

Rede São Paulo de

# *Formação Docente*

Cursos de Especialização para o quadro do Magistério da SEESP  
Ensino Fundamental II e Ensino Médio

São Paulo  
2011



UNESP – Universidade Estadual Paulista  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação  
Rua Quirino de Andrade, 215  
CEP 01049-010 – São Paulo – SP  
Tel.: (11) 5627-0561  
www.unesp.br



Governo do Estado de São Paulo  
Secretaria de Estado da Educação  
Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas  
Gabinete da Coordenadora  
Praça da República, 53  
CEP 01045-903 – Centro – São Paulo – SP



**SECRETARIA  
DA EDUCAÇÃO**



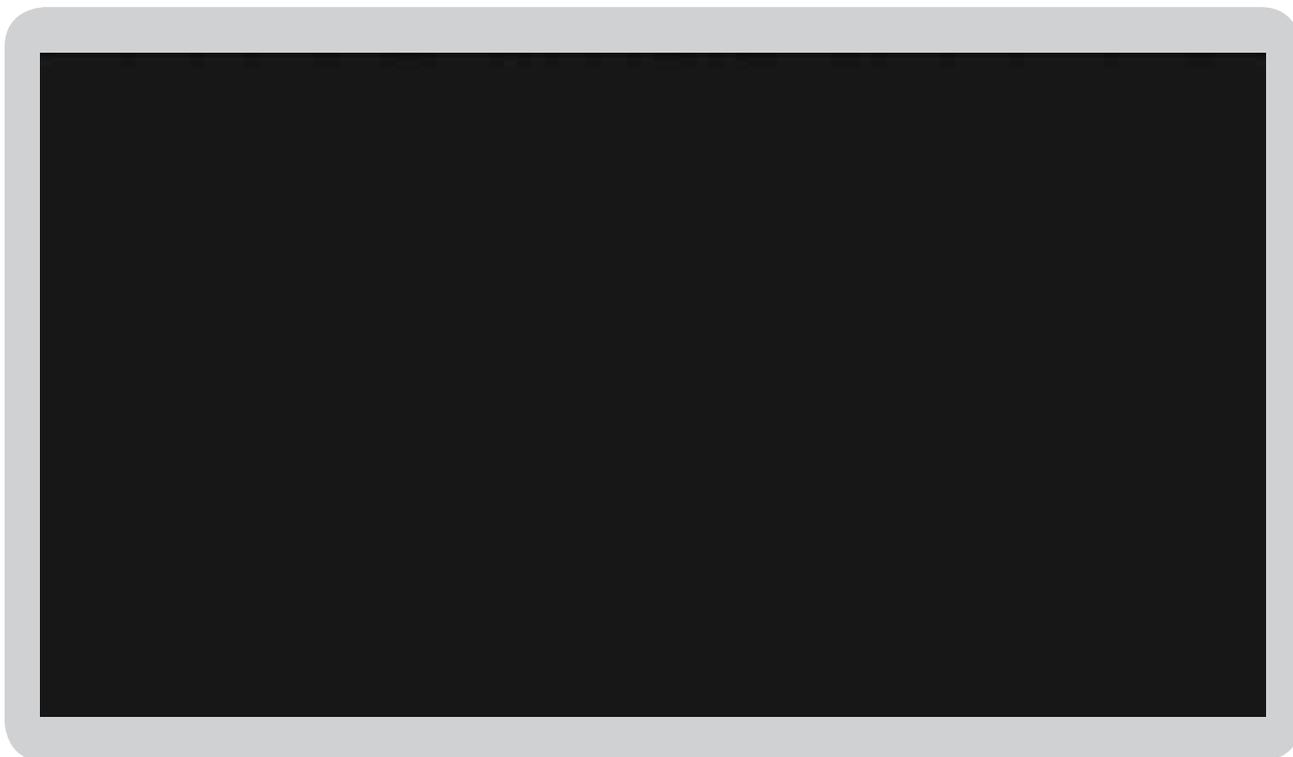
# Comunicação e Arte

## Sumário

<b>Vídeo da Disciplina .....</b>	<b>3</b>
<b>Comunicação e Arte.....</b>	<b>4</b>
2.1. Comunicação e linguagem.....	4
2.2 - Arte e Linguagem Poética.....	8
<b>Para saber mais .....</b>	<b>18</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>18</b>

## Vídeo da Disciplina

---



# Comunicação e Arte

Nesta semana trataremos da Comunicação e sua relação com a Arte tendo como ênfase a diferenciação do uso da linguagem. Na Comunicação o signo tem de buscar um único significado para que o entendimento entre duas pessoas possa acontecer, enquanto que na Arte essa função do signo é subvertida, produzindo outros significados através da forma e das qualidades matéricas. A licença poética permite que o artista subverta as regras da linguagem para ir além dos limites desta. No primeiro tópico, “Comunicação e linguagem” tratamos da importância do surgimento das formas de comunicação, seja verbal ou não verbal e do desenvolvimento da linguagem. No segundo tópico, “Arte e Linguagem Poética” (ou “Poética e processo criativo”) discutimos sobre como a Arte subverte o signo e a linguagem de suas funções regradadas para produzir a poética. A poética (poiesis) como forma do fazer artístico inclui-se nesse contexto.

## 2.1. Comunicação e linguagem

A Comunicação é um dos mais vastos campos dos saberes, podendo ser subdividida em especificidades de áreas ou assuntos, conforme a linha teórica seguida. Tratamos aqui da comunicação feita por humanos como forma de relação e troca de informações apoiadas em sistemas de signos de diversas naturezas.

A necessidade da comunicação para a sobrevivência nos fez desenvolver vários tipos de representações utilizando-se de elementos visuais, sonoros e corporais. Esses elementos foram se desenvolvendo e criando uma complexidade que gerou várias linguagens específicas, para que uma complexidade maior do pensamento também pudesse ser materializada e vice-versa.

Durante a história da humanidade desenvolvemos basicamente três linguagens até o momento: a visual, a sonora e a verbal. Com certeza nos comunicamos através do tato, do olfato e do paladar, mas de fato os sentidos, por si só, não se constituem como linguagem. A linguagem requer elementos básicos e uma sintaxe, como temos na linguagem verbal. Mesmo a linguagem verbal, que possui a palavra como referência, apresenta duas modalidades que, apesar da mesma referência, se configuram quase como duas linguagens diferentes: a fala e a escrita. A linguagem oral é uma linguagem híbrida, pois geralmente é acompanhada da linguagem corporal. Mesmo durante a utilização do telefone falamos gesticulando e fazendo expressões

faciais. Nesse caso, o interlocutor só é impedido de “ler” a mensagem do corpo devido ao tipo de dispositivo de comunicação. A outra modalidade que é a escrita, precisa de detalhamento de elementos do oral, pois algumas palavras ditas no contexto presencial são acompanhadas de gestos e expressões faciais, como numa montagem, criando outro significado, que deve ser traduzido para o contexto apenas escrito.

Os códigos sempre foram materializados para que acontecesse a comunicação com outro semelhante, e assim se desenvolveram as diversas linguagens, seja a verbal, a sonora e a visual. A história da escrita está diretamente ligada à história dos suportes da escrita (ROTH, 1983), que facilitaram o seu ensinamento e disseminação de pensamentos. Da pré-história, passando pela imprensa e chegando ao digital, as diversas materialidades definiram diferentes características de comunicação e, conseqüentemente, novas linguagens.

Desenvolvemos vários aparatos para a escrita, para a imagem e para o som, mas não conhecemos nenhum tipo de notação ou de suporte para o olfato, o paladar ou o tato, como temos no caso visual, sonoro e verbal. Embora possuam uma materialidade não conseguimos descobrir seus elementos básicos para construir uma linguagem propriamente dita, para gerar, armazenar e distribuir esse tipo de informação. Entretanto, a música, por exemplo, não pode ser executada sem a presença do tato, o que, em escala mínima, já hibridiza a linguagem sonora. Tanto quanto uma peça de argila tem, na sua modelagem, a expressão do tato como elemento da linguagem da cerâmica.

O conceito de linguagem é aqui desenvolvido apoiado em aspectos da semiótica, que conferem à linguagem a capacidade de assimilação e transformação através de signos (SANTAELLA, 2001)<sup>1</sup>. Uma linguagem só pode ser considerada como existente quando sua gramática é reconhecida por mais de uma pessoa. Esta gramática se formata através de códigos, os quais devem ser reconhecidos, interpretados e utilizados pelas pessoas que operam com a linguagem. Nós nos comunicamos por códigos o tempo todo. Porém, para que esses códigos possam ser reutilizados e transformados é importante que o repertório das pessoas que nos acercam seja minimamente compatível com os nossos repertórios.

1. Estudando Lucia Santaella, observa-se que o signo é bastante complexo para se definir em uma frase, mas podemos dizer, resumidamente, que ele representa algo para alguém. Assim, ao olhar para qualquer objeto de nosso cotidiano, uma geladeira, por exemplo, teremos uma relação estabelecida. É a natureza dessa relação que vai dizer para a nossa mente o que esta geladeira representa NESSE MOMENTO de contato. Se estivermos com fome, ela poderá ser signo de fome.

Isso quer dizer que as linguagens se constroem em estreita relação com o que se visa atingir no processo de informar o outro, através dos códigos que produzimos, assim como de obter, desse outro, respostas que confirmam ou transformam aspectos da linguagem que estamos operando.

Alguns códigos são mais popularizados, isto é, mas reconhecidos como códigos do que outros. Um exemplo claro é a própria escrita. Embora cada cultura resolva, lentamente, em seu processo de formação, qual é o código para o seu sistema de escrita, eles hoje nos parecem mais. Para que um código seja perfeitamente assimilado é necessário que ele seja automatizado. Por exemplo, é pouco provável que consigamos fazer uma obra literária antes de aprendermos a escrever automaticamente. Portanto, existe automatização do código. Ou seja, para poder criar dentro de uma linguagem é necessário conhecer, e de preferência, obter-se a capacidade de automatizar um código.

Sem conhecer o código podemos desenvolver proposições ingênuas – o contrário da desautomatização. Em outras palavras, para se criar com segurança, deve existir, por parte de quem opera a transformação, o domínio dos signos que compõem uma linguagem. Esse domínio também deve ser ao menos parcial de parte de quem recebe a informação transformada.

Isto é, mesmo que não se conheça uma linguagem, ela deve fazer sentido em algum nível para quem a recebe. Por exemplo, ao vermos a grafia de palavras chinesas podemos saber que se trata de uma língua. Podemos saber que é chinês embora não se entenda o que ali está escrito.

Isto significa que conhecemos parte do código desta língua.

O processo completo de comunicação só se estabelece quando há proximidades culturais, mas atenção: comunicação não se confunde com código. O código é um elemento dentro de um processo de comunicação e esse processo só se estabelece quando há repertórios similares.

Há diversos códigos que não conversam entre si, assim como há infinitas possibilidades de se comunicar.

O código, porém, não existe desassociado da cultura. Isto é, são os membros de uma cultura que dão o valor de código para um determinado conjunto de informações. Aí reside a comunicação. Todavia, para que este conjunto se converta em linguagem é necessário que o mesmo

seja passível de ser convertido em gramática, ou seja, em uma lista de regras pelas quais tais códigos são associados. A linguagem não-verbal<sup>2</sup> sofre desse tipo de problema. O que é gramática em um contexto, pode não ser em outro. Por exemplo, o movimento das mãos na dança indiana é feito segundo uma lista de regras associadas a significados, os quais são reconhecidos pelo público. Os mesmo movimentos, para os ocidentais, denotam conteúdos associados à forma, ao senso estético e a técnica, menos que ao significado pré-estabelecido de cada movimento. Ou seja, sabemos que ali há uma linguagem, embora não tenhamos o domínio para decifrá-la.

2. Para saber mais sobre linguagem não-verbal, leia DAVIS (1979).

Na comunicação, no sistema de produção de obras comunicacionais, é necessário que se tenha o domínio dos códigos e o conhecimento da parcela de público que se quer atingir, incluindo uma prospecção de números de receptores, ou seja, audiência. É importante que se saiba qual é o repertório deste público para que se fale o mais proximamente ao que ele é capaz de compreender, portanto, o mais próximo possível do repertório deste público. A transformação é buscada em escalas mais gradativas para manter-se a conexão evitando o estranhamento do público com relação ao que ele já conhecia da fonte emissora. Portanto, a ambiguidade e a imprecisão na linguagem, tornam-se fatores de risco para a capacidade de atingir o objetivo.

O objetivo da comunicação, por mais criativa que seja, é a utilização da linguagem dentro das suas normas, pois é o que estabelece o produto, idéia ou serviço veiculado como principal informação da peça, ou evento, publicitário, mesmo quando se utiliza de elementos do campo da arte, que no novo contexto ganha outras características.

A maioria das áreas de conhecimento se aproveita principalmente da linguagem verbal para a produção e divulgação de seus conhecimentos, e podemos dizer que falar e escrever é uma arte, no sentido do fazer bem, e que necessita ser desenvolvida desde a infância.

O mesmo pode ser dito da comunicação efetuada a partir de obras poéticas, realizadas em qualquer linguagem<sup>3</sup>. É importante que o artista tenha domínio sobre os processos e o sobre o contexto de arte em que se situa. Quanto mais cedo o contato com esse contexto se der, melhores serão as condições que ele terá para conseguir compartilhar com o outro a sua poética. Isto também é comunicação.

A arte se transformou em seus propósitos tanto quanto na gama de linguagens que vem produzindo e operando. Em qualquer das linguagens da arte graus de comunicação se estabeleceram, ou seja, arte comunica. Mas como se vale de ambiguidades, também a clareza do que comunica se resolve em escala poética. Ou seja, do receptor de uma obra de arte é exigido capacidade de reconhecimento da linguagem em que ela se constrói. Isso não pode ser feito sem repertório estético. Este repertório confere relação poética entre receptor e obra no momento da fruição, que, afinal, é processo de comunicação.

## 2.2 - Arte e Linguagem Poética

A arte é um campo de liberdade. O artista tem como referência a história da arte e a ética para atuar no universo da arte. Ele ganhou um papel dentro da sociedade, que lhe permite ter atitudes estranhas, pois o novo sempre contém o estranhamento. Assim tem posse da licença poética que lhe permite subverter as regras da linguagem, para que possa ir além dos limites desta.

Quando tratamos de linguagem poética sob o enfoque da linguística, vemos que, ao escrever, o autor agrega elementos de graus de abertura à interpretações diversas daquela esperada pela regra comum da organização das letras e das palavras escritas. Essas ambigüações geram interpretações, procuradas pelo autor, ou ocasionais em função do repertório do leitor, que são conhecidas como linguagem poética. Portanto, não se trata apenas de poesia, mas também de poesia. Os signos verbais utilizados por esse autor são signos de natureza estética. Isto é, não é a palavra, mas o modo como ela é apresentada que lhe confere este valor. O escritor opera com as palavras numa liberdade que consegue ultrapassar seus significados, e na poesia a palavra ganha significados múltiplos, muito além daqueles prospectados pelo poeta.

Arte é forma que trabalha as propriedades das materialidades nas quais opera. Quando o poeta visual trabalha com a forma da palavra, e a materialidade do meio no qual produz, constrói significados diversos através desses elementos, alterando ou acrescentando outros aspectos ao significado convencional. As palavras PEQUENO e GRANDE podem ganhar

3. O uso do termo “linguagem” neste texto, não se restringe à sua concepção dentro da linguística. Concebe-se que qualquer sistema de signos está apto a produzir linguagens, portanto, a Arte, em qualquer das suas especificidades, é capaz de produzir linguagens. O que vale dizer que podemos localizar a linguagem da escultura, da pintura, do vídeo, porém a forma interna de organização dessas linguagens, que pode ser traduzida por “gramática”, não é de ordem geral. Ou seja, nem todas as esculturas se resolvem segundo uma mesma linguagem, embora pertençam à um mesmo sistema de signos.

vários significados através da sua forma: PEQUENO, GRANDE, PEQUENO, GRANDE, PEQUENO, GRANDE.

Estas são as características do signo estético<sup>4</sup>, referentes mais as suas qualidades materiais. A linguagem poética é toda formada por signos estéticos.

4. Para entender o interpretante é necessário não confundi-lo com aquele que interpreta.

Mas a aplicação do termo “Poética” deve ser ampla, saindo do contexto da palavra. Poética é o que confere a uma obra realizada dentro de qualquer contexto, o valor de arte. Assim, a poética é um dos elementos de composição da linguagem em questão.

É a poética a principal responsável pela mudança dos padrões estéticos aplicados a cada época. Esses padrões vão se alterando tanto quanto as teorias estéticas forçados pela arte de cada tempo e a razão é simples: o desenvolvimento de uma linguagem gera, inevitavelmente, a sua transformação. Os operadores dessa linguagem são os principais responsáveis por esse processo. Tanto quanto uma língua é viva e se transforma adicionando procedimentos da cultura onde está estabelecida, a arte é viva e efetua o mesmo processo. A diferença está no fato de que a língua mantém uma relação mais zelosa com a sua gramática, visando preservação da mesma, enquanto a arte só zela a razão de continuar existindo, aceitando mais facilmente as deturpações da própria estrutura, sendo que isso mesmo já é parte da sua gramática.

Os operadores dessas transformações são os artistas. É pelo processo individual de trabalho de cada artista, mesmo que agregados à coletivos, que a poética se constrói. Poética, então, como coloca Pareyson (2001) está ligada ao fazer artístico. Pode-se dizer que são os procedimentos que o artista se impõe, ou utiliza e que, aos poucos, lhe definem como tal, atestam a existência de uma linha de ação ou estilo e que, conforme o impacto, ou a infiltração, que essas propostas obtenham designarão caminhos para modificação do senso estético de uma época.

Isso significa dizer que estética e poéticas, embora sendo coisas diferentes, estão intrinsecamente ligadas de tal modo que uma não se modifica sem a outra. Afinal, todo artista compõe sua poética a partir de um repertório baseado no senso estético da época em que vive.

Por isso mesmo, seus processos de criação também serão afetados por esse senso estético. Além disso, não existe poética sem processo criativo.

No meio da arte, o valor que se dá à criação é um valor diferente do que se dá em outras áreas porque esta faz parte da matéria com a qual o artista lida, mas o processo de criação é igual ao das outras áreas de conhecimento e da vida em si.

É claro que os resultados são diferentes tanto quanto tem finalidades diferentes, mas as etapas do processo criativo são idênticas.

Quando se desenvolve uma obra ela conjuga várias camadas de soluções de problemas, portanto, há vários processos criativos intrincados que resultam na materialização da obra. O número de processos depende da complexidade da obra em questão.

Um exemplo claro é o desenvolvimento de uma instalação artística, pois ela requer soluções de problemas de espaço, de poética, de materiais diversos, muitas vezes de equipamentos e softwares. São problemas diferentes entre si e, portanto, momentos diferentes do processo de desenvolvimento da obra que, de fato, se constrói com vários processos criativos adequados a cada um desses problemas do corpus da obra. Mas é importante dizer que nem só de solução de problemas vive a atividade criativa.

Howard Gardner (1996) considera que existem cinco espécies bem definidas de atividades criativas<sup>5</sup> sendo elas associadas ao resultado que o processo criativo encaminha.

São elas:

5. Gardner, 1999: 156-157, in Boden, 1999.

- 1 - Solução de um problema;
- 2- Concepção de uma teoria abrangente;
- 3- A criação de uma “obra congelada”;
- 4- A execução de um trabalho ritualizado;
- 5- Uma execução de “alto risco”.

Podemos entender o processo associado à “solução para um problema” como sendo o principal motor da transformação das tecnologias, bem como da vida cotidiana. Toda e qualquer melhoria para o nosso bem estar, sem exclusividade, acontece por este tipo de processo.

Para entender o conceito de criação associado à “concepção de uma teoria”, basta lembrar de Einstein e a Teoria da Relatividade. De fato a sua teoria partiu de um *insight* ligado a intuição (abdução). Na época ele só podia contar com isso porque não havia instrumentos que dessem conta da comprovação da idéia – nesse caso a materialização do *insight* é a própria teoria, materializada em texto e fórmulas. É preciso observar que não se pode confundir teoria com idéia. Ele angariou uma série de hipóteses que poderia ou não ser corroborada pelo meio científico. Uma grande parte delas talvez nunca seja. A arte conceitual pode se encaixar no conceito de teoria abrangente, e é preciso considerar o campo de idéias e aplicação deste campo no fazer do artista que a concebe, tanto quanto sua influência em seu meio.

Sobre o tipo “obra congelada no tempo”, podemos dizer que a maioria das obras de artes plásticas entraria neste seu conceito. A escultura ficará parada – pronta - no tempo. Isso não deve ser visto como o estancamento da sua evolução como obra em termos de semiose. Obviamente, se fala de forma obtida para atender noções de durabilidade.

Para a execução de um “trabalho ritualizado” pode-se exemplificar desde a forma de desenvolver um rito religioso até atividades de *Body Art*.

Como criação de “alto risco” considere-se desde um ato terrorista até performances como as da Fura Dels Baus<sup>6</sup>, o trabalho tem a possibilidade de não dar certo e pode comprometer a vida daquele que cria ou que se envolve na atividade.

6. A tônica desta companhia de teatro experimental é o escândalo e a agressividade. Acesse o site: <http://www.lafura.com/web/index.html>.

Observe-se que Gardner não está falando de arte, mas de criação. Por essa tipificação se pode ver que a atividade de criação não se restringe ao campo da arte, mas ao pensamento.

Estes tipos de criação, porém, acontecem em etapas similares entre si. É o que se pode ver conforme o trabalho realizado por Paulo Laurentiz (1991)<sup>7</sup>, onde demonstra apoiado em Peirce, que o processo de criação se dá em três etapas, relacionadas aos três níveis lógicos do pensamento: abdução, indução e dedução.

7. O trabalho de Paulo Laurentiz é centrado em uma visão holárquica, que não deve ser confundida com uma visão holística sob risco de cair-se em considerações desvinculadas do cientificismo necessário para corroborar a sua tese.

Para Laurentiz, o processo criativo se dá nesta seqüência:

- *Insight*
- Operacionalização
- Avaliação

Estas etapas envolveriam a seqüência do momento em que a idéia surge – *insight* -, passando pelo modo como ela se concretiza em obra – operacionalização - e pelo modo como ela chega até alguém que lhe exerce julgamento – avaliação -, podendo este ser o próprio artista.

Depois disso, o processo recomeça para o desenvolvimento de novas obras.

Também avaliando as etapas do processo criativo, trabalharam em equipe, Julio Plaza e Monica Tavares, demonstrando, a partir da combinação dos modelos de Wallas, Kneller e Moles, que o processo criativo tem, na verdade seis etapas, sendo elas:

- Apreensão
- Preparação
- Incubação
- Iluminação (*insight*)
- Verificação
- Comunicação

O momento da “iluminação” visto aqui como *insight*, está no meio do processo criativo, sem levar em conta esta medida em temporalidade. Este é um momento fugaz, de amostragem à consciência, de uma percepção, que pode ser a solução para um problema, a concatenação de possibilidades desta solução, ou uma das possibilidades para determinado problema.

Nem sempre o *insight* pode ser materializado como obra, por isso ele, por si só não pode ser considerado obra, e sim, etapa do processo criativo.

Para que vá além de uma idéia, o *insight* deve ser coerente com a possibilidade de materialização da obra. Após esse momento fugaz é necessário um exame sobre as reais condições de realização da obra. Esta etapa é a verificação, sendo a da comunicação equiparável a da “avaliação” para Laurentiz.

A grande profundidade a ser explorada fica na fase anterior ao *insight*, afinal, que acontece antes dele?

Tal como todos os seres humanos, o artista processa sua criação completamente imbricado com o mundo no qual vive e ao qual fornece elementos de construção contínua<sup>8</sup>.

8. Nesse aspecto é recomendada a leitura de Maturana e Varela (2003).

Quando criamos o fazemos baseados em um repertório que já está montado de acordo com as predisposições no seu conjunto e não apenas nosso conhecimento técnico, teórico ou poético. Criamos com o nosso eu, e ele está em contínua transformação. Isto se dá a partir das relações que criamos com o mundo, sendo elas técnicas, teóricas, sociais etc. Não é só a nossa cultura, o nosso conhecimento que muda, mas toda a nossa percepção sobre o mundo. Assim também mudamos esse mundo.

Assim, toda vez que temos um momento abduativo, o fazemos porque, no manancial de informações que agrupamos e processamos internamente, de forma forçada ou espontânea, se depositou um grande acúmulo de elementos capazes de gerar o tal *insight*. É neste processo, envolvendo uma larga escala de elementos dos quais não temos consciência absoluta, que se encontram as três fases anteriores ao *insight*, segundo Plaza e Tavares, a “apreensão”, a “preparação” e a “incubação”.

As agências de publicidade costumam adotar técnicas de *brainstorming* (incubação), para atender uma demanda urgente (*briefing*) e para isso aplicam etapas de pesquisa (preparação) associada à demanda, a fim de facilitar o surgimento da idéia que fará resultar na campanha. Esta é uma forma de compreender facilmente o que acontece no processo anterior ao *insight*, mas temos que aplicar as etapas ao nosso cotidiano para localizá-las no nosso fazer artístico.

Vemos que nunca faríamos em outra época uma obra tal qual a fizemos hoje. Quando olhamos para traz, olhamos com esse repertório atualizado e, portanto, nosso juízo, até sobre o próprio fazer, muda. Imagine isso com relação à história da arte!

Pensar sobre o processo criativo nos faz ver que o nosso olhar, atualizado pelo mundo em que vivemos, não é eficiente para captar todas as qualidades de uma obra executada em outra época, e sobre-maneira, por outra pessoa.

É função e obrigação do artista reconhecer o próprio comprometimento com o seu fazer, o quanto seu meio ambiente influencia neste fazer. Tornar consciente aquilo que é possível conscientizar. Essas relações aparecem naturalmente, mas é evidente que será sempre uma rede parcial porque é impossível para a pessoa ter consciência do todo vivido por ela.

Ter a noção de que não há dualidade, de que o artista não se impõe ao mundo tanto quanto o mundo não se impõe a ele é umas das mais eficientes formas de ver o processo criativo.

Isso pode ser compreendido também através de Paulo Laurentiz. Quando ele explica a filosofia cartesiana ele está apontando um pensamento que é útil para determinadas situações, mas é menos útil para a interpretação do pensamento criativo, embora tenha sido René Descartes (1983) o primeiro a tentar estudar a criatividade em seu “O Discurso do Método”. Laurentiz mostra que ainda reside um forte cartesianismo em nossa cultura, mas que o artista vem percebendo que está trafegando nos meandros de interconexão com o mundo de uma forma integral, o que ele qualifica como pertencente à uma holarquia<sup>9</sup>.

9. Para compreender melhor a questão vale à pena a visita ao seu texto, “A Holarquia do Pensamento Artístico”, especialmente no capítulo três, onde se encontra a tese da “cooperação branda”. Ali ele mostra que, nos processos criativos envolvendo tecnologias, há diversas formas de cooperação que envolvem desde o equipamento até todas as pessoas e receptores envolvidos, de algum modo, com este fazer.

Um caminho bastante fundamentado para abordar esse modo de produção do artista é desenvolvido por Cecília Salles em dois trabalhos de suma importância: “O Gesto Inacabado” (1998) e “Redes de Criação” (2006). Nesses estudos, vemos como é possível localizar as interconexões da produção com a vida do artista. Em “O Gesto Inacabado” ela fala, principalmente, do conceito de acabamento e inacabamento da obra, enquanto em “Redes de Criação” o enfoque é o processo e o conceito de rede que ele envolve.

Sabemos que o próprio artista julga a própria obra. Toda vez que ele toma uma decisão sobre cada um de seus atos em favor de fazer a obra, há um juízo envolvido.

Mas não podemos dizer que ele tem o controle total da situação já que todo ato criativo é sempre um recorte da relação do executor com um sistema. Para analisar um fato é necessário sair do sistema em questão. Mas aí se encontra um paradoxo: se um observador só pode olhar para o evento estando fora dele o ato analítico sobre o fazer em sua totalidade demandaria um olhar de fora, o que é impossível para quem o executa. Afinal, o artista não pode estar simultaneamente nesses dois momentos, mas ele os alterna assessorado pelo juízo, a fim de elaborar as etapas de execução da obra.

Ou seja, ele processa um transformar a partir de um repertório existente formado por suas memórias. Em outras palavras nossa criação esta profundamente ligada com a memória, uma espécie de banco de códigos para conexões possíveis. Não há gavetas, há códigos para formas de organizar as sinapses que vão gerar os *insights*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Sobre a memória encontra-se abordagens em toda a obra de António Damásio, mas mais especificamente em “O Mistério da Consciência” (2000).

Obviamente, a memória está ligada ao aprendizado. É preciso primeiro conhecer para depois criar. Daí a importância em que o artista conheça as atividades que se desenvolvem na sua época, tanto quanto as que se desenvolveram antes, aproximadas da sua poética e mesmo as mais distantes. Além de gerar “incubação” para o *insight* ele estará evitando tráfegar por terrenos ocupados.

Para apoiar essa visão, nos cercamos da fala de Cecília Salles que diz que o “crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato, que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador” (SALLES, 2000, p. 32).

Quando o artista finaliza uma pintura, por exemplo, é a partir daí que a obra estará no mundo. Ela irá construir uma rede de significados num processo infinito, mesmo que haja a destruição desta obra em sua fisicalidade.

Temos aí duas situações:

Primeiro: houve um processo criativo que gerou a obra que foi levada à público.

Segundo: houve um processo semiótico que aconteceu após a finalização do processo criativo. Este processo também é criador. Mas este, não pode ser considerado um processo criativo

no sentido da facção da obra, no sentido de construção da fisicalidade da qual ela é formada. Ou seja, aqui se fala da rede de significados que essa obra suscita.

Até aqui trabalhamos com conceitos que envolvem etapas de realização e que, em algum momento se define como obra. Se dá a mesma por acabada. Tomando-se qualquer obra pere-nizada, no tempo ou na cultura, veremos que tudo que vem depois do momento de finalização, é signo.

Apesar de ser fato que é o processo semiótico sobre a obra que lhe atribui graus de valori-zação como arte, ou como objeto de valor cultural, trata-se mesmo de semiose, onde a trans-formação não modifica a natureza física da obra.

Criação envolve semiose e pode envolver transformação, representação, mas há momentos desse processo que se cristalizam no tempo e ali param, ou lentificam, e há processos que envolvem o conceito, da interpretação que se faz sobre a obra. Nesses casos em geral, a na-tureza da obra é processual, portanto, a noção de acabamento torna-se crítica. O que define o acabamento ou inacabamento de uma obra está ligado à poética que o artista escolhe por desenvolver.

A ideia de inacabamento pode estar presente no *insight* embora o converter a ideia em matéria nunca terá a exatidão imaginada na forma acabada da obra pois “há sempre uma dife-rença entre o que se concretiza e o projeto do artista” (SALLES, 1998, p. 32).

Há obras as quais se resolvem como forma pela ação do tempo, das pessoas que interagem com elas, por equipamentos que as atualizam ou simplesmente pela duração. Tais obras, de natureza processual, têm seu processo criativo confundido com a etapa de “verificação” da obra. Isto é uma característica que deve ser avaliada com cuidado ao tentar localizar-se o processo criativo que essa obra apresentou.

O inacabamento está também associado à poética do artista, àquilo que é o seu transcurso de vida em favor do próprio fazer. Não tem um tempo para ser finalizado, e se altera ao sabor das suas pesquisas e interesses além de ser alavancado pelas obras que vai realizando, por assim dizer, dadas por acabadas.

Mas, em qualquer caso, se lidando com obras cujo acabamento é visado ou lidando com obras processuais, o artista opera ligado a uma rede. Isto é bastante esmiuçado no trabalho de Cecília Salles (2006), mas também pode ser compreendido pelas teorias dos sistemas aplicados à biologia (MATURANA; VARELA, 2003).

O artista, tanto quanto qualquer pessoa que esteja produzindo em qualquer área, naturalmente cria em rede. A dificuldade está em perceber qual é essa rede de relações que ele vivencia.

É mais fácil construir a rede após determinada fase da vida, quando sua visão sobre o que produziu e vivenciou se tornam mais palpáveis. Isto tem relação com o amadurecimento em função de seus objetivos com sua poética. Dessa forma, seria possível, uma vez que ele tenha tornado consciente a rede de relações que geram sua criação, torná-la graficamente visível, a partir de um exercício básico de representação dessa rede, levando em conta um determinado momento, que pode ser um “auge” num processo criativo específico, enfocando uma obra, ou numa fase de vida do artista.

O “auge” de um processo criativo só pode ser feito em comparação com momentos anteriores. Então o “auge” aparece com esse valor por algum tempo, e em conformidade com o olhar que depositamos sobre esse ponto no momento específico desse olhar. Portanto, essa rede estará sempre imprecisa e em modificação.

Além disso, mesmo depois do período de vida do artista, ela pode ser modificada.

Um exemplo interessante é o “Código Atlântico” de Leonardo da Vinci (2006). Este livro é resultado de um recorte na vida de da Vinci. Ali se pode ter referências sobre como, em seus escritos, as anotações compiladas têm potencial de rede, embora, a união das partes que temos acesso hoje em dia seja dada por um filtro criado pelo seu compilador e depois pelo editor da versão impressa. Após sua morte, o escultor Pompeu Leoni, fez um recorte literal, segundo critérios próprios, nas anotações de Leonardo da Vinci, montando dois álbuns separados por temática, sendo um deles o “Código Atlântico” e o outro a “Coleção Windsor”. É visível o descarte de páginas, bem como de partes das páginas utilizadas consideradas pelo compilador como irrelevantes. Ao ler-se o livro criado com o resgate do álbum do “Código Atlântico”, tem-se acesso à uma materialização de uma parte da rede, que não tinha sido criada pelo artista, mas que tem uma parcela de representação da rede de criação operada por da Vinci em

vida. As observações trazidas pela editora auxiliam nisso, e embora fiquemos ressentidos pelo que se perdeu, temos que agradecer pelo que se resgatou. Todavia, nunca saberemos de fato a imensidão da rede que vivenciou da Vinci, embora saibamos que fazemos parte da rede que o proclamou como um dos maiores artistas que a humanidade conheceu.

## Para saber mais

- Sugerimos buscar informações sobre a série de Fibonacci para compreender aspectos da estética associada ao belo e a proporção áurea. Um exemplo pode ser visto no vídeo: [The Fibonacci Sequence](http://www.youtube.com/watch?v=P0tLb15LrJ8). <http://www.youtube.com/watch?v=P0tLb15LrJ8>
- Para compreender a teoria Semiótica é recomendado o estudo da bibliografia de Charles Sanders Peirce, de Lucia Santaella e de João Queiroz, existente em abundância nas livrarias e na internet. A Semiótica é especialmente interessante para análises de obras de natureza dinâmica por não ser centrada na forma.

## Bibliografia

- BRITO, João Batista de. Literatura, cinema, adaptação. **Graphos**, João Pessoa, v. 1, n. 2, 1995, p. 9 – 28.
- CARAMELLA, Elaine; et al. **Mídias: multiplicação e convergências**. São Paulo: SENAC, 2009.
- DA VINCI, Leonardo. **O código atlântico**. Tradução de Fernanda Rossi. São Bernardo do Campo, SP: Anubis. 2006.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Cia da Letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- DAVIS, Flora. **A comunicação não-verbal**. São Paulo: Summus, 1979.
- DESCARTES, René. **O discurso do método**. São Paulo: Abril, 1983. (Os Pensadores).
- GARDNER, Howard. **Mentes que criam: uma anatomia da criatividade observada através das vidas de Freud, Eisentein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham e Gandhi**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

- GIANETTI, Cláudia. **Estética digital**: sintonia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- HONIGSZTEJN, Henrique. **A psicologia da criação**: um estudo sobre a criação artística e científica. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas: UNICAMP, 1991.
- LEOTE, Rosangella. A identidade da obra de arte como corpo expandido nas estéticas tecnológicas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 17., 2008, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UDESC, 2008.
- LEOTE, Rosangella. Fronteiras da percepção nas estéticas tecnológicas. In: VENTURELLI, Suzete (Org.). **Arte e tecnologia**: interseccções entre arte e pesquisas tecno-científicas. Brasília: UNB, 2007.
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento**. São Paulo: Palas Athena, 2003.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Monica. **Os processos criativos com os meios eletrônicos**: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.
- ROTH, Otávio. **O que é papel**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Primeiros passos, n. 99).
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**. Vinhedo, SP: Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Thompson, 2004.

Ficha da Disciplina:  
Poética, linguagens e mídias



Milton Sogabe



Rosangella Leote





## Milton Sogabe

Graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística - Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado. Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP desde 1995.

Nos anos 70 trabalha com desenho, gravura e ministra disciplinas de desenho em cursinho preparatório para o vestibular. Inicia a pós-graduação em 1985, pesquisando “arte e novas mídias”. Nos anos 80 participa de vários eventos nacionais e internacionais de “arte e telecomunicação” via fax, televisão de varredura lenta, videotexto etc. Na década de 90 inicia o trabalho com instalações interativas e a partir de 1996 passa a produzir apenas numa equipe interdisciplinar chamada SCIArts, que produz obras na relação arte/ciência/tecnologia. Parecerista da FAPESP, CAPES e CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



## Rosangella Leote

Rosangella Leote é artista pesquisadora multimídia. Doutora em Ciências da Comunicação pela USP, Mestre em Artes pela UNICAMP e Bacharel em Artes pela UFRGS. Atua em performances individuais e coletivas desde 1986. Realiza vídeos desde 1991 (Melhor Vídeo experimental no 2º FEST-LATINOBA, Festival de Cyne e y Vídeo Latino-americano, Argentina 2004). Vem trabalhando com Instalações Multimídias Interativas em conjunto com o grupo SCIArts-Equipe Interdisciplinar (Prêmio Sergio Motta 2000 e 2005) do qual é integrante desde a sua origem. Foi Coordenadora do Curso de Comunicação em Multimeios (PUCSP) até agosto de 2007. Ministrou disciplinas para a Pós Graduação strictu sensu (Tecnologias da Inteligência e Design Digital) e Graduação (Multimeios). É docente do Instituto de Artes da UNESP (SP) atuando na Graduação e Pós graduação (Mestrado e Doutorado) em Artes. É professora do curso de pós-graduação lato Sensu da PUCSP: Estéticas Tecnológicas. Predominam nas disciplinas que ministra os conteúdos referentes à linguagem do vídeo digital, animação, videoclipe e arte-tecnologia. É líder do GIIP - “Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências Arte, Ciência e Tecnologia” inscrito no CNPq e certificado pela UNESP. É membro do comitê editorial da Galáxia, representante do Comitê de Poéticas Visuais da ANPAP e parecerista Ad Hoc da Capes e FAPESP. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

## Resumo

---

Os seres humanos desenvolvem um corpo que é biológico e cultural adaptado às suas necessidades. Cada indivíduo pode perceber o mundo de uma maneira subjetiva e se comunicar com outros através de linguagens, materializando suas percepções e seus pensamentos, colaborando assim para a construção coletiva da realidade. A arte está dentro desse contexto, mas como em qualquer área do conhecimento, opera com suas especificidades que são de natureza poética. A poética pessoal é o resultado da maneira individual como alguém percebe a realidade, afetada pela sua experiência de vida, e compartilhada com a sociedade através de obras que passam a ser bens culturais. Esses bens, entretanto, refletem implícita relação com a sociedade, por isso, ao abarcar o processo criativo como um resultado do modo do artista estar no mundo, é necessário também conhecer os modos pelos quais a obra chega até o receptor, que, enfim, corrobora o valor de arte prospectado pelo artista ao fazer sua produção.

Os artistas desenvolvem sua poética criando obras que exploram do corpo ao universo, do micro ao macro, lançam-se pela superfície do planeta, pelo espaço e submergem na água, utilizam os recursos existentes sejam teóricos ou tecnológicos, para perceber e materializar novas realidades.

Assim, nesta disciplina, elaboramos uma proposta que inicia discutindo aspectos da realidade que são responsáveis pela concepção de mundo que o artista vivencia. Na segunda semana, examinaremos quais desses aspectos aparecem no contexto da arte e da comunicação visando reconhecer as possíveis linguagens da arte. Dentre essas linguagens, veremos, na terceira semana, como o papel do corpo foi aproveitado ou compreendido tanto do ponto de vista do artista, quanto do envolvimento do fruidor com a obra. Na quarta semana, trataremos especialmente das interconexões com a ciência e tecnologia de várias épocas e finalizaremos, na última semana, com a demonstração de que a natureza interdisciplinar e convergente é enfim, um procedimento comum para a arte.

## Palavras-Chave:

---

comunicação, convergência de mídias, corpo, interatividade, linguagem poética, percepção, processo criativo.

# Estrutura da Disciplina

Esta disciplina se divide em cinco temas, conforme a tabela abaixo:

<b>TEMAS</b>	<b>TÓPICOS</b>
<b>1 - CONSTRUINDO A REALIDADE</b>	
<b>2 - COMUNICAÇÃO E ARTE</b>	<b>2.1 - Comunicação e linguagem</b> <b>2.2 - Arte e linguagem poética</b>
<b>3 - O CORPO COMO ARTE</b>	<b>3.1 - O corpo e a Arte</b> <b>3.2 - O corpo É Arte</b>
<b>4- ARTE E TECNOLOGIA</b>	<b>4.1 - Modalidades em Arte-Tecnologia</b> <b>4.2 - Interatividade</b>
<b>5 - CONVERGÊNCIAS E DIÁLOGOS</b>	<b>5.1 - Convergência das mídias</b> <b>5.2 - Arte e Interdisciplinaridade</b>

Pró-Reitora de Pós-graduação

Marilza Vieira Cunha Rudge

Equipe Coordenadora

Elisa Tomoe Moriya Schlünzen

Coordenadora Pedagógica

Ana Maria Martins da Costa Santos

Cláudio José de França e Silva

Rogério Luiz Buccelli

Coordenadores dos Cursos

Arte: Rejane Galvão Coutinho (IA/Unesp)

Filosofia: Lúcio Lourenço Prado (FFC/Marília)

Geografia: Raul Borges Guimarães (FCT/Presidente Prudente)

Antônio Cezar Leal (FCT/Presidente Prudente) - *sub-coordenador*

Inglês: Mariangela Braga Norte (FFC/Marília)

Química: Olga Maria Mascarenhas de Faria Oliveira (IQ Araraquara)

Equipe Técnica - Sistema de Controle Acadêmico

Ari Araldo Xavier de Camargo

Valentim Aparecido Paris

Rosemar Rosa de Carvalho Brena

Secretaria/Administração

Márcio Antônio Teixeira de Carvalho

## NEaD – Núcleo de Educação a Distância

*(equipe Redefor)*

Klaus Schlünzen Junior

Coordenador Geral

Tecnologia e Infraestrutura

Pierre Archag Iskenderian

Coordenador de Grupo

André Luís Rodrigues Ferreira

Guilherme de Andrade Lemeszenski

Marcos Roberto Greiner

Pedro Cássio Bissetti

Rodolfo Mac Kay Martinez Parente

Produção, veiculação e Gestão de material

Elisandra André Maranhe

João Castro Barbosa de Souza

Lia Tiemi Hiratomi

Liliam Lungarezi de Oliveira

Marcos Leonel de Souza

Pamela Gouveia

Rafael Canoletti

Valter Rodrigues da Silva