo processo de criação eu fiz parte. No meu último ano na ONG (2009), fizemos uma parceria com a **Cia. Excessos**, de Portugal, onde pude conhecer mais sobre a performance e criar um trabalho significativo.

Anésio: Como foi que você descobriu o grupo “A linguagem e a fissura”?

Melina: Descobri o grupo “A linguagem e a fissura” por meio de fotos que ‘rolavam’ no Facebook. A partir disso busquei contato com o grupo, a fim de continuar aprimorando meus conhecimentos sobre arte, em geral.

Anésio: Qual foi sua reação ao saber de um grupo de Intervenção Urbana em Ituiutaba?

Melina: Fiquei muito surpresa quando tive conhecimento da existência do grupo. Moro há pouco tempo em Ituiutaba e pude perceber que a cidade vive monopolizada pela cultura: sempre os mesmos grupos [artísticos e culturais] nos mesmos lugares. E quando vi um grupo que se utilizava do Facebook para buscar novos artistas, além de buscar novas propostas de trabalhos em novos espaços, fiquei entusiasmada.

Anésio: Como foi o processo de criação de seu primeiro trabalho (“Férteis ruínas”) com o grupo. E o último?

Melina: Bom, “Férteis Ruínas” partiu de uma ideia do Anésio que estava praticamente pronta. Quando cheguei no local onde seria, lembrei-me de alguns processos de criação que passei em uma chácara e tentei mesclar o que aprendi e o que queríamos fazer. Não participei tanto da forma como queria, mas valeu muito a pena! O resultado foi melhor do que imaginava. O último trabalho que desenvolvi junto ao grupo foi uma cena curta de teatro. Participei também em uma performance do Anésio [Melina se refere à “Aqui nasce um artista”], a qual foi um pouco mais livre. Naquela cena curta, procurei levar um pouco da minha realidade para o palco por meio de um teatro contemporâneo onde eu interpretava várias pessoas que conheci durante meus trabalhos, enquanto que num palco desenrolava uma performance que 'mostrava' os acontecimentos em minha mente: os vários eu's que possuía [Melina trabalha, atualmente, com saúde mental]. Na performance do Anésio, apenas fui uma 'colaboradora' em seu processo de (re)nascimento onde, enquanto espectadora, me senti parte desse processo, como uma artista que também estava nascendo naquele ritual.

Anésio: Como você vê a relação entre o grupo e o espaço urbano de Ituiutaba?

Melina: Acredito que o grupo, por não possuir uma sede, consegue lidar com o espaço urbano de uma forma muito tranquila; o que não vejo acontecer com outros grupos, seja da cidade ou não. Acho que a performance possibilita trabalhar com o espaço Urbano bem melhor que qualquer outra expressão artística; a adaptação e a improvisação tornam-se mais fáceis. Tem o fato, também, de que alguns pontos da cidade possibilitam que o público participe cada vez mais das intervenções, fazendo com que o acesso à cultura seja facilitado.

Anésio: Como você vê o futuro da arte e da cultura nessa cidade?

Melina: Acredito que, se a população continuar 'se abrindo' para o novo, como ocorreu com as intervenções do grupo “A linguagem e a fissura”, Ituiutaba poderá crescer cultural/artisticamente. Infelizmente, a política influencia muito nesse processo, porém acredito que essa mudança ocorrerá aos poucos e a cada vez que o artista procurar o público por meio de intervenções em determinados espaços da cidade, essa mudança será facilitada.

APÊNDICE II

Ações extras realizadas com o grupo **A Linguagem e a Fissura** no ano de 2012:

- "**Vc tem blutufi**" - performance colaborativa com Edgar Franco;

A performance "Vc tem blutufi?" surge após uma conversa informal com os artistas multimídia Edgar Franco e Hermes Hildebrand no #11 Art, em Brasília, 2012. Naquele momento, Edgar Franco brincou com a ideia do "Bluetooth" ¹¹⁷, que, traduzido para o português, significa "dente azul", e mencionou o quão divertido seria se pintássemos os dentes de algumas pessoas de azul em referência àquele sistema de troca de arquivos. No momento em que ele fez essa brincadeira, eu logo pensei na ideia de uma performance urbana, na qual estivesse em jogo a brincadeira em torno da aquisição de outro sistema de trocas, em detrimento do "Bluetooth". Esse 'sistema' foi denominado por nós de "*blutufi*", o qual não se tornaria obsoleto, à medida que o tempo passasse, e não teria nenhuma funcionalidade.

Baseamo-nos no conceito de "obsolescência programada", que nada é senão o estabelecimento de um prazo, determinado pelas grandes corporações, para os objetos de consumo se tornarem obsoletos. Esse é o estímulo para as sociedades contemporâneas, na qual a igualdade entre os indivíduos sociais é estabelecida a partir da ideia do consumo¹¹⁸. Além disso, visamos brincar com a ideia corrente de algumas obras de arte e tecnologia (*móbile art*) dependerem de dispositivos móveis para sua fruição.

Realizamos a performance em grupo (eu, Silas Demétrio, Melina Borges – A linguagem e a fissura – e Edgar Franco), no calçadão de Ituiutaba, a qual consistia basicamente em abordar as pessoas com a pergunta "você tem *blutufi*?", convidá-las a participar da performance, pintar seus dentes com uma substância comestível azul e, finalmente, aplicar um questionário em que elas mesmo pudessem descrever como foi a experiência de passar pela performance.

¹¹⁷ Sistema que permite a troca sem fios de arquivos entre dispositivos móveis.

¹¹⁸ Cf. BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**, Lisboa, Portugal: Edições 70, 1995.



Figura 68: Anésio Neto durante a performance "Vc tem blutufi?", 2012.



Figura 69: Edgar Franco dá o blutufi a um participante da performance "Vc tem blutufi?", 2012.



Figura 70: Integrantes da performance “Vc tem blutufi?”: A partir da esquerda: Edgar Franco, Silas Demétrio, Anésio Neto e Melina Borges, 2012.



Figura 71: Montagem realizada pelo grupo “A linguagem e a fissura” com fotos da performance “Vc tem blutufi?”. Em outra ocasião utilizamos essa imagem em outra ação: durante uma palestra em Ituiutaba, enviamos-la para algumas pessoas que deixavam o Bluetooth de seu celular ligado.

- "Arte pub(L)ica";

Arte pub(L)ica é uma intervenção urbana que tem por intuito a distribuição de pequenos cartões com códigos QRs que permitirá o acesso do público a um blog na Internet, no qual contém imagens e poemas sobre a relação do corpo no domínio público/privado.



Figura 72: Imagem do blog "Arte púb(L)ica", 2012/2013.

Manifesto da Arte Púb(L)ica:

- Quanto mais pelos, mais púbica e inspiradora será a arte: Claudia Ohana é nossa musa;
- A arte púbica é pública, e vice-versa;
- Pela língua se dá o acesso ao que é púb(L)ico;
- O corpo é o todo e o todo se insere na arte pelo toque, pelo riso, pelo choro, sangue, cheiro e suor;
- Não importa, à arte pub(L)ica, ser bela ou feia – importa apenas não se depilar!
- Coubert nos originou a vida e nos alimentamos da vulva branca de Vênus; entre suas gordas e grossas coxas contemplamos a verdade;
- Da frente à traseira, a situação é a mesma: valorizamos cada centímetro de pelo incrustado!



O conceito poético desse trabalho – ainda em desenvolvimento – gira em torno da extensão corpo/cidade, buscando expor, pela comicidade, as rachaduras na relação entre o corpo público e o corpo privado, a intimidade e o pudor, o belo e o feio.

O corpo é um, e o um se insere na arte pelo toque, pelo riso, pelo choro, sangue, cheiro e suor. Como aporte necessário para a percepção, o corpo se transforma pelo contato com a arte, e a arte pelo contato com o corpo. Nessa intervenção urbana, pretendemos levar o íntimo do corpo – os pelos púbicos – para os lugares públicos, mediante a utilização de códigos QR espalhados pela cidade.

Essa intervenção urbana envolve um processo contínuo de interferências colaborativas, as quais podem ser simples comentários ou poemas deixados no blog, até mesmo fotos de pessoas expondo seus pelos íntimos em locais públicos.

- "Aqui nasce um artista"

Performance realizada no dia 22 de dezembro de 2012, durante o I Festival de Arte e Cultura Alternativa do Tejuco – organizado pelo coletivo "A Linguagem e a Fissura" –, "Aqui nasce um artista" resulta de minhas incursões pessoais pela arte-ritual, sobretudo a partir de leituras que me aproximaram do universo xamânico, onde se nota uma completa conexão do ser com seu ambiente a partir da transcendência dos dualismos (mente/corpo, matéria/espírito...). A preocupação do xamanismo é a vivência do agora e a total integração entre os seres do universo (o *um*, *todo*). Pode-se dizer que essa performance teve por intuito a superação dos valores racionais, os quais se identificam com a cisão entre o sujeito e o objeto, e a minha integração ao todo.

A performance foi realizada com a ajuda de três integrantes, sendo um músico, que produzia sons rituais em um bumbo, e outras duas participantes, que fizeram o restante das ações performáticas, tal como tirar minhas roupas e queimá-las, raspar meu cabelo, cobrir-me com o barro, que simbolizou minha nova pele e a extensão da natureza em mim. A ideia poética da performance girou em torno de meu renascimento e a integração dos opostos complementares: da filosofia, razão, em congruência à abertura que nos permite atitudes plurisnificativas frente à minha vida e ao mundo – sensibilidade e conhecimentos possíveis: arte.



Figura 73: Marsial Asevedo, um dos participantes, durante a performance, 2012.



Figura 74: Anésio Neto durante a performance. Ao fundo, espectadores assistem, 2012.

Em linhas gerais, essa performance se utilizou de elementos orgânicos em sua composição, tais como a água, a terra e o fogo, cujo uso se refletiu nos domínios de meu corpo, meu templo e porta de abertura para o mundo.

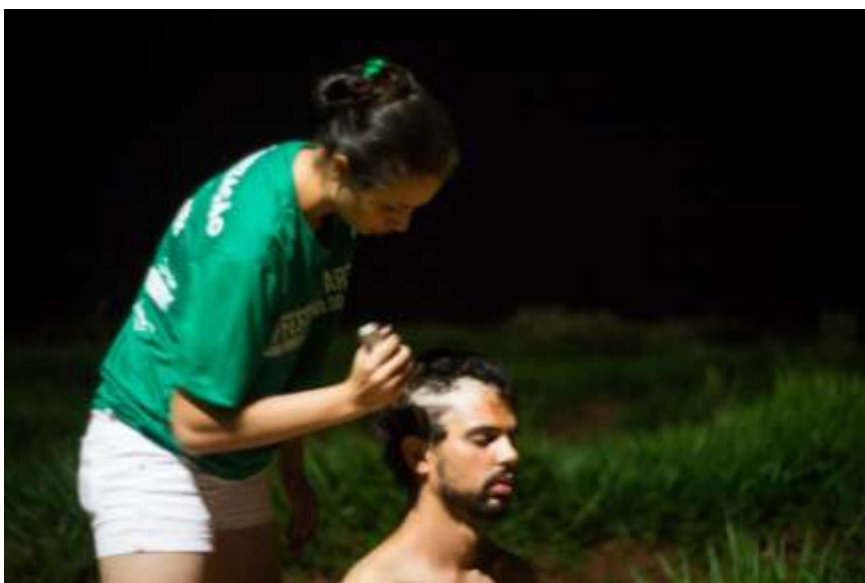


Figura 75: Melina Borges raspa a cabeça de Anésio Neto durante a performance "Aqui nasce um artista", 2012.



Figura 76: Fernanda Vasconcelos cobre meu corpo com lama e água durante a performance “Aqui nasce um artista”, 2012.



Figura 77: Anésio Neto durante a performance “Aqui nasce um artista”, onde recebeu o nome “aquele que não chora, ri”, 2012.

APÊNDICE III

DVD com fotos e vídeos das ações que constam nessa pesquisa.

APÊNDICE IV

Algumas postagens no grupo "A Linguagem e a Fissura" na rede social Facebook

ok  Anésio Azevedo

 **Eduardo Ramalho Franco**
Da uma olhada aí!

http://www.youtube.com/watch?v=jYBFUW5H_C4

 **Artista dando lição de moral em policiais militares com atitude fascista! [Parte 1]**
www.youtube.com
temos que mostrar nosso direito como cidadãos e não nos curvar para os que nos servem! Digam nos a...

Curte (desfazer) · Comentar · Seguir publicação · Compartilhar · 19 de dezembro de 2012 às 01:29

Você, Mayara Carvalho e Bruno Oliveira curtiram 

 **Eduardo Ramalho Franco** Continuação...

<http://www.youtube.com/watch?v=sXVT34APg88>

 **Artista dando lição de moral em policiais militares com atitude fascista! [Parte 2]**
temos que mostrar nosso direito como cidadãos e não nos curvar para os que nos servem! Digam nos a...

19 de dezembro de 2012 às 01:30 · Curte (desfazer) · +5 1 · Remover visualização

facebook  Anésio Azevedo [Página social](#)

 **Anésio Azevedo Costa Neto**
Olá a todos!

Sábado agora, 30/12, quero realizar a performance "OBSTRUÇÃO", como já venho dando as dicas, a ideia é obstruir um local de transição das pessoas no centro da cidade, a fim de propor um trabalho poético que alavanque a tensão dos contatos/relações físicas e comunicativas na espaço da cidade. Para tanto, conforme estive conversando com Marcia Túlio, precisaremos de +/- 5 pessoas - fora nde dois - , visto que, tb, iremos distribuir um manifesto redigido especialmente para essa performance.

Dessa vez, gostaria que, se possível, cada pessoa comprasse seu próprio rolo de fita - no valor de R\$ 7,00 na Maxiolda, na 26 c/ a 5.o dinheiro que havia sobrado das performances anteriores já foi gasto com o custeio de outras fitas zebradas.

E aí, alguém disposto???

<http://www.facebook.com/alinguagemeafissura>

 **A Linguagem e a Fissura**
A linguagem e a fissura, a comunicação e a incomunicabilidade. Se não há a possibilidade da linguagem, perdemos o mundo. (De Witt) a dificuldade em me comunicar acaba sendo como uma abertura profunda onde não expressividade. Não entre o que anésio disse e o que é dito: fissura, a abertura não pratic...
página: 194 curtiram isto

Curte · Comentar · Seguir (desfazer) publicação · 29 de Junho de 2012 às 12:56

 **Mathews Alcântara Oliveira** curtiu isto. 

Ver mais 1 comentário

 **Túlio Ravennat** pode estar comgrr!!
29 de Junho de 2012 às 13:25 · Curte (desfazer) · +5 1

 **Mathews Alcântara Oliveira** Anésio se eu estiver em (tba com certeza) mas é bem possível o rulo.
29 de Junho de 2012 às 17:33 · Curte (desfazer) · +5 1



Anésio Azevedo Costa Neto
"OBSTRUÇÃO"

baseei-me nos trabalhos de Marina Abramovic, "imponderabilia", e de Richard Serra, "tilted arc", para realizar a intervenção urbana "OBSTRUÇÃO". O intuito deste trabalho será clareado aos participantes, e só.

Para essa, precisarei não de duas pessoas, mas de no mínimo 5 (com exceção do Marco Túlio, que irá fazer fotos e gravar tudo).

Quem se habilita?

Curtr · Comentar · Seguir (desfazer) publicação · 21 de Junho de 2012 às 15:34

Túlio Ravinzur curtiu isto. Visualizado por 57

Helene PQ A avó da arte da performance é uma boa referência. Boa sorte e sucesso em mais essa, Anésio! (se algum dia uma performance de vocês coincidir com minha estada em Itaubá, farei questão de participar)
21 de Junho de 2012 às 15:41 · Curtr (desfazer) · 1

Anésio Azevedo Costa Neto Helene PQ, vcs q estão longe são meu combustível!!!
21 de Junho de 2012 às 15:42 · Curtr · 1

Escreva um comentário...



Salim Jorge Feres Neto

Gostei do "CENSURADO II", parabéns Anésio Azevedo Costa Neto pela iniciativa.

Curtr (desfazer) · Comentar · Seguir (desfazer) publicação · 19 de Junho de 2012 às 23:33

Você, Andreia Araujo e Fernanda De Paula Vasconcelos curtiram isto. Visualizado por 58

Anésio Azevedo Costa Neto bem como a do Jesulson Tavares Araujo e a macaca velho Marco Túlio!!!
20 de Junho de 2012 às 11:32 · Curtr · 1

Anésio Azevedo Costa Neto Sua presença me faz mta prazerosa, Salim Jorge Feres Neto!
20 de Junho de 2012 às 12:25 · Curtr · 1

Escreva um comentário...



Fernando Henrique B. Cardoso

Qualquer ato, pensamento, manifestação, ou criação, pode ser considerado uma arte se nele for depositado o sentimento puro de seu criador. Logo, a arte é uma manifestação do sentimento humano que não pode ser expresso em meros pensamentos lógicos-formais.

...

Que a arte nos aponte uma resposta

Mesmo que ela não saiba

E que ninguém a tente complicar

Porque é preciso simplicidade pra fazê-la florescer

O. Montenegro

...

Curtr · Comentar · Seguir (desfazer) publicação · 25 de abril de 2012 às 12:48

Raúl Pereira Madel curtiu isto. Visualizado por 58

Anésio Azevedo Costa Neto Indo, Fernando Henrique B. Cardoso! não conheci!!!
25 de abril de 2012 às 12:53 · Curtr

Escreva um comentário...