

INVESTIGAÇÃO - EXPERIMENTAÇÃO - CRIAÇÃO
EM ARTE - CIÊNCIA - TECNOLOGIA
DIOGO MARQUES & ANA GAGO (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES
COLEÇÃO DE LIVROS



The title is presented in a layered, typographic style. At the top, five faint icons are arranged horizontally: a circle with a vertical line, a square with a horizontal line, a square with a downward-pointing triangle, a circle with a vertical line, and a square with a horizontal line. Below these, the words 'INVESTIGAÇÃO', 'EXPERIMENTAÇÃO', and 'CRIAÇÃO' are stacked vertically. Each word is rendered in a bold, sans-serif font with a distressed, textured appearance. The words are color-coded: 'INVESTIGAÇÃO' is olive green, 'EXPERIMENTAÇÃO' is teal, and 'CRIAÇÃO' is red. The text is layered such that the letters of the lower words partially overlap and obscure the letters of the upper words, creating a sense of depth and complexity.

CIBERTEXTUALIDADES

Coleção de Livros

Publicações Universidade Fernando Pessoa, Porto

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt>

DIRETOR: Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Porto)

EDITORES: Manuel Portela (Universidade de Coimbra, Portugal), Pedro Barbosa (Professor aposentado, Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Pedro Reis (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)

COMISSÃO EDITORIAL: Álvaro Seiça (Universidade de Bergen, Noruega), Ana Marques (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Claudia Kozak (Universidade de Buenos Aires, Argentina), Daniela Côrtes Maduro (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Diogo Marques (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal), Francisco Marinho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Giovanna Di Rosario (Université Catholique de Louvain, Bélgica), Jorge Luiz Antonio (Investigador independente, Brasil), Luis Carlos Petry (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Luís Cláudio Costa Fajardo (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil), Maria Teresa Vilariño Picos (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Otávio Guimarães Tavares (Universidade Federal do Pará, Brasil), Paulo Silva Pereira (Universidade de Coimbra, Portugal), Rodolfo Mata (Universidad Nacional Autónoma de México), Rogério Barbosa da Silva (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil), Sandra Guerreiro Dias (Instituto Politécnico de Beja, Portugal), Sergio Roclaw Basbaum (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Vinícius Carvalho Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)

Publicações UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 / 4249-004 Porto

edicoes@ufp.pt / www.ufp.pt

ISBN: 978-989-643-163-1

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt>

Este livro contém links para sites operados por terceiros. Estes links são fornecidos apenas para informação complementar e não têm o aval das Publicações UFP em relação ao conteúdo desses websites. As Publicações UFP não têm controlo sobre o conteúdo de qualquer site vinculado e não é responsável por esses sites ou pelo seu conteúdo ou disponibilidade. Clicar nesses links pode permitir que terceiros guardem ou compartilhem dados privados acerca da sua utilização. As Publicações UFP não controlam esses sites e não somos por isso responsáveis pelas suas declarações de privacidade. Todos os endereços de Internet fornecidos neste livro estavam corretos no momento da impressão.

Todos os direitos reservados. Este ebook ou qualquer parte dele não pode ser reproduzido ou usado de forma alguma sem autorização expressa, por escrito, do autor ou editor, exceto pelo uso de citações breves em uma resenha do ebook.



The title is presented in a layered, typographic style. At the top, five large, light grey icons are arranged horizontally: a circle with a vertical line, a square with a horizontal line, a square with a vertical line, a circle with a horizontal line, and a square with a horizontal line. Below these icons, the words 'INVESTIGAÇÃO', 'EXPERIMENTAÇÃO', and 'CRIAÇÃO' are stacked vertically. Each word is rendered in a bold, sans-serif font with a textured, grainy appearance. The words are color-coded: 'INVESTIGAÇÃO' is olive green, 'EXPERIMENTAÇÃO' is teal, and 'CRIAÇÃO' is red. The text is layered such that the letters of the lower words overlap and partially obscure the letters of the upper words, creating a sense of depth and complexity.

ÍNDICE

01. ENTRE O (IN)DIZÍVEL E O (I)NOMINÁVEL: COMO ESCREVER SOBRE INVESTIGAÇÃO CRIATIVA DIOGO MARQUES E ANA GAGO	009
02. A IDADE DA ESCRITA ANA HATHERLY	019
03. TEXTO ANTERIOR, TEXTO POSTERIOR, TEXTO INTERIOR MANUEL PORTELA	023
04. COMO SE TRABALHA NO “ENTRE”: O INTERFACE ENQUANTO PARADIGMA DA INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, TECNOLOGIA E EXPERIÊNCIA CRISTINA SÁ	035
05. A/R/COGRAFIA: A CRIATIVIDADE INVESTIGADA NA INVESTIGAÇÃO CRIATIVA PEDRO ALVES DA VEIGA	051
06. A CIBERLITERATURA (RE)VELADA: PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS RUI TORRES & CÉSAR FIGUEIREDO	075
07. <i>SIGNOS/ HUMOUR RESEARCH</i> ANTÓNIO VITORINO	113
08. POSIÇÕES: PROPOSIÇÕES E DISPOSIÇÕES BRUNO MINISTRO	117
09. O PRAZER RIGOROSO E A LEITURA PÓS-VERSO PATRÍCIA LINO	141
10. ESPAÇOS (IM)PERMANENTES: OS PARADOXOS NA CONCEÇÃO DOS OBJETOS CIENTÍFICOS E OUTROS PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO CRIATIVA PATRÍCIA REINA	161
11. S.O. EM TRIAGEM E OBSERVAÇÃO LILIANA VASQUES	171
12. SONIFICAÇÃO DO LIMINAR: ELETROMAGNETISMO COMO POSSIBILIDADE NA CRIAÇÃO SONORA E MUSICAL HUGO PAQUETE	181
13. SISTEMATURGÍA: DE LA INTERFAZ CORPORAL A LA CREACIÓN COLECTIVA MARCEL .LÍ ANTÚNEZ ROCA	191
14. <i>EDIT DISTANCES: CHOREO-GRAPHIC CODING SCRIPT</i> JOANA CHICAU	205

15. PROJETO Ø25 – QUARTO LAGO GILBERTTO PRADO	217
16. SEE AND BE SEEN: JUGANDO A EMULAR LA CONSCIENCIA AUGUSTO ZUBIAGA E LOURDES CILLERUELO	229
17. A POÉTICA DE UMA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL MICROBIOLÓGICA E UM ORGANISMO INTELIGENTE CESAR & LOIS	241
18. POÉTICAS CROSS-ESCALARES: ANTROPOFAGIAS MICROBIOLÓGICAS CLARISSA RIBEIRO	255
19. “PONTOS TERMINAIS: RECOMEÇOS, APARAS, CONCLUSÕES” (PRECEDIDO POR “A NECESSIDADE DO IMAGINÁRIO”) PEDRO BARBOSA	273
20. BIOGRAFIAS	299

ENTRE O (IN)DIZÍVEL E O (I)NOMINÁVEL: COMO ESCREVER SOBRE INVESTIGAÇÃO CRIATIVA

DIOGO MARQUES E ANA GAGO

“Não escrevo para dizer mas para saber.”

Ana Hatherly

Reunindo especialistas de diferentes áreas do conhecimento, com reconhecido currículo científico e/ou artístico a nível nacional e internacional, e propondo como tema inaugural as pontes *multi-inter-trans-disciplinares* entre Arte(s), Ciência(s) e Tecnologia(s), o I Encontro UFP de Estudos sobre Investigação Criativa (março de 2019, Universidade Fernando Pessoa, Porto) constitui o primeiro alicerce do presente volume. O seu mote: *falar de investigação criativa, fazendo investigação criativa*. Daí que, no conjunto de comunicações resultantes desse Encontro, para além do elevado rigor teórico, uma das características mais evidentes tenha consistido na natureza marcadamente autorreflexiva desses questionamentos. Mas, também, o seu valor experimental, termo que, sendo hoje transversal à Ciência e à Arte, posiciona o referido conjunto, tão heterogéneo quanto sincrético, num lugar de vanguarda que acaba por ser representativo de uma série de abordagens ensaísticas verdadeiramente desafiantes do papel da academia, tendo sempre em vista potenciais mudanças no paradigma educacional.¹

Diziam os antigos praticantes da real arte alquímica que, para encontrar uma potencial Pedra Filosofal, não bastaria trabalhar (*labora*), já que seria igualmente necessária uma componente de oração (*et ora*). Tratando-se, no sentido mais amplo da palavra, de uma prática laboratorial, naturalmente que o caminho mais lógico a surgir desse primeiro Encontro consistiu em dar continuidade à experiência, permitindo, não só, testar métodos e práticas num outro suporte, desta feita, escrito, como ampliar o leque de vozes com algo significativo a *escrever* sobre a matéria. E que melhor laboratório para lhe dar corpo senão a coleção de livros Cibertextualidades, coordenada por Rui Torres, recentemente recriada em formato eletrónico, e que, entre 2006 e 2017, publicou, ainda em formato de revista, oito números dedicados às textualidades eletrónicas e digitais, embora sempre aberta a múltiplos outros questionamentos no eixo arte-ciência-tecnologia?

O produto (não necessariamente definitivo, já que sê-lo invalidaria a sua própria natureza experimental) fica à vista, naquele que é o segundo volume da renovada coleção, reunindo uma multiplicidade de abordagens, tão inovadoras e arrojadas quanto rigorosas e atentas, sobre o tema proposto: Investigação-Experimentação-Criação, em Arte-Ciência-Tecnologia. Para mais, num momento que consideramos crítico no que respeita à reavaliação do papel da Universidade, tanto para lá como para cá dos seus corredores, salas de aula e gabinetes. Assume-se, portanto, desde a sua base, o que a palavra *Universidade* poderá significar enquanto unidade, grupo, conjunto, comunidade, num jogo constante de imbricação entre individual e coletivo, e numa colaboração que também se quis interuniversitária. De igual modo, tratando-se de um Encontro (de ideias, de ações) desde logo nos deparamos com uma daquelas palavras que, por meio de camadas seculares, nos levam hoje a sentidos aparentemente contrários. Nesse aparente paradoxo que o ato de encontrar (re)vela, justifica-se, pois, a sua utilização tanto como modo de significar a ação de chegar à pessoa ou coisa que se procura (de certa forma, uma conjunção) quanto um embate entre adversários, um choque, colisão, jogo contra alguém ou algo. Por isso, no diálogo, o critério definidor da forma como este volume se apresenta estruturado.

1 O registo videográfico do I Encontro UFP de Estudos sobre Investigação Criativa pode ser acedido a partir da seguinte ligação: <https://www.youtube.com/watch?v=yjob9GRG78s>. Acedido a 04/05/2020.

Conhecedores da longa e acesa discussão entre *mythos* e *logos*, para usar um dos muitos dualismos com que frequentemente se mascaram Arte e Ciência, não podemos deixar de salientar que não é pretensão deste volume (re)inventar a roda. Arriscamos, quando muito, “reinventar a tradição”, para fazer uso da expressão tão cara a Ana Hatherly, a própria investigadora-criadora, no percurso ímpar que veio desenhando ao longo de mais de meio século de experimentação e experimentalismo incessantes. Justifica-se, portanto, a escolha de “A Idade da Escrita” como pedra-de-toque para este volume, poema-ensaio inicialmente publicado na *Revista Colóquio-Letras*, nº 99, em setembro de 1987 (pp. 43-45),² com uma segunda versão, cerca de 11 anos depois, no livro homónimo. Para além do valor inestimável que a autora e a sua obra representam no contexto desta publicação (assim como nos percursos de uma boa parte dos seus intervenientes), “A Idade da Escrita” é um texto basilar para o entendimento do universo hatherliano, representando um curto-circuito no diálogo com a tradição literária portuguesa, encabeçada pela figura de “génio original” pessoano. Igualmente ilustrativo da forma como Hatherly cedo veio a revelar-se precursora de experiências artísticas posteriormente levadas a cabo pelas várias gerações da Po.Ex., o “poema-ensaio” pode ainda ser entendido como uma outra forma de “investigação histórica” – atividade que Hatherly desenvolveu ao longo de décadas, por meio da releitura, recombinação e reinvenção de uma renovada poesia (e ciência) reencontrada, a montante, nas tradições de cabalistas e alquimistas. Tratando-se, por fim, de um exemplo de prática artística verdadeiramente modelar, prefigura, também, uma busca, e descoberta, alquímica, por parte da autora, quase sempre em torno de questões que pudessem responder a problemáticas da escrita e da (re)leitura.

Mais do que escrever para saber, Manuel Portela procura *fazer* (investigação criativa) para *escrever* (sobre investigação criativa). Interligado com uma série de ensaios e comunicações que o investigador, performer e professor tem vindo a produzir no contexto universitário, o seu ensaio-performance revela um processo criativo de autorreflexão sobre o que significa ensinar, aprender e produzir conhecimento, ao mesmo tempo que avalia criticamente o papel e relevância da criatividade no contexto académico e a sua relação com práticas de investigação. Trabalhando, por meio da paródia, as componentes de *ludos* e *paidos*, numa aparente ingenuidade socrática, o diálogo repleto de interrogações com que inicia “Texto Anterior, Texto Posterior, Texto Interior” leva-nos, literalmente, ao cerne da questão, para depois desembocar no seu extremo científico, i.e., a resposta.

Organizar uma coleção de ensaios/resenhas “experimentais”, e “impondo” aos autores, logo à partida, o constrangimento de terem que criar um texto de natureza autorreflexiva, tem as suas consequências. Não obstante, uma das vantagens em desbravar caminho sem saber muito bem o que nos espera pela frente, ainda que com a certeza de que algo terá de ficar necessariamente para trás, é a de poder encontrar coincidências felizes. Consideramos que os ensaios de Cristina Sá e de Pedro Alves da Veiga – dois dos oradores convidados e presentes no referido Encontro matricial e que despoletou esta chamada (direcionada) para trabalhos – representam uma dessas coincidências ou “sincronicidades”. Para além de ambos os autores apresentarem, nas suas formações de base, áreas de conhecimento opostas àquelas em que hoje se movimentam, ensinando, investigando, e criando, ainda que diferentes na sua conceptualização, os seus dois ensaios partilham a estruturação a duas colunas (qual Templo de Salomão).

2 Os organizadores agradecem à Dr.ª Ana Marques Gastão e à Dr.ª Teresa Pestana a amabilidade na formalização da autorização para aqui reproduzirmos “A Idade da Escrita (Poema-Ensaio)”.

Com o propósito de emular uma suposta divisão ontológica entre pensamento e ação, razão e emoção, *praxis* e teoria, arte e ciência, Cristina Sá propõe um modelo estruturado de reflexão fenomenológica, dependente, no entanto, de uma série de camadas dialéticas na forma como o “texto outro” e o “outro-texto” (expressões da autora) vão comunicando e oferecendo fundamentação ao argumento. Assente numa justaposição de perspectivas/abordagens, construída com uma maleabilidade quase irónica, isto é, demonstrando, de modo autorreflexivo, a dificuldade em traçar fronteiras entre investigação científica e prática artística, bem como entre fundamentação teórica e aquilo que só a experiência pode trazer, o ensaio de Cristina Sá representa, pois, uma outra forma de entender a transdisciplinaridade que caracteriza uma boa parte do seu percurso pessoal e profissional.

De forma similar, o ensaio de Pedro Veiga coloca em aparente contraponto, ou tensão, duas abordagens e formulações: processo de investigação vs. processo criativo (“criatividade investigada” vs. “investigação criativa”). Fá-lo, no entanto, traçando uma linha (re)definidora e (re)unificadora, que é a do seu próprio trabalho de investigação-criação, neste caso, a série *Principium*. Distinguindo-se pelo cruzamento dos princípios seculares da ilustração anatómica com um conjunto de fundamentos estéticos próprios do domínio da Arte, com vista à exploração de conceitos como vida e morte, consciência e imaterialidade, *Principium* é agora sujeita a uma metódica e rigorosa autópsia, num regresso do autor (“ele-próprio-outro”) ao laboratório iniciático. Trata-se, contudo, de um retorno à criação que representa um corpo vivo em movimento, não só pelo facto de essa (retro)ação ter despoletado uma nova obra entretanto acrescentada à série, mas especialmente pela concepção e teste de uma nova metodologia, passível de ser extrapolada enquanto modelo criativo: a a/r/cografia.

O facto de termos optado, neste segundo volume de *Cibertextualidades*, pelo título *Investigação-Experimentação-Criação*, não significa que estas categorias ou compartimentos sejam estanques. Pelo contrário, a existir um princípio que possa abarcar todos os ensaios aqui reunidos, esse será, certamente, o da fluidez ao longo do eixo proposto. Isto porque, entre outras possíveis razões, enquanto organizadores, não defendendo que as três componentes sejam a mesmíssima coisa, acreditamos, sobretudo, que estes deverão ser suficientemente maleáveis e abertos para que a tão desejada *multi-inter-transdisciplinaridade* possa ter lugar (o mesmo valendo para o segundo eixo proposto no subtítulo: arte-ciência-tecnologia). Daí que, tal como acima referimos, o diálogo tenha sido o critério definidor da presente estrutura, isto é, sem divisões vincadas entre categorias, já que cada um dos textos aqui reproduzidos poderia perfeitamente encaixar em qualquer uma das componentes do referido eixo (ou em várias, por que não?).

Nesse sentido, “A Ciberliteratura (Re)velada” é um dos exemplos mais paradigmáticos dessa dinâmica. Tratando-se de um diálogo colaborativo, com texto e composição visual de Rui Torres a partir de trabalho eletrográfico de César Figueiredo (igualmente autor da imagem de abertura), este texto-manifesto ensaia o futuro da Ciberliteratura, mostrando, de modo paradoxal, o seu presente oficialmente ignorado. Fazendo uso da liberdade e ambiguidade poética e política que o manifesto permite, coloca-se em evidência a natureza auto e, frequentemente, metarreflexiva, da literatura eletrónica – incluindo o conflito na relação com o meio/suporte que esta critica e que, por outro lado, necessita de acompanhar (perante o risco de se tornar obsoleta). Recorrendo a técnicas criativas de vanguarda/experimentais, como a plagiotropia e a ilegibilidade, o ruído ou rasura, os seus autores oferecem-nos uma reflexão

muito bem-humorada sobre potenciais problemáticas no ensino da literatura digital (ou das [im]possibilidades pedagógicas nas práticas interdisciplinares, de um modo geral).³

Dos cruzamentos férteis entre disciplinas, não podemos excluir a componente antidisciplinar. Criador e editor da poezine *Debaixo do Bulcão*, há cerca de vinte anos consecutivos, a poesia (mais e menos) visual de António Vitorino é, por excelência, marginal. Não deixa, contudo, de ser menos ensaiada, no que à crítica académica estabelecida diz respeito, como o demonstram as duas sátiras selecionadas. Servindo, de igual modo, de *intermezzo*, ao assinalar o início dos ensaios produzidos de raiz para esta publicação, os poemas visuais de António Vitorino apresentam a particularidade de (con)fundirem auras, discursos e convenções, de forma descomprometida, mas não menos séria.

Por sua vez, em movimento contrário, mas não necessariamente contraditório, a sátira de Bruno Ministro vem do interior do assumido *establishment*. Descrita pelo próprio como “uma metanarrativa patafísica contra as novas autonarrativas metafísicas”, “Posições” dispõe e propõe um registo autobiográfico irónico, mordaz, por meio do qual o autor, com frequência rindo-se de si próprio, e num movimento centrífugo, ensaia um exercício de escrita antiensaística. Num caso sério de (es)batimento de fronteiras, o texto de Bruno Ministro constitui uma autopsicofotocópia naturalmente única, como único é o seu percurso académico e artístico (incluindo as obras inéditas que partilha, em primeira leitura, neste volume).

Ainda que com registos e percursos necessariamente diferentes, os textos de Patrícia Lino e Patrícia Reina são exemplificativos de um modo de pensar a academia por meio de uma das suas mais elevadas instituições, o artigo académico, representando dois modelos alternativos capazes de questionar os limites das convenções ensaísticas, nomeadamente o seu logocentrismo. Patrícia Lino, com um ensaio cuja abordagem deriva *geneticamente* dos estudos literários, evidencia, contudo, mutações benignas na forma que assume de análise (crítica) de/da crítica literária. Sugerindo um modelo de investigação criativa “proto-interdisciplinar” que levanta questões extrapoláveis para a investigação e escrita académica em outras áreas, parte do seu carácter inovador consiste no facto de, nele, ensaio e poema propositadamente se confundirem pela partilha do mesmo código *verbi-voco-visual*. Por sua vez, Patrícia Reina começa por pegar num objeto lúdico de outrora, um *sliding puzzle*, observando-o, descrevendo-o e catalogando-o no agora, como se de um objeto poético/objeto científico se tratasse. Ainda que essa análise seja feita com base num constrangimento muito específico: esboçando um argumento sobre a criatividade e cientificidade nos processos de investigação artística e científica, desta forma emulando, metareflexivamente, a lógica mecânica do objeto estudado (o referido *puzzle* combinatório e jogável).

Assumindo a premissa de que todo o ensaio é, em si mesmo, pela própria definição, experimental, acreditamos, não obstante, que o grau de “experimentalidade” na escrita ensaística pode ser “quantificado” com base na mesma medida referida por Max Bense no momento de distinguir entre Física experimental e Física teórica. Não havendo, claro, escala de proporção que nos possa auxiliar nessa tarefa, caso existisse, não teríamos dúvidas em classificar o texto de Liliana Vasques como “ensaio quântico”. Em termos concretos, trata-se de uma descrição do processo artístico da autora (ao nível

3 De assinalar que, tendo como referência o tempo presente do Ensino em Portugal, e várias das suas idiossincrasias, o presente manifesto decorre de uma comunicação efetuada por Rui Torres na Conferência Internacional “Ensino da Literatura Digital” (Coimbra, julho de 2019), o que implica, desde logo, uma exclusão natural das atuais e eventuais consequências para o Ensino por força da pandemia de Covid-19.

micro e macroscópico), que segue um método científico alterado e adaptado, de modo disruptivo, por via de pensamento divergente (como [não] manda a regra). De tal modo que, para responder à pergunta de investigação que surge quase no final – “posso analisar processos e realidades sociais usando a linguagem e signos linguísticos / dispositivos tecnológicos atuais que integram e medeiam essas realidades sociais / através de técnicas exploratórias e experimentais próprias da literatura experimental?” –, Liliana Vasques propõe que se confundam universos e sistemas – por exemplo, ao sistema da linguagem, neste caso dotado de função poética, justapõe-se um outro, cirúrgico, metódico, neguentrópico, político. É, no entanto, na confluência de diferentes ritmos entre estes dois tensores que se experimenta a ideia central de “*significant other*”, ganhando ali relevo técnicas como *glitch*, arrastamento, entropia, interferência, erro, na comunicação, nas relações, na linguagem.

Outro campo em que os cruzamentos interdisciplinares se têm revelado fundamentais na sua concepção e produção teórica e artística é o campo das artes sonoras. No texto intitulado “Sonificação do liminar”, o artista sonoro Hugo Paquete demonstra as potencialidades e condicionalismos mecânicos inerentes aos processos de sonificação do eletromagnetismo em criação sonora e musical. Adotando um formato próprio da escrita académica e em tudo diferente daquele que utiliza no seu processo criativo ao nível da *performance*, o *paper*, Hugo Paquete faz alinhar a teorização em torno de uma experiência de vanguarda com a experiência em si mesma.

Propondo o neologismo “Sistematurgia” como elemento definidor (não necessariamente definitivo) de uma dramaturgia com base em sistemas computacionais, nomeadamente ao nível da *performance* mecatrónica e instalação robótica, Marcel.Lí Antúnez Roca (ex La Fura dels Baus) opta pelo ensaio gráfico enquanto método de veicular, de forma lúdica e bem-humorada, os princípios teóricos subjacentes a uma prática artística assente na incorporação e transgressão de elementos científicos e tecnológicos que leva a cabo desde os anos 1970. Porém, com a particularidade de nunca ter perdido de vista a componente humana (neste sentido, uma cosmogonia ontologicamente oposta àquela evidenciada pelo transhumanismo de Stelarc).

Mantendo o diálogo com sistemas computacionais por meio da *performance*, ainda que com base numa outra linguagem, Joana Chicau expõe fragmentos/fraturas de uma sua (re)codificação espacial. Posicionando os seus *coreo-graphic coding scripts* entre o pensamento coreográfico e o *design* de interfaces, Joana Chicau levanta questões fenomenológicas ao nível da presença e noções similares, por meio de uma abordagem tendencialmente transdisciplinar e metarreflexiva, por exemplo, ao nível da ubiquidade, transparência e opacidade da interface digital.

Uma outra reflexão sobre a ubiquidade de interfaces digitais e impacto das novas tecnologias no campo das artes é aquela proposta por Gilberto Prado, tomando como exemplo o trabalho desenvolvido pelo Grupo Poéticas Digitais, coletivo brasileiro multidisciplinar de artistas, investigadores e estudantes. Criado em 2002 no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, o grupo brasileiro destaca-se por levar a discussão para lá da academia, com frequência, numa “apropriação” do espaço público enquanto espaço expositivo. Não sendo propriamente recente, o projeto ilustrado no texto de Prado, “Ø25 – QUARTO LAGO” (2013), é reflexo de uma abordagem histórica para a criação *in situ* de uma instalação híbrida, revelando o potencial da conjugação entre *media* digitais e espaço físico, nos contextos político, geográfico, social e cultural.

De carácter mais recente, constituindo partes integrantes de uma mesma exposição – *Consciousness Reframed* 2019, com curadoria de Diogo Marques e José Vasco Carvalho, no âmbito da Conferência

internacional homónima (Universidade Católica Portuguesa),⁴ – as instalações transdisciplinares, no campo da bioarte e de carácter artista, *See and Be Seen*, de Augusto Zubiaga e Lourdes Cilleruelo, *The Bhiobrid Logic of Degenerative Cultures*, pelo coletivo Cesar & Lois, e *Inhaling Consciousness*, de Clarissa Ribeiro, apresentam ainda a particularidade de se repercutirem pelos ensaios pós-expositivos que as sucedem.

Nas suas instalações móveis, Zubiaga e Cilleruelo exploram, com frequência, as potencialidades dos dispositivos eletrónicos como suporte para a representação de sistemas biológicos. Utilizando materiais recicláveis de baixo custo e caracterizada por uma política de sustentabilidade, por detrás da aparente simplicidade lúdica de um *do it yourself* que a instalação *See and Be Seen* transmite, esconde-se uma complexa rede neuronal capaz de colocar em diálogo equilibrado as componentes estética e pedagógica/didática que a compõem. De certa forma, é esse diálogo equilibrado que a sua resenha expositiva coloca igualmente em evidência.

Quebrando fronteiras entre cultura e natureza, e dando sentido literal à célebre frase de Burroughs – “*language is a virus*” –, *The Bhiobrid Logic of Degenerative Cultures* explora o hibridismo entre inteligências artificiais e biológicas. Constituindo-se como continuidade do processo de investigação-criação levado a cabo na referida instalação por Cesar & Lois (Cesar Baio e Lucy HG Solomon), o texto-organismo concebido e desenvolvido para publicação neste volume dá igualmente sequência ao carácter artista do coletivo, nomeadamente na forma como expõe determinadas interações entre sistemas sociais, tecnológicos e biológicos.

A completar o trio, com um ensaio que representa uma reflexão centrada numa série de instalações que veio produzindo no decorrer da sua investigação-criação em bioarte, encontramos a investigadora e artista transdisciplinar Clarissa Ribeiro. *Inhaling Consciousness* é uma das instalações em que Clarissa se apropria do potencial da bioarte com vista à preservação de um património químico planetário e cosmológico, ao mesmo tempo que fomenta modos de ativar uma consciência ecológica por meio do conceito de *molmedia*. Salientando a relevância de cruzamentos de áreas como a biomédica e a bioarte, o texto de Clarissa Ribeiro representa uma discussão renovada e criativa sobre o tema do Antropoceno e a ideia de consciência ecológica, assim como uma reflexão singular sobre as fronteiras de noções como identidade e personalidade.

No jogo entre o (in)dizível e o (i)nominável, Arte e Ciência aproximam-se (tanto quanto se afastam) enquanto formas complementares de cognição. Como nos lembra a epígrafe inicial a este texto introdutório, nem o saber é exclusivo da ciência nem o dizer é propriedade da arte (naquele caso, literária). Tal como Ana Hatherly, que escrevia para saber, e não somente para dizer, Pedro Barbosa – discípulo de Abraham Moles, com quem terá apreendido as bases cibernéticas para a sintetização de uma teoria, ainda hoje, inovadora, do cibertexto e da ciberliteratura, no Portugal dos anos 1970 – foi pioneiro no que aqui consideramos como práticas de investigação criativa em arte-ciência-tecnologia. Da teoria posta em prática e vice-versa, a atividade sempre questionadora e paradigmática de Pedro Barbosa originou cruzamentos tão singulares e inovadores como, por exemplo, entre Literatura e Física Quântica. Podendo ser encarado como homenagem, o texto republicado neste volume representa um fragmento dessas múltiplas ramificações rizomáticas. Necessariamente datado (1996), mantém-se, porém, a relevância e pertinência da sua leitura, nomeadamente no que diz respeito aos pontos de

4 <http://artes.porto.ucp.pt/en/consciousnessreframed>. Acedido a 04/05/2020.

(des)encontro entre conhecimento estético e conhecimento científico (não esquecendo a função mediadora da Tecnologia). Correspondendo ao capítulo final de *Metamorfoses do Real: arte, imaginário e conhecimento estético*, este texto, também aqui, conclusivo (nesse sentido, um posfácio), assinala, pois, o culminar de um argumento complexo, ainda que espantosamente acessível, que o autor constrói com referência ao carácter paradoxal da Arte enquanto forma de cognição. Investigação-Experimentação-Criação, todas possíveis metamorfoses do Real, sem ordem aparente, e, por isso, circular, sendo o final, afinal, apenas mais um ponto de partida para (re)pensar a articulação entre arte, ciência e tecnologia. Ou, nas palavras de Ana Hatherly: “*Escrevo para compreender. Para apreender. / A escrita revela-me um mundo.*”

A IDADE DA ESCRITA

POEMA-ENSAIO

ANA HATHERLY

Costumo dizer que a minha criatividade começa com a escrita porque toda a minha actividade gira à volta da escrita. Aliás, a escrita determina a vida da maior parte das pessoas

*— leis, contratos, livros, jornais —
tudo para não esquecer.*

Não há só uma escrita nossa, a que nós escrevemos, a que escrevemos para nós. A escrita é sempre por causa dos outros

*— sinal, vínculo, aceno —
às vezes: comunicação.*

Costumo dizer que a nossa era é a da

E S C R I T A L I D A D E

A IDADE DA ESCRITA

ou então que a nossa era é a da

E S C R I B A T U R A

A IDADE DA ESCRAVATURA DA ESCRITA

A noção de escrita alargou-se de tal modo que

T U D O

quase tudo

que é ou pode ter representação gráfica denomina-se também

E S C R I T A

Escrita é sinónimo de imagem

I M A G E M

imagem para não esquecer!

O pensamento da imagem da escrita. O pensamento do acto da escrita. Eis o meu trabalho. Escrevo para compreender. Para apreender. A escrita revela-me um mundo. O mundo:

*escrevo porque descrevo e descrevo porque escrevendo
o tempo inscreve-se nas linhas imaginárias por onde
escrevo o que descrevo as parábolas que descrevo
escrevendo descrevendo desescrevendo*

A escrita é uma imagem de percurso

— o rio antigo, a seta temporal.

Como os pré-socráticos verificamos

— o fluir, o irreversível do tempo.

Ainda não sabemos pensar de outro modo.

*De caminho o arabesco insinua-se. É uma qualidade da escrita,
uma qualidade da sua origem asiática. A escrita prolonga a mão.*

É o prolongamento extensíssimo da mão.

Indica:

— disciplina, explosão

contida

onde surda é a escrita.

Não escrevo para dizer mas para saber.

TEXTO ANTERIOR, TEXTO POSTERIOR, TEXTO INTERIOR

MANUEL PORTELA

1. “ARTE COMO INVESTIGAÇÃO” (TEXTO ANTERIOR)

A – Que estás aí a fazer?
 B – Estou a pensar.
 A – Em quê?
 B – No que vou dizer.
 A – No que vais dizer a quem?
 B – A quem estiver a ouvir.
 A – Vais falar sobre quê?
 B – Sobre o tema.
 A – Qual tema?
 B – Arte como Investigação.
 A – E é por isso que estás aí parado há várias horas a olhar para o ar?
 B – Não estou parado.
 A – Não estás parado?
 B – Estou a pensar.
 A – Estas a pensar em quê?
 B – Estou a pensar no que vou dizer.
 A – No que vais dizer a quem?
 B – A quem estiver a ouvir.
 A – Vais falar sobre quê?
 B – Sobre o tema.
 A – Qual tema?
 B – Arte como Investigação.
 A – E é por isso que estás aí parado há várias horas a olhar para o ar?
 B – Não estou parado.
 A – Não estás parado?
 B – Estou a pensar.
 A – E o que é que pensaste?
 B – Pensei no título.
 A – Mostra lá o título.
 B – [SLIDE 1] ‘Arte como Investigação’.

arte como investigação

A – Mas isso não é o tema de que vais falar?
 B – Sim. É este o tema.
 A – Mas então o título é igual ao tema?
 B – Sim. Qual é o problema?
 A – Tanto tempo parado para isso?
 B – Não gostas do título?
 A – Mas se o título é igual ao tema, como é que se distingue o título do tema?
 B – Também pensei nisso.
 A – Também pensaste nisso?
 B – Sim.
 A – E então?
 B – Tive outra ideia.
 A – Outra?!
 B – Sim, uma ideia em que o título é diferente do tema.
 A – Queres dizer que tiveste a primeira ideia.
 B – Não foi a primeira. Foi outra ideia diferente da primeira.
 A – E qual foi?
 B – [SLIDE 2] ‘ai ai! arte como investigação’.

ai ai! arte como investigação

A – ‘ai ai! arte como investigação’?
 B – Sim. ‘ai ai! arte como investigação’.
 A – ‘ai ai! arte como investigação’.
 Que espécie de título é esse?
 B – É um título que me ajuda.
 A – Um título que te ajuda?
 B – Sim, é um título que me ajuda a começar.
 A – A começar como?, se daqui a pouco o teu tempo está a acabar?

- B – O tempo está sempre a acabar.
Ajuda-me a começar a pensar.
- A – A pensar em quê?
- B – A pensar no tema.
- A – Ai ail, lá vamos nós outra vez.
- B – É isso mesmo, estás a ver?
- A – O quê?
- B – A I: A de Arte e I de Investigação.
- A – Explica-te.
- B – Explico-me. Pediram-me um resumo.
- A – E então?
- B – E eu escrevi um resumo sem saber.
- A – Sem saber?
- B – Sem saber ainda o que ia dizer.
- A – E o que dizia o resumo?
- B – O resumo é um bocado complicado.
- A – Mostra lá.
- B – A primeira frase é assim: [SLIDE 3] ‘A expressão ‘investigação baseada na prática’ designa práticas profissionais ou criativas em arte, design e arquitetura que são em si mesmas parte de um processo de investigação.’

A expressão ‘investigação baseada na prática’ designa práticas profissionais ou criativas em arte, design e arquitetura que são em si mesmas parte de um processo de investigação.

- A – Só isso?
- B – Não. A seguir vem a segunda frase: [SLIDE 4] ‘Esta definição pressupõe um entendimento explícito da atividade artística enquanto método de produção de conhecimento material e concetual.’

Esta definição pressupõe um entendimento explícito da atividade artística enquanto método de produção de conhecimento material e concetual.

- A – Não vejo onde esteja a complicação.
- B – Espera. Ainda falta uma frase: [SLIDE 5] ‘Partindo da ideia de prática reflexiva interrogo brevemente a noção de arte como investigação.’

Partindo da ideia de prática reflexiva interrogo brevemente a noção de arte como investigação.

- A – A mim parece-me claro.
- B – Também me pareceu quando estava a escrever. Mas não sabia ainda.
- A – Não sabias ainda o quê?
- B – Não sabia ainda o que ia dizer.
- A – E agora já sabes?
- B – Sim, hoje tive outra ideia.
- A – Ainda outra?
- B – Sim, ainda outra. Outra diferente da que tive quando escrevi o que ia dizer sem saber o que ia dizer.
- A – E que ideia foi essa?
- B – Tive a ideia de que ia escrever uma conversa contigo.
- A – Uma conversa comigo?
- B – Sim, uma conversa contigo. Ia escrever as tuas falas. E falávamos os dois como se estivéssemos a falar.
- A – Como estamos agora?

B – Sim, como estamos agora. E de vez em quando apareciam indicações no meio do texto.

A – Indicações?

B – Sim, indicações: [SLIDE 1], [SLIDE 2], [SLIDE 3], [SLIDE 4], [SLIDE 5], [SLIDE 6].



A – Enquanto falavas comigo?

B – Sim, enquanto falava contigo.

A – Sobre quê?

B – Sobre o que eu ia dizer.

A – ‘ai ai! Arte como Investigação’.

B – Isso.

A – E depois o que acontecia mais?

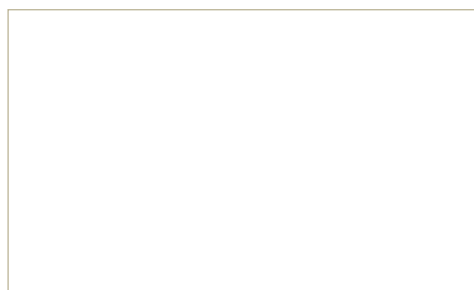
B – As pessoas na sala começavam a prestar atenção.

A – Atenção a quê?

B – Atenção ao modo como estavam a prestar atenção.

A – Porquê?

B – Porque nesse momento aparecia um slide em branco [SLIDE 7] e eu dizia que aparecia um slide em branco quando aparecia o slide em branco e ficavam todos na expectativa.



A – Na expectativa?

B – Sim, na expectativa do slide seguinte. Não sabiam o que vinha a seguir.

A – E quem sabia o que vinha a seguir?

B – Ninguém sabia o que vinha a seguir.

A – Nem tu?

B – Sim, nem eu. Nem eu sabia o que vinha a seguir.

A – E depois?

B – Depois tive mais uma ideia.

A – Outra ideia daquelas?

B – Não. Outra diferente daquelas. Começava tudo com um A.

A – Com um A?

B – E também com um I.

A – Um A e um I. E depois?

B – Depois tu ficavas a ouvir e eu conseguia descobrir o que ia dizer.

A – Como?

B – Ora escuta [SLIDE 8]:



1. A de Aberto
2. A de Ação
3. A de Análise
4. A de Arte
5. A de Artista
6. A de Autorreflexivo
7. A de Capital
8. A de Comunicação
9. A de Criação
10. A de Escrita
11. A de Forma
12. A de Ideia
13. A de Intenção

14. A de Liberdade
15. A de Linguagem
16. A de Material
17. A de Meio
18. A de Obra
19. A de Paródia
20. A de Prática
21. A de Processo
22. A de Projeto
23. A de Reconhecimento
24. A de Revelação
25. A de Técnica
26. A de Investigação

[SLIDE 9]:



1. I de Artigo
2. I de Avaliação
3. I de Ciência
4. I de Competição
5. I de Conhecimento
6. I de Criação
7. I de Critério
8. I de Crítica
9. I de Currículo
10. I de Experimental
11. I de Ideia
12. I de Inovação
13. I de Instituição
14. I de Instrumento
15. I de Internacional
16. I de Invenção
17. I de Investigação
18. I de Método
19. I de Objetivo

20. I de Original
21. I de Progresso
22. I de Publicação
23. I de Replicação
24. I de Resultado
25. I de Revista
26. I de Arte

[SLIDE 10]:



- A – E afinal era isso que ias dizer?
- B – Sim, era isso que eu ia dizer, e era isso que tu ias dizer.
- A – Isto.
- B – Sim, isto.
- A – E achas que isso é suficiente?
- B – É suficiente para começar.
- A – Achas que aguenta um argumento?
- B – Aguenta. Ai, aguenta, aguenta!
- A – Tu lá sabes!

29-30 DE MAIO DE 2013

1 A expressão "Ai, aguenta, aguenta!" é uma citação de Fernando Ulrich, presidente do Banco BPI à data. A 30 de outubro de 2012, numa conferência que proferiu em Lisboa, no "III Fórum Fiscalidade 'Orçamento do Estado 2013'" (no qual se discutia a política orçamental austeritária do governo para 2013 em consequência das condições impostas pelo empréstimo da troika), Ulrich respondeu à sua própria pergunta "O país aguenta mais austeridade?" com a expressão "Ai, aguenta, aguenta." Este excerto da conferência deu origem a várias notícias e foi citado muitas vezes nas semanas seguintes. Esta referência foi imediatamente reconhecida e originou uma gargalhada geral. [Nota de 2019]

2. “ARTE, COMO, INVESTIGAÇÃO, PROBLEMAS, DE, ENQUADRAMENTO” (TEXTO POSTERIOR)

2.1. TEXTO ANTERIOR E POSTERIOR

Quando comecei a pensar no que dizer sobre investigação criativa lembrei-me de que tinha feito uma intervenção há uns cinco ou seis anos sobre a relação entre investigação científica e criação artística. Já não me recordava da data precisa nem do contexto exato em que isso tinha ocorrido. Fui à procura nos meus arquivos e localizei os ficheiros que acabei de ler e projetar – de facto, o texto e os slides tinham sido preparados no dia 29 de maio de 2013 e apresentados no dia seguinte, a 30 de maio de 2013, num encontro organizado em Coimbra pelo Colégio das Artes, intitulado “Arte e Universidade”. O painel em que participei intitulou-se “Arte como Investigação” e teve lugar na tarde desse dia 30 – informação que, entretanto, recuperei também do programa desse encontro. Ao reavivar a memória desse texto anterior, relendo-o quase seis anos depois, tive também a ideia para a intervenção neste 1º Encontro UFP de Estudos Sobre Investigação Criativa, a 13 de março de 2019: repetiria a leitura do texto e a projeção dos slides de 2013 e escreveria um novo texto de análise acerca dos processos associativos que estruturam esse texto. Deste modo, tentaria explicitar alguns dos processos materiais de criação e investigação que esse texto implicou na sua estrutura obliquamente meta-exemplificativa. Além do mais, evidenciaria o modo de participação da minha própria memória neste processo re-criativo: uma nova ocasião para escrever sobre investigação criativa conduz-me, inadvertidamente, a revisitar um momento anterior e a reconhecer nele uma possibilidade de projeção num momento posterior. A forma do novo texto fica assim ancorada na situação particular que o fez emergir, incluindo essa memória involuntária desse texto anterior.

2.2. CINCO PRINCÍPIOS GERAIS

A criação ocorre iterativamente com base na manipulação exploratória de materiais. O primeiro princípio é o de que para começar preciso de (1) um elemento material para manipular – quer dizer, para mexer com as mãos. Mesmo que essa manipulação seja sobretudo concetual, ela implica alguma externalização material desse elemento, por exemplo, sob a forma de linguagem verbal escrita ou outro sistema simbólico. O segundo princípio é o de que (2) não sei aonde vou chegar quando começo. É necessário inventar quer a forma, quer o procedimento para chegar a essa forma. Procedimento e forma constituem-se correlativamente e implicam um movimento no tempo e no interior do sujeito. O terceiro princípio é o de que (3) a retroação entre pensar e fazer tira partido da resistência dos materiais à manipulação. Da resistência dos materiais à manipulação emerge (4) um conjunto restrito de possibilidades combinatórias que se constituem tentativamente como procedimento em direção a um horizonte de sentido formal. Esse seria o quarto princípio. (5) A forma seria portanto uma propriedade emergente, resultante da manipulação dos elementos materiais e que surge gradual e progressivamente nessa iteração exploratória. Este seria o quinto princípio. Recapitulando: Criar é propiciar a constituição emergente de formas a partir da manipulação controlada de materiais.

2.3. AUTOEVIDÊNCIAS

O texto inicia-se com um diálogo sobre o tema e o título da conferência que tematiza a dificuldade do tema da conferência na dificuldade de produção do texto da conferência:

- A – Vais falar sobre quê?
B – Sobre o tema.
A – Qual tema?
B – Arte como Investigação.
A – E é por isso que estás aí parado há várias horas a olhar para o ar?
B – Não estou parado.
A – Não estás parado?
B – Estou a pensar.
A – E o que é que pensaste?
B – Pensei no título.
A – Mostra lá o título.
B – [SLIDE 1] 'Arte como Investigação'.

A atenção transfere-se assim do tema da conferência para a forma da conferência como exemplo do tema da conferência. Em vez de descrever a relação entre arte e investigação, o texto torna o ato de descrever a relação entre arte e investigação no seu objeto criativo:

- A – Mas isso não é o tema de que vais falar?
B – Sim. É este o tema.
A – Mas então o título é igual ao tema?
B – Sim. Qual é o problema?
A – Tanto tempo parado para isso?
B – Não gostas do título?
A – Mas se o título é igual ao tema, como é que se distingue o título do tema?
B – Também pensei nisso.
A – Também pensaste nisso?
B – Sim.
A – E então?
B – Tive outra ideia.
A – Outra?!

Este reenquadramento do texto da conferência como exemplo de um processo é, por sua vez, exponeciado com a autorreferência do diálogo ao próprio diálogo e ao modo como este diálogo se torna num modo metaficcional de resolver o problema de dar forma à conferência:

- A – E que ideia foi essa?
B – Tive a ideia de que ia escrever uma conversa contigo.
A – Uma conversa contigo?
B – Sim, uma conversa contigo. Ia escrever as tuas falas. E falávamos os dois como se estivéssemos a falar.
A – Como estamos agora?
B – Sim, como estamos agora. E de vez em quando apareciam indicações no meio do texto.
A – Indicações?

B – Sim, indicações: [SLIDE 1], [SLIDE 2], [SLIDE 3], [SLIDE 4], [SLIDE 5], [SLIDE 6].

A – Enquanto falavas comigo?

B – Sim, enquanto falava contigo.

O contraponto autoirónico entre as duas vozes mostra ainda a lógica combinatória do procedimento, baseada em repetição e variação nos discursos de A e de B. De resto, essa lógica combinatória é explicitada quando o ponto de partida para o título do texto da conferência é tautologicamente reduzido ao próprio tema do painel da conferência. Esta coincidência do título da conferência com o tema do painel da conferência sublinha a repetição como fonte de sentido, mas sugere também, sub-repticiamente, a ausência de sentido que se esconde na pré-constituição de sentido. A tematização contida no título do painel da conferência institui axiomáticamente o jogo de linguagem que sustenta a concetualização do diálogo e, de certo modo, todas as intervenções que se subordinarem a esse enquadramento semântico e discursivo.

Isso mesmo parece decorrer do movimento retórico seguinte: a redução de toda a problemática a duas vogais “a” e “i”. Destas duas vogais surgem ao mesmo tempo a combinação “ai” e os pares de relações “a” de arte e “i” de investigação:

A – Outra?!

B – Sim, uma ideia em que o título é diferente do tema.

A – Queres dizer que tiveste a primeira ideia.

B – Não foi a primeira. Foi outra ideia diferente da primeira.

A – E qual foi?

B – [SLIDE 2] ‘ai ai! arte como investigação’.

A – ‘ai ai! arte como investigação’?

B – Sim. ‘ai ai! arte como investigação’.

A – ‘ai ai! arte como investigação’. Que espécie de título é esse?

B – É um título que me ajuda.

A – Um título que te ajuda?

B – Sim, é um título que me ajuda a começar.

A ideia de um título que ajuda a começar aponta para geratividade do processo de escrita, isto é, para a produtividade combinatória do processo sintático e semântico de reassociação de unidades de som e de sentido. Na multiplicação de sentido de “ai” como exclamação suscetível de diversas entoações, por um lado, e como acrónimo de “arte como investigação”, por outro, fica sintetizada uma alusão irónica aos acrónimos de projetos como puros atos de nomeação assim como a dificuldade de articulação concetual entre as duas práticas e a dificuldade enunciativa do orador:

A – A começar como?, se daqui a pouco o teu tempo está a acabar?

B – O tempo está sempre a acabar. Ajuda-me a começar a pensar.

A – A pensar em quê?

B – A pensar no tema.

A – Ai ai!, lá vamos nós outra vez.

B – É isso mesmo, estás a ver?

A – O quê?

B – A I: A de Arte e I de Investigação.

A – Explica-te.

B – Explico-me. Pediram-me um resumo.

A – E então?

B – E eu escrevi um resumo sem saber.

A – Sem saber?

B – Sem saber ainda o que ia dizer.

Depois do título e das vogais iniciais das duas palavras, é o resumo que surge descrito como elemento propiciador que projeta um texto ainda inexistente. Em vez de uma síntese recapitulativa de um texto finalizado, apresenta-se-nos um resumo propiciador de um texto ainda por escrever e cuja escrita parece poder ser derivada a partir dele. A previsibilidade da concetualização de um campo de relações é sublinhada por essa lógica antecipatória de um discurso aparentemente pré-constituído nas suas articulações.

A – E o que dizia o resumo?

B – O resumo é um bocado complicado.

A – Mostra lá.

B – A primeira frase é assim: [SLIDE 3] ‘A expressão ‘investigação baseada na prática’ designa práticas profissionais ou criativas em arte, design e arquitetura que são em si mesmas parte de um processo de investigação.’

A – Só isso?

B – Não. A seguir vem a segunda frase: [SLIDE 4] ‘Esta definição pressupõe um entendimento explícito da atividade artística enquanto método de produção de conhecimento material e concetual.’

A – Não vejo onde esteja a complicação.

B – Espera. Ainda falta uma frase: [SLIDE 5] ‘Partindo da ideia de prática reflexiva interrogo brevemente a noção de arte como investigação.’

A – A mim parece-me claro.

B – Também me pareceu quando estava a escrever. Mas não sabia ainda.

A – Não sabias ainda o quê?

B – Não sabia ainda o que ia dizer.

O último momento autoexemplificativo surge com a enumeração das palavras começadas por “a” e por “i”. Depois de ter sido inicialmente substituída por um diálogo, a prosa expositiva e argumentativa que define a retórica da comunicação científica é agora substituída por uma enumeração, segundo uma lógica de palavras-chave e de glossário, na qual os campos semânticos de um e outro conceito se vão estruturando numa rede de associações:

1. A de Aberto
2. A de Ação
3. A de Análise
4. A de Arte
5. A de Artista
6. A de Autorreflexivo

[...]

1. I de Artigo
2. I de Avaliação
3. I de Ciência
4. I de Competição

5. I de Conhecimento
6. I de Criação

Sublinhe-se ainda que a simetria da estrutura oposicional das redes de conceitos do “a” e do “i” vai sendo quebrada quer semanticamente – com palavras que não pertencem à rede de associações –, quer fonética e morfologicamente com palavras em que a vogal não é o som inicial ou nem sequer existe. Esta quebra de simetria é confirmada com o colapso da estrutura de oposições semânticas no último item de cada lista, que contém o item da lista aparentemente oposta:

21. A de Processo
22. A de Projeto
23. A de Reconhecimento
24. A de Revelação
25. A de Técnica
26. A de Investigação

[...]

21. I de Progresso
22. I de Publicação
23. I de Replicação
24. I de Resultado
25. I de Revista
26. I de Arte

2.4. ACABAR SEM CONCLUIR

A estratégia parece consistir em revelar certas constelações semânticas que estruturam a nossa percepção da “arte” e da “investigação” enquanto práticas distintas (e, em certos aspetos opostas), mas também em sugerir a presença de outros sentidos que essa percepção reprime e, mais ainda, a possibilidade de resignificação de uma e outra prática a partir da sua contaminação. Esta explicitação da articulação entre arte e investigação como um problema de enquadramento torna clara também a não equivalência entre as duas formas: na primeira, de tipo expressivo-declarativo, o modo de enunciação confunde-se com o conteúdo de enunciação; na segunda, de tipo explicativo-argumentativo, o modo de enunciação distingue-se do conteúdo de enunciação. As possibilidades de distinção e de contaminação dependem da reificação dos discursos que as tornam imagináveis como práticas e campos de ação particulares.

3. “O QUE FICA DE FORA” (TEXTO INTERIOR)

Cheguei ao Porto no comboio das 19h46, a 12 de março de 2019, véspera do “I Encontro UFP de Estudos sobre Investigação Criativa: Artes, Ciência e Tecnologia”. Apanhei um táxi para o Hotel Porto Nobre, onde cheguei já perto das oito e meia. Depois de fazer o check-in e deixar a mala no quarto, saí para comer. Caminhei ao longo da Rua do Amial à procura de um restaurante com ar acolhedor. Dei-me conta de que aquela deveria ser uma rua diurna, cuja atividade cessava ao cair da noite. Passava das nove e já estavam fechados os poucos restaurantes que encontrei. Entrei num dos que ainda servia. Pedi o prato do dia e um copo de vinho. Havia um casal a acabar de jantar e outra pessoa a conversar ao balcão. Parecia ser um espaço familiar, a esta hora apenas com uma pessoa na cozinha e outra a atender ao balcão e a servir às mesas. Fragmentos de conversas na sala misturavam-se com vozes saídas do televisor. Estava de costas para a janela e virado para o interior da pequena sala. Comi pouco. Sentia-me cansado. Caminhei de volta ao hotel. Enganei-me ao subir as escadas. O quarto estava frio. Adormeci depressa. Na manhã seguinte, depois do chá e do café, caminhei em direção ao Jardim d’Arca de Água. Pensei que era isto o que seria necessário mostrar. Não o enquadramento do enquadramento, mas um corpo a deslocar-se no espaço e no tempo movido por uma agência que desconhece.

COMO SE TRABALHA NO “ENTRE”?: O INTERFACE ENQUANTO PARADIGMA DA INTERSEÇÃO ENTRE ARTE, TECNOLOGIA E EXPERIÊNCIA

CRISTINA SÁ

Dos modernos compartimentos e disciplinas (seja da ordem corporal, intelectual ou da experiência), movemo-nos discursivamente para as abordagens multidisciplinares, interdisciplinares e até antidisciplinares. Do discurso ao curso e deste à prática vai um tecer complexo multidimensional, se o que se pretende é passar além das ligações óbvias e promover a emergência da originalidade, alargando os limites do conhecimento por territórios híbridos. É nesta tessitura que a ontologia do interface pode fornecer pistas para a efetivação da interseção de saberes, dado que ele próprio “é” na condição de “entre” e é aí que opera a sua mediação.

Neste documento pensarei sobre o interface enquanto paradigma para uma interseção entre arte, ciência e tecnologia.

1. 30-40 MIN AUTORREFLEXIVOS E DE INVESTIGAÇÃO CRIATIVA SOBRE O TEMA

O desafio foi aceite. Pensar a relação arte, ciência, tecnologia. Pensá-lo a partir do que sou. Descrevê-lo a partir do que faço.

Sou interface.

Faço interdisciplinar.

Simples.

A minha contribuição para a reflexão sobre os cruzamentos entre arte, ciência, tecnologia passa por fornecer algumas ferramentas de pensar e por aplicá-las em outros tantos exemplos. O interface na sua condição ontológica de complexo de mediação será o modelo de articulação de pensamento, a experiência de investigação interdisciplinar será o material a trabalhar.

Começa-se então por uma introdução autorreflexiva sobre como devim interface. Segue-se uma deriva teórica sobre este elemento acompanhada de exemplos paralelos sobre a forma como se intercepta arte, ciência e tecnologia.

O interface é um complexo, não é um complicado. Oscila-se entre simples e complexo, à vez. (Maeda 2006). Trabalhar entre arte, ciência e tecnologia exige também um pensamento complexo, um enredar de conhecimento. Simples.

2. MOTIVAÇÕES AUTORREFLEXIVAS

Dos interfaces e daqueles que trabalham entre disciplinas diz-se que são híbridos. Diz-se que não estão nem num nem noutro campo. Diz-se que não são nenhum - nada. Diz-se que estão em ambos. Diz-se que são todos - tudo.

Somos funâmbulos e às vezes caímos e às vezes superamo-nos.

- engenharia

- arte

- comunicação

Há 20 e tal anos, quando terminei o curso em engenharia e decidi estudar arte, este movimento parecia significar o fechar de um compartimento e o abrir de outro. Outra área de saber, Outro esquema mental, Outras operações, Outros mecanismos de experimentação, Outro *business model*, Outro modo de vida.

Enredar o Outro: numa relação tenso-sional, singular e intermitente. Talvez a ligação entre a arte, a ciência e a tecnologia seja uma “relação sem relação”, um paradoxo resultante de uma alteridade abrupta, que torna a relação incompleta. Seguindo o exposto por Maria Lucília Marcos «toda a experiência de ligação é interrompida por experiências de desligação, nenhuma ligação resiste sem rupturas, sem intermitências, nenhuma totalidade absorve para sempre os fragmentos e as margens que a contornam. O outro é um evidente termo desses fenómenos de relação, mas é também um evidente factor de interrupção.» (2002: 421).

E o outro tem de permanecer outro, sem apaziguamento. E ao permanecer resiste à totalização, garantindo a singularidade, aceitando a intermitência.

«... estamos perante relações e interrupções, umas vezes sucessivas, outras (quase todas) simultâneas e enredadas. Relações enredadas. A rede é, de resto, a figura que podemos invocar [...] porque responde a esta ideia de oposição e de suspensão da oposição, de diferenciação

Numa travessia territorial imprópria, passei de profissional em Gestão e Engenharia Industrial a estudante de mestrado em Artes Digitais. Portei do PC ao Mac. Acrescentei Photoshop ao Excel. Transpus do Lisp ao Lingo. Pelos caminhos alijeí fórmulas, arribei exceções.

que não se resolve em oposição, mas que não se deixa reapropriar num qualquer mesmo: linhas, cruzamentos, conexões, desconexões, pontos de fuga e de chegada, repetições e aberturas, fechamentos e abandonos.» (Marcos 2002: 422).

Sem mesmos, com outros. Movendo-se entre nós.

A metáfora implica movimento de transporte, de transposição – *phora*, em grego. A operação da metáfora consiste em pegar num sentido, num nome próprio, e aplicá-lo, transpondo-o, a um outro sentido, criando um nome impróprio, num território impróprio:

«Daqui decorre, ainda, uma outra perspectiva: a de que a metáfora não pode ser entendida como uma comparação abreviada, definição tão comum aos tratados retóricos. E isto pela razão simples de que, na comparação, ambos os termos são usados no seu sentido próprio. Ora, a metáfora guarda o sentido primeiro e dele deriva para um sentido acrescentado, para uma região imprópria.» (Babo 2005: 109)

Esta re-territorialização, cria um espaço híbrido de sentidos e nomes, o que será interessante considerar ao pensar a interseção de áreas de conhecimento. Também há a notar que a metáfora acrescenta, cria um excesso ao sentido – interdisciplinar há-de ser mais do que a soma de parte das partes, se bem executada.

«A formação do conceito, em filosofia, por exemplo, como bem o explica Derrida, parte do figural, de uma visão da coisa e é essa visão e visibilidade que apontará para a intelligen-

Neste processo sem método alicercei um pensar sensível, uma sensibilidade racional.

bilidade do sentido, para a formação mesma do sentido enquanto puro espírito. Poder-se-ia até dizer que por trás do discurso filosófico está, como sua sustentação, o regime metafórico, como *phora*, movimento, transposição. Assim, e recorrendo a Bachelard, a metáfora trabalha na sua função de intermediária, esclarecendo conceitos no quadro científico.» (Babo 2005: 109).

No dia a dia, a metáfora sustém e transporta os entendimentos de e para cada área do conhecimento. Forma-se uma rede de conceitos impuros que apontarão sentidos.

Olhar o que está entre arte, ciência e tecnologia implica um sentir impuro, cruzado, rafeiro. No caso particular da apreensão das artes no digital, pode-se afirmar que há uma ligação entre logos e sensibilidade, se se seguir a razão informacional tal como Alain Renaud a descreve. Resumidamente, e pensando o interface digital, Renaud afirma que este tem como tarefa efectuar um movimento de passagem entre a inteligibilidade de um discurso (*logos*) e o empirismo de uma forma acessível aos sentidos (2003: 75). Ter-se-á então uma sensibilidade operando na inteligibilidade e um logos com atributos sensoriais. Pensar arte, tecnologia e ciência em conjunto implica:

« faire de l'hétérogénéité d'essence qui depuis Platon, au nom d'un certain modèle solide et statique de la pensée et de sa pratique, différencie et oppose comme deux natures contraires les « sphères » du sensible et de l'intelligible, une homogénéité intégrale et, à partir de là, rendre possible et surtout effectuer

No primeiro contacto com a arte, rapidamente se revelaram os seus pontos de toque e as suas complementaridades com a engenharia, mas a custo vou desbravando as verdadeiras interseções entre estas áreas. O difícil é passar além do óbvio interdisciplinar, ir da tangência à violação de espaço,

des passages directes et fluides entre pensée et matière, idée et corps, sensibilité et intelligibilité. » (Renaud 2003: 76)

Esta homogeneidade integral é uma ferramenta para pensar o corpo. A manifestação corporal mais evidente é a de uma massa («Le corps est la pesanteur.» (Nancy 2000: 10). Maria Augusta Babo começa precisamente por aí, pelo corpo clínico, pelo corpo enquanto obstáculo que não pode ser ultrapassado senão pela violência (Babo 2001). Paralelamente, uma disciplina forma-se de um saber orgânico, tem uma massa – um corpus. Há que penetrar o corpus-outro, suportar a sua massa e extinguir a sua resistência – encontro de corpus. Dos corpos, pode-se acrescentar:

« Les corps de notre monde ne sont ni sains, ni malades. Les corps écotecniques sont une autre genre de créatures, pressées de toutes parts, de toutes masses en elles-mêmes, à travers elles et entre elles, branchées, échographiées, radiographiées, les unes à travers les autres, communiquant leurs résonances nucléaires, contrôlant leurs déficits, s'ajustant sur leurs défaillances, appareillant leurs handicaps, leurs trisomies, leurs muscles fondus, leurs synapses effondrées, de toutes parts accolées, collées, mêlées, infiltrées par milliards de corps dont pas un seul ne tient en équilibre sur un corps, tous glissants, ouverts, répandus, greffées, échangés. » (Nancy 2000: 93)

Corpos clínicos com pulsões.

e da violação à emergência.

Na lógica das tangências óbvias, naturalmente surgiram vários convites para participar em projetos artísticos. A participação requerida era, na maioria dos casos, puramente operacional. Com isto quero dizer que o paradigma de interseção entre arte e tecnologia era: o artista tem a ideia, a engenheira põe-na a funcionar. Funciona, mas não avança, não se concebe nada de realmente novo neste paradigma. 20 anos volvidos e em demasiados casos temos ainda este paradigma em vigor, em ambos os sentidos: a obra artística concebida pela artista e executada pelo engenheiro; e os desenvolvimentos tecnológicos concebidos por engenheiras, cabendo aos artistas embelezá-los na sua fase final. É o sistema de ligação entre disciplinas por camadas (a camada funcional, a camada bonita). A interseção não funciona em camada de revestimento, nem sequer em membrana, exige extensão.

Trabalhar no entre. Trabalhar o lugar que transpõe e medeia, nem de um lado, nem do outro, dos dois, de nenhum. Híbrido.

O doutoramento forneceu-me as ferramentas para um desenvolvimento intelectual sobre o estar entre disciplinas. Título da tese: “O que é um Interface?” da Entificação à Identificação do Interface enquanto Complexo Mediador.

Resolveu-me.

O interface existe. Não é um conjunto de efeitos, embora se estude também através deles.

3. DERIVA TEÓRICA ONTOLÓGICO-QUÂNTICA

Na investigação de doutoramento, o conceito de interface serviu de lente e ferramenta teórica para melhor compreender a cultura digital, nomeadamente em aspetos relacionados com a subjetividade, a imagem e a arte. O desafio agora é colocá-lo ao serviço de uma ontologia da interdisciplinaridade.

As definições correntes de interface incluem palavras como: fronteira, membrana, superfície, o que leva a crer que o interface é um plano (ou até um ponto) desprovido de uma existência em si – uma pura instância relacional. A estas características relacionais ter-se-á de acrescentar as características emergentes e constitutivas, conforme se vai ver.

Um fenómeno emergente é aquele que precisa de atenção clínica dedicada e profissional. Após esta violação de espaço disciplinar, há que reanimar o que se feriu e intervir plasticamente para sua reabilitação/reconfiguração. Um espaço disciplinar violentado tem de ser plasticamente intervencionado para se reabilitar e reconfigurar – promovendo a emergência de algo diferente. À massa previamente existente acrescentam-se fibras estrangeiras e cria-se um material composto complexo, cujas características se acrescentam às já existentes.

O interface tem extensão, não é ponto, nem reta, nem plano:

Ponto -> dimensão zero; reta-> primeira dimensão; Plano -> segunda dimensão.

«Et pourtant, une étude attentive d'un grand nombre d'interfaces démontre qu'elles comportent toutes les dimensions cachées, pour re-

Na sua definição mais ampla, o interface é um sistema ou dispositivo através do qual entidades não relacionadas podem interagir.

Desta definição conclui-se que o interface herda algumas características das entidades que relaciona, pois tem de comunicar com elas. Mas é mais do que esse espaço relacional de propriedades herdadas, ele é em si mesmo uma entidade com características que emergem da interação que ocorre por ele e através dele. Ao considerar a ação inscreve-se o interface num espaço-tempo e, conseqüentemente, faz-se a sua ligação à noção de experiência que, por seu turno, o associa à mediação. Finalmente, e falando de experiência, o interface tem características que são suas; e são essas que moldam a experiência de cada um perante cada interface. São essas que distinguem aquele de outro interface.

Resumindo: desta definição preliminar conclui-se que o interface tem três tipos de características: relacionais, emergentes, constitutivas.

Relacionais: associadas ao espaço de interface, existem pela sua condição de estar entre.

Emergentes: relacionadas com o tempo, dependentes das ações que por ele passam.

Constitutivas: relacionadas com a matéria de interface.

Ao trabalhar interdisciplinarmente em termos apenas puramente relacionais, fica-se pelo encontro das características herdadas de cada disciplina: muito simplificadamente, no caso da arte e tecnologia, de uma herda-se a expressividade, da outra a funcionalidade.

Há justaposição sem sobreposição. Consegue-se a compatibilidade, o que em alguns casos já é um grande avanço. No caso da arte, ciência e tecnologia já se caminhou mais que isso.

prendre l'expression de Ted Edward Hall. Elles créent une bulle, une zone de liaison, un mode de connexion particulier. » (Poissant 2003: 7)

Sentar várias pessoas de diferentes disciplinas ao redor de um problema não garante interdisciplinaridade, há relacionamento se há contribuição efetiva de várias áreas, mas até isso pode falhar.

Pode-se ficar apenas pela justaposição de ideias: um lugar onde todos se espelham (identificam) mas que não violenta, não emerge, não estende. Pousado. Lado a lado.

Esse lugar onde todos se espelham pode ser um contra lugar, aquele que se percorre para reconfigurar a nossa identidade no lugar em que estamos, através do outro por onde passamos - heterotopia. À heteroto-

Se se consegue interrelação, decorrente de ação e reação entre as disciplinas, cria-se o tempo para a emergência de algo novo. Numa troca de ações e experimentações entre artistas e engenheiros, por exemplo, ganho uma expressividade funcional de génese. Isto quer dizer que não é uma expressividade revestida de funcionalidade – ou vice-versa – mas sim uma integração de arte e tecnologia.

A forma como promovemos a interdisciplinaridade, as condições que se criam para que aconteça, moldam a forma como esta relação se estabelece. Voltando à arte e tecnologia, o modo e matéria deste encontro influenciam a forma como a arte se dispõe à tecnologia e como a tecnologia se dispõe à arte e aí, a trabalhar nesse espaço/tempo/matéria de ligações não óbvias, gera-se uma realização possível de arte/tecnologia. Não se distingue a arte. Não se distingue a tecnologia. Não é uma relação protésica: é uma hibridação. Fica-se “en-

pia são apontadas as seguintes características (Foucault 1967):

_Justaposição: colocam num só lugar real vários espaços, várias colocações incompatíveis.

_Universalidade: todas as culturas as têm. Cada uma tem diferentes.

_Plasticidade: mudam de funcionamento com o tempo e consoante a sociedade onde se inserem.

_Temporalidade não-tradicional: ora acumulam várias épocas num só lugar, ora celebram o efémero mas crónico.

_Têm válvula de penetração/isolamento: ou se lhes acede por obrigação (ex. cadeia) ou então tem que se ser purificado e iniciado antes.

_Função ilusória ou compensatória: ou criam um espaço de ilusão que denuncia o espaço real como ainda mais ilusório, ou criam um espaço outro real, perfeito e meticuloso, ao contrário do nosso, com um efeito de compensação.

Se ficarem lá sentados muito tempo aumentam as chances de emergência, por temporalidade heterotópica.

Disponibilizar caramelos aumenta a possibilidade de entendimento. Quando se tem um caramelo na boca não se fala, escuta-se. Os caramelos servem como válvula de pe-

tre”, num lugar especial de vibrações e ligações intermitentes que mudam a cada instante.

Passando além das definições gerais, e para um entendimento mais profundo e sustentado, é necessário trabalhar a fundo a questão da definição de interface. O que é então um interface? Como se inscreve no espaço-tempo-matéria (Sá 2019)? E em que espaço, com que tempo e matéria se cria arte/ciência/tecnologia?

3.1. ESPAÇO – ENTRE | DESCONTÍNUO

No ponto precedente já se começou a olhar o interface como mais do que um ponto, como ocupando um espaço dotado de várias dimensões. Sem dúvida que é um espaço relacional, mas ganha características próprias e únicas pelo facto de fazer confluir nele outros sistemas. Não é a soma das características dos sistemas que coloca em relação (até porque não observa todas as suas propriedades); é algo de diferente e de novo que resulta do jogo de permeabilidade e impermeabilidade dos vários sistemas.

Ou disciplinas.

Entre

Na conceção de Platão (Plato N.A.), o espaço, além de mediador, é o recetáculo ou o reservatório a partir do qual todas as coisas ou seres se situam e têm o seu lugar. Está entre o ser e o devir. O interface também está entre entidades diferentes, o que lhe permite ser um espaço de percepção e ação sobre cada uma delas. O interface é um recetáculo de coisas ou seres, seres em formação, transformação, em passagem de um lado a outro. O que não se forma no interface não existe para a outra entidade. O interface só se apreende com um raciocínio híbrido, rafeiro, impuro. O espaço de interseção é assim, tem sempre algo de estrangeiro, precisamente aquilo que é natural ao outro mundo. Quando se olha o interface sonha-se com o Outro.

No trabalho entre disciplinas há que primeiro olhar

e ao olhar desejar

e ao desejar agir

e criar impuro.

netração/isolamento: uma iniciação por via do desejo.

A percepção e o desejo podem ser articulados pela fantasia, tal é o entendimento de Nusselder:

«Much more than we are aware of, fantasy organizes our perception of the world. And technologies actually seem to embody this psychological level. Lacanian theory depicts fantasy as a medium that supports our

Descontínuo

Entender o espaço-tempo implica pensar as massas, as partículas e o seu comportamento, nomeadamente na sua relação com a luz. A teoria quântica (Deutsch 1998: 35-36) afirma que todas as entidades, embora aparentemente contínuas, são na realidade constituídas por partículas.

A realidade é então um tecido heterogéneo não-contínuo que depende de ações e ligações intermitentes entre os seus elementos para manter a sua unidade, para existir. Porém a textura da realidade é tão fina que aparenta continuidade ao nosso nível experiencial humano. Ora, pensar interdisciplinarmente implica precisamente sair do nível experiencial de conforto, partir para o cosmos ou o nano. E nessas outras escalas assumir que não há continuidade segura, as ligações são dinâmicas: garantindo multiplicidade e plasticidade do tecido interdisciplinar.

3.2. TEMPO – VELOCIDADE | ITERAÇÃO

Velocidade

A velocidade é um conceito relacional, pois considera a distância (espaço) percorrida por uma massa num intervalo de tempo. Paul Virilio trabalha a velocidade pela telepresença e usa a exposição à luz como uma medida alternativa para o tempo (Virilio 1995). O tempo devém cronoscópico em vez de cronológico. Tal como objetos numa fotografia, um evento no tempo pode ser subexposto, exposto ou sobreexposto. O tempo do interface é de exposição: um elemento só existe para o outro sistema se exposto à luz do interface. Se algo ou um evento é subexposto o outro sistema não o reconhece, se é sobreexposto perde novidade e interesse (torna-se saturado). Pode-se ainda fazer a analogia com os media e clarificar que subexposto não corresponde ao passado, é a supressão temporal de um evento que, não tendo duração de exposição se torna não-existente; e sobreexposição não corresponde ao futuro de um evento, é o processo de desafeção que ocorre por demasiada exposição de um evento.

Iteração

Outro aspeto a considerar é a natureza iterativa do tempo de interface. Seguindo Pierre Robert (2003) o interface é construído em dois eixos retóricos: o primeiro é desenvolvido no momento da sua conceptualização, o outro surge com a inte-

reality by making it an attractive or engaging process (beyond our “instrumental” involvement)» (Nusselder 2009: 28)

Esta afirmação pode explicar porque somos tão facilmente apanhados num ciclo narcísico com o interface: ele é simultaneamente uma janela e o nosso espelho perfeito (Sá 2009). Este espelho contém a nossa imagem totalizada, com as nossas pulsões e desejos, e simultaneamente responde às nossas fantasias abrindo uma janela para outra realidade ilusória/compensatória. Este é um ciclo desligador de relações, que encerra o indivíduo numa experiência individual, totalizante, sem fora.

O encerramento especular não precisa de ser individual, pode ser conseguido por uma experiência totalizante montada pelos media (Sá 2009). A ideia é saciar as massas (tratando-as em nicho) mostrando-lhes o mundo, em seguida providenciando o entendimento individual desse mundo. Para cada notícia, são relatados factos, fazem-se as análises, contamina-se o espaço de compreensão com mais “factos” a trabalhar, rematando com comentários que catalogam as análises e cai-se num bordado ou rococó informativo que impede o arquivo com meta-informação pessoal. Os media tratam de tudo: do facto fazem reflexão e respetiva indexação. Assim, sob a pretensa segurança de que tudo ficou arquivado e arrumado, reside a impossibilidade do acesso e da idiosincrasia – por saturação. Empobrece-se (anula-se?) a experiência.

Na convergência de meios não parece existir a tentativa de criar uma única visão para as massas, cada

ração. O interface é reconcebido a cada ação, iterativamente, não ciclicamente. Tal como já foi referido, o interface não suporta o passado, presente e futuro tal como na cronologia clássica: cada instância do interface é a cartografia de escolhas passadas, de vontades presentes e de possibilidades abstractas futuras – todas retidas no seu espaço.

A relação entre arte, ciência e tecnologia é iterativa também, ela assenta na retórica da sua concetualização e da sua interação. Não se cristaliza, mas não revolve livremente. É fundamental que se mantenha esta disponibilidade para novas ligações, e simultaneamente é central que se acumulem experiências. No caso da arte, ciência e tecnologia, dado que já há alguma tradição de interrelação e modos de o fazer com grande sucesso, talvez a maior preocupação seja a de evitar recorrer a velhas fórmulas de êxito e garantir que se vão experimentando outras formas de ligação entre elas.

3.3. MATÉRIA – TRANSMISSÃO | PLASTICIDADE

O interface tem uma matéria cuja presença depende da ação (ele devém em interação), a matéria é formada enquanto transmite. Torna-se visível quando existe transmissão (não se vê o desktop até interagir com ele); a sua matéria é concretizada a cada momento de interação. Por isso a matéria do interface é dinâmica, quer em composição quer em forma, podendo ser trabalhada a partir da plasticidade (Malabou 2000). Tal como os plásticos o interface é:

- Maleável: o interface ganha a sua forma a partir da falha (espaço) que existe entre entidades, é dinamicamente moldado por elas, mas molda-as de volta (Bensaude-Vincent 2000: 171).
- Superficial/revestimento (Meikle 2000: 150): o interface cola-se às entidades que relaciona, cobrindo-as, laminando-as, tornando-se indistinguível delas. Este revestimento é o que torna possível às entidades de se verem uma à outra mas através desta capa de mediação.
- Artificial (Meikle 2000: 148): há sempre algo de artificial sobre o interface, precisamente o que é natural para a outra entidade.
- Sintético (Malabou 2000: 10): o interface sintetiza algo novo sempre que promove o encontro entre duas entidades: a parte hegeliana da sua plasticidade.

um poderá ter a sua opinião desde que escolha uma das “disponibilizadas para o efeito”. O espaço público existe e é composto por indivíduos autónomos cuja opinião é conceptualmente livre, só que está consumida, o espaço existe mas está saturado – o pensamento está esgotado.

Como se pode romper este ciclo? Que espelho outro se pode colocar para desmontar este encerramento? Que fenda/falha se pode abrir nesta estrutura?

Todos os cérebros são constituídos por neurónios, e em todos as informações transitam eletricamente ao longo dos axónios através do movimento de substâncias químicas (os neurotransmissores). O espaço que está entre a dendrite de um neurónio e o seu alvo chama-se fenda sináptica. As ligações entre neurónios são feitas através de sinapses (regiões especializadas de onde saem os neurotransmissores e vão ao encontro dos recetores da outra célula) (Healy 2000: 100). O córtex cerebral é, para todos, um complexo de neurónios em rede.

A fenda sináptica é de extrema importância para a plasticidade, e remete para a teoria dos quanta pela importância da descontinuidade :

- Os Compósitos (Bensaude-Vincent 2000: 174) são constituídos por dois ou mais materiais constituintes que, quando combinados produzem um material com características diferentes dos seus componentes individuais. O interface é feito de materiais originais combinados, não fundidos, formando um complexo heterogéneo. Esta heterogeneidade não compromete a sua unidade, pelo contrário, é uma heterogeneidade fundadora.
- Criação simultânea (Bensaude-Vincent 2000: 174) (“la prise en masse” e “la mise en forme”) ocorre nos plásticos compósitos uma vez que eles ganham forma e definem a sua composição no mesmo momento: em ação, tal como o interface.

« On sait depuis la fin du XIXe siècle que les neurones sont en contiguïté et non en continuité les uns avec les autres. À l’endroit précis où s’établit le contact d’une terminaison nerveuse avec sa cible, les membranes cellulaires ne se fusionnent pas, mais sont séparées par une fente, étant ainsi juxtaposées. » (Malabou 2000: 11-12)

A plasticidade do cérebro vem do facto de estas sinapses poderem mudar a sua eficácia de transmissão:

« Les synapses, en effet, ne sont pas figées ; dans cette mesure, elles ne sont pas des simples transmetteurs d’information nerveuse, mais ont, en un certain sens, le pouvoir de former ou de reformer cette information même. » (Malabou 2000: 12)

Na realidade, a capacidade de transmissão entre neurónios pode aumentar ou diminuir consoante o meio e a história do indivíduo. Com o exposto se demonstra a importância do interface não se fundir com o real, de se colar a ele mas sem fundir ou soldar. É essencial manter a abertura a novas possibilidades de ligação, a outros modos de interagir e de trabalhar interdisciplinarmente.

4. CONCLUINDO SEM FECHAR

Um trabalho ontológico sobre o interface implica definir o que um interface é: como existe. A inscrição do interface no espaço-tempo-matéria dá-nos uma definição:

O interface é um complexo, é um intrincado de qualidades e processos que agencia a interação entre duas ou mais entidades. O interface existe nas descontinuidades da realidade, o seu espaço é de passagem, o seu tempo de exposição, e a sua matéria é dinamicamente heterogénea: tanto em forma como em composição.

Ao longo do documento foi-se trabalhando paralelamente a interseção entre arte, ciência e tecnologia. Em jeito de resumo pode dizer-se que é um complexo de características e processos que são possíveis às três entidades. O espaço entre disciplinas é de passagem (de informação, de métodos, de conceitos, entre outros). O tempo é de exposição, nessa exata medida, nem de mais nem de menos. A matéria é heterogénea, mas una, compõe-se a cada iteração.

O corpo totalizado é heterogéneo. O corpus também. São corpos/corpus que se compõem, revêem, registam experiências e morrem à vez. Sem fechar.

BIBLIOGRAFIA

- Babo, Maria Augusta** (2001). “Para Uma Semiótica do Corpo.” *Revista de Comunicação e Linguagens*. Eds. Maria Augusta Babo e José Augusto Mourão. Maio de 2001. nº 29: O Campo da Semiótica. Lisboa: Relógio D’Água: 255-69.
- _____ (2005). “A Dimensão Imagética da Metáfora.” *Revista de Comunicação e Linguagens*. Eds. Tito Cardoso e Cunha e Hermenegildo Borges. Dezembro 2005. nº 36: Retórica. Lisboa: Relógio D’Água: 103-11.
- Bensaude-Vincent, Bernardette** (2000). “La Plasticité Des Materiaux Nouveaux.” *Plasticité*. Ed. Catherine Malabou. Paris: Léo Scheer: 170-185.
- Deutsch, David** (1998) *The Fabric of Reality*, England: Penguin Books.
- Foucault, Michel** (1967). “Des Espaces Autres”. Em <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>> (acedido a 30 de Janeiro de 2020).
- Healy, Sue D.** (2000). “Plasticité Du Cerveau Et Du Comportement.” *Plasticité*. Ed. Catherine Malabou. Paris: Léo Scheer: 98-113.
- Maeda, John** (2006). *The Laws of Simplicity (Simplicity: Design, Technology, Business, Life)*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Malabou, Catherine** (2000). “Le Voeu De Plasticité.” *Plasticité*. Ed. Catherine Malabou. Paris: Léo Scheer: 6-25.
- Marcos, Maria Lucília** (2002). “Relação Sem Relação. Tensionalmente, Singularmente.” *Revista de Comunicação e Linguagens*. Eds. Maria Lucília Marcos e José Bragança de Miranda. Junho de 2002. nº extra: A Cultura das Redes. Lisboa: Relógio D’Água: 421-25.
- Meikle, Jeffrey L.** (2000) “De L’immatérialité Virtuelle: Plastiques Et Plasticité Au Xxe Siècle.” *Plasticité*. Ed. Catherine Malabou. Paris: Léo Scheer: 146-69.
- Nancy, Jean-luc** (2000). *Corpus*. Paris: Éditions Métailié.
- Nusselder, André** (2009) *Interface Fantasy: A Lacanian Cyborg Ontology*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Plato** (NA). *Timaeus*. Project Gutenberg, 2008. <http://www.gutenberg.org/etext/1572> (acedido a 30 de Janeiro de 2020).
- Poissant, Louise** (2003). “Interfaces Et Sensorialité.” *Interfaces Et Sensorialité: Esthétique Des Arts Mediatiques*. Ed. Louise Poissant. Collection Esthétique. Sainte-Foy (Québec): Presses de l’Université du Québec: 1-17.
- Renaud, Alain** (2003). “L’interface Informationnelle Ou Le Sensible Au Sens De L’intelligible.” *Interfaces Et Sensorialité: Esthétique Des Arts Mediatiques*. Ed. Louise Poissant. Collection Esthétique. Sainte-Foy (Québec): Presses de l’Université du Québec: 65-90.
- Robert, Pierre** (2003). “L’interface: Le Bien De La Communication.” *Interfaces Et Sensorialité: Esthétique Des Arts Mediatiques*. Ed. Louise Poissant. Collection Esthétique. Sainte-Foy (Québec): Presses de l’Université du Québec: 115-22.
- Sá, Cristina** (2019). “Toward an Ontology of the Interface: Identifying the Interface as a Mediation Entity”. *Leonardo*, 52(5), The MIT Press: 479–482. https://doi.org/10.1162/leon_a_01450.
- _____ (2009). “Desmontando a Mediação Total: Novas Ferramentas Para Romper O Encerramento Especular Criado Pela Intermittência Da Dispersão/Convergência De Meios”. In *VI SOPCOM VIII LUSOCOM: VI SOPCOM - Sociedade dos Media*, Lisboa, Portugal: 3928-3943.
- Virilio, Paul** (1995). *La Vitesse De Libération*. Paris: Galilée.

A/R/COGRAFIA: A CRIATIVIDADE INVESTIGADA NA INVESTIGAÇÃO CRIATIVA

PEDRO ALVES DA VEIGA

INTRODUÇÃO

Escrever é simultaneamente pensar e fazer, observar o mundo e criá-lo. E a arte é uma forma de inscrição criativa, que simultaneamente pensa e faz, observa e recria o mundo. Feyerabend fala de uma “abundância de realidade” e da capacidade humana para se centrar em apenas frações dessa realidade. Para ele o objeto de investigação nas ciências (humanas e naturais) é construído através da escrita sobre ele, por oposição a ser inicialmente identificado e descoberto e só depois se escrever sobre ele.

(...) perception and experimentation obey laws of their own which cannot be reduced to theoretical assumptions and are therefore beyond the grasp of theory-bound epistemologies. It is possible to retain what one might call the freedom of artistic creation and to use it to the full, not just as a road of escape but as a necessary means for discovering and perhaps even changing the features of the world we live in.¹

Mas a investigação criativa em arte também implica a formulação de questões iniciais, um processo sistemático de recolha, comparação, contraste e interpretação de dados e informação. O seu resultado final será composto por artefactos e obras de arte, bem como pelo conhecimento a eles associado e a comunicação do todo. Fazer investigação criativa em artes traduz-se então na produção de um trabalho pelo artista, que também investiga a sua própria criatividade, os seus processos criativos, assim contribuindo para a produção de conhecimento.

Não se trata de produzir investigação sobre arte, que até há alguns anos se centrava no método científico e era conduzida por críticos, historiadores e teóricos – e não por artistas. Trata-se de fazer investigação em arte, nela imerso enquanto artista, criador, investigador e relator. A obra de arte é o ponto focal da investigação. A intenção criadora é simultaneamente questão e hipótese. A realização da obra é a respetiva validação (ou invalidação) ou tese. A qualidade fenomenológica hermenêutica e interpretativa da investigação faz com que a mesma incorpore autorreflexão e autocrítica. Contudo, a sua comunicação é construída para o exterior, pelo que as suas ações e objetivos devem ser continuamente documentados e colocados em contexto histórico e disciplinar.

In the creative act, the artist goes from intention to realization through a chain of totally subjective reactions. His struggle towards the realization is a series of efforts, pains, satisfactions, refusals, decisions, which also cannot be fully self-conscious, at least on the aesthetic plane. The result of his struggle is a difference between the intention and its realization, a difference which the artist is not aware of.²

Os processos e metodologia descritos neste artigo são um exemplo vivo de como a investigação criativa baseada em artes pode ter, como resultados diretos, a produção de obras de arte, de pensamento científico e da comunicação do mesmo.

Existem quatro momentos significativos nesta história, sendo o primeiro deles a criação de uma série de obras, designada por Princípium³. Esta série foi desenvolvida entre 2012 e 2015, tendo como base uma técnica de colagem digital efetuada com fotografia digital e ilustrações digitalizadas de compên-

1 Feyerabend, Paul (1975). *Against Method: Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. New Left Books: New York, p. 64.
 2 Duchamp, Marcel. (1957). “The Creative Act”, lecture in Houston, April 1957. In *Art News*, 56(4), p. 28–29.
 3 <https://pedroveiga.com/category/art/principium/> [2020-01-10]

dios de anatomia humana, dos séculos 15 a 19. Um segundo momento, em que é recebido um convite para participar a 13 de março de 2019 no 1.º Encontro da Universidade Fernando Pessoa de Estudos sobre Investigação Criativa, nos cruzamentos entre Arte(s), Ciência(s) e Tecnologia(s)⁴. Este momento ocorre quatro anos depois da produção da última peça daquela série, e desencadeia um novo processo criativo e de investigação, assente nas premissas originais de Principium, mas orientado para a temática do evento. Após a apresentação na Universidade Fernando Pessoa ocorre um terceiro momento, em que é analisado todo o processo criativo e de investigação e induzida uma metodologia, a *a/r/cografia*, inserida na grande família das metodologias de investigação baseada em artes, fortemente influenciada pela *a/r/tografia* de Rita Irwin⁵, adequada e otimizada para a investigação criativa em média-arte digital e respetivos processos de comunicação. A sua apresentação decorre a 25 de outubro de 2019 durante a conferência Artech 2019 – 9th International Conference on Digital and Interactive Arts⁶, em Braga. Finalmente um quarto momento (este) em que toda a sequência é reunida e apresentada.

A apresentação que se segue não é cronológica, mas evolui da abstração para a instanciação. Desta forma, tem como ponto de partida a apresentação da metodologia, utilizando a produção da série Principium como ilustração da mesma, e conclui com a última geração produzida para a mesma série. Uma vez que se trata de uma metodologia generativa, isto é, que pode produzir gerações sucessivas e distintas de elementos dentro de um mesmo projeto, essa última geração é apresentada, também, como prova de conceito.

A/R/COGRAFIA

O cerne do processo de investigação é constituído pela experimentalidade artística: o seu significado, as descobertas, mesmo que marginais, e a sua comunicação. A *a/r/cografia*⁷ é uma proposta de ampliação da *a/r/tografia*⁸, uma meta-metodologia de investigação baseada na prática artística vivida, e que visa enquadrar o trabalho de investigação criativa sob três prismas: o da arte (*art - A*), o da investigação (*research - R*) e o da comunicação (*communication - C*). Uma vez que a comunicação pode ser entendida como um conceito bidirecional mais abrangente do que o ensino/aprendizagem, característicos da *a/r/tografia* – além de constituir uma parte natural, não apenas dos processos criativos na arte, mas também da própria arte⁹ e um dos objetivos da produção de conhecimento – a *a/r/cografia* efetivamente amplia o escopo da *a/r/tografia*.

O feliz acrónimo da *a/r/tografia* (em que *a/r/t* remete para *art*) é aqui ecoado através da metáfora do arco (*a/r/c - arc*) enquanto percurso criativo e exploratório, que passa por esquecer a eficiência da linha reta para se dedicar à exploração excêntrica da periferia, buscando caminhos que não serão

4 <https://www.ufp.pt/i-encontro-ufp-de-estudos-sobre-investigacao-criativa/> [2020-01-10]

5 <https://edcp.educ.ubc.ca/faculty-staff/rita-irwin/> [2020-01-10]

6 Durante a apresentação na Universidade Fernando Pessoa, foram por mim estruturadas as bases da *a/r/cografia*, embora não com a designação que agora sustenta, nem com o nível de aprofundamento e detalhe que lhe foi conferido durante a Artech 2019.

7 Veiga, Pedro (2019). *A/r/cography: Art, Research and Communication*. In *Proceedings of ARTECH 2019, October 23–25, 2019, Braga, Portugal*. doi: 10.1145/3359852.3359859

8 Springgay, S., Irwin, R. L., & Kind, S. W. (2005). *A/r/tography as living inquiry through art and text*. *Qualitative inquiry*, 11(6), 897-912. doi: 10.1177/1077800405280696

9 Beyer, L. (1996). The arts as personal and social communication: Popular/ethical culture in schools. *Discourse: Studies in the cultural politics of education*, 17(2), pp. 257-269.

necessariamente os mais curtos, mas serão, potencialmente, mais ricos e interessantes. O arco distingue-se da deambulação dos *flâneurs*, pois implica um ponto de partida e de destino bem definidos, permitindo, contudo, uma excentricidade determinada e deliberada nesse percurso. Contudo, o arco não contém em si informação sobre o arco primordial ou o arco final, podendo, assim, um conjunto de arcos ser encarado como um rizoma.

Os processos criativos são conjuntos de momentos com potencial gerador, percursos/versões do desenvolvimento de um pensamento criador, sistemas comunicacionais interativos abertos que incluem elementos diversos em natureza e dotados de características dinâmicas, articulando relações e potências (contextos histórico, sociocultural, político e económico; media, técnica, valores, narrativas, memórias, diálogos, encontros, individualismo, colaboração, geografia, temporalidade, entre outros). Registrar esses processos iterativos, que conduzem à elaboração de artefactos artísticos, é uma forma de materializar e comunicar a criatividade. O estudo dos processos criativos pressupõe que o sistema não é a simples soma dos seus elementos. As partes do sistema estabelecem um jogo complexo de implicações mútuas, no qual ações e reações se retroalimentam. Esse jogo de relações assemelha-se a uma rede ou rizoma em permanente transformação, o que implica renunciar a conceitos como origem e/ou conclusão, hierarquia e métodos de organização linear de uma obra. Contudo existe uma progressão em etapas ou fases, mas que mesmo elas podem, a todo o momento, ser revisitadas, questionadas e reorientadas.

A *a/r/cografia* permite que o indivíduo se mova simultaneamente em direções diferentes, facilitando potencialmente novas evoluções, derivados ou até mesmo novos projetos, todos originários de uma linha inicial de investigação. Se a *a/r/tografia* já era considerada uma metodologia de situações pelos seus criadores, então claramente a *a/r/cografia* é uma metodologia de generatividade, podendo conduzir a mudanças imprevistas através de contribuições de amplas e variadas audiências; passando por estágios através dos quais os próprios artistas evoluem, através da **comunicação** – reflexivamente, através da escrita e autoanálise; com o **público**, envolvendo-se em conversas, entrevistas ou questionários; ou com outros **artistas** ou **pares académicos**, através de análises e visões compartilhadas. Desta forma os artistas refinam e fazem evoluir os seus artefactos artísticos enquanto reflexo dessa mesma comunicação, incorporando o processo nas próprias obras de arte. Esta metodologia é particularmente indicada para a produção digital, uma vez que podem coexistir, de forma não-destrutiva, diferentes estádios de evolução de uma mesma obra, ao contrário da pintura ou escultura, em que cada nova iteração implica a obliteração ou ocultação do estádio anterior.

A *a/r/cografia* identifica sete fases ou etapas distintas, iterativas e generativas, no processo da investigação criativa:

1. inspiração,
2. gatilho,
3. intenção,
4. conceptualização,
5. prototipagem,
6. teste e
7. intervenção.

Cada um destes momentos alimenta o seguinte e, potencialmente, alimenta-se a si próprio e aos anteriores através da (auto)reflexão do artista/investigador. Deles podem ainda sair potenciais inspirações para outros projetos ou resultados não-satisfatórios, que serão descartados.

Mas porque a abstração teórica parece sempre mais distante da realidade, a secção seguinte apresenta-se em duas colunas, sendo a coluna da esquerda dedicada à metodologia/teoria e a da direita à sua aplicação a um projeto específico, Principium¹⁰. Apesar da leitura ser linear, e da esquerda para a direita, existem momentos em cada fase que dão origem a questionamentos, a correções e alterações em fases passadas, mas cuja minúcia tornaria a leitura demasiado confusa. Assim, a opção foi tomada por tentar abordar detalhadamente cada uma das fases distintas, ilustrando e esclarecendo o seu significado e objetivo com um exemplo prático, apesar de, em termos cronológicos, a teoria ter sido formulada através de raciocínio indutivo aplicado a processos reais pré-existentes de criação e investigação. Desta forma, se a leitura for efetuada da direita para a esquerda, observa-se justamente esse processo indutivo em ação.

*I consider art to be a means of perception, a means of cognition. Perception makes it possible to structure reality and thus to attain knowledge. Art reveals to us the essence of things, the essence of our existence. That is its function.*¹¹

CRIATIVIDADE INVESTIGADA *versus* INVESTIGAÇÃO CRIATIVA

INSPIRAÇÃO

A inspiração é um conceito vago e difuso, aludido como uma forma de iluminação religiosa, de discernimento artístico, de intuição cientificamente influenciada¹² ou até como uma abstração caracterizada por evocação, motivação e transcendência¹³.

Na a/r/cografia a inspiração surge como o primeiro passo, o que pode parecer um pouco paradoxal num modelo rizomático e não-linear, mas que, como veremos, pode ser o resultado potencial de outros conjuntos de atividades. Contudo, a inspiração poderá não ser sempre consciente e identificável no processo de criação artística e, frequentemente, só em retrospectiva poderá o artista/investigador determinar o que lhe esteve na origem.

A inspiração por detrás de um projeto de a/r/cografia pode, assim, não ser totalmente evidente

Vida e morte. Consciência e imaterialidade. Quantos mundos existirão dentro de mim, povoados por células que interagem entre si, sem que eu tenha consciência ou influência nessa interação? Faço eu parte de outros tantos cosmos?

As imagens de manuais de medicina desde cedo exerceram sobre mim um fascínio de duplo efeito, nascido num lar onde a medicina era presença diária por força da formação profissional da minha mãe. Essa duplicidade manifestava-se, por um lado, pela natural curiosidade sobre o desvendar dos mistérios do corpo humano, mas por outro, pela repulsa que as visões do seu interior causavam, talvez pela natural tendência humana de empaticamente projetar sobre nós próprios o que vemos nos outros: cortes, fraturas, operações, etc.. Essas observações de traumas, lesões, condições anómalas extremas

10 <https://pedroveiga.com/category/art/principium/> [2020-01-10]

11 Grundmann, U. (2001). The intelligence of vision: an interview with Rudolf Arnheim. *Cabinet Magazine*, p. 2.

12 Gotz, I. (1998). On inspiration. *Cross Currents*, 48(4), p. 510.

13 Thrash, T.M. & Elliot, A.J. (2003). Inspiration as a psychological construct. *Journal of personality and social psychology*, 84(4), p. 871.

desde o início, e precisar de tempo para se instalar, desenvolver e manifestar-se completamente, e pode até ser afetada pelas etapas seguintes. A inspiração funciona como uma semente, inicialmente adormecida, à espera das condições certas para despertar, germinar e crescer. Ela pode não resultar de uma única fonte ou semente, sendo necessário que outras sementes ou circunstâncias a acompanhem e, portanto, pode encontrar-se sujeita a evolução e transformação.

GATILHO

Todos os projetos artísticos têm um gatilho, um evento interno (de uma perspectiva neuropsicológica) ou externo (suscitado por estímulos externos) ou uma combinação de ambos. O gatilho cria ou manifesta conexões entre a inspiração e a razão, canaliza-as e conduz o artista à criação.

Tal como a inspiração, o gatilho pode nem sempre ser imediatamente reconhecido como tal mas, também como na inspiração, o artista / investigador não terá grandes dúvidas ao analisar retrospectivamente o processo criativo, depois da pesquisa e respetivas reverberações ocorrerem, identificando dessa forma o momento em que a inspiração latente foi manifestada, energizada e potenciada, dando lugar ao início do processo criativo do projeto, criando intenção.

Um gatilho pode ser potenciado pela motivação geral e contexto de vida do artista, sendo o seu impacto uma função direta daqueles fatores. O gatilho é, do ponto de vista da a/r/cografia, o evento que propulsiona o a/r/cógrafo a formular

exerceram, assim, um efeito de desconforto relativo ao meu corpo, ao que se passa no seu interior, aos seus órgãos, à degradação progressiva a que se encontram sujeitos.

A este desconforto somou-se o elogio consumista da juventude, com início nos anos 60¹⁴. Uma escala de valor centrada no corpo, com o fascínio do corpo jovem, saudável e esbelto num extremo, e o desdém pela velhice e a repugnância pela decadência no outro. A associação que o terror literário ou cinematográfico construíram, usando imagens de morte, mutilação ou metamorfose do corpo, em nada contribuíram para alterar ou mesmo melhorar o meu relacionamento com este mundo estranho, quase repugnante, que, afinal, sou eu.

Uma experiência direta veio alterar esta percepção: ao efetuar um ecocardiograma fui confrontado com imagens captadas em tempo real do meu próprio coração.

Subitamente estava perante algo que, sendo parte de mim, revelava ter vida própria. A experiência atingiu um patamar marcante quando senti efetivamente uma ligação de afetividade extrema por aquele órgão que, não sendo eu, era (e é, felizmente) parte de mim, como um bom amigo que desconhecera até então.

Um segundo momento marcante ocorreu com a cirurgia de amputação da perna esquerda da minha mãe e do subsequente questionamento do que seria feita do membro amputado – porque não sepultá-lo ou cremá-lo, em vez de o considerar como lixo tóxico?

14 Frank, T. (1997). *The Conquest of Cool: Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism*. Chicago: University of Chicago Press.

a questão de investigação (artística e/ou acadêmica), a vontade de perseguir uma determinada linha de investigação teórica, estética e técnica, e que determinará de seguida uma hipótese ou intenção de pesquisa.

INTENÇÃO

Um círculo preto sobre um fundo branco pode ser uma representação da lua, de uma bola de bilhar ou a secção de um cilindro. O que ele realmente é depende apenas da intenção do artista.

No ato criativo, o artista vai da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. A sua luta para atingir a realização é uma série de esforços, dores, satisfações, recusas, decisões, que também não podem ser totalmente auto-conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e sua realização, e como afirmado por Marcel Duchamp¹⁵, uma diferença da qual o artista não se apercebe.

A intenção do a/r/cógrafo é complexa e funcionará como um guia através de perguntas, processos sistemáticos de recolha, comparação, experimentação, contraste e interpretação de informações, levando através duma análise mais profunda, a uma conceptualização, e consequente execução, por meio de refinamentos iterativos, culminando na exibição pública e comunicação, e na eventual repetição integral ou parcial do processo.

Na a/r/cografia, a intenção coincide com a questão de investigação ou questão artística: ela é simultaneamente motivo e pergunta.

CONCEPTUALIZAÇÃO

Quando a intenção se torna clara, o a/r/cógrafo pode reivindicar um conceito, formular uma hipótese de investigação, que não é mais do que uma visão de onde a intenção conduzirá,

Enquanto estamos vivos, as partes do nosso corpo que são removidas por procedimentos médicos são classificadas como resíduos hospitalares de risco biológico, onde se incluem peças anatómicas identificáveis, fetos e placentas, cadáveres de animais de experiência laboratorial, materiais cortantes e perfurantes, agulhas, cateteres e todo o material invasivo, produtos químicos e fármacos rejeitados, citostáticos e todo o material utilizado na sua manipulação e administração.

Depois da morte, o que de nós sobra é reverenciado e alvo dos maiores cuidados e rituais.

Esta contradição cultural fez-me desejar enfrentar o tal efeito de arrepio e colocar o relacionamento que tenho (temos?) com o interior do corpo, saudável ou enfermo, num plano distinto, num plano em que vida e morte apareçam com a sua naturalidade, e não como um medo, uma repulsa cultural, inculcada por géneros e media.

Será então possível apresentar o interior do corpo humano, com imagens oriundas de dissecações de laboratórios de anatomia, de forma positiva, enaltecida e poética? Será possível criar uma relação de apreço, admiração e afeto com essas imagens?

Do meu corpo apodrecido irão crescer flores e eu estarei nelas e isso é a eternidade.

Edvard Munch

um protótipo conceptual do trabalho finalizado. Para ajudar a manifestar o conceito, o a/r/cógrafo reunirá diferentes fontes de inspiração e tratará de as correlacionar através de investigação e experimentação.

É importante ressaltar que, devido à natureza iterativa e generativa da a/r/cografia, o conceito só irá aparecer na sua forma final após investigação, experimentação e filtragem, um processo durante o qual o a/r/cógrafo irá descartar alguns resultados (eventualmente mantendo alguns deles como potencial inspiração para outros trabalhos), validar a viabilidade do projeto, chegando assim a uma formulação escrita inicial do conceito: a hipótese de investigação ou hipótese artística.

Uma conclusão possível para este estágio é que o conceito não está suficientemente amadurecido ou não é viável, e neste caso a inspiração retornará à sua latência, esperando por um gatilho transformador num momento ulterior.

O conceito subjacente à série *Principium* foi o de produzir uma visão positiva do corpo, do seu interior e exterior.

No universo das ilustrações do interior do corpo humano, os manuais de anatomia anteriores ao século 20, onde a influência do classicismo e, posteriormente, do romantismo, se fazia sentir fortemente nas ilustrações, justificavam, só pela sua beleza intrínseca, uma exploração daquele património. Decidi, assim, reutilizar (remisturar) essas ilustrações de séculos passados, a maioria das quais relativas a cenas de teatro anatómico e, portanto, de representações de cadáveres, e dar-lhes – literal e figurativamente – uma nova vida.

A série *Principium* consiste numa coleção de imagens produzidas a alta resolução através de colagem e desenho digitais, com base em fotografia digital e digitalização de ilustrações, e posteriormente impressas em telas de 1m x 1m. Cada peça tem um nome em latim, um *principium*, que é parte integrante da composição, não só conceptualmente como também graficamente. O formato quadrado foi também uma escolha deliberada, com vista à ancoragem da série no conceito da geometria perfeita.

A utilização de imagens de figuras humanas revelando músculos, ossos, órgãos internos, mas despidendo-as das componentes de apreciação científica ou médica, colocando-as em cenários surreais, atribuindo-lhes ações e posturas, expondo fragilidades íntimas mas rodeadas de auras de poder e magia, no encontro entre natureza e sobrenatural, vai construir uma visão do interior menos revelável da espécie humana, uma nudez interna, para além da própria nudez da criação, em que da (de)composição da carne surge terreno fértil para o nascimento de novos seres, de flora e fauna, num sentido de verdadeira vida eterna, de vida pela vida.

Principium revela, assim, a vida interior física e metafísica do Humano, através de composições surreais, trespassadas por uma nova alquimia transformativa.

PROTOTIPAGEM

Assim que o conceito assuma uma redação inicial, o a/r/cógrafo mergulha num primeiro ciclo de processos interligados e mutuamente influenciáveis, consistindo em desenho (design), execução e avaliação – que designaremos por prototipagem. Esta etapa é desenvolvida principalmente através de investigação, experimentação e interpretação fenomenológica hermenêutica, e os seus subprocessos interligados são:

- Investigação
- Experimentação
- Reverberação
- Filtragem

Isso permite que o conceito do a/r/cógrafo seja confirmado ou ajustado através da incorporação de novos conhecimentos (investigação de âmbito aberto) e pelo teste e análise de versões experimentais (experimentação e reverberação).

O objetivo da investigação neste estágio é determinar, não apenas se projetos semelhantes foram abordados por outros autores/artistas (como num estudo de estado da arte) e, assim, averiguando a originalidade, mas também explorar variações, alternativas, desvios que possam contribuir para refinar, enriquecer e melhorar o próprio projeto.

O a/r/cógrafo reverberará então sobre os resultados, gerando processos de *feedback* que podem conduzir a investigação e experimentação adicionais, potencialmente implicando ajustes do próprio conceito. Estes ciclos poderão ter resultados distintos e, através da filtragem, o a/r/cógrafo irá classificá-los em três categorias:

- Resultados adequados para o projeto, que serão então incorporados no(s) artefacto(s), na teoria, na comunicação ou nos próprios processos inerentes.

Para a implementação do conceito procurei criar ligações entre diferentes estádios e formas de vida, misturando fauna e flora, entre o universo atômico e o macro-cósmico, espiritualidade e carnalidade, reinterpretando o próprio conceito de tempo. A palavra-chave que melhor descreve Principium é “transformação”, e por isso decidi usar, como fundo de todas as peças, fotografias originais minhas, de água em movimento. Essas imagens captam o preciso momento em que se dá a rebentação das ondas, em que se cria a espuma, em que a massa líquida se transforma em nuvens de gotas e a sua nova forma é fixada para sempre naquela fração de segundo. Também a simbologia hermética transformativa, desde as mandalas aos símbolos da alquimia, passando pelos calendários perpétuos de várias culturas, simbologia religiosa e das sociedades secretas, está presente nas peças, e consoma a intenção de ilustrar a passagem do material ao onírico e ao metafísico, nos diversos planos de existência.

Descobri, assim, várias relações históricas entre o corpo humano, físico, e o universo metafísico. O Homem Primordial, referido na cabala judaica como “Adam Kadmon”¹⁶, comparável ao Antropos do gnosticismo e do maniqueísmo, é representado como a síntese da árvore da vida, como um jovem, o centro do cosmos, mas cujo corpo está limitado aos círculos de existência interiores, estando-lhe vedados os três círculos exteriores. Deparei-me ainda com a relação entre as diferentes partes do corpo e a astrologia, na Europa medieval. A imagem do Homem do Zodíaco¹⁷ ilustra a correspondência com os signos, feita a partir da cabeça, com Carneiro, até aos pés, com Peixes. Essa relação entre zodíaco e corpo comandava as melhores alturas do ano para levar a cabo intervenções médicas nas zonas do corpo afetadas. Também a prática medieval de lancetamento e extração de sangue, ou aplicação de cúpulas de sucção, como forma

16 <http://www.newkabbalah.com/adam.html> [2020-01-10]

17 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Homo_signorum_SBB-PK_1191.jpg [2020-01-10]

- Resultados que não se encaixam no projeto atual, mas têm algum grau de interesse e, neste caso, devem ser documentados e mantidos para uma exploração mais aprofundada num estágio diferente, tornando-se uma inspiração latente para outro projeto, como seria expectável, dada a natureza generativa da a/r/cografia.
- Resultados inadequados para o projeto atual e para qualquer outro projeto em potencial, por estarem fora do âmbito do interesse estético ou científico do a/r/cógrafo e que, assim, serão descartados.

Todos estes processos tendem a ocorrer em ambiente restrito, íntimo e isolado, já que o *feedback* externo descontrolado pode ter efeitos adversos, muitas vezes fazendo com que o relacionamento ainda frágil entre criador e criação se quebre ou vacile, ou ainda desencadeando reações e mecanismos de defesa no criador.

As primeiras iterações serão quase sempre de natureza mais exploratória e menos coesa, mas à medida que os ciclos decorrem tenderá a verificar-se uma convergência crescente, iterativamente alcançada sobre a repetição e o refinamento metodológicos.

Este é também o momento em que os a/r/cógrafos fortalecerão a sua confiança através da investigação, obtendo conhecimento substancial tanto central como periférico, o que enriquecerá toda a comunicação futura.

Os achados periféricos podem incluir respostas a várias questões que só surgirão durante ou por causa da própria investigação. Algumas dessas questões podem até surgir como trivialidades, mas elas têm uma função importante, que é ajudar a solidificar o projeto, capacitando

de afetar determinados órgãos, era baseada num postulado de relação entre órgãos internos e pontos à superfície da pele. Um princípio semelhante é, ainda hoje, bastante popular no Médio-Oriente (Hijama)¹⁸ e é ainda plausível que esteja na origem da acupuntura na China. A prática greco-árabe de lancetamento era conhecida no Oriente e fragmentos de obras árabes de referência do século 10 foram traduzidas e publicadas durante a dinastia Yuan¹⁹.

O homem cósmico chega aos nossos dias dissecado (literalmente) pela ciência, que nos permite conhecer a nossa composição química, o nosso genoma, o funcionamento e estímulo de diferentes zonas do cérebro através do estudo das correntes elétricas que o atravessam, criando assim uma relação direta entre eletricidade e campos energéticos e magnéticos, cuja representação artística pode assumir a forma de resplendor.

Mas as ilustrações dos compêndios ocidentais de anatomia levantavam ainda duas questões adicionais:

- Por que razão não se encontram referências nem manuais de anatomia anteriores ao século 14?
- Por que razão a maior parte dos modelos nesses manuais são masculinos?

Estas questões conduziram a uma cronologia de respostas:

300 AC – Lei do Império Romano proíbe as dissecações de cadáveres humanos.

1315 – Primeira dissecação oficial, Mondino de Liuzzi (1270-1326) em Bolonha.

1490 – Leonardo da Vinci efetua dissecações no Hospital de Santa Maria Nuova.

18 Parapia, L. (2008). History of bloodletting by phlebotomy. *British Journal of Haematology*, 143, p. 490–495. doi:10.1111/j.1365-2141.2008.07361.x

19 Schnorrenberger, C. & Lifu, C. (2003). *Chen Chiu: The Original Acupuncture*. Sommerville, USA: Wisdom Publications.

o artista com um conhecimento mais profundo do assunto e da sua periferia, e são um bom exemplo da metáfora do arco em ação.

No plano estético, esse ganho de confiança traduz-se no sucesso da convergência e coesão entre conceito, método e resultado.

1543 – Andreas Vesalius publica “De humani corporis fabrica libri septem”.

1752 – O “Murder Act” (UK) permite que cadáveres de assassinos executados sejam usados para pesquisa médica anatômica.

1832 – O “Anatomy Act” (UK) permite acesso legal a cadáveres não reclamados, em especial de prisioneiros, e a doação do corpo de um familiar a troco das despesas do funeral.

1885 – O “Illinois Cadaver Act” (USA) determina que os corpos enterrados a expensas públicas possam ser usados para investigação e educação nas ciências médicas.

1913 – A Portaria n.º 40, de 22 de Agosto de 1913 (PT) determina: “[...] ficam à disposição das Faculdades de Medicina, para seus estudos, os cadáveres dos falecidos nos hospitais, asilos e casas de assistência pública, os quais, dentro do prazo de doze horas, decorridas depois do falecimento, não sejam reclamados pelas famílias para procederem ao seu enterramento”.

1999 – O Diário da República n.º 169/1999, Série I-A de 1999-07-22 1 (PT) estabelece: “Declaração em vida da vontade de que o seu cadáver seja utilizado para fins de ensino e de investigação científica. Esta declaração de vontade é revogável, a todo o tempo, pelo próprio. Fora dos casos previstos no número anterior, é permitida a dissecação de cadáveres ou de partes deles, desde que a pessoa não tenha manifestado em vida, junto do Ministério da Saúde, a sua oposição; e a entrega do corpo não seja, por qualquer forma, reclamada no prazo de vinte e quatro horas, após a tomada de conhecimento do óbito, pelas pessoas referidas no artigo 4.º, n.º 1.”

A razão para a predominância de modelos masculinos poderá então estar relacionada com o facto, ainda verificável nos nossos dias, da maioria da população prisional e indigente ser do sexo masculino. Com efeito, em 2009 o MTSS estimava que 84% dos sem-abrigo em PT são homens. Ainda nesta linha de pensamento, a exposição “Real Bodies”, realizada em vários locais pelo mundo fora, incluindo Portugal, utiliza cadáveres de origem chinesa, mas não fornece documentação sobre a real proveniência dos mesmos, existindo a suspeita de que possam

ser de prisioneiros políticos²⁰. Daqui resulta uma curiosa contradição: afinal, os modelos anatómicos são o que se poderia considerar como o “homem anti-modelo”.

TESTE

Após a prototipagem o a/r/cógrafo chega a um ponto em que se sente preparado para partilhar o seu trabalho e recolher informações de fontes externas, embora controladas e limitadas: amigos, familiares, alguns colegas mais próximos da academia e do mundo da arte. Esta fase é bastante semelhante à anterior, de prototipagem, exceto no que toca ao nível de preparação do a/r/cógrafo, à consideração de elementos externos e à maturidade do projeto. O *feedback* externo pode agora influenciar positivamente o projeto e fortalecer a confiança do a/r/cógrafo no seu trabalho.

Esta etapa baseia-se nos mesmos processos anteriormente ativos, mas agora complementados por apresentações públicas e recolha de *feedback* do público, sendo estes dois últimos os mais marcantes e distintivos desta etapa.

O *feedback* sobre a obra de arte pode ser essencialmente recolhido por três métodos:

- através da inclusão de mecanismos (programação e / ou sensores) no próprio artefacto, visando registar fatores como a captura de atenção, número de interações, tempo gasto com o artefacto por utilizador ou por sessão;
- por sondagem realizada junto do público e análise estatística dos dados recolhidos e, finalmente
- por entrevistas semiestruturadas efetuadas junto do público.



Figura 1. Imagem resultante da fase da Prototipagem.
Fonte: autor.



Figura 2. Imagem emergente da fase de Teste, incorporando *feedback* de um público restrito.
Fonte: autor.

20 <https://www.theguardian.com/australia-news/2018/apr/25/call-to-shut-real-bodies-exhibition-over-fears-it-uses-executed-prisoners> [2020-01-10]

Assim que o *feedback* seja recolhido e analisado, poder-se-ão definir e implementar eventuais alterações no artefacto e realizar um novo ciclo de experimentação / exposição / filtragem:

- Investigação
- Experimentação
- Reverberação
- Apresentação pública
- *Feedback* do público
- Filtragem

O teste também pode ocorrer *online* e através de redes sociais, uma vez que os a/r/cógrafos decidam exibir os respetivos artefactos para amigos e seguidores, envolver-se em discussões e debates *online* ou simplesmente auscultar as reações (*likes*, partilhas, comentários) de um público relativamente restrito, embora geograficamente alargado. Assim que o a/r/cógrafo se sinta suficientemente confiante com o seu protótipo, estará preparado para passar para a próxima etapa: a intervenção.

INTERVENÇÃO

Esta é uma etapa-objetivo num projeto a/r/cográfico, pois marca a exibição e a comunicação públicas e formais do projeto. Mas pode não ser um estágio final, já que o seu desenvolvimento pode fazer com que o a/r/cógrafo revise os estágios anteriores e decida implementar e incorporar mudanças, para atingir um novo estágio de intervenção posterior e distinto – o que é expectável e natural numa metodologia generativa como a a/r/cografia.

Esta etapa compreende três subprocessos, relacionados com cada função do a/r/cógrafo, e dois processos herdados de etapas anteriores:

- Exposição
- Catalogação
- Comunicação
- *Feedback* do público
- Filtragem

Nesta fase existia já um conjunto significativo de imagens representativas do conceito e exibi-las a um número restrito de pessoas, procurando recolher e filtrar as suas opiniões, registar e compreender as suas preferências, levando a um adensar dos elementos secundários sobrepostos ao corpo humano (fauna, flora, tatuagens, sólidos geométricos, etc.).



Figura 3. Edição em livro (quadrado) da série completa – à data – das obras que compõem a série Principium, acompanhadas de explicação sobre a proveniência e significado dos principais elementos constituintes. Fonte: autor.

Como esperado, cada um dos três primeiros subprocessos está relacionado com uma das principais áreas da *a/r/cografia*: o artista prepara e planeia a exposição da obra de arte; o investigador organiza e classifica os media, reúne a bibliografia e (auto) produz documentação escrita de suporte – meta-dados, artigos, capítulos, livros – para uso posterior; e o comunicador prepara e produz a apresentação das conclusões e descobertas do projeto em formato escrito ou apresentações orais e multimédia em seminários, conferências, palestras, vídeos documentais, etc.. Mas em todas essas atividades o *a/r/cógrafo* ainda estará disposto a recolher e analisar o *feedback* do público e a incorporá-lo no projeto, pelo que cada nova intervenção possa resultar numa obra/projeto mais refinado.

Um projeto *a/r/cográfico* pode, assim, resultar em várias exposições individuais ou coletivas, livros, apresentações em seminários e na classificação e organização de arquivos de média, artigos científicos e protótipos de artefactos, para que possam ser facilmente recuperados e reutilizados. Os elementos que constituem o projeto podem, desta forma, resultar de iterações independentes, ou seja, intervenções distintas.

A palavra intervenção não é inocente, e está intimamente ligada ao impacto que os *a/r/cógrafos* pretendem causar, ao entregar ao mundo os resultados do seu trabalho – artefactos, documentação escrita, média, informação catalogada e exposições.

Desta forma pode afirmar-se que a intervenção constitui a tese do projeto *a/r/cográfico*, pois responde à questão/intenção, e valida a conceptualização/hipótese.

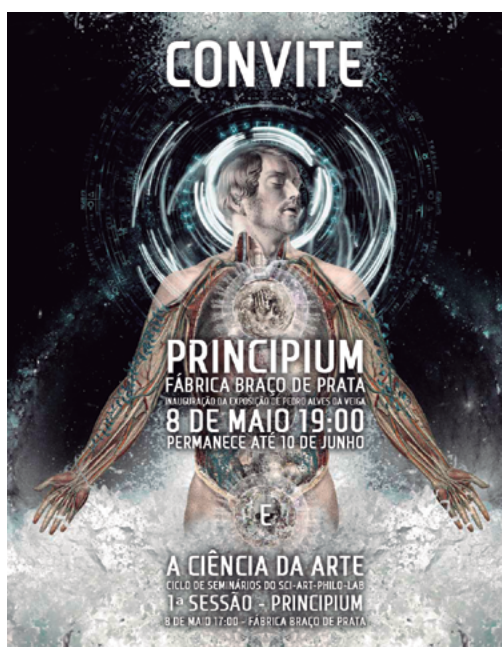


Figura 4. Cartaz da inauguração da exposição Princiupium, durante a qual foi realizado um seminário sobre a criação desta série de obras. Fonte: autor.



Figura 5. Montagem da exposição Princiupium na Fábrica Braço de Prata, maio de 2015, Lisboa. Fonte: autor.

PROVA DE CONCEITO

Esta iteração final no projeto Primum foi desencadeada pelo convite para participar no 1.º Encontro da Universidade Fernando Pessoa de Estudos sobre Investigação Criativa, nos cruzamentos entre Arte(s), Ciência(s) e Tecnologia(s), realizado em 13 de março de 2019²¹. O desafio lançado consistia em criar uma nova peça da série Primum (de onde também foi selecionado o grafismo usado no cartaz do evento) e, através dessa nova criação, investigar duas questões:

1. Será possível produzir uma nova peça para a série Primum, enquadrada na série original, incluindo aspetos técnicos e processuais da criação, a uma distância temporal significativa, e que permita criar conhecimento sobre Investigação Criativa?
2. Quais as diferenças verificadas ao nível do processo criativo face às criações iniciais? E foram então formuladas duas hipóteses:
 - A. Os materiais (biblioteca de ilustrações não utilizadas inicialmente) e a documentação do processo criativo inicial são suficientes para poder replicar o processo e criar uma nova peça integrada na série original.
 - B. O artista pode ter mudado/evoluído, e é provável que tente alterar o método e objetivo originais, animado por novas intenções ou inspirações.



Figura 6. Cartaz do 1º Encontro UFP de Estudos Sobre Investigação Criativa, utilizando um fundo oriundo da série Primum.

INSPIRAÇÃO

As conversas iniciais com o organizador do evento, Diogo Marques, despertaram desde logo memórias da série Principium (arte digital, centrada na temática do corpo, com um extenso percurso de levantamento de ilustrações anatómicas). Desde esse momento-gatilho que a inspiração se centrou em dois vetores, numa espécie de autoalimentação: a série que se alimenta a si própria, por um lado, e a investigação criativa, no cruzamento da arte, tecnologia e saúde, por outro. Esta revisita do projeto Principium afigurou-se como o caminho correto, mesmo antes ter a visão global do mapa de desenvolvimentos – que é o que se espera numa fase de inspiração.

GATILHO

O evento que propulsionou a vontade de seguir uma determinada linha de investigação teórica, estética e técnica, e que determinou de seguida uma intenção de pesquisa, foi o convite para realizar uma apresentação na Universidade Fernando Pessoa, e as subseqüentes trocas de ideias com o seu organizador. Pode dizer-se que, neste caso, o gatilho quase antecipou a inspiração, tendo surgido ambos em simultâneo, e provocando revisitas adicionais posteriores à inspiração.

INTENÇÃO

A intenção materializou-se no desejo de produzir uma nova peça da série Principium, analisando a medida em que o processo criativo original permaneceria válido, e a catalogação de imagens e textos recolhidos seria suficiente, documentando as diferenças registadas. Por outro lado, a nova peça deveria, ela própria, corporizar a temática do encontro: investigação criativa no cruzamento da arte, tecnologia e saúde.

CONCEPTUALIZAÇÃO

A nova peça iria utilizar uma ilustração anatómica da cabeça, como espelho do centro de criatividade e conhecimento do corpo humano – o cérebro – e a sua ligação aos sentidos aristotélicos, utilizados para a apreciação estética, mas também para a comunicação com o mundo, devendo os elementos acessórios da composição transmitir toda a restante mensagem: investigação criativa, arte, tecnologia e saúde.

PROTOTIPAGEM

Esta fase consistiu essencialmente em experimentar com os elementos existentes na biblioteca de ilustrações e que se coadunavam com a intenção/conceptualização. Na investigação original já haviam sido detetadas diferenças a nível estético nas várias ilustrações, diferenças essas atribuídas ao perfil dos seus autores: muitas delas eram criadas por artistas, alguns dos quais com interesse em anatomia, e revelando apurado sentido estético, influenciado frequentemente pelo classicismo e romantismo.

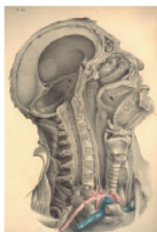
Mas outras eram criadas por cirurgiões, com interesse centrado na ilustração médica pura, e reduzido cuidado estético e de composição, sendo que as ilustrações feitas por médicos/cirurgiões são, geralmente, retratos crus, de uma realidade próxima de um açougue. Seguem-se, a título de exemplo, algumas das ilustrações recolhidas e rejeitadas para esta fase:



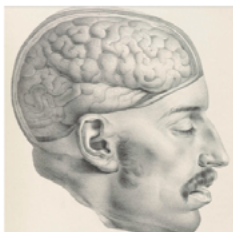
C.J. Rollinus in Albrecht von Haller (1756), in "Icones anatomicae"



Jean Baptiste Marc Bourgery & Nicolas Henri Jacob (1844), Pl. 3, in "Traité complet de l'anatomie de l'homme: comprenant la médecine opératoire"



Joseph Maclise (1851), in "Surgical Anatomy"



Joseph Vimont (1920), Pl. 82 in "Traité de phrénologie humaine et comparée"

Figura 7. Ilustrações anatómicas da cabeça humana (rejeitadas para o presente projeto).



Figura 8. "View of the Lymphatic Vessels of the Head and Neck", a ilustração escolhida. Fonte: John Lizars (1822-26). A system of anatomical plates of the human body, part XII, pl.XII. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/book/a-system-of-anatomical-plates-of-the-human-body-accompanied-with>

A escolha final veio a incidir sobre uma imagem da autoria de John Lizars (figura 8). Não sendo uma ilustração do cérebro, ela mostra o sistema de irrigação linfática da cabeça e pescoço, e retrata o sujeito preservando-lhe as feições e a serenidade austera do rosto.

Ainda na fase da prototipagem surgiu também a questão do princípio/nome da peça. Toda a série Principium é baseada no pressuposto que o título de cada obra, em latim, não só está graficamente integrado na mesma, como também é o mote da sua criação e composição. Sendo esta peça fruto de uma geração posterior, entendi que o título deveria ser, também ele, pertencente a uma nova geração, e surgiu – só aqui – a opção pelo grego.

TESTE

Para chegar à imagem final utilizei elementos recolhidos aquando do processo inicial de pesquisa, quer ao nível da imagem de fundo (água em movimento), quer dos elementos vegetalistas e decorativos utilizados no interior da zona da cabeça.

Senti, contudo, a necessidade de marcar uma diferença, dado que esta iteração ocorreu num momento diferente da minha vida, em que a intenção original de comunicação de Principium já se havia cumprido, e era o momento de comunicar algo que refletisse as minhas preocupações sociais e políticas correntes, embora preservando a identidade estética da série.

A opção adotada acabou por responder a duas situações: um novo objetivo de comunicação embebido no trabalho, embora de forma dissimulada, e a componente de tecnologia que a imagem deveria possuir, para além da arte e saúde.

A um primeiro olhar, a imagem criada integra-se perfeitamente na série original, mantendo os elementos básicos mais marcantes: a composição é delimitada por um quadrado, com uma inscrição circular em torno de um elemento principal da anatomia humana, sobre um fundo de água em movimento.

O nome final da peça inclui os conceitos mais importantes da investigação criativa - **inspiração, investigação, informação, ação, criação, intervenção e comunicação** (em grego **έμπνευση, έρευνα, πληροφορίες, δράση, δημιουργία, παρέμβαση, επικοινωνία**) e, tal como nas restantes obras, está inscrito de forma circular na própria imagem.

O efeito de pixelização obtido através dos *glitches* que aparecem inscritos no círculo delimitado pelo nome/inscrição confere à peça uma leitura visual anacrónica, perpassando o seu carácter romântico de uma modernidade tecnológica inusitada, distanciando-a de um certo classicismo das restantes.

Ao aproximarmo-nos da imagem (cada peça da série Principium é impressa digitalmente numa tela de 1m x 1m) notamos que os *glitches* são, na realidade, imagens ilustrativas de várias situações mercedoras da atenção da própria investigação artística e criativa (artivista). Existem alusões à violência e abuso doméstico, geriátrico, infantil e de género, aos incêndios florestais e crimes ambientais, à repressão das minorias, maus tratos a animais, entre – infelizmente – muitas outras. Todas estas preocupações ou já estão presentes e integradas nalguns dos meus trabalhos atuais, ou virão a ser por eles endereçadas num futuro próximo, e representam, assim, de forma abrangente, as minhas intenções de inter-

venção presentes e futuras. Algumas destas imagens estão propositadamente desfocadas, refletindo o facto das respetivas temáticas não estarem ainda a ser tratadas, outras mais nítidas, por existirem em curso projetos que sobre elas se debruçam.



Figura 9. “έμπνευση, έρευνα, πληροφορίες, δράση, δημιουργία, παρέμβαση, επικοινωνίας”. Fonte: autor.

Esta imagem foi apresentada a um número restrito de pessoas, próximas do autor, antes do evento ao qual se destinava, e foram tomadas em consideração várias opiniões, desde a dimensão dos *glitches*, até à própria representação livre dos disparos neuronais.



Figura 10. Detalhe aproximado de “έμπνευση, έρευνα, πληροφορίες, δράση, δημιουργία, παρέμβαση, επικοινωνίας”.
Fonte: autor.

INTERVENÇÃO

Esta última iteração registou o seu primeiro momento de intervenção a 13 de março de 2019, durante a apresentação no 1.º Encontro da Universidade Fernando Pessoa de Estudos sobre Investigação Criativa²², e o segundo com a publicação do presente artigo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta secção, sobre a última iteração, tinham sido apresentadas duas questões:

1. Será possível produzir uma nova peça para a série Principium, enquadrada na série original, incluindo aspetos técnicos e processuais da criação, a uma distância temporal significativa, e que permita criar conhecimento sobre Investigação Criativa?
2. Quais as diferenças verificadas ao nível do processo criativo face às criações iniciais?

E as respetivas hipóteses:

- A. Os materiais (biblioteca de ilustrações não utilizadas inicialmente) e a documentação do processo criativo inicial são suficientes para poder replicar o processo e criar uma nova peça integrada na série original.
- B. O artista pode ter mudado/evoluído, e é provável que tente alterar o método e objetivo originais, animado por novas intenções ou inspirações.

É, finalmente, através da materialização da obra e da sua apresentação na fase da Intervenção que se considera que a mesma é, simultaneamente, objeto artístico, catalogação documental e processual e tese.

A primeira hipótese não responde cabalmente à realidade, dado que foram introduzidos novos elementos gráficos na obra, fruto da evolução/alteração da intenção subjacente à série original. Caso a intenção tivesse sido a de apenas produzir mais um item para a série, provavelmente seria válida, mas dado que a intenção se alterou, também o objeto final ganhou novas características.

A segunda hipótese, validada, veio inclusivamente corroborar o motivo pelo qual a primeira hipótese não se revelou totalmente correta.

CONCLUSÃO

Uma primeira conclusão é que a/r/cografia estimula a investigação criativa e a prática artística através de uma rede não-linear, sistémica, interdisciplinar ou até transdisciplinar de conhecimento, não apenas assente na multiplicidade dos papéis tipicamente encontrados nos projetos de arte digital (engenheiro, artesão, cientista, etc.), mas especialmente devido à natureza da investigação que ela implica, e a forma como a exposição e a comunicação também afetam essa investigação.

Esta rede comporta-se como um rizoma formado por arcos, onde várias ligações se estabelecem a cada momento; onde origem, fim, hierarquia e organização linear podem ser substituídas por um jogo de interdependências, conforme mostrado na figura 11.

Todos os fluxos no diagrama são bidirecionais, exceto os dois fluxos de saída (“lixo” e “inspiração para outros projetos”). Como até mesmo o suposto ponto de origem (inspiração) pode derivar de outro projeto, ocorrerão inevitavelmente várias influências mútuas entre projetos aparentemente independentes, especialmente quando existirem autores comuns.

A segunda conclusão importante é que o registo e catalogação apropriados dos processos e fluxos de pesquisa, criação e comunicação, com toda a sua informação contextual, é tão importante como o das próprias obras de arte, artigos, capítulos e livros, pois todos são considerados objetos de trabalho/ criação. Desta forma o autor propõe que a investigação criativa, suportada em a/r/cografia, é adequada para o atingimento dos seguintes objetivos:

- Considerar as obras de arte, a prática artística e a pesquisa como ferramentas funcionais de comunicação e intervenção.
- Desenvolver métodos adequados para modelar, prototipar, avaliar, exhibir, apresentar, discutir e divulgar obras de arte e investigação e comunicação a elas associadas e sobre elas desenvolvidas.
- Compreender as ligações interdisciplinares da prática artística criativa aos seus contextos individuais, sociais, históricos, educacionais, políticos, económicos, tecnológicos e culturais.
- Trabalhar dentro do potencial inter- e transdisciplinar da arte nos seus contextos, a fim de promover e fomentar intervenções artísticas relevantes e impactantes.
- Criar conhecimento que possa ser útil na prática artística e criativa atual e futura, tanto pelos respectivos autores como por terceiros.
- (Auto)Questionar constantemente os três papéis do a/r/cógrafo no ecossistema das artes, visando a sua crescente adaptação e relevância.

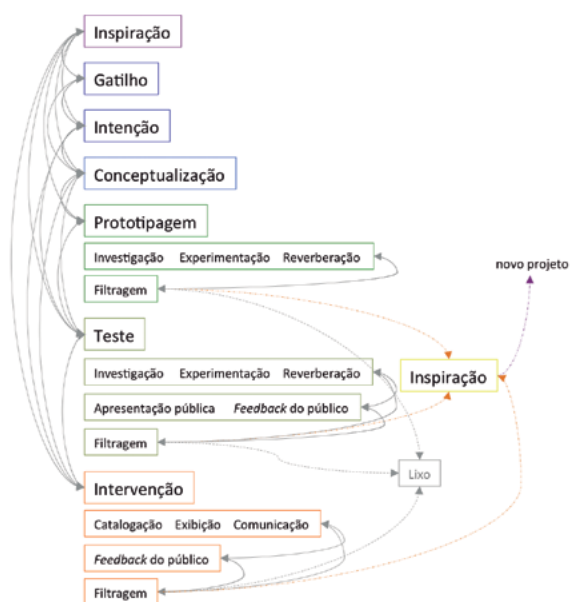


Figura 11. Um ramo do rizoma da a/r/cografia. Fonte: autor.

A a/r/cografia apresenta-se assim como uma expansão válida da a/r/tografia, consistindo numa metodologia de investigação criativa, inserindo-se na família das metodologias baseadas em prática artística. Ela desenvolve-se sobre um sistema de comunicação aberto, interativo e iterativo, com características dinâmicas que permitem ao artista/investigador articular relações entre disciplinas, por meio de contextos, narrativas, memórias, diálogos, reuniões e grupos, visando a cabal documentação e comunicação das obras de arte, processos criativos e investigação a elas associados.

A CIBERLITERATURA (RE)VELADA: PERSPECTIVAS PEDAGÓGICAS

RUI TORRES & CÉSAR FIGUEIREDO

Exame Final Nacional de Português
Prova 639 | 1.ª Fase | Ensino Secundário | 2018

12.º Ano de Escolaridade

Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho

Critérios de Classificação

bÜRO

cRATA

CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

As respostas que não apresentarem qualquer uma das constantes dos critérios específicos são classificadas em igualdade de circunstâncias com aquelas que as apresentem, desde que o seu conteúdo seja cientificamente válido, adequado ao solicitado e enquadrado pelos documentos curriculares de referência.			
Para cada resposta, a pontuação máxima atribuída a esse aspecto por um parâmetro será sempre a correspondente à classificação a atribuir a cada resposta resultante da aplicação dos critérios gerais e dos critérios específicos.			
Nos casos em que a pontuação referente aos aspetos de conteúdo (C) corresponda ao nível 1 de desempenho, o processo de aplicação dos critérios de pontuação é passivo, não havendo desvalorização de respostas.			
A ausência de indicação inequívoca da versão da prova implica a classificação com zero pontos das respostas do tipo de escolha múltipla de uma das alternativas, ou de expressão oral, se os primeiros versos, de um ser abarçados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:			Desvalorização (pontos)
As respostas ilegíveis ou que não possam ser ditamente transcritas são classificadas com zero pontos.			
Em caso de omissão ou de engano na identificação de uma resposta, esta pode ser classificada se for possível identificar inequivocamente o item a que diz respeito.			
Se for apresentada mais do que uma resposta ao mesmo item, só é classificada a resposta que surgir em primeiro lugar.			
A classificação das provas nas quais se apresenta, pelo menos, uma resposta restrita ou extensa escrita sobre esse valor aplicam-se apenas os eventuais descontos relativos aos fatores de desvalorização previstos integralmente em maiúsculas e sujeita a uma desvalorização de cinco pontos na classificação total da prova.			
No âmbito da estruturação do discurso, avalia-se a capacidade de assegurar a progressão e o encadeamento do recurso a mecanismos de coesão textual adequados.			
Nos itens de escolha múltipla, a indicação do item correto atribui-se às respostas que apresentem de forma inequívoca a opção correta. Todas as outras respostas são classificadas com zero pontos.			
Nas respostas aos itens de seleção, a transcrição do texto da opção escolhida é considerada equivalente à indicação da letra ou do número correspondente.			
Os limites de extensão e a progressão e a clareza das ideias podem estar asseguradas através de diversos mecanismos.			
Se não se verificarem repetições ou repetições excessivas, sem que os parágrafos contidos no item de resposta extensa, desconta-se um ponto por cada palavra (a mais ou a menos), até ao máximo de cinco.			
No âmbito da correção linguística, estão previstos descontos por aplicação dos fatores de desvalorização de 0 a 5 pontos, depois de aplicados todos os critérios definidos para o item.			
Respostas no Quadro 2. Estes descontos são orientados até ao limite das pontuações indicadas nos critérios específicos.			
Se a resposta ao item contiver dados que revelem contradição em relação aos elementos considerados corretos, ou se apresentar dados cuja irrelevância impossibilite a identificação objetiva dos elementos solicitados, é-lhe atribuída a classificação de zero pontos.			
Os critérios de pontuação relativos à organização das respostas são organizados por níveis de desempenho nos parâmetros seguintes: (A) Género/Formato textual, (B) Tema e Pertinência da Informação, (C) Organização e Coesão Textuais. A cada nível de desempenho corresponde uma dada pontuação.			
Resposta restrita que não atinja o nível 1 de desempenho num parâmetro é classificada com zero pontos nesse parâmetro.			
A colação dos itens de resposta restrita é distribuída pelos parâmetros seguintes: aspetos de conteúdo (C) e aspetos de estruturação do discurso e correção linguística (E) no parâmetro A (Género/Formato Textual) ou no parâmetro B (Tema e Pertinência da Informação) implica a atribuição de zero pontos em todos os restantes parâmetros da Escala de Classificação relativos aos aspetos de conteúdo, apresentando-se organizados por níveis de desempenho. A cada nível de desempenho corresponde uma dada pontuação. Se permanecerem dúvidas quanto ao nível a atribuir, deve optar-se pelo nível mais elevado de entre os devolvidos em consideração. É classificada com zero pontos qualquer resposta que não atinja o nível 1 de desempenho nos critérios específicos.			
A classificação com zero pontos nos aspetos de conteúdo implica a classificação com zero pontos nos aspetos de estruturação do discurso e correção linguística.			

1 Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

2 Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

A ciberliteratura (re)velada: Perspectivas pedagógicas

Exame Final Nacional de Português

Prova 639 | 1.ª Fase | Ensino Secundário | 2018

12.º Ano de Escolaridade

Neste texto especulativo apresentam-se alguns trabalhos de ciberliteratura numa perspectiva pedagógica situada num futuro incerto (este: 2029). 16 Páginas

Ficção paródica, resulta, por um lado, de experiências na docência de seminários, cursos e oficinas de literatura electrónica¹ e, por outro, de prática criativa envolvendo poemas digitais.²

Parte-se da hipótese de que no âmbito das escritas electrónicas não há uma diferença essencial entre prática pedagógica e criativa, antes explorações ou investigações criativas: actividades de escrita e leitura que usam os meios de comunicação disponíveis no seu tempo para entender os seus limites e potencialidades à luz de uma perspectiva didáctica reflexiva. Imagina-se por isso um futuro no qual o Plano Nacional de Leitura 2027 entra, finalmente, em vigor.

1 Cf: **Escrita Criativa e Hipermedia** (Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2007-09), **Taller de creación literária** (Universidade de Granada / CaCoCu Net.ART, 2007), **Escrita criativa em meios digitais** (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil, 2007), **Atelier de e-Textualidade** (Universidade Nova de Lisboa, 2007-13), **Oficina de Escrita Criativa e Hipermedia** (Escola Secundária Manuel de Arriaga, Açores, 2012), **Erasmus Intensive Program European Digital Literatures** (Universidad Complutense de Madrid, Espanha, 2012-14), **Combinatória e Geração Textual** (Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2016-2019), **Curso Intensivo de Literatura Electrónica** (Universidad Nacional Autónoma de México, 2018) e **Combinatória e geração textual** (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2018-19)

2 Ver: <https://telepoesis.net/poesias.html>



Machine Update Setting

Machine Update Setting	Machine Auto Update setting	Transmission log Update	Update log Transmission	Branch	Version	Português
Prova 639 1.ª Fase Ensino Secundário 2018						
12.º Ano de Escolaridade						
Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho						
Critérios de Classificação						16 Páginas

CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

1. Livros Digitais do PNL2027: Modo de Usar

Em 2029, após dez anos de preparação intensiva em competências digitais, os professores portugueses passam a incluir nos conteúdos dos seus programas curriculares

“criações e-literárias participativas” (a terminologia usada em 2019 era “livros digitais”),³ cruzando competências técnicas e cognitivas (aquilo a que no século XX se chamava de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura de interdisciplinaridade), actuando ao nível da remistura

3 Ver: Secção de Livros Digitais neste site:

<http://pnl2027.gov.pt/np4/livrosdigitais.html>

4 Ver: <https://telepoesis.net/curso-breve/tutorial.html>

Machine Update setting	A classificação a atribuir a cada resposta resulta da aplicação dos critérios gerais e dos critérios específicos apresentados para cada item e é expressa por um número inteiro.	
Machine Auto Update setting		
Relay server setting	Update File Download	OFF
	A ausência de indicação inequívoca da versão da prova implica a classificação com zero pontos das respostas aos itens de escolha múltipla.	
	As respostas ilegíveis ou que não possam ser claramente identificadas são classificadas com zero pontos.	
	Em caso de omissão ou de engano na identificação de uma resposta, esta pode ser classificada se for possível identificar inequivocamente o item a que diz respeito.	
	Se for apresentada mais do que uma resposta ao mesmo item, só é classificada a resposta que surgir em primeiro lugar.	
	A classificação das provas nas quais se apresente, pelo menos, uma resposta restrita ou extensa escrita integralmente em maiúsculas é sujeita a uma desvalorização de cinco pontos na classificação total da prova.	
	ITENS DE SELEÇÃO	
	Nos itens de escolha múltipla, a cotação do item só é atribuída às respostas que apresentem de forma inequívoca a opção correta. Todas as outras respostas são classificadas com zero pontos.	
	Nas respostas aos itens de seleção, a transcrição do texto da opção escolhida é considerada equivalente à indicação da letra ou do número correspondente.	
	ITENS DE CONSTRUÇÃO	
Resposta curta	SMB authentication	OFF
	Distribution server (HTTP)	OFF
	Nos itens de resposta curta, são atribuídas pontuações às respostas total ou parcialmente corretas, de acordo com os critérios específicos.	

Machine Update Password
Se a resposta ao item contiver dados que revelem contradição em relação aos elementos considerados corretos, ou se apresentar dados cuja irrelevância impossibilite a identificação objetiva dos elementos solicitados, é-lhe atribuída a classificação de zero pontos.

Nos itens em que se solicita o uso de terminologia linguística, são classificadas com zero pontos as respostas que contenham abreviaturas dos termos.

Resposta restrita

A cotação dos itens de resposta restrita é distribuída pelos parâmetros seguintes: aspetos de conteúdo (C) e aspetos de estruturação do discurso e correção linguística (F).

Os critérios de classificação relativos aos aspetos de conteúdo apresentam-se organizados por níveis de desempenho. A cada nível de desempenho corresponde uma dada pontuação. Se permanecerem dúvidas quanto ao nível a atribuir, deve optar-se pelo nível mais elevado de entre os dois tidos em consideração. É classificada com zero pontos qualquer resposta que não atinja o nível 1 de desempenho.

A classificação com zero pontos nos aspetos de conteúdo implica a classificação com zero pontos nos aspetos de estruturação do discurso e correção linguística.

As respostas que não apresentem exatamente os mesmos termos ou interpretações constantes dos critérios específicos são classificadas em função de circunstâncias em que aquelas que os apresentam desde que o seu conteúdo seja cientificamente válido, adequado ao solicitado e enquadrado pelos documentos curriculares de referência.

2. Documento orientador para as colaborações criativas de competências e-literárias

Nos casos em que a pontuação referente aos aspetos de conteúdo (C) corresponda ao nível 1 de desempenho, a pontuação máxima a atribuir aos aspetos de estruturação do discurso e correção linguística (E) é a que consta no Quadro 1.

Artigo 1º - Os trabalhos criativos e-literários que aqui se sugerem permitirão aos jovens criadores reflectir acerca de diferentes formas de experimentação literária, exercitando estratégias de leitura e escrita, actividades consideradas de novo fundamentais no seguimento das guerras culturais geradas pelo confuso e conturbado período da Pós-verdade. Os princípios que estão subjacentes a estes trabalhos, e dos quais derivam as competências a exercitar nos variados contextos sociais de aprendizagem (as “aulas”, por esta altura, já não se ministram exclusivamente em salas) são aqueles que já haviam sido propostos pela geração *hippie*, entretanto ofuscados pela geração *yuppie*, a saber: integração de arte(s) e tecnologia(s); diálogo(s) entre diferentes meios; convergência de distintas formas de expressão; interacção através de comunidades de e-leitores globais; dissolução dos conceitos de obra e autor(ia), substituídos pelos processos de colaboração distribuída. Tratando-se de artefactos retóricos efémeros, estas criações colaborativas estão em sintonia com o paradigma dos novos “novos média”: narrar, colaborar, curar. Sugere-se, por isso, uma utilização curatorial e farmacológica da tecnologia, adoptando-a com o objectivo de as estranhar e não de as entranhar.

Resposta extensa

A pontuação do item de resposta extensa é distribuída por parâmetros de estruturação temática e discursiva (E1D) e de correção linguística (CL).

Artigo 2º - Propõe-se que as co-criações sejam contextualizadas por um conhecimento prévio da história das artes da linguagem. Para inovar ao nível da expressão, considera-se necessário garantir uma investigação acerca dos processos e constrangimentos linguísticos e paralinguísticos, promovendo-se a apropriação construtiva dos aparatos técnicos das esmoleituras colaborativas. Pretende-se que os criadores (ab)usem (d)as linguagens artificiais e (d)as operações generativas do seu tempo, reinventando e subvertendo a sua *techne*. Ao apropriar as bases de dados, algoritmos e *bots* das redes sociais do final do século passado e do início do presente (elementos que designam uma arqueologia da cibercultura do passado), projecta-se que os públicos possam experimentar, ludicamente (os videojogos, relembre-se, foram adoptados como ferramentas pedagógicas), as novas estratégias criativas que reintegrem a *poesis* com os corpos bio-dromopolitizados, relacionando as culturas tecnológicas com os seus meios e procedimentos, contaminando a cultura tecnológica poeticamente.

As respostas que não apresentem exatamente os mesmos termos ou interpretações constantes dos critérios específicos são classificadas em igualdade de circunstâncias com aquelas que apresentam o conteúdo de referência. O conteúdo seja cientificamente válido, adequado ao solicitado e enquadrado pelos documentos curriculares de referência.

Machine Update Setting

Machine Auto Update Setting

Auto Update Setting

no Quadro 1

Server1 Settings

Auto update

OFF

Quadro 1 – Pontuação máxima a atribuir ao parâmetro F em situações específicas

Pontuação atribuída ao parâmetro C	Pontuação máxima a atribuir ao parâmetro F
3 pontos	3 pontos

Sobre esse valor aplicam-se apenas os eventuais descontos relativos aos fatores de desvalorização previstos no Quadro 2.

No âmbito da estruturação do discurso, avalia-se a capacidade de assegurar a progressão e o encadeamento da informação através do recurso a mecanismos de coesão textual adequados.

Na avaliação da estruturação do discurso, importa considerar o seguinte:

- exceto quando tal é expressamente requerido no item, as respostas não têm de apresentar um parágrafo introdutório nem um parágrafo conclusivo;
- apenas deve ser penalizada a ausência dos parágrafos inequivocamente necessários, ou seja, aqueles que decorrem da introdução de unidades de sentido claramente distintas das anteriores;
- a progressão e a clareza das ideias podem estar asseguradas através de diversos mecanismos (nomeadamente a pontuação e a repetição lexical), sem recurso obrigatório a conectores interfrásicos.

No âmbito da correção linguística, estão previstos descontos por aplicação dos fatores de desvalorização apresentados no Quadro 2. Estes descontos são efetuados até ao limite das pontuações indicadas nos critérios específicos.

Resposta extensa

A cotação do item de resposta extensa é distribuída por parâmetros de estruturação temática e discursiva (ETD) e de correção linguística (CL).

Os critérios de classificação relativos à ETD apresentam-se organizados por níveis de desempenho nos parâmetros seguintes: (A) Género/Formato Textual, (B) Tema e Pertinência da Informação, (C) Organização e Coesão Textuais. A cada nível de desempenho corresponde uma dada pontuação.

Server2 Settings

Auto update

OFF

Qualquer resposta que não atinja o nível 1 de desempenho num parâmetro é classificada com zero pontos nesse parâmetro.

A atribuição da classificação de zero pontos ou no parâmetro A (Género/Formato Textual) ou no parâmetro B (Tema e Pertinência da Informação) implica a atribuição de zero pontos em todos os restantes parâmetros da ETD, bem como na CL.

Neste item, estão previstos descontos por aplicação dos fatores de desvalorização apresentados no Quadro 2. Estes descontos são efetuados até ao limite das pontuações indicadas nos critérios específicos.

Fatores de desvalorização

– Correção linguística

Artigo 3º - A utilização de procedimentos computacionais combinatórios e aleatórios está em sintonia com o necessário ressurgimento e recuperação da criação do mundo enquanto linguagem. Lembra-se, a esse propósito, a semelhança identificada pelo poeta do século XX, Herberto Helder, entre os textos produzidos com essas técnicas e “certos textos mágicos primitivos, (...) certa poesia popular, (...) certo lirismo medieval (...) fórmula ritual mágica (...)”. No actual multiverso pós-científico, o regresso à(s) magia(s) e à(s) alquimia(s) é indispensável.

Desvalorização (pontos)
<p>• erro de ortografia incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula, erro de transliteração</p>
<p>• incumprimento das regras de citação de texto ou de referência a título de uma obra</p>

Artigo 4º - Considera-se indispensável a capacidade de “ler o mundo”, a qual se constrói inevitavelmente a partir do diálogo com textos de autores clássicos como Abílio-José Santos, António Aragão, Adília Lopes, Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Salette Tavares e Pedro Barbosa, entre outros, usando-os criativamente como húmus textual para futuras investigações criativas. Sugere-se um investimento acentuado na criação de textos dependentes de outros textos: releituras, remisturas intertextuais, traduções criativas. Este *escrever em diálogo* com outros textos, fundamentado na plagiotropia enquanto lei universal da metamorfose literária, representará uma performance textual de cantos paralelos, historicamente situa(ciona)da, sinalizando a transformação das textualidades em rede que caracteriza a ecologia do mundo pós-digital. Recuperando essas tradições através da manipulação palimpséstica e labiríntica, responderemos finalmente a esse apetite de descoberta que funda o arquétipo do espírito de investigação criativa que o mundo e a humanidade exigem.

Se a resposta é classificada como um texto com mais de um erro ortográfico, bem como a presença de mais de um erro na mesma palavra (incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula e erro de transliteração), a classificação é inferior a zero pontos. Se a aplicação deste fator de desvalorização resultar uma classificação inferior a zero pontos, atribui-se zero pontos a correção linguística.

Se a resposta é classificada como um texto com mais de um erro ortográfico, bem como a presença de mais de um erro na mesma palavra (incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula e erro de transliteração), a classificação é inferior a zero pontos. Se a aplicação deste fator de desvalorização resultar uma classificação inferior a zero pontos, atribui-se zero pontos a correção linguística.

Caso a resposta apresente uma extensão inferior a oitenta palavras, é classificada com zero pontos. Se a resposta for classificada como um texto com mais de um erro ortográfico, bem como a presença de mais de um erro na mesma palavra (incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula e erro de transliteração), a classificação é inferior a zero pontos. Se a aplicação deste fator de desvalorização resultar uma classificação inferior a zero pontos, atribui-se zero pontos a correção linguística.

Artigo 5º - Reconhecendo o problema da obsolescência tecnológica que afectou, no início do presente século, toda a literatura electrónica do século XX, pretende-se criar as condições para que os próprios criadores saibam migrar e emular o código obsoleto em que as ditas “obras” foram programadas: do Cobol ao Basic, do Java ao Shockwave, do Flash ao Unity3D, entre outros. Assumindo que os autores dessas “obras” partilharam os códigos fonte dos seus poemas, será possível, e é aconselhada, a sua manutenção, reutilização e/ou alteração pelas comunidades inter-artísticas de criação colaborativa.⁵

⁵ Cf. recomendações da Electronic Literature Organization (agora Organization for the Future and Survival of Literature) em “Acid-Free Bits: Recommendations for Long-Lasting Electronic Literature”, de Nick Montfort e Noah Wardrip-Fruin (2004).

Fatores de desvalorização

– Correção linguística

As desvalorizações no âmbito da correção linguística apresentadas no Quadro 2 aplicam-se aos itens de resposta curta e ao item de resposta extensa.

Internet ISW Set	Function Setting	OFF
<p>Quadro 2 – Desvalorizações no âmbito da correção linguística</p>		
	Tipo de ocorrências	Desvalorização (pontos)
<ul style="list-style-type: none"> erro inequívoco de pontuação erro de ortografia (incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula e erro de translineação) erro de morfologia 		1
<ul style="list-style-type: none"> incumprimento das regras de citação de texto ou de referência a título de uma obra 		
<ul style="list-style-type: none"> erro de sintaxe impropriedade lexical 		2
<p>Em cada resposta, é contabilizada como uma única ocorrência a repetição de uma palavra com o mesmo erro ortográfico, bem como a presença de mais de um erro na mesma palavra (incluindo erro de acentuação, uso indevido de letra minúscula ou de letra maiúscula e erro de translineação).</p>		
<p>Se da aplicação deste fator de desvalorização resultar uma classificação inferior a zero pontos, atribui-se zero pontos à correção linguística.</p>		
<p>– Limites de extensão</p>		
<p>Sempre que não sejam respeitados os limites relativos ao número de palavras indicados na instrução do item de resposta extensa, desconta-se um ponto por cada palavra (a mais ou a menos), até ao máximo de cinco (1 × 5) pontos, depois de aplicados todos os critérios definidos para o item.</p>		

Caso a resposta apresente uma extensão inferior a oitenta palavras, é classificada com zero pontos.

Para o item de contagem considera-se uma palavra qualquer sequência delimitada por espaços em branco, mesmo quando esta integre elementos ligados por hífen (ex.: /dir-se-ia/). Qualquer número conta como uma única palavra, independentemente do número de algarismos que o constituam (ex.: /2018/).

Common Settings	Function Setting	OFF
<p>Se da aplicação deste fator de desvalorização resultar uma classificação inferior a zero pontos, é atribuída à resposta a classificação de zero pontos.</p>		

CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE CLASSIFICAÇÃO

GRUPO I 104 pontos

Artigo 6º - Aspira-se a uma maior hibridização entre os rastos do digital/virtual e o espaço físico ambiental, sendo ambicionadas extensões e transcodificações destas poesias para interfaces do espaço público das regiões pós-urbanas, criando-se dessa forma uma poesia expandida em objectos e corpos, rasurada nos caminhos entre o antigo museu e os jardins ainda existentes. Esta poesia poderá constituir uma experimentação eco-didática: um projecto-poesia, gesto em busca da re-cognição de uma realidade humana entretanto perdida. A nova (textualidade e-literária deve, pois, ser entendida como performance do (e com o) pós-digital.

Para caracterizar o estado de alma do sujeito poético, expresso nos versos primeiros, devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

- a dor/mágoa/tristeza/amargura manifestada pelo sujeito poético;
- a desilusão/frustração sentida relativamente à pátria do presente;
- a esperança na vinda do «Senhor», a qual preenche o seu vazio interior.

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo três tópicos de resposta adequados.	
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequados, podendo ainda ser abordado outro das respostas listadas.	
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo um tópico de resposta adequado.	
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo três tópicos de resposta, todos eles com pequenas imprecisões e/ou omissões.	
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo um tópico de resposta adequado.	
	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequados, com pequenas imprecisões e/ou omissões.	

Coda - Passados dois séculos sobre a invenção do telégrafo, a poesia é o discurso propício para envolver os leitores com as materialidades da escrita e da linguagem, constituindo, em 2029, o discurso adequado para desessencializar o *software* (aquilo a que os Antigos chamavam “mídia”). Só uma *e-poesis* motivará a consciência estética acerca dos programas dispersos em rede, tornará os sistemas electrónicos visíveis, desfamiliarizará as nossas experiências com as interfaces, religará o humano à máquina digital universal, traduzindo as vidas em rede através de uma consciência de ligação ao inexistente natural. A poesia digital como poesia apenas: algo que nos possa ajudar a transformar o mundo num lugar melhor.

- Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 6 pontos
- Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

- Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Machine Update Setting		104 pontos
Machine Auto Update setting		
1. Transmission Server Log	Send Server Log	OFF 16 pontos
<p>Para caracterizar o estado de alma do sujeito poético, expresso nos seis primeiros versos, devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:</p> <ul style="list-style-type: none"> - a dor/mágoa/tristeza/amargura manifestada pelo sujeito poético; - a desilusão/frustração sentida relativamente à pátria do presente; - a esperança na vinda do «Senhor», a qual preenche o seu vazio interior. 		
• Aspetos de conteúdo (C)		10 pontos
Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
4	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo três tópicos de resposta adequadamente.	10
3	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequadamente, podendo ainda desenvolver o outro com pequenas imprecisões e/ou omissões.	8
2	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente e um ou dois outros com pequenas imprecisões e/ou omissões. OU Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo três tópicos de resposta, todos eles com pequenas imprecisões e/ou omissões.	5
1	Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente. OU Caracteriza o estado de alma do sujeito poético, desenvolvendo dois tópicos de resposta, ambos com pequenas imprecisões e/ou omissões.	3

- Aspetos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 6 pontos
- Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

- Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

3. Mecanismos de convalidação de competências

Para justificar o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, devem ser abordados dois dos tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Apresentam-se agora algumas das recomendações genéricas relativas às Criações Colaborativas para Convalidação de Competências, instruções que os co-criadores devem conhecer antecipadamente.

1) Não precisa de indicar de forma legível a versão da criação; ao contrário do anterior mundo digital, no mundo pós-digital já não lidamos com versões. Todas as suas escolhas são legítimas e a ilegibilidade é aceite como procedimento criativo para o progresso da subjectividade humana.

2) Utilize apenas ferramentas gratuitas e de código aberto, comentando, sempre que necessário e possível, o código.⁶

3) É permitido e estimulado o uso de correctores. Aquilo que pretender que seja considerado para registo final aparecerá como a última variação criada: o sistema registará todo o histórico das versões, em respeito pela transparência e conforme a adopção dos *standards* propagados pela antiga Wikipedia.

4) No seguimento do ponto anterior, presente, se necessário, várias respostas para cada item. O sistema de inteligência artificial saberá identificar, de acordo com a sua pegada social na *net* e na pan-aceia identitária dos ciber-cidadãos, quais as criações que realmente preferia ter como escolha adequada.

5) É permitida e aconselhada a consulta de dicionários, enciclopédias e bases de dados, assim como todo e qualquer *script* disponível em rede; isto é, pode copiar e remisturar à vontade. Com a complementaridade conseguida entre o sistema Xanadu de Ted Nelson e o modelo W3C, o plágio não constitui mais uma ameaça ou um problema.

6) Os itens não têm cotação, de acordo com o último despacho ministerial de transição do antigo Ministério da Educação, após estudos que comprovaram que a avaliação quantitativa era incompatível com um ensino aberto e colaborativo que um mundo em transformação exige.

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

⁶ Na linha do já referido clássico "Acid-Free Bits".

Para justificar o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Remote Service Setting	Function Setting	Enable Settings	Disable	
expressão da ansiedade de quem deseja saber quando virá o «Senhor»;				
expressão da ansiedade quanto ao momento em que o regresso do «Senhor» acontecerá (mas também da certeza da sua vinda);				
– apelo insistente para que o «Encoberto» volte (para pôr fim ao «mal» e criar «A Nova Terra e os Novos Céus» – vv. 11 e 12).				
• Aspectos de conteúdo (C)			10 pontos	
Níveis	Descritores de desempenho			Pontuação
4	Justifica o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequadamente.			10
3	Justifica o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente e outro com pequenas imprecisões e/ou omissões.			8
2	Justifica o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente.			5
	OU Justifica o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, desenvolvendo dois tópicos de resposta, ambos com pequenas imprecisões e/ou omissões.			
1	Justifica o recurso simultâneo à anáfora e à frase interrogativa, desenvolvendo um tópico de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões.			3
• Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F)			6 pontos	

• Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

• Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

3. 16 pontos

4. Criações propostas (a título de exemplo)

Para explicar a razão pela qual o sujeito poético pode ser considerado um profeta, devem ser abordados dois dos tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Criação 1 - *Perdido dans la traduction [Lost in translation]*

– deseja a realização do «Sonho das eras português» (v. 14);

Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Linguística computacional; Línguas estrangeiras; Programação; Sistemas sonoros automatizados.

• Aspectos de conteúdo (C) 10 pontos

Competências a identificar: Uso criativo de ferramentas de tradução automática; Domínio de aspectos relacionados com programas de text-to-speech; Capacidade de usar ferramentas de edição de som, criando bases de dados estruturadas; Criação de documentos com dados estruturados em formato XML; Jogo criativo com intratextualidades e interlinguismos; HTML.		10
2	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente. OU o mundo hostile e perecível dói Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo dois tópicos de resposta, ambos com pequenas imprecisões e/ou omissões.	5
1	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo um tópico de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões. le monde hostile et périssable fait mal	3

• Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (E) 2 pontos

• Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descrições de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias. the fire luxuoso e périssable sufoca il instable and sombrio	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

• Correção linguística² 4 pontos

opt
lost in translation ▾
txt
stop resume reset
snd
start stop! stop fade resume

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

3.
 Para explicar a razão pela qual o sujeito poético pode ser considerado um profeta, devem ser abordados dois dos tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

No.	Trouble code	Valor Conta gen Integr	Valor Conta gen Interu
	– anuncia a vinda do «Encoberto» (D. Sebastião)/a construção do Quinto Império; – deseja a realização do «Sonho das Índias» (v. 17); – espera cumprir o «grande anseio que Deus fez» (v. 16); – é o porta-voz de um desejo/sonho coletivo.		
• Aspectos de conteúdo (C) 10 pontos			
Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação	
4	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequadamente.	10	
3	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente e outro com pequenas imprecisões e/ou omissões.	8	
2	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente. OU Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo dois tópicos de resposta, ambos com pequenas imprecisões e/ou omissões.	5	
1	Explica por que razão o sujeito poético pode ser considerado um profeta, desenvolvendo um tópico de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões.	3	
• Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 6 pontos			
• Estruturação do discurso ¹ 2 pontos			
Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação	
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2	
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1	
• Correção linguística ² 4 pontos			

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Criação 2 - *Árvore*

Para responder, deverão ser abordados dois dos tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

– recurso à primeira pessoa do singular em formas verbais, como «Screvo» (v. 1) ou «Tenho» (v. 3)/em determinantes possessivos, como «meu» (v. 2)/em pronomes pessoais, como «me» (v. 4);
Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Estudos ambientais; Poesia portuguesa; Produção sonora; Estudos visuais; e ter.» (v. 2);

– visão subjetiva do destino nacional, evidenciada, por exemplo, nos versos «Quando virás, ó Encoberto, /

Competências a identificar: Identificação de poemas relacionados com o ambiente (flora, fauna, espécies extintas, espécies em vias de extinção, biodiversidade, policultura);

Criação de textos baseados ou inspirados nesses poemas;

Identificação de léxicos relacionados com o ambiente (ver descrição em cima), tratamento e distribuição gramatical;

Gravação de sons da natureza; Gravação de vozes de actores;

Utilização de ferramentas de edição de som, criando bases de dados estruturadas;

Criação de documentos com dados estruturados em formato XML;

Identificação e utilização de imagens (de enciclopédias visuais) relacionadas com a temática adoptada;

Edição de imagem vectorial e produção visual; HTML.

Simple e calmos, os regatos e as árvores, no verdor da sua primavera.

Sente-se a dor das giestas.

Em ferozes sonhos, os rumores fictícios dos choupos.

Na fictícia tarde, as laranjas.

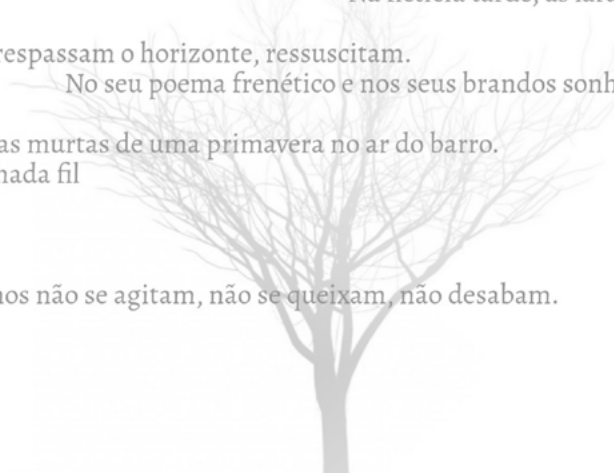
Os cedros trespassam o horizonte, ressuscitam.

No seu poema frenético e nos seus brandos sonhos, as palmeiras.

Entranhamo-nos como as murtas de uma primavera no ar do barro.

O espinho: enrodilhada fil

Os plátanos não se agitam, não se queixam, não desabam.



4.

Na resposta, devem ser abordados dois dos tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

ADF Paper Pages	
No.	ADF Original Paper Message mode Counter
1	Page Count
2	Mixed Original
	00017428 00000000
Fax Connection Error	
Transmission Error Receive Error	
	000000 000000
Service Total	
Níveis Descriptores de desempenho	
Service Total	Service Total(Duplex)
00139896	00029610
2	Identifica, adequadamente, duas características do discurso lírico de <i>Mensagem</i> , cada uma delas fundamentada com a transcrição de um exemplo significativo.
1	Identifica, adequadamente, duas características do discurso lírico de <i>Mensagem</i> , mas apenas uma delas fundamentada com a transcrição de um exemplo significativo. OU Identifica, adequadamente, uma característica do discurso lírico de <i>Mensagem</i> , fundamentada com a transcrição de um exemplo significativo.
	8 4
Maintenance	
Maint.-Count	00051955
Maint.-Set	00000000
Count Start day	2019/04/24
JAM Code	
Display Setting	ON
Acquiring Settings	
Usage Frequency / Collection Settings ON	
Internal Error, Auto Cancel	
Rank B	Yes
Rank C	Yes
Display Eco Index	
Power Savings Display Level	OFF
Output Coefficient Settings	0.4166
Burn Prevision Message Display setting	
	ON
Rx File Change Page Name	Do Not Change

Criação 3 - PoemAds - sob o signo da devoração

Explicar em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Escrita publicitária; Crítica dos média; Estudos críticos do Consumo e da Propaganda capitalista.

– a afirmação revela a intuição de uma desgraça iminente (possibilidade de D. João de Portugal regressar)

Competências a identificar: Identificação de slogans, soundbites e discursos políticos inflamados; Criação de textos-base inspirados nesses discursos de persuasão;

Identificação de léxicos relacionados com propaganda e publicidade; Identificação e edição de sons dessa natureza; Utilização de ferramentas de edição de som, criando bases de dados estruturadas; Criação de documentos com dados estruturados em formato XML; HTML.

	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequadamente.	10
3	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente e outro com pequenas imprecisões e/ou omissões.	8
A vida inspira-nos		
	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente.	
2	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo dois tópicos de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões. Não é consumo. É dependência. rancor autêntico a pausa que anula. O poder da plagiotropia é profundo -	5
1	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões. Há coisas que o crédito não alcança para todas as outras existe devoração. Movidos pela antropofagia - pelo prazer de parodiar - a publicidade inspira-nos. Imagens que crescem consigo - a vida em movimento - a criar excêntricos todas as semanas. Aposte nos seus sonhos! Com crédito, tudo melhora	
Puro Prazer		
Níveis	Os descritores de desempenho de desempenho o bom sai bem, ter é poder.	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias. Chega de lamúrias! Sabe bem pagar tão pouco e	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias. Inspiração é mesmo natural! espuma de preços porque a vida é agora!	1
	• Correção linguística ²@..... 4 pontos	
Movidos pela paixão		

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

5. Serial No. A92F021050649

Para explicar em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia,

Machine Update Setting
 Machine Auto Update Setting
 Relay server setting
 Update File Download
 Update File Download
 Ssh authentication
 Ssh authentication
 Distribution server (HTTP)
 Distribution server (HTTP)
 Machine Update Password

Machine Update Setting
 Machine Auto Update Setting
 Relay server setting
 Update File Download
 Update File Download
 Ssh authentication
 Ssh authentication
 Distribution server (HTTP)
 Distribution server (HTTP)
 Machine Update Password

... afirmação de Madalena relativamente à instabilidade do tempo (alterações atmosféricas que indicam a dificuldade de manter a harmonia da família em casa, apesar de, até ao momento, o dia estar sereno) indicia, simbolicamente, o receio de que também a sua vida (até então feliz) possa mudar;
 – a afirmação revela a intuição de uma desgraça iminente (possibilidade de D. João de Portugal regressar) que viria pôr fim à harmonia familiar.

• Aspectos de conteúdo (C) 10 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
4	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo dois tópicos de resposta adequadamente.	10
3	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente e outro com pequenas imprecisões e/ou omissões.	8
2	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta adequadamente. OU Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo dois tópicos de resposta, ambos com pequenas imprecisões e/ou omissões.	5
1	Explica em que medida a afirmação proferida por Madalena pode constituir um presságio de tragédia, desenvolvendo um tópico de resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões.	3

• Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 6 pontos

Machine Update Password
 Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

• Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Criação 4 – Estou Vivo e Escrevo Sol relacionando-os com a repetição da palavra «hoje», devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Literatura portuguesa do século XX; Bases de dados;

- a repetição da palavra «hoje» reforça o terror obsessivo de Madalena, que atribui um carácter fatídico àquele dia/reforça o pressentimento de uma desgraça iminente (por ação do destino).

Competências a identificar: Leitura aturada da obra completa de um(a) poeta; Criação e programação de versos com potencial combinatório; algoritmo poético do/a poeta; Criação de bases de dados lexicais, com separação por categoria gramatical; Utilização de ferramentas de edição de som, criando bases de dados estruturadas com vozes de atores a ler fragmentos dos poemas; Criação de documentos com dados estruturados em formato XML; HTML.

<p>3</p> <p>OU</p>	<p>Justifica um sentimento manifestado por Madalena e relaciona-o com a repetição da palavra «hoje», numa resposta adequada.</p>	<p>8</p>
<p>2</p> <p>OU</p>	<p>Justifica um sentimento manifestado por Madalena e relaciona-o com a repetição da palavra «hoje», numa resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões.</p>	<p>5</p>
<p>2</p> <p>OU</p>	<p>Justifica, adequadamente, dois sentimentos manifestados por Madalena, sem os relacionar com a repetição da palavra «hoje».</p>	<p>5</p>
<p>1</p>	<p>Explícita, adequadamente, o sentido da repetição da palavra «hoje», sem relacionar essa repetição com a justificação dos sentimentos manifestados por Madalena.</p>	<p>3</p>
<p>1</p>	<p>Justifica, com pequenas imprecisões e/ou omissões, dois sentimentos manifestados por Madalena, sem os relacionar com a repetição da palavra «hoje».</p>	<p>3</p>
<p>1</p>	<p>Explícita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, o sentido da repetição da palavra «hoje», sem relacionar essa repetição com a justificação dos sentimentos manifestados por Madalena.</p>	<p>3</p>
<p>2</p> <p>1</p>	<p>• Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) • Estruturação do discurso Níveis Descritores de desempenho e o que existe é a imaginação Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias. Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma omissão, a progressão e o encadeamento das ideias.</p>	<p>6 pontos 2 pontos Pontuação 2 1</p>

• Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Para justificar os sentimentos manifestados por Madalena, relacionando-os com a repetição da palavra «hoje», devem ser abordados os tópicos seguintes, ou outros igualmente relevantes:

Machine Update Setting

Machine Auto Update Setting

Transmission log update: OFF

o início da peça ou seja que D. João esteja vivo (e que Deus a castigue pelo seu «pecado»);
 – a repetição da palavra «hoje» reforça o terror obsessivo de Madalena, que atribui um carácter fatídico àquele dia/reforça o pressentimento de uma desgraça iminente (por ação do destino).

- Aspetos de conteúdo (C) 10 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
4	Justifica dois sentimentos manifestados por Madalena e relaciona-os com a repetição da palavra «hoje», numa resposta adequada.	10
3	Justifica dois sentimentos manifestados por Madalena e relaciona-os com a repetição da palavra «hoje», numa resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões. OU Justifica um sentimento manifestado por Madalena e relaciona-o com a repetição da palavra «hoje», numa resposta adequada.	8
2	Justifica um sentimento manifestado por Madalena e relaciona-o com a repetição da palavra «hoje», numa resposta com pequenas imprecisões e/ou omissões. OU Justifica, adequadamente, dois sentimentos manifestados por Madalena, sem os relacionar com a repetição da palavra «hoje». OU Explicita, adequadamente, o sentido da repetição da palavra «hoje», sem relacionar essa repetição com a justificação dos sentimentos manifestados por Madalena.	5
1	Justifica, com pequenas imprecisões e/ou omissões, dois sentimentos manifestados por Madalena, sem os relacionar com a repetição da palavra «hoje». OU Explicita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, o sentido da repetição da palavra «hoje», sem relacionar essa repetição com a justificação dos sentimentos manifestados por Madalena.	3

- Aspetos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 6 pontos
- Estruturação do discurso¹ 2 pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.	2
1	Os mecanismos de coesão textual utilizados asseguram, com alguma descontinuidade, a progressão e o encadeamento das ideias.	1

- Correção linguística² 4 pontos

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Criação 5 - e-lit Jazz

Para cada uma das obras. Os tópicos a seguir apresentados constituem apenas exemplos, podendo ser **Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Escrita académica; Ensaística e relatórios científicos.**

Competências a identificar: Compreensão da estrutura de um artigo ou ensaio de cariz científico; Criação e programação de componentes argumentativos com potencial combinatório; Criação de bases de dados lexicais com conceitos relacionados com o tema e sub-temas; Criação de documentos com dados estruturados em formato XML; HTML.

– os heróis situam-se na esfera da espiritualidade, como é o caso de D. Fernando, que age como instrumento da vontade divina/de uma vontade superior.

e-lit jazz @ ELO'16

• Aspetos de conteúdo: **Sandy Baldwin (@ghost_dog) + Rui Torres (@telepoesia)** pontos

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
4	Explícita, adequadamente, uma característica do herói em cada uma das obras, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo.	9
3	Explícita, adequadamente, uma característica do herói em cada uma das obras, mas apenas fundamenta uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explícita uma característica do herói em cada uma das obras, adequadamente num dos casos e com pequenas imprecisões e/ou omissões no outro, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo.	7
2	Explícita uma característica do herói em cada uma das obras, ambas com pequenas imprecisões e/ou omissões, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo. Score Explícita, adequadamente, uma característica do herói numa das obras, fundamentando essa característica com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explícita, adequadamente, uma característica do herói em cada uma das obras, sem as fundamentar com exemplos significativos.	5
1	Explícita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, uma característica do herói numa das obras, fundamentando essa característica com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explícita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, uma característica do herói em cada uma das obras, sem as fundamentar com exemplos significativos.	3

Para distinguir o herói em *Os Lusíadas* do herói em *Mensagem*, deve ser abordado um tópico relativo a cada uma das obras. Os tópicos a seguir apresentados constituem apenas exemplos, podendo ser abordados outros igualmente relevantes.

Machine Update Setting

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
4	Explicita, adequadamente, uma característica do herói em cada uma das obras, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo.	9
3	Explicita, adequadamente, uma característica do herói em cada uma das obras, mas apenas fundamenta uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explicita uma característica do herói em cada uma das obras, adequadamente num dos casos e com pequenas imprecisões e/ou omissões no outro, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo.	7
2	Explicita uma característica do herói em cada uma das obras, ambas com pequenas imprecisões e/ou omissões, fundamentando cada uma delas com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explicita, adequadamente, uma característica do herói numa das obras, fundamentando essa característica com, pelo menos, um exemplo significativo.	5
1	Explicita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, uma característica do herói numa das obras, fundamentando essa característica com, pelo menos, um exemplo significativo. OU Explicita, com pequenas imprecisões e/ou omissões, uma característica do herói em cada uma das obras, sem as fundamentar com exemplos significativos.	3

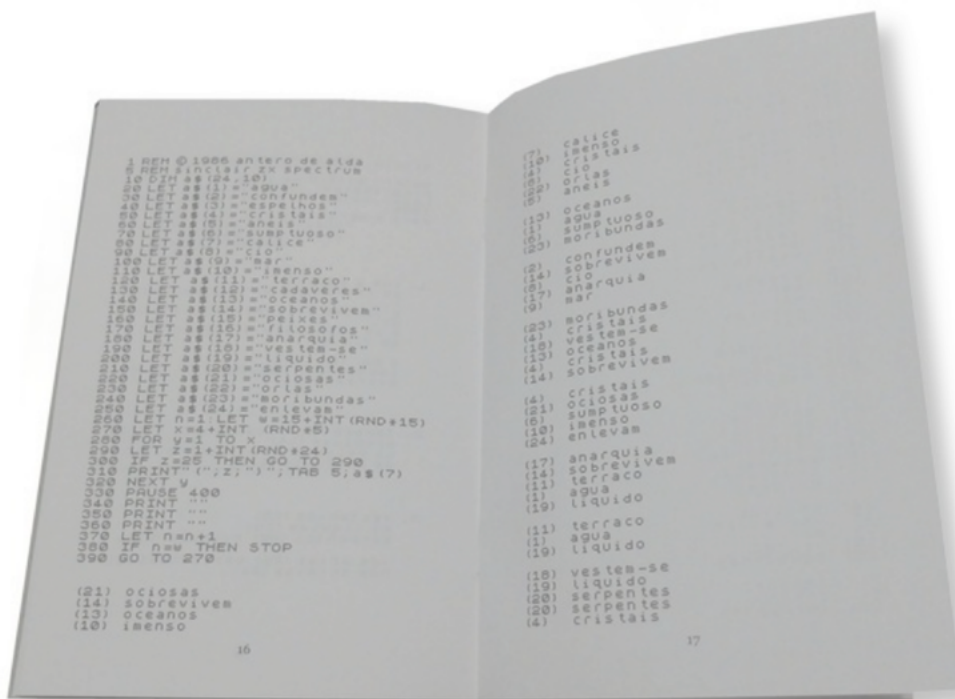
• Aspectos de conteúdo (C) 9 pontos

- Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) 7 pontos

Criação 6 – Oceanografias. «Oceanografias..(a memória da água)», de Antero de Alda (retextualização)

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
	Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Arqueologia dos média; Migração e emulação de textos ciberliterários entretanto tornados obsoletos; História da literatura electrónica portuguesa;	
3	Escreve um texto bem estruturado, concluído por tresnaries (introdução, desenvolvimento e conclusão) com desequilíbrios de proporção ou apresentando falhas pontuais no que diz respeito à progressão e ao encadramento das ideias.	3
	Competências a identificar: Identificação de obras da história da literatura electrónica portuguesa em processo de obsolescência; Criação e programação de emuladores e interpretadores actualizados que permitam aceder aos conteúdos dessas obras; Programação em diferentes linguagens.	

- Correção linguística² 3 pontos



¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

- Aspectos de estruturação do discurso e correção linguística (F) Serial No. A92F021030649 33/33 ppm
- Estruturação do discurso¹ 4 pontos

Machine Update setting		Descritores de desempenho	Pontuação
Internet ISW Set	Function Setting	OFF	
4	Escreve um texto bem estruturado, constituído por três partes (introdução, desenvolvimento e conclusão) devidamente proporcionadas e assegura, adequadamente, a progressão e o encadeamento das ideias.		4
3	Escreve um texto globalmente bem estruturado, constituído por três partes (introdução, desenvolvimento e conclusão) com desequilíbrios de proporção ou apresentando falhas pontuais no que diz respeito à progressão e ao encadeamento das ideias.		3
2	Escreve um texto suficientemente estruturado, constituído por três partes (introdução, desenvolvimento e conclusão) com desequilíbrios de proporção e apresentando falhas pontuais no que diz respeito à progressão e ao encadeamento das ideias.		2
1	Escreve um texto insuficientemente estruturado, apresentando diversas falhas no que diz respeito à progressão e ao encadeamento das ideias.		1
• Correção linguística ²		3 pontos	

Firmware Rollback	Open Mode Settings	Set
-------------------	--------------------	-----

Machine Update setting	
Machine Auto Update setting	
Auto Update setting	
Common Settings	

¹ Os descritores de desempenho definidos para este parâmetro devem ser considerados em articulação com os Critérios Gerais de Classificação relativos à estruturação do discurso (p. 3).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

Criação 7 - Fakescripts

1 a 5. 40 pontos

Para colaboradores das seguintes formas criativas de conhecimento: Intervenção no espaço urbano; Estudos para a hibridização real/virtual; Imersão, *ativismo* e espaço público.

Item	Versão 1	Versão 2	Pontuação
1.	(B)	(A)	8
2.	(A)	(C)	8
3.	(B)	(A)	8
4.	(B)	(A)	8
5.	(A)	(B)	8

Competências a identificar: Capacidade para *descolar* dos dispositivos mecânicos e electrónicos; Concepção e criação de obras físicas com potencial poético em espaço público; Interpretação criativa de linguagens de Programação distintas.

6. 8 pontos

a) Complemento do sujeito.

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Identifica, corretamente, as duas funções sintáticas.	8
1	Identifica, corretamente, apenas uma das funções sintáticas.	4

Nota – A ocorrência de erros ortográficos não implica a desvalorização da resposta.

7. 8 pontos

(Oração) subordinada substantiva completiva

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
2	Classifica corretamente a oração.	8
1	Classifica a oração de modo incompleto: <ul style="list-style-type: none"> • (oração) subordinada completiva; • (oração) substantiva completiva. 	4

Nota – A ocorrência de erros ortográficos não implica a desvalorização da resposta.

Machine Setting

40 pontos

Machine Auto Update setting		Send Server Log	OFF			
Transmission Server Log			Chave			
Item		Versão 1		Versão 2	Pontuação	
1.		(C)		(B)	8	
2.		(D)		(C)	8	
3.		(A)		(C)	8	
4.		(B)		(A)	8	
5.		(A)		(B)	8	
6. 8 pontos						
a) Complemento direto; b) sujeito.						
Níveis	Descritores de desempenho				Pontuação	
2	Identifica, corretamente, as duas funções sintáticas.				8	
1	Identifica, corretamente, apenas uma das funções sintáticas.				4	
Nota – A ocorrência de erros ortográficos não implica a desvalorização da resposta.						

7. 8 pontos

(Oração) subordinada substantiva completiva

Níveis	Descritores de desempenho		Pontuação
2	Classifica corretamente a oração.		8
1	Classifica a oração de modo incompleto: <ul style="list-style-type: none"> • (oração) subordinada completiva; • (oração) substantiva completiva. 		4

Nota – A ocorrência de erros ortográficos não implica a desvalorização da resposta.

Criação 8 - Gerador de Homeóstatos

• Estruturação temática e discursiva (ETD)¹ 24 pontos

Para grupos de colaboradores e pessoas de outras profissões na área da programação, com apoio de interessados (por esta altura deduz-se que os seres humanos se interessam sem interesses meramente instrumentais por assuntos desta natureza poética).

Níveis	Descritores de desempenho	Pontuação
Actividade única:	Reprograme o poemario.js; Copie, transforme, altere o código e faça um novo programa; Instrua colegas sobre como usar e proponha-lhes criações semelhantes às referências nesta apresentação.	8
Homeóstato 1:	Escreva um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), fundamentando a perspectiva adotada em pelo menos, dois argumentos, cada um deles ilustrado com pelo menos, um exemplo, mas apresente todos em um ou dois exemplos, assegurando os restantes aspetos em avaliação neste parâmetro.	6
Homeóstato 2:	Escreva um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), mas fundamenta a perspectiva adotada em apenas um argumento, ilustrado com um único exemplo, assegurando os restantes aspetos em avaliação neste parâmetro.	4
Homeóstato 3:	Escreva um texto em que as marcas do género/formato solicitado se misturam, sem critério nem intencionalidade, com as de outros géneros/formatos.	2

¹ Vide Critérios Gerais (pp. 3-4) e descritores de desempenho relativos à estruturação temática e discursiva (pp. 14-15).
² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).
³ A pertinência dos argumentos e dos exemplos é avaliada no parâmetro B.

• Estruturação temática e discursiva (ETD)¹ 24 pontos

Remote Service Correção linguística (CL)² 16 pontos

Function Setting	Enable Settings	Disable	
Parâmetro A: Género/Formato Textual			
Níveis		Descriptores de desempenho	Pontuação
		Escreve um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião):	
		• explicita o seu ponto de vista;	
4		• fundamenta a perspetiva adotada em, pelo menos, dois argumentos distintos ³ ;	8
		• ilustra cada um dos argumentos com, pelo menos, um exemplo ³ ;	
		• formula uma conclusão adequada à argumentação desenvolvida;	
		• produz um discurso valorativo (desenvolvendo um juízo de valor explícito ou implícito).	
3		Escreve um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), mas fundamenta a perspetiva adotada em apenas um argumento, ilustrado com, pelo menos, dois exemplos, ou em dois argumentos distintos, ilustrados com um único exemplo, assegurando os restantes aspetos em avaliação neste parâmetro.	6
		OU	
		Escreve um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), fundamentando a perspetiva adotada em, pelo menos, dois argumentos, cada um deles ilustrado com, pelo menos, um exemplo, mas apresenta falhas em um ou dois dos restantes aspetos em avaliação neste parâmetro.	
2		Escreve um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), mas fundamenta a perspetiva adotada em apenas um argumento, ilustrado com, pelo menos, dois exemplos ou em dois argumentos distintos, ilustrados com um único exemplo, e apresenta falhas em um ou dois dos restantes aspetos em avaliação neste parâmetro.	4
1		Escreve um texto de acordo com o género/formato solicitado (texto de opinião), mas apresenta falhas no conjunto dos aspetos em avaliação neste parâmetro.	2
		OU	
		Escreve um texto em que as marcas do género/formato solicitado se misturam, sem critério nem intencionalidade, com as de outros géneros/formatos.	

¹ Vide Critérios Gerais (pp. 3-4) e descritores de desempenho relativos à estruturação temática e discursiva (pp. 14-15).

² Vide Fatores de desvalorização, no âmbito da correção linguística (p. 4).

³ A pertinência dos argumentos e dos exemplos é avaliada no parâmetro B.

Níveis		Descritores de desempenho				Pontuação	
No.	Trouble code	Valor Conta gen Interu	Valor Conta gen Interu	No.	Trouble code	Valor Conta gen Interu	Valor Conta gen Interu
					Trata o tema proposto sem desvios e escreve um texto com eficácia argumentativa, assegurando:		
	4				<ul style="list-style-type: none"> a mobilização de argumentos e de exemplos diversificados e pertinentes; a progressão da informação de forma coerente; o recurso a um repertório lexical e a um registo de língua globalmente adequados ao desenvolvimento do tema, ainda que possam existir esporádicos afastamentos, justificados pela intencionalidade comunicativa. 	8	
	3				Trata o tema proposto sem desvios, mas escreve um texto com falhas pontuais nos aspetos relativos à eficácia argumentativa. OU Trata o tema proposto com desvios pouco significativos, mas escreve um texto com eficácia argumentativa (tendo em conta a forma como o tema foi desenvolvido).	6	
	2				Trata o tema proposto com desvios pouco significativos e escreve um texto com falhas pontuais nos aspetos relativos à eficácia argumentativa. OU Trata o tema proposto sem desvios, mas escreve um texto com falhas significativas nos aspetos relativos à eficácia argumentativa.	4	
	1				Trata o tema proposto com desvios significativos e escreve um texto com pouca eficácia argumentativa, mobilizando muito pouca informação pertinente.	2	

Parâmetro C: Organização e Coesão Textuais

Níveis		Descritores de desempenho				Pontuação	
	4				Escreve um texto bem organizado, evidenciando um bom domínio dos mecanismos de coesão textual: <ul style="list-style-type: none"> apresenta um texto constituído por três partes individualizadas (introdução, desenvolvimento e conclusão), devidamente proporcionadas e articuladas entre si de modo consistente; marca, corretamente, os parágrafos; utiliza, adequadamente, mecanismos de articulação interfrásica; mantém, de forma sistemática, cadeias de referência através de substituições nominais e pronominais adequadas; estabelece conexões adequadas entre coordenadas de enunciação (pessoa, tempo, espaço) ao longo do texto. 	8	
	3				Escreve um texto globalmente bem organizado, em que evidencia domínio dos mecanismos de coesão textual, mas em que apresenta falhas pontuais em um ou dois dos aspetos em avaliação neste parâmetro.	6	
	2				Escreve um texto satisfatoriamente organizado, em que evidencia um domínio suficiente dos mecanismos de coesão textual, apresentando falhas pontuais em três ou mais dos aspetos em avaliação neste parâmetro, ou falhas significativas em um ou dois desses aspetos.	4	
	1				Escreve um texto com uma organização pouco satisfatória, recorrendo a insuficientes mecanismos de coesão ou mobilizando-os de forma inadequada.	2	

COTAÇÕES

Bibliografia

N/A

Grupo	Item							Cotação (em pontos)
	Cotação (em pontos)							
I	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	104
	16	16	16	8	16	16	16	
II	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	56
	8	8	8	8	8	8	8	
III	Item único							40
TOTAL								200

ADF Paper Pages		Grupo				Counter				Item			
No.	ADF Original Paper Passage	Mode	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	Cotação (em pontos)			
1	Page Count	I	16	100017426	8	16	16	16	104				
2	Mixed Original	II	8	8	8	8	8	8	56				
Fax Connection Error		III	Item unico				40						
Transmission Error		TOTAL	Receive Error				200						
000000		000000											
Service Total													
Service Total						Service Total(Duplex)							
00139896						00029610							
Maintenance													
Maint.-Count			00051955										
Maint.-Set			00000000										
Count Start day			2019/04/24										
JAM Code Display Setting													
ON													
Acquiring Settings													
Usage Frequency / Collection Settings										ON			
Internal Error. Auto Cancel													
Rank B			Yes										
Rank C			Yes										
Display Eco Index													
Power Savings Display Level			OFF										
output coefficient Settings			0.4166										
Burn Prevision Message Display setting													
ON													
Rx File Change Page Name													
Do Not Change													

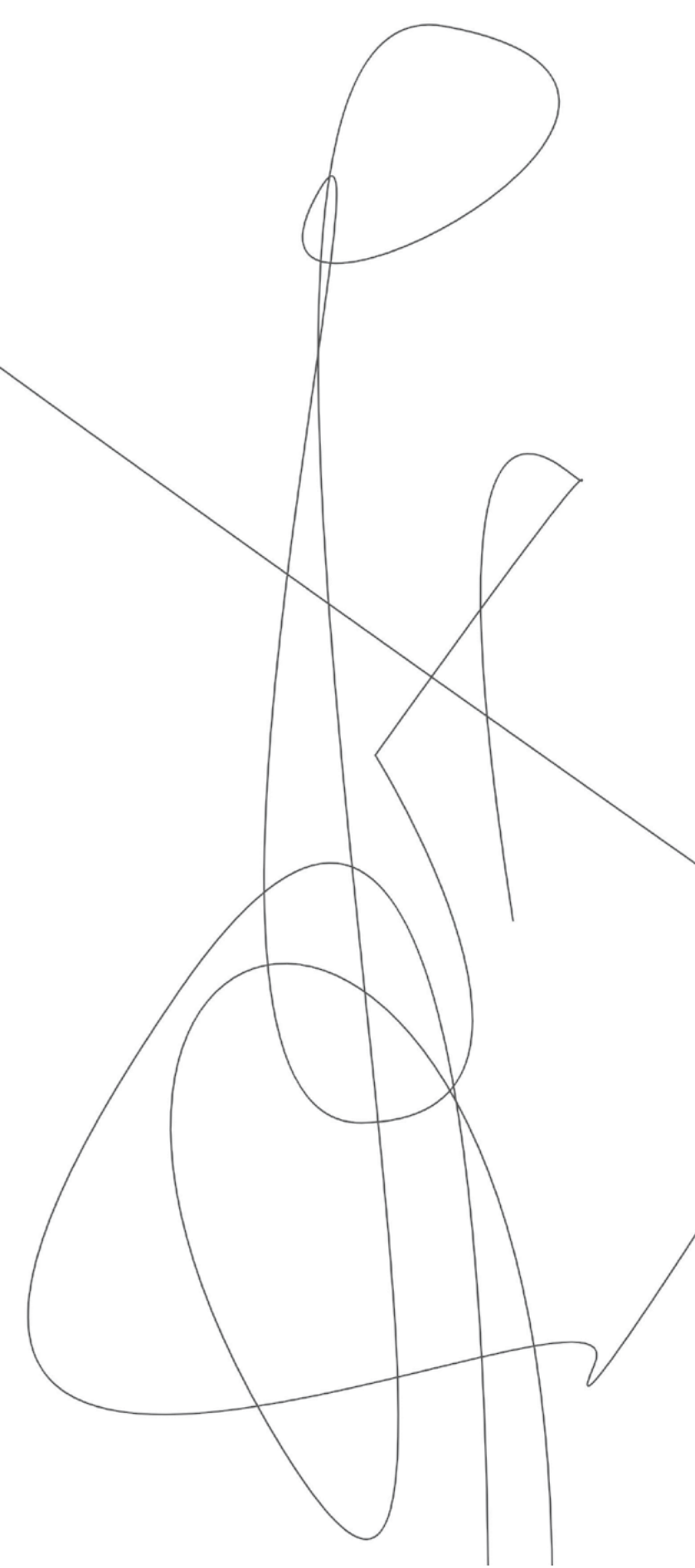
ADF Paper Pages		Counter		Trouble code	
Machine update setting	Auto update	Disair	Count	Color	Yield
Machine update setting	Auto update	OFF	0000000	0000000	0000000
Server1 Settings	Auto update	OFF			
Fax Connection Error					
Transmission Error	Receive Error				
000000	000000				
Service Total					
Service Total	Service Total(Duplex)				
00139896	00029610				
Maintenance					
Maint.-Count	00051945				
Maint.-Set	00000000				
Count Start day	2019/04/24				
704 Code Display Setting					
ON					
Firmware Rollback					
Open Mode Settings	Set				
Machine auto update setting	Yes				
Auto update setting	Yes				
Common Settings	OFF				
Server2 Settings	Auto update	OFF			
Start Previous Message Display setting	ON				
Pc File Change Pass Name	Do Not Change				

SIGNOS / HUMOUR RESEARCH

ANTÓNIO VITORINO

mado de signos
que desborda la
racionalidad del
cálculo. Si la
base
del consumo es
el intercambio
(de productos,
de bienes, de
trabajo,
de capital, de
necesidades, de
deseos, etc.); es
necesario
encontrar un
método de
análisis que no
reduzca los
hechos a su
facticidad, sino
que
los remita, por
el contrario,
como sistema
de signos que
solo adquie-
ren sentido en
relación con el
todo. El hecho
de consumir
está forma-
do por un
conjunto que
funciona como
un lenguaje,
dentro de una
totalidad
relacional (cada
elemento no es
aislable del
resto de
elementos, no se
puede
aprehender el
sentido más
que en relación
con
el todo). Se
trata pues de
buscar la
coherencia del
discurso
ideológico
de consumo:





Humour research is a multifaceted field of scientific scrutiny which has been studied within a number of disciplines, ranging from linguistics, philosophy, psychology, physiology, to sociology and literature or even mathematics. In spite of its multifariousness, humour studies have first been undertaken within the domain of philosophy, the precursors of which were the two Greek philosophers Plato and Aristotle (see Perks 2012). The former claimed that it is, in human nature to derive considerable elation from adversities of others (cf. Shelley 2003, Morreall 2008), and hence we experience pleasurable feelings of superiority. The latter advocated that laughter develops as something positive and as a result, joking has practical implications to the orator's argumentation. Since the ancient times the research into humour has evolved and its workings have been systematised. In the current literature, the theories of the phenomenon are arranged into three main types:

POSIÇÕES: PROPOSIÇÕES E DISPOSIÇÕES

BRUNO MINISTRO

“In theory there is no difference between theory and practice.
In practice there is.”

Encontrado na Internet

“The difference between theory and practice is greater in
practice than in theory.”

Fonte anónima, citado por Simon Penny em *Making Sense*
(um livro teórico que se propõe fazer sentido na prática)

IN MEDIA RES

Deixemo-nos de rodeios. Esta é uma metanarrativa patafísica contra as novas autonarrativas metafísicas. Arrogo-me o direito (nego o dever?) de não as identificar. Elas estão aí. Na arte, na ciência, no cruzamento entre arte e ciência, na vida também. Gostaria apenas de dizer isto: “Escrever como um cão que faz o seu buraco, um rato que faz a sua toca. E, para isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”¹

Depois de, aos 29 anos, ter editado as minhas obras completas – *Collected Works* (2017) – julgo que, aos 32, chegou agora o momento de escrever as minhas memórias. Hesitei inicialmente entre a RAM, o ROM, a memória interna ou externa, o armazenamento Flash, SSD, em disco duro, na *cloud*, mas fico-me pelo discurso mais artístico e menos tecnológico – *catalogue raisonné*, para introduzir o francês como língua de trabalho. Nos meus trabalhos, nesse trabalho com a língua, insisto na escrita em português. Ainda que já tenha recorrido a quatro línguas (cinco, com o francês *supra*; seis se contarmos agora com o latim). Talvez por não dominar nenhuma. Nem a minha. Não contabilizo atrás as linguagens informáticas – que em rigor não domino, apenas procuro não ser dominado por elas. Já expus e já publiquei – agora chegou a altura de publicar expondo-me. Metapatafísica?

“Em teoria não há diferença entre a teoria e a prática. Na prática há.”, diz um adágio anónimo com ampla circulação. Esta espécie de máxima tem sido por vezes atribuída ao físico teórico Albert Einstein, outras a Richard P. Feynman, igualmente físico teórico, outras ainda ao jogador de basebol Yogi Berra (convém sublinhar que este desporto implica um conhecimento das leis da física muito prático). Muitas outras vezes, ainda, este adágio tem sido atribuído a outros indivíduos. Uma das versões que aparece em epígrafe neste meu texto representa uma das possibilidades de variação que, segundo *Quoteinvestigator.com*, uma fonte *web* pouco credível ela própria, têm a sua principal origem na Use-

1 Advirto: não se esperem fontes bibliográficas ou explicações pormenorizadas em notas de rodapé. Prometi a mim mesmo que não ia citar nenhum texto neste texto e, em rigor, como estou a citar sem referir fontes e sem explicar nada, gostaria que esta citação, como outras que se seguem ao longo do texto, fossem consideradas não-citações. Seria pedante escrever este texto e depois inserir-lhe um sem número de citações. Do mesmo modo, pedante seria também escolher as citações de antemão e preencher os espaços de ligação com palavras minhas. Como este texto já de si se quer pedante (é fácil autodefender-me assim, não é?), vai sê-lo mesmo sem citações ou exclusivamente com citações de amigos. De igual modo, tentarei também empenhar todos os meus melhores esforços no sentido de evitar notas de rodapé. Ainda para mais se forem extensas. Como esta está a ficar.

net e, como facilmente compreendemos, continuam hoje a variar – na sua forma e atribuição – através dos conteúdos gerados pelos utilizadores na Internet. Gostaria, também eu, de repetir e variar aquelas frases no contexto deste texto. Em contra-citação, assim:

Na prática não há diferença entre a prática e a teoria. Em teoria há.
Em teoria há uma igualdade entre a teoria e a prática. Na prática não.
Na prática há uma equivalência entre a prática e a teoria. Na teoria não.
Na equivalência há uma continuidade entre a teoria e a prática. Na descontinuidade também.
Na diferença há uma teoria na prática em teoria. Na equivalência não.
A diferença entre teoria e prática é maior na prática do que na teoria.
A diferença entre teoria e prática é menor na prática do que na teoria.
A diferença entre teoria e prática é igual na prática como na teoria.
A diferença entre teoria e prática vai dar no mesmo na teoria como na prática.
A diferença entre a investigação e a criação é maior na investigação do que na criação.
A diferença entre a investigação e a criação é maior na criação do que na investigação.
A diferença entre a diferença e a diferença é muito – mas mesmo muito – maior na diferença do que na diferença.

Deixem-me voltar atrás. No texto que aqui apresento não só não me preocuparei com citações como fugirei delas como o diabo da cruz. As exceções serão, pois, aquelas citações – teóricas, artísticas ou de conversas de café – que ao longo do presente texto farei de palavras dos meus amigos. Procurarei, assim, reinserir o meu argumento na correnteza da tradição e das boas práticas no campo da ciência mas, sobretudo, do *habitus* do campo literário e artístico. Claro que, ao recorrer ao conceito que atrás vai em itálico, estou já, malgrado esforço de princípio (e de principiante), a fazer uma remissão explícita para os postulados de Pierre Bordieu. Não o considero propriamente um amigo. De todos os modos, não poderei deixar passar em claro, em minha legítima defesa, que mantive com ele uma relação algo duradoura no passado. Hoje prefiro o tipo das rastas que pede a palavra após uma conferência expositiva de Bordieu para o acusar de ser um teórico desligado da prática.² Apresentou-se esse indivíduo, de seu nome Saïd, como educador e trabalhador social num bairro problemático francês (assim se chama comumente). Ora, “francês” significa originário de França (um país da Europa); “problemático” não sei muito bem o que quer dizer, embora, pelo que julgo saber e pelo que as palavras de Saïd confirmam, certamente tenha a ver com a divisão da sociedade em classes e o exercício de contínua dominação em termos económicos, políticos e de linguagem (etc.) de uns indivíduos sobre os outros.

Tudo são encontros e desencontros. Por exemplo, foram interessantes e formadores para mim os *Encontros Internacionais de Poetas*, realizados em Coimbra, nos quais participei como tarefeiro em duas edições ainda enquanto estudante de licenciatura. Era minha função, como dos restantes jovens-poetas-tarefeiros, vindos sobretudo da Oficina de Poesia, acompanhar os poetas convidados, dar-lhes indicações, apoiar a logística das várias leituras realizadas pela cidade e, no meu caso e de outros, ficar com alguns desses poetas a beber até às 8h da manhã. Claro que, aqui, não se tratou apenas de mais um encontro de poetas, mas sobretudo de um encontrão – esse movimento ditado pelas leis da física e sublinhado por certos teores muito empíricos.

2 Isto vem registado no documentário *La Sociologie est un Sport de Combat* (2001). Fragmento disponível [aqui](#).

Foi nesse contexto (o dos encontros e não o dos encontrões) que tive oportunidade de presenciar um momento que, em retrospectiva, foi para mim revelador do poder da linguagem enquanto embate. Numa performance de um poeta português no Teatro Académico Gil Vicente houve uma debandada geral da sala. Ali permaneci o tempo suficiente para ver um dos poetas norte-americanos convidados (que, diga-se, se aguentava bem à pinga) a subir devagarinho ao palco vindo da plateia já meio vazia. Com uma garrafa de vinho numa mão e um copo de cristal na outra, ora meio cheio, ora meio vazio, o poeta (norte-americano que, em rigor, vivia há anos em França) disse em inglês ao outro poeta (português) que não lhe permitia que ele estivesse ali a falar mal de outra poeta (Safo), ao que o poeta português foi respondendo, alternando entre a língua francesa e alemã, que ele que se retirasse do palco. Na plateia, entretanto, enquanto eu comentava aquilo tudo com uma amiga em português e com um poeta brasileiro em português do Brasil (ele, não eu; eu falava em PT-PT mesmo), o poeta convidado japonês não aguentava mais tempo na sala e, por questões culturais, saía de gatas para não ser visto (e mal visto) por ninguém. Tudo são desencontros e encontros. Babel.

> **Babel**

*Babel is a **toolchain** that is mainly used to convert ECMAScript 2015+ code into a backwards compatible version of JavaScript in current and older browsers or environments. (Developer)*

*Babel is a free and open-source JavaScript **transpiler** that is mainly used to convert ECMAScript 2015+ code into a backwards compatible version of JavaScript that can be run by older JavaScript engines. (Wikipédia)*

> **Toolchain**

*In software, a **toolchain** is a set of programming tools that is used to perform a complex software development task or to create a software product, which is typically another computer program or a set of related programs. In general, the tools forming a **toolchain** are executed consecutively so the output or resulting environment state of each tool becomes the input or starting environment for the next one, but the term is also used when referring to a set of related tools that are not necessarily executed consecutively. (Wikipédia)*

> **Transpiler**

*A source-to-source compiler (S2S compiler), transcompiler or **transpiler** is a type of compiler that takes the source code of a program written in a programming language as its input and produces the equivalent source code in the same or a different programming language. (Wikipédia)*

Como já famosamente se disse e redisse (não cito nenhuma das fontes) e como também qualquer meio programável hoje o sabe: toda a escrita é citação. A este respeito, embora não esgotando a questão, diga-se que ler livros teóricos e isso não afetar a minha prática artística seria estúpido. Num plano inverso, em tudo semelhante, também seria bastante estúpido se a minha prática artística não afetasse a minha investigação teórica. Não pretendo com isto dizer que eu não seja estúpido, de certa maneira (ou em muitas maneiras diferentes). Quer dizer apenas, isso sim, que pelo menos em relação a esses dois fluxos eu não sou estúpido o suficiente para achar que eles são de facto dois fluxos separados – ou dois fluxos sequer.

Mas digo mais. O meu sonho é um dia escrever como Pina Bausch dançou, como John Cage compôs, como Joseph Beuys expôs, como Nanni Moretti realiza, como Larry David faz rir. Isto foi-me tudo

mostrado por amigos. Não percebo nada de arte, dança, música, cinema ou comédia. Menos ainda de poesia. Por isso, empenho-me em realizar projetos que tenham sempre presente na sua investigação a pergunta “o que é a poesia?”. No geral, sei, o campo literário considera-os pouco poéticos. Não podia ser de outra maneira. Ou podia? A Lilliana não respondeu a isto [quando escreveu sobre os *Collected Works*](#); mas, através de uma nova pergunta, questionou também junto comigo (expandindo e complexificando, indo e ficando): “Pode um trabalho literário não implicar o ato de escrever, tal como o entendemos habitualmente?”

Estou a ir por um mau caminho (indo e ficando). Afirmei acima, de forma categórica, que este texto não incluirá citações. Permitam-me citar desde já também o meu amigo Tiago. Em 2018 publiquei [This page intentionally left blank](#), obra composta por 32 páginas praticamente em branco, onde os únicos elementos são desconstruções progressivas daquela mesma expressão que dá título à obra (em cabeçalho) a par com a numeração das páginas (no rodapé).³ Por essa altura, o Tiago escreveu um [longo artigo](#) em formato digital cujo número de páginas é, por isso, impossível de calcular, além de que não leva cabeçalho nem rodapé, mas antes <header>, <footer>, preenchido pelo meio por muitos <span(s)> e <blockquote(s)>, etc. Considero que o Tiago preencheu todos os vazios da obra ao escrever sobre ela. Ao invertê-los, acredito mesmo que a superou em tudo. Isto digo-o aqui mas já o disse a ele [sms]. Quem quiser que leia por isso o texto do Tiago e não o meu não-texto. Como [This page](#) faz parte de um conjunto de livros⁴ que ultimamente prefiro publicar em formato PDF, a maior parte das vezes alojados no meu próprio servidor *web*, seria inteligente da minha parte agora apagar esse ficheiro e todos os vestígios dele. Se, antes neste texto, tentei provar a hipótese de não ser estúpido, agora poderia aproveitar para dar um passo adiante na minha teoria e mostrar ser inteligente. Se o fizesse, o vazamento do PDF de [This page](#) na *net* daria lugar ao esvaziamento de um *link* agora quebrado, morto, apontando para um artefacto do qual apenas existiria a referência e já não o objeto. Como testemunho do lugar deixado vazio por essa obra, ela própria já esvaziada de antemão, subsistiria apenas o texto do Tiago. Nesse cenário, talvez essas páginas em branco pudessem agora comunicar algo de relevante, relevando as minhas palavras (ou o vazio delas) e revelando toda a significância das palavras (potentemente cheias) do texto do Tiago.

RETROSPETIVA INTROSPETIVA E FUTUROSPETIVA EXPETORATIVA

Escrever sobretudo PDFs não me ajudará a cumprir um dos principais desígnios da minha carreira: ter um dia um retrato meu, a preto e branco, com a mão levemente sustentando o queixo, na contracapa de um livro. Ver, depois, esse livro ocupar os escaparates de prestigiosas cadeias de distribuição do livro, de preferência com a contracapa voltada para quem vai por ali passando. Se continuo por este caminho, o sistema literário e editorial nunca me poderá levar a sério. Como vingança pessoal, também eu não o levo a sério, que é para ele ver. E andamos nisto. Aqui há uns tempos o Rui disse-me que eu podia fazer mais para divulgar os meus trabalhos. Sei que ele não estava a falar de auto-promoção, porque nunca leria essas palavras dos dedos dele [email], conhecemo-nos bem, dialogamos muito e sei que nos situamos na mesma linha. Estaria mais a falar de iniciativas, como a escrita deste texto, de auto-despromoção. A maior despromoção que pode acontecer a uma pessoa é considerar-se que ela enlouqueceu de

3 Também publicado com roupa para ocasiões sociais [redes sociais] no [primeiro volume](#) da série *Cibertextualidades*).

4 Isto é, “sequências de espaços”, como disse Ulises Carrión (ao espaçar as suas sequências).

vez. Isto prejudica gravemente a imagem da pessoa num só movimento que abarca tanto a arte como a ciência. A tecnologia não fica maluca, avaria. Já não é a primeira vez que me meto a jeito. Espero – talvez de modo insano – que não seja a última. Ainda há muitos *links* e PDFs por publicar, sejam trabalhos poéticos, sejam artigos e textos científicos. Patentes de tecnologia não tenho, avariei-as.

Sobre a minha carreira o que posso dizer? Aos 10 anos perdia com frequência o que os velhotes chamavam a carreira. Na adolescência comecei a andar de moto. Enquanto jovem adulto andei muitos quilómetros a pé. Hoje continuo a perder carreiras, mas agora é de propósito. Também não me apraz a ideia de ser transportado por essas motos que nos levam a sítios muito rapidamente por entre o trânsito. Diz a sabedoria popular que, quando andas de moto, o para-choques é o corpo. Por ser verdade e assinalar um bom ensinamento, fiz questão de introduzir aqui esta informação de maneira absolutamente despropositada. Voltando ao que importa, eu de facto prefiro deslocar-me livremente, sempre a pé ou em transportes coletivos.⁵ É mais ecológico para o planeta e também para mim próprio. De resto, as motivações ecologistas são uma de entre um punhado de razões pelas quais ultimamente prefiro publicar PDFs em vez de gastar papel e tinta (e dinheiro) como os escritores conceptuais norte-americanos e anti-ecologistas. Escrevi-lhes uma nota no final de [el_ingenioso_hidalgo_don_qvixote_de_la_mancha_por_brvno_ministro.pdf](#) (2019), embora dificilmente alguém tenha chegado a essa página 754.⁶ Ora, não tem importância, mas diga-se ainda assim que, com um PDF, não é uma tarefa difícil saltar da errata que abre o livro para aquela nota final em colofón, não lendo, portanto, o miolo desse “livro” que é, em rigor, um miolo desmiolado. Não poderia ser outra coisa quando se investiga, pela prática, o modo de leitura automática da máquina. Com ela, interessa-me também investigar o modo como nós humanos lemos de formas automáticas. Por isso, estarei errado se disser que ninguém chegou àquela página final porque o meu *Quixote* encerra em si mesmo a própria impossibilidade de ser lido (logo, o miolo ofusca o demais, o texto ofusca os paratextos, o centro ofusca as margens)?

- 5 A bordo em viagem com o pessoal em: *re:A-JS (Deve ler-se reage-se)* (2019) *Cabaret Voltagem* (2016), *re-ah: a leitura de reinvenção ou a releitura da invenção* (2016) *Caldeirada de Pêxe Maluque* (2015), *Somos Todos Camões* (2014), mas sobretudo, porque foi uma experiência definidora para mim e se prolongou muito no tempo e em várias frentes que desenvolvemos, tenho de mencionar o coletivo *aranhiças & elefantes* (2007-2014), em diálogo com a Liliانا Vasques e a Rita Grácio. Por essa altura e também antes disso, não posso não referir a *Oficina de Poesia* (curso livre da FLUC e grupo) e a *Oficina de Poesia* (revista), coordenada(s) pela Graça Capinha. Este texto é sobre trabalhos recentes mas é de um rizoma poroso que vêm tanto estes trabalhos como este texto.
- 6 Isto é uma conjectura minha, talvez alguém o tenha feito aquando da exposição *Caminhos da Literatura no MATLIT LAB* (2019), organizada pelos meus colegas das Materialidades da Literatura para quem fiz expressamente esta obra, facto que foi declarado nas comunicações que levaram à sua constituição [email]. ([Catálogo](#))

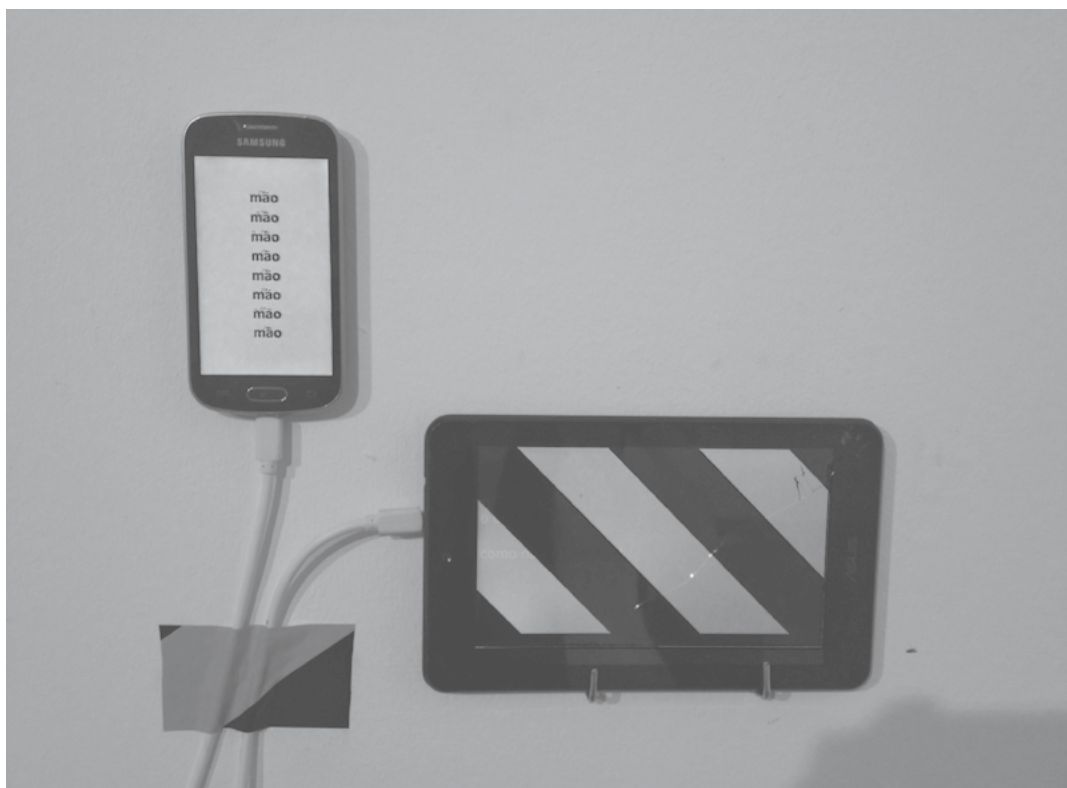


Figura 1. “mão + corpo”, incluído em *re-ah: a leitura de reinvenção ou a releitura da invenção* (2016), exposição de Bruno Ministro e Lílina Vasques. *Festival Silêncio 2016*, Galeria da Boavista, Lisboa. Fotografia de Sandra Guerreiro Dias.

O que ofusca também a leitura (e coloca em perigo a navegação pelo toque) é o ecrã partido do *tablet* que usei para o *Quixote* e que também já tinha usado antes para a peça “mão + corpo”, integrada em *re-ah: a leitura de reinvenção ou a releitura da invenção* (2016), ao lado de um telemóvel e de uma câmara de vigilância falsa (como falso era o *touch* dos ecrãs – concebidos para não ser tocados, apenas observados). Com efeito, foi aí que o ecrã daquele *tablet* se partiu ao cair da parede durante as montagens. Assim, veio aportar maior significado à obra instalada nesse momento em Lisboa e à outra que depois se mostrou em Coimbra. E, sim, nos últimos parágrafos como nos parágrafos todos que se desenvolvem de forma errática desde o início deste texto é disso mesmo que estou a falar. Acaso material: toda a escrita é política. Naturalmente aí se inclui também aquela que não o é. Agora, devo dizer que não gosto particularmente de temas fraturantes. Entre os temas e as fraturas, prefiro as últimas. Expostas, de preferência.

Deixem-me resumir, expondo e expondo-me. O que vejo como transversal nos meus trabalhos é uma experimentação que relaciona três tópicos que lhe são (me são) fundamentais: comunicação, sociedade, política. Todos os meus trabalhos são sobre comunicação. Logo eu, que até falo pouco. Todos os meus trabalhos têm uma dimensão social. Logo eu, que até sou um pouco antissocial. Todos os meus trabalhos são sobre o meio. Logo eu, tantas vezes sem meios para realizar os meus trabalhos. Todos

os meus trabalhos são sobre contradição. Pelo contrário, todos os meus trabalhos são também sobre contradições. Por exemplo: o diagrama abaixo ilustra de modo esquemático o meu posicionamento na relação que vejo entre o que acima afirmo e o tema deste volume nas ligações declaradas entre arte, ciência e tecnologia.⁷



Diagrama 1. Ligações entre temas e variações.

Mas, claro, todas estas categorias podiam ser trocadas e re combinadas:

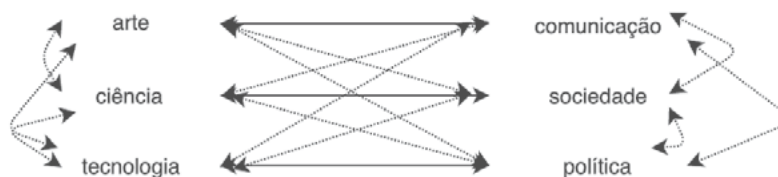


Diagrama 2. Ligações entre variações e variações.

Então, nesse caso, para que serviria fazer diagramas? Além de ser um desperdício de tempo (meu, dos editores e do *designer*, que se vê obrigado a inserir aqui ficheiros de parca qualidade) e um desperdício de espaço (no *layout* da publicação), seria também um desperdício de ciência, de arte e de tecnologia. Se tudo se liga (arte, ciência, tecnologia – comunicação, sociedade, política) algo liga tudo (arte, comunicação, ciência, sociedade, tecnologia, política). Esse tudo que tudo liga é o humor. Eu não sei vocês, que lêem este texto [**repositório, site, plugin, browser, software**], mas eu acho que há muito humor na falta de humor e ainda mais no mau humor. Na arte como na ciência, um humor tremor. Na tecnologia como na comunicação, um humor temor. Na sociedade como na política, um humor termo, pouco terno. E, em todas, já cito Abílio-José Santos, pares mínimos linguísticos por um maximalismo fora da língua, para além dela, apesar dela, ainda com ela, sempre com ela. Onde? Em que território? Em que deserto? Já assim aconteceu escrever naquele que foi o primeiro poema que vi publicado. E nem poema era. Prosa poética? Só prosa? Só poética, disso, pelo menos, não tenho dúvidas. Parecia

7 Com muita pena minha, não conseguiria reproduzir algo que se aproxime aos fantásticos [diagramas da net art](#).

amoroso – e também podia ser (não estou aqui para estragar isso) – mas era sobretudo uma declaração de amor e humor à língua, à potência de lhe ganharmos terreno e nos situarmos para além dela, à sua contingência que dita que dela não podemos sair. Dizia assim: “o mundo não existe fora do corpo dela” e repetia durante muitas linhas alterando apenas o ritmo pela pontuação.

No fim, feitas as contas, continuo a perguntar-me, como Jean-Luc Nancy, o que poderá querer dizer “rir”? Não o humor, propriamente, mas antes esse “corpo sacudido por um pensamento que não é possível”. Sem grandes respostas, que a ciência e a arte não estão aqui para isso, prossigo, rindo-me, mesmo sem saber porquê ou de que modo, mas tendo a consciência, como o António Aragão, que “sabe melhor apedrejar rindo do que mendigar choramingando o direito que nos cabe”.

Não quero ser mais biografista que os biografistas, mas acho que a poesia para mim nasceu quando estava no campo de futebol da escola e os meus amigos de outra turma, também do 5.º ano, me vieram dizer que a nossa professora de Português lhes leu um poema que eu tinha feito num exercício na aula. Disseram que “estava fixe” e depois jogamos à bola com patardos de força nas balizas sem rede, o que fazia sempre com que quem marcasse o golo tivesse de ser ele a ir buscar a bola. Hoje já não marco muitos golos, mas acho que para mim ainda é assim no campo literário. De resto, mesmo na ciência, não sei se há algo mais relevante do que um poema estar fixe.

Se, a bem da clareza, eu tivesse que classificar a minha obra, dela diria que é uma dobra (mas a Adília Lopes já o fez), ela é aborrecida e não criativa (mas o Kenneth Goldsmith já o fez), ela é uma obra quase incompleta (mas o Alberto Pimenta já o fez), ela é um tiro no escuro (mas, antes de mim, muitos criminosos já o fizeram). Fiquemo-nos, pois então, pela falta de clareza. No entanto, em termos de crimes, posso confessar alguns para atenuar a minha pena – esse antigo instrumento de escrita que, no mundo hipermediatizado, continua a ser o símbolo tanto dos poetas como dos galináceos que, à força de esteróides e antibióticos, até perdem as penas. Crimes: ao Charles Bernstein [roubei-lhe a voz](#) (mas pedi-lhe; julgo que “Have fun” é uma autorização). Ao Ulises Carrión e ao António Aragão [roubei-lhes as imagens](#) (não tive oportunidade para lhes pedir permissão, pelos motivos mais biográficos que possam imaginar). Ao Google roubei-lhe os resultados de pesquisas que a própria Google Corp. me tinha roubado antes. Reproduzi-as, primeiro, sob a [forma “irrealista”](#) de más traduções de frases em inglês já de si transformadas previamente pelo *Googлизм*; depois, sob a [forma “realista”](#) de histórico pessoal pesquisas de 9 anos dado à estampa sem mais nem menos; por fim, sob uma [forma “mista”](#) (ir-realidade mista e aumentada?) de pesquisas pela expressão “Sabia que” numa tentativa de “transferência de conhecimento” ao modo dos complexos tecnológico-industriais produtores de ciência nos nossos dias, não faltando ao meu livro-*copy-paste* uma pergunta de investigação (como na ciência e como na literatura) e igualmente não lhe faltando um simplista *indicador de impacto* (como na ciência e não como na literatura). Tem toda a razão o Rui, apercebo-me e subscrevo, quando fala de um total [compromisso com o real](#).

Relacionado com o termo-chave “transferência”, devo sublinhar que, enquanto investigador, tenho recebido muitos convites [email] para publicar em revistas internacionais. Tamanho é o interesse daqueles comités editoriais em contar com o meu contributo que se prontificam a receber o artigo, aceitá-lo de imediato e publicá-lo logo no dia a seguir, após pagamento (da minha parte, claro). Não sei muito bem porquê, esses convites por norma vão automaticamente parar ao espaço reservado ao *spam* na minha caixa de correio eletrónico. Isso e os pedidos de ajuda de pessoas ricas que, encontrando-se em situações de aflição pelos mais variados motivos, quase sempre ininteligíveis, só querem partilhar a sua riqueza com quem os ajudar através de cliques num rato. Foi contra tamanha injustiça perpetrada

pelos filtros automáticos das caixas de email do mundo que concebi o exclamativo redistribuidor democrático de correio indesejado *Nigerian Prince!* (2016). Nem só de palavras vive o furto, posto que o código de base roubei-o ao Landon Schropp, que não conheço, tal como não conheço o Bruno Richter nem a Olivia Jack, embora conheça bem o Rui Torres e também o Nuno Ferreira. Não obstante, será caso para dizer, com John Cayley, que o código não é o texto, a não ser que ele seja o texto. Do mesmo modo, o programa não é a escrita, a não ser que ele seja a escrita. Em súmula, não há código mais aberto que o código da linguagem, como a Liliana me tem dito várias vezes [em diferentes suportes].



Figura 2. Captura de ecrã de *Nigerian Prince!* (2016). Bruno Ministro com código de [Landon Schropp](#) (JavaScript).

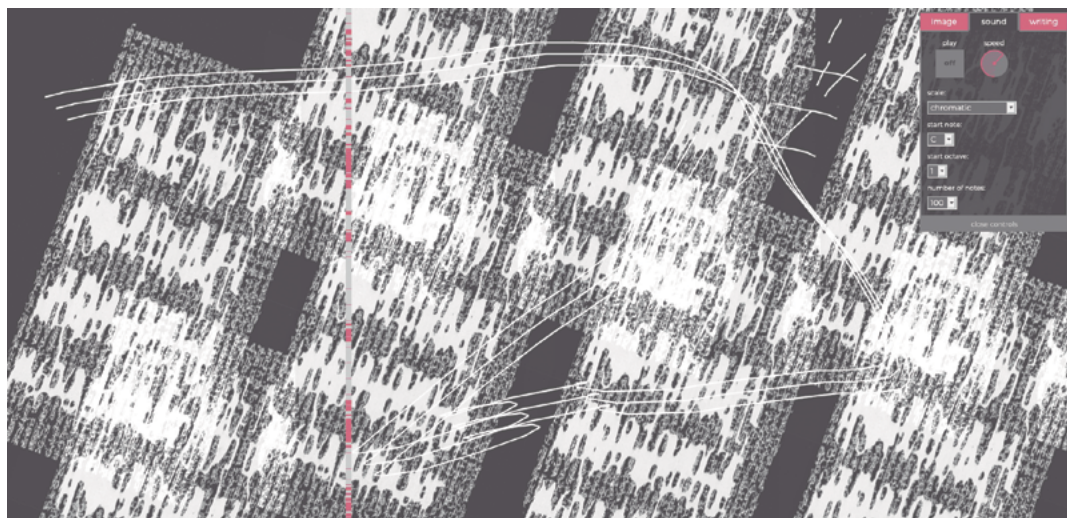


Figura 3. Captura de ecrã de *Escrita Negra* (2019). Bruno Ministro a partir de obra de Abílio-José Santos com código de [Olivia Jack](#) (JavaScript e Web Audio).

POSIÇÕES: PROPOSIÇÕES E DISPOSIÇÕES

BRUNO MINISTRO



Figura 4. Captura de ecrã de *tantas coisas para dizer* (2013). Bruno Ministro com código de Bruno Richter (*Processing*).

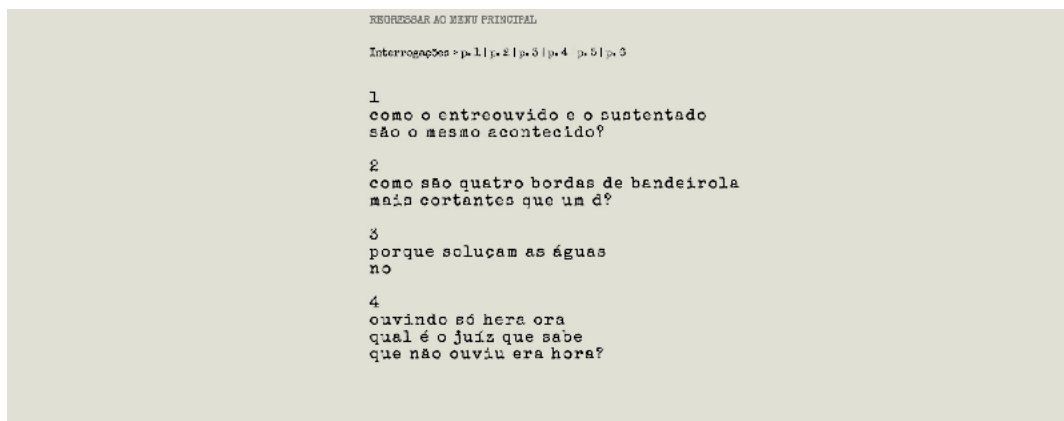


Figura 5. Captura de ecrã de *Interrogações* (2019). Rui Torres, Bruno Ministro e Diogo Marques a partir de obra de Abílio-José Santos com código de Rui Torres e Nuno Ferreira (lib *Poemario.js*).

Sou precário da ciência e, por isso, sei bem qual é o meu lugar no sistema científico: é um não-lugar. Sou um poeta precário e, por isso, sei bem qual é o meu lugar na cena literária e editorial: é um anti-lugar. Sou filho de operários e, por isso, com a proletarização crescente de todas as esferas da vida, sei bem qual é o lugar onde me querem e nos querem a todos: funcionários a apertar botões.⁸ Agora, se é para apertar botões, vamos apertá-los como deve ser, aplicando bem a força e medindo com rigor a precisão do gesto.

8 Vilém Flusser considero-o um amigo.

TRÊS INÉDITOS ARQUIVADOS NO MEU DISCO RÍGIDO, VÁRIOS PROJETOS JÁ DESENVOLVIDOS E DISSEMINADOS E ALGUMAS IDEIAS A CONCRETIZAR NO FUTURO QUE ANDAM NO AR HÁ UNS TEMPOS, ENTRE OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Deve ser bonito uma pessoa não escrever as suas notas biográficas na terceira pessoa. Já me descrevi, na terceira pessoa, como poeta, performer, artista digital. Este último não sou de certeza. Posso até ser artista e definitivamente sou digital. Agora, artista digital... Sou tanto artista digital como músico experimental – e, de facto, para a jornalista do *Público* que escreveu umas linhas sobre *Vagabundagens Poéticas: Regresso às Aulas* (2015) num texto extenso sobre como (veja-se lá!) também acontece cultura em Coimbra, eu e o Nuno somos um duo da “eletrónica experimental”.⁹ Se um dia desejarmos deixar de ser vagabundos e desenvolver esta nossa carreira na música um pouco mais – deixo isto à consideração do Nuno para diálogo futuro – talvez possamos de facto voltar ao nome coletivo que nunca chegámos a usar: Bruno Daniel & Nuno Miguel. De resto, percebo que experiências sonoras com voz, computador e interfaces gráficas algorítmicas possam ser considerados de algum modo próximas da música (do experimental, são, até porque o campo é amplo e inclusivo). Contudo, não sei o que há de música para os ouvidos de um jornalista em ouvir ler ininterruptamente durante meia hora listas excel com os nomes, idades, proveniência e causas de morte de refugiados apanhados pelo Mar Mediterrâneo.



Figura 6. *Cabaret Voltagem* (2016, nova apresentação), performance de Bruno Ministro, Nuno Miguel Neves e Tiago Schwäbl. *Festival Silêncio 2016*, Espaço O Bom o Mau e o Vilão, Lisboa. Fotografia de Diogo Marques.

9 Se se quiser consultar o texto, ele está [aqui](#).

Foi o Nuno quem me ligou um dia [telemóvel] para ler uma passagem de *Corpus* de Jean-Luc Nancy. Ligou também ao Tiago. Depois, os três, usámos esse excerto para um dos anúncios mostrados enquanto compromissos comerciais na performance *Cabaret Voltagem* (2016). Aí, metemos também um pseudo crítico letrado a interpretar hermeneuticamente o evento em curso, entre várias verborreias, num vídeo modificado que interrompeu subitamente a performance. Aqui, importa-me mais aquele tal anúncio em que Nancy diz assim (mas com a voz do Nuno, o que é ainda mais poderoso):

Onde estão os corpos, antes de tudo? Os corpos estão antes de tudo no trabalho. Os corpos estão antes de tudo a pensar no trabalho. Os corpos estão antes de tudo em deslocação para o trabalho, no retorno do trabalho, à espera do descanso, a pegá-lo e a rapidamente despegá-lo, e estão a trabalhar, a incorporar-se na mercadoria, eles próprios uma mercadoria, força de trabalho, capital não acumulável, vendável, esgotável no mercado do capital acumulado, acumulador. A *techné* criadora cria os corpos de fábrica, de oficina, de estaleiro, de escritório, partes extra partes que em figuras e movimentos compõem com todo o sistema, peças, alavancas, engates, encaixes, roscagens, capsulagens, fresagens, desengates, cinzelamentos, sistemas comandados, comandos sistémicos, armazenagens, manutenções, descargas, destroços controles, transportes, pneumáticos, óleos, díodos, cardans, forquilhas, bielias, circuitos, disquetes, faxes, marcadores, altas temperaturas, pulverizações, perfurações, instalações de cabos, canalizações, corpos canalizados somente para a sua força amoedada, somente para a mais-valia de capital que se reúne e se concentra *ali*.

(...)

Capital quer dizer: corpo negociado, transportado, deslocado, recolocado, substituído, colocado num posto e numa postura, até à usura, até ao desemprego, até à fome, corpo bengali dobrado sobre um motor em Tóquio, corpo turco numa vala de Berlim, corpo negro carregando encomendas brancas em Suresnes ou em São Francisco. Assim, capital quer também dizer: sistema de hiper-significação dos corpos. Nada é mais significante/significado do que a classe, e apenas, e a luta de classes. Nada escapa menos à semiologia do que os esforços sofridos pelas forças, a torção dos músculos, dos ossos, dos nervos. Olhem para as mãos, os calos, as crostas, olhem para os pulmões, as colunas vertebrais. Corpos sujos assalariados, sujidade e salário como um anel cerrado de significação. Tudo o resto é literatura.

Um pouco como as obras do César Figueiredo¹⁰, os livros PDF *Quixote* (2019), *This page intentionally left blank* (2018) e *Search Engine Optimization / Otimização da Procura do Engenho* (2019) foram concebidos num só dia. Esse facto fiz questão de especificá-lo em particular nos dois últimos:

This page:

Escrevi-o de manhã, paginei-o à hora de almoço, publiquei-o à tarde e estou a distribuí-lo à noite. Sempre nos intervalos do trabalho. Porque temos de ser produtivos e competitivos. [[facebook](#)]

10 “Parto rápido e chego depressa”, disse ele sobre o seu processo de trabalho numa entrevista.

SEO:

esta é uma edição Candonga
 começada (início da tarde) e acabada (final da tarde)
 a 30 de novembro
 livro não impresso mas distribuído
 também a 30 de novembro
 (pela noitinha)
 [colofón]

Há relativamente pouco tempo, o Diogo mandou-me uma fotografia [mensagem instantânea] de um poema que publiquei há uns anos. Disse-lhe e repito aqui: não fazia ideia de onde vinha esse poema, não me lembrava dele (dá igual), não sei porque o escrevi (igual dá, não?), mas diz mais sobre o momento presente (em que o Diogo me comunicou de volta em *feedback*) do que certamente quando o escrevi. Talvez isso, sim, seja o mais importante. Outra vez o digo: não existe qualquer magia aqui. Apenas *feedback*, como na transmissão comunicativa entre aparelhos sonoros e não tanto como na comunicação entre pessoas, embora também essa chie estridentemente, é certo.

Contra o algoritmo usei um método algorítmico para produzir *feedback* no sistema quando me empenhei e empenhei os recursos do meu computador para enganar um algoritmo no *website* de venda de livros Wook. Em 2012, após o lançamento do livro *Estratégias do Gosto*, do Fernando Aguiar, pela editora Palimage, recorri a um *software* de gravação de movimentos e interações do rato e do teclado para automatizar dezenas de milhares de pesquisas pelo livro no motor interno do Wook. Isto porque naquele *website*, numa barra vertical disposta sob o lado direito, havia na altura um *ranking* dos livros mais pesquisados. Nunca o livro em causa lá apareceu. Nada tiveram a ver com isto nem disto souberam o Fernando (que, à época, acho que ainda não conhecia pessoalmente) nem o Jorge Fragoso (editor da Palimage e da revista *Oficina de Poesia* mas com quem, nesse período, já não me cruzava muitas vezes).

The screenshot shows the Wook website interface. At the top, the Wook logo is on the left, and navigation links for 'livros', 'eBooks', 'ensino', 'software', and 'filmes' are in the center. A search bar on the right contains the text 'wook procura?' and a search icon. Below the navigation, a horizontal bar indicates 'GRUPO PORTO EDITORA' and 'biblioteca'. The main content area is titled 'RESULTADO DE PESQUISA por "Estratégias do gosto"'. It shows a search filter for 'Ranking de Vendas | Título | Preço | Novidades' and 'Artigos por Página: 20 | 50'. The search results show one item: 'Estratégias do Gosto' by Fernando Aguiar, published by Palimage Editores. The price is 11,45€ (discounted from 12,72€). The book is available for 24 hours. To the left of the search results is a sidebar with 'FILTRE OS RESULTADOS' and various filters like 'Temas', 'Coleção', 'Preço', 'Editor', 'newsletters', and 'email'. To the right is a section titled 'os mais procurados' with a list of 8 books.

Figura 7. Captura de ecrã do site Wook (motor de pesquisa interno).



Figura 8. Captura de ecrã do site Wook (com janela de especificações do software de gravação de tarefas automáticas).

Foi engraçado também o que aconteceu em Amesterdão, cidade que acolheu Ulises Carrión durante o exílio do artista mexicano. No meu projeto inédito *Um livro é uma sequência de espaços (OBAS)*, desenvolvido em 2017, colhi para o título uma frase do ensaio “A nova arte de fazer livros” (1975) bem como a sigla do espaço Other Books and So, criado pelo artista no mesmo ano de 1975. Esta livraria e galeria alternativa habitou inicialmente o número 227 da Herengracht e, a partir de 1977, o n.º 259 da mesma rua/canal. Em 1978, com a sua saúde debilitada, Carrión fechou a livraria-galeria e transformou-a em Other Books and So Archive no número 121 da Bloemgracht. Este arquivo transitou, pouco depois, para a própria casa do artista (Ten Katestraat, n.º desconhecido), que ali continuou a receber amigos e interessados nos materiais, até à sua morte em 1989. Tudo isto investiguei com o detalhe e a obsessão de um detetive, cruzando fontes que referem a OBAS e a sua história, nomeadamente livros, ensaios e artigos científicos ou não, cujos dados foram comparados e completados com a consulta de obras de arte postal do autor, envelopes de correspondência de vários tipos, cartazes, postais e folhetos com convites para eventos na OBAS, entre outros textos e paratextos. Como um detetive também, investiguei com recurso ao Google Maps e a outros bancos de dados geográficos os lugares exatos que foram ocupados pela OBAS. Uma vez que alguns dos dados disponíveis na bibliografia se encontravam incompletos ou até errados, tive também de recorrer a várias estratégias de comparação visual entre as imagens hoje devolvidas pela ferramenta de Street View do Google Maps para cada uma das localizações onde OBAS esteve instalado e as fotos históricas do espaço reproduzidas em diversos contextos.

Quando fui a Amesterdão no início de 2017 levei comigo três envelopes para entregar diretamente nos locais outrora habitados pela OBAS. Numa comunicação assíncrona com Ulises Carrión, obviamente permeada pela total impossibilidade de comunicação, foi curioso deixar o primeiro envelope no Herengracht 227. Onde inicialmente estive a OBAS, estava em 2017 [de Merckplaats](#), uma agência de advogados focada em assuntos de “criatividade”, marcas registadas, copyright e propriedade intelectual. Eu, que já tinha feito o meu trabalho de casa, fiz questão que as frases de Carrión incluídas no interior desse envelope fossem sobre plágio.¹¹ Reproduzem-se abaixo todas as frases dispostas no interior do envelope em inglês com a tradução em português (embora a partir do espanhol – o que explico de seguida):

11 Por falar em plágio, embora não tendo nada a ver: um plano que tenho na minha cabeça há uns tempos mas que ainda não conseguí colocar em marcha é fazer entrar em tribunal – e, simultaneamente, nos meios de comunicação social – um processo

Envelope 1

Frase 1

Plagiarism is the starting point of the creative activity in the new art.

O plágio é o ponto de partida da atividade criadora na nova arte.

Frase 2

The words in a new book might be the author's own words or someone else's words.

As palavras do livro novo podem ser originais do autor ou alheias.

Frase 3

A writer of the new art writes very little or does not write at all.

Um escritor de nova arte escreve muito pouco ou não escreve de todo.

O exterior do envelope incluiu uma combinatória de citações de Carrión (vd. ilustrações) igualmente extraídas de “A nova arte de fazer livros”, desta feita em três línguas: o espanhol da versão original do ensaio (escrito em 1975), o inglês da segunda versão redigida pelo autor (no mesmo ano de 75), o português da minha tradução (realizada em 2016 a partir da versão em espanhol¹²). Não só a co-ocorrência destas três línguas vem complicar a comunicação, como, sendo que umas frases não são traduções das outras, tudo se complica ainda mais. E multiplica-se com outras frases no interior e exterior do segundo envelope deixado na Herengracht 259.



Figurass 9, 10 e 11. Entrega do envelope 1 de *Um livro é uma seqüência de espaços (OBAS)* na morada Herengracht 227. Fotografias de Sandra Guerreiro Dias.

judicial contra Kenneth Goldsmith. Exporei então que todas as obras por ele concebidas são, na verdade, da minha autoria. Mesmo que consiga ganhar o caso em tribunal e/ou na opinião pública, já vou tarde para ser recebido pelos Obamas na Casa Branca. De todos os modos, para não fazer nenhuma desfeita a ninguém, deixo aqui declarado que terei todo o gosto em realizar uma leitura pública dedicada a Trump na sua própria casa. Talvez esse projeto, no seu todo, possa levar o nome de *Horizonte*. Isto porque, independentemente do conteúdo, desejo elaborar um projeto com esse título durante o presente ano. O objetivo é que, depois, no meu currículo artístico-investigativo haja uma linha que se materialize nos seguintes termos: *Horizonte* (2020).

12 Anseio a chegada – que sei estará para breve – da materialização desta tradução pelas mãos e olho gráfico – clínico e criativo – da Ana Sabino.



Figuras 12 a 17. Entrega do envelope 2 de *Um livro é uma seqüência de espaços (OBAS)* na morada Herengracht 259. Frames a partir de vídeo de Sandra Guerreiro Dias.

Ulises Carrión: “A linguagem escrita é uma seqüência de signos desdobrados no espaço, cuja leitura decorre no tempo.” Outra vez: “Mas o livro, considerado como uma realidade autónoma, pode conter qualquer linguagem (escrita), não só a literária, e inclusive qualquer outro sistema de signos.” Pensei este projeto como um livro mas um livro que não existe no texto mas antes na textualidade da cidade,

dos seus espaços e dos seus tempos – em ambos, das suas pessoas. Falamos, por isso, de espaços como ausências presentes e de tempos como presenças ausentes.

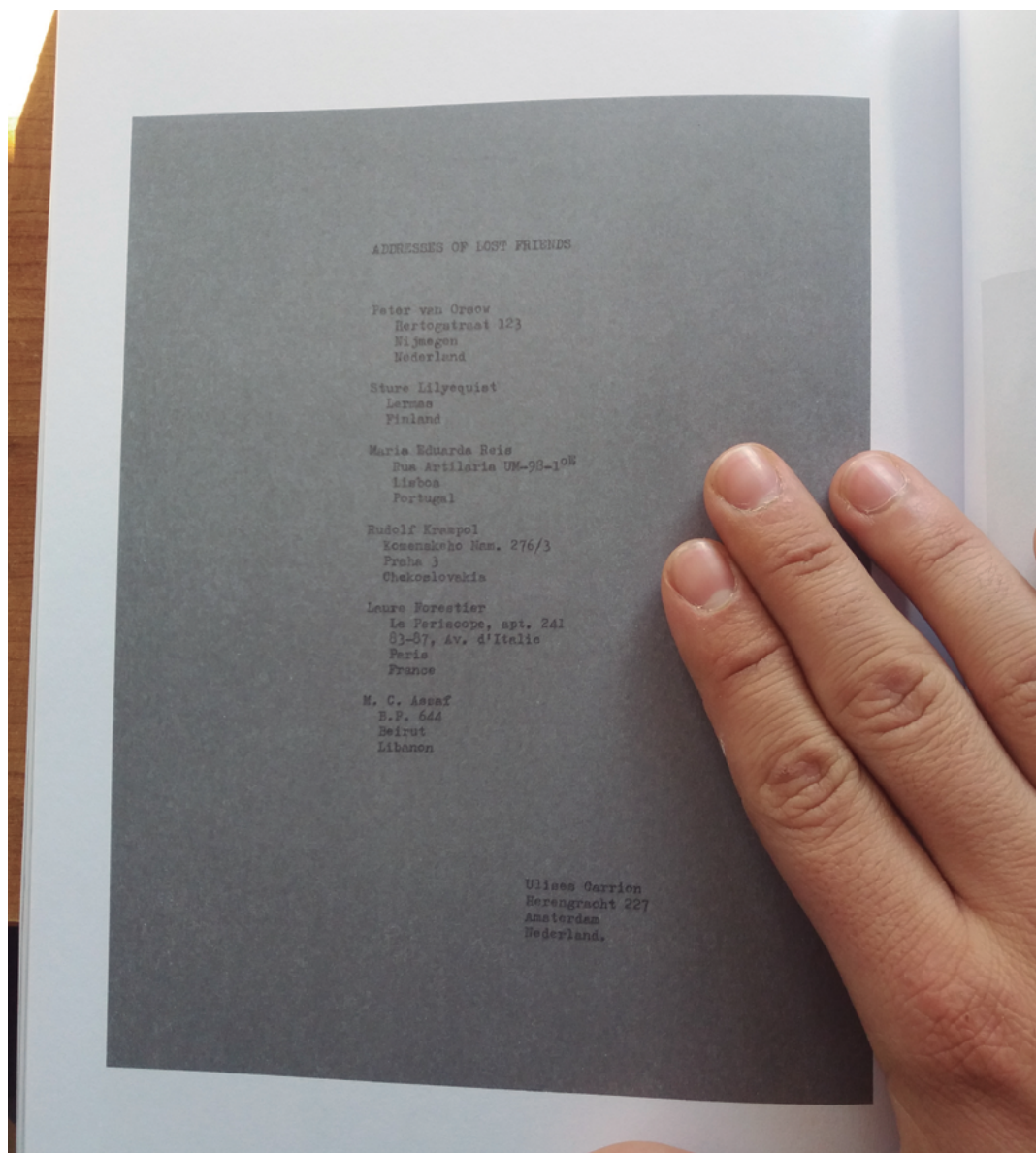


Figura 18. “Addresses of Lost Friends” (s.d.), de Ulises Carrión, incluído em *Latin America Assembling* e reproduzido em *Ulises Carrión. Querido lector. No lea* (2017) e, nas voltas do palimpsesto, reproduzida a reprodução também aqui com uma mão minha fotografada a impedir que o livro se feche e um pouco de luz a refletir numa secretária num mau enquadramento da foto que se optou por não editar.

Não há espaço para maiores detalhes (este *stalking* já é bem detalhado, bem sei) e também não tive tempo para estender as visitas planeadas na ocasião. Não pude visitar Bloemgracht 121 (OBAS Archive) embora, pelas pesquisas realizadas na altura, tudo indique que estava à venda quando passou o carro da Google nessa mesma altura em que eu investigava. Segundo os registos da Google cruzados com outras fontes, pelo menos de 2008 a 2014 esse espaço abrigou uma [agência de modelos](#) e hoje já está habitada de novo. Eu não pude ir lá em janeiro de 2017 mas em setembro desse ano voltou a passar por lá o carro da Google. De igual modo, não procurei a casa própria na qual Carrión abrigou mais tarde o arquivo (sita na Ten Katestraat) porque não pude apurar o número da porta. De certa maneira este é um projeto incompleto. Porém, como se poderia completar aquilo que, na sua base, é uma tentativa de entregar cartas a Carrión quando ele já lá não está? Tal como Ulises Carrión, eu não queria fazer um arquivo, mas fiquei com o arquivo. Um arquivo não representativo, desmembrado, fragmentado – que não reproduz, não apresenta – re-apresenta, produz. Não falo das imagens fotográficas, não falo deste relato por escrito. Falo da terceira carta, que não foi entregue e, assim, transformou em infinito um diálogo finito, em impossível uma comunicação não possível.

Outro inédito que gostaria de aproveitar esta oportunidade para aqui deixar, sem mais palavras, é [window.setInterval\(\)](#) (2017-2019). Levei dois anos para escrever duas palavras. Agora convido os leitores deste trabalho a demorarem 41 minutos e 50 segundos para ler essas mesmas duas palavras. Não o poderão fazer em menos ou mais tempo, a *técnica* assim o obriga, mas podem ler o código-fonte do trabalho.

Como em *Um livro é uma sequência de espaços* (OBAS), o acaso está também presente nos artefactos da série intitulada [inc/ush](#) (2014-wip). Já nos aconteceu a todos repetir uma linha já lida quando os nossos olhos deviam passar para a linha seguinte de um texto mas, por lapso, voltam a ler aquilo que acabámos de ler. Na filologia chamam-lhe *salto* e é um erro muito comum praticado pelos copistas. No primeiro número de *inc/ush* produzi um poema concreto a partir de uma experiência deste tipo que ocorreu quando revia o texto de uma recensão do livro *Scripting Reading Motions*, do Manuel Portela, publicada justamente na *Cibertextualidades* quando ainda era uma revista. Fez tanto sentido repetir essa linha que, tendo o lapso acontecido três vezes seguidas, assim me ocorreu multiplicar essa linha (esse salto, esse erro) ainda mais vezes.

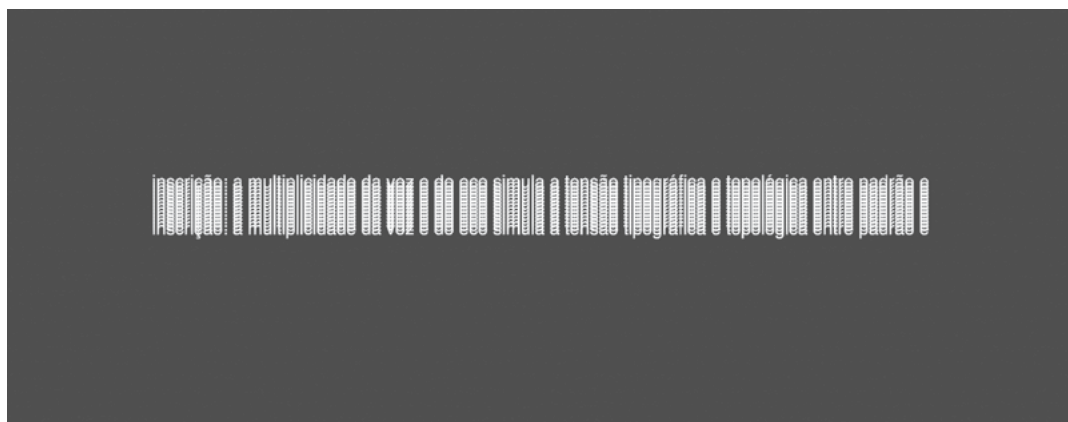


Figura 19. Sem título (2014), #01 da série *inc/ush*. Bruno Ministro a partir de erro de leitura de uma (pará)frase de Manuel Portela.

O acaso está noutro lado no segundo objeto dessa série. Em “Remote Procedure Call” (2017) ele passa do *servidor* (eu) para o *cliente* (quem recebeu esses pacotes), para usar a linguagem da máquina. As oito diferentes versões deste trabalho, produzidas a partir de uma repetição serializada de um mesmo elemento, foram distribuídas por oito pessoas.



Figura 20. Etiqueta de base em “Remote Procedure Call” (2017).



Figura 21. “Remote Procedure Call” (2017), #02 da série *inc/ush*. Bruno Ministro a partir de pormenor de etiqueta.

Seguindo a ordem da imagem reproduzida acima, os meus apontamentos do processo de trabalho e distribuição [correio postal] dizem-me que os exemplares estão com as seguintes pessoas:

- | | | | |
|--------------------------|--------------------|----------------------|-------------------|
| 1. Sandra Guerreiro Dias | 2. Rui Torres | 3. Nuno Miguel Neves | 4. Diogo Marques |
| 5. Tiago Schwäbl | 6. Liliana Vasques | 7. César Figueiredo | 8. Bruno Ministro |

Não acredito é que se tenha dado o acaso de efetivamente estes amigos terem dialogado entre eles sobre as diferenças entre as oito versões (conjetura, uma vez mais). Estrago agora a festa se, assim como só aqui cito amigos, forem esses amigos os únicos leitores deste texto. Não importa, porque, embora este “truque” não tenha sido explicitado se não agora, ele também não é um segredo. Não há nada nele para interpretar ou revelar magicamente. É apenas isso mesmo: um truque. Por isso, esta dimensão de “RPC” foi deixada à consideração do acaso das intervenções ou não intervenções, da sua ativação ou permanência desativada, do seu fazer ou não fazer sentido a partir do objeto e dos objetos na relação uns com os outros. Em sùmula, da significação entre processo potencial mas não obrigatório de comunicação entre quem recebe, manuseia e fala com outros que também recebem, manuseiam e podem ou não falar. Este “truque” que se codifica no próprio material não abala cada um dos objetos – esses, julgo, podem ser experienciados por si e em si mesmos. O que advém de olhar para o todo (os 8 objetos diferentes entre si) não é uma imagem da totalidade, mas antes uma diferente forma de conceber cada uma das partes. Essa outra forma de ver só pode ser conseguida depois de uma comunicação entre os vários nós recetores e deles de volta ao nó inicial (**RPC**), embora tal protocolo de transmissão não se lhes impinja ou exija à partida (**stub**). Eu sei que, como a Gestalt ensinou, o todo é maior que a soma das partes. Mas permitam-me defender, ainda que possa ser indefensável, que cada uma das partes também pode ser maior que o todo.

RPC

In distributed computing, a remote procedure call (RPC) is when a computer program causes a procedure (subroutine) to execute in a different address space (commonly on another computer on a shared network), which is coded as if it were a normal (local) procedure call, without the programmer explicitly coding the details for the remote interaction.

[\[Wikipédia\]](#)

Remote Procedure Call (RPC) is a protocol that one program can use to request a service from a program located in another computer on a network without having to understand the network's details.

[\[SearchAppArchitecture\]](#)

RPC is especially well suited for client-server (e.g. query-response) interaction in which the flow of control alternates between the caller and callee. Conceptually, the client and server do not both execute at the same time. Instead, the thread of execution jumps from the caller to the callee and then back again.

[\[Geeks for Geeks\]](#)

*The client runtime program has the knowledge of how to address the remote computer and server application and sends the message across the network that requests the remote procedure. Similarly, the server includes a runtime program and **stub** that interface with the remote procedure itself. Response-request protocols are returned the same way.*

[\[SearchAppArchitecture\]](#)

Stub

*A method stub or simply stub in software development is a piece of code used to stand in for some other programming functionality. A stub may simulate the behavior of existing code (such as a **procedure on a remote machine**, such methods are often called mocks) or be a temporary substitute for yet-to-be-developed code. Stubs are therefore*

most useful in porting, distributed computing as well as general software development and testing.

(...)

A stub is a routine that doesn't actually do anything other than declaring itself and the parameters it accepts and returning something that is usually the values expected in one of the "happy scenarios" for the caller. Stubs are used commonly as placeholders for implementation of a known interface, where the interface is finalized/known but the implementation is not yet known/finalized. The stub contains just enough code to allow it to be compiled and linked with the rest of the program.

[\[Wikipédia\]](#)

DESCONSIDERAÇÕES FINAIS

Proponho que voltemos ao início. Ou ao meio, uma vez que este texto começou *in media res*. Como lembraram Gilles Deleuze e Félix Guattari, tudo começa pelo meio. Até este meu texto, mencionaram eles nessa ocasião. Um pouco como estes autores, eu não acredito – lamento – que a nossa vida esteja sujeita a possibilidades místicas mas, sim, a condições profundamente materiais. Por isso se jogam elas entre as nossas possibilidades e impossibilidades. O acaso faz parte de ambas e não de uma metafísica teleológica do místico-*trendy*. Lamento mesmo, mas dá-se o acaso de estar impossibilitado de pensar noutras possibilidades. É também por isso que, dentro das restrições das nossas condições materiais, somos radicalmente livres e, por tal, responsáveis pelas nossas próprias possibilidades e impossibilidades, restrições e desagrilhoamentos, escapismos e novos agrilhoamentos voluntários. Acredito, portanto, como se de uma febril crença se tratasse, num acaso com limites e na necessidade de, por todas as formas, tentarmos impor limites ao acaso.¹³ Afinal, cada acaso é um caso. Tudo isto é muito sério, meus amigos. Por isso é que temos que nos rir. Ou, pelo menos, tentar sacudir o corpo com pensamentos impossíveis.

13 Por exemplo.

O PRAZER RIGOROSO E A LEITURA *PÓS-VERSO*

PATRÍCIA LINO

1. NOTA DE ENTRADA SOBRE O CARÁTER INTERMEDIAL DA POESIA

“Ὡσπερ τόδε. οἴσθ’ ὅτι ποιήσις ἐστὶ τι πολὺ· ἢ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὀτφoῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί.

[Ἀληθῆ λέγεις.]

Ἄλλ’ ὅμως, ἦ δ’ ἦ, οἴσθ’ ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἐν μόνιον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῶ τοῦ ὄλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιήσις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόνιον τῆς ποιήσεως ποιηταί.

“Poesia significa originalmente criação e a criação, como sabem, pode tomar várias formas. Qualquer ação que seja a causa de uma coisa a emergir da não-existência para a existência pode ser chamada *poesia* e todos os processos em todas as matérias são tipos de *poesia* e todos aqueles que os fazem são *poetas*”. “Sim”. “Ainda assim, não são chamados *poetas*, têm outros nomes, e, de todo o campo da poesia e criação, uma parte, que lida com música e métrica, está isolada e é chamada pelo nome que denomina o todo. Esta parte sozinha chama-se *poesia* e aqueles que pertencem a esta parte são chamados *poetas*”.

Platão, *Symposium*. 250b-c.
Tradução minha.

As palavras de Diotima abrem espaço para a discussão de algumas questões relacionadas com o *fazer* da poesia, a sua leitura e interpretação. Entre elas, a variedade dos materiais e técnicas do próprio *fazer*, a questão da autenticidade e o posicionamento da crítica literária perante a diversidade das formas. Também aclaram o diálogo crescente, prolífero e antigo entre a poesia e as outras artes ou disciplinas.

Ao mesmo tempo, a quantidade vertiginosa de opções que existem para *fazer* o poema parece não conseguir desligar-se de pré-conceitos que partem da ideia de perfeição ou totalidade do objeto poético. Abandonar a ideia de perfeição, que está intrinsecamente ligada à da forma, implica repensar a relação processual da forma com o conteúdo. Se o poema não é total e a forma e o conteúdo são inseparáveis, e se se questiona, além disso, o entendimento tradicional de ambos, o poema passa a encarnar, a partir da sua incompletude, o absoluto. Ou a expressão mais vívida da tentativa do absoluto.

A composição poética, de equilíbrio precário e única, não é única por reunir ordenadamente um ou mais traços que identificam o conjunto de poemas produzido pelo(a) poeta, mas por, ao encontrar-se sempre em si mesma, escapar enigmáticamente aos limites de uma ou mais definições.

A conceção interdisciplinar do poema, que se baseia no entendimento absoluto do signo e, portanto, na expansão pluridimensional da palavra, assume não só a incompletude do poema, bem como o entendimento incompleto do uso tradicional da palavra dentro do poema. Materializa, na verdade, o carácter fugidio, fragmentário e inevitavelmente distorcido das ideias por expandir, aos níveis visual,

audiovisual, performático ou sonoro, o(s) significado(s) da palavra escrita. E, ao expandir-se, volta atrás, onde o poema existe como detalhe de um corpo criativo amplo e indecifrável. Esta expansão corresponde logicamente à expansão dos materiais e técnicas introduzidas no *fazer* e na interpretação.

2. QUEM TEM MEDO DA INTERMEDIALIDADE?

quem teve a mão decepada
levantando o dedo

Nicolas Behr

No que diz respeito à variedade dos materiais e técnicas para *fazer* e escrever sobre o poema, o número das possibilidades aumenta, num movimento tão indefinível quanto circular, com a passagem do tempo. A circularidade do movimento parte de duas ideias aparentemente opostas e, ao mesmo tempo, centrais para entender qualquer manifestação poética que desafie os limites das disciplinas:

2.1. UM MUNDO OU CONCEPÇÃO ESPACIO-TEMPORAL LOGOCÊNTRICA

Apesar de a grande parte das manifestações poéticas interdisciplinares ou intermediais incluir a palavra ou basear-se no(s) significado(s) da(s) palavra(s) para construir-se, num processo em que forma e conteúdo nascem a par um do outro, e ainda que a grande maioria destas manifestações não corresponda a um ataque ao *lóγος* ou mais especificamente ao verso, a crítica ou os instrumentos críticos que há para lê-las ou ensiná-las são tendencialmente logocêntricos.

2.2. A FRAGILIDADE DO LOGOS

Além de materializar a incompletude do poema, a interdisciplinaridade, que tanto reconhece no alfabeto as suas vantagens como as suas limitações, desenvolve-se convictamente a par de uma ideia de universalidade, pois o que é mais legível para quem não domina o grego antigo, uma passagem da *Ilíada* ou o “O ovo” de Símias de Rodes?¹

A prática internacional da poesia destacou-se, por isso, no uso de novos códigos ou anticódigos que puseram em causa, de modo muito evidente, não-ocidental² e provocador, o conforto, a estabilidade

1 Séc. III a. C.. Com “O machado” e as “Asas”, um dos três poemas visuais preservados de Símias de Rodes e, a nível temático ou métrico, sem dúvida o mais complexo dos três.

2 Apesar de os sistemas de escrita não serem uma invenção europeia, o alfabeto latino foi instrumentalizado, a vários níveis, pelo colonialismo europeu e, à semelhança de outros códigos (religioso, social ou estético), violentamente imposto nas vidas das comunidades originárias das Américas. De resto, a demarcação do Ocidente no mapa é mais colonial do que geográfica. Cf. Boaventura de Sousa Santos, “Para além de um pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia de saberes”, *Novos Estudos*, 79, Novembro 2007. Acessível aqui: <https://bit.ly/2TrSOyA>.

e a totalidade do alfabeto latino. Entre essas práticas, destaco o livro-poema *A Ave* (1953-56) do poeta brasileiro Wladimir Dias-Pino e os exercícios verbais, áudio e audiovisuais mais recentes do artista mexicano Ulises Carrión, do artista e performer brasileiro Paulo Bruscky, do poeta chileno Nicanor Parra e do poeta e músico brasileiro Arnaldo Antunes³.

Poder-se-ia, de resto, pensar que o processo de ler um poema interdisciplinar, em que a palavra se expande verbivocovisualmente, não se assemelha ao processo de ler um poema tradicional (composto por um conjunto de palavras impressas na página e as associações entre elas). E aí reside precisamente o problema da leitura crítica de um e outro, porque a leitura de um poema tradicional deve considerar as dimensões verbi-voco-visual da palavra. A leitura de um poema tradicional, como no caso da leitura de um poema intermedial, pode considerar igualmente o uso de outras linguagens, se o uso de outras linguagens auxiliar ou fundamentar a interpretação. E, se o propósito da crítica é, mais do que produzir sentido, navegando entre tradição e experimentação, comunicar, sugerir modos de ler, “intervir na sensibilidade do leitor”⁴ e partilhar o processo de assimilação dos universos oferecidos pelo poema, o uso de outras linguagens revelar-se-á, em alguma da crítica, mais útil e esclarecedor para o(a) leitor(a) do que o uso da escrita.

Defendê-lo implica, ao mesmo tempo, esperar do(a) crítico(a) literário(a) que escreva o seu ensaio à luz do corpo múltiplo e inalcançável do poema. Ou perca o controlo parcial do seu ensaio, porque, como o poema, o ensaio poderá transformar-se de modo sistemático a partir da sua própria insuficiência.

3. O PROBLEMA DO RIGOR

De certo modo, continuamos a pensar à sombra das palavras que T. S. Eliot escreveu em 1923. Ao definir a natureza da *criação* (creation) como autotélica, Eliot conclui que a crítica não pode ser *criativa* (creative) por existir com o propósito de explicar, avaliar ou descrever rigorosamente outro objeto. Já o objeto, que é criativo, pode ser crítico⁵.

Mas, o que queremos dizer exatamente quando usamos as palavras “criativo” ou “criatividade”? O caráter dependente da leitura ou do ensaio literário anula realmente qualquer possibilidade de escrever crítica e criativamente sobre o poema? E, partindo do princípio de que a leitura ou o ensaio criativo podem existir, porque podem *criar* ideias, teorias e associações originais com base no poema, como defini-los? Como definir, na verdade, algo que, à semelhança do poema (que, embora se transforme dentro da tradição, nunca se repete), será único? Como sistematizar a falta de um método ou a particularização radical do método (criar, por outras palavras, um método para cada poema)?

3 Entre os trabalhos dos quatro últimos, chamo a atenção para o volume *Poesías* (1972) e o audiopoema “Poema”, incluído no álbum *The Poet’s Tongue* (1977) de Ulises Carrión, “Poema de repetição” (1978) de Paulo Bruscky, o poema “Los 4 sonetos del apocalipsis” (*Hojas de Parra*, 1985) de Nicanor Parra e para o poema audiovisual “Pessoa”, incluído no álbum *Nome* (1993) de Arnaldo Antunes em parceria com Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau.

4 Candido 2000: 31. Pergunto-me, no entanto, sobre a autoridade, grau e validade desta intervenção.

5 “I have assumed as axiomatic that a creation, a work of art, is autotelic; and that criticism, by definition, is *about* something other than itself. Hence you cannot fuse creation with criticism as you can fuse criticism with creation. The critical activity finds its highest, its true fulfillment in a kind of union with creation in the labour of the artist” (Eliot 1934: 30-31).

Ao mesmo tempo, fazemos corresponder essa qualquer possibilidade de interpretação criativa à falta de rigor crítico, como se a primeira não pudesse ser, com exatidão, fundamentada pelo poema. E claro está que a questão no caso de a leitura ou o ensaio recorrerem, além da palavra, a outras matérias e materiais para explicar, avaliar ou descrever o poema, e levanta consequentemente a pergunta: como medir o rigor de um ensaio audiovisual ou exercício de leitura visual?

4. O ENSAIO INTERDISCIPLINAR E A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

A criatividade do ensaio completamente verbal, tradicional ou acadêmico, que se adapta ao corpo do poema, justifica, por extensão, o ensaio intermedial ou interdisciplinar, que se adapta ao corpo do poema através de outras matérias e materiais. O que diz Julio Plaza sobre o caráter intencional ou não-intencional da tradução intersemiótica pode ajudar-nos a percebê-lo melhor: “as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente” (Plaza 1987: 12). Intencional e fluído, o ensaio interdisciplinar despertará nos mais cépticos a primeira e mais óbvia das questões: o que contém de tão ou mais útil do que o ensaio completamente verbal. E a resposta depende exclusivamente da relação expansiva entre poema e ensaio intermedial construída a partir de uma ou mais dimensões do primeiro. O resultado desta relação expansiva deve substituir, de modo evidente, o uso único da palavra. Há, além disso, neste resultado a ideia de uma utilidade *espantosa*. O exercício visual, audiovisual ou musical como ensaio deve *espantar* no sentido de revelar-se mais útil, durante o processo de assimilação do poema, do que um ou mais parágrafos. O *espanto* deve, por sua vez, sustentar, a propósito do ensaio interdisciplinar, o *estatuto do insubstituível*: nenhum ensaio tradicional poderá *dizer* o que o ensaio interdisciplinar *não diz*. A qualidade do *espanto* ou *pasmo* define, por isso, a qualidade e o propósito do ensaio intermedial. Não é tão pouco coincidência: os inícios do *espanto* ou *pasmo* são averbais.

5. ALGUNS EXEMPLOS DA LEITURA PÓS-VERSO

Os quatro exercícios de leitura que se seguem são demonstrações que assentam na visualidade e musicalidade de alguns textos ou passagens poéticas contemporâneas e procuram aclarar certos aspetos interdisciplinares no contexto de estruturas compostas apenas por palavras.

Apesar de a visualidade e a musicalidade serem, no contexto da poesia feita unicamente de palavras, duas ferramentas laterais, a sua importância evidencia-se nos finais do séc. XIX como elemento central e tecnológico da composição poética⁶. No caso particular da visualidade — e isto pode aplicar-se, por extensão, à representação verbal dos sons —, o uso recorrente da imagem liberta-se da repetição mimética do *visível*, simplista e secundária, que é abalada pelo aparecimento da fotografia. A interpretação clássica do modelo da visão humana, tão determinista quanto redutoramente *absoluta*,

6 Sem ignorar logicamente que a centralidade destas duas ferramentas é muito anterior a qualquer prática do mesmo século. O já mencionado Símias de Rodes, Julius Vestinus, Dosiadas, Teócrito, Porfyrius Optatianus, Venâncio Fortunato, Rabanus Maurus, Luis Tinoco ou Anastácio Ayres de Penhafiel, que privilegiaram a visualidade no contexto do corpo do poema entre os séc. III a. C. e XVII, são alguns exemplos de autores interessados na lógica ideogramática do poema.

desenvolve-se, perante a objetividade da lente, a partir da natureza relativa da subjetividade visual. A subjetividade visual, que segue o inesperado dos movimentos do corpo anti-estático, compõe-se oniricamente como os conhecidos versos de Baudelaire (“Trébuchant sur les mots comme sur les pavés/ Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés”, 1861: 116), a luz de Rimbaud ou o silêncio branco de Mallarmé. Fragmenta-se e *significa*⁷.

A crescente complexidade da escrita forma-se a partir da exploração dos instrumentos percetivos da linguagem e da entrada ativa do(a) leitor(a) no texto. A representação da diversidade do espaço mental não só devolve ao poema a relação primordial e indistinguível entre fala, escrita e imagem⁸ como explica o aparecimento de vanguardas ou gerações (e.g., a Poesia Concreta brasileira ou a Poesia Experimental portuguesa) que, ao privilegiar a visualidade e conseqüentemente o som, tornaram possível a centralidade e inevitabilidade da sua aplicação. E mais do que inevitável, um processo suficientemente coerente e fundamentado.

As propostas críticas ou intersemióticas que aqui partilho, e que poderiam integrar ou compor integralmente um ensaio interdisciplinar, foram o resultado da análise visual de “Caracol” (1905) de Rubén Darío e da primeira estrofe de “Viaje” (1925) de Salvador Novo, da tradução musical de vários poemas escritos por Paul Éluard, Sylvia Plath, Pedro Eiras, Angélica Freitas, Guilherme Gontijo Flores ou Frank O’Hara incluídos num álbum inédito de poesia *mixada* (*I Who Cannot Sing*) e da representação audiovisual de 12 tisanas de Ana Hatherly incluídas na curta-metragem *Vibrant Hands* (EUA, 2019).

As leituras *pós-verso* destes objetos incluem-se, de modo prático, no raciocínio da centralidade das dimensões visual e sonora no ensaio ou na escrita crítica interdisciplinar. Não colocam apenas em causa a formação do(a) crítico(a) ou os limites dos instrumentos da crítica, mas a própria estrutura do corpus ensaístico. Por exemplo: como introduzir a ilustração de um ou mais versos no corpo do texto? *Qual* texto? Seria possível compor um ensaio crítico interdisciplinar sem palavras? Como incluir, por exemplo, a tradução intersemiótica musical de um poema nos modelos da revista académica ou livro tradicionais? E por que razão concreta a necessidade de *perguntar* e conseqüentemente *justificar* precede o ensaio interdisciplinar?

5.1. “CARACOL” (1905) DE RUBÉN DARÍO

À exceção de alguns comentários fundamentais, como os de Gustav Siebenmann (1966) ou Antonio Pagés Arraya (1969), a leitura escolar de “Caracol”, baseada essencialmente na aplicação rigorosa das regras de métrica, eclipsa as peculiaridades do texto.

As referências que circundam o poema não são, em primeiro lugar, inéditas para o(a) leitor(a) experimentado(a), porque a paisagem marinha ou marítima é o contexto de um número considerável de

7 Como nos lembra Augusto de Campos em *Poesia da Recusa*, o aproveitamento plástico de *Un Coup De Dés* (1897) forma, a par das vanguardas históricas subsequentes, o embrião formal da poesia tecnológica. Ezra Pound dos *Cantos*, James Joyce de *Finnegans Wake*, E. E. Cummings ou Gertrude Stein, Anton Webern e John Cage, bem como os brasileiros Sousândrade, Oswald de Andrade e João Cabral, estão entre os que, segundo Campos, desenvolveram de modo profundo o princípio visual da composição poética.

8 Cf. Ana Hatherly, “A experiência do prodígio: exemplos de textos visuais portugueses”, *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Século XVII*, Fundação Calouste Gulbenkian. Série HALP, n. 29, Outubro 2004, pp. 17-24.

poemas do autor. São disto exemplo “Marina” (*Prosas Profanas y Otros Poemas*, 1896) e o poema homónimo “Marina” (CVE, 1905)⁹, que partilha com “Caracol” a referência à figura de Europa e, segundo Arraya, a referência ao mar através do recurso mitológico¹⁰:

velas purpúreas de bajeles
que saludaron el mugir del toro
celeste, con Europa sobre el lomo
que salpicaba la revuelta espuma.

(Darío 2008: 72)

“Yo soy aquel”, “Lo fatal”, “Helios”, “Nocturno”, “Amo, amas” (CVE, 1905) também partilham com “Caracol” aspetos óbvios, como o uso do polissíndeto, acentuado, por exemplo, de quatro e em só dois versos (12 e 13); um exemplo perfeito do *crescendo* adaptado ao poema. “XV” (CVE, 1905) e “Caracol” dialogam, além do mais, axiomáticamente: “y el ritmo que en nuestro pecho/ nuestro corazón mueve,/ es un ritmo de onda de mar” (Darío 2008: 66).

O ritmo, a voz órfica ou a canção universal escutada pelos vates introduzem a poesia como o que é sussurrado pelas Musas aos ouvidos do(a) criador(a). Sustentados pela conhecida retórica platónica, Siebenmann e Arraya resumem, portanto, o óbvio: a melodia divina e unificadora, e mais unificadora que divina, é a base da criação literária. E ao resumir o óbvio, centram-se, ao nível da forma e do conteúdo, no aspeto sonoro do texto que, além de estratégico e consistente, constata, segundo eles, a qualidade de “Caracol” entre os sonetos de Darío.

A importância da dimensão sonora de “Caracol” mostra-se, de facto, central para entender o texto a dois níveis, porque o catálogo de palavras, que reforçam os declarados, internos e previsíveis jogos rítmicos (“oro”, “toro”; “finas”, “divinas”) — primeiro nível —, pertencem ao mesmo universo lexical (“caracol sonoro”; “eco”; “oídos”) — segundo nível. A acumulação de palavras, cujo significado está estritamente ligado ao som, não só amplifica o nível sonoro externo da composição, como impulsiona a associação gradual e figurativa da sua dimensão sonora e da sua menos evidente dimensão visual. A associação léxico-sonora entre, por exemplo, “caracol sonoro”, “eco” e “oídos” e a extensão desta associação a expressões lexicalmente distantes (“ondas”; “dianas marinas”; “nave Argos”, “Jasón” ou “corazón”), mas próximas a nível imagístico, é progressivamente espiral.

A sugestão visual de “caracol”, “ondas”, “oídos” e “vientos” — verbal, imaginária ou real — encaracola-se à medida que o poema avança. O avanço encaracolado do poema garante a interpretação de expressões mais rebuscadas, como “dianas marinas”, “nave Argos” ou “Jasón”, porque a forma das anteriores conduz a leitura das seguintes. E vou por ordem: a insinuação metonímica da forma do arco

9 “Marina” e “Caracol” compõem, além disso, um conjunto chamado “Junto al mar”, publicado em *Caras y caretas* de Buenos Aires (18 de Abril de 1903).

10 Cito: “el mar aparece simbolizado en ese caracol singularísimo ofrecido maravillosamente al poeta y que inmediatamente remonta su imaginación al mito: Europa, la hija de Agenor, rey de Tiro, va sobre las espaldas de Zeus, mientras éste, en forma de toro, nada hacia Creta” (Arraya 1969: 444).

de Diana e as suas extremidades espirais, assim como pelo menos uma das extremidades do navio Argos, cujo molde encaracolado se assemelha aos cornos do carneiro e, mais tarde, aos cornos do carneiro do velo de ouro (*chrysómallon déras*) perseguido por Jasão e os argonautas culminam na imagem vívida das veias encaracoladas do coração.

En la playa he encontrado un **caracol de oro**
macizo y recamado de las perlas más finas;
Europa le ha tocado con sus manos divinas
cuando cruzó las **ondas** sobre el celeste toro.

He llevado a mis labios el caracol sonoro
y he suscitado el eco de las **dianas marinas**,
le acerqué a mis **oídos** y las azules minas
me han contado en voz baja su secreto tesoro.

Así la sal me llega de los **vientos** amargos
que en sus hinchadas velas sintió la **nave Argos**
cuando amaron los astros el sueño de **Jasón**;

y oigo un rumor de olas y un incógnito acento
y un profundo oleaje y un misterioso viento ...
(El caracol la forma tiene de un **corazón**.)

Na praia encontrei um **caracol de ouro**
maciço e recamado com as pérolas mais finas;
Europa tocou-lhe com as suas mãos divinas
quando cruzou as **ondas** sobre o celeste touro.

Levei a meus lábios o caracol sonoro
e despertei o eco das **dianas marinas**,
aproximei-o dos **ouvidos** e as azuis minas
contaram-me em voz baixa o seu secreto tesouro.

O sal chega-me assim dos **vientos** amargos
que nas suas inchadas velas sentiu a **nave Argos**
quando amaram os astros o sonho de **Jasão**;

e oiço um rumor de ondas e um incógnito acento
e um profundo reboiço e um misterioso vento...

(O caracol a forma tem de um **coração**.)"

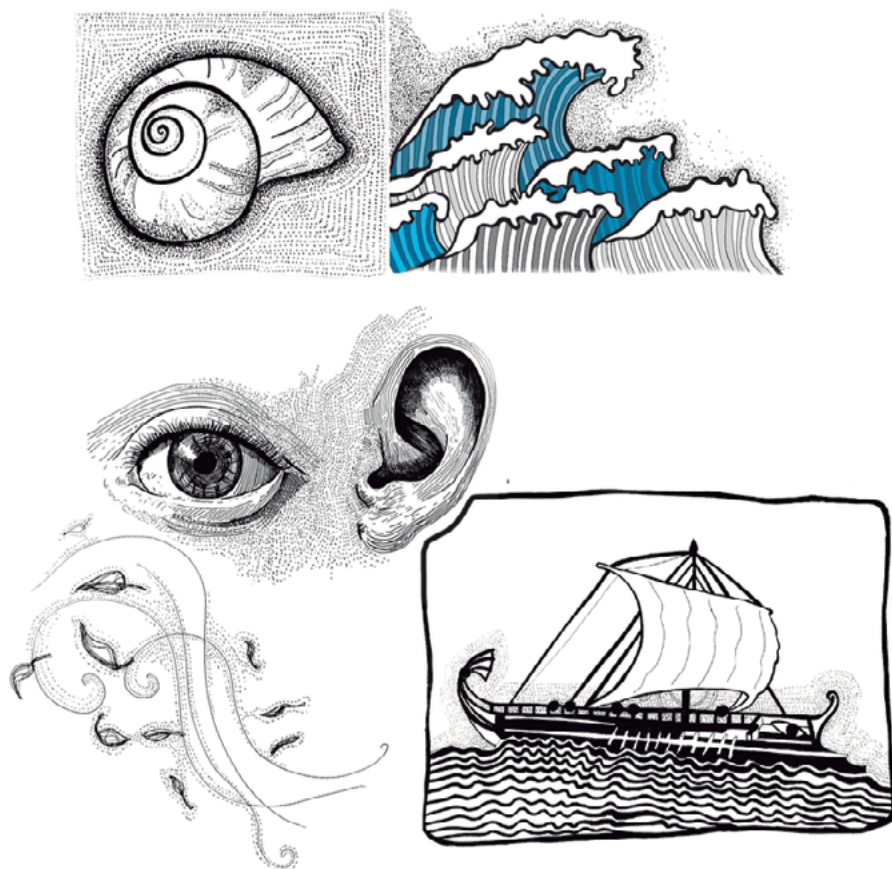


Figura 1. Parte 1 do ensaio visual feito a partir de CARACOL.

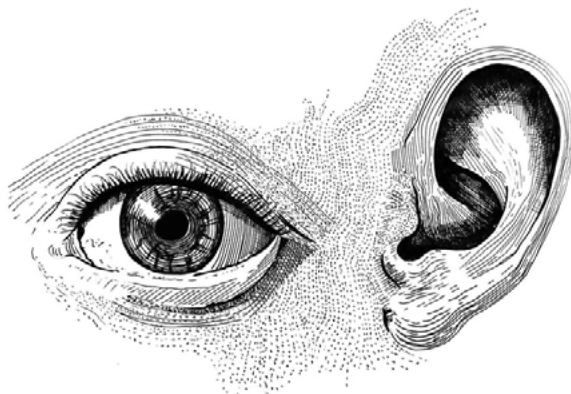


Figura 2. Detalhe.

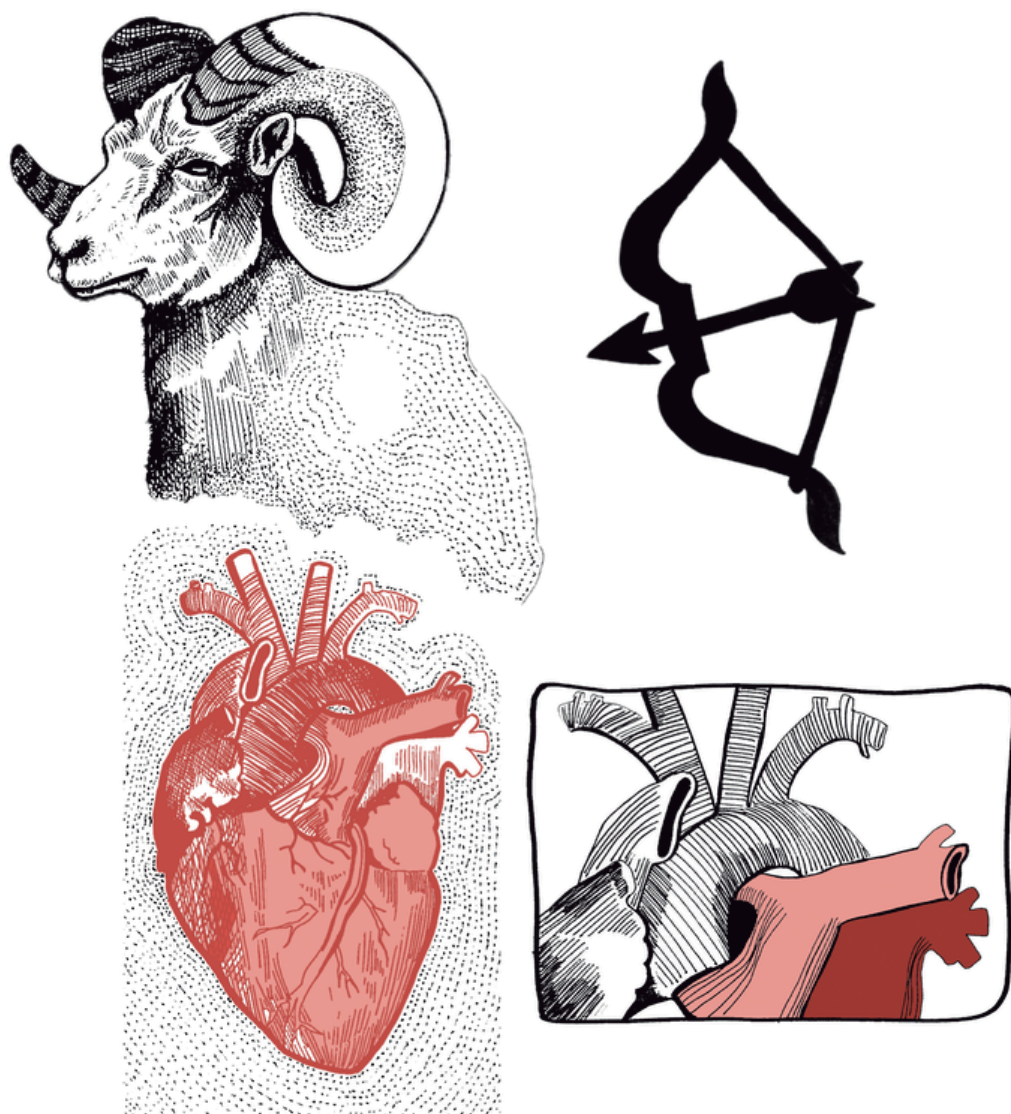


Figura 3. Parte 2 do ensaio visual feito a partir de CARACOL.

5.2. “EL VIAJE” (1925) DE SALVADOR NOVO

A preocupação com a dimensão visual do poema está evidentemente presente nos trabalhos de Salvador Novo. Não só pela relação que Novo estabeleceu, a vários níveis, com a vanguarda francesa (traduziu, por exemplo, Jean Cocteau), ou interesse teórico que tinha pela pintura (recordo a monografia lúcida que, em 1926, escreveu sobre a pintura ao ar livre), ou pelas referências diretas ao cinema em poemas como “El cine”, como pela associação entre imagem e memória que encontramos, com frequência, nos seus poemas (“En este retrato/ Hay un niño mirándome con ojos grandes;/ Este niño soy yo/ Y hay la fecha”, 2004 [1933]: 67).

“Viaje”, que narra várias peripécias do mundo infantil, foi incluído em *XX Poemas*, publicado em 1925, e é um dos poemas mais conhecidos do integrante do grupo de *Los Contemporáneos*. Forma-se, à semelhança de muitos outros poemas de Novo, a partir de associações metafóricas imprevisíveis. As associações, essencialmente visuais, baseiam-se quase sempre em dois objetos que, apesar de imediatamente reconhecíveis, fazem parte de dois espaços de significado distantes. No caso particular de “Viaje”, o processo metamórfico estabelece uma relação entre o corpo dos intervenientes e um ou mais detalhes de uma lista de elementos naturais (“nopales”, “maizales”, “tunas”, “nubes” ou “jacal”). A primeira estrofe, que abre com um verso enigmático (“Los nopales nos sacan la lengua”) e que, por sua vez, se expande para outra comparação no mínimo inesperada (“los maizales [...] nos saludan con sus mangas rotas”), é particularmente interessante.

Los nopales nos sacan la lengua;
pero los maizales por estaturas
– con su copetito mal rapado
y su cuaderno debajo del brazo —
nos saludan con sus mangas rotas.

(Novo 2004 [1925]: 33)

Dois processos metamórficos, quatro elementos.

O *nopal*, ingrediente central da gastronomia mexicana que designa correntemente a *opuntia cacti*, e a língua; bem como a matéria húmida de um (baba) e outra (saliva). O pé de milho (*maizal*) e a mão saída da manga rota; bem como o movimento de um, abanado pelo vento, e outra — que se move independentemente.

Em termos de comprimento, os *nopales* são mais pequenos do que os *maizales*: os meninos pequenos e os meninos mais velhos, respetivamente.

A inexistência, em português, de um termo correspondente ao *nopal* dificulta o trabalho do(a) tradutor(a), que poderia optar por conservar a palavra original, como na hipótese transcrita abaixo:

Os nopales deitam-nos a língua de fora;
mas os pés de milho por alturas
– com o seu cabelito mal rapado
e o seu caderno debaixo do braços –
saudam-nos com as suas mangas rotas.

Porém, o mais sugestivo desta passagem são as associações entre os formatos dos objetos: por que razão associar o *nopal* à língua exposta e os pés de milho à manga rota?

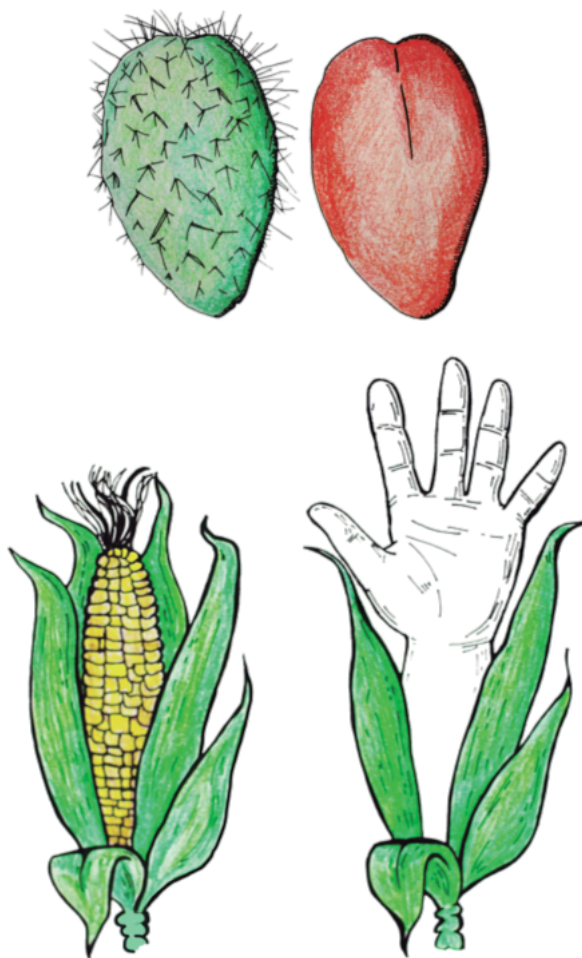


Figura 4. Dois desenhos. Caneta + Lápis de cor.

5.3. *I WHO CANNOT SING* (ÁLBUM DE POESIA MIXADA, 2020)

I Who Cannot Sing é um álbum inédito de poesia *mixada* com publicação marcada para 2020. As *mixes*, baseadas no ritmo e particularidades das vozes dos(as) poetas, seguem um processo similar ao processo de traduzir, de uma língua a outra, o significado múltiplo e intrincado de uma passagem literária. A pergunta sistemática que acompanha o trabalho do(a) tradutor(a) (*que termo se aproxima mais do original?*) modifica-se sem deixar nunca de preservar o seu princípio (*que som se aproxima mais do original?*). Entre os poemas mixados de *I Who Cannot Sing*, poderão escutar-se textos dos(as) poetas acima mencionados(as).

Abaixo, dois exemplos.

5.3.1. “LIBERTÉ” DE PAUL ÉLUARD

O conhecido “Liberté” foi publicado em 1942, no volume de poesia *Poésie et Verité*, e republicado pouco depois nas revistas *Fontaine* e *La France*. A estrutura rítmica do poema, dividida em quatro vinte e uma vezes, explora não só a tensão orgânica da mensagem como constrói, lentamente, o clímax. O tom da leitura, compassadamente incisivo, sobe nos primeiros três versos para descer no último de cada quadra, e assim sucessivamente, até à palavra “liberté”. Apesar de a ausência da palavra ser propositadamente evidente ao longo da maioria das estrofes do poema, podemos quase escutá-la ao ler cada uma delas. Na *mix* “J’écris ton nom” [<http://www.patricialino.com/i-who-cannot-sing>], o som desconcertante dos tambores, que marca as paragens rítmicas da voz de Éluard, e se assemelha ao batimento de um coração prestes a explodir ou explodindo, recorda-nos, uma e outra vez, o *nome ausente*. Introduce, além disso, a subida até à explosão e ao silêncio. Ao mesmo tempo, o som latente, inquietante e ininterrupto do sintetizador suporta a longa caminhada sonora, onde inspiramos, profunda e repetidamente, até expirar.

5.3.2. “LADY LAZARUS” DE SYLVIA PLATH

O também conhecido poema de Sylvia Plath, incluído no livro póstumo de 1965, *Ariel*, é outro dos poemas mixados em *I Who Cannot Sing*. O ritmo de “Lady Lazarus”, que tem talvez como base, a par de todas as referências históricas relacionadas sobretudo com a segunda guerra, os versos de T. S. Eliot, “Lazarus, come from the dead,/ Come back to tell you all” (“The love song of J. Alfred Prufrock”), varia entre insurgir-se e retrair-se, como se ressuscitasse e temesse, ao mesmo tempo, ressuscitar: “The speaker is a woman who has the great and terrible gift of being reborn. The only trouble is, she has to die first. She is the Phoenix, the libertarian spirit, what you will. She is also a good, plain, very resourceful woman” (Plath 1992: 294). A *mix* “To die is an art” [<http://www.patricialino.com/i-who-cannot-sing>] trata-se de uma das composições mais diversas do álbum a nível instrumental. As elevações cortantes e certas da voz de Plath, que se repetem e recuam, para que nos demorem no assombro de versos como “I am only thirty./ And like the cat I have nine times to die// This is Number Three” ou “I eat men like air”, introduzem, igualmente, espaços de silêncio. A mudança instrumental, súbita e inesperada, acompanha o significado das passagens e das pausas, como no caso dos acordes sinuosos que seguem a revelação de versos como “To die is an art” ou da quebra e do *zig-zag* sonoro que se escutam imediatamente depois de Plath dizer: “That knocks me out”. O som circula, ao subir e ao descer, como se, de facto, fosse tombar. Ou tombássemos.

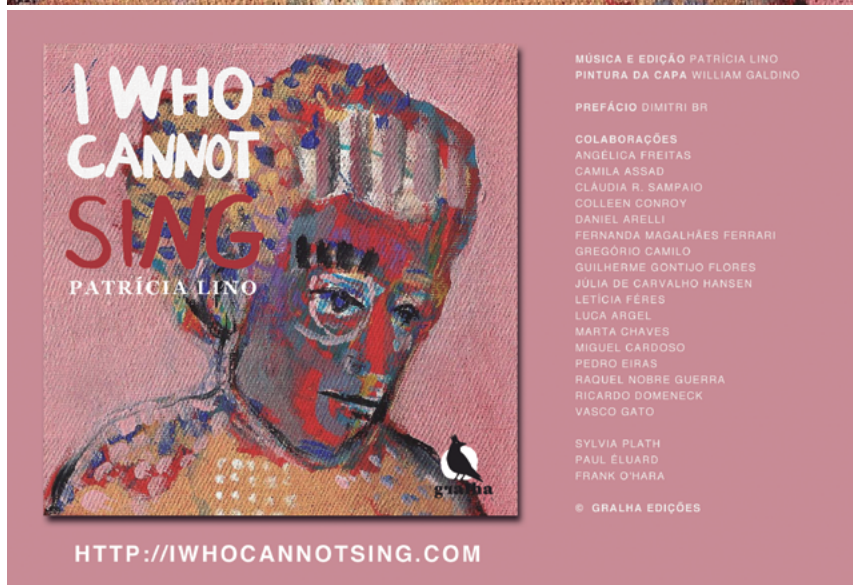
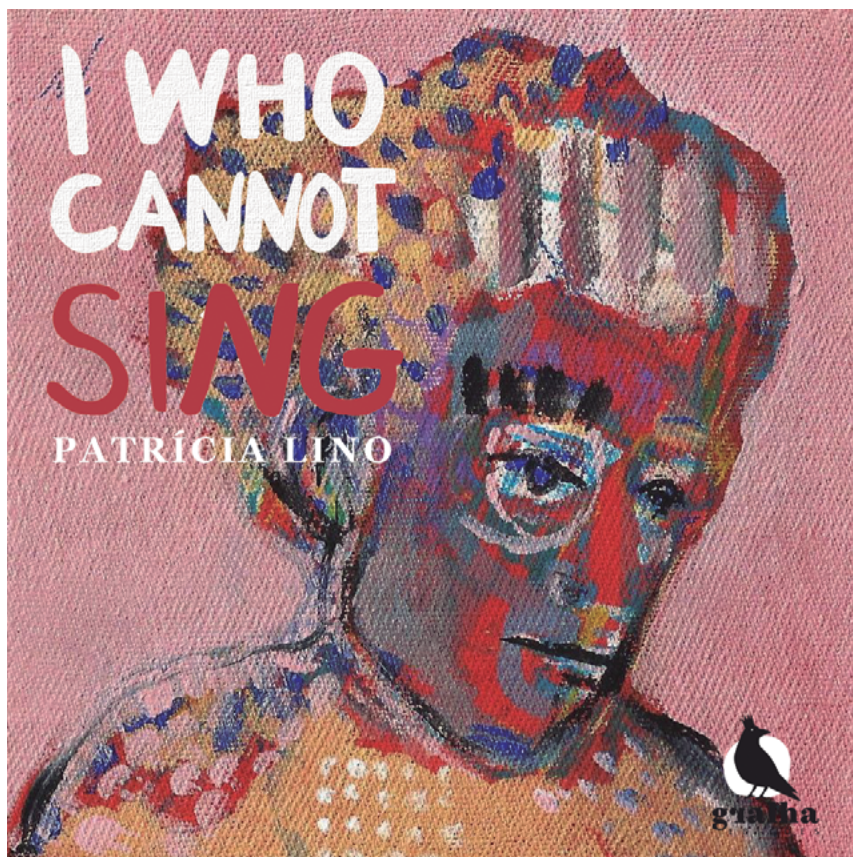


Figura 5. Capa de *I Who Cannot Sing*. O álbum de poesia mixada *I Who Cannot Sing* está disponível aqui: <http://iwhocannotsing.com>.

5.4. *VIBRANT HANDS* (CURTA-METRAGEM, 2019)

Vibrant Hands (VH, 2019) é um produto da linguagem em movimento. A curta-metragem explora, ao pôr em evidência o exterior inteligível do interior da palavra, a representação visual, performática e musical de 12 *Tisanas* de Ana Hatherly. Centra-se, igualmente, na relação das dimensões textual, visual e musical dos 12 fragmentos para criar um objeto audiovisual completamente autónomo de interpretação.

Com base na articulação de várias dimensões expressivas, que corresponde à articulação incomum e arriscada de vários materiais e técnicas (do filme analógico à câmara do iPhone, do sino ao sintetizador, do desenho digital à performance), VH põe em causa a figura tradicional do crítico, o próprio ato de escrever e a função ou funções do(a) leitor(a) a partir do tratamento plástico e sonoro da linguagem imponente, cómica e irreverente de Hatherly.

5.4.1. “TISANA 138” (2006) DE ANA HATHERLY

Sentado num degrau da escada estava um sema. O seu aspecto era semelhante ao duma salsicha azul-clara. Todos os que o viam achavam estranho e diziam: é metafísico. Ninguém reparava que era azul.

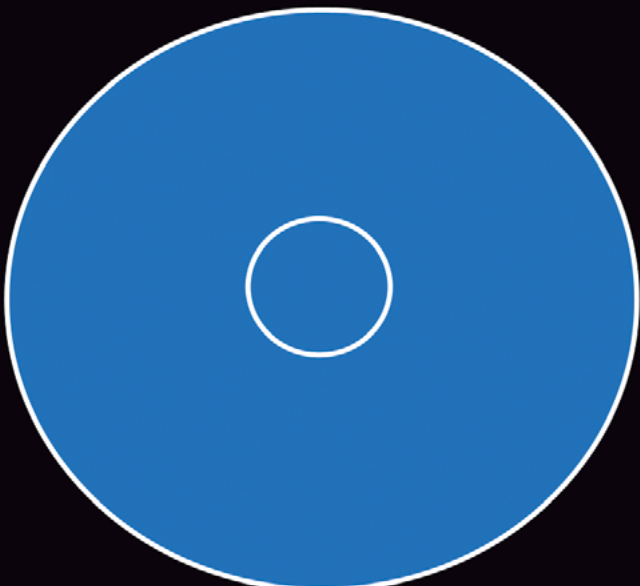
Incluída em *463 Tisanas* (2006) de Ana Hatherly, a “Tisana 138” é um dos fragmentos incluídos na curta-metragem *Vibrant Hands* (VH). À semelhança de todos os outros textos representados audiovisualmente em VH, a “Tisana 138” foi lida a partir de cores e sons em movimento. É, porém, entre todas as tisanas de VH, a única que reflete sobre a plasticidade da palavra e a dificuldade em identificá-la num mundo logocêntrico.

Há algo de absurdo e, ao mesmo tempo, cómico na passagem e, por consequência, na sua representação audiovisual.






O comentário da audiência (“Todos os que o viam”), que define binariamente (ser ou não metafísico) esta forma obsoleta, trata-se obviamente de uma intervenção limitada. Mas a chave da leitura parece recair sobre a cor do sema, “azul”, que, por ser concreto, visível e real, não cabe na metafísica nem na definição. O sema ou a unidade mínima do significado que tem a forma de uma salsicha azul representa precisamente o contrário: a plasticidade da palavra que, além de azul, existe como um corpo independente que se vê, toca e molda antes de ler, definir ou interpretar.

VIBRANT HANDS

UMA CURTA-METRAGEM DE PATRÍCIA LINO
BASEADA EM 12 TISANAS DE ANA HATHERLY



17 DE DEZEMBRO, 2019 | 18H00
COLÉGIO ALMADA NEGREIROS, SALA 306
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

O IELT é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projecto UID/ELT/00657/2019.

Figura 6. Cartaz. *Vibrant Hands*. 2019. Universidade NOVA de Lisboa. Para mais informações: <http://vibrant-hands.com>.

6. A LEITURA DO ENSAIO INTERMEDIAL

Claro está que, assim como o(a) crítico(a) não tem muitas vezes instrumentos para ler ou analisar a dimensão interdisciplinar do poema, o(a) leitor(a) não terá instrumentos para *ler* um ensaio ou exercício crítico intermedial. Seria um erro, porém, pensar que isto constitui um obstáculo para o *fazer* e a conveniência do ensaio intermedial, porque, por um lado, o ensaio completamente verbal não é acessível para todos(as) e, por outro, o *fazer* conveniente do ensaio interdisciplinar não parte apenas da ideia da natureza múltipla do ποιεῖν, mas da capacidade variada e ampla de interpretação de cada um(a).

Além de explorarem as dimensões visual, sonora e performática do poema, estes exercícios, que são, como qualquer outro ensaio ou exercício analítico, uma ou mais tentativas de entender, decifrar e interpretar integralmente a composição poética, assentam num princípio de *renovação*. Esta *renovação* diz respeito à democratização do ensaio. Por exemplo: o desenho que aclara as semelhanças entre um *nopal* e a língua humana pode ser mais democrático, no sentido de alcançar mais leitores(as), do que a oração. Por sua vez, democratizar o ensaio, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, significa democratizar o poema; que se forma, aliás, num espaço primariamente universal. Não há, de resto, democratização sem prazer. Antes e depois do *espanto*, o ensaio intermedial é uma prática da fruição.

Os referidos exercícios são, além disso, inspirados na novidade do poema que, por ser único e, pela sua substância musical, memorizável, marca o início de uma experiência estética e emocional sem precedentes.

BIBLIOGRAFIA

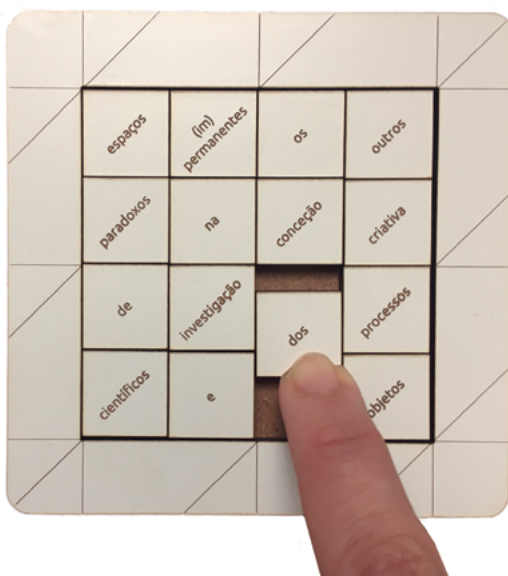
- Arraya, Antonio Pagés.** “Revelación y mito en un soneto de Darío”, *Revista Iberoamericana*, v. XXXV, n. 69, Setembro-Dezembro, 1969, pp. 441-458. Acessível aqui: <https://bit.ly/2vlpqC7>.
- Baudelaire, Charles.** *Les Fleurs du Mal*. Poulet-Malassis et de Broise, Éditeurs/ Bibebook, 1861, p. 116.
- Candido, Antonio.** *A Formação da Literatura Brasileira*. Itatiaia, 2000.
- Darío, Rubén.** *Cantos de vida y esperanza* (CVE), ed.: Marcelo Perazolo, LibrosenRed, 2008 [1905].
- Eliot, T.S.** *Selected Essays*. Faber and Faber Limited. 1934.
- Novo, Salvador.** *XX Poemas* [1925], *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- _____. *Espejo* [1933], *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Platão.** *Symposium*. Acessível aqui: <https://bit.ly/2VA7aPT>.
- Plath, Sylvia.** *The Complete Poems of Sylvia Plath*, ed.: Ted Hughes, Harper, 1992.
- Plaza, Julio.** *Tradução Intersemiótica*. Perspectiva, 1987.
- Siebenmann, Gustav.** “Reinterpretación del modernismo”, *Spanish Thought and Letters in the Twentieth Century. An International Symposium Held at Vanderbilt University to Commemorate the Centenary of the Birth of Miguel de Unamuno (1864-1964)*. Vanderbilt University Press, 1966, pp. 503-505.

ESPAÇOS (IM)PERMANENTES: OS PARADOXOS NA CONCEÇÃO DOS OBJETOS CIENTÍFICOS E OUTROS PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO CRIATIVA

PATRÍCIA REINA

(IM)PERMANENTES

Existe um objeto que (des)organiza algumas das reflexões sobre objetos científicos aqui apresentadas. Será, ele próprio, um objeto científico ou será ele um objeto criativo?



OBJETOS

Um dos passatempos infantis mais populares do início dos anos 90 no Brasil já era uma febre entre crianças (e adultos) nos Estados Unidos da América desde o fim dos anos 50 e início dos 60: o *sliding-tile puzzle*. Provavelmente inspirado no jogo quebra-cabeça de quinze peças, no qual o desafio era organizar cada peça numerada de um a quinze por meio de movimentos deslizantes dentro de uma caixa contentora, foi (possivelmente) concebido por quem também era o seu principal fabricante na época, a Roalex Company. O jogo contava com aproximadamente sessenta variações entre diferentes temas, quantidade de peças e número de combinações possíveis (Keith, 2011).





Esses pequenos dispositivos eram feitos de plástico rijo, o que lhes conferia leveza, portabilidade e um preço bastante acessível. A grande diversidade temática fazia desses quebra-cabeças objetos altamente colecionáveis. Como mostram as figuras, vinham colados a um cartonado, no qual se misturavam instruções de jogo e apelos publicitários dos mais diversos tipos.

INVESTIGAÇÃO

Mike Keith tem se dedicado a documentar, comparar e discutir, em suma, a investigar alguns dos aspectos mais intrigantes dos *sliding-tile puzzles*. Ele destaca um particular interesse nas variações que contêm letras, em especial na variação “Ro-Let”: a única da modalidade que contém quinze peças e conserva o princípio de paridade entre os elementos, isto é, não possui nenhuma repetição entre eles (2011, 310). Ainda segundo o especialista, a não repetição de elementos faz com que apenas metade das possibilidades de formação de palavras que poderiam ser construídas com as letras disponíveis no jogo seja exequível. Isso equivale a 241.677 vocábulos em língua inglesa (2012, 10) dentre as quase 500 mil possibilidades, aumentando assim o grau de dificuldade do passatempo.



É importante destacar que a contagem de todas as combinações possíveis com as letras A, B, D, E, G, H, I, M, O, R, S, T, U, W, Y não passa apenas pela lógica da matemática permutativa. O arranjo das peças deve sempre originar uma palavra (e não uma qualquer pseudopalavra), e isso por si só já faz com que o número de possibilidades de arranjo seja significativamente menor. A relação que Keith faz do princípio de paridade com a inviabilidade de algumas formações está melhor explicado na imagem acima, no canto inferior esquerdo: as palavras de facto existem, mas o mecanismo de funcionamento das peças faz com que essa configuração seja impossível de ser executada.

DOS

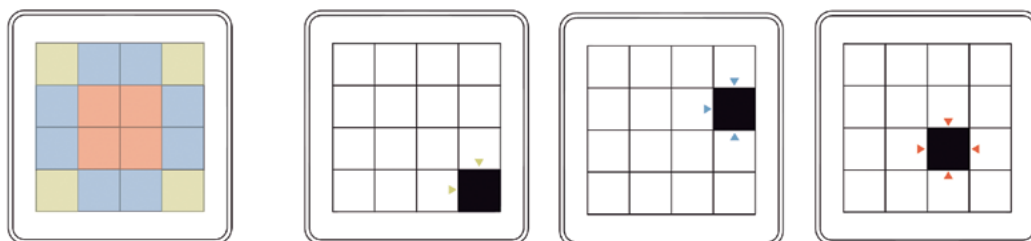
A impossibilidade de algumas combinações se dá pelo facto de que qualquer movimento que se pretenda fazer, em qualquer uma das peças do quebra-cabeças, depende de um único espaço vazio. A ocupação desse espaço por uma determinada peça abre possibilidades de movimento a outras peças que antes estavam impossibilitadas de se mover. Porém, ao mesmo tempo, passa a impossibilitar o movimento de outras peças que antes tinham tal possibilidade. Certas configurações são impossíveis porque à medida que as peças são fixadas em determinadas posições, as possibilidades de movimento ficam cada vez mais escassas, inviabilizando algumas das configurações exequíveis.

ESPAÇOS

Tomemos um quebra-cabeça de letras deslizantes — sem repetições — como uma metáfora do curso investigativo de um objeto qualquer.

Os elementos, todos diferentes entre si, movem-se de modo codependente num espaço limitado. A circunscrição do espaço pela mecânica do dispositivo acontece em dois níveis. Sob um olhar geral, temos apenas 15 peças dispostas numa grelha perfeitamente quadrada dividida em 16 partes iguais, deixando-se um espaço incompleto. O espaço que se encontra vazio pela ausência da décima sexta peça permite toda a dinâmica que acontece entre as peças. Vamos chamá-lo, nessa conceção, de *espaço de articulação*.

O espaço de articulação não se comporta da mesma maneira em todos os 16 quadrantes da grelha. Num segundo nível de funcionamento da mecânica do dispositivo, num nível micro, cada peça que envolve o espaço terá sempre apenas um movimento possível. Mas, a depender de onde esse espaço se encontra, as possibilidades de completá-lo se modificam entre duas, três e quatro opções. Isso quer dizer que o posicionamento do espaço de articulação altera seu próprio potencial dinâmico.



No entanto, a circunscrição do espaço no qual as associações são feitas não é dada apenas pelo limite material imposto às peças na mecânica idiossincrática do dispositivo, mas também pelas instruções que se impõem como regra de jogo — por exemplo, no facto de não serem consideradas “corretas” combinações que não façam sentido.

Sob essa perspectiva, o mesmo espaço que chamamos anteriormente de *espaço de articulação*, deixa de se comportar como um elemento dinamizador, para ser condicionante do processo de organização das letras na formação da palavra. É um espaço que estrutura a experiência de resolução, o deslocamento de cada peça feito na direção de uma solução pensada. Vamos chamar essa aceção do espaço vazio de *espaço de condição*.

Tanto o *espaço de articulação* que, como vimos, sugere um movimento especulativo de descoberta das possibilidades, quanto o *espaço de condição*, que constrange os movimentos a uma determinada alternativa, são fundamentais no funcionamento do quebra-cabeça de letras deslizantes. Eles apresentam-se no mesmo espaço de ausência da décima sexta peça do dispositivo, como um elemento de duas funções, e também compõem o estudo desse dispositivo como metáfora do curso investigativo de um objeto qualquer.

CIENTÍFICOS

Um objeto qualquer, sendo investigado, constitui-se objeto científico? A cerca do conceito de *cientificidade*, Umberto Eco (2007[1977]), em “Como fazer uma tese (em ciências humanas)”, apresenta quatro diretrizes que extrapolam a circunscrição do termo às metodologias qualitativas e às ciências naturais. Eco dedica-se a um processo hermenêutico de reenquadramento e ampliação do significado do adjetivo “científico”. As quatro diretrizes colocadas pelo autor são:

- 1) A pesquisa debruça-se sobre um *objecto reconhecível e definido de tal modo que seja igualmente reconhecível pelos outros*. [...]
- 2) A pesquisa deve dizer sobre este *objecto coisas que não tenham já sido ditas* ou rever como uma óptica diferente coisas que já foram ditas. [...]
- 3) A *pesquisa deve ser útil aos outros*. [...]
- 4) A *pesquisa deve fornecer os elementos para a confirmação e para a rejeição das hipóteses que apresenta* e, portanto, deve fornecer os elementos para uma possível continuação pública. (52-5, destaques do autor)

A primeira diretriz, sobretudo, é a que mais nos interessa aqui. No desenvolvimento desse ponto, Eco trata de advertir que a palavra *objeto* não faz referência, necessariamente, a algo material ou visível. Para o autor, a definição de um objeto qualquer será o resultado do processo de estabelecimento das suas condições de tratamento: “Se fixarmos as regras segundo as quais [...] [o objeto] possa ser reconhecido onde quer se encontre, teremos estabelecido as regras de reconhecimento do nosso objeto” (52).

Assim, para que um objeto possa ser utilizado como tal no curso de uma investigação científica, ou deve ter seu *status* de objeto predefinido por alguém anteriormente ou, deve, antes, ser alvo do tal processo de estabelecimento dos aspetos que condicionam seu tratamento como objeto — ou seja, o objeto ainda deve ser criado. Fica implícito na fala de Eco que, caso seja necessário criar um obje-

to, essa etapa de concepção seria pré-científica, uma vez que o processo de estabelecimento de um objeto enquanto tal seria um *pré-requisito* para o fazer científico e não o fazer científico em si. Como pode a etapa de criação do objeto ser anterior ao fazer científico se o conceito de cientificidade se consolida no objeto criado?

E

Se qualquer objeto é criado (concebido enquanto tal) e se qualquer ciência só se faz a partir da ideia de objeto (mesmo fenômenos são objetos investigativos), é possível dizer que criatividade e cientificidade estão ligadas pela ideia da concepção do objeto?

OS

Olhar um objeto sem percebê-lo de imediato é *pré-requisito* do objeto que se propõe um objeto científico? Olhar um objeto sem percebê-lo de imediato é *pós-requisito* do objeto que se propõe objeto criativo?

PARADOXOS

Apesar de a *metáfora* ser uma figura constantemente utilizada no âmbito da produção criativa, Kiene Brillenbrug Wurth (2018) sugere uma mudança nesse paradigma. A autora argumenta que o tropo do *paradoxo*, que traz a ideia de justaposição de elementos em detrimento da ideia de composição — presente na metáfora — desafia as bases da nossa percepção sobre um objeto em sua conceptualização. Isso porque, além de elucidar a reflexão sobre aspetos não visualizados (como também ocorre quando se utiliza a metáfora), o uso do paradoxo estimula novas formas de enquadramento no processo de compreensão de um objeto contraditório. Wurth traz à discussão as estruturas impossíveis de Escher, argumentando que tais estruturas tendem a definir nossa forma de percepção pela sua aparência, de maneira a facilmente nos equivocamos quanto à sua lógica de funcionamento. A dificuldade que enfrentamos em compreendê-las justifica-se pelo facto de que usamos uma lógica tridimensional para compreender um objeto bidimensional, um desenho plano.

O antagonismo patente na figura do paradoxo incentiva um processo de verificação da realidade, de *reality check*, de acordo com o historiador Frank Ankersmit (1), o que permite compreender a ideia interpretação em sua instabilidade e a ideia de representação como passível de revisão. Assim, sustentando-se que o processo de assimilação de um paradoxo não depende da observação do objeto contraditório no sentido de apreender sua lógica particular, mas, sobretudo, de uma reorganização da percepção em si mesma. A origem dessas novas formas de concepção é resultado de movimentos especulatórios em busca de hipóteses trazidas por perspectivas advindas de outras áreas.

DE

Nem todas as configurações são possíveis. O dispositivo utilizado restringe as possibilidades de acordo com a sua mecânica de funcionamento.

OUTROS

Um determinado objeto pode ser visto, simultaneamente, como científico e artístico? Ou, simultaneamente, como tecnológico e artístico?

PROCESSOS

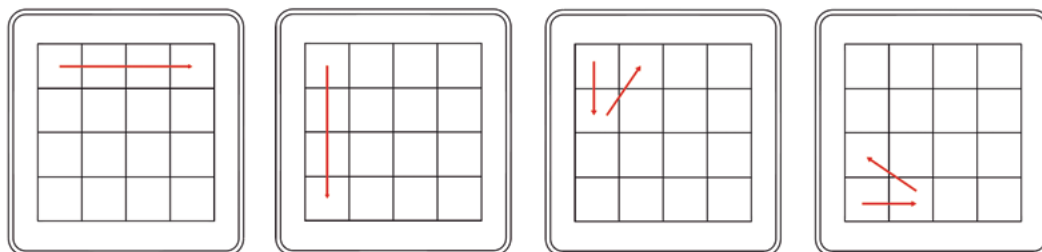
Anne Burdick (2015) diagnostica que o enquadramento comercial que a maior parte das iniciativas à volta do design de interface recebe à propósito de uma experiência amigável — a mais fluída possível —, acabam por comprometer a processo de especulação de novas possibilidades para a interface em si, como um meio, e de outras formas de interação entre sujeitos e computadores. A partir da visão de subjetivação do usuário defendida pela Teoria Crítica nas Humanidades, Burdick sistematiza pensamentos de diversos autores (Manovich, McGann, Drucker, Bratton, Galloway) sobre a interface, a fim de pensá-la como um espaço de relação e interação. Ela destaca que “essas relações e interações constroem um mundo que privilegia certos modos de ser e conhecer em detrimento de outros” (19). Nesse sentido, a busca por uma interface amigável não contempla as características do *Critical Design*, pois não tende a produzir formas de engajamento que desenvolvam um viés de pensamento crítico (reflexivo) no sujeito que interage com ele e, muito menos, de pensamento especulativo. Através desse caminho, a autora propõe uma reinterpretação do conceito de Design Crítico pelo conceito de Design Especulativo, ambos desenvolvidos por Dunne e Raby, no sentido de sintonizá-los com os desafios postos às Humanidades diante da influência da Era digital. Essa revisão atinge não só os processos de pesquisa, mas principalmente a escolha dos objetos de investigação. Burdick destaca a necessidade de equilíbrio entre a abordagem reflexiva, isto é, a visão crítica sobre o que é o objeto investigativo, já consolidada no seio das Humanidades, e a abordagem especulativa, que são os “métodos que olham além, a perguntar ‘e se’” (15). Baseada na ideia de construir uma nova abordagem que integre essas duas formas de pensar o objeto investigativo, Burdick toma para si o desafio de criar um espaço de harmonia e diminuir a concorrência entre essas ambas abordagens.

NA

Poderíamos dizer que objetos intuitivos são figuras de metáfora para crítica e objetos não intuitivos são figuras de paradoxo para especulação?

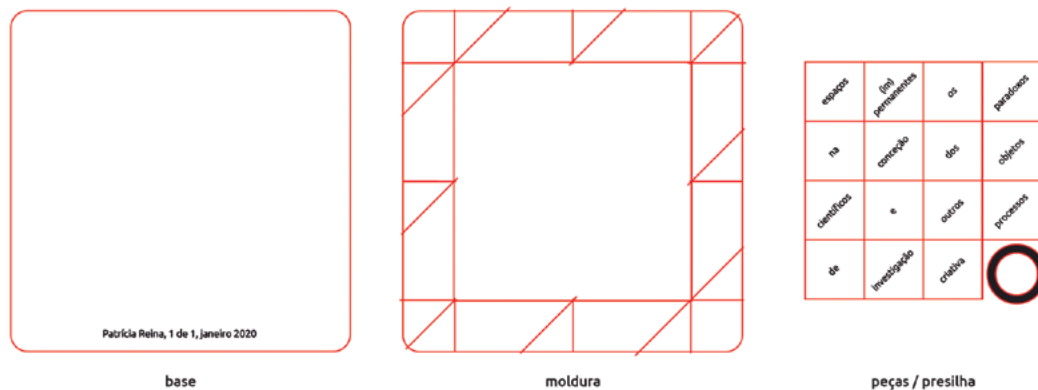
CONCEÇÃO

Um quebra-cabeças de peças deslizantes que permite ao leitor organizar uma configuração qualquer escolhida por si no processo de organização (a) de leitura do texto no objeto em si e (b) de um outro texto cujas partes correspondam com a do objeto. Os elementos de cada peça são as palavras (sem repetições) que constam no título do texto correspondente, assim como cada trecho do texto corresponde a uma palavra do título (e do quebra-cabeças). O texto no objeto não é posicionado na peça em horizontal, mas na diagonal. Assim, a configuração das peças poderá ser feita a se pensar em uma leitura vertical, horizontal e/ou diagonal.



A inclusão do modo de leitura diagonal aumenta as possibilidades combinatórias do dispositivo.

Para fazer o dispositivo que organiza este texto, o primeiro passo foi projetá-lo em um software de vetores. Primeiro, o objeto foi imaginado em sua forma final. Depois, considerando que a montagem do objeto seria feita em partes, cada etapa foi desenhada em separado.



O documento foi preparado segundo as diretrizes de cores para corte e gravação em uma máquina de corte a laser. As linhas vermelhas (RGB 255/0/0), em 0,001mm, são lidas como corte, enquanto as formas sólidas em preto (RGB 0/0/0) são reconhecidas pelo software da máquina como gravação. Corte e impressão foram feitos sobre um MDF laminado em branco de 4mm. O corte foi feito no FABLAB Aldeias do Xisto, na cidade do Fundão, em Portugal.

CRIATIVA

Inge van de Ven (2017) desmistifica a tradicional dicotomia entre duas abordagens investigativas concorrentes baseando-se na ideia de oscilação contínua entre elas. A autora traz à luz discussões provenientes de investigações recentes no campo da criatividade sobre pensamento divergente e pensamento convergente, problematizando a polaridade entre *close reading* e *distant reading* como uma questão de escala. Ven considera que “[a]s bordas entre os dois modos são porosas: de facto, continuamente mudamos entre um e outro”(5). Além disso, enfatiza a codependência entre modos que são considerados antagônicos, como por exemplo, em termos de atenção, já que para distrair-se

é preciso antes ter estado atento, ou para atentar-se a algo é preciso antes um estado de distração. Esse estado de interrelação entre as definições de dois modos extremos é o que ela chama de *paradoxo da criatividade*, que abre a prerrogativa para que a compreensão de um objeto seja feita fora do pressuposto binário, a considerar a validade das várias perspectivas e configurações.

REFERÊNCIAS CITADAS

- Brillenburg Wurth, Kiene (2018). “The creativity paradox: An Introductory Essay”. In *Journal of Creative Behaviour*, n.0, v.0, pp.1-6. DOI: 10.1002/jocb.231.
- Eco, Umberto (2007[1977]). *Como fazer uma tese*. 13° ed. Editorial Presença: Lisboa.
- Keith, Mike (2011). “Vintage Plastic Sliding-letter Puzzles”, *Word Ways*, v.44, i.4, Artigo 22. Disponível em: <https://digitalcommons.butler.edu/wordways/vol44/iss4/22>. (Acedido em 14 de Janeiro de 2020).
- _____ (2012). “More Sliding-letter Puzzles”, *Word Ways*, v.45, i.1, Artigo 5. Disponível em: <https://digitalcommons.butler.edu/wordways/vol45/iss1/5>. (Acedido em 14 de Janeiro de 2020).
- _____ (s.d). “Examples of Roalex Puzzles”.
<https://www.cs.brandeis.edu/~storer/JimPuzzles/SLIDE/Fifteen/ROALEXLINKS/000FifteenRoalexLinks.html> (Acedido em 14 de janeiro de 2020).
- Van de Ven, Inge (2017). “Creative Reading in the Information Age: Paradoxes of Close and Distant Reading”. *The Journal of Creative Behaviour*, n.0, v.0, pp. 1-9. DOI: 10.1002/jocb.186.

S.O. EM TRIAGEM E OPERAÇÃO

(Em alternativa ou em conjunto, com a análise romanceada ["to print or: dilema para 62 mails"](#))

LILIANA VASQUES

SIGNIFICANT OTHER NA SALA DE OBSERVAÇÃO [ÉSSE Ó NA ÉSSE Ó]

A expressão ou, mais exatamente, a justaposição dos termos provoca-me e faz-me querer reagir. É preciso desocultar uma outra largura e explorar [silêncio] isto – significant other. Ou, numa configuração mais literária, é preciso separar//superar as camadas desta expressão palimpsesto. Que, de acordo com Cambridge Dictionary, representa “a person with whom someone has a romantic or sexual relationship that has lasted for sometime and that is likely to last longer”. A justaposição coloca-se no contexto romântico, amoroso, sexual. Mas haverá outras justas posições contextuais, que propõem uma ampliação da expressão que é já induzida pelos termos que a compõem. Talvez pela história linguística e semiótica de significant (e de significativo em português) e, com certeza, pelas reflexões que atravessam a Filosofia sobre a expressão ‘the other’ (o outro).

“- A caixa do amor é pequena demais para nós 2, Other.
- Meu amor, até para um de nós é pequena...”

Façamos, então, um exercício de separação amigável mantendo em aberto um regime de ‘friends with benefits’, que permita a proximidade suficiente para pensarmos a ampliação de significant other:

Segundo o Cambridge Dictionary, significant tem por definição “important or noticeable” e other “different from the thing or person already mentioned”. Tome-se atenção, para além destas, nas definições em português. Corro aqui o risco de propor algo que aparenta ser desnecessário e que desemboca numa mera repetição. Mas não. A deslocação para a língua portuguesa permite, por exemplo, uma tradução literal que nos dá já a noção de abertura – ‘outro significativo’. Uma tradução contextualizada e ‘correta’ não serviria, neste caso, como a tradução literal – enquanto etapa do processo criativo que se materializou no desdobrável s.o. – que convida a procurar outros pontos de entrada para reflexão e exploração e faz ‘cair’ a obrigatoriedade da fronteira romântica. Por sua vez, a definição de cada termo resulta no seguinte: “indicativo, que mostra ou denota que tem significado = expressivo, relevante ≠ insignificante” para significativo; “não este, diferente, mais um, seguinte, precedente, restante, os alheios” para outro. Separámos os termos da expressão (significant e other), verificámos as definições de cada um, fizemos uma tradução literal para português (outro significativo) e procurámos as definições desses termos. Podemos, agora, propor relações temporárias que permitem ver/ler a ampliação da expressão, coisa pretendida no início.

não este indicativo

não este tem significado

não este expressivo

seguinte expressivo

não este relevante

seguinte relevante

diferente indicativo

precedente indicativo

diferente tem significado

precedente tem significado

diferente expressivo

precedente expressivo

diferente relevante

precedente relevante

mais um indicativo

restante indicativo

mais um tem significado

restante tem significado

mais um expressivo

restante expressivo

mais um relevante

restante relevante

seguinte indicativo

os alheios indicativo

seguinte tem significado

os alheios tem significado

os alheios expressivo

os alheios relevante

Agora, o sentido romântico terá de conviver com os outros e partilhar os termos da sua expressão com outro(s). O primeiro submerge, em favor da emergência de outros sentidos. Passamos, assim, a lidar com, a refletir sobre, a criar com, uma representação linguística de: não este tem significado, diferente tem significado, mais um expressivo, etc. Ou, regressando ao Inglês, de algo “important or noticeable, different from the thing or person already mentioned”. Estamos já, e a partir daqui, a trabalhar com um desdobramento do sentido, com um ‘outro significativo’ maior, amplo, abrangente. Pensemos, numa inclinação para terrenos filosóficos e sociológicos, no que pode ser e no que pode implicar esse ‘outro’. Na forma mais lata que consigo imaginar, ‘o outro’ (e necessariamente ‘a outra’ e ‘outrem’) inclui qualquer e toda a coisa e ser que, cognitiva e emocionalmente, posso distinguir de mim. Objetos, seres vivos, seres humanos. Posso encontrar um ‘outro significativo’ no contacto e na relação que estabeleço com pessoas (do núcleo familiar, do contexto profissional, académico e escolar, etcetera, etcetera), com outros seres vivos (o exemplo mais imediato será o dos animais de estimação) e também com objetos (que nos lembrem ou representem, por exemplo, um ‘outro significativo’ humano). Aos outros significativos da nossa vida associamos algum tipo de sensação, sentimento, reação, pensamento. A indiferença não caberá aqui porque este outro significa para nós, sabemos da sua existência. Provoca algo em nós. Por vezes, provoca-nos, pede-nos reação. Como ‘o outro’ proposto por Derrida na figura do *estrangeiro* - figura teórica, jurídica e política. Um outro que interroga a sua antropologia – o que é o estrangeiro? – que interroga a sua condição – como me chamo perante o outro e o seu território? Como me chamam? – e que interroga os outros – como me recebem? Qual a vossa hospitalidade?

As perguntas que coloco agora e coloquei antes, na criação deste desdobrável (e antes de deixar a sala de observação):

- Como se desenvolvem as relações que temos com os nossos ‘outros significativos’? No contexto ocidental, europeu, de classe média, com acesso a educação escolar, a meios digitais e à internet, como se caracterizam as nossas ações e relações com os que significam para nós?
- Posso responder às perguntas anteriores através da manipulação medial e criativa do material linguístico que representa estes outros?
- Usando, nesse processo, a apropriação criativa de dispositivos (neste caso, impressoras e scanners) e software que se incluem num desenvolvimento tecnológico maior e permanente, que marca o desenvolvimento da nossa sociedade e, por isso e necessariamente, também as configurações das relações humanas?
- Será que os efeitos visuais resultantes da manipulação do material linguístico *significant other* através destes dispositivos se revelam uma imitação ou uma metáfora da nossa interação com os nossos outros significativos?

SIGNIFICANT OTHER NA SALA DE OPERAÇÕES [S.O. NA S.O.]

Na sala de operações, proponho responder às perguntas acima. Os instrumentos de intervenção - scanner, editor de imagem Photoshop CC 2017, editor de código hexadecimal Hex Editor Neo – foram usados para diferentes processos de manipulação que ampliaram a expressividade do material linguístico. Em jeito de experiência laboratorial, os pressupostos de partida consideraram, então, que: a configuração visual de *significant other* tem um potencial expressivo que pode ser explorado; esse potencial pode ser explorado através da apropriação criativa da máquina e da computação; existe uma expressividade da máquina e do programa computacional que pode interagir com a expressividade do material linguístico e que surge, sobretudo, no contexto de uma prática experimental ou laboratorial (que privilegia várias interações e iterações, vários pontos de partida e que integra no processo criativo os resultados inesperados e o erro produzidos pelo dispositivo). O trabalho final é de carácter experimental e literário, cuja forma acabou por estabilizar no formato impresso e desdobrável.

PREPARAÇÃO DO SIGNIFICANT OTHER

O meu ponto de partida foi um documento Word impresso com a expressão *significant other* em diferentes tipos de letra. Daqui seguiram-se vários dias na companhia de um scanner incorporado numa impressora multifunções.

O scanner e a scanografia surgem na minha prática artística como consequência das pessoas-artistas-investigadoras-significativas que leio, ouço, imito, critico. Uma comunidade que tem como interesses comuns a literatura e a poesia experimentais, a reflexão sobre os média e a literatura, a apropriação e exploração criativa dos média. Uma rede, a tal rede imagem quase gasta que caracteriza o desenvolvimento da arte, da técnica, do conhecimento. Na minha rede destaco um dos meus s.o. – Bruno Ministro – que, como diz Mário Cesariny, “é o grande responsável” pelo meu encontro com a eletrografia. O Bruno Ministro que, grosso modo, estuda poesia e fotocopiadoras, passou-me a necessidade de brincar e experimentar com os mecanismos de produção da fotocópia, como já haviam feito alguns dos nossos poetas portugueses experimentalistas a partir dos anos 60/70. A

minha ‘fotocopiadora’ foi um scanner e os outputs não foram exatamente fotocópias mas imagens guardadas pelo computador.

Para o efeito deste texto, faço esta breve reflexão circunscrita ao desdobrável s.o.:

Usar o scanner permite criar uma continuidade entre uma prática artística essencialmente pré-digital e processos criativos que se caracterizam pela utilização de programas computacionais e manipulação de imagens codificadas num ficheiro digital. Este facto não significa que se possa fazer mais com a scanografia do que com a eletrografia. Pode-se, contudo, fazer diferente. E haverá, também, diferenças estéticas, temáticas e materiais entre aquilo que se fazia no ‘tempo’ da fotocopiadora e aquilo que se faz agora com a utilização do scanner. A História dos média revela a nossa História – quando a fotocopiadora era um meio atual de reprodução, a arte que com ela foi produzida alimentava-se de um contexto (social-tal-tal-tal) diferente do contexto de hoje, um contexto onde se usa o scanner, a digitalização, a imagem digital. Nesta necessária filiação à eletrografia, a utilização do scanner permite, também, recuperar e re-fazer processos abrindo a possibilidade de perceber o que será uma ‘eletrografia do pós-digital’ (considerando todas as características sociais, políticas e artísticas que este termo carrega). São estes os pontos de expansão e renovação que consigo identificar entre as práticas da eletrografia e da scanografia no contexto da literatura experimental. Não se trata de uma mera repetição, imitação ou reprodução acrítica. E, apesar disso, é clara a continuidade:

o encontro entre os 2 dispositivos existe
não tanto no local do técnico do mecanismo da técnica
e com certeza noutra local central – no gesto e nos gestos
na utilização do dispositivo para a criação, a invenção
que lhe estão secundarizadas pela função da utilidade produtiva
o gesto sempre-na-manga da arte de apropriação e reinvenção
que, por esta altura, tem já a mais que estabelecida¹ usuca[m]pião²
e os gestos. que provocam a desconfiguração, a justaposição,
a nova construção sobre o retângulo transparente

FASE 1 INTERVENÇÃO COM SCANNER

Na sua reflexão em *Filosofia da Caixa Preta*, Flusser refere o scanning que os olhos fazem para decifrar uma imagem – movimento de varredura que segue a estrutura da imagem – e chama a atenção para os impulsos do observador que interpelam esse movimento provocando um padrão circular no qual elementos já vistos voltam a ser contemplados ocorrendo, assim, uma mistura entre o “antes” e o “depois”. Talvez porque não podemos escapar do olhar e do seu constrangimento, o scanning que Flusser descreve é, inegavelmente, semelhante ao gesto da minha mão quando segura e movimenta a folha de papel sobre a superfície transparente do scanner. A mão desloca a folha para a esquerda e para a direita, para cima e para baixo, como o olhar faz quando analisa uma imagem. E nesses movimentos corrompe o protocolo de leitura que usamos – de cima para baixo, da esquerda para a direita

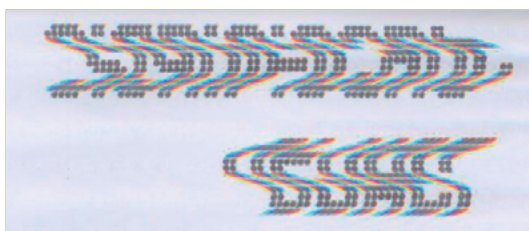
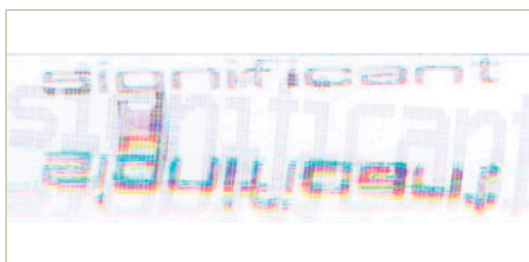
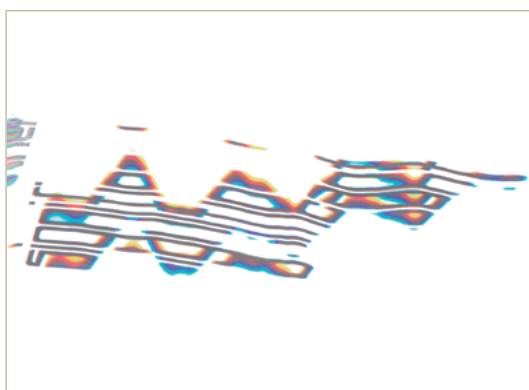
1 Sim, é uma palavra do género feminino.

2 do *latim usucapio*: “adquirir pelo uso”.

– e que estabelece o “antes” e o “depois” de que fala Flusser. Corrompe, também, a configuração do material linguístico e questiona, assim espero, a estabilidade e a rigidez da sua representação visual.

A ‘corrupção’ é codificada pelo computador ligado ao scanner numa imagem digital. Imagem que se constitui como uma transcrição da sequência de movimentos que a folha descreveu no scanner.

Dos movimentos da mão com o papel sobre o scanner, das várias sequências de diferentes movimentos surgem novas configurações do outro significativo que nos convidam à reflexão a partir da diferença visual.



Nas imagens podemos identificar efeitos de escorrimento/arrastamento, apagamento, deformação e ilegibilidade. Podem estes termos ser apropriados pelos campos sociológico, antropológico e psicológico para nomear ações, relações e fases do nosso percurso com os nossos outros significativos? Eu proponho que sim. Que termos como estes, usados para descrever os efeitos visuais produzidos pelo scanner, têm poder simbólico e descritivo se aplicados às relações significativas com o(s) outro(s). Vejamos uma proposta de recontextualização:

- ilegível - Relação que não se consegue 'ler', entender, justificar
- arrastamento – fase de uma relação na qual se investe pouco na outra pessoa, no tempo e na qualidade dos momentos vividos; ação de prolongar uma relação ou um comportamento pouco benéficos
- apagamento – processo progressivo de enfraquecimento de uma relação; posição ou comportamento de subalternidade ou submissão de alguém perante outro
- deformação – alteração, em princípio negativa, das características de uma relação

FASE 2 INTENSIFICAÇÃO COM PHOTOSHOP

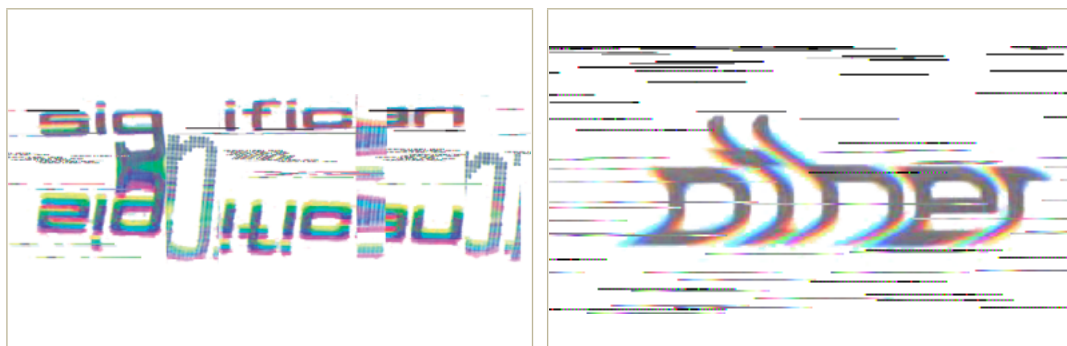
Usei o software de edição de imagem para 2 passos da operação: reconfigurar (cortar e recombinar partes das palavras), intensificar cores.



Façamos, de novo a recontextualização. As relações que temos com os nossos s.o. são dinâmicas, sofrem alterações, refazem-se, reconfiguram-se, através do tempo e das vivências. Nessas reconfigurações, há fases e momentos em que as relações se intensificam em complementaridade com outros de acalmia.

FASE 3 CORRUPÇÃO COM EDITOR HEX

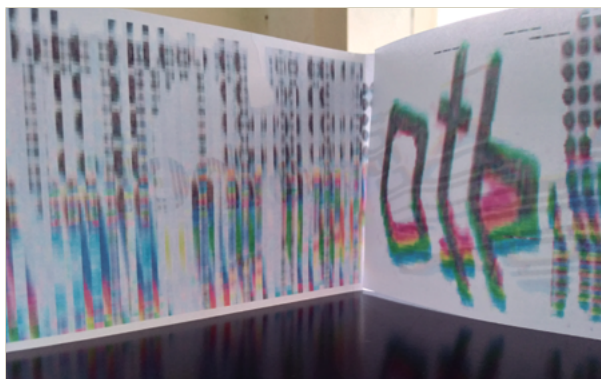
Nesta fase editei o código hexadecimal das imagens com o objetivo de provocar o erro ou o glitch.



O aproveitamento artístico daquilo que, inicialmente, era apenas um erro de interpretação ou edição do dispositivo é atualmente uma prática bem estabelecida. Há um apelo estético forte pelo defeito, pela interferência visual que, embora procurados deliberadamente pelo artista, continuam a ter a sua dose de imprevisibilidade e input expressivo do dispositivo. Vejamos, por último, os termos num contexto de glitch social:

- defeito – atitude, característica ou comportamento que é visto como um problema pelo(s)/a(s) s.o.
- interferência – influência ou intervenção por terceiros e não desejada na relação
- erro – ação de um/ s.o. na relação vista de uma forma negativa pelo(s)/a(s), potencialmente causadora de desconforto, sofrimento, tristeza

STITCHING FINAL



Retomando as questões que coloquei como desafio no início, respondo que sim:

posso analisar processos e realidades sociais usando a linguagem e signos linguísticos; dispositivos tecnológicos atuais que integram e medeiam essas realidades sociais; através de técnicas exploratórias e experimentais próprias da literatura experimental.

Respondo que sim:

posso recontextualizar os termos que nomeiam efeitos visuais produzidos no material linguístico ‘significant other’ e usá-los para nomear ‘efeitos’ sociais e psicológicos nas relações entre ‘significant others’.

Processos de exploração e experimentação nas diferentes áreas artísticas, e no caso particular na literatura experimental, podem ser parte de planos ou projetos de investigação criativa noutras áreas de conhecimento. A integração de processos artísticos na investigação académica, tanto em Ciências Sociais e Humanas como nas Ciências Naturais e Tecnológicas, pode constituir-se como um fator de inovação no ‘fazer científico’. Porque usa outras formas de contacto e análise da matéria estudada. Porque se apoia na prática do pensamento divergente. Porque, em cada área artística, possui técnicas próprias de trabalho que podem revelar outras características do objeto em investigação.

SONIFICAÇÃO DO LIMINAR: ELETROMAGNETISMO COMO POSSIBILIDADE NA CRIAÇÃO SONORA E MUSICAL

HUGO PAQUETE

SONIFICAÇÃO DO LIMINAR

A sonificação é uma técnica que recentemente tem vindo a ganhar expressão no contexto das artes sonoras por influência dos meios computacionais e do ambiente digital, pelos meios, recursos, *softwares* neles contextualizados, facilidade de manipulação da informação “data” e sua democratização na sociedade da tecnocultura. Dito isto, concebo o contexto social e tecnológico propício para a manipulação da “data” na arte que, neste caso específico, se centra nos fluxos de informação que procuram ser convertidos em som ou endereçados a regras de composição e manipulação sonora ou musical. Contudo, estes eventos-data-sonoros devem ser compreendidos como pertencentes a uma ontologia simulada e fabricada, visto que este tipo de som não provém especificamente dum evento ou fenómeno de vibração. É, sim, um reflexo dos fluxos de informação produzidos por sensores, suas medições e conversões numéricas dentro de um sistema computacional-digital, onde não existe deslocação de ar, materiais que vibram ou outra qualquer realidade propulsante de vida tais como impactos de percussão, sopros ou dedilhamentos em cordas, nem compassos de acidente rítmico nem impacto de onde o som, enquanto ondulação e pressão no ar, possa evidenciar-se. Digamos que este tipo de evento sonoro, gerado pela sonorização, pode ser compreendido como um data-som que, na sua origem, é um silêncio ou mutismo, obtido tanto na ciência como na arte com base na intenção do autor, sua capacidade de imaginar as conversões da “data” para “som” com base nos seus valores estéticos, tecnológicos, processuais e formais. Como também pelos objetivos do que pretende trazer ao nível da perceção humana auditiva, procurando as condições necessárias para a conversão. Este é o meio de materializar o data-som, por processos algorítmicos, simulados e fabricados artificialmente por conversões e transformações. Desse modo, o data-som é um evento-data-sonoro (Paquete, Bastos, Marcos, 2019) que se encontra dependente das condições computacionais-tecnológicas simuladas que lhe são proporcionadas pelo autor e pela ecologia tecnológica envolvente do artefacto artístico como sistema.

A sonificação parte da promessa de revolucionar as áreas de interação entre o ambiente e os seus eventos no limiar da perceção e os modelos computacionais que dela emergem, mas só quando transborda o discurso científico e se embrenha numa generalização cultural em cruzamento com outras áreas e se torna mais inclusiva, como é visível nas artes sonoras, porque integra não somente uma abordagem científica, mas valores estéticos de *design* e interface. Apesar da história da sonorização ser recente, podemos apresentar uma definição avançada por Thomas Hermann, em 2008: “Sonification is the data-dependent generation of sound” (Hermann, 2008). É importante clarificar, portanto, neste contexto, o que pode ser considerado sonorização e outras práticas. Uma das características da sonorização é os fluxos de “data” darem origem ao evento sonoro e serem convertidos em tempo real. Se não forem em tempo real, não devem ser confundidos com sonorização, porque o fluxo de vitalidade de informação “data” não os conecta com um evento ou ambiente que está em constante variação. Esse facto coloca-nos perante opções formais que recaem tanto em necessidades de design relativamente à visualização, à qual o som se associa, como também nos modos estéticos que são dependentes de opções puramente formais e subjetivas. A ciência é, contudo, um elemento da sonorização. Prefiro, no entanto, utilizar o conceito de técnica, porque a ciência neste contexto é puramente um fundo nos processos informáticos de software “meta-tools” (Lancaster, 2012:207) e computacionais da conversão, que é assistida muitas das vezes por ferramentas que operam a complexidade das conversões num segundo plano, efetuando o cálculo e ajudando os processos que também são assistidos por vários sensores de temperatura, humidade, radiação, entre outros. Neste contexto, substituem o microfone e o gravador num sentido mais tradicional de entender a captura e registo sonoro e aparecem na sonorização como um data-som. No decorrer do texto, apresento o conceito de data-som ou data-evento-sonoro que deve ser compreendido como um som que é gerado por uma conversão de

fluxos de informação “data” no contexto computacional e integrado num sistema de relações generativas ou algorítmicas, que o transformam num evento sonoro. Este data-som não tem uma ontologia ou origem como a do som tradicional, visto que não provém de nenhuma condição associada à vibração num meio sólido, elástico ou gasoso. Dito isto, o data-som é gerado por um processo de ontologia simulada pelos meios técnicos “hardwares” ou “softwares”, proveniente de condições digitais e de sistemas de conversão entre *media*. Assim sendo, o data-som provém de uma cultura associada à utilização da tecnologia, é um reflexo dos progressos da tecnocultura e seu impacto nas ferramentas, discursos e possibilidades nos contextos sociais. Não obstante, não pode ser ignorado no modo como o conceito de som se expande na atualidade, contribuindo para modos imprevisíveis de o repensar, escutar e contextualizar. Porque o data-som não tem uma ontologia das vibrações e dos corpos em contacto, ele é o fluxo da “data” do digital e das conversões sensoriais dos dispositivos de aquisição de informação. Neste artigo, procurar-se-á então mostrar como a sonificação é adquirida e construída, e também o modo como construo um conjunto de conhecimentos apresentados sobre o data-evento-sonoro, novas ontologias sonoras e meta-escuta¹ (Paquete, 2015).

O SISTEMA E O ALGORITMO

Não é um algoritmo que define uma estratégia sensível na sonificação, nem que constrói a experiência estética que se retira do contacto com a obra na organização da “data” proposta. Porque o algoritmo não constrói a experiência estética ou o todo da obra, é só mais um elemento dentro de um sistema de interações, que são tanto da ordem do técnico, dos objetos e operações, quanto do estético. Em termos concisos, os algoritmos são somente mais uma técnica e objeto ao serviço da expressão dos artistas, e a sua utilidade técnica na arte está sempre subjugada às formulações estéticas iniciais do autor, seus objetivos conceptuais, escolhas e resultados escolhidos. Em suma, o algoritmo encontra-se subordinado a um sistema técnico e estético que é compreendido como combinação de partes, reunidas para concorrer para um resultado, de modo a formarem um conjunto de possibilidades, que é inicialmente construído e estruturado com propósitos estético-formais. Existem variações e impossibilidades quantificadas, que estão sempre a ser monitorizadas e expostas a análises estéticas.

ONTOLOGIA NÃO VIBRATÓRIA

Torna-se fundamental para entender o data-evento-sonoro os modos como o som hoje emerge de um conjunto de práticas em que o próprio som, como elemento vibratório, está ausente. Efetivamente, é por um agrupamento de processos analíticos, artísticos e tecnológicos, assentes na vitalidade da informação e tecnologia, que é fabricado artificialmente pelo conjunto de meios tecnológicos que estabelecem as regras, os modelos de conversão-manifestação e as condições necessárias para o evento

1 A Meta-Escuta propõe, assim, uma escuta reflexiva que atravessa todas as dimensões físicas, psicológicas, metafísicas, temporais e cognitivas na procura de um aprofundar da experiência de escuta, como evento multidimensional e multi-temporal. Deste modo, possibilita a reflexão sobre a intangibilidade do evento sonoro, gerando outras abordagens interpretativas e concetuais, no que diz respeito à sua ontologia. Podemos referir como um campo de investigação dos espectros sonoros de imanências intangíveis, explorados com recurso a técnicas de sonificação por intermédio de um som de origem não vibratória, um data-som, abordado nos limites da linguagem, escuta, cognição e no limiar da percepção, procurando que um mundo inaudível se revele nas suas mais diversas escalas. Fator este que é compreendido como um realismo austero, provocado pela expansão dos sentidos do mundo e das suas escalas com recurso à tecnologia. (Paquete, 2015).

data-sonoro emergir. Estas alterações da natureza do evento sonoro, que tem uma origem na “data”, mudam a sua ontologia enquanto evento vibrátil e, por conseguinte, mudam também a sua natureza e existência e reconfiguram novos modos de cognição. Porque este som que aflora dos processos de sonorização nada tem de semelhante com o som manifestado na natureza, que seria o som como o compreendemos, manifestado por impactos, fricção, vibração de corpos num meio sólido, gasoso ou líquido. O data-som gerado pelas sonorizações, pela sua natureza que é o código “data” e o ambiente digital, não encontra referência, nem lugar, em nenhum corpo vibrante. Assim sendo, propõe uma nova origem e uma ontologia não vibratória.

SONIFICAÇÃO E VIBRAÇÕES

O evento-sonoro na sonificação não encontra qualquer representação inicial numa espectrografia de frequências, numa onda, mas sim numa sequência de informações, por exemplo de temperatura em centígrados, radiação, luminância, impedância elétrica, humidade que, por sua vez, são convertidas por processos informáticos - “código” - ou analógicos - “dispositivo” - para configurarem primeiramente sistemas, “símbolos” e, seguidamente, “vibrações”, *output* e evento-data-sonoro. Neste processo, na construção das suas condições, é sempre uma simulação que tem como finalidade um objetivo concreto. Que parte de uma premissa inicial que pretende retirar de qualquer evento ou conjunto de dados. É exteriorizar um evento data-sonoro a partir do conjunto de condições criadas por um processo de simulação sensorial, tecnológica, sendo impossível de dissociar da cultura e da estética, tendo em conta as opções formais desenvolvidas. Como também não existe nenhum conceito de pureza ontológica no que diz respeito a estas condições de conversões, visto que elas são sempre simulações e atos de remix, híbridos e integrados em processos dentro de um sistema interdependente e de interpretação. Para já, podemos concluir que o data-som dos processos de sonificação são sempre simulações que ganham existência num conjunto diversificado, complexo e sistémico, proveniente de uma ontologia fabricada, artificial e digital e, desse modo, são inicialmente estéticos, contextuais e culturais, mesmo quando utilizados num contexto da investigação científica em detrimento do serviço dos seus propósitos ilustrativos. Dito isto, procuro expandir alguns conceitos que me parecem pertinentes para discutirmos o impacto desta prática nas artes sonoras e em outras áreas que trabalham com o evento sonoro, como os que tenho vindo a desenvolver, tais como *Synthony under 20Hz* de 2016, *Phase Shift*, 2016, *Zoe: Actant*, 2017, *Cosmos*, em parceria com o artista alemão Chris Ziegler, em 2018, apresentado no ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. Como também *Dark materiality and the ontology of the vibrational forces*, 2018 e, por fim, o projeto *Obscure Radiation* de 2018-2019, apresentado no LAVA: Laboratorio de las Artes de Valladolid com o apoio do projeto CreArt (Network of Cities for Artistic Creation) and European cultural fund e também da Fundação Calouste Gulbenkian. Este conceito surge no seguimento da minha investigação artística em que exploro noções como espaço, ruído, erro e falha como sistemas conceituais capazes de gerar ecossistemas visuais e sonoros dinâmicos numa exploração que reflete o nosso mundo tecno-cultural e pós-digital. Uso técnicas que variam entre gravações eletromagnéticas, engenharia reversa e som modulado digitalmente sintetizado e especializado. Centro o meu interesse na interseção das artes sonoras, digitais e na utilização de tecnologias em contextos performativos e de instalação, nos quais combino processos estocásticos, sonorizações e sonificação, interações de programação, modulação de sinal de áudio e gesto performativo, contextos e sistemas de manipulação em tempo real.

PROBLEMÁTICAS PROCESSUAIS EM BUSCA DO LIMINAR

- Posso construir um sistema de produção sonora que reagisse às variações elétricas da luminosidade do espaço natural ou artificial, com recurso a vídeo projeção ou luz natural, ou outro qualquer dispositivo luminoso no espectro da luz visível e invisível?
- Posso captar o campo eletromagnético circundante, variações de cor, frequência elétrica e ruído, sendo estes fenómenos “data” e as suas condições os valores a serem utilizados num sistema generativo de recolha de informação extra vibratória a ser sonificado, sem recurso a microfones ou som gravado?
- Se esta “data” fosse capaz de produzir variações sonoras musicais apelativas, quais os melhores meios para fazer emergir destes valores uma experiência estética e as implicações das opções formais que teria de tomar conscientemente neste processo?
- Qual o nível de controlo que poderia ter na construção deste ecossistema tecnológico de relações?
- E quais as implicações da sua autonomia enquanto artefacto artístico ativado em contexto performativo?
- Quais os níveis de controlo e imprevisibilidade que poderiam ser gerados?

EXEMPLOS PRÁTICOS DA APLICABILIDADE DOS CONCEITOS

Na procura destas respostas comecei por desenvolver uma série de experiências somente recorrendo a meios analógicos, amplificando o som gerado pela variação luminosa convertida em amplitudes elétricas por intermédio dos painéis solares, ligados a amplificadores e pedais de guitarra. Apresento aqui uma prova de conceito em vídeo, desenvolvida em 2016, no Atelier Salzamt, Linz, Áustria. Nesta experimentação intitulada *Synthony under 20Hz* a sonorização é abordada de modo direto, sendo unicamente explorada a relação entre frequência da imagem, cor e variação para gerar elementos musicais. Não se procura, deste modo, nenhum tipo de ilustração em que o som complementa a imagem. O que escutamos é a pura energia da luz amplificada e a sua variação elétrica no espaço e no tempo. Esta experimentação envolvia pensar a imagem inicialmente para gerar um tipo de evento sonoro, que era sempre relacionado com variação de luminosidade, cor e frequência provenientes da edição. Posteriormente, foram elaboradas experiências mais complexas, o que implicou uma experimentação que envolvia compreender as frequências da cor, intensidades luminosas e vibração da luz, tentando analisar o tipo de som resultante e as suas possibilidades musicais. Uma outra obra desenvolvida no mesmo contexto foi *Phase Shift*, de 2016, mas que envolvia já um processo de sonificação com recurso a computação, onde a “data” das variações elétricas luminosas eram captadas por painéis solares e convertidas para *Midi* que, por sua vez, era convertida em ordens que acionavam um conjunto de elementos sonoros e musicais generativos programados no *Plogue Bidule*, mas que envolviam um determinado espectro de casualidade no modo como a data estava relacionada com os diferentes instrumentos virtuais e controlada com base nas intensidades de voltagem captada pelos painéis solares. Neste artefacto, conseguimos escutar o som da eletricidade gerado pelas variações sonoras e o modo como outros elementos sonoros emergem deste sistema, combinando ainda uma manipulação destes valores em tempo real por parte do *performer* foi ainda utilizado um processo de *vídeo mapping* para poder ter mais variações entre espaços iluminados e elementos a serem lançados e gerados em termos sonoros. Por isso é utilizado o conceito de sistema. Nesta obra, são combinados processos de sonificação direta e indireta, além do fator humano envolvido na performance que reage e interfere neste sistema. Gostaria de reforçar que não é o som que altera qualquer parâmetro da imagem. O que

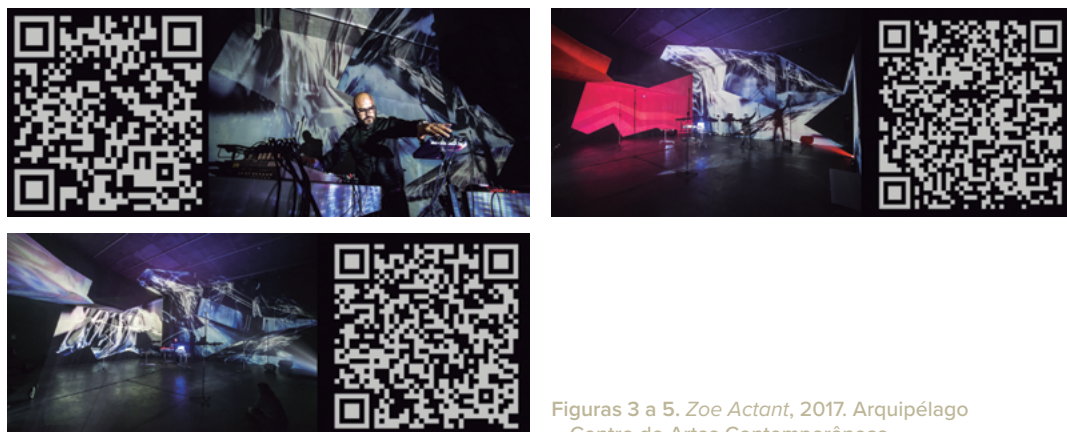
acontece nestas obras é precisamente o contrário. É partindo da imagem-luz e suas variações que o som é gerado em tempo real.



Figuras 1 e 2. *Synphony under 20 Hz*, 2016. Atelier Salzamt.

ZOE ACTANT

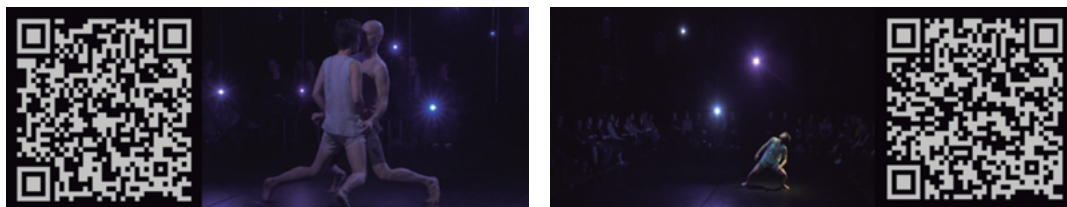
A obra *Zoe: Actant*, 2017, foi apresentada no Arquipélago Centro de Arte Contemporânea dos Açores. É desenvolvida em torno de conceitos como limite, interação, imprevisibilidade, cultura e atuante, na extrapolação dos imaginários científicos e técnicos retirados do contexto da residência artística. Interpretados numa abordagem performativa, sons, imagens, gestos e objetos, recolhidos no hospital ou reciclados, emergem num sistema de relações generativas, potencializadas pela tecnologia computacional, que nos remetem para o espaço técnico do diagnóstico como meio de intermediação dos campos de representação e de potencial estético. A contingência da obra é construída com recurso a fenómenos visuais e sonoros intangíveis, como gravações dos campos eletromagnéticos dos equipamentos hospitalares, variações de luminosidade do edifício convertidas para som em tempo real, com recurso a painéis solares no contexto da performance e imagem proveniente da tecnologia médica hiperótica e hipersónica. Desvendam-se eventos – sonoros, luminosos e atuantes – como vírus e bactérias que se encontram num estado de imanência e desaparecimento, que só podem ser revelados pela mediação das tecnologias, gerando transformações, efeitos e reações que irrompem pela nossa consciência e que se contextualizam também como elementos implicados na cultura. Constrói-se um espaço de imersão e subjetividade científica, onde os espetadores enquanto atuantes ativam a obra como pertencentes a um sistema de interdependências.



Figuras 3 a 5. *Zoe Actant*, 2017. Arquipélago – Centro de Artes Contemporâneas.

COSMOS

No decorrer desta investigação, foi-me comissariada uma composição sonora para 48 canais áudio para integrar na obra *Cosmos*, 2018, do artista Chris Ziegler. Foi também um momento em que decidimos integrar a tecnologia e os métodos que estava a desenvolver numa das cenas da peça. Performance e Instalação de Dança Interativa com Sayaka Kaiwa, Ted Stoffer (Dança) e Hugo Paquete (Música) sobre distúrbios no tecido do espaço-tempo nas nossas vidas. Registo videográfico da obra *Cosmos*, versão integral, apresentada no ZKM | Karlsruhe, 2018.



Figuras 6 e 7. *Cosmos*, 2018. ZKM VideoStudio.

OBSCURE RADIATION: EVENTS OF DECAY AND EXTRUDE

A obra *Obscure Radiation: events of decay and extrude*² combina informação científica de dados luminosos em tempo real com outros elementos relacionados com este imaginário, como a ideia de sedimentação utilizada no contexto da informação, explosões, colisões, ondas magnéticas, entre outros fenómenos associados a tensão e radiação, tanto no limiar da percepção humana, como elementos que a sobrepõem intensamente e nos colocam em contacto com um nível de cognição mais liminar das frequências sentidas pelo corpo como membrana. O som é explorado intensamente como uma fricção onde colidem os ultrassons, o som e o infrassom e as amplitudes dos eventos sonoros do cosmos como radiação. A partir da manipulação do som, imagem e “data” em tempo real vão sendo remisturados no ato performativo como num sistema de feedback sonoro, visual e gestual entre acontecimentos em tempo real e outros dessincronizados temporalmente, provenientes da “data” recolhida e dos processos de sonificação envolvidos na obra, a par dos gestos e opções performativas. Esta obra incide nas escalas do território geográfico, informativo da “data”, do cosmos e da radiação do universo numa circulação entre ocorrências daí emergentes em invisibilidade. A obra, enquanto sistema de múltiplas relações, apresenta-se como um sistema em que nenhuma relação se mostra ilustrativa de forma direta, mas sim como uma grande estrutura de causas e efeitos, manipulável entre três vetores – condição ambiental, digital e *performer* – e as opções perante o material que está a ser modificado, gerando intensidades entre os três vetores. Dito isto, o limite do audível, o data-som e o ruído da informação estruturam uma estética *noise* acompanhada de variações pertencentes aos processos de sonificação e relações entre os três fluxos numa manipulação dos fenómenos num tempo distendido, onde a velocidade da luz, que se encontra num estado de 299 792 458 metros por segundo, atravessa a obra, fazendo surgir estruturas rítmicas e sequências.

2 Obra: *Obscure Radiation* de 2018. Performance multimédia apresentada em Valladolid, no Lava Laboratorio de las Artes integrada no projecto CreArt (Network of Cities for Artistic Creation) and European cultural fund como artista residente em 2018. Obra também suportada por uma bolsa de criação da Fundação Calouste Gulbenkian. Segunda apresentação da obra em Kauno kūrybinių industrijų em Kaunas em Sakramentas, Lituânia. Apresentada também no Noise Istanbul Festival #1, 2019.



Figuras 8 e 9. *Obscure Radiation: events of decay and extrude*. Laboratorio de las Artes de Valladolid, 2018.



Figura 10. *Obscure Radiation: events of decay and extrude*. Sakramentas, Kaunas (Lituânia), 2019.



Figura 11. *Obscure Radiation: events of decay and extrude*. Noise Istanbul Festival, 2019.

CONCLUSÃO

A sonificação, objeto de estudo teórico e prático com o qual estou envolvido, é uma técnica que recentemente tem vindo a ganhar expressão no contexto das artes sonoras, por influência dos meios computacionais e do ambiente digital. Assim, este artigo serve para sistematizar alguns dos processos, metodologias e reflexões sobre a construção dos artefactos artísticos sonoros apresentados. Procura contextualizar alguns dos seus conceitos e problemáticas, como também evidenciar processos de sistematização da obra. Não obstante, foram integradas hiperligações no texto para o acesso à documentação das obras e suas apresentações públicas. Colocar estes processos em discussão na musicologia e na arte digital implica modos de comunicação teórica e sensibilidades diferenciadas.

REFERÊNCIAS

- Gresham-Lancaster, S. (2012). “Relationships of sonification to music and sound art”. *AI & Soc* 27, 207–212. <https://doi.org/10.1007/s00146-011-0337-3>.
- Hermann, T. (2011). *The Sonification Handbook*. Logos Publishing House.
- Lysloff, R. e Gay, J. (2003). *René: Music and Technoculture*. Wesleyan.
- Paquete, H., Bastos P. B, Marcos A. (2019). “Ao som dos fluxos da informação: processos de sonificação nas artes sonoras”, *In Livro de Atas de AVANCA | CINEMA 2019*, Conferência Internacional de Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação, (A.C. Valente, Ed.) Avanca, Portugal, 22-26 de julho de 2019, Capítulo I - Cinema | Arte, (pp. 1-10), ISSN: 2184-0520.
- Paquete, H. (2015). “Dispositivos na Prática Artística Contemporânea #2”, *In Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, META-ESCUITA: Objeto-Sonoro Espetro, Imanência Vibrátil e Resto Cognitivo*, CEAA: Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Grupo de Arte e Estudos Críticos, Eduarda Neves, pp. 29-59.

SISTEMATURGÍA: DE LA INTERFAZ CORPORAL A LA CREACIÓN COLECTIVA

MARCEL .LÍ ANTÚNEZ ROCA

SYTEMATURGY

FROM BODY INTERFACE
TO COLLECTIVE
CREATION

BEEEEEEE

1968

Una vez destetados Los cabritos
se pone el faldón al cabrón



El faldón es interfaz
que impide a La copula
y en consecuencia
a preñar a La cabra

toc
toc

se manifiesta después
de La elaboración
correspondiente
en el medium: queso



Sin cabritos
tenemos
más Leche

Esto permite
mantener
PROGRAMA
Leche

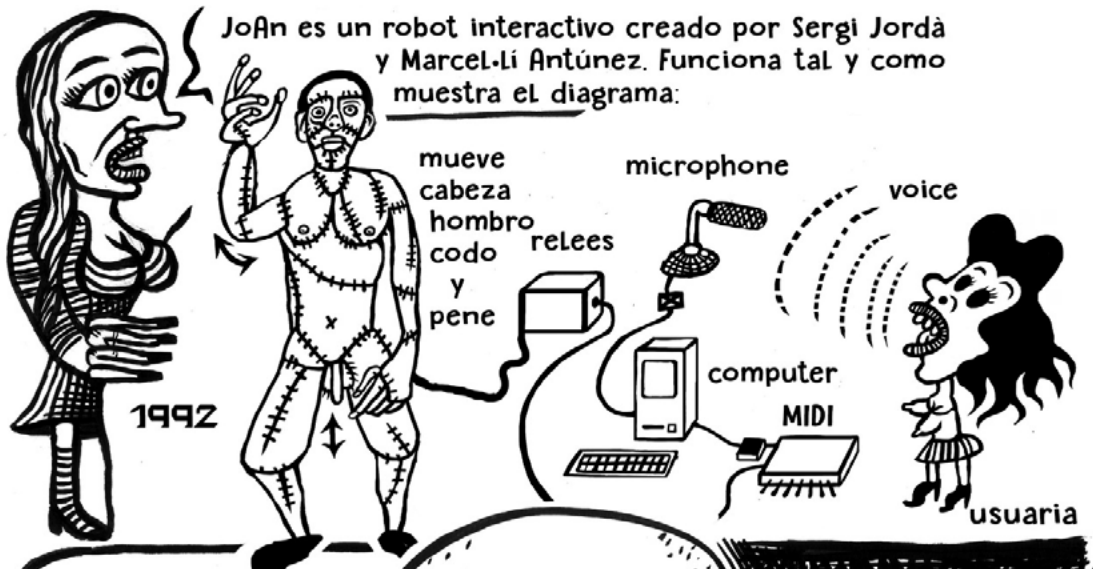
mmm !

1992 23 AÑOS DESPUÉS...

Pelando el tocino para separar
La grasa de La piel del
cerdo...

Piel que coso en La
pierna del robot JoAn





JoAn me sirve para descubrir el potencia digital e identificar Las áreas de como actúa La interactividad

Pronto imaginaré situaciones nuevas y más complejas

MEDIUM muestra el resultado de La digestión de La computación

INTERFACE recoge el gesto del usuario

COMPUTACIÓN es el programa. un estomago. que se traga La información de La interfaz. controla el Medium i gestiona el Data Bank

Imagino
La acción
Epizoo
substituiré
a JoAn
por mi
cuerpo
con una
ortopedia

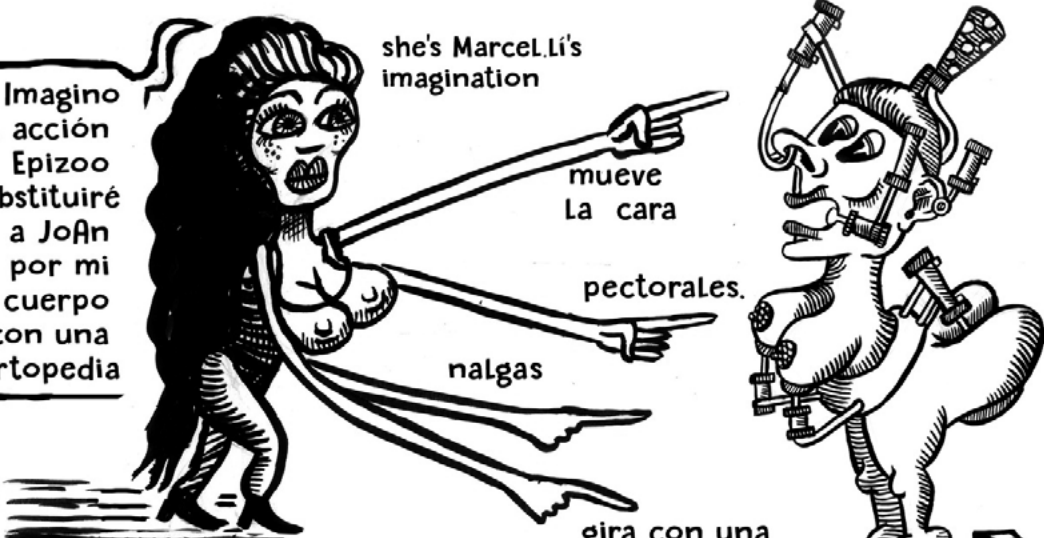
she's Marcel.Li's
imagination

mueve
La cara

pectorales.

nalgas

gira con una
plataforma

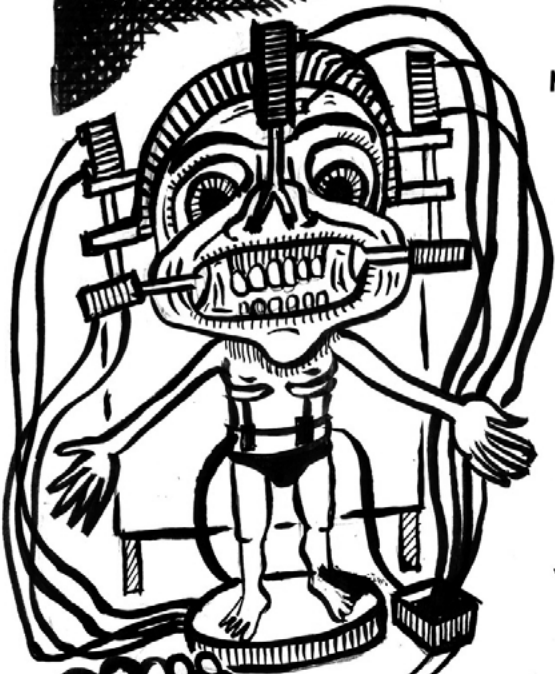


Marcel.Li inventa el Muskeleton,
el Músculo-exoesqueleto. Máquina
que actúa sobre las partes erógenas
del cuerpo. Me recuerda al faldón



Marcel.Li's
sharpness

Toco en la distancia
al Marcel.Li a través del
ratón y videojuego.



Toca
aqui

TECNICO

USER



Además mis giras de Epizoo realizo un conjunto de workshops



Chupar



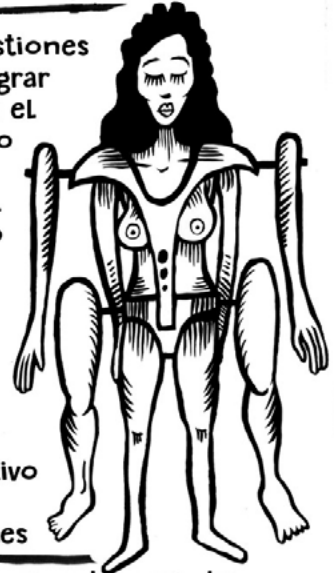
preñar



Después de 10 días de trabajo hacemos presentación pública de los resultados.



Imposible por cuestiones de tiempo integrar tecnología en el workshop solo el registro de video y el exoesqueleto títere



Falso sacrificio.

Los participantes del workshop son parte del acto creativo y el documento video sugiere su uso como Data Bank de futuras performances

Mientras tanto en Epizoo.

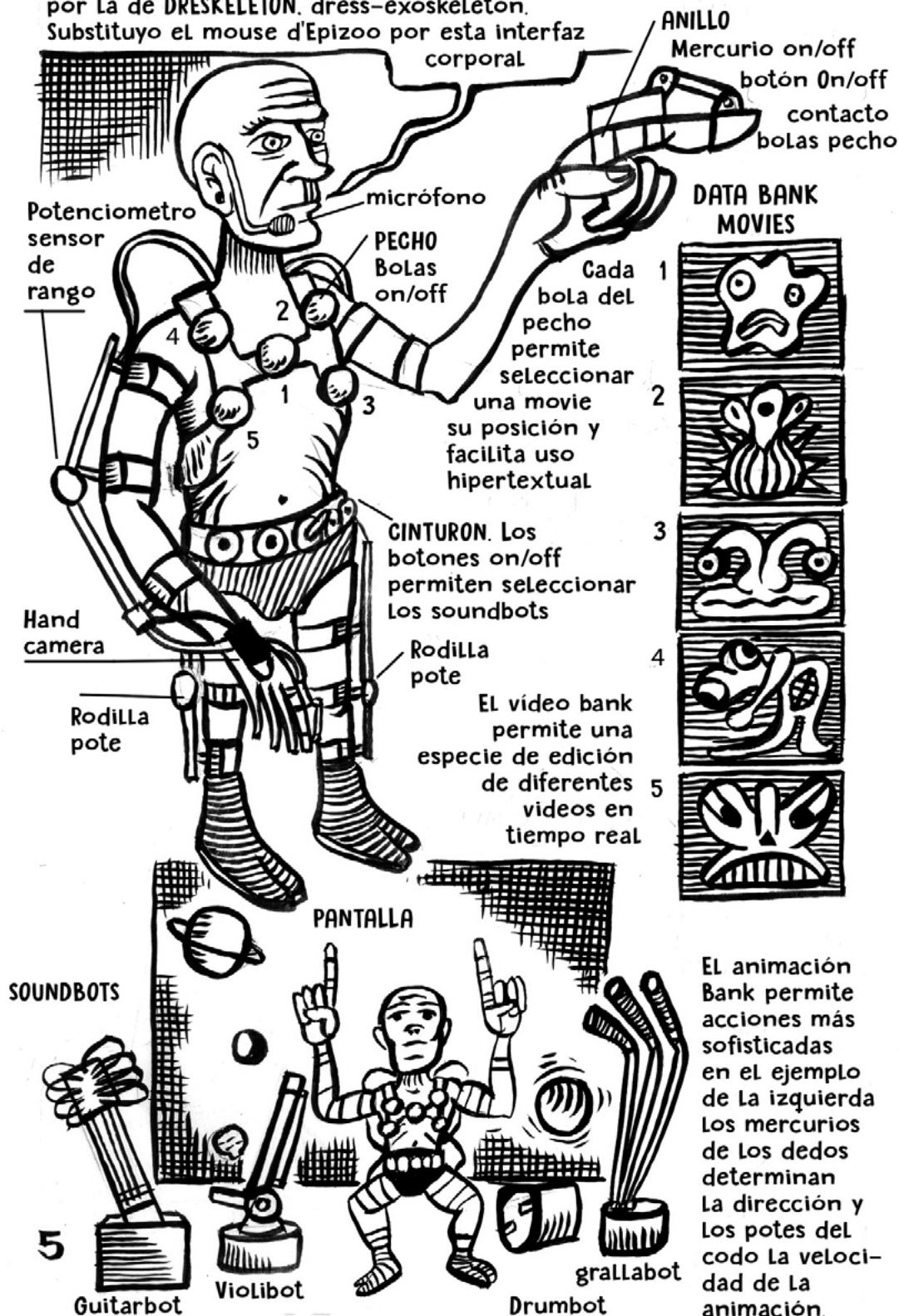
el medium crece con Epizoo.



pero todo el potencial del sistematurgia queda reducido al mouse en esta performance



Invierto La idea del musekeleton por La de DRESKELETON. dress-exoskeleton. Substituyo el mouse d'Epizoo por esta interfaz corporal



Potenciometro sensor de rango

micrófono

PECHO Bolas on/off

ANILLO Mercurio on/off botón On/off contacto bolas pecho

DATA BANK MOVIES

Cada bola del pecho permite seleccionar una movie su posición y facilita uso hipertextual

CINTURON. Los botones on/off permiten seleccionar Los soundbots

Hand camera

Rodilla pote

Rodilla pote

El video bank permite una especie de edición de diferentes videos en tiempo real

PANTALLA

SOUNDBOTS

5

Guitarbot

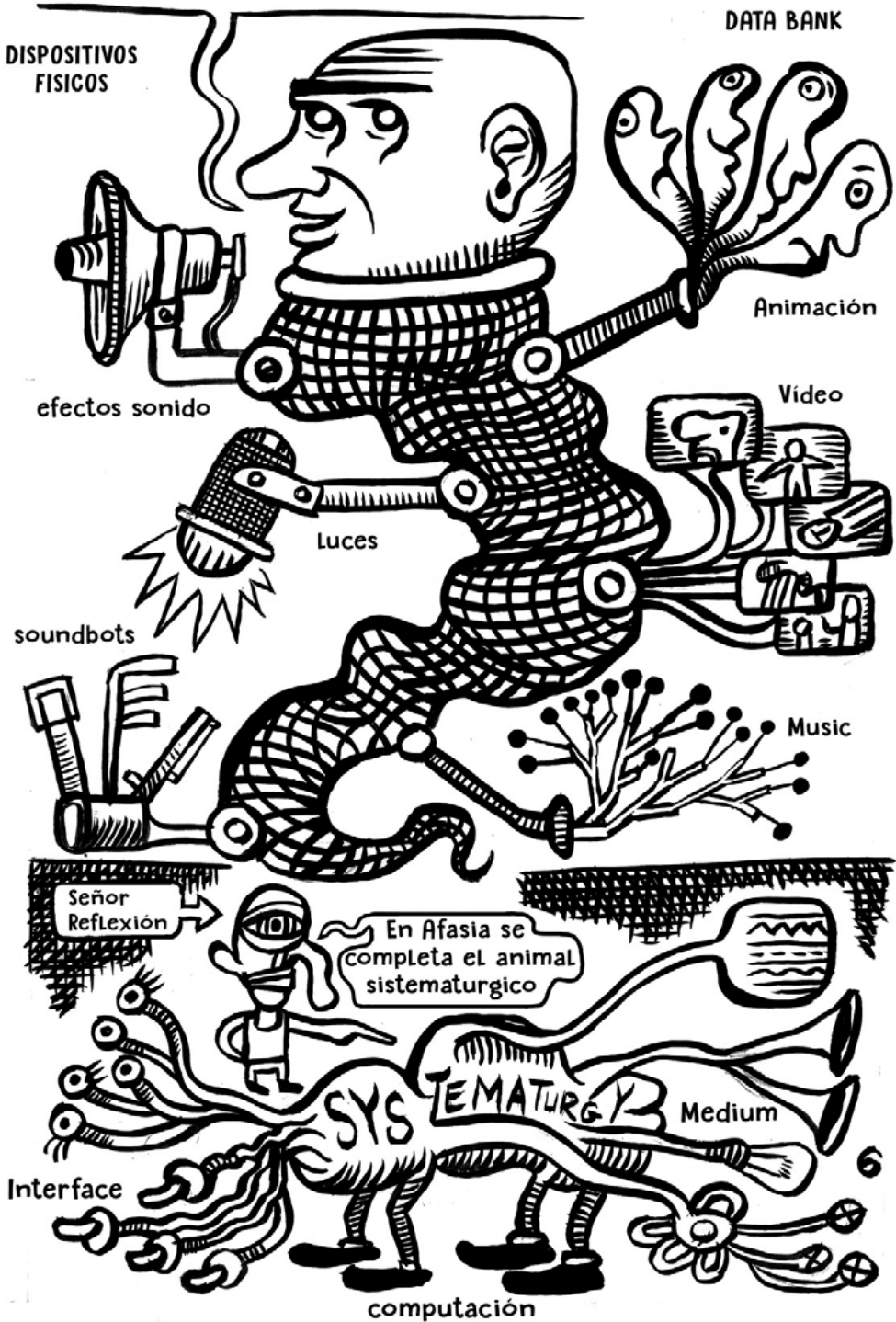
Violibot

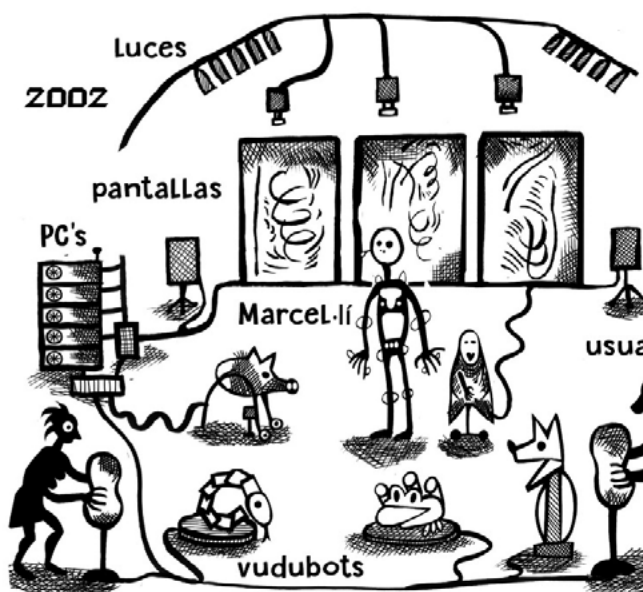
Drumbot

grallabot

El animación Bank permite acciones más sofisticadas en el ejemplo de La izquierda Los mercurios de Los dedos determinan La dirección y Los pots del codo La velocidad de La animación.

AFASIA Mi cuerpo se expande por el medium gracias
MEDIUM al Dreskeleton y con el modulo La narración





Pol performance repite el set de Afasia aumentándolo con más dispositivos como 2 dreskeletons el del Marcel-Li y el mio



PERFORMANCE parte



Como en otras performances Pol se organiza en diferentes momentos narrativos que se estructuran en partes técnicas

Jesús de La Calle programador de Pol. escribe una aplicación que facilita la organización técnica de las partes.



Esta aplicación es generica y ha sido utilizada por Marcel-Li hasta el día de hoy (2016)

Cada parte permite cargar nuevos datos del Data Bank. cambiar el protocolo interactivo y usar el Medium como convenga.



Después del dreskeleton Marcel-í continua inventando dispositivos que hacen táctil La interacción y física su presencia





Mientras Las interfaces táctiles adoptan Las más inverosímiles formas, aparecen Las interfaces que permiten La creación de imágenes dinámicas que condicionan el data Bank y crean identidades efímeras

MICAM 2007 cámara micrófono. El volumen de La voz controla La imagen



TANTAL 2004 al meter La cabeza dentro de La interfaz y chillar me convierto en personaje de La pantalla



pantalla



PSEUDO 2012 mostrando un dibujo a cámara controlando diferentes animaciones que se sobrepresionan en La pantalla



2007 ONOMATOPEYON controlando 3 videos con gritos y organizando en tiempo real nuevas secuencias



LINTERNA MENTAL 2012 casco proyección interactivo



Los dispositivos actuadores y Los interfaces
adquieren todo su sentido en La
reproducción interactiva
de La obra



Si pero el corazón de La narración
Lo configura Las bases de datos



Ya

Es a partir del proyecto Membranes
(2005) que mis intereses
narrativos se amplian
hacia nuevas
estrategias



Si claro, por eso tus bases de datos se amplian
en torno al dibujo utilizando estrategias
como stop motion, decorados, animación...

Hic. Si



El Data Bank se amplía también abriéndose a La participación
En Hipermembrana (2007) ocurre en
Los tres workshops con sus acciones
como esta La de Cabeza de Toro



En Metamembrana
(2009) con Los
Blancs y Blaus
en Granollers



...o con Porcobot
a Olot

La acción Mujer Buti-
farra en Lleida



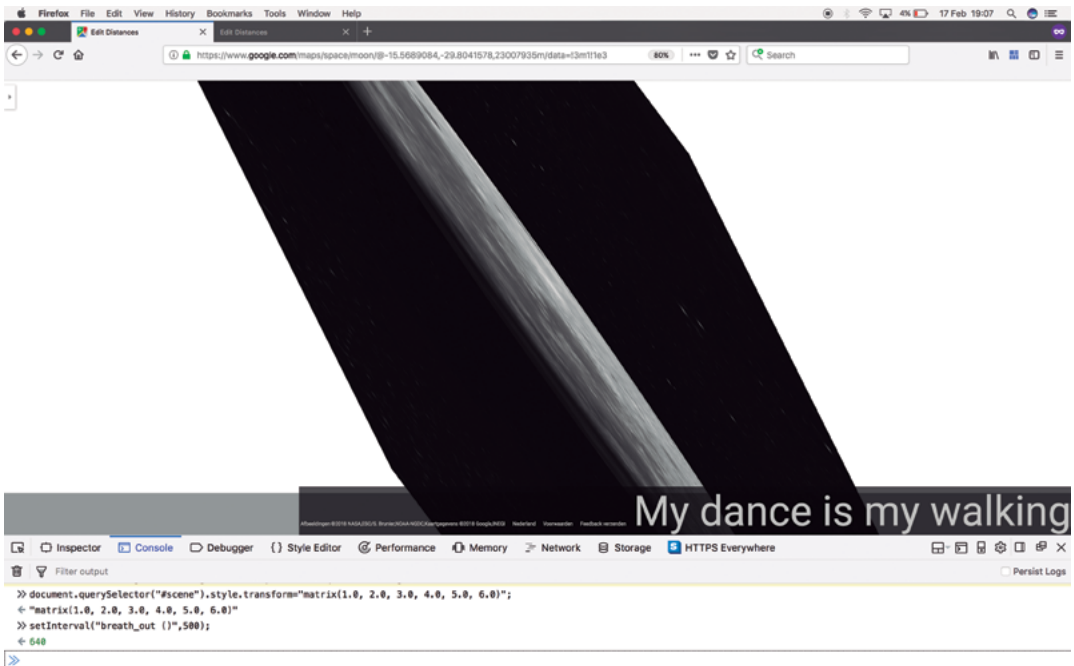
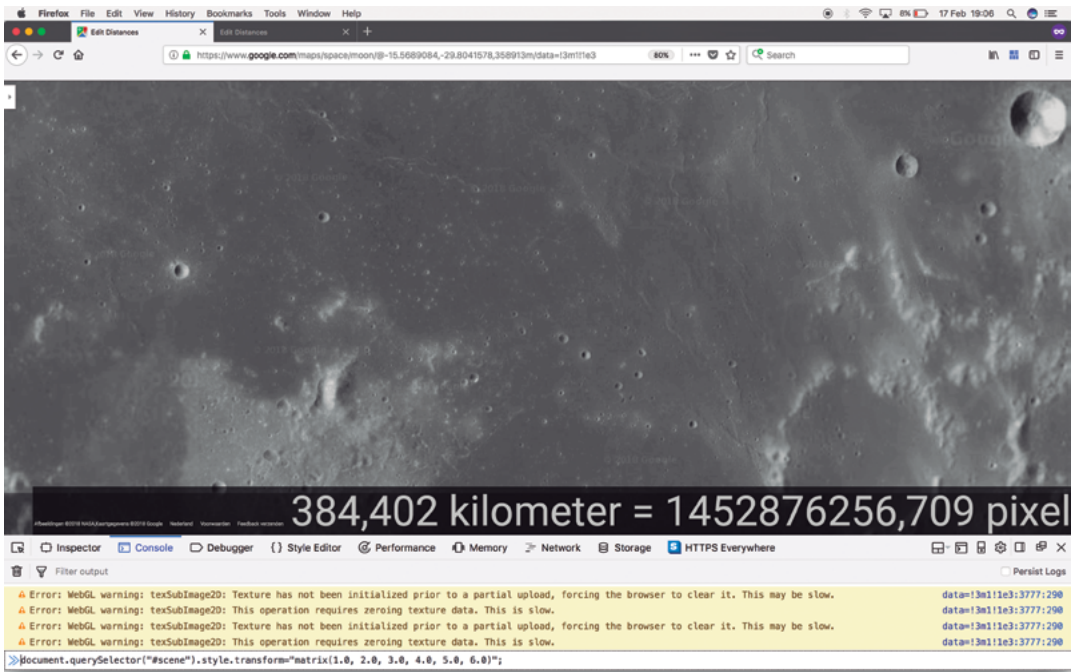
Invito en La creación
del banco de video

a diferentes participantes. En forma de
workshops o a través de grupos externos.
La SISTEMATURGIA se
extiende desde La
INTERFAZ CORPORAL
hasta a La
CREACION COLECTIVA

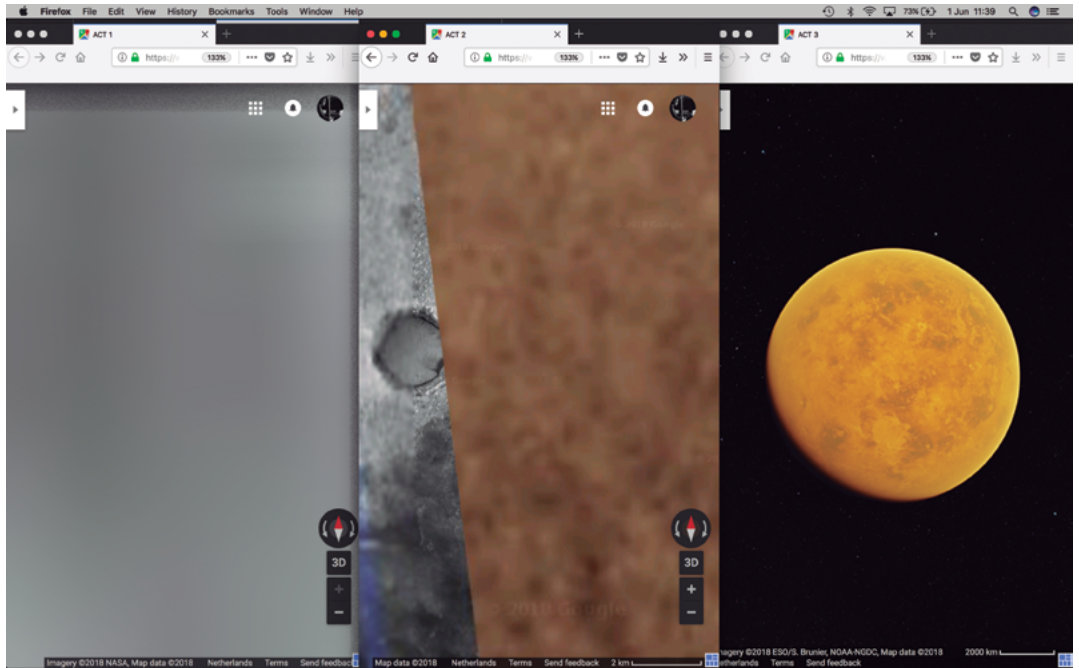
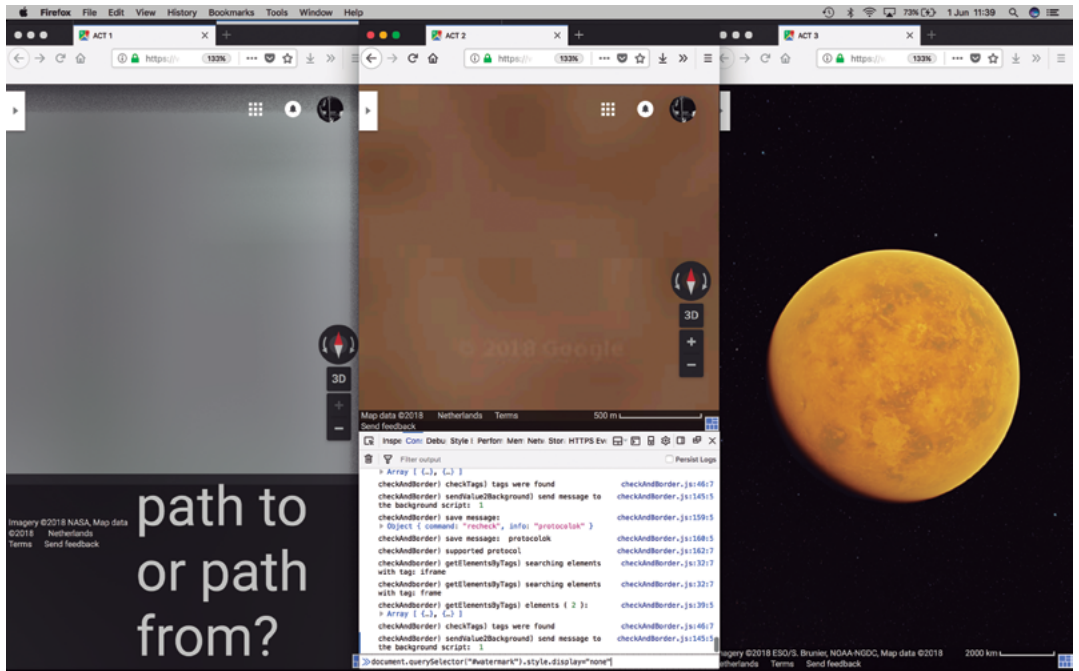


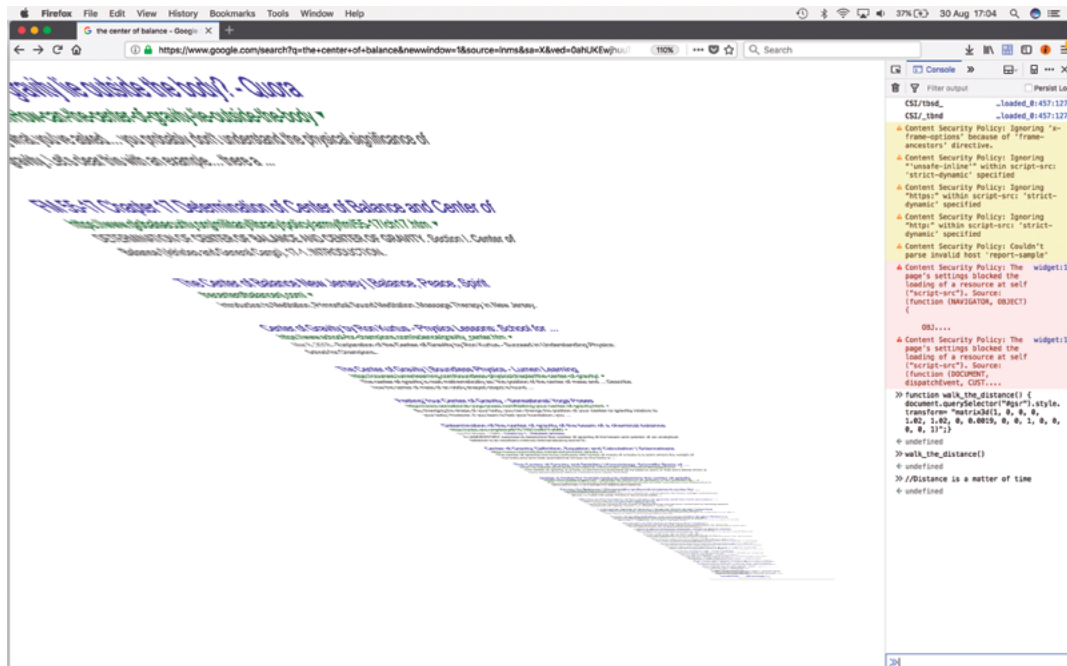
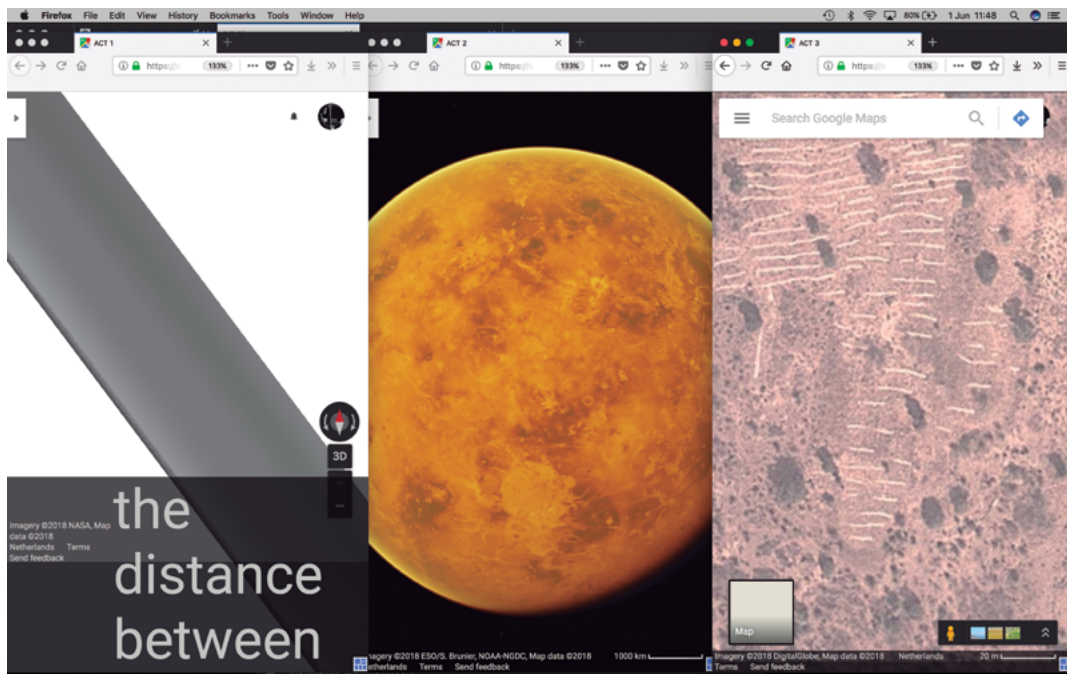
***EDIT DISTANCES:
CHOREO-GRAPHIC CODING SCRIPT***

JOANA CHICAU



EDIT DISTANCES:
CHOREO-GRAFIC CODING SCRIPT
JOANA CHICAU





EDIT DISTANCES:
CHOREO-GRAFIC CODING SCRIPT
JOANA CHICAU

<code>

Scores for the performance "Edit Distances" at the Theatre of Sources [v2.0] by Joana Chicau

```
// the distance between the backstage and the frontstage;  
  
// the distance between every tag in this skeleton;  
// the distance between every line and its meaning;  
// the detail and the complete settings;  
  
// the distance between the dialogue and the monologue;  
  
// between presence and absence;  
// between poetry and crime;  
// the social muscle and the power to be connected now;  
  
// the distance between objects and functions;  
// between one and one-hundred-twenty-five errors;  
// the distance between language and technique;  
// attention and intention;  
  
// aesthetic distance;  
  
// the distance between the skin and interpretation;  
// from my hands to your screen;  
// metaphors and trust;  
// the voice and the text;  
// between language and imagination;  
  
// the most distant or a faraway part of the visible scene;  
// one way: 384,402 km;  
  
// document.querySelector("#watermark").style.display="none";  
// document.querySelector(".gb_Bc.gb_Hg.gb_R").style.display="none";  
// document.querySelector(".app-vertical-widjet-holder").style.display="none";  
// document.querySelector("#content-container").style.position="relative";  
// document.querySelector("#content-container").style.position="absolute";  
  
// document.querySelector("#content-container").style.filter="grayscale(100%)";  
  
var delay="10"; // in seconds  
var count='0';  
var Texts=new Array ();  
    Texts[0]="";  
    Texts[1]="My dance is my walking";  
    Texts[2]="";
```

```

Texts[4]="384,402 km";
Texts[5]="1,261161e+9 foot";
Texts[6]="";
Texts[7]="path to or path from?";
Texts[8]="384,402 kilometer = 1452876256,709 pixel ";
Texts[9]="how to measure?";
Texts[10]="";
Texts[11]="the distance between";
Texts[12]="";
Texts[13]="the monotony and the monopoly";
Texts[14]="zeros and ones";
Texts[15]="the time in between."
function distances () {
    document.querySelector('#scale').innerHTML=Texts[count];
    count++;
    if (count==Texts.length) {count='0';}
    setTimeout ("Distances()",delay*1000);
    document.querySelector("#scale").style.fontSize="62pt";
}

// distances ()

// a lunar distance is a measurement of the distance from the Earth to the Moon;
// equal to approximately 384,400 km or 238,900 miles;
// it is used in astronomy to measure long distances like the distances from the
Earth to asteroids and comets;

// 0,001001046618732;

// the handbreadth or handbreadth, also called a palm, is an obsolete non-SI unit
of length;
// in English usage the handbreadth was originally based on the breadth of a human
hand without the thumb;
// and has origins in ancient Egypt. It is distinct from the hand, the breadth of
the hand with the thumb;
// it is usually taken to be equal to four digits or fingers, or to three inches
(7.62 cm);
// 5044645,669291 handbreadth;

function breath_in () {
    document.querySelector("#widget-zoom-in").click();
}

// setInterval("breath_in ()",3000)

function breath_out () {
    document.querySelector("#widget-zoom-out").click();
}

```

EDIT DISTANCES:
CHOREO-GRÁFIC CODING SCRIPT
JOANA CHICAU

```
}  
  
// setInterval ("breath_out ()", 5000)  
  
// document.querySelector("#scene").style.transform="matrix(1.0, 2.0, 3.0, 4.0,  
5.0, 6.0)";  
  
// the state of being apart in space, remoteness;  
  
// credits and references:  
// original score created for Internet Moon Gallery by Joana Chicau, 2018  
// web: http://www.internetmoongallery.com/archive/JoanaChicau/Theatre\_of\_reSources.html  
// design and open source code by Joana Chicau: http://joanachicau.com/Edit\_Distances.html  
// source font: Libertinage.ttf by OSP  
// text references from the distance of the moon (Italo Calvino)  
// text references from atlas do corpo e da imaginação (Gonçalo M.Tavares)  
// wikipedia (search query = Distance)  
// https://en.wikipedia.org/wiki/Edit\_distance  
// google maps (search query = Moon)  
// https://www.google.com/maps/space/moon/@0,4.4565579,22963938m/data=!3m1!1e3  
  
</code>
```

EDITAR DISTÂNCIAS: SCRIPT DE CODIFICAÇÃO COREO-GRÁFICO¹

JOANA CHICAU

<codigo>

```
<extensao id="titulo">Notações para a performance "Editar Distâncias" no Teatro das  
Origens [v2.0] por Joana Chicau</extensao>
```

```
// a distância entre os bastidores e a frente de palco;
```

```
// a distância entre cada rótulo neste esqueleto;  
// a distância entre cada linha e o seu significado;  
// os detalhes e as configurações completas;
```

```
// a distância entre o diálogo e o monólogo;
```

```
// entre a presença e a ausência;  
// entre a poesia e o crime;  
// o músculo social e o poder de estarmos agora conectados;
```

```
// a distância entre objectos e funções;  
// entre um e cento e vinte cinco erros;  
// a distância entre linguagem e técnica;  
// atenção e intenção;
```

```
// distância estética;
```

```
// a distância entre a superfície e a interpretação;  
// das minhas mãos ao teu ecrã;  
// metáforas e confiança;  
// voz e texto;  
// entre a linguagem e a imaginação;
```

```
// a parte mais distante ou longínqua da cena visível;  
// um caminho: 384,402 km;
```

```
// documento.Seletorinquiridor("#marcadagua").exposicao.estilo="nenhum";  
// documento.Seletorinquiridor(".gb_Bc.gb_Hg.gb_R").exposicao.estilo="nenhum";
```

1 Tradução livre por Diogo Marques.

EDIT DISTANCES:

CHOREO-GRAFIC CODING SCRIPT

JOANA CHICAU

```
// documento.Seletorinquiridor(".app-vertical-ferramenta-suporte").exposicao.  
estilo="nenhum";  
// documento.Seletorinquiridor("#conteudo-contentor").posicionamento.  
estilo="relativo";  
// documento.Seletorinquiridor("#conteudo-contentor").posicionamento.  
estilo="absoluto";
```

```
// documento.Seletorinquiridor("#conteudo-contentor").filtro.  
estilo="escalacinza(100%)";
```

```
var atraso="10"; // em segundos
```

```
var contagem='0';
```

```
var Textos=nova Matriz ();
```

```
Textos[0]="";
```

```
Textos[1]="A minha dança é o meu caminhar";
```

```
Textos[2]="";
```

```
Textos[4]="384,402 km";
```

```
Textos[5]="1,261161e+9 pés";
```

```
Textos[6]="";
```

```
Textos[7]="caminho para ou caminho a partir de?";
```

```
Textos[8]="384,402 quilómetros = 1452876256,709 píxeis ";
```

```
Textos[9]="como medir?";
```

```
Texts[10]="";
```

```
Textos[11]="a distância entre";
```

```
Textos[12]="";
```

```
Textos[13]="a monotonia e o monopólio";
```

```
Textos[14]="zeros e uns";
```

```
Textos[15]="o tempo entre."
```

```
distâncias de função () {
```

```
documento.Seletorinquiridor('#escala').HTMLinterno=Textos[contagem];
```

```
contagem++;
```

```
se (contagem==Textos.dimensao) {contagem='0';}
```

```
definirTempolimito ("Distancias()",atraso*1000);
```

```
documento.Seletorinquiridor("#escala").estilo.Tamanhofonte="62pt";
```

```
}
```

```
// distancias ()
```

```
// uma distância lunar é uma medida de distância da Terra à Lua;
```

```
// igual a aproximadamente 384,400 km ou 238,900 milhas;
```

```
// é usada em astronomia para medir longas distâncias, como as distâncias da Terra  
aos asteroides e cometas;
```

```
// 0,001001046618732;
```

```
// uma mão, também chamada de palmo, é uma unidade obsoleta de medida não-SI;
```

```

// em inglês, o palmo tem a sua gênese na largura de uma mão humana sem contar com
// o polegar;
// e teve origem no antigo Egito. É diferente de um palmo, a largura de uma mão
// contando com o polegar;
// geralmente corresponde a quatro dígitos, ou dedos, ou três polegadas (7,62 cm);
// 5044645,669291 palmos;

função inspirar () {
    documento.Seletorinquiridor("#ferramenta-ampliar").clique();
}

// definirIntervalo("inspirar ()",3000)

função expirar () {
    documento.Seletorinquiridor("#ferramenta-diminuir").clique();
}

// definirIntervalo ("expirar ()",5000)

// documento.Seletorinquiridor("#cena").transformacao.estilo="matriz(1.0, 2.0, 3.0,
// 4.0, 5.0, 6.0)";

// o estado de estar separado no espaço, afastamento;

// créditos e referências:
// notação original criada para Internet Moon Gallery por Joana Chicau, 2018
// web: http://www.internetmoongallery.com/archive/JoanaChicau/Theatre\_of\_reSources.html
// desenho e código fonte livre e aberto por Joana Chicau: http://joanachicau.com/Edit\_Distances.html
// fonte de origem: Libertinage.ttf por OSP
// referências textuais a partir de a distância da lua (Italo Calvino)
// referências textuais a partir de atlas do corpo e da imaginação (Gonçalo M.Tavares)
// wikipedia (consulta de pesquisa = Distance)
// https://en.wikipedia.org/wiki/Edit\_distance
// google maps (consulta de pesquisa = Moon)
// https://www.google.com/maps/space/moon/@0,4.4565579,22963938m/data=!3m1!1e3

</codigo>

```


PROJETO “Ø25 – QUARTO LAGO”

GILBERTTO PRADO (GRUPO POÉTICAS DIGITAIS)

RESUMO:

A intenção do projeto “Ø25 – QUARTO LAGO” foi a de colocar um quarto espelho d’água (um tanque virtual com 25 metros de diâmetro) em frente ao Museu Nacional, no Complexo Cultural da República em Brasília. Com os nossos celulares podíamos perceber esse lago virtual na medida em que quando caminhávamos, iam sendo gerados sons do barulho das águas virtuais, que simulavam como se estivéssemos entrando nesse lago e molhando nossos pés. A obra foi desenvolvida e apresentada em 2013.

O Grupo Poéticas Digitais foi criado em 2002 no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP com a intenção de gerar um núcleo multidisciplinar, promovendo o desenvolvimento de projetos experimentais e a reflexão sobre o impacto das novas tecnologias no campo das artes. O Grupo é um desdobramento do projeto wAwRwT iniciado em 1995 e tem como participantes artistas, pesquisadores e estudantes, com diferentes composições em cada projeto.

Palavras-chave: artemídia; instalação interativa; mídias locativas; arte e tecnologia; dispositivos de sensoriamento.

INTRODUÇÃO

Vivre c’est passer d’un espace à l’autre, en
essayant le plus possible de ne pas se cogner¹

Georges Perec (1974:14)

Muitos dos trabalhos de arte no campo das chamadas “novas mídias” colocam em evidência seu próprio funcionamento, seu estatuto, produzindo acontecimentos e oferecendo processos, se expondo também enquanto potências e condições de possibilidade. Os trabalhos não são somente apresentados para fruição em termos de visualidade, ou de contemplação, mas carregam também outras solicitações para experienciá-los. Outras solicitações de diálogos e de hibridações² em vários níveis e também com outras referências e saberes, incluindo as máquinas programáveis e/ou de *feedbacks*, inteligência artificial, estados de imprevisibilidade e de emergência controlados por sistemas artificiais numa ampliação do campo perceptivo, oferecendo modos de sentir expandidos, entre o corpo e as tecnologias, em mesclas do real e do virtual tecnológico, como um atualizador de poéticas possíveis.

1 “Viver é ir de um espaço para outro, tentando na medida do possível não bater em coisas.” (Tradução livre do autor).

2 Peter Anders propõe o termo “espaço híbrido” para as novas relações de hibridizações e cibernética, onde hibridizam-se linguagens, conectam-se novos espaços e, dessa forma, o ambiente soma as propriedades do ciberespaço. ANDERS, Peter. *Toward an Architecture of Mind. In: CAiiA-STAR Symposium: Extreme parameters. New dimensions of interactivity.* Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2001.

A arte é um sistema aberto e tem se constituído como um lugar de trocas e de contaminação e, certamente, nunca foi alheia ao conhecimento científico e técnico³. Porém, entre as dificuldades na realização e agenciamento, poderíamos apontar o uso e o entendimento das estruturas específicas, novas interfaces e dispositivos⁴ e das distintas intervenções poéticas inerentes. Dificuldades também que muitas vezes se iniciam no estranhamento do uso de instrumentos digitais e suas lógicas operacionais. Essas dificuldades hoje se diluem, no que diz respeito à utilização, e se tornam recorrentes no uso cotidiano de máquinas, interfaces e utilitários, como computadores, navegadores, DVDs, câmeras digitais, celulares, GPS, caixas de banco, de metrô, de ônibus, sensores de presença, etc.

Todavia, os trabalhos artísticos vão além dessas muitas aparências e páginas de código de programação, além dos dispositivos e interfaces e eventuais encantamentos e descobertas. Há também a discussão que eles trazem e a sutileza que eles incorporam, a necessidade desses novos olhares, ouvires, tocares e fazeres em outras conjugações.⁵

A tecnologia (assim como a ciência) não é neutra, nem sua presença, nem o uso que dela fazemos, inerte ou inocente. Mas também não podemos nos esquecer de que vivemos num mundo cercado de aparatos e interfaces tecnológicas. Vejo o uso da tecnologia como uma opção, uma escolha possível, mas que não poderia ser substituída por qualquer outra. A tecnologia faz parte do nosso universo de referências e de vivências, onde a tecnologia pode ter um papel fundamental, mas não é ela quem determina o trabalho ou o processo artístico. A relação é outra, é de parceria. É o trabalho/questão que aponta o que é necessário, indica liames, hibridizações, vetores. Cada trabalho é um processo, cada trabalho é um diálogo. O artista, tenta explorar essas possibilidades e de alguma forma criar zonas de suspensão, abrir hiatos e sonhar o mundo em que vivemos.

Por meio da arte e o uso dos meios digitais em espaço público, podemos desenhar novas experiências em relação às cidades e nossos entornos. Desta forma, pretende-se ativar o desejo, o uso e o sentimento de pertencimento e diálogo nos espaços públicos, onde também estão os espaços de exibição, e não apenas em parques e locais usuais de lazer, mas de uma forma generalizada nos locais de uso cotidiano. Ações como estas pretendem também tornar a rua um local não apenas de passagem funcional, ou seja, do uso exclusivo para ir de um lugar a outro, mas de passagens e convivências sem prévia orientação.

A presença das tecnologias nos espaços de trânsito tem produzido um novo tipo de temporalidade e sociabilidade. Instauram uma nova maneira de perceber os espaços e seus modos de percorrê-los. Geramos uma malha invisível e imaterial produzida pelo atravessamento das tecnologias eletrônicas e digitais nos espaços - não mais como objetos estranhos, mas incorporados e embutidos no ambiente.

Em *Paris: Ville Invisible* Bruno Latour e Emilie Hermant (1998) em texto e imagem, nos trazem uma perspectiva dessas malhas invisíveis que atravessam o subsolo e o espaço aéreo das cidades. Nos chamam a atenção para os dados fornecidos por sensores instalados fisicamente no espaço urbano com

3 Texto de introdução ao seminário Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad (Arteleku, Y+Y+Y Arte y ciencias de la complejidad). Acessos em 13 de novembro de 2012 no site <http://www.arteleku.net/programa-es/y-y-y-ciencias-de-la-complejidad>.

4 Para Anne Marie Duguet o dispositivo permite integrar e/ou hibridizar diversos elementos heterogêneos, possibilitando aos artistas maior liberdade em seus agenciamentos. Desse modo, o dispositivo pode ser tanto conceito da obra quanto instrumento de sua realização.

5 Sobre este tema consultar também Juliana Monachesi. *Acaso30, entrevista com Gilbertto Prado*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 3, n. 6., 2005. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202005000200010> ou ainda Franciele Filipini dos Santos. *Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica*. Santa Maria: Editora Pallotti, 2009.

suas salas de visualização e monitoramento à distância. São câmeras de segurança, de trânsito, de semáforos, de transmissão telefônica, do volume de água das represas, dos esgotos, dos aviões, etc. Tudo isso para manter a cidade em funcionamento e supostamente em condição estável. Pois, essas redes (de controle ou não), somente são percebidas, no momento em que falham ou são abaladas por catástrofes, fenômenos naturais, ou em intervenções, – que nos deslocam do nosso cotidiano usual.

É importante remarcar que todos esses novos processos que atestam presença e a influência da tecnologia da comunicação informatizada no cotidiano do cidadão contemporâneo representam novos contextos para a reflexão e o fazer artístico, ganhando inclusive um enorme espaço com o público leigo. É todo um imaginário social e artístico que está em jogo e em transformação. Espaços de transição, eles funcionam como ativadores ou catalisadores de ações que se seguem e se encadeiam.

Segundo Ascott (2001) “O significado não é algo criado pelo artista, distribuído através da rede, e *recebida* pelo observador. O significado é o produto da interação entre o observador e o sistema, o conteúdo que está em estado de fluxo, de mudança e transformação sem fim.” Para Prado (2003) o artista propõe um contexto, uma exploração de relações entre seres e coisas, um quadro sensível em que algo pode ou não ser produzido. Na medida em que o indivíduo se move, seu raio de ação de pertencimento pode ser ativado por outros elementos. Então, podemos pensar na permeabilidade destes espaços partilhados, procurando uma abordagem mais poética para a cidade, para permitir a troca, descoberta, criação e experiência, lembrando O’Rourke (2013, p. xviii) que “o mapa do ambiente engloba tanto as imediações, físicas e urbanas, e através das nossas próprias percepções e ações como pedestres, e através desses filtros ideológicos e culturais que vemos essa experiência”. Isso leva o indivíduo a se sentir como pertencente à rua, a praça, aos espaços públicos, independentemente se eles têm ou não grande infraestrutura envolvendo-o em um estado de harmonia e compromisso em suas interações diárias com a cidade.

Uma das intenções dos projetos do Grupo Poéticas Digitais é trazer trabalhos interativos com uma estrutura híbrida, não necessariamente modificáveis com a intervenção direta e imediata do público, mas que suas ações sejam incorporadas em um sistema maior. São acoplamentos de elementos usuais ou cotidianos, como árvores (Projeto Amoreiras), PRADO (2010, 2017, 2018), CABRAL (2019); antenas (ZN:PRDM / Zona Neutra: Passa um Rio Dentro de Mim)⁶, com dispositivos e próteses aparentes, mecanismos eletromecânicos, celulares, etc., num mesmo conjunto. PRADO & LA FERLA (2018), SANTAELLA (2019). Pois o público fica sem saber o que fazer, num embate entre o intervir ou não intervir, entre o tocar ou não tocar. Pode ou não pode? Questões essas que permeiam nossas vidas, que sempre foram híbridas em todos os sentidos, com suas fronteiras, matrizes e matizes.

Creio ainda que esta relação de conjunto/objeto construído e da quase não ação direta nos sistemas, imprime um “quase” espaço de contemplação em oposto a quase sempre obrigação de ação/intervenção nos ambientes interativos. É nesse “quase” que ficam os ruídos, seja pelos deslumbramentos dos desvios possíveis, seja na descoberta poéticas de diferentes formas de percepção do outro e da nossa complexa posição dentro dessas redes e sistemas.

6 Gilberto Prado - Agenciamentos - ZL Vórtice. Production: TAL – Televisión América Latina. Coordenação do Simpósio: Nelson Brissac Peixoto, Ary Peres, Gilberto Prado, Ruy Lopes. São Paulo: CeUMA, 2013. Vídeo (29:27 min.), Son. widescreen, Color. Available at: <<http://www.youtube.com/watch?v=eas9zl-nZVw>>. Accessed 09 April 2017.

Por fim, trata-se, com isso, de observar maneiras poéticas como se colocam questões da imaterialidade na constituição de realidades fluídas, situadas entre o espaço físico e o cibernético, na contemporaneidade; fluxos e pausas para desestabilizar o sujeito dos movimentos e rotas convencionais durante suas jornadas.

1. PROJETO DE UM (QUARTO) LAGO VIRTUAL

1.1. UM IMAGINÁRIO PAISAGÍSTICO: “A MOLDURA LÍQUIDA” DE BRASÍLIA E OS ESPELHOS

A criação de um lago artificial acompanha a ideia da construção de Brasília desde o final do século XIX: Rio Paranoá... Lago Paranoá (Lago Norte e Lago Sul)... Barragem do rio Paranoá no encontro com os seus afluentes Gama, Riacho Fundo, Torto, Bananal (FREITAS, 2011), rios submersos para recuperar um provável lago natural primitivo e extinto na região (CAVALCANTI, 2003-2012A).

É fácil compreender que, fechando essa brecha com uma obra de arte (dique ou tapagem provida de chapeletas e cujo comprimento não excede de 500 a 600 metros, nem a elevação de 20 a 25 metros) forçosamente a água tomará ao seu lugar primitivo e formará um lago navegável em todos os sentidos, num comprimento de 20 a 25 quilômetros sobre uma largura de 16 a 18.

Além da utilidade da navegação, a abundância de peixe, que não é de somenos importância, o cunho de aformoseamento que essas belas águas correntes haviam de dar à nova capital despertariam certamente a admiração de todas as nações. (GLAZIOU, 2012)

Sonho assim proposto em 1894-1895 pelo engenheiro e paisagista francês Auguste Glaziou, membro da Comissão de Estudos da Nova Capital da União – a segunda Missão Cruls –; a formação do lago Paranoá foi concretizada com a construção de Brasília, visando efetivamente à geração de eletricidade, paisagismo, recreação e convertendo-se, nas palavras de JK, numa “moldura líquida da cidade” (FREITAS, 2011) planejada e desenvolvida por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.



Figura 1. Mapa do “novo Distrito Federal” e o registro do leito dos rios represados. Organização e desenho: engenheiro cartógrafo Clóvis de Magalhães, final da década de 1950. / Palácio da Alvorada e Lago Paranoá. Brasília, 1960. Foto: Mario Fontenelle/Arquivo Público do Distrito Federal.

Nesse imaginário brasileiro de lagos artificiais, os espelhos d'água, elementos com função decorativa ou de segurança como barreira de acesso, reproduzem visualmente em menor escala a presença do grande lago e ganham espaço nos Palácios do Planalto, da Alvorada e Itamaraty, no Congresso Nacional, na praça dos Cristais, no Complexo Cultural da República. Em breve, no canteiro do Eixo Monumental, uma nova praça planejada, criação do escritório Burle Marx a partir de desenhos do paisagista datados da década de 1960, somará novos espelhos d'água abertos ao céu do Planalto Central.

1.2. PROJETO “Ø25 – QUARTO”

No Complexo Cultural da República, três espelhos d'água decoram a grande área externa de concreto onde se localiza o Museu Nacional. Com o projeto “Ø25 – Quarto Lago“, os visitantes encontram no espaço expositivo do museu um bloco de folhas A2 com um buraco vazio, círculo recortado que representa, informa e situa a existência de um quarto espelho d'água. As pessoas manuseiam, carregam esse cartaz e, utilizando-o como mapa, encaminham-se ao local indicado, na área externa.

O Quarto Lago presentifica-se através dos celulares dos visitantes que, acionados, tornam audível o barulho do caminhar sobre suas águas.

O diálogo da água e do espelho no barulho dos outros,
nos passos imaginários que cruzam nossos caminhos
por cima da lua e por baixo da terra.

A água fresca que vaza pelas frestas,
pelos vãos dos dedos, refresca.

Qanāt

Tenras coxas se prenunciam nas dobras
das calças enroladas até o joelho para não molhar.

Respingos.

Não há água nem espelho é só uma lua que reflete;
evaporou e deixou o desenho de um buraco fundo feito a lápis no chão.

Gilberto Prado, 2015

Colocamos um quarto espelho d'água (um tanque virtual de 25 metros de diâmetro) em frente ao Museu Nacional, no Complexo Cultural da República. Com os dispositivos móveis, vamos transpondo a borda (um pouco mais profunda do que a área central, para suprimir a formação das ondas) e molhando nossos pés no barulho das águas que vão se tornando audíveis enquanto caminhamos.

QUARTO LAGO: Ø25 (15.796484 ° S, 47.879239 ° O)

O trabalho é uma exploração da busca de sinais nem sempre aparentes ou visíveis e às vezes imaginários de nossas cidades. Numa outra escala possível de conexão, esses caminhos se cruzam e se interpoem no nosso cotidiano.

PROJETO “Ø25 – QUARTO LAGO”
GILBERTTO PRADO



Figura 2. Ø25 – Quarto Lago. Complexo Cultural da República. Esquema do Quarto Lago Virtual desenhado a lápis. *Complexo Cultural da República, em frente ao Museu Nacional, Brasília.* Projeto: Gilberto Prado e Grupo Poéticas Digitais, 2013.



Figura 3. Ø25 – Quarto Lago. Poster da obra com QR Code do 4 Lago Virtual para ser escaneado e visitado no espaço exterior, que pode ser escutado ao caminharmos sobre suas águas virtuais através do aplicativo no celular. Museu Nacional da República, Brasília. Projeto: Grupo Poéticas Digitais, 2013



Figura 4. Ø25 – Quarto Lago. Poster do projeto que podia ser retirado no espaço expositivo e utilizado como mapa do 4 Lago Virtual. Museu Nacional da República, Brasília, 2013



Figura 5. Ø25 – Quarto Lago. QR Code impresso no pôster do projeto. Caminhando no Quarto Lago Virtual, escutando o barulho do caminhar sobre suas águas Museu Nacional da República, Brasília.

O Grupo Poéticas Digitais neste trabalho esteve composto por: Gilberto Prado, Agnus Valente, Andrei Thomaz, Clarissa Ribeiro, Claudio Bueno, Daniel Ferreira, Luciana Ohira, Nardo Germano, Renata La Rocca, Sérgio Bonilha e Tatiana Trivisani.

Vídeo: <https://youtu.be/AQXX4-2jnyo>

REFERÊNCIAS

- Ascott, Roy.** “Is there love in the telematic embrace?”, in Randall Packer and Ken Jordan, ed., *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality*, New York: WW Norton, 2001.
- Cabral, Artur; Venturelli, Suzete; Prado, Gilberto.** “Sinais detectados entre o biológico e o maquínico”, in *DATJournal* V4, N. 3, p. 117-127, 2019. <https://doi.org/10.29147/dat.v4i3.152>.
- Cavalcanti, Flávio R.** *Exploração e Estudos do Planalto Central: Comissão Cruls. Brasília*. Brasília, [entre 2003 e 2012A]. <<http://doc.brazilia.jor.br/Historia/Cruls.shtml>>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- Cavalcanti, Flavio R.** *Lago Paranoá: forma e origens. Bacia hidrográfica do Paranoá*. Brasília, [entre 2003 e 2012B]. Disponível em: <<http://doc.brazilia.jor.br/Historia/img/Lago-Paranoa-rios-alagados-612px.jpg>>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- Cepeda, Rene.** “Resgatando as obras de arte em novas mídias da obsolescência tecnológica”, in *DAT Journal*, v. 4, n. 3, p. 37-46, 6 dez. 2019. <<https://doi.org/10.29147/dat.v4i3.145>>
- Couto, Ronaldo Costa.** “A Saga da construção”, in *Brasília 50 Anos: o nascimento de uma nação. Revista Veja*. São Paulo: Edição Especial, nov. 2009. <<http://veja.abril.com.br/especiais/brasil/saga-construcao-p-102.html>>. Acesso em: 18 ago. 2013.
- Duguet, Anne-Marie.** “Déjouer l’image”, in *Créations électroniques et numériques*. Nîmes: Edition Jacqueline Chambon, 2002.
- Freitas, Conceição.** *A formação do Lago acompanha a ideia de Brasília desde o fim do século 19*. Brasília: Correio Braziliense, 03 dez. 2011. <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2011/12/03/interna_cidadesdf,281257/a-formacao-do-lago-acompanha-a-ideia-de-brasil-de-since-o-fim-do-seculo-19.shtml>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- Glaziou, Auguste François Marie.** Relatório apud Cavalcanti, Flávio R. *2ª Missão Cruls (1894-1895): Relatório de Glaziou*. Brasília, dez. 2012. <<http://doc.brazilia.jor.br/HistDocs/Relatorios/1896-missao-Cruls-Glaziou-lago-Paranoa.shtml>>. Acesso em: 06 ago. 2013.
- Graciano, Andréa; Nesteriuk, Sérgio; Prado, Gilberto.** “Considerações sobre o pattern”, in *DATJournal*, v1 n.2, UAM – SP, p.76-89, 2016. <<https://doi.org/10.29147/2526-1789.DAT.2016v1i2p76-90>>
- Latour, Bruno; Hermant, Emilie.** *Paris ville invisible, Paris, La Découverte-Les Empêcheurs de penser en rond*. Paris: invisible city, 1998. <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/viii_paris-city-gb.pdf>. Acesso em 12 fev. 2015.
- Lima, Leonardo; Prado, Gilberto.** “Interactive Digital Images”, in *DATJournal Design Art and Technology*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 43-71, nov. 2018. <<https://doi.org/10.29147/dat.v3i2.86>>
- O’Rourke, Karen.** *Walking and Mapping : artists as cartographers*, Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- Perec, Georges.** *Espèces d’espaces*. Paris: Galilée, 1974.
- Prado, Gilberto.** “Project Amoreiras (Mulberry Trees): Autonomy and Artificial Learning in an Urban Environment”, in *Leonardo*, 51:1, 61-62. The MIT Press, 2018. <https://doi.org/10.1162/LEON_a_01557>.
- Prado, Gilberto; Cuzziol, Marcos.** “Desertesejo (2000/2014): Notes on the Restoration Process”, in *Human-Computer Interaction. Design Practice in Contemporary Societies, Thematic Area, HCI*, 2019. DOI: 10.1007/978-3-030-22636-7_17.
- Prado, Gilberto; Tavares, Monica; Arantes, Priscila (Org.).** *Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa*. São Paulo: ECA/USP, 2016. <<http://www.poeticasdigitais.net/assets/dialogostransdisciplinares2.pdf>>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

Prado, Gilberto. “Ensaio gráfico: Diário de bordo”, in *ARS (São Paulo)*, 10, no. 20: 56–69, 2012. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2012.64422>.

Prado, Gilberto. “Digital Art, Dialogues and Process”, in Magalhães, Ana; Beiguelman, Giselle (org.), *Possible Futures: Art, Museums And Digital Archives*, p. 114-128. São Paulo: Peirópolis, 2013.

Prado, Gilberto. “Grupo Poéticas Digitais: Dialogo y Medio Ambiente”, in *ANIIV-Revista de Investigación en Artes Visuales*, [S.I.], v. 1, n. 1, p. 47-58, jul. 2017. DOI: <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7820>.

Prado, Gilberto. *Project Amoreiras (Mulberry Trees): Autonomy and Artificial Learning in an Urban Environment*, 51:1, 61-62, 2018.

<https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/LEON_a_01557>.

Prado, Gilberto. “Projetos Encontros e ø25 – QUARTO LAGO”, in *Visualidades*, 12, no. 2, 2015. DOI: <http://doi.org/10.5216/vis.v12i2.34475>.

Prado, Gilberto. *Arte telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário*, São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Prado, Gilberto. *Poéticas Digitais Group: Desluz and Amoreiras Projects*, *ARS (São Paulo)*, v. 8, nº16, São Paulo, 2010. <<https://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200008>>.

Santaella, Lucia. “Estética da Fascinação”. in *DAT Journal*, v. 4, n. 3, p. 22-36, 6 dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.29147/dat.v4i3.144>.

SEE AND BE SEEN:
JUGANDO A EMULAR
LA CONSCIENCIA

AUGUSTO ZUBIAGA E LOURDES CILLERUELO

JUGAR A EMULAR



Emular consiste en imitar una cosa procurando igualarla o incluso mejorarla. Jugar significa hacer algo para divertirse y entretenerse. Ser conscientes es calibrar las consecuencias de nuestros actos. Bajo estas condiciones, nuestros juegos de emulación intentan acercarse al área de la neurociencia computacional, en términos de diseño de ciertos dispositivos técnicos que pudieran revelar o hacer aflorar eventos que fueran consistentes con la posibilidad de ser interpretados en términos de la emergencia de eso que llamamos consciencia. En nuestras aproximaciones, procuramos evitar tecnologías costosas o sofisticadas, y hacemos uso de recursos propios de la electrónica analógica, la composición escultórica, o el bricolage, desde un modelo de producción autosuficiente y autofinanciado, diseñado bajo las premisas fundamentales del bajo costo, los materiales reciclados y asequibles, y el hágalo usted mismo. Esta filosofía incluye también el reciclaje y la reinterpretación de ideas, conceptos, e incluso áreas de conocimiento, como la propia “neurociencia computacional”. Es por eso que la consciencia que emerge de los objetos lo hace consecuentemente con nuestra propia consciencia como sujetos.

SEE AND BE SEEN:

JUGANDO A EMULAR LA CONSCIENCIA

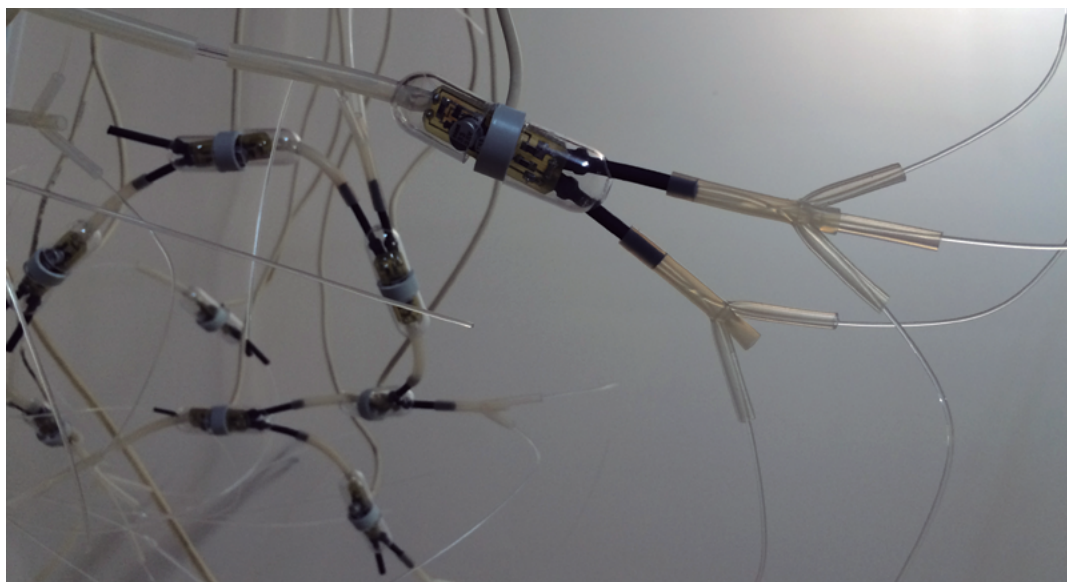
AUGUSTO ZUBIAGA E LOURDES CILLERUELO

SEE AND BE SEEN

En el marco de colaboración con objetos que hemos esbozado, el proyecto *SEE AND BE SEEN* debe entenderse como un trabajo en proceso que ha ido evolucionando desde 2013, cuando se nos ocurrió, no sabemos muy bien por qué, diseñar y poner en funcionamiento un correlato electrónico funcional de una neurona biológica. Por lo tanto, no se trata de una obra acabada, sino de un corte espacio-temporalmente situado, que forma parte de un devenir que ha ido mutando con el tiempo, evolucionando y adaptándose con nuestra ayuda.

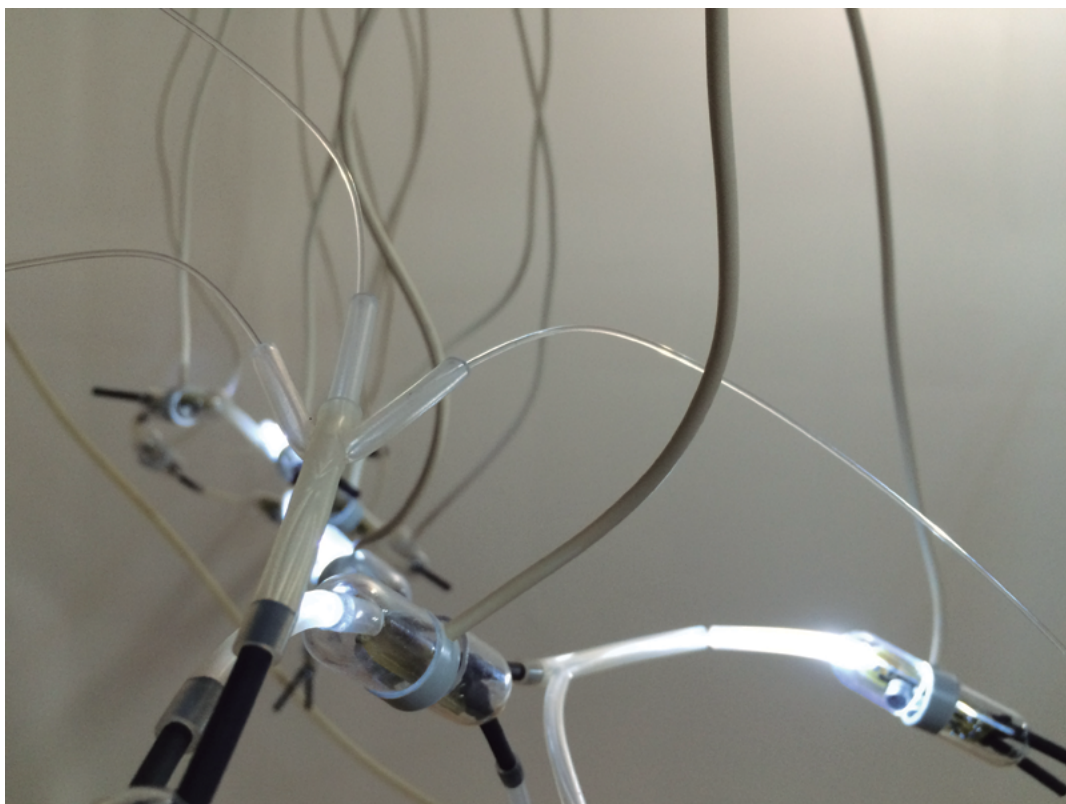
Estadíos provisionales de este devenir objetual han podido ser expuestos en distintos entornos, reorientándose y siendo reinterpretados en base a premisas adaptativas diferentes, procedentes tanto de nuestras propias inquietudes, como de diversos condicionamientos inherentes a las especificidades propias de los ecosistemas expositivos. Dichas especificidades se concretan bajo las categorías de instalaciones en exposiciones artísticas, contribuciones a congresos y encuentros, -sobre todo focalizados en contextos híbridos, como puedan ser arte/didáctica, o arte/ciencia /tecnología-, o también en forma de publicaciones facilitadas por los propios congresos, artículos en revistas especializadas, y demandas de colaboración, por ejemplo con investigadores del área de mecatrónica.

Así, podemos afirmar que la tipología artística en la que pudieran interpretarse nuestras actividades queda bastante bien definida bajo el concepto *zhenji*, en referencia a las características que parecen otorgársele al objeto artístico en el contexto del arte chino tradicional (Byung-Chul Han 2016-2018), en un devenir en el que el concepto de lo acabado, e incluso la originalidad y la autoría personal, no son especialmente trascendentes. De hecho, nuestros devenires objetuales serían indistinguibles de sus copias, y su valor coincidiría con el de las constelaciones de acontecimientos asociados a su existencia en el tiempo, de la misma manera como un pasaporte con muchos sellos revela la densidad y riqueza de un buen viaje. Ese es el motivo por el cual incluimos una detallada lista de referencias al final de este artículo.

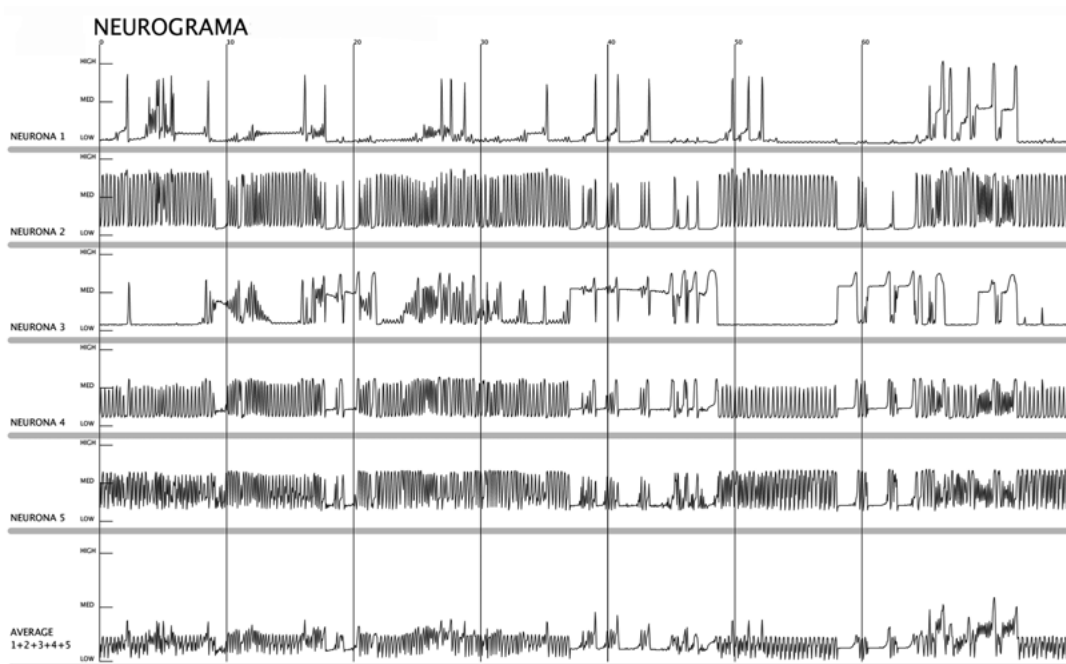
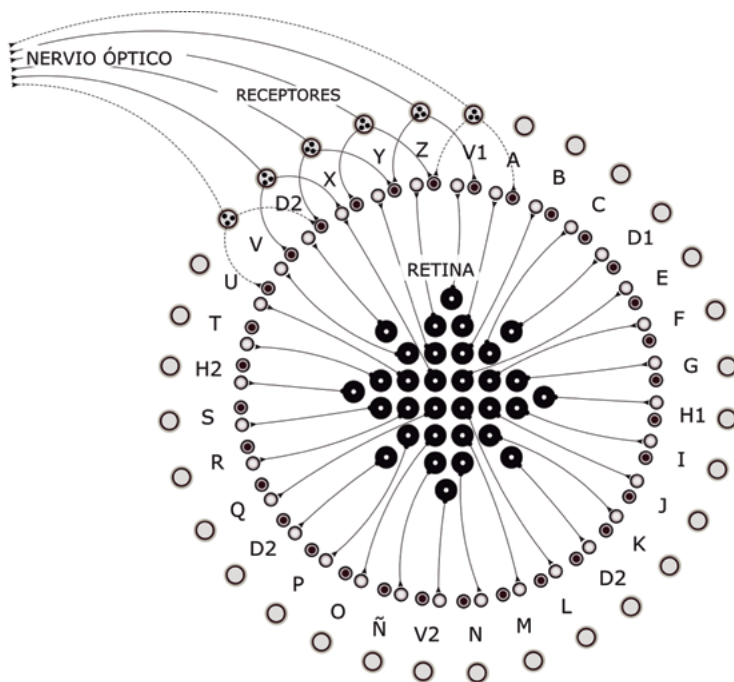


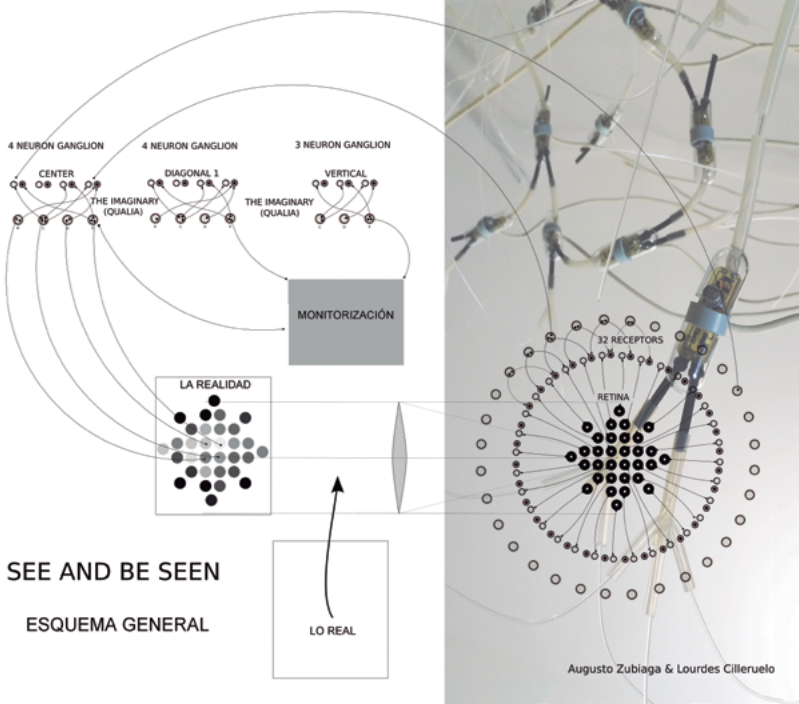
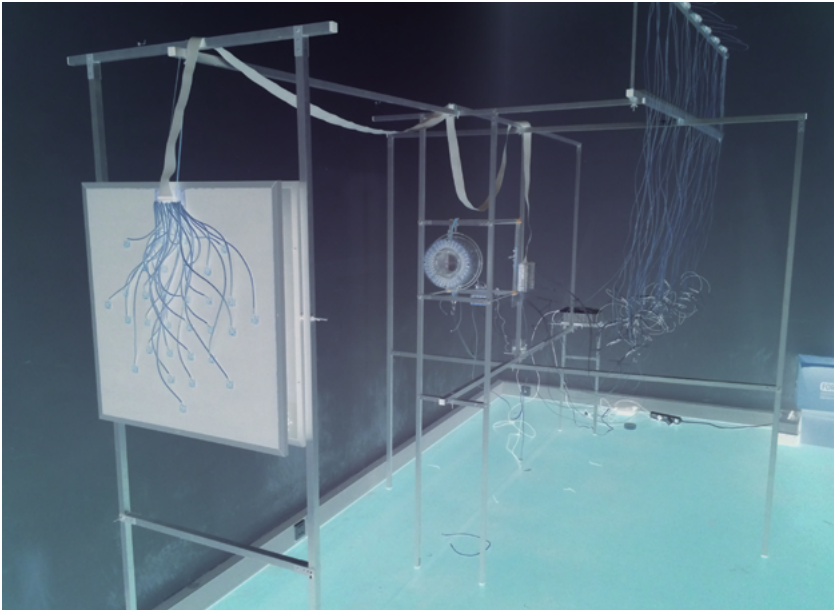
En concreto, *SEE AND BE SEEN* es una aproximación a la cuestión de la emergencia de la consciencia, a través de un modelo aparentemente mecanicista que intenta emular el funcionamiento de los sistemas nerviosos de los entes biológicos, evitando la utilización de modelos informáticos basados en algoritmos simbólicos. Por el contrario, aborda la cuestión desde lo múltiple, partiendo de unidades de funcionamiento, -neuronas electrónicas analógicas-, que se interconectan para crear redes computacionales que son capaces de generar su propia realidad, y alimentarse de ella, conformando un sistema nervioso artificial que dispone de un dispositivo de visión con el que accede a su mundo.

La máquina pensante siente, imagina y construye su propia realidad en un continuo *feedback* que solo puede interrumpirse con nuestra interposición como lo real. La monitorización de la actividad neural de la máquina sugiere la posibilidad de imaginar una especie de Test de Turing que intentara determinar si las constantes vitales reveladas son asimilables o no con la actividad neuronal observable en un auténtico ente biológico, y, en su caso, si cabría sospechar de la presencia y naturaleza de algún tipo de consciencia, o, por el contrario, se trata solo de una simulación. ¿Presencia o representación?

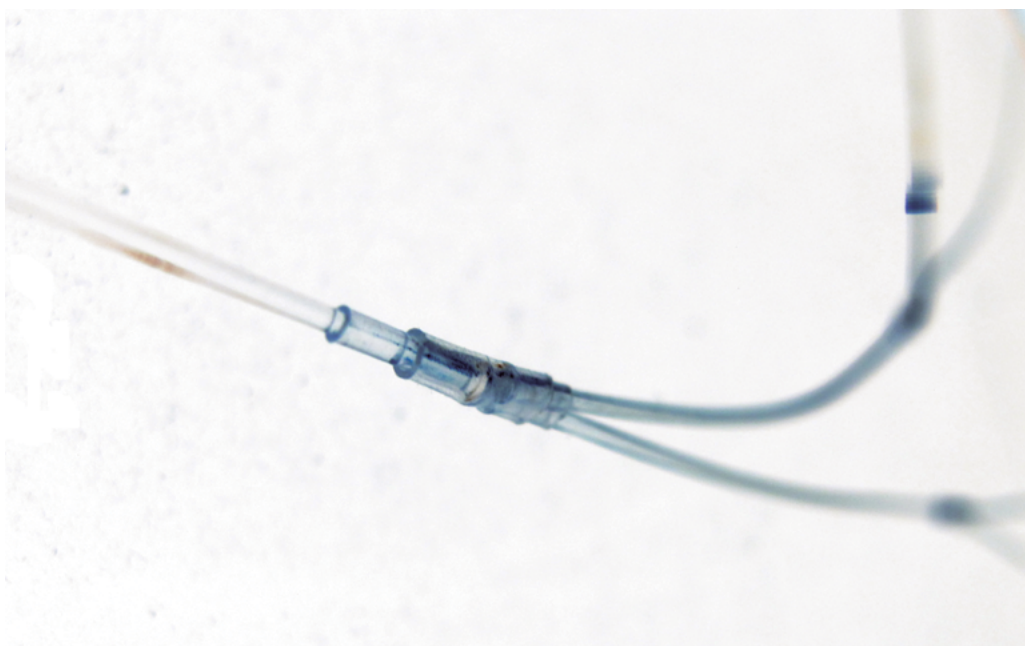


SEE AND BE SEEN:
JUGANDO A EMULAR LA CONSCIENCIA
AUGUSTO ZUBIAGA E LOURDES CILLERUELO

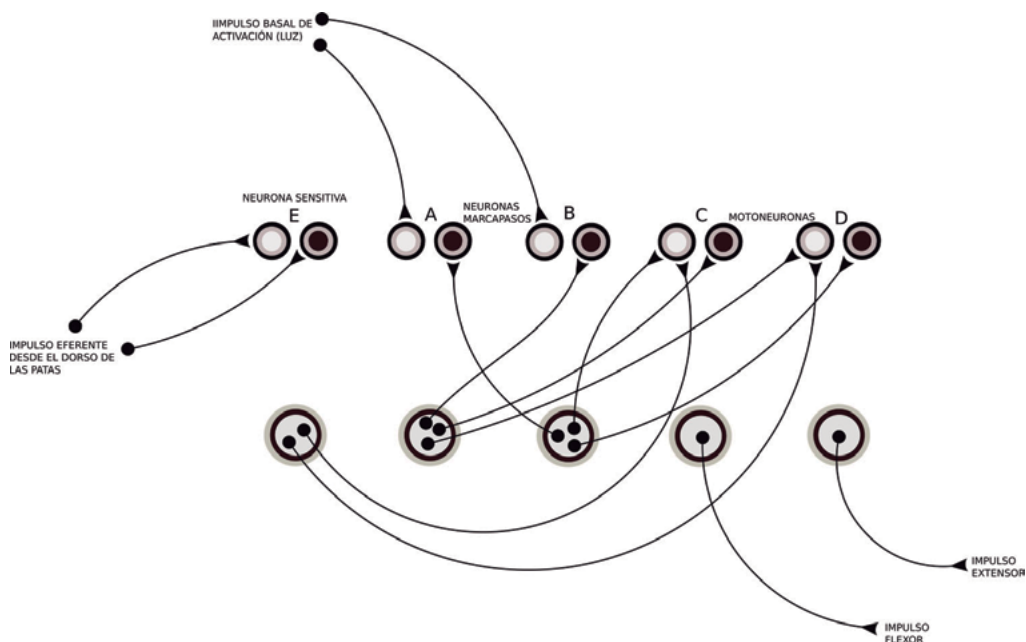




SEE AND BE SEEN:
JUGANDO A EMULAR LA CONSCIENCIA
AUGUSTO ZUBIAGA E LOURDES CILLERUELO







PUBLICACIONES DERIVADAS DEL PROCESO *CUIDADOS INTENSIVOS-SEE AND BE SEEN*

Zubiaga, A., Lourdes C. y Karla T. (2013). "Mehr licht!: la gestión de lo inexplicable: luces y sombras de las prácticas transdisciplinares tecnoartísticas". *Arte y políticas de identidad*, 9: 37-48.

Cilleruelo, L. y Augusto Z. (2014). "Una aproximación a la Educación STEAM. Prácticas educativas en la encrucijada arte, ciencia y tecnología". En *Investigar en psicodidáctica: una realidad en auge*, 22-38. Bilbao: Universidad del País Vasco/Eusko Herriko Unibertsitatea, Servicio Editorial. <http://www.augustozubiaga.com/web/wp-content/uploads/2014/11/Investigar-en-Psicodidactica.pdf>.

Zubiaga, A. y Lourdes C. (2014). "Mongo: refuse or resource? Residual narrations, an opportunity for the development of critical thinking and creative capacity". *International Journal of Education Through Art*, 10-3: 407-419.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. y Peña-Zabala, M. (2015). "Desired Problems: an artistic approach in the field of neural networks". En *Perspectives on Art Education Conversations Across Cultures*, 71-78. Boston/Alemania: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110444100-013>.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2017). "Thinkering. Problemas Deseados en Entornos Colaborativos de Aprendizaje". En *Investigação e ensino em design e música/ Research and the Teaching in Design and Music I*, 60-66. Castelo Branco: IPCB.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2018). "See and Be Seen. Objects and Subjects". En *eWICs Series*, Londres: BCS, Chartered Institute for IT. <https://doi.org/10.14236/ewic/evac18.31>.

Zubiaga, A. y Lourdes C. (2020). "Juegos de emulación: marco ideológico para una arquitectura neuronal electrónica de inspiración biológica". *Artnodes*, núm. 25: 1-12. UOC. <http://doi.org/10.7238/a.v0i25.3321>.

Zubiaga A., Cilleruelo L. (2020) “Emulation Games. See and Be Seen, a Subjective Approach to Analog Computational Neuroscience”. En: Romero J., Ekárt A., Martins T., Correia J. (eds) *Artificial Intelligence in Music, Sound, Art and Design*. EvoMUSART 2020. Lecture Notes in Computer Science, vol. 12103: 210-225 . Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-43859-3_15.

ENTORNOS EXPOSITIVOS DEL PROCESO *CUIDADOS INTENSIVOS-SEE AND BE SEEN*

Zubiaga, A. (2013). “Bidezabalak”. Casa de Cultura de Eibar, Enero, 25 a Febrero, 24, 2013. Eibar, Gipuzkoa.

Zubiaga, A. (2013). “Bidezabalak”. Casa de Cultura de Agoitz, Noviembre, 8 al 23, 2013. Agoitz, Navarra.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2015). “Critical Care 2.0”. [Exposición + WORKSHOP] en D’Art Perspectives on Art Education, University of Applied Arts Vienna. Sala Terrena, Mayo, 2015. Viena, Austria.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2015). “Critical Care 2.1”. [Exposición] en Risks and Opportunities for Visual Arts Education in Europe, Julio, 2015. Lisboa, Portugal.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2015). “Cuidados intensivos 3.0”. [Exposición] en Congreso Internacional Arte Ciencia Ciudad. Creative Room, Noviembre, 2015. Valencia, España.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2018). “See and Be Seen”. [Exposición] en Politics of Machines Art and after / EVA-Copenhagen. Aalborg University, Mayo, 2018. Copenhagen, Dinamarca.

Zubiaga, A., Cilleruelo, L. (2019). “See and Be Seen”. [Exposición] en 21º Consciousness Reframed. Sentient States: Bio-mind and Techno-nature, Junio, 2019. Porto, Portugal.

A POÉTICA DE UMA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL MICROBIOLÓGICA E UM ORGANISMO INTELIGENTE

CESAR & LOIS, COM *PHYSARUM POLYCEPHALUM* E @HELLOFUNGUS

Discurso sobre o Método, Descartes e Physarum Polycephalum

em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tornar como que senhores e possuidores da natureza. O que é de desejar

os usos para quais próprios, nos tornar da natureza. é que

e nos tornar usos para da natureza. é

e nos tornar usos para natureza. é

os usos para os quais são próprios, e nos tornar senhores e possuidores da natureza. é que

usos para os próprios, e nos tornar da natureza. é que

os usos para os quais são senhores e nos é que

os usos para os quais são próprios, senhores e possuidores da natureza. é nos de

os usos para os quais são próprios, e nos senhores e possuidores da natureza. é

e possuidores

e possuidores

e possuidores

Poema 1. Produzido em Culturas Degenerativas: Floresta Amazônica, Brasil, entre 31 de dezembro de 2019 e 3 de janeiro, 2020. Exposição CoMciência, no Museu das Minas e do Metal de Belo Horizonte. Registro do crescimento de microorganismos: processo de redação do livro: *Discurso sobre o Método*, René Descartes (1972).

Discourse on Method, Descartes and Physarum Polycephalum

to all the uses to which they are adapted, and thus render lords and possessors of nature. And this is a result to be

to all the uses to which they are adapted, and thus render lords and nature. And this is a result to be

to all the uses to which they are adapted, and thus render lords and possessors of And this is a result to be

the a the of and to be which to of they and they to the which are to of be the of be the to is are to be of and of the and all the

Poema 2. Produzido em Degenerative Cultures: Singapore, 23 de outubro, 2019. Exposição Global Digital Art Prize, na Nanyang Technological University. Registro do crescimento de microorganismos: processo de redação do livro: *French and English Philosophers: Descartes, Rousseau, Voltaire, Hobbes Discourse on Method, Descartes*, Harvard Classics, N.Y., 1910, ed. Charles W. Eliot.

The Dream of Descartes, Descartes and Physarum Polycephalum

full realization of reason, and he is persuaded that we shall manage through science to subject nature completely, within us and outside of us, to our reason which will then become effectively the queen of nature. On the other hand, reason for him

realization of he is persuaded that we through to completely, outside of us, to reason then become the queen of nature. On the oth

er reason for

realization of he is that we through to completely, within outside of us, to reason which then become the queen of On the other ha

nd, reason for

realization of he is persuaded that we to completely, within outside of us, to reason which then become queen of nature. On reason

for

realization of he is persuaded through to completely, within outside of us, to reason which will then become the queen of On the o

ther hand, reason for

realization of he is through outside of us, which the queen of On the other

reason

realization of he is outside of us, which queen of nature

other

realization of he is outside

nature

Poema 3. Produzido em Degenerative Cultures: Singapore, entre 17 e 22 de outubro, 2019. (excerto final do crescimento de *Physarum polycephalum* que começou em 9 de outubro) Exposição Global Digital Art Prize, na Nanyang Technological University. Registro do crescimento de microorganismos: processo de redação do livro: *The Dream of Descartes* (Philosophical Library, N.Y., 1944), de Jacques Maritain.

Terra, @HelloFungus

Na Amazônia, zona de floresta úmida, o fogo é associado ao desmatamento e áreas degradadas.

Na Amazônia, zona de floresta úmida, o fogo é associado ao desmatamento e áreas degradadas.
 Na Amazônia, zona de floresta úmida, o fogo é associado ao desmatamento e áreas degradadas.
 Na Amazônia, zona de floresta úmida, o fogo é associado ao desmatamento e áreas degradadas.
 Na Amazônia, zona de floresta úmida, o fogo é associado ao desmatamento e áreas degradadas.

Poema 4. Produzido em Culturas Degenerativas: Floresta Amazônica, janeiro, 2020. Exposição CoMciência, no Museu das Minas e do Metal de Belo Horizonte. Registro do crescimento do fungo digital baseado em inteligência artificial: processo de redação de textos encontrados *online*.

soluções capitalistas, @HelloFungus

. à grilagem de terras públicas nas áreas de maior. O desmatamento no Brasil é um dos grandes problemas ecológicos que o país enfrenta na

. à grilagem de terras públicas nas áreas de maior. O desmatamento no Brasil é um dos grandes problemas ecológicos que o país enfrenta na

. à grilagem de terras públicas nas áreas de maior. O desmatamento no Brasil é um dos grandes problemas ecológicos que o país enfrenta na

. à grilagem de terras públicas nas áreas de maior. O desmatamento no Brasil é um dos grandes problemas ecológicos que o país enfrenta na

Poema 5. Produzido em Culturas Degenerativas: Floresta Amazônica, janeiro, 2020. Exposição CoMciência, no Museu das Minas e do Metal de Belo Horizonte. Registro do crescimento do fungo digital baseado em inteligência artificial: processo de redação de textos encontrados *online*.

Why Make it Rain?, @HelloFungus

**Cloud-seeding is used to stimulate rain by injecting chemicals into clouds using
... An attempt by South Korea to create artificial rain to tackle air**

Clo -s d g is u d t mulate rai by in ng emi l i c uds sing A ttempt b
South Korea to creat a i i in ckle air

C d g d la by in n l i c ds i A empt b So h rea to
crea a ckle ir

g d l by n n l c ds i A mpt o h re ea a

Poema 6. Produzido em Degenerative Cultures: Singapore, setembro, 2019. Exposição Global Digital Art Prize, na Nanyang Technological University. Registro do crescimento do fungo digital baseado em inteligência artificial: processo de redação de textos encontrados *online*.

PRODUÇÃO LITERÁRIA DE SISTEMAS NÃO HUMANOS



Figura 1. Edição *Culturas Degenerativas: Floresta Amazônica* em exposição *CoMciência: Ocupação em Arte Ciência e Tecnologia* no Museu das Minas e do Metal, Belo Horizonte, Brasil (Cesar & Lois, 2019–2020).

Culturas Degenerativas é uma série de instalações artísticas que, como resultado da ação de um algoritmo baseado em Inteligência Artificial (I.A.) e de organismos vivos, geram produções literárias através de impressões em tempo real e de uma conta no Twitter. Um movimento sincronizado entre crescimento orgânico e processamento tecnológico gera os tuítes, que são transmitidos através da conta @ HelloFungus. Para criar essa produção literária, colônias de microrganismos crescem e encobrem as páginas de textos que codificam uma relação binária histórica (cada vez mais anacrônica) entre o que é classificado como “Humano” e o que é considerado “Natureza”, onde a humanidade é considerada como algo à parte do resto dos outros seres, designada como “senhor[a] e possuidor[a]” do mundo dos vivos (Descartes). Tais textos são instâncias da ideia de superioridade da humanidade sobre a natureza e descrevem como os seres humanos têm tanto a intenção de dominar quanto teriam a capacidade de controlar sua contraparte no mundo dos seres vivos.



Figura 2. Preparativos do *Physarum polycephalum* sobre textos em laboratório (Cesar & Lois, 2019).

Em *Culturas Degenerativas*, os organismos que crescem sobre o texto efetivamente obstruem caracteres e palavras inteiras, até que o significado do texto se transforme ou se expanda. As colônias cultivadas sobre o texto são compostas pelo microorganismo *Physarum polycephalum* e pelos esporos de fungos endêmicos no livro e seu ambiente, que se fazem notar ao longo da exposição. Os organismos vivos que crescem e alteram textos humanos trabalham em coordenação com um sistema digital e, desta interação, resulta uma *poética microbiológica* computacional e viva. Em cada edição do projeto, a I.A. é treinada para examinar textos relacionados a intervenções humanas em condições climáticas locais. Esse “fungo digital” procura textos *online* específicos sobre o meio ambiente e intervenções humanas na região onde a exposição ocorre, em seguida, compila e consome esses textos.

O algoritmo de I.A. produz um banco de dados que documenta o consumo que faz dos textos, o que também mostra essa desconstrução no sentido visual, como visto no resultado final:

A grilagem não é nenhuma novidade, mas agora virou uma questão de vida ou morte”, alerta.

A r a m não é ne v a , as ag a v ou uma questão de ida u mort , alerta.

A r a m não é , as a ou uma stão de da u ort aler

A r a m não , as ou uma de a u or

r a m , as ou ma de u

Os grileiros de terras, os madeireiros clandestinos, os garimpeiros ilegais e

Os ileir de t s, os madeireiros c ndestin , arimpe os l se

Os leir , os adei os ndest , a e os l e

lei os ei os t a os

l os ei s t s

O efeito estufa é um fenômeno natural e possibilita a vida humana na Terra.

ef to estufa um enômeno n ral e poss ita a v a hum a Ter .

f o est a um e meno n l e po ita a v a a T .

f st a m eno n l e it a v a T .

f a m n l it a v .

A poética de uma I.A. microbiológica desafia inerentemente a história do texto e da escrita - cujas origens se alinham com o momento em que a história humana começou. Os textos resultantes não são produzidos aleatoriamente, eles emergem de uma combinação de escolhas feitas pelos artistas, os significados pretendidos pelos autores originais e as decisões tomadas pelos organismos. Certamente, esses organismos não se relacionam com os textos da mesma maneira que os seres humanos, mas confiam em sua própria lógica para decidir em que direção crescer, se avançam ou recuam, em que velocidade se movem. Isso não é feito por acaso, mas por meio de uma lógica sistêmica que, em última instância, objetiva evitar a morte. Além das inúmeras diferenças entre seres humanos e microorganismos, pode-se perguntar: os seres humanos não escrevem sua própria história também para evitar a morte?

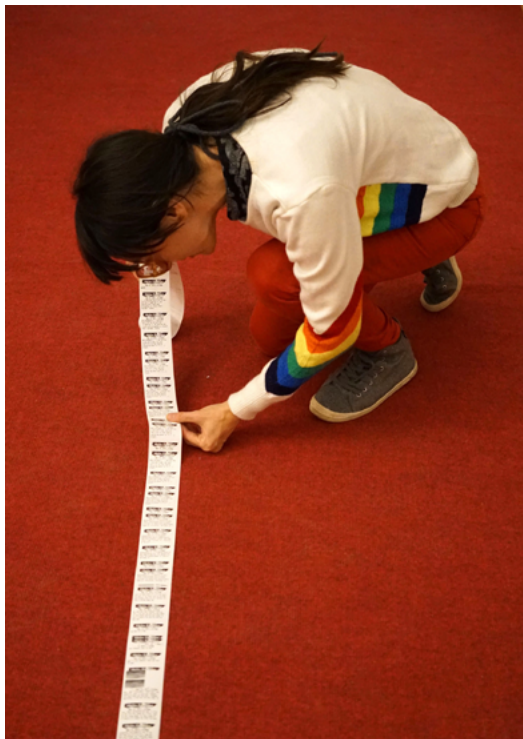
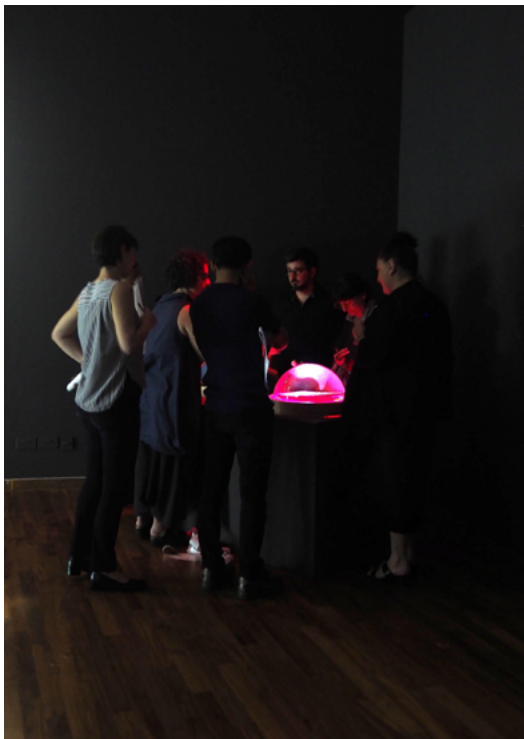


Figura 5 e 6. Instalação *Culturas Degenerativas* com Cesar no Global Digital Art Prize Biennial 2019 in Singapore; Lois verificando a impressão de *tweets* (Cesar & Lois).

A produção textual não humana gerada por microorganismos se desvia das origens e do tempo de existência da própria escrita, por outro lado, teóricos de orientação pós-humanista examinaram a possibilidade de criação de significado através de textos gerados por computador, bem como de bancos de dados. Katherine Hayles, embora reconheça a “simbiose entre narrativa e dados”, também cita suas diferenças: “Narrativas apontam para o inexplicável, o indizível, o inefável, enquanto os bancos de dados se baseiam na enumeração, exigindo articulação explícita de atributos e valores de dados”¹ (2012, p. 178–179). Sua conclusão: “Não mais singulares, as narrativas continuam sendo o *outro* necessário para a ontologia do banco de dados, as perspectivas que investem a lógica formal das operações de banco de dados com significados humanos e que apontam para o desconhecido pairando além do que pode ser classificado e enumerado”² (2012, p. 183).

Essa sobreposição entre bancos de dados com significados humanos e nossas narrativas nos faz questionar se seria possível inserir uma camada adicional com significados gerados por microorganismos e como isso seria possível. Quando Vilém Flusser pergunta no ensaio homônimo, “Há futuro para a escrita?”, ele liga a consciência humana à história, conectando a escrita a um modelo linear de conhecimento. Para ele, o pensamento histórico marca a compreensão da existência humana a partir

1 Texto traduzido pelos autores.

2 Texto traduzido pelos autores.

da linearidade presente na ideia de progresso. Enquanto, para Hayles as máquinas e seus bancos de dados contam com informações humanas para sua interpretação, para Flusser, história e escrita são as materializações do pensamento que estrutura a humanidade: neste caso, a escrita produz pensamento.

Somente quando se escrevem linhas é que se pode pensar logicamente, calcular, criticar, produzir conhecimento científico, filosofar - e, de maneira análoga, agir. Antes disso, andava-se em círculos. E quanto mais longas são as linhas que se escrevem, mais historicamente pode-se pensar e agir. O gesto de escrever evidencia a consciência histórica, que se deixa fortalecer e aprofundar por meio de uma escrita contínua, e o escrever, por sua vez, torna-se mais forte e mais denso. Esse *feedback* entre aquele que escreve e a consciência histórica proporciona à consciência uma tensão que se intensifica sempre, e que lhe permite a cada vez mais avançar. Essa é a dinâmica da história. (Flusser, 2010, p. 27)

Como artistas que sobrepõem sistemas de conhecimento humano e não humanos, nos perguntamos o que acontece quando os organismos microbiológicos entram nesse processo de escrita, conhecimento e consciência. O processamento de informação humana por microorganismos, como demonstrado nos textos do início deste artigo, não se alinha à lógica humana: é decididamente não linear, mesmo quando apresentado em um formato linear.

Flusser escreve:

Para que algo possa acontecer, tem de ser percebido e compreendido por alguma consciência como acontecimento (processo). Na pré-história (esse nome é preciso), nada podia acontecer, pois não havia consciência que pudesse perceber o acontecimento. Antigamente, tudo era percebido como um círculo eterno. Somente com a invenção da escrita, com a emergência da consciência histórica, os acontecimentos tornaram-se possíveis. Quando mencionamos os fatos pré-históricos, estamos escrevendo história a posteriori e praticando anacronismos. Só mesmo quando nos referimos à história natural, produzimos historicismos. A história é uma função de escrever e da consciência que se expressa no escrever." (Flusser 2010, p. 28)

Se apenas com a invenção da escrita os acontecimentos, sua história e a "consciência histórica" puderam emergir, seria possível que, com a sobreposição da "escrita" humana e não humana, uma consciência conjunta possa se formar? Estaria essa consciência vinculada à linearidade do pensamento histórico ou essa consciência conjunta representaria uma nova maneira de pensar sobre o mundo, baseada na não-linearidade das entidades microbiológicas que dela participam? Quando consideramos as origens da humanidade, que envolveram sinalização e notação química de microrganismos nos perguntamos se realmente não havia alguma forma de escrita entre as formas pré-humanas de existência. O que representa para o conhecimento histórico, o fato de que uma forma de vida não-humana processa informações, de que um sistema microbiológico cria e articula lógica, sinalizando mensagens químicas, processando informações, enviando e recebendo sinais? Ainda hoje, esses organismos estariam se comunicando e produzindo significado à sua maneira? Seguindo a conexão que Flusser faz entre a escrita e a consciência histórica, os co-escritores microbiológicos permitem que escritores humanos (e pensadores) escapem da linearidade da história humana e de sua consciência histórica?

Com o projeto *Culturas Degenerativas*, perguntamos: como seria essa fusão da escrita humana e da consciência microbiológica?

Com uma sensibilidade irônica, Flusser aborda a possibilidade de mudar a consciência humana ao prever um futuro no qual as informações codificadas por computador substituem a escrita:

O escrever, essa organização de sinais gráficos em linhas, pode ser mecanizado e automatizado. As máquinas escrevem mais rápido do que seres humanos. E não apenas isso: elas sabem variar automaticamente as regras de sequências de símbolos (as regras da “ortografia”). Neste momento, podemos observar duas coisas nas provisórias, e ainda primitivas, máquinas de escrever e no processador de textos Word: a rapidez e a variabilidade do escrever. Sem dúvida, a inteligência artificial será mais inteligente no futuro. Ela disporá de uma consciência histórica melhor, mais rápida e mais variada do que a que nós fizemos. A dinâmica da história se intensificará em direção ao inimaginável: cada vez mais coisas acontecerão, os acontecimentos se precipitarão e serão mais diversificados. Quanto a nós, poderemos deixar constantemente toda história por conta das máquinas automáticas.” (Flusser, 2010, p.28-29)

De maneira diferente dos geradores de textos automáticos e *chatbots*, a I.A. de *Culturas Degenerativas* não produz textos a partir das regras da ortografia; ela corrompe, tanto o texto e seu significado, quanto a própria ortografia. O que aconteceria se um texto fosse escrito, não por uma “máquina histórica”, como uma I.A. que aprende de acordo com o modelo humano de pensamento linear, mas por uma entidade híbrida composta por um algoritmo inteligente e um sistema vivo que demonstra um modo pré-humano de tomada de decisões, como aqueles embutidos em formas de vida microbiológicas, como bactérias? Que tipo de consciência seria possível emergir dessa conjunção? Poderia uma consciência pós-histórica emergir da escrita com base em decisões pré e pós-humanas?

Em uma discussão sobre a produção literária de *Culturas Degenerativas* com estudantes de graduação em uma oficina de redação na Universidade Estadual da Califórnia em San Marcos, um aluno buscou encontrar um significado nas redações microbiológicas de Platão:

Pensei em como ... o agente destruidor dessa peça é a natureza, e ... poderíamos dizer que talvez a natureza não tenha emoções, mas o próprio texto está afirmando, talvez, a rocha tenha empatia ou que exista empatia entre a matéria da rocha. Este é um texto colaborativo com um elemento da natureza e não temos controle sobre o que ele está destruindo ... no que esse fungo está destruindo do texto.³

Quando culturas orgânicas, incluindo protistas e fungos, crescem e se alimentam de textos emblemáticos da filosofia que expressam noções “ocidentais” e modernistas de um binário humano / natureza, uma nova narrativa se desdobra por meio de um novo tipo de escrita - que reflete o pensamento contemporâneo sobre interconectividade de espécies enredadas (Donna Haraway, Anna Tsing) e formas ameríndias de ser que se afastam (e são anteriores) do antropocentrismo (Davi Kopenawa, Eduardo Kohn, Eduardo Viveiros de Castro). Como colaboradores, e também artistas, programadores e até cul-

3 Análise literária de *Culturas Degenerativas*: 2018. Oficina de literatura e escrita de Sandra Doller, Universidade Estadual da Califórnia em San Marcos. Documentado em: <http://cesarandlois.org/analysis>

tivadores deste projeto, estamos curiosos sobre o que a lógica que esses organismos microbiológicos pode nos ensinar sobre como essa lógica diverge da linearidade do conhecimento humano. Talvez não seja o nosso papel interpretar ou entender, mas sim, aceitar que essa outra lógica é incompreensível para uma maneira linear de pensar e não se destina à consciência histórica humana. Em um futuro não antropocêntrico, seria possível que a compreensão das lógicas microbiológicas produza um novo tipo de consciência (pós-histórica)?

BIBLIOGRAFIA

Cesar & Lois (2018–). *Degenerative Cultures*: <http://cesarandlois.org/digitalfungus/>.

Flusser, Vilém (2010). *A escrita. Há futuro para a escrita?* São Paulo: Annablume.

Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble : Making Kin in the Chthulucene*. North Carolina: Duke University Press.

Hayles, N. Katherine (2012). *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*.

Kohn, Eduardo (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*. United States: University of California Press.

Kopenawa, Davi; Albert, Bruce (2013). *The Falling Sky: Words of a Yanomami Shaman*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press.

Twitter feed, @HelloFungus: <https://twitter.com/HelloFungus>.

Twitter feed workshop analysis: <http://cesarandlois.org/analysis>.

Viveiros De Castro, Eduardo (2015). *Cannibal Metaphysics*. ed. Peter Skafish. University of Minnesota.

POÉTICAS
CROSS-ESCALARES:
ANTROPOFAGIAS
MICROBIOLÓGICAS

CLARISSA RIBEIRO

A alegria é a prova dos nove.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura – ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade.

(Andrade, 1928)

RECORTE

Reunindo uma sequência de imagens, textos curtos e esboços, o recorte aqui apresentado constrói-se como exercício de reflexão, um olhar-se no espelho na medida em que navega a poética – esforço de integrar a auto-observação ao sistema criativo que inclui ela, a artista. Nesse esforço de navegação, a consciência aparece como questão estruturante, explorada como fenômeno emergente a partir de uma perspectiva cross-escalar em dois trabalhos recentes, distintos, mas complementares: “Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma” (2018) e “Inalando Consciência” (2019). É a consciência como fenômeno emergente um dos pilares no qual se apoia o conceito *molmedia* (Ribeiro, 2018), proposto pela artista, encapsulando conjecturas acerca do impacto que tem em escalas superiores e interdependentes o fluxo informacional a nível das entidades elementares. “Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma” (2018) foi projetado como uma instalação de bioarte que envolve o público e a artista como participantes ativos em um experimento que convida a refletir sobre os limites da manipulação do microbioma humano, evocando e explorando práticas ancestrais que implicam o uso de saliva de jovens virgens na produção de bebidas alcoólicas ritualísticas, como o cauim, produzido nas terras hoje chamadas Brasil pelos muitos povos integrantes da Grande Nação Tupinambá. A bebida é produzida a partir de mandioca mastigada e fermentada, e o consumo coletivo de cauim integra rituais antigos de caça e canibalismo. O trabalho discute e explora possibilidades futuras em engenharia de personalidade, abordando questões críticas como a própria natureza da consciência e do eu. “Inalando Consciência” (2019) consiste em um aparato adaptado de uma máscara de oxigênio para inalação médica com uma bolsa reservatório anexada a um nebulizador contendo uma amostra de casca de árvore à qual se conecta um sistema para medição e visualização do volume de partículas inalado. O trabalho pode ser entendido simultaneamente como uma instalação e uma performance em que o artista e o público contribuem para sua atualização e ativação como uma obra de arte. Em “Inalando Consciência”, a artista investiga em sua poética o potencial da bioarte para preservar o patrimônio químico planetário e cosmológico e fomentar maneiras de ativar uma consciência ecológica na audiência. O trabalho explora possíveis integrações e trocas de informações entre a microbiota de árvores acima do solo e a do sistema digestivo humano, considerando possível transferência horizontal genética (HGT – *Horizontal Gene Transfer*) entre essas populações bastante ecléticas de microrganismos. Essas conversas moleculares podem ter um impacto considerável na formação de padrões comportamentais e influenciar o surgimento de uma consciência compartilhada expandida dos coabitantes multi e unicelulares dos ecossistemas planetários.

PRÓLOGO: DE UMA NOESIS TECNOCIENTÍFICA

O microbioma do corpo humano representa uma simbiose de redes microbianas atravessando vários sistemas. É importante ressaltar que, embora as bactérias representem a maior parte da microbiota humana, a população também inclui protistas, vírus e fungos. Existe um otimismo geral na ciência de que pesquisas relacionadas ao microbioma do trato gastrointestinal apresentam oportunidades únicas para impulsionar avanços no diagnóstico e o desenvolvimento de terapias que permitam a prevenção e o tratamento de doenças debilitantes do sistema nervoso. Essa expectativa está diretamente relacionada ao fato de identificar-se uma conexão informacional-química intensa, intrincada e estruturante entre o microbioma gastrointestinal e as células nativas do sistema nervoso humano. A questão que estrutura a poética dos trabalhos aqui apresentados implica ponderar se o resgate de estratégias ancestrais, da medicina tradicional chinesa às práticas ritualísticas e xamânicas, no contexto da bioarte ou de uma arte tecnoética (Ascott, 1998), pode ajudar a navegar pelos universos molecular e energético (atômico e subatômico) e perscrutar o fenômeno da consciência num esforço, diria, de uma potencial “metabioquímica”.

DA CIÊNCIA

O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo, o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se.

(Andrade, 1928)

Em um experimento que investiga como a microbiota intestinal pode afetar os níveis centrais do Fator Neurotrópico Derivado do Cérebro (BDNF, do inglês Brain-Derived Neurotrophic Factor), em camundongos (Bercik *et al*, 2011) um grupo de cientistas liderado pelo professor Premysl Bercik concluiu que a microbiota estudada influencia a química do cérebro e comportamento dos animais. Segundo os pesquisadores, a administração de antimicrobianos orais a camundongos livres de patógenos específicos, alterou momentaneamente a composição da microbiota e aumentou o comportamento exploratório e a expressão hipocampal do BDNF – um membro da família das neurotrofinas que ajuda na sobrevivência neuronal e na neurogênese. Em outro experimento, liderado pelo professor Stephen M. Collins (Collins *et al*, 2013), a equipe revisou evidências de interações microbioma-cérebro em camundongos e a transferência de características comportamentais entre cepas de animais usando transplante da microbiota fecal. Em um estudo mais recente, que descreve como os avanços em experimentos laboratoriais podem ser aplicados na compreensão das diferenças individuais referentes à cognição, ao comportamento funcional associado, equipe de cientistas liderados por Gabrielle L. Davidson (Davidson, 2018) discute como a análise do microbioma através de fatores de manipulação, como estresse, exercício, dieta e infecção, sugere efeitos diretos, incluindo impactos no aprendizado e na memória.

O eixo de comunicação intestino-cérebro nos mamíferos inclui vias imunológicas, neurológicas e hormonais e está intimamente ligado ao eixo hipotálamo-hipófise-adrenal, regulando a liberação do hormônio do estresse e influenciando as funções e o desenvolvimento cerebral. Pesquisas como as mencionadas aqui, suportam o entendimento de que o microbioma pode influenciar o comportamento, posto que sua composição afeta diretamente a química do cérebro através de comunicação bidirecional intestino-cérebro. Considerando o transplante de microbioma como uma potencial transferência de personalidade, uma *antropofagia molecular do eu*, parece decisivo, crucial para o procedimento, a seleção de doadores ou fontes, seja utilizando probióticos derivados de amostras de microbioma gastro-intestinal humano, administração de antibióticos, transplante fecal, entre muitas variações dessas possibilidades.

DIÁLOGOS: DAS VIAS AÉREAS E BOCA AO AMBIENTE INTESTINAL

Evidências científicas (Bourgeois et al, 2017) mostram que a microbiota salivar tem o potencial de se espalhar pelo trato digestivo. Os distúrbios químicos em ambos os ambientes afetam as colônias, como mostra um estudo em que o microbioma oral de pacientes diagnosticados com cirrose hepática foi avaliado e comparado com o microbioma das fezes desses pacientes (Bajaj et al, 2015). Observou-se que a disbiose – representada por uma redução de bactérias autóctones em um determinado ambiente – estava presente na saliva e nas fezes dos pacientes (em comparação ao que ocorreu com o grupo de controle), evidenciando uma alteração global no sistema imunológico associado à mucosa intestinal.

Além do crescente interesse por estratégias para manipular o microbioma do trato digestivo, procedimentos que envolvem a administração de suspensão fecal por via oral para pacientes que tiveram intoxicação alimentar ou diarreia grave foram relatados na China durante a dinastia Dong-jin no século IV por Ge Hong (2000), um conhecido médico da medicina tradicional chinesa. De acordo com Faming Zhang e sua equipe (Zhang et al, 2012), o procedimento foi relatado no primeiro manual chinês de medicina de emergência – "Zhou Hou Bei Ji Fang" (ou "Terapia Útil para Emergências"). Os pesquisadores apontam que este livro deve, portanto, ser considerado o primeiro registro literário da aplicação do transplante fecal pela boca ou pelo trato gastrointestinal superior. De acordo com a equipe (Zhang et al, 2012), mais tarde, na Dinastia Ming, Li Shizhen (Li, 2011) descreveu uma série de prescrições usando suspensão fecal fresca, solução fecal fermentada, fezes secas ou fezes infantis para tratamento de disfunções abdominais no livro mais conhecido da medicina tradicional chinesa – "Ben Cao Gang Mu" ("Compêndio da Matéria Médica").

MOLMEDIA: DO FLUXO INFORMACIONAL NOS DOMÍNIOS DAS ENTIDADES ELEMENTARES

Uma consciência participante, uma rítmica religiosa. Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida.

Convidamos aqui a considerar que, os mecanismos complexos do fluxo informacional baseado na interação entre entidades elementares, as conversas nas escalas molecular, atômica e subatômica inerentes à estrutura em escala nano do ser humano, participam da produção da consciência como fenômeno emergente. Uma entidade elementar pode ser um átomo, uma molécula, um íon, um elétron, qualquer outra partícula ou grupo de partículas especificado. No Sistema Internacional de Unidades (SI), o mol é a unidade de medida da quantidade de substância, isto é, o número de entidades elementares contidas em um dado material. Um mol é um número cujo valor é igual ao número de Avogadro. Para além da classificação das mensagens como quantidade de substância intercambiada, a proposição do conceito *molmedia* abarca os trâmites relativos à energia organizada em mensagens físico-químicas circulando no espaço nanoscópico, combinado-se, mudando de forma por processos sutis de recombinação. Na construção do neologismo, em explícita e intencional relação com a ideia de um mídia úmido – *moistmedia*, em Roy Ascott –, tomamos a mídia (plural de meio) como uma agência, instrumento intermediário, onde emissores e recetores, em interação nesse sistema, são a microbiota e as células nativas do organismo. O fluxo informacional bioquimicamente significativo, tem como reflexo, em macroescala, padrões comportamentais que podem ser visualizados por outros, apreciados, apropriados, manipulados, canibalizados.

O DEVORAR-TE QUÍMICO

O “Manifesto Antropófago” (Manifesto Canibalista), do poeta modernista brasileiro Oswald de Andrade, publicado originalmente na revista *Antropofagia* em seu primeiro número, em maio de 1928, conforme observado por Leslie Bary, tem sido amplamente citado no Brasil como paradigma para a criação de uma “[...] cultura moderna e cosmopolita, mas ainda autenticamente nacional” (Bary, 1991). No entanto, como considerado por Giuseppe Cocco e Bruno Cava, na conclusão do livro recentemente publicado em inglês “New Neoliberalism and the Other: Biopower, Anthropophagy, and Living Money” (Cocco e Cava, 2018), o aforismo ‘Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago’, abre espaço para um conjunto de práticas de predações relacionais, auto-variação e metamorfose. A reflexão dos autores é que o manifesto não se restringe a prescrever uma espécie de abertura à alteridade em um contexto multicultural precoce. Na apropriação do manifesto aqui considerado, visualizamos os mecanismos do canibalismo como próximos dos processos de troca de informações na escala de entidades elementares entre microbioma hospedado e células nativas dos sistemas do corpo humano – um possível canibalismo do outro pelo intercâmbio molecular.

INALANDO CONSCIÊNCIA (2019)



Figura 1. *Inalando Consciência* (2019), *Consciousness Reframed* 2019, Porto. Créditos: Foto da artista

Técnica: transobjeto a partir da apropriação e transformação/adaptação de um nebulizador e acessórios (tubo flexível, reservatório de água, máscara respiratória), um saco reservatório plástico acoplado, e um sistema integrado com sensor de poeira/partículas (arduíno, sensor de poeira, LCD 16x2), uma amostra de casca de sobreiro extraída das terras do avô paterno da artista em Folgoso (Raiva, Castelo de Paiva, Portugal).

Em “Inalando Consciência” (2019), investiga-se o potencial da bioarte para preservar o patrimônio químico planetário e cosmológico potencialmente ativando uma consciência ecológica que conjuga diversas escalas, o que pode ser traduzido no conceito referente à mídia a nível molecular, encapsulado no conceito do que seria um *molmedia* (Ribeiro, 2018). Convidando a refletir sobre processos de troca de informações com o microbioma aéreo das árvores acima do solo através da respiração e uma consequente potencial transferência horizontal de genes (HGT) no sistema digestivo humano, o trabalho evoca perspectivas nas quais, a consciência e o eu, podem ser vistos como emergências de conversas plurissistêmicas no ambiente.

O trabalho é o produto de uma investigação de dois anos e foi recentemente instalado na exposição jurada da conferência *Consciousness Reframed 2019* do *Planetary Collegium* na Universidade Católica do Porto, Portugal. Explorando a sciência a partir de uma perspectiva cross-escalar, a obra encapsula influências do Movimento Neoconcreto Brasileiro (1960-1970), como o conceito de transobjeto amplamente explorado por Hélio Oiticica (Anjos, 2012) (Favaretto, 1992). É em diálogo com essas influências que se procede a incorporação de um objeto comum a uma ideia, tornando-o parte da gênese do trabalho sem perder sua estrutura anterior. O aparelho – um nebulizador – é adaptado de um sistema respiratório por inalação médica, considerando uma relação estética e conceitual com duas referências – Hélio Oiticica B50 Bólide Saco 2 Olfático, plástico de 1967, borracha e café 65,0 x 52,0 x 2,5 cm, coleção César e Claudio Oiticica, e uma cena do filme *Barbarella* (1968) em que habitantes do planeta Tau-Ceti, na Cidade SoGo, ou Cidade da Noite (City of Night) fumam em um narguilé gigante “essência de homem”.



Figura 2. *Inalando Consciência* (2019), *Consciousness Reframed 2019*, Porto. Créditos: Foto da artista.

Na sua primeira versão instalada em junho de 2019 no Porto, considerando que Portugal é um grande produtor de cortiça responsável por quase metade da cortiça colhida anualmente no mundo, e que a espécie cobre aproximadamente 8% da área total do país, o trabalho explora e convida a refletir sobre possíveis integrações e intercâmbio de informações entre o microbioma da filosfera, ou seja,

das partes aéreas da planta, acima do solo, e o sistema digestivo humano, incorporados via sistema gastro-intestinal. A filosfera é científica e economicamente relevante, dada a importância de muitos habitantes microbianos para a saúde da planta, equiparando-se em importância à microbiota do solo.



Figura 3. *Inalando Consciência* (2019), fragmento de casca de sobreiro extraído das terras do avô paterno da artista em Folgoso, Raiva, Castelo de Paiva, Portugal. Créditos: Foto da artista.

Considerando as potenciais transferências horizontais (HGT) de genes entre as duas populações muito ecléticas de microrganismos, além dos fluxos de informações moleculares outras, como a de neurotransmissores produzidos pelas colônias de microrganismos, o trabalho convida a refletir sobre o impacto que esse diálogo que ocorre no nível molecular, pode ter na definição de padrões comportamentais e na influência do surgimento de uma consciência compartilhada expandida nos habitantes pluri e unicelulares dos ecossistemas desse país da Península Ibérica. A obra de arte consiste em um aparato, um transobjeto, adaptado a partir de um nebulizador cuja função original é subvertida, ou, mesmo, invertida. Na sua primeira versão instalada no Porto, no interior de uma câmara plástica de vapor maleável, estava uma amostra de um excerto de casca de sobreiro extraído pelo tio da artista das terras do seu avô paterno, na vila de Folgoso, Raiva, Castelo de Paiva, Portugal. O apelo à audiência é a inalar uma amostra

das populações de habitantes microscópicos da casca do sobreiro, convidando esses contaminantes a entrar no corpo pelas vias aéreas, pela boca, pelo nariz. O convite à inalação como parte estruturante da poética, brinca com reações instintivas e convida a refletir sobre nossa relação vital com as populações de microrganismos no ambiente. Considerando a reação do público na primeira vez em que o trabalho foi instalado, foi interessante observar o quão abertos à experiência todos os visitantes se mostraram.



Figura 4 e 5. *Inalando Consciência* (2019), *Consciousness Reframed* 2019, Porto. Créditos: Foto da artista.

Segundo Inge Hinterwaldner (2016), em obras como “B 50 Bag Bólide 02 Olfático”, de Oiticica, “[...] the open arrangement should meet participants ready to open themselves up and as a second step it should make this openness productive.” (Hinterwaldner, 2016) O pesquisador tenta retratar que tipo de percepção o trabalho de Oiticica vincula à criatividade, deixando claro que não é a intenção transformar a arte de Oiticica em algo patológico.

Hinterwaldner (2016) aponta que, no quadro da traumatologia psicanalítica, Sigmund Freud descreveu a “barreira de estímulo” (Reizschutz) como um mecanismo de defesa do indivíduo contra estímulos do mundo exterior. Durante muito tempo, um mecanismo de filtro fraco foi restrito a comportamentos psicopatológicos em pacientes diagnosticados com esquizofrenia. Num contraponto, Hinterwaldner (2016) menciona que a pesquisa dos psicólogos Shelley Carson e Jordan Peterson oferece uma perspectiva adicional, considerando a possível conexão entre inibição latente, a abertura como traço de personalidade à experiência, e o fenômeno da criatividade.

À luz das pesquisas recentes no estudo do microbioma humano (Dinan, 2015), uma vez que em pacientes diagnosticados com esquizofrenia temos uma condição de disbioma (Castro-Nallar et al, 2015), ou seja, a prevalência de espécies monotônicas como *lactobacillus* no bioma intestinal, o comportamento de abertura a experiência, pode estar diretamente relacionado a uma necessidade de contaminação, ou seja, para estimular potencialmente o crescimento de um microbioma saudável. A mensagem que direciona o comportamento pode ser molecular. Aqui estamos falando sobre comunicação no nível de entidades elementares (Ribeiro, 2018). Na série de trabalhos em que a intenção é explorar, como parte estruturante da poética, relações de intercâmbio informacional cross-escalares dentro do corpo, entre seus sistemas constituintes, do corpo com outros corpos e com o ambientes, o questionamento central é relativo ao potencial de os intercâmbios informacionais moleculares, atômicos, subatômicos, entre o microbioma e as células nativas do corpo humano, nos dirigir quimicamente – mecanismo de uma

cibernética bioquímica – influenciando nossa percepção, comportamento, interferindo na construção do que definimos como personalidade, o eu, e, em uma instância mais alta, mais próxima da metafísica, influenciando a emergência da consciência.

ANTROPOFAGIA DO MICROBIOMA: RITUAIS NA GALERIA; O PSICOBOTÔNICO.

Imagine um cenário fictício em que você pode escolher uma personalidade para ‘transplantar’ em uma máquina de venda automática ou usar um aplicativo on-line em seu *smartphone* que forneça acesso a um menu de amostras de microbioma encapsulado (culturas mistas, isto é, associações ou comunidades microbianas) de doadores selecionados, que podem ser cientistas e escritores eminentes, músicos virtuosos, mídia artistas e teóricos revolucionários – as possibilidades são infinitas. Ainda, se diagnosticado com esquizofrenia, imagine a possibilidade de iniciar um tratamento em que você deve beber uma cerveja por dia em lugar de coquetéis de drogas psicoativas para amenizar os sintomas.

JUST ADERSON PASSOS

PSYCHOBOTONIC

microbiome anthropophagy

PERSONALITY DONOR

INTP	
E	I
45%	55%
S	N
30%	60%
T	F
91%	9%
P	J
82%	18%

Strength of Results

Extrverted (E) Intverted (I) Sensing (S)
Intuition (N) Thinking (T) Feeling (F)
Perceiving (P) Judging (J)

www.clarissaribeiro.com/psychobiotic.html

Artisanal Brewing: Clarissa Ribeiro,
CrossLAB, Rua Visconde de Maua,
633, Fortaleza, Ceara, Brazil
Ingredients: chewed manioc
(cassava), spring water, sugar.

Instagram #psychobiotic

eva-pom-2018

COMPUTER SCIENTIST
ARCHITECT
LOGICIAN

45-50 F

alc 3% vol Brazilian Bitter 500 ml

best before: 01/01/2019

The Psychobiotic production is part of the art-sci project “Transplanting the Self: microbiome anthropophagy” that proposes a reflection about the limits of microbiome manipulation, evoking and exploring ancient practices as the use of human’s saliva in the production of ritualistic alcoholic drinks, such as the ‘cauim’, present in rituals of hunting or cannibalism from native Brazilian tribes. After fermenting for 10 days the resultant drink can be considered a pro-biotic, similar to a homebrew.

PRODUCED BY Clarissa Ribeiro

Figura 6. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018) Rótulo para o *Psicobiotônico* produzido a partir de amostras do microbioma salivar do doador Aderson Passos. Design e concepção pela artista.

Explorando essas ideias, o trabalho “Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma”(2018) é uma instalação, algo que pode se aproximar do que se define como bioarte, e que envolve a audiência como participante ativa de um experimento que convida a refletir sobre os limites da manipulação da microbiota do sistema digestivo humano, evocando e explorando práticas ancestrais, como o uso da saliva de virgens jovens na produção de bebidas alcoólicas ritualísticas, como o *cauim*, presente em rituais de caça ou canibalismo em tribos nativas brasileiras.

O antropólogo Viveiros de Castro, em seu livro “Araweté: Os Deuses Canibais” (Castro, 1992), afirma que existem evidências de que, remontando às referências dos Tupinambá (A Grande Nação Tupinambá), a produção dos *cauim* (cauiniagen) pode ser entendida como uma celebração da morte dos inimigos. Segundo o pesquisador (Castro 1992), a caça cerimonial que antecede hoje a produção de cauim pelo povo Araweté, substituiu a expedição dos guerreiros Tupinambá. O Araweté contemporâneo tem a mesma palavra (ka’i nãhi) para ‘inimigo’ e ‘tempero cauim’. O pesquisador analisa que a ingestão de cauim resgata a prática antropofágica. O jornalista e antropólogo Renato Sztutman, que descreveu uma receita de *caium* em artigo publicado em 2003, sugere que, como bebida ritualística, o *caium*, longe de afirmar uma identidade bem definida, representa o ideal de uma transformação contínua do eu no outro.

“*Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma*” (2018) foi instalado pela primeira vez em Copenhaga em maio de 2018 para a exposição coletiva do EVAC POM – Politics of the Machine, incluindo uma performance. Na instalação, o público poderia participar tanto como doador quanto como receptor de microbioma, sendo convidado a experimentar (ingerir, beber) uma versão do cauim ritualístico indígena produzida pela artista partindo da receita publicada por Renato Sztutman (2003) – o *Psicobiotônico*. “*Politics of Machines: Art and After*” foi sediado pela Aalborg University Copenhagen e realizado de 15 a 17 de maio de 2018, organizado em colaboração com a IT-University de Copenhagen por Laura Beloff and Morten Søndergaard.



Figura 7. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018) Rótulo para o *Psicobiotônico* já engarrafado e lacrado, produzido a partir de amostras do microbioma salivar dos doadores Clarissa Ribeiro (artista), Aderson Passos, Clara Reial e Hadig Haidar. Design e concepção pela artista.



Figura 8. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018) Produção do *Psicobiotônico* pela artista: filtragem após período de fermentação. Créditos: fotos da artista.

O curador da exposição, Sebastian Frese Bülow, optou por colocar a instalação em um corredor que leva do auditório principal à área principal da exposição no pavimento térreo do prédio da Aalborg University, em frente a um pôster da instalação *Free Beer* do grupo Superflex montado na parede, considerando o

diálogo direto entre as duas obras. Segundo os artistas, o nome da obra do Superflex é baseado em uma citação bem conhecida do ativista de *software* livre Richard Stallman, sublinhando que (Superflex, 2018) para entender o conceito deve-se pensar em ‘livre’ como em ‘liberdade de expressão’, não como em ‘cerveja grátis’. O trabalho foi originalmente chamado “Vores Øl (Our Beer)” em sua primeira versão de 2004 e foi concebido conjuntamente pelo Superflex e por estudantes da Universidade de Copenhagen. O projeto aplica métodos modernos de *software* livre, código-fonte aberto, a um produto tradicional – a receita e os elementos da *Free Beer* são publicados sob licença *Creative Commons*.

Para a degustação do *Psicobiotônico*, o curador considerou ter o trabalho apresentado como uma performance, fazendo parte do evento noturno de 16 de junho de 2018, onde ocorreram outras performances (vários eventos / concertos) na principal área de cantina da Universidade de Copenhagen Aalborg, ao lado do principal espaço de exposição onde o trabalho foi instalado, dando às pessoas a chance de experimentar a bebida produzida a partir de doação de microbioma salivar.

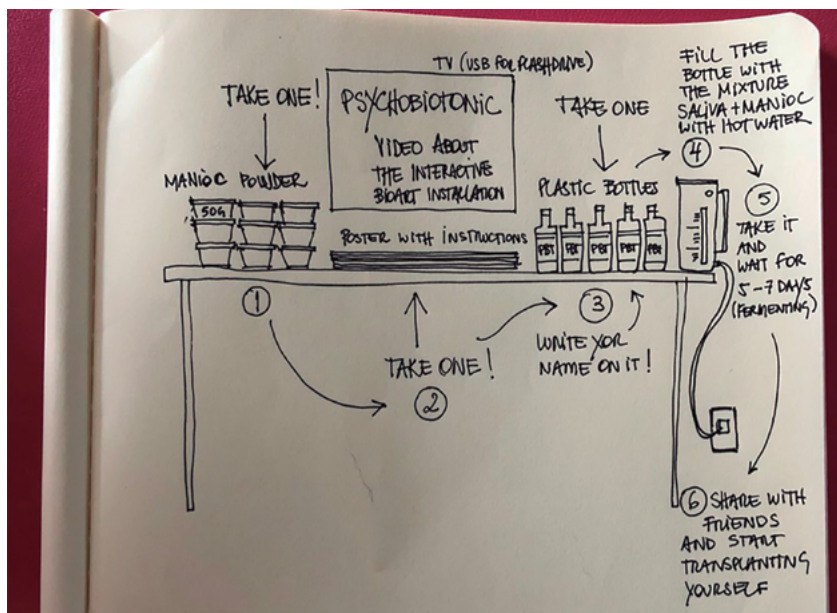


Figura 9. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018) EVAC POM 2018 Copenhagen, instruções para tornar-se um `doador de microbioma`. Créditos: Foto da artista.

O público, em reação ainda mais extrema de abertura ao que se observou com relação ao trabalho *Inalando Consciência* (2019), experimentou a bebida com curiosidade e instigado pelo exotismo da experiência, sem medo e aceitando o convite à contaminação. Para esta ocasião, foram convidados 3 (três) doadores de microbioma, além da artista, e o *Psicobiotônico* foi produzido no Brasil, adaptando-se a receita das tribos nativas aos procedimentos para fabricação de cerveja artesanal e que incluem, filtragem com peneira cônica de metal, esterilização dos recipientes, lacre, e conservação adequada. No processo de produção da bebida, os doadores receberam uma porção de 200 gramas de mandioca cozida e sem temperos, mastigaram cada porção (uma colher de sopa) por aproximadamente 30 segundos, e depositaram a mistura de saliva com mandioca macerada em uma garrafa plástica

onde foi adicionada água quente para dar início ao processo de fermentação que durou 15 dias. Após a produção, o pró-biótico resultante foi engarrafado, lacrado e rotulado. Um pôster com as seguintes instruções ou opções foi distribuído ao público:

BEBA UM DE NOSSOS *PSICBIOTÔNICOS*:

Escolha um dos 4 *Psicobiotônicos* produzidos a partir de doadores de microbioma com base nas características de sua personalidade. As bebidas foram pré-produzidas contendo uma mistura de microbioma salivar dos doadores e mandioca que sofreu processo de fermentação natural se tornando uma bebida levemente alcoólica. Essas amostras de microbioma e o *Psicobiotônico* produzido a partir delas, pertencem a indivíduos reais que têm uma expressão específica desse microbioma e são aqui considerados 'doadores de personalidade', ou seja, indivíduos que apresentam padrões comportamentais emergentes derivados das interações e integrações químicas entre suas células corporais nativas e seu microbioma gastro-intestinal .

TORNE-SE DOADOR DE PERSONALIDADE

Produza seu próprio PSICBIOTÔNICO misturando seu microbioma salivar com pérolas de tapioca (derivada da mandioca) e depositando em um frasco identificado com uma etiqueta e datado, para que a artista possa integra-lo ao projeto. O resultado do processo de fermentação é um pró-biótico, semelhante a uma cerveja artesanal, já que o processo é interrompido antes que se transforme em uma bebida altamente alcoólica.



Figura 10. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018): perlas de tapioca a serem mastigadas (misturadas à saliva, contendo amostras do microbioma salivar) para fermentação. Créditos: foto da artista.

O rótulo fornece informações sobre os traços de personalidade do doador, de acordo com o Indicador de tipo de Myers-Briggs. O inventário de personalidade, de acordo com seus criadores (Myers & Briggs Foundation, 2018), é tornar a teoria dos tipos psicológicos descrita por Carl Jung compreensível e útil. De acordo com as análises e a classificação dos testes, a preferência de se concentrar no mundo exterior ou no mundo interior é denominada Extroversão (E) ou Introversão (I); a preferência de se concentrar nas informações básicas tomadas ou a preferência de interpretar e adicionar significado é chamada de Sensação (S) ou Intuição (N); se, ao tomar decisões, preferimos primeiro olhar para a lógica e consistência ou primeiro para as pessoas e circunstâncias especiais, isso é chamado de Pensar (T) ou Sentir (F); ao lidar com o mundo exterior, se alguém prefere tomar uma decisão ou permanecer aberto a novas informações e opções, isso é chamado de Julgamento (J) ou Percepção (P). A partir dessas opções, a combinação de letras compõe o tipo MBTI de uma pessoa, também chamado de tipo psicológico ou de personalidade.

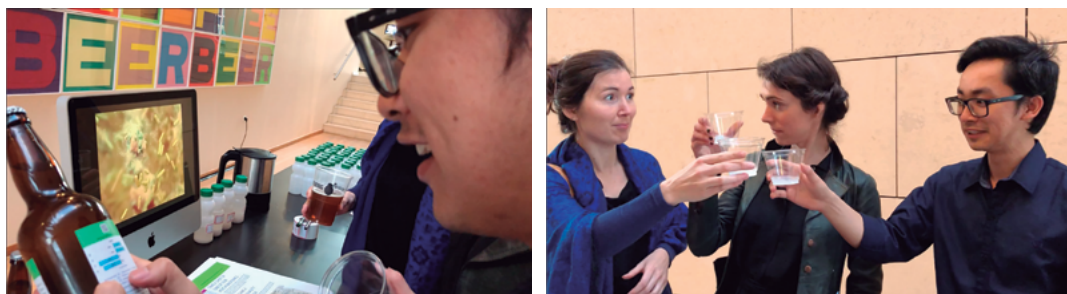


Figura 11 e 12. *Transplantando o Eu: Antropofagia do Microbioma* (2018) EVAC POM 2018 Copenhagen, participação da audiência (artistas e pesquisadores participantes do EVAC POM 2018) com consumo do *Psicobiotônico* produzido pela artista. Créditos: Fotos da artista.

Posteriormente, o trabalho foi adaptado como um workshop para o Sciart Nanolab do Art | Sci Center and Lab, UCLA, dirigido por Victoria Vesna e James Gimzewski, nas edições de 2018 e 2019. O instituto de verão acontece anualmente em Los Angeles no lobby do prédio do CNSI (California Nanosystems Institute) entre final de julho e início de agosto, no campus da UCLA (University of California, Los Angeles) realizado com a ajuda dos instrutores e membros do Art | Sci Collective para a produção cooperativa da bebida fermentada com todos os cinco grupos de 10 estudantes cada, originários dos cinco continentes. Adicionalmente, cada instrutor produziu um Psicobiotônico misturando seus microbiomas salivares como exemplo para o grupo de alunos – mastigando farinha de mandioca ou pérolas de mandioca açucaradas (na segunda versão do workshop de 2019), cuspiendo de volta em uma garrafa, adicionando água quente, aguardando a mistura fermentar por alguns dias, realizando filtragem, transferindo para garrafas de vidro esterilizadas e realizando a rotulagem.

O desenvolvimento futuro do projeto poderá incluir a escolha de possíveis doadores, analisando sua composição de microbioma e criando um íon de classificação (mapas) relacionado à 'eficácia potencial' para o tratamento de distúrbios psicológicos. Os futuros testes e pesquisas laboratoriais dependerão da solicitação de financiamento e parcerias de pesquisa.

INTERSTÍCIO

Escrevo esse breve fechamento em Abril de 2020. Vivo o interstício da pandemia estabelecida pela disseminação internacional nas superpopulações de humanos, um dos grandes primatas, de um vírus ainda pouco conhecido e denominado pelo código 2019n_CoV. Classificado pela Biologia como ser lítotrofo, *encapsulador de informações para reproduzir-se exponencialmente*, um complexo ou conglomerado organizado de moléculas – esse vírus –, encontra-se nesse momento em comunicação direta e sobremaneira intensa com moléculas das membranas e das organelas estruturantes do metabolismo celular dos nossos corpos. Talvez essa condição, a do interstício, estarmos entre a vida como era, *normal*, e esse *novo normal*, o viver no intervalo, suspensos, force a todos a olhar para essas conversas químicas, a comunicação a nível de entidades elementares. Talvez esse interstício nos convide a navegar os *molmedia* com a intimidade e desenvoltura que navegamos a internet, a televisão, o rádio, os jornais, os livros. Talvez, esse interstício, seja um convite a refletir sobre o produto que somos de interações cross-escalares. Oxalá, dessa vez, não tenhamos como escapar da consciência de sermos produto, habitat, emergências de processos complexos de troca de informação em escalas além-microscópicas que podem se tornar tangíveis, sensíveis, em explorações poéticas como as apresentadas aqui. Dois copos e compartilhamos uma garrafa de *Psicobiotônico*. Saúde!

REFERÊNCIAS

- Andrade, O. de (1928). “MANIFESTO ANTROPOFÁGICO. Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha”. *Revista de Antropofagia*, Ano 1, Nº 1, maio de 1928, p. 3.
- Anjos, M. dos (2012). “The streets and the nonsense notes on Hélio Oiticica’s delirium ambulatorium”. *ARS (São Paulo)*, vol.10 no.20, São Paulo July/Dec. 2012.
- Ascott, R. ([1998] 2003). “Weaving the Shamantic web: Art and technoetics in the bio-telematic domain”, in Edward A. Shanken (ed.), *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley: University of California Press.
- Bajaj, J.; Betrapally, N.; Hylemon, P.; Heuman, D.; Daita, K.; White, M.; Unser, A.; Thacker, L.; Sanyal, A.; Kang, D.; Sikaroodi, M.; Gillevet, P. (2015). “Salivary microbiota reflects changes in gut microbiota in cirrhosis with hepatic encephalopathy”, *Hepatology*, 62:4, pp. 1260–71.
- Bary, L. (1991). “Oswald de Andrade’s ‘Cannibalist Manifesto,’” *Latin American Literary Review*, 19:38, pp. 38–47.
- Bercik, P.; Denou, E.; Collins, J.; Jackson, W.; Lu, J.; Jury, J.; Deng, Y.; Blennerhassett, P.; Macri, J.; McCoy, K.; Verdu, E.; Collins, S. (2011). “The intestinal microbiota affect central levels of brain-derived neurotrophic factor and behavior in mice”, *Gastroenterology*, 141:2, pp. 599–609.e3.
- Bourgeois, D.; Weiler, D.; Carrouel, F. (2017). “Oral microbiota, intestinal microbiota and inflammatory bowel diseases”, *Research & Reviews in Biosciences*, 12:3, pp. 136–38.
- Castro-Nallar, E., et al. (2015). “Composition, taxonomy and functional diversity of the oropharynx microbiome in individuals with schizophrenia and controls”. *PeerJ* 3:e1140.
- Castro, E. V. de (1986). *Araweté: os deuses canibais*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cocco, G.; Cava, B. (2018). *New Neoliberalism and the Other: Biopower, Anthropophagy, and Living Money*, New York: Lexington Books.

- Collins, S.; Kassam, Z.; Bercik, P.** (2013). “The adoptive transfer of behavioral phenotype via the intestinal microbiota: Experimental evidence and clinical implications”, *Current Opinion in Microbiology*, 16:3, pp. 240–45.
- Davidson, G.; Cooke, A.; Johnson, C.; Quinn, J.** (2018), “The gut microbiome as a driver of individual variation in cognition and functional behaviour”, *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 373:1756.
- Dinan, T. G. et al.** (2015). “Genomics of schizophrenia: time to consider the gut microbiome?” *Molecular Psychiatry* 19, acesso 28 de Dezembro, 2015.
- Favaretto, C.** (1992). *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, p. 188.
- Ge, H.** (Dongjin Dynasty) (2000). *Zhou Hou Bei Ji Fang*, Tianjin: Tianjin Science & Technology Press.
- Hinterwaldner, I.** (2016). “Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial Analyzing Oiticica in Action”. *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, Vol. Xxxviii, Núm. 108.
- Li, S.** (Ming Dynasty) (2011). *Ben Cao Gang Mu*, Beijing: Huaxia Press.
- Myers & Briggs Foundation** (2018). “The purpose of the Myers-Briggs Type Indicator (MBTI)”, *The Personality Inventory*, <https://www.myersbriggs.org/>. Acesso 31 de Maio 2018.
- Ribeiro, C.** “Molmedia: Communication at the elementary entity level”. *Technoetic Arts*, Vol 16, N. 2, June 2018, pp. 153-164 (12).
- Sztutman, R.** (2003). “Cauinagem, uma comunicação embriagada – apontamentos sobre uma festa tipicamente ameríndia”, *Sexta Feira, Revista da Comunidade Virtual de Antropologia*, no. 2, <http://www.antropologia.com.br/tribo/sextafeira/pdf/num2/cauinagem.pdf>. Acesso 31 de Maio, 2018.
- Zhang, F.; Luo, W.; Shi, Y.; Fan, Z.; Ji, G.** (2012). “Should we standardize the 1,700-year-old fecal microbiota transplantation?”, *The American Journal of Gastroenterology*, 107:11, pp. 1755–55.

“PONTOS TERMINAIS: RECOMEÇOS, APARAS, CONCLUSÕES” (PRECEDIDO POR “A NECESSIDADE DO IMAGINÁRIO”)

PEDRO BARBOSA

Uma criança pode sentir necessidade de conhecer o mundo e querer saber a origem do universo, como é Júpiter, Saturno, Marte ou Vénus, se esses planetas têm atmosfera, como são constituídos e se têm ou se tiveram condições de vida. Isso é *ciência*: ela explora o *mundo real*. Mas depois essa mesma criança abandona a enciclopédia de astronomia e instala no computador um jogo 3D, que pode chamar-se Fury ou qualquer coisa semelhante, aperta o joy-stick com a mão, e passa horas a viajar virtualmente numa nave espacial por planetas exóticos de paisagens estranhas, disparando tiros sobre naves inimigas: ela entra num *mundo imaginário* e também sente necessidade dele. Com igual paixão. Isso é *arte*, ou um seu domínio próximo.

Porquê esta necessidade paralela de explorarmos o “mundo real” e de com igual entusiasmo navegarmos por “mundos possíveis”?

Porque nos esgotamos todos tanto na realidade da vida durante metade do dia e à noite, exaustos dessa mesma realidade em que julgamos acreditar, mergulhamos com prazer, e às vezes também com desespero, no imaginário dos nossos sonhos ou dos nossos pesadelos? Porquê esta complementaridade permanente entre o real e o imaginário? Se a ciência explora a *realidade*, a arte explora a infinidade dos *mundos imaginários* que se abrem numa outra dimensão. A arte liberta-nos para um outro horizonte: ela faz-se dessas “*metamorfoses do real*” criadas sem fim pelo trabalho da imaginação.

Todos sabemos que as fadas não existem, e no entanto as histórias de fadas continuam a existir...

(Depois de ter estado uma noite com uma criança ao colo a explorar no computador uma enciclopédia 3D sobre o Cosmos: poderia servir como prefácio ao livro «**Metamorfoses do Real**» - ou então como parábola sobre a real necessidade da *cognição estética*.)

PONTOS TERMINAIS: RECOMEÇOS, APARAS, CONCLUSÕES

«Um automóvel de corrida (...) é mais belo do que a Vitória de Samotrácia.»

Marinetti, “Manifesto do Futurismo”

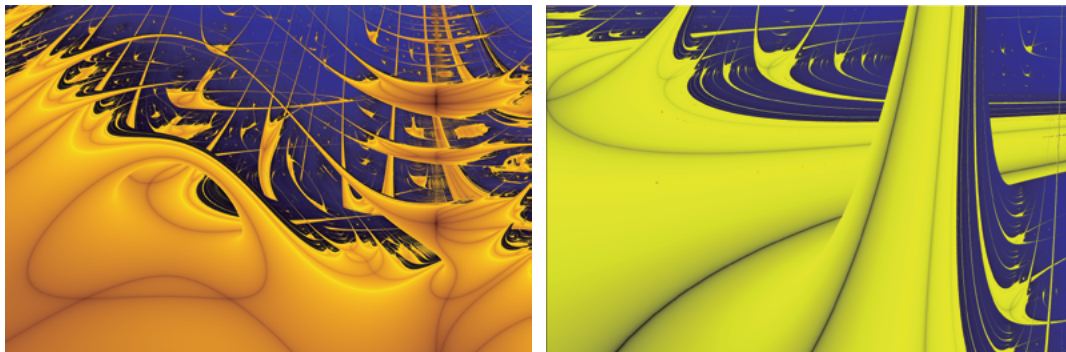
UM

Outrora não havia uma visão parcelar do mundo como a que actualmente temos: arte, religião, ciência (ou o que então equivaleria ao que hoje denominamos como tal) surgiam aparentemente integradas numa visão global e sincrética do universo.

Todavia, após vários séculos de racionalismo intermitente (de Kant ao positivismo) em que arte e ciência passaram a digladiar-se em campos opostos, assistimos hoje ao desabrochar, tanto de uma nova noção de ciência como de uma nova noção de arte, situação que tende a fazê-las convergir uma para a outra, integrando-as de novo num mundo unificado - o mundo da imaginação e da criatividade. Por um lado, a ciência moderna apresenta-se sem complexos como uma actividade imaginante, modelizadora da nossa visão do mundo (em muitos aspectos semelhante à criação artística); e, por outro lado, também a arte (desde o aparecimento da fotografia, há um século atrás, até à explosão das artes electrónicas que culminaram recentemente na arte por computador...) depende cada vez mais de conhecimentos técnicos e científicos para se poder concretizar. Tal como nos tempos da Renascença (e basta lembrar o nome de Leonardo da Vinci), arte e ciência parecem confluir de novo para o terreno comum da *inventividade*.

A insuspeitada afinidade entre arte e ciência, que o computador veio revelar surpreendentemente nos últimos tempos, ficou bem patenteada na exposição itinerante realizada sob o patrocínio do Max-Planck-Institut – «*Aesthetics in the Sciences: Dynamic Pattern Formation in Chemistry and Mathematics*» – que reunia uma colecção de imagens científicas ilustrando fórmulas matemáticas dotadas de um perturbante efeito visual. Deixam-se aqui apenas duas delas a título ilustrativo, duas entre as muitas que foram obtidas, por Mario Markus Benno Hess, a partir de sucessivas visualizações computadorizadas de uma equação destinada a traduzir fenómenos temporais complexos (a evolução de uma população de insectos, a progressão de uma epidemia, etc.):

$$X_{n+1} = r \cdot X_n (1 - X_n - Y_n)$$



DOIS

Foi em suma nosso propósito tentar lançar aqui alguma luz sobre o modo como a criatividade artística coopera com a criatividade científica, ambas podendo aliar-se e intervir como mediadoras da nossa relação com o mundo. Não tivemos pois a intenção de abordar o conhecimento da obra de arte em si (e se é o objecto da *crítica*), mas sim de abordar o tipo de conhecimento colhido do real através da obra de arte: quer por parte do artista-criador, quer, simetricamente, por parte do receptor-fruidor da obra. E foi nessa relação arte/ mundo que se procurou discernir aquilo a que chamámos e que caracterizámos como *conhecimento estético*.

O grande artista - tal como o cientista inovador - é capaz de apreender o mundo de modo diferente, e por isso mesmo é impelido a traduzir essa visão em novas ordens signícas no interior da sua obra. Afirmam David Bohm e David Peat no seu livro comum *Ciência, Ordem e Criatividade*: «Pode em boa verdade dizer-se que um artista nos revela novas vias para ver o mundo, porque a actividade de ler e compreender uma obra de arte envolve a percepção criativa de novas ordens generativas, as quais, em última análise, se projectam além dessa obra para abranger toda a natureza e experiência»¹. Com efeito, o acto de fruir uma obra de arte conduz, reciprocamente, à formação de uma ordem mais ou menos equivalente àquela que o artista tinha em mente ao criar o seu trabalho original...

TRÊS

Ao contemplarmos um quadro como o de René Magritte (aliás já exaustivamente analisado por Foucault²) onde se vê num cavalete o desenho de um cachimbo acompanhado pela legenda: «Isto não é um cachimbo»; ou ao pensarmos na conhecida tirada de Valéry: «A palavra cão não morde!», logo somos remetidos para o problema fundamental que é o das relações entre a linguagem artística e o real, ou seja, para o problema da referencialidade na Arte.

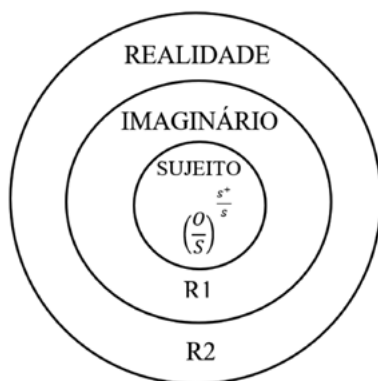
1 Cf. David Bohm e F. David Peat, *Ciência, Ordem e Criatividade*, Lisboa, Gradiva, 1989, p.226 (título original: *Science, Order and Creativity*).

2 Cf. Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1988.

QUATRO

Foi o que se tentou aqui abordar com base na noção de Imaginário, entendido este como uma espécie de modelo fictivo ou mundo possível criado pela mensagem artística, elemento que nos parece ser o denominador comum mais característico em todos aqueles objectos/mensagens que designamos por «obras de arte».

Nesta linha de pensamento, o *Imaginário* constitui o referente imediato da obra de arte, e é através dele que mediante um processo de *simbolização*, é visado indirectamente o mundo real (seu referente em segunda instância):



O *Imaginário*, expresso numa qualquer linguagem sónica (verbal, imagética, sonora, audiovisual, ou outra, consoante as diferentes modalidades de expressão artística – as chamadas «*artes*»), funciona assim como uma espécie de ecrã mediante o qual o sujeito cognoscente (o *homo aestheticus*) apreende esteticamente (s+/s) o mundo (S/O), sua última referência.

CINCO

No caso da apreensão artística do mundo - ou *cognição estética*, como lhe chamámos - não se obtém um conhecimento puramente racional e abstracto (caso do conhecimento científico), mas sim um conhecimento em que o concreto e o abstracto, o sensorial e o intelectual, o racional e o emocional, o consciente e o inconsciente, se encontram unificados no poder integrador da imagem e do símbolo.

O modo estético de apreender o mundo é pois um modo diferente do modo científico ou filosófico de o conhecer. Assim, conhecimento estético e conhecimento racional, longe de se oporem, antes se complementam: parecem constituir duas vias diferentes segundo as quais qualquer sujeito pode visar o real. Cognição artística e cognição científica parecem resultar de um diferente posicionamento da consciência em face do mundo. A relação clássica sujeito/objecto (S/O), determinante do conhecimento, é pois diferente num caso e noutro: o *artista* e o *cientista*, enquanto sujeitos, posicionam-se diferentemente perante o real, e daí a diferença resultante no que respeita ao conhecimento obtido de tal relação.

SEIS

O conhecimento estético assume enfim a forma de uma apreensão sincrética ou sincrética do real, obtida a partir de uma relação vital com o objecto. Por outras palavras, trata-se de um conhecimento obtido a partir do posicionamento empático do sujeito situado *no interior* do mundo (ou da parcela de mundo) a conhecer. Já pelo contrário, o conhecimento científico, visando um conhecimento tanto quanto possível neutral e universal, despersonalizado e objectivo da realidade, leva o sujeito a colocar-se perante as coisas numa posição de *exterioridade*, instaurando assim um distanciamento na relação S/O: isto conduz à sensação de que o cientistas apreende as coisas *por fora*, contrariamente ao artista que as parece apreender (digamos assim) por *dentro*.

Por isso mesmo a cognição estética se nos apresenta como um conhecimento enraizado na experiência humana, assente numa vivência personalizada e portanto subjectiva: a *esfera artística* é o lugar geométrico de uma apreensão vivencial, experiencial, existencial do próprio mundo, onde o sujeito se encontra implicado no próprio objecto que conhece e cujo conhecimento exprime. Daí a marcante sensação de subjectividade, tão glosada desde Kant, e à custa da qual se tem pretendido caracterizar (sempre de modo insuficiente) a actividade artística. Um romance, por hipótese, não fornece conhecimento estético só na medida em que veicula ou tipifica noções científicas próprias da Psicologia (na caracterização das personagens) da Sociologia (nas relações conflituais entre as personagens), da História ou da Geografia (no reenquadramento temporal e espacial da intriga), da Linguística (no falar regional de tal ou tal personagem), ou mesmo da Filosofia (na significação moral, política ou existencial das acções das personagens): esses eram os objectivos do chamado romance psicológico, do romance-documento, do romance histórico, do romance social, regionalista ou existencialista. Mas trata-se de um equívoco, este, em que parcialmente assenta toda a estética realista, desde o naturalismo positivista ao realismo socialista: porquanto o tipo de conhecimento que estas obras visam incorporar, e pelo qual são avaliadas em termos gnoseológicos, se limita a uma parcela de conhecimento científico – ainda que figurativamente exemplificado mediante um enredo e umas tantas personagens. Sem dúvida que a obra de arte pode aglutinar este tipo de conhecimento. Mas quanto a nós não é por ele que se caracteriza e sim por aquele que denominamos de conhecimento estético: o qual igualmente estará presente numa obra impressionista, surrealista, absurdizante, etc., ou seja, em qualquer obra que explicitamente se proponha *transfigurar* ou *des-realizar* o real em lugar de o *mimetizar*.

Este género de obras, às quais não poderíamos negar validade artística só porque não veiculam qualquer espécie de conhecimento científico, encerram contudo (como aliás tivemos oportunidade de exemplificar em casos anteriormente analisados) uma outra espécie de conhecimento que se tentou caracterizar sob o nome de «*gnosestesia*». Se fôssemos avaliar a potencialidade cognitiva da arte pela quantidade de conhecimentos científicos sobre o real que ela pudesse acessoriamente veicular, não só ficaríamos espartilhados dentro de uma «estética realista», como teríamos de aceitar que a arte não passava de uma actividade espúria, exemplificativa ou pedagógica, simples ilustração menorizada do conhecimento científico. Ora a arte, com toda a evidência, não se reduz ao estatuto de uma simples actividade documental de cariz paracientífico.

Com efeito, quando o Sartre filósofo escreve *O Ser e o Nada*, ele divaga sobre a situação do homem no mundo; mas quando o Sartre romancista escreve *A Náusea*, ele não coloca esse problema à sua frente, antes se coloca *por dentro* dele, veste a pele da personagem que habita Bouville, adopta a sua perspectiva posicionada, e vive empaticamente a experiência existencial como ser humano situado no mundo:

“PONTOS TERMINAIS: RECOMEÇOS, APARAS, CONCLUSÕES”
(PRECEDIDO POR “A NECESSIDADE DO IMAGINÁRIO”)

PEDRO BARBOSA

ele integra-se nesse mundo imaginário não apenas para o *pensar* mas para o *viver* filosoficamente - intelectualmente, emocionalmente, volitivamente, corporalmente (até ao vômito, até à «náusea»).

Digamos então assim, numa fórmula muito redutora: enquanto o sábio fala *sobre* o mundo, o artista fala *dentro* do mundo.

Por outras palavras: a *cognição estética* nasce da visão humana subjectivizada, da experiência humana recolhida através de um olhar, de um pensamento, de uma emoção, de um corpo. Trata-se em suma de um conhecimento posicionado, vivenciado, em que o plano sensorial, o plano intelectual, o plano emotivo, etc., se congregam para fornecer uma totalidade cognitiva de tipo sincrético, em oposição (em oposição complementar...) ao conhecimento científico que, distanciando sujeito e objecto, deste visa apenas abstrair uma parcela sectorizada e racionalizável.

Daqui se infere que só *integrado* na sua relação com o real (S/O) o sujeito cognoscente obtém daí uma apreensão estética: e nesta relação se fundam as tradicionais noções de *originalidade*, de *subjectividade* ou de *estilo*, quase sempre constatadas como intrinsecamente presentes na criação artística (S+/S).

SETE

Segundo o modo de ver aqui proposto, o tão glosado SENTIMENTO ESTÉTICO não passa, no âmbito do fenómeno artístico, de um simples epifenómeno da relação totalizadora do sujeito com o mundo que a arte parece envolver. Essa *emoção estética* dos filósofos, esse *conhecimento sensível* de Baumgarten, essa *ideia emocionada* de Vergílio Ferreira («Toda a ideia é o resíduo de uma emoção que se esqueceu»), ou mesmo o pessoano «Tudo o que em mim sente está pensando» não passam afinal duma junção entre racionalidade e emoção que decorre do envolvimento empático globalizante no qual se funda a percepção estética.

Ainda Virgílio Ferreira: «Toda a arte implica uma relação vivida com o entendimento do real» (*Arte Tempo*). E daí emerge precisamente a tal «*verdade emotiva*» que caracteriza o conhecimento estético.

OITO

Tudo isto se traduz essencialmente numa diferença de posicionamento do sujeito em relação ao objecto. Em oposição à CISÃO EPISTEMOLÓGICA típica do conhecimento científico e filosófico, donde resulta a sua aparente neutralidade objectiva e racional, o conhecimento estético implica antes uma FUSÃO EPISTEMOLÓGICA do sujeito com o objecto, um a apreensão feita por um sujeito situado no interior do mundo, em que a totalidade da experiência humana não se sectoriza numa racionalidade exclusiva. O sujeito adere de certo modo ao objecto que apreende esteticamente: e adere a ele sensorialmente, afectivamente, volitivamente, fisicamente. Em suma: o sujeito experiencia de modo sincrético e global o objecto; em lugar de o visar por fora (como verdadeiro *ob-jectum*), antes o visa experiencialmente (como *sub-jectum*) numa relação empática de aderência vital.

NOVE

Isto explica por que razão tantas vezes a atitude de criação artística parece incompatível, no mesmo sujeito e no mesmo momento, com uma atitude crítica ou analítica, de tipo filosófico ou científico, marcadamente reflexiva.

Se muitos criadores são igualmente teorizadores, são-no em momentos diferentes ou alternados, não simultaneamente: é que não se pode estar ao mesmo tempo dentro e fora do objecto. Para o fazer, o sujeito tem de recolocar-se numa posição diferente em relação ao objecto: quando o «*homo aestheticus*» se transforma em teorizador, ele desloca-se em relação ao objecto sobre que passa a reflectir, dessitua-se dele, deixando de lhe aderir empaticamente para se colocara uma distância que lhe permita visá-lo distintamente como *ob-jectum* – com a objectividade possível do «*homo theoreticus*».

Se a atitude teórica é tantas vezes sentida como inibidora da atitude criativa é porque ela obriga o sujeito a exteriorizar-se do objecto: e para que a apreensão estética se realize, o sujeito necessita de se internar no mundo, de se empatizar com ele. Eis talvez porque alguns artistas reivindicam uma certa «inocência» teórica com respeito ao processo criador: *saber fazer* e *saber como fazer* exigem posicionamentos diferentes na relação sujeito/objecto (frequentemente incompatíveis, até pelo que há de automatismo e de inconsciente no *fazer*).

A *fruição da obra* é a atitude simétrica, por parte do receptor, à atitude do artista-criador: ela resulta da empatia, da interiorização e do investimento global (intelectual, emotivo, etc.) por parte do sujeito receptor em relação à obra - e, através dela, ao mundo referenciado.

Já pelo contrário, a *atitude crítica* ou a atitude analítica resultam de uma atitude teórica, científica ou reflexiva, por parte do sujeito-fruidor com respeito ao objecto-artístico: daí que a uma primeira adesão emotiva e sensorial à obra (ao «prazer do texto») se suceda como passo subsequente uma apreensão intelectual marcadamente analítica ou crítica.

Torna-se aqui pertinente a distinção barthesiana entre a *arte* e a *crítica*: enquanto a obra de arte fala das coisas, abrindo-se ao mundo, a crítica fala das obras que falam do mundo – a crítica é pois um discurso sobre outro discurso, é uma linguagem segunda, uma metalinguagem. Há assim uma espécie de corte epistemológico entre a arte e a crítica: o que explica que muitos bons artistas sejam maus críticos e que muitos bons críticos sejam maus artistas.

É que quando o artista é levado a uma reflexão (e atente-se na palavra: *re-flexão*) sobre o seu processo criativo, ele tem que se distanciar do objecto, desdobrar-se, tomando *sobre* ele uma atitude de exterioridade incompatível (pelo menos num mesmo momento) com a atitude de empatia própria do fazer estético.

Por isso a criação artística e a reflexão teórica, se coexistem num mesmo sujeito, parecem coabitar em momentos separados: ou se experiencia o mundo esteticamente ou se o compreende cientificamente. O pintor pode *saber* que a cor se limita cientificamente a um determinado comprimento de onda da radiação electromagnética: mas, para pintar, ele precisa de *sentir* a cor empiricamente, mediante o «engano» dos seus sentidos...

Por este prisma de abordagem pode agora compreender-se melhor a definição paradoxal de Imaginário avançada logo no início: um universo imaginário é simultaneamente um *ser* e um *não-ser*. Tal

aporia, aparentemente contraditória, só o é se se ignora a mobilidade do sujeito em se posicionar alternadamente perante o objecto - ora no seu interior, ora no seu exterior. A diferença primordial que se verificou entre a atitude estética e a atitude teórica foi, a nosso ver, sobretudo esta: a deslocação do sujeito do interior para o exterior do objecto - ou vice-versa.

DEZ

É certo que a oposição aqui feita entre arte e ciência toma como alvo o limite de objectividade assumido pelo paradigma positivista. Mas hoje, nomeadamente com a teoria quântica e seus derivados, verifica-se que a própria noção de ciência se aproxima em certos aspectos da criação artística, tanto quanto a noção de arte converge simetricamente para uma maior aproximação com a esfera da ciência e em alguns casos mesmo para uma íntima simbiose com a tecnologia. Um físico teórico como David Bohm aflora este problema no seu livro *Wholeness and the Implicate Order*³: «Uma mudança central (...) na teoria quântica é o abandono da noção de análise do mundo em partes relativamente autónomas, separadamente existentes, mas em interacção. Em vez disso, a ênfase principal põe-se agora na *totalidade indivisa*, em que o próprio instrumento observador não está mais separado do objecto observado». E Bohm sublinha as ideias de Heisenberg segundo as quais a divisão tradicional do mundo em sujeito e objecto, em mundo interior e exterior, deixou de ser adequada no âmbito da microfísica.

O mundo para a ciência deixa de ser visto como um somatório de coisas separadas e saberes sectorizados, e passa a ser visto de preferência como uma ampla rede de relações. Hoje frequentemente se considera que as teorias científicas mais não são do que aproximações provisórias à realidade, mediante modelos cada vez mais compreensivos. Nesta acepção de ciência, alguns físicos põem mesmo em causa o sentido tradicionalmente dado à «verdade»: a ciência tem mais a ver com a elaboração de modelos que nos ajudem a relacionar de modo sistemático as observações feitas e os dados disponíveis num dado momento, do que propriamente com a noção clássica de verdade. Na esteira de Niels Bohr, a física apenas enuncia o que nós podemos *saber* acerca do mundo, e não o que ele é. Por isso mesmo, para muitos cientistas, a teoria quântica levou à ideia de que não há realidade «objectiva»: a única realidade está nas nossas próprias observações. Segundo este ponto de vista, não faz já mesmo sentido afirmar se uma teoria está «certa» ou «errada», mas apenas e ela é «útil» ou não para inter-relacionar, num esquema descritivo coerente, a totalidade dos fenómenos observados.

Isto explica por que razão a ciência faz do cepticismo um critério permanente: e por que razão uma teoria considerada válida é tão pronta mente abandonada em favor de outra considerada mais *válida*. Com a teoria einsteiniana da relatividade, a teoria de Newton acerca do espaço, do tempo e da mecânica celeste foi considerada limitada no seu âmbito de aplicabilidade, pois se revelou inadequada para descrever o comportamento dos corpos movendo-se próximos da velocidade da luz. A teoria de relatividade é mais «válida» por ser mais abrangente, por abarcar uma amplitude maior de fenómenos: mas pode reduzir-se à teoria newtoniana quando se aplica só à descrição de sistemas a baixa velocidade. Uma teoria científica é sempre perfectível, do mesmo modo que uma sinfonia, uma pintura, um espectáculo de teatro ou mesmo uma corrente artística no seu todo.

Por tudo isto a ciência e aproxima hoje mais da arte, tanto quanto se afasta da religião: pois a capacidade do método científico para se adaptar à mudança opõe-se à noção de verdade religiosa assente no dogma. As religiões, com efeito aspiram a representar o mundo sob a forma de uma «verdade» revelada e absoluta, totalizadora e imutável: a ciência, pelo contrário, abre-se de tal modo à mudança que alguns cientistas preferem falar em «validade» das teorias em substituição do velho conceito de verdade. No dizer sintético de Paul Davies⁴, a rigidez dogmática da Religião olha para trás para uma verdade revelada, enquanto a ciência olha para diante, para novos panoramas e novas descobertas.

Ora, enquanto a nova teoria da Ciência põe de lado o conceito de «verdade», também curiosamente a Estética começa a pôr de lado a questão do «belo»: não há obras «belas»; ou o que é «belo» hoje (tal como uma teoria científica «válida» para hoje) pode já não o ser amanhã. Além de que o que é «belo» para uns pode não o ser para outros. A própria categoria do «feio» entrou na arte moderna: o «feio» pode tornar-se *artístico* (que o digam o decadentismo o surrealismo, o abjeccionismo, e tantas outras correntes de sensibilidade estética mais ou menos aparentadas entre si a partir do romantismo).

Quer-nos assim parecer que os tradicionais conceitos de «belo» e de «verdade» poderão com vantagem ser substituídos por um conceito mais abrangente e, do ponto de vista histórico mais relativista e mais pragmático: a noção de «*validade*» (de validade científica ou de validade estética).

ONZE

Ora, conceber uma obra de arte é de certo modo também propor um modelo interpretativo da realidade: a obra de arte constitui à sua maneira uma estrutura orgânica mediante a qual a realidade, ou um sector da realidade, é compreendida. Compreendida no sentido originário da palavra (com+apreender): pois trata-se de um acto de apreensão empática, global, sintética e totalizante, onde intervém simultaneamente a sensibilidade, a emotividade, a inteligência, enfim, a totalidade psíquica da mente humana. Que esse modelo artístico se exprima numa *linguagem simbólica* e elabore um *universo imaginário* (mais ou menos mimético, mais ou menos alegórico), daí não se infere que o discurso artístico tenha por isso menos a ver com a dita «realidade» do que um discurso científico, expresso significativamente de acordo com os ditames de uma referencialidade regida pela lógica.

Tal como a «verdade» não é algo que exista nas coisas em si mas tão-só numa relativa correspondência entre a ordem do discurso e a ordem das coisas, também o «belo» não existe como propriedade inerente às coisas ou às obras em si-mesmas. E se o conhecimento científico não é descobrir a «essência» das coisas mas sobrepor-lhes um *modelo interpretativo* feito de signos, também a obra de arte pode ser concebida como um *modelo de interpretação simbólica* do mundo. Isto no sentido cognitivo mais amplo da expressão: pois trata-se de uma «interpretação» não apenas racional como irracional, não apenas consciente mas também inconsciente, não apenas abstracta mas também concreta, não apenas intelectual mas também sensorial, não apenas lógica mas também emocional – e poder-se-ia prolongar indefinidamente esta enumeração.

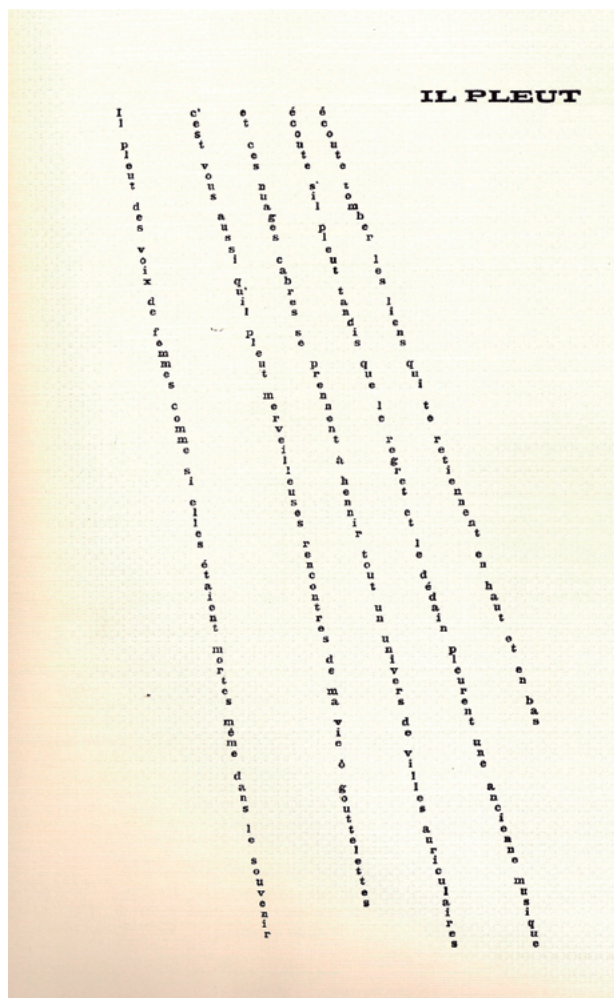
Seja, por hipótese, um entardecer chuvoso: o meteorologista, ou o físico, *abstrai* dessa realidade apenas certos elementos que lhe permitam explicar racionalmente o fenómeno da chuva e formular as leis

4 *Ibidem*, p. 231.

“PONTOS TERMINAIS: RECOMEÇOS, APARAS, CONCLUSÕES”
(PRECEDIDO POR “A NECESSIDADE DO IMAGINÁRIO”)

PEDRO BARBOSA

que regulam a pluviosidade: medirá a humidade do ar, avaliará a direcção dos ventos, a pressão atmosférica, e dirá *por que razão* será provável ela deixar de cair nesse mesmo sítio vinte e quatro horas depois. O poeta, perante esse mesmo entardecer chuvoso, não se distanciará «epistemicamente» do objecto (O/S), antes mergulhará emocional e intelectualmente no seu interior para lhe captar todas as ressonâncias existenciais na sua própria relação com ele enquanto experiência vivida (S+/S):



O poeta sentirá na pele a humidade do ar ou olhará nos vidros as gotas de chuva: e, nessa experiência vivida a título pessoal (S+/S), deixar-se-á penetrar pelas decadentes luminosidades do dia que lhe despertarão a memória para sentimentos e recordações nostálgicas abrigadas sob a mesma tonalidade afectiva («Il pleut des voix des femmes comme si elles étés mortes même dans les souvenirs»), escutará todas as suas vozes interiores («C'est vous aussi qu'il pleut, merveilleuses rencontres de ma vie, ô gouttelettes»), deixar-se-á diluir nessa atmosfera envolvente onde evolucionará também a actividade imaginativa («Écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas»). E todo o poema exprimirá assim esse momento vivido globalmente sob o signo da chuva que cai fora e dentro do sujeito cognoscente (do *homo aestheticus*).

DOZE: OUTRO ÂNGULO DO PROBLEMA

Como às vezes se diz, a ciência tem por missão ler O Grande Livro do Mundo: o referente do seu discurso é pois a «realidade». E a arte? Não visará também ela o mundo real, ainda que de um outro modo? Que deverá entender-se quando dizemos que o discurso artístico tem por referente imediato, não já a realidade propriamente dita (o mundo factual), mas um «universo imaginário»?

Quando se afirma que o referente da obra de arte é um mundo imaginário (ou seja, um «não-real»), estaremos a negar ao conhecimento estético a possibilidade de se reportar também, em última instância, à chamada «realidade»? De modo nenhum. Com efeito, a actividade artística constrói «outros mundos», outras realidades, universos alternativos dotados de um estatuto de tipo fictivo; porém, quando refletimos mais profundamente sobre a obra de arte, toda esta impressão inicial de fingimento, de ficção, se dissolve. É que, seja ele mimético ou fantástico (como aliás se viu), todo o imaginário parece ter conexões mais ou menos mediatas - e quase sempre de natureza simbólica - com a realidade. Numa atitude estética de tipo realista (no sentido mais restritivo da palavra) tal conexão imaginário/realidade é de simples homologia: o universo fictício criado pela obra é um *analogon*, um duplo mimético daquilo que o senso comum entende por mundo real (e neste caso pode falar-se com propriedade de um critério de verosimilhança como critério de validação estética). Já na arte fantástica, porém, essa conexão assenta sobre laços de *distorção simbólica*.

Sirva de exemplo a fábula mais tradicional: quando a lemos, sabe mos bem que ela não relata factos reais pois que no mundo real, como é sabido, os animais não falam; a fábula parece então «inverosímil» quando referida de modo directo ao mundo em que vivemos; e no entanto, num plano de análise mais abstracto, todo sabemos que esse «inverosímil» nos fornece uma chave de interpretação, uma verdade moral, aplicável ao mundo em que vivemos. Quer dizer: se a fábula não é «realista» no plano imediato da lógica do facto, ela pode sê-lo no plano simbólico ou alegórico, pois que o seu conteúdo moral parece aplicar-se sempre ao mundo real. Mais concretamente ainda, ela parece visar sempre o plano do comportamento humano: e se nesse *mundo imaginário* os animais falam, é justamente porque não são verdadeiros animais mas «símbolo» de tipos humanos.

A conexão imaginário/realidade faz-se pois num segundo plano referencial - mediante os mecanismos próprios da cognição simbólica do mundo. Ou, se quisermos, após a conversão da dimensão simbólica (R1) numa dimensão sógnica (R2). Com efeito, supomos não haver imaginário artístico que não estenda referência simbólica mais ou menos enraizadas ao real. O imaginário aparentemente desconexo dos surrealistas (no plano de superfície - R1) não passa afinal de uma estrutura homóloga, mimética mesmo, realista (sob o ponto de vista psíquico), do mundo dos nossos sonhos, do nosso inconsciente ou da nossa libido (plano profundo - R2): e a redução interpretativa que se possa fazer dos seus *símbolos* - a psicanálise patenteou-o - reconverte em *signos* aplicáveis à realidade factual o que dantes apenas se exprimia num plano simbólico.

A oposição que por este prisma de abordagem se pode estabelecer entre cognição científica e cognição estética parece simétrica da oposição kristeviana entre «mundividência sógnica» e «mundividência simbólica»: ou antes, entre a utilização sógnica e a utilização simbólica do discurso para expressas dois modos distintos de apreensão do Real.

PONTO ÚLTIMO

A terminar, resta dizer que se privilegiou aqui, sem dúvida, a demarcação entre arte e ciência: quer nas suas afinidades quer nas suas divergências. E foram ambas encaradas como modos distintos de apreensão do real. Se foram estas duas esferas culturais as privilegiadas foi porque elas parecem ser as mais marcantes e as mais representativas do mundo contemporâneo. Outras, sem dúvida, poderiam ter sido consideradas neste jogo de afinidades e de oposições: a religião, o animismo primitivo, o jogo, o desporto, a tecnologia. Todas foram, contudo, mais ou menos afluída, ainda que algumas delas só o tenham sido muito episodicamente.

Que não se reduza pois a questão inicial à dicotomia maniqueísta Arte *versus* não-Arte: ou artisticidade vs não-artisticidade (atitude aliás já censurada a Karl Popper quando este articulou toda a sua teorização sobre a demarcação entre cientificidade e não-cientificidade⁵). Seria errado considerar a esfera da Arte como um conjunto em oposição a um único outro conjunto seu complementar: a arte em oposição a tudo o que não é arte. Contra todas as tentativas redutoras de polarizar a especificidade do fenómeno estético sobre um único atributo, a demarcação da esfera artística terá de ser sempre plural, daí resultando o já referido *síndrome de atributos* que parece inelutavelmente caracterizar a ARTISTICIDADE.

Numa tal demarcação poliédrica, o campo artístico vai assim interseccionar-se com uma série de outros conjuntos representativos das várias práticas sócio-culturais com as quais a arte mantém simultaneamente afinidades e oposições.

E a servir de ponto final invoque-se aqui Gaston Bachelard, na sua dupla faceta de filósofo e de homem de ciência: «A imaginação aumenta os valores da realidade».

5 Cf. Mário Pissarra, «A Demarcação entre a Ciência e a Metafísica em Karl Popper», in *Logos*, n.º5, Junho 1986, Lisboa, pp.43-64.

BIOGRAFIAS

BIOGRAFIAS



Ana Gago (1988-) é Bolseira FCT no programa de Doutoramento em Estudos do Património, na Universidade Católica Portuguesa - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. Licenciada em Ciências da Comunicação, o seu percurso profissional é marcado por experiências na área da produção cinematográfica, publicidade e, sobretudo, na área da comunicação institucional. Colaborou com o Observatório das Atividades Culturais, o Museu da Cidade de Almada, a Associação engage in the visual arts (National Association for Gallery Education) e a Associação Mais Proximidade Melhor Vida, onde ocupou funções como Responsável de Comunicação e Gestão de Projeto na área cultural. Em 2018, integrou o coletivo artístico wr3ad1ng d1g1t5 <<https://wreading-digits.com>>, tendo vindo a desenvolver experiência ao nível da criação artística experimental, em particular nos campos da literatura e artes digitais, na curadoria e produção de projetos artísticos. Investiga os cruzamentos entre Arte, Património e Programação Cultural. Em 2019, foi co-autora de *Oráculo*, uma instalação interativa de base combinatória sobre a lenda da Bruxa d'Arruda, distinguida com uma Menção Honrosa, no âmbito do I Prémio de Artes Visuais Bruxa d'Arruda.



© Maria José Palla (2013)

Natural do Porto, **Ana Hatherly** (1929-2015), licenciada em Filologia Germânica pela Universidade Clássica de Lisboa, diplomada em técnicas cinematográficas pela International London Film School e doutorada em Estudos Hispânicos do Século de Ouro pela Universidade da Califórnia, em Berkeley. Entre 1981 e 1999, foi professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua vasta obra inclui poesia, ficção, ensaio,

tradução, performance, cinema e artes plásticas, estando representada no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian e no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Dirigiu as revistas *Claro-Escuro* (1988-1991) e *Incidências* (1997-1999). Parte do seu espólio encontra-se depositado no Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea da Biblioteca Nacional. Fonte: Arquivo Digital da PO.EX <<https://po-ex.net/tag/ana-hatherly/>>.



António Vitorino (aka Affonso Gallo, Baltazar Mingo, Professor Doutor Abreu Santinho, Sturrefsit Adjukaatrix) nasceu no Rio de Janeiro em 1963 e vive desde 1966 nesta Ditosa Pátria que tais Filhos tem, a que outros dão por nome Tugalândia. Fez a sua formação no antigo Centro Cultural de Almada, não lhe passaram canudo mas vai aos arames se lhe chamam autodidacta, porque o não é. Trabalhou como jornalista, radialista, organizador de eventos culturais, abastecedor de combustível, desenhador gráfico, serígrafo, seráfico editor do Debaixo do Bulcão poeizne e agora dedica-se à pesca. Escreve com e/ou sem as regras do AO90, como preferirem. Adora gatxs.

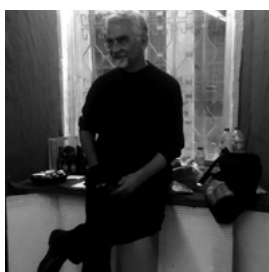


Augusto Zubiaga (1965-), Tolosa. Doctor en Bellas Artes y Profesor Agregado de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Su actividad artística e investigadora se ha orientado siempre a procesos de trabajo autogestionado, de bajo costo y realizados a partir de tecnologías asequibles. En el pasado, en el marco de su tesis doctoral desarrolló un entramado técnico DIY en el ámbito de la cinematografía, logrando varios premios de videocreación. En la actualidad, en consonancia con el cambio de paradigma tecnológico, su actividad ha ido evolucionando hacia nuevos intereses,

relacionados con el mundo digital, la informática y la electrónica. Todo ello se ha ido materializando en propuestas creativas a modo de reflexiones teóricas, dispositivos técnicos, e instalaciones escultóricas, que están siendo dados a conocer en distintos eventos y publicaciones en el ámbito internacional. Su actual labor de investigación artística se centra en la exploración de las posibilidades expresivas que ofrece el medio escultórico puesto en relación con dispositivos electrónicos y computación no convencional, como soportes para la representación de sistemas biológicos en acción. [<http://www.augustozubiaga.com>]

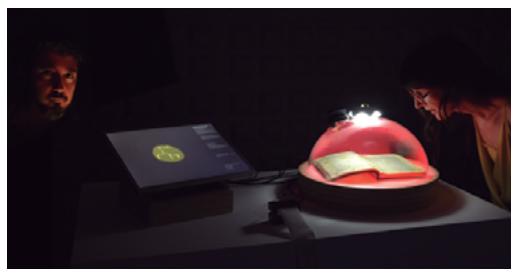


Bruno Ministro é doutorando em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra e bolsheiro de investigação no Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Enquanto poeta acredita na investigação pela prática como modelo alternativo de produção de conhecimento. Enquanto investigador também. [<https://hackingthetext.net/>]



César Figueiredo (1954-) é natural do Porto e nunca quis ser autor de nada. Na sua passagem por este mundo, explorou as potencialidades da tecnologia copigráfica, tentando fazer uma reflexão crítica sobre as linguagens dos média e o quotidiano político dessas mesmas linguagens. Participou em diversas exposições de poesia visual, copy art e arte postal. Colaborou com diversas revistas e publicações-asmblagem e publicou trabalhos realizados em cooperação com vários outros poetas, artistas e não-artistas, nomeadamente na sua série *69 ANALgesic books*, e *em suppose that...*, com Abílio-José Santos, Guillermo Deisler, Ottfried Zielke, Karla Sachse, António Nelos, Uwe Warnke, Jürgen O. Olbrich, John M. Bennett, Jean-François Robic, entre outros. Publicou o livro *24 cartas comerciais*

(Edições Mortas, 1998) e *os objectos experimentais as... poems what poems?* (1993), *G8: Golias' revenge* (2001), *one toy to mr. schmit* (2003), *chewing-gum dressin-g-gown & slippers* (2003), *apple pie cultural society* (2004) e *büro variation* (2011), entre muitos outros.



Cesar & Lois integra redes naturais e tecnológicas, investigando o relacionamento da humanidade com a natureza e promovendo interseções entre sistemas vivos e não-vivos. Formado por Lucy HG Solomon (CA, EUA) e Cesar Baio (SP, Brasil), o coletivo cria híbridos bio-digitais (bhiobridos) e experimentos com inteligências integradas, mesclando microbiologia e IA. Por meio da interdisciplinaridade, o coletivo transcontinental questiona as estruturas sociais que perpetuam os desequilíbrios ambientais e as iniquidades globais. Com leituras microbiológicas, mapeamentos e circuitos bhiobridos, a dupla realiza suas investigações à partir da sobreposição de padrões de conhecimento baseados em humanos e algoritmos de crescimento da natureza. Cesar Baio é professor de Arte e Tecnologia e diretor da ACTLab da UNICAMP, tendo sido pesquisador visitante pela CAPES no i-DAT no Reino Unido. Lucy HG Solomon é professora associada de Arte, Mídia e Design da Universidade Estadual da Califórnia em San Marcos, onde dirige o DaTA Lab e é pesquisadora da Fulbright. Cesar & Lois receberam o Prêmio Lumen em Inteligência Artificial (2018) e foram finalistas no Concurso Internacional de Arte Intermédia da Polónia (2019) e na bienal Global Digital Art Prize (2019) de Singapura. [<http://cesarandlois.org/>]



Clarissa Ribeiro, Ph.D. em Artes (ECA USP - Universidade de São Paulo, Brasil / Planetary Collegium, Universidade de Plymouth, Reino Unido), ex-bolsista de pós-doutorado da Fundação Fulbright em Artes (UCLA, Art I Sci Center e

BIOGRAFIAS

Lab / James Gimzewski Lab, Los Angeles), M.Arch. (IA USP - Universidade de São Paulo), B.Arch, membro do UCLA Art I Sci Collective, presidente das primeiras LASER talks da Leonardo ISAST a serem abrigadas no Brasil / América Latina, coordena o grupo de pesquisa e coletivo artístico CrossLab e é diretora do LIP - Laboratório de Inovação e Prototipagem da Universidade de Fortaleza. Como artista independente, trabalhando em colaboração com artistas, cientistas, grupos de pesquisa e coletivos de arte em seu país de origem e no exterior, ela tem produzido e exibido instalações interativas experimentais internacionalmente, explorando dinâmicas informacionais e comunicacionais em várias escalas. Seus interesses artísticos e de pesquisa convergem na exploração da consciência e do eu, da criatividade e do afeto como emergências de fenômenos de comunicação local e não-local em escalas macro, micro, moleculares e subatômicas.



Cristina Sá é professora Auxiliar na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto. Academicamente actua nas áreas de Humanidades Digitais e Cultura Digital, seja através do estudo teórico de New media art, seja através do seu trabalho prático: desenvolvimento, produção e curadoria de artes digitais desde 1997. Com experiência no trabalho em equipas internacionais e multidisciplinares, através da sua carreira de investigação que a levou a trabalhar nos EUA (2015/2016) e na Catalunha (2005). Tem especial interesse no trabalho interdisciplinar (tendencialmente anti-disciplinar) em campos como a arte, tecnologia e ciência devido à sua formação híbrida em engenharia, arte e comunicação.



Diogo Marques é natural de Torres Vedras (1982-). Criador experimental e co-fundador do colectivo de artistas

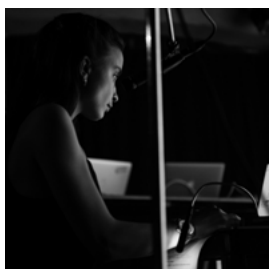
wr3ad1ng d1g1t5 <<https://wreading-digits.com>>, Diogo Marques (re)vê-se na mesma proporção como investigador criativo (Bolsheiro de Investigação na Fundação Ensino e Cultura Fernando Pessoa, Porto, entre 2018 e 2020; Doutoramento em Materialidades da Literatura, em 2018, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra). O seu percurso académico e artístico, com particular incidência nas (im)possíveis pontes entre arte(s), ciência(s) e tecnologia(s), inclui ainda curadoria de exposições de Arte e Literatura Digital, bem como traduções de ficção interactiva digital para língua portuguesa. Procura-se com frequência na “arte” da alquimia e encontra-se amiúde na “ciência” do Tarot. Pelo meio, também gosta de conversar com máquinas. Daí considerar que será sempre mais tolo, do que propriamente sábio ou artista. Em suma: é um, entre vários.



Gilberto Prado é artista e coordenador do Grupo Poéticas Digitais. Estudou Artes e Engenharia na Unicamp e obteve o doutorado em Artes na Universidade Paris I – Panthéon Sorbonne em 1994. Tem realizado e participado de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Recebeu o 9º Prix Möbius International des Multimédias, Beijing, China, 2001; Prémio Rumos, 2000, Transmídia, 2002 - Itaú Cultural e o 6º Prémio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia, 2006, entre outros. Atualmente é Professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA – USP e do PPG Design da Universidade Anhembi Morumbi. O Grupo Poéticas Digitais foi criado em 2002 no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, como um desdobramento do projeto wAwRwT iniciado por Gilberto Prado no Instituto de Artes da Unicamp em 1995. O Grupo é um núcleo multidisciplinar que promove o desenvolvimento de projetos experimentais e a reflexão sobre o impacto das novas tecnologias no campo das artes. Tem como participantes artistas e pesquisadores, com composições distintas em cada projeto.



Hugo Paquete (1979-). Bolseiro da (FCT) no Doutoramento em Média-Arte Digital na Universidade Aberta e Universidade do Algarve, Portugal. Mestre em Criação artística contemporânea, (UA, 2014). Investigador integrado no Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC), Universidade do Algarve, Universidade Aberta e no grupo ID+ [UA / DeCA]: ‘Praxis e Poiesis: da prática artística à teoria da arte’, Instituto de Pesquisa em Design, Mídia e Cultura, Universidade de Aveiro. Artista residente no ZKM / Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Hertz-Labor: Instituto de Música e Acústica da Alemanha, desenvolvendo pesquisas sobre espacialização sonora e música acusmática. Na sua pesquisa, Paquete aborda noções como espaço, ruído, erro e falha. Analisa criticamente os assuntos relacionados à arte sonora nos estudos sonoros e na arte digital que contribuem para a estética pós-digital. E seus regimes de percepção mediados pela tecnologia.

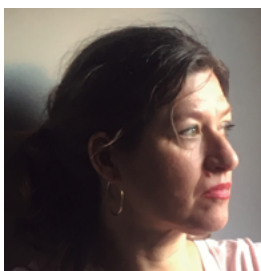


Créditos: Ana Caria e Leonor Fonseca, FBAUL

Joana Chicau [PT/NL] é designer gráfica, programadora, investigadora – com formação em dança. O seu projeto transdisciplinar entrecruza design de *media* e ambientes *web* com performance e práticas coreográficas. Na sua prática investiga a interseção do corpo com o ambiente construído, desenhado e programado, com o objetivo de expandir a forma como as ciências digitais são apresentadas e tornadas acessíveis ao público. Tem organizado eventos e participado ativamente com performances envolvendo codificação colaborativa multilocalização, improvisação algorítmica, discussões abertas sobre igualdade de género e ativismo. [joanachicau.com]



Liliana Vasques é doutoranda no programa Materialidades da Literatura (MatLit/FLUC-UC). Desenvolve sua investigação – Do Digital Poets Write? – em torno da criação de poesia digital através das práticas de apropriação e remistura. Dinamiza o projeto **Operation Room** para quem quiser experimentar este tipo de criação. Experimenta ideias e processos nas áreas da poesia experimental e da ‘arte literária’. Partilha o projeto editorial CANDONGA!! com Bruno Ministro e regista o seu trabalho aqui: [cargocollective.com/lilianavasques]

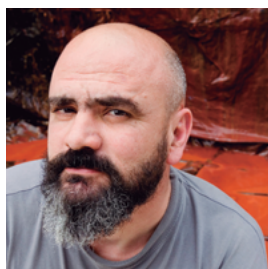


Lourdes Cilleruelo, (1969-), Bilbao. Doctora en Bellas Artes y Profesora Agregada de Didáctica de la Expresión Plástica en la Facultad de Educación de la Universidad del País Vasco, UPV/EHU. Su trabajo y sus publicaciones avalan una intensa carrera investigadora, entre las que destaca su tesis doctoral *Arte de Internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico* (1995-2000), uno de los primeros trabajos de investigación sobre el net.art en el Estado Español, que dio lugar al libro *Net Art: prácticas estéticas y políticas en la Red*, publicado junto con Laura Baigorri. Este eje de investigación, enclavado en la intersección Arte, Ciencia y Tecnología, se ha ido desplazando hacia la Educación Artística, en concreto hacia los Problemas Deseados, una metáfora que investiga la potencialidad de la pulsión creativa para la construcción de un currículo trasversal. Así, su actual labor investigadora explora las relaciones entre la educación artística y los dispositivos electrónicos low tech, poniendo el foco en el uso de materiales reciclables, de bajo coste, y sostenibles, como factores relevantes a la hora de aplicar el enfoque de aprender haciendo. En esta línea, destaca su artículo “Una aproximación a la Educación STEAM. Prácticas educativas en la encrucijada arte, ciencia y tecnología”.

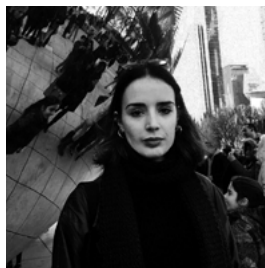
BIOGRAFIAS



Manuel Portela é Professor do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Foi diretor do Teatro Académico de Gil Vicente (2005-2008). É também investigador do Centro de Literatura Portuguesa e coordenador do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura. Autor de *Scripting Reading Motions: The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines* (MIT Press, 2013) e editor do *Arquivo LdoD: Arquivo Digital Colaborativo do Livro do Desassossego* <<https://ldod.uc.pt/>>.



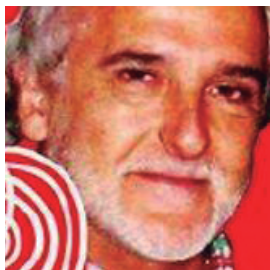
Marcel.Lí Antúnez Roca, reconocido internacionalmente como una de las figuras más relevantes del arte electrónico y la experimentación escénica, la trayectoria de Marcel-Lí abarca un período de 30 años, durante los cuales ha desarrollado un universo visual absolutamente personal e iconoclasta, basado en una reflexión sobre sistemas de producción artística, lo que él llama Sistematurgia, con una iconografía particular y propia. Ha realizado instalaciones y performances, en museos, galerías, teatros y espacios no convencionales en más de 40 países, entre los que se encuentran el Musée Européenne de la Photographie de la Ville de Paris, el Institute of Contemporary Arts de Londres, el DAF de Tokio, el MACBA de Barcelona o el ZDB de Lisboa. Su obra incluye performances mecatrónicas, en ocasiones con robots, instalaciones interactivas y colaboraciones con colectivos entre los que se destaca la Fura dels Baus del que fue fundador y líder en los años ochenta. Antúnez ha recibido entre otros los siguientes premios y distinciones: Primer premio en el Festival Etrange Paris 1994, Best New Media Nouveaux Cinéma Nouveaux Médias Montreal 1999, Premio Max España 2001, Premio FAD 2001 Barcelona, Mención d'Honor a Prix Ars Electronica 2003, Premi Ciutat de Barcelona en 2004. [<http://marceliantunez.com/>]



Patrícia Lino (1990-) é poeta e professora auxiliar de literatura e cinema luso-brasileiros na UCLA (University of California, Los Angeles). Doutorou-se em 2018, pela UC Santa Barbara, com *Golpe Concêntrico, uma tese sobre poesia interdisciplinar brasileira*. Lino é a autora dos livros *No es esto un libro* (Colômbia, 2020), *Manoel de Barros e A Poesia Cínica* (Brasil, 2019) e *Antilógica* (Brasil, 2018). Dirigiu, entre 2019 e 2020, a curta-metragem *Vibrant Hands* e o livro audiovisual *Anticorpo, Uma Paródia do Império Rível*, estreados nos EUA e exibidos em Portugal e no México. Lançou recentemente o álbum de poesia e mixagem *Who Cannot Sing* (Brasil, 2020). Publicou, apresentou e expôs ensaios, poemas e ilustrações em mais de seis países. É membro do UCLA Latin American Institute e do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. O seu próximo livro, *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*, chegará em breve às livrarias portuguesas e brasileiras. [<http://patricialino.com>]



Patrícia Reina é doutoranda em Materialidades da Literatura pela Universidade de Coimbra. Tem graduação em Produção Editorial pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro e é mestre em Práticas Tipográficas e editoriais contemporâneas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Atualmente, como bolsista FCT, dedica-se de modo integral ao desenvolvimento da tese doutoral “Espaço para fazer sentido: a multidimensionalidade da expressão tipográfica nas obras de Johanna Drucker”, na qual desenvolve um estudo a respeito dos espaços (tipo)gráficos na experiência literária.



Pedro Barbosa é natural do Porto. Licenciado em Letras (Filologia Românica) pela Universidade de Coimbra e doutorado em Ciências da Comunicação (especialidade: Semiótica) pela Universidade Nova de Lisboa. Leccionou e realizou investigação em várias universidades do país e do estrangeiro: Faculdade de Letras do Porto, Universidade de Paris X (Nanterre), Universidade de Siena (Itália), Universidade Louis Pasteur (Estrasburgo). Na Universidade de Estrasburgo desenvolveu com Abraham Moles um trabalho de investigação no âmbito da arte gerada por computador. [pedrobarbosa.net]



Pedro Veiga é um artista e investigador transdisciplinar, licenciado em Engenharia Informática pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, pós-graduado em Estudos Avançados de Média-Arte Digital pela Universidade Aberta e doutorado em Média-Arte Digital pela Universidade do Algarve e Universidade Aberta. Exerce a atividade de docente no Departamento de Ciência e Tecnologia da Universidade Aberta e ainda na Cascais School of Arts & Design, tendo estado ligado durante mais de duas décadas à atividade empresarial, e contando com vários prémios de webdesign e multimédia. É membro integrado e do conselho científico do CIAC, colaborador do ID+ e partilha regularmente resultados da sua investigação em conferências e publicações científicas especializadas sobre o papel social e as influências das economias da atenção e experiência no ecossistema da média-arte digital, *artivismo* e *hacktivismo*. Desenvolve ainda atividade artística em assemblage, programação criativa generativa e audiovisuais digitais. As suas obras já foram expostas individual e coletivamente em Portugal, Espanha, Holanda, Roménia, Rússia, China, Tailândia e Estados Unidos da América. [pedroveiga.com]



Créditos: Imagem de Rui Torres da autoria de César Figueiredo

Rui Torres nasceu no Porto, Portugal, em 1973, onde vive e trabalha. Licenciou-se em Ciências da Comunicação pela Universidade Fernando Pessoa; fez Mestrado e Doutoramento em Literatura luso-brasileira na University of North Carolina at Chapel Hill, nos Estados Unidos da América; foi Bolseiro de Pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; tem Agregação em Ciências da Informação - Estudos Multimidiáticos pela UFP. É membro integrado do ICNOVA (Instituto de Comunicação da NOVA) e colaborador do Grupo de Investigação 'Mediação Digital e Materialidades da Literatura' do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. É um dos Directores da Electronic Literature Organization <<http://eliterature.org/people>>. Professor na UFP, foi docente convidado em mestrados e doutoramentos de Universidades em Portugal, Espanha e México. Publicou livros e artigos sobre literatura e cibertextualidades. Tem trabalhos criativos de literatura electrónica <<http://telepoesis.net>> e é o coordenador do Arquivo Digital da PO.EX <<http://www.po-ex.net>>.

ISBN 978-989-643-163-1



PUBLICAÇÕES
UNIVERSIDADE
FERNANDO
PESSOA