NARDO GERMANO

[AUTOR] RETRATO COLETIVO
uma Poética da Autoria Aberta

NARDO GERMANO

Arnaldo Valente Germano da Silva

**[Autor]retrato Coletivo,
uma Poética da Autoria Aberta:**

**Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma
taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral
dos espectadores nas artes participativas e interativas.**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, Área de Concentração: Poéticas
Visuais, Linha de Pesquisa: Processos de Criação
em Artes Visuais, da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP,
como exigência parcial para obtenção do Título de
Doutor em Artes, sob a orientação da Profa. Dra.
Maria do Carmo Costa Gross.**

**São Paulo
2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Germano, Nardo
[Autor]retrato coletivo, uma poética da autoria aberta : poética da autoriação, poéticas em coletividade e uma taxonomia para a espect-autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas / Nardo Germano – São Paulo : N. Germano, 2012.
230 p. : il.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Carmela Gross

1. Poética da autoria aberta 2. Spect-autoria e agenciamento autoral 3. Poética da autoriação 4. Poéticas em coletividade 5. Obra aberta x obra autorável 6. Autorretrato coletivo 7. Fotografia e novas mídias 8. Artes participativas e interativas. I. Título II. Gross, Carmela

CDD 21.ed. – 700

Esta Tese de Doutorado foi defendida em:

___ de _____ de _____,

perante a seguinte banca examinadora:

Aos Espect-Autores,
nominados ou anônimos,

dedico

a série *Autorretrato Coletivo*.

AGRADECIMENTOS ACUMULANDO-SE PARA:

Millard Schisler – FOCUS;
Simões – FOTOMÁTICA do Brasil;
meu *alter-ego* masculino Agnus Valente
e meu *alter-ego* feminino Zilma Barros,
primeiros particip-autores da série;
por acreditarem no projeto *Autorretrato Coletivo* desde sua origem.

Meus pais, Clarice e Antônio;
minha irmã Denise e meu irmão Lúcio;
pelo apoio incondicional.

Julio Plaza;
Jorge Carvajal;
Monica Tavares;
Carmela Gross;
pela posição de orientação em relação ao meu projeto;

Sílvia Laurentiz;
Omar Khouri;
Gilbertto Prado;
Milton Sogabe;
Martin Grossman;
Ronaldo Entler;
Tadeu Chiarelli;
Regina Silveira;
Antóni Muntadas;
Ana Tavares;
Diana Domingues;
Esther Hamburger;
Artur Matuck;
Isabel Maria Ribeiro Ferin Cunha;
Maria Cristina Castilho Costa;
Maria Immacolata Vassallo de Lopes;
Jesús Martín-Barbero;
pela possibilidade de troca de conhecimentos e experiências artísticas.

Virada Cultural de São Paulo;
Inês Raphaelian – CCSP;
Maratona Cultural de Santos;
Juliana Censi – Una Eventos;
Cristina Eizo – Pinacoteca Benedicto Calixto;
Monica Moura – Faculdade Anhembi/Morumbi;
Bienal do Ano 3000 – Fred Forest
Projeto Te Encontro na Praça – Secretaria Municipal de Esportes e Cultura, Prefeitura de
São Paulo/Sub-prefeitura Sé;
Thaís Lima dos Reis;
Projeto Sabadania – Secretaria de Justiça e Centro de Integração da Cidadania;
Tatiana Campos;
Grupo *Ars Combinatória* – PPGCOM ECA/USP
Bia Martins, Camila Passos, Claudia Sandoval, Karin Magnavita,

José Calazans, Tomás Vega, Paulo Zeminian;
Grupo *Poéticas Híbridas* – PPGAV – IA/UNESP;
Grupo *Poéticas Digitais* – PPGAV – ECA/USP;
Grupo *Caixa de Imagens*;
Mônica Simões, Carlos Gaucho e Andréa Alcaraz;
Projeto *Aberto para Reforma* – Centro Cultural São Paulo/CCSP;
Sílvia Meira;
Sandra Setti;
Radha Abramo;
Galeria ACBEU – Salvador/Bahia;
CeUMA – Centro Universitário Maria Antonia;
Inaê Coutinho;
Eliane Chaud e Viviane Fontes;
VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura;
pelas oportunidades para apresentação de obras de meu projeto artístico.

Suzete Venturelli e #.ART – UnB – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia;
ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas;
ABCiber – Associação Brasileira de XXX em Cibercultura;
FILE Symposium – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica;
VI ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura;
Congreso Interoceánico de Estudios Lationamericanos- Argentina;
Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural – IA/UNESP;
Revista Visualidades – PPGAV FAV/UFG;
Revista ARS – PPGAV ECA/USP;
Revista Rumores – publicação do Grupo MidiAto, PPGCOM ECA/USP;
pelas oportunidades de diálogos e divulgação de minha pesquisa teórica.

Nadir Rocha Medeiros;
Chrismontez de Brito;
Anabela Plaza;
Jorge Derosa;
Mariza Machado Valente Lucarini;
Neusa Machado Valente;
pelo estímulo, contribuições e amizade.

Funcionários do CAP:
Regina Landanji, Henrique, Solange e Raul Cecílio,
Secretaria da Pós-Graduação:
Ivete, Elaine, Míriam, Rosely e Bruno;
todos os bibliotecários da ECA, FAU, FFLCH, Psicologia e MAC/USP;
da Pinacoteca Benedicto Calixto de Santos:
Mary, Talita, Orlando e Ricardo;
do Centro Cultural São Paulo – CCSP:
Celso Toquete, João Mussolin e Carlos Rennó;
pela atenciosa colaboração.

A todos que fazem e farão parte do *Autorretrato Coletivo* e também àqueles que,
no exercício de liberdade e direito de optar pela não-participação,
resguardaram a autenticidade da adesão espontânea dos demais ao meu projeto.

Todos sempre vivos em minha gratidão.

[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta:

Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma
taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral
dos espectadores nas artes participativas e interativas.

GERMANO, Nardo. **[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta:** Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas. 2012. 250 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2012.

RESUMO: Esta tese de doutorado apresenta um estudo e formulações teóricas sobre o conceito de espect-autoria e defende os conceitos de Poética da Autoria Aberta, Poética da Autoração e Poéticas em Coletividade como *praxis* artística de apropriação dos dispositivos de produção das representações sociais, no contexto da autoria dos espectadores nas artes participativas e interativas. Numa transferência interdisciplinar de conceitos – a exemplo do conceito “espect-autor” de Gellouz (2007), o estudo propõe as noções de autorabilidade, obra autorável, agenciamento autoral do espectador e trinômio produção/recepção/produção bem como os conceitos formulados de função-espect-autor, espect-autor em coletividade, particip-autor, inter-autor e trans-autor, que privilegiam a noção de autoria em suas notações, configurando uma taxonomia mais apropriada para compor um vocabulário que permita designar e compreender a noção de espect-autoria, ou seja, a produção autoral dos espectadores, enquanto forma, repertório e significados, nas obras cuja abertura poética propõe desafios autorais aos seus espectadores. A principal referência artística e fonte desta pesquisa é a série *Autorretrato Coletivo* (1987-), um conjunto de obras participativas e interativas que eu proponho como repositório dialógico e polifônico da identidade coletiva, tendo como princípio a apropriação dos espectadores enquanto autores de suas identidades no *corpus* da obra. Em suma, a função-autor exercida pelos espectadores, mais precisamente a sua função-espect-autor, em processos de criação/co-criação ou recriação (por recombinação e/ou repertoriação) no contexto das artes participativas e interativas, tem profundas implicações para nossa compreensão da evolução da arte como um fenômeno coletivo.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Poética da Autoria Aberta. 2. Spect-Autoria e Agenciamento Autoral. 3. Poética da Autoração. 4. Poéticas em Coletividade. 5. Obra Aberta x Obra Autorável. 6. Autorretrato Coletivo. 7. Fotografia e Novas Mídias. 8. Artes Participativas e Interativas.

Collective Authorself-Portrait, a Poetics of the Open Authorship:

Authoring Poetics, Multi-Poetics in Collectivity and a
taxonomy for the Spect-Authorship – authorial agency
of the spectators in participatory and interactive arts.

GERMANO, Nardo. [Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta: Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral dos espectadores nas artes participativas e interativas. 2012. 250 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2012.

ABSTRACT: This thesis presents a study and theoretical formulations about the concept of spect-authorship on participatory and interactive artworks and defends the concepts of “Poetics of the Open Authorship”, “Authoring Poetics” and “Multi-Poetics in Collectivity” as artistic praxis of appropriation of the production devices of the social representations in the context of the spectator’s authorship in the participatory and interactive arts. Through an interdisciplinary transfer of concepts – as Gellouz concept of “spect-author” (2007) , this study proposes the notions of authorability, authoriable artwork, authorial agency of the spectator, trinomial production/reception/production as well the concepts of function-espect-author, spect-author in collectivity, particip-author, inter-author and trans-author, which privilege the notion of authorship, setting a taxonomy more appropriate to compose a vocabulary that describes and increases the understanding of the concept of spect-authorship, the authorial production of the spectators as form, repertory and meanings, in the artworks whose poetic openness proposes authorial challenges to their spectators. The main artistic reference and source of this research is the series *Collective Self-Portrait* (1987-), a set of participatory and interactive artworks that I propose as a dialogic and polyphonic repository of the collective identity, based on the principle of appropriation of the spectators as authors of their own identities in the *corpus* of the artwork. Summing up, the author-function experienced by the spectators, more precisely their spect-author-function, in creation/co-creation or recreation process in the context of participatory and interactive arts, holds profound implications for our understanding of art evolution as a collective phenomenon.

KEYWORDS: 1. Poetics of the Open Authorship. 2. Spect-Authorship and Authorial Agency. 3. Authoring Poetics. 4. Multi-Poetics in Collectivity. 5. Open Work x Authorable Work. 6. Collective Self-Portrait. 7. Photography and New Media. 8. Participatory and Interactive Arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Sessão de autorretratos na cabine Fotomática para a composição da obra *Auto-Objeto*. São Paulo, 1987. 109

Figura 2. *Auto-Objeto* painel #1 (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Primeiro autorretrato da série – subversão das regras do retrato de documentos como oposição autoral à automação do retrato de documento. ... 110

Figura 3. *Auto-Objeto* painel #2, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Transgressões com adulteração do datador [NONONO] e postura brechtiana. 111

Figura 4. *Auto-Objeto* painel #5, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Recodificações. Composição geométrica com autorretratos sobrepostos 112

Figura 5. *Auto-Objeto* painel #6, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Transgressões: pose com torso desnudo, recodificações. Composição geométrica com autorretratos sobrepostos 112

Figura 6. *Auto-Objeto* painel #5, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – autorretrato e identidade coletiva – transgressão na caixa-preta: recodificações e encaminhamento para iconização. 113

Figura 7. *Auto-Objeto* painel #6, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – autorretrato e identidade coletiva – transgressão na caixa-preta: recodificações, torso nu e encaminhamento para iconização. 114

Figura 8. Autorretrato acéfalo, 1987. (foto 5x7cm, recorte vazado 3x4cm) 119

Figura 9. *Sujeitos* (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Apropriação, autorias. Nos autorretratos, Nardo Germano, Agnus Valente e Zilma Barros. Agnus e Zilma, primeiros particip-autores da série. 121

Figura 10. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores se autorretratam em fotografia digital, doando uma parte de seu rosto para a produção de um autorretrato compartilhado. 127

Figura 11. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora exerce duplamente a autoria enquanto recorte fotográfico. 128

Figura 12. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores se autorretratam em fotografia digital, doando uma parte de seu rosto para a produção de um autorretrato compartilhado, exercendo sua função autoral no processo de criação da obra. 130

Figura 13. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Particip-autor realiza seu autorretrato (Pinacoteca Santos, 2006.). Observe-se o caráter presencial da proposição participativa para a criação conjunta do autorretrato compartilhado. 131

Figura 14. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Particip-autora realiza seu autorretrato, exercendo o princípio da exotopia bakhtiniana, enquanto particip-autora-criadora (Pinacoteca Santos, 2006). 132

Figura 15. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora mirim se observa enquanto realiza seu autorretrato metonímico em fotografia digital: síntese spectrum/operator, que remete à síntese espect-ator/espect-autor. Observe-se também o caráter presencial da proposição participativa, autor-propositor e espect-autora realizam conjuntamente o autorretrato compartilhado. 133

Figura 16. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Proposição Participativa: processo de criação da obra. Síntese entre o papel de espect-ator e a função espect-autor, ou síntese *spectrum/operator*. 134

Figura 17. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertoriação conteudística, com incursões do tema da identidade para a diversidade cultural e identidades híbridas. 135

Figura 18. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Camila. São Paulo, 2008. 143

Figura 19. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Particip-autores em co-criação. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 150

Figura 20. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Particip-autores em co-criação. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 151

Figura 21. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Victor. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 152

Figura 22. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Klelia. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 153

Figura 23. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Jonatha. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 154

Figura 24. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* - Jonatha autorando . *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 155

Figura 25. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Hideo . *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 156

Figura 26. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Cindy Butterfly. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*. 157

Figura 27. *AlterEgo* (2003), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Nessa fase por seleção, primeiro nível de espect-autoria: inter-autoria (disputa autoral entre Sujeito-EU/Sujeito-SE). 161

Figura 28. *AlterEgo* (2003), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Possibilidade de conversão de trans-ator para trans-autor (Sujeito-EU/Sujeito-SE). 164

Figura 29. Instalação Participativa *Cabeça-Defronte*, 2003 – Nardo Germano: autorabilidade no ambiente. Exposição *Arte do Novo Século*, Complexo Argos, Jundiaí, São Paulo, 2003. 165

Figura 30. Instalação Participativa *Cabeça-Defronte*, 2003 – Nardo Germano: estrutura em palimpsesto e caráter de pichação das inscrições adotados na concepção de *Corpo Coletivo*. Exposição *Arte do Novo Século*, Complexo Argos, Jundiaí, São Paulo, 2003. 166

Figura 31. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2006 (Praça do Patriarca) – SP/Brasil. 168

Figura 32. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Festa da Virada SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil. 169

Figura 33. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil. 169

Figura 34. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil..... 171

Figura 35. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil..... 172

Figura 36. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil..... 174

Figura 37. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil..... 175

Figura 38. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil..... 176

Figura 39. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil..... 177

Figura 40. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2007 (Praça do Patriarca) – SP/Brasil..... 180

Figura 41. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil..... 181

Figura 42. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2006 (Praça da Sé) – SP/Brasil..... 183

Figura 43. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Às margens, autografia plural e palimpsesto nas camisetas. No centro, espect-autor escreve na camiseta. Te Encontro na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil..... 186

Figura 44. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil..... 188

Figura 45. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil..... 191

Figura 46. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. - Inscrição de espect-autor em *Cabeça Defronte*, que inspirou a primeira proposição de *ANDROMAQUIA On-Line*, minha conversão de *autor em coletividade* para *espect-autor*. 194

Figura 47. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Ambiente de autoriação e formulário para gravação em banco de dados como estratégia de autoria aberta. 196

Figura 48. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores enviam dados como fluxo de pensamento para a cabeça coletiva, com acréscimo de conteúdo à obra e hibridação interformativa de poéticas. 197

Figura 49. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Caso de exceção à predominância da repertoriação: espect-autor envia dados num exercício de recombinação do repertório prévio da obra inacabada. 198

Figura 50. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Aparição sugestiva de texto analítico-discursivo de espect-autora no recorte vazado do autorretrato acéfalo. 200

Figura 51. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora introduz repertório conteudístico sobre identidades múltiplas, num texto analítico-discursivo que somente pode ser lido em sua totalidade pelo correr da barra de rolagem horizontal. 201

Figura 52. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertoriação conteudística sobre identidade latinoamericana e regional..... 202

Figura 53. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertoriação conteudística: Associação do estigma da criminalidade com o caso Jean Charles - relação de nossa identidade com o exterior. 203

Figura 54. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertoriação conteudística e posição axiológica do espect-autor: Relação de nossa identidade com o exterior. 204

Figura 55. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade em risco: solicitação de autenticação de usuário imposta por regra de segurança do serviço de hospedagem do site impede o envio das contribuições heteróclitas dos espect-autores e, à revelia da proposta do projeto, compromete a autorabilidade da obra. 205

Figura 56. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade bloqueada: Regra de segurança do serviço de hospedagem do site rompe intencionalidade espect-autoral da obra e desautoriza espect-autores ao envio de dados para a cabeça coletiva. 206

Figura 57. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade recuperada: Criação de nome de usuário e senha compartilhados com espect-autores recoloca obra autorável em atividade. ... 207

[Autor]retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta

Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma
taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral
dos espectadores nas artes participativas e interativas.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 17

PRIMEIRA PARTE: AUTORIA ABERTA AO ESPECTADOR: poética, conceitos, notações e taxonomia. 22

**INTRODUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE: AUTOR EM COLETIVO: autoridade do artista e autoridades
somáticas. 23**

CAPÍTULO 1. POR UMA POÉTICA DA AUTORIA ABERTA. 29

- 1.1- Obra Aberta: Abertura Estética x Poética da Obra Aberta. 30**
- 1.2- Poética da Autoria Aberta. 32**
- 1.3- Obra Autorável e Autorabilidade. 40**
- 1.4- Agenciamento autoral ou enunciativo. 43**

CAPÍTULO 2. POIESIS ESPECTATORIAL. 46

- 2.1- Conceito de Espect-Ator: Ação [e escritura] em Augusto Boal. 47**
- 2.2- O Espect-Autor de Gellouz: escritura e autoria do espectador. 53**
- 2.3- Espect-Autor no contexto das Artes Participativas. 55**
- 2.4- Espect-Autor no contexto das Artes Interativas. 60**

CAPÍTULO 3. TAXONOMIA ESPECT-AUTORAL. 65

- 3.1- Trinômio produção/recepção/produção. 65**
- 3.2- Figuras de Autor. 67**
 - 3.2-1. Bakhtin: autor-pessoa e autor-criador. 69**
 - 3.2-2. Barthes: *Scripteur* e *Operator* 73**
 - 3.2-3. Foucault: Nome de autor e Função-autor 76**

3.3- Modalidades de Espect-Autoria. 79

- 3.3-1. Espect-autoria na Obra-proposição: Criação e Co-criação. 86
- 3.3-2. Espect-autoria na Obra inacabada: Recriação por Recombinação e/ou por Repertoriação. 87
- 3.3-3. Complexidade da Espect-Autoria na obra inacabada. 92

CAPÍTULO 4. POÉTICA E POÉTICAS. 94

- 4.1- Poética da Autoração. 95
- 4.2- Poéticas em Coletividade. 98

SEGUNDA PARTE – [AUTOR]RETRATO COLETIVO : Memorial Descritivo da série Autorretrato Coletivo (1987-), Nardo Germano – à luz da função-espect-autor. 101

INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE: Espect-autores na [des]construção da identidade coletiva. 102

CAPÍTULO 5. AUTORRETRATO : identidade e autoria. 106

- 5.1- Auto-Objeto : fotografia automática, autorretrato, autoria. 106
- 5.2- Sujeitos : Apropriação, intertextualidade, autorias. 118
- 5.3- Abertura política e abertura poética : deslocamento para uma autorabilidade do espectador. 124

CAPÍTULO 6. ESPECT-AUTORIA ENQUANTO CRIAÇÃO OU CO-CRIAÇÃO. 126

- 6.1- Doe Seu Rosto (2001) : identidade e autoria compartilhadas. 126
- 6.2- VideoSelf (2008-) e AudioSelf : identidade e autoria no domínio do aparato. 136

CAPÍTULO 7. ESPECT-AUTORIA ENQUANTO RECRIAÇÃO. 158

- 7.1- AlterEgo (2003), Recriação por Recombinação : identidade e embate autoral. 158
- 7.2- De Cabeça Defronte (2003) a Corpo Coletivo (2006-), Recriação por Repertoriação : identidades na autorabilidade dos espaços. 165
- 7.3- ANDROMAQUIA ON-LINE (2004-), Recriação mista por Recombinação e Repertoriação : inclusão identitária e interferências no fluxo autoral. 193

CONSIDERAÇÕES FINAIS : Autoria enquanto apropriação dos meios de representação. 208

BIBLIOGRAFIA 217

[Autor] retrato Coletivo, uma Poética da Autoria Aberta:

Poética da Autoração, Poéticas em Coletividade e uma
taxonomia para a Espect-Autoria – agenciamento autoral
dos espectadores nas artes participativas e interativas.

The work is no longer a fixed object, it may be modified, under certain conditions, by the spectator. It is nothing else than a set of potentialities and only exists and has meaning in so far as the spectator actualizes it. In such a way the addressee of the work becomes in turn its co-author. Of course, associating the spectator to the creation of a work of art is not limited to digital art – a deeply influential idea in seventies' aesthetics – but it finds a new life with digital interactivity. It becomes one of the main features of Media Art. The status of artist, work of art and audience are redefined, which in turn causes a redefinition of the access to art works, of art criticism and of aesthetics.

[Edmond Couchot, 2005]

APRESENTAÇÃO

Esta tese de Doutorado intitulada **[Autor]retrato Coletivo**, realizada na área de concentração em Poéticas Visuais e na linha de pesquisa de Processos de Criação em Artes Visuais, apresenta o percurso conceitual desenvolvido a partir de minha produção artística de uma série de proposições participativas e interativas que estimula a autoria do espectador como um princípio poético-político para a constituição de um *corpus* coletivo. Num processo de ação-reflexão propiciado pela aplicação do método indutivo de pesquisa (LAKATOS; MARCONI, 1982) que me permitiu um raciocínio a partir da observação do caso particular da minha produção artística para a apreensão do conceito geral – sempre em diálogo com escritos de artistas e literatura especializada sobre o tema –, a pesquisa culminou na formulação teórica de alguns conceitos e de uma taxonomia sobre a questão da autoria dos espectadores nas artes participativas e interativas. A organização do material teórico, contudo, preserva aquele princípio investigativo do método indutivo, subordinando-se ao *corpus* participativo e interativo da série artística que, a rigor, é a propulsora deste estudo – à qual se integra o experimento *VideoSelf*, obra concebida no segundo semestre de 2008 e aberta à espect-autoria a partir de então, bem como o acréscimo de contribuições dos espect-autores nas obras *Corpo Coletivo*, *Doe Seu Rosto* e *ANDROMAQUIA ON-LINE*, que correspondem à produção recente e inédita de caráter criativo desenvolvida durante o doutorado de acordo com a linha de pesquisa adotada.

O texto recupera como referência algumas premissas e subsídios conceituais constantes na minha Dissertação de Mestrado¹, defendida em 2007, que trata da implementação de estratégias participativas e interativas na série de ensaios fotográficos *Auto-Retrato Coletivo* (1987-), discorrendo sobre os aspectos teóricos e conceituais envolvidos no processo de abertura poética aos espectadores na [des]construção de uma identidade

¹ Para ler a dissertação de Mestrado, acesse o arquivo no Banco de Teses da USP, disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-14052009-155253/>>.

GERMANO, Nardo. *AUTO-RETRATO COLETIVO*: Poéticas de Abertura ao Espectador na [Des]Construção de uma Identidade Coletiva, ECA/USP, 2007.

coletiva. A série propõe-se como obra transformante, em face da qual o indivíduo/sujeito é instado a assumir a função de *autor* de sua própria identidade; daí o título desta pesquisa de doutorado apresentar a notação **[Autor]retrato Coletivo** (intervenção de colchetes sobre a grafia atual da palavra, cf. o novo Acordo Ortográfico), destacando no bojo da palavra “autorretrato” a palavra “autor”. Essa notação, já adotada no título de comunicações e artigos publicados por mim desde 2009 em Anais de Congressos (#8.ART, UnB-DF e III e IV Simpósio ABCiber, ESPM-SP e UERJ-RJ, ANPAP, UERJ), visa enfatizar a autoria como primeira questão de linguagem do autorretrato e como tema principal de minha pesquisa envolvendo autorretrato, identidade e autoria. Por conta também da mudança ortográfica em vigor, o título da série artística em questão, referenciada desde sua origem em 1987 até o presente, passa a ser, a partir deste momento, definitivamente grafado *Autorretrato Coletivo*, atualizado assim para a nova ortografia, do mesmo modo que os demais vocábulos envolvidos pelo novo acordo ortográfico, à exceção de algumas citações diretas cuja importância desaconselhou a substituição por paráfrases em citações indiretas em ortografia atualizada e, sobretudo, dos termos que demandam notações específicas (*stricto sensu*) dos conceitos aqui estudados, como “espect-ator”, concebido por Augusto Boal na década de 1970 (2008), como “função-autor”, concebido por Michel Foucault em 1969 (2001) e o termo de iluminação deste trabalho: “espect-autor”, traduzido a partir do neologismo em francês “*spect-auteur*”, concebido por Mohamed Azis Gellouz (2007). Exceção feita também às demais notações elaboradas em formulações decorrentes desses conceitos, seguindo a mesma lógica que destaca, pela hifenização, o caráter diferenciador aplicado na morfologia de um dado vocábulo para elucidar aspectos específicos e que se constituem como neologismos capazes de expressar de forma mais adequada, precisa, uma conceituação proposta.

Tomo a liberdade de contemplar esta apresentação com uma citação relativamente longa de uma fala de Nelson Leirner (2002). O artista plástico comenta, numa entrevista, como procedeu na composição de sua autobiografia e coloca em questão um procedimento de ordem autoral:

Por exemplo, eu escrevi meio livro sem ter escrito, eu próprio, nada sobre mim. A orelha do livro eu peguei de um texto do Roland Barthes, a Câmara Clara, em que ele fala sobre a própria vida. Todo o mundo que fala sobre a própria vida fala um pouco também da vida de todo o mundo. Então, eu peguei o texto e comecei a riscar as coisas que não se encaixavam na minha

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

biografia. Coisas que estavam "erradas" para ser parte da minha biografia, e que fui "corrigindo". Depois, lendo o texto, era a minha biografia, já pronta. Era a orelha do meu livro. O livro chamava-se Nelson Leirner por Nelson Leirner. Depois, vi que o [artista americano] Sol LeWitt tinha feito uma autobiografia toda baseada em fotos. Fotos de livros, da rua em que ele morava, garfos e facas com os quais ele comia, coisas do cotidiano dele. Era a autobiografia dele. Só que, em quase todas aquelas fotos, alguma coisa se encaixava na minha vida. Alguns livros se encaixavam na minha vida. Os nomes de rua não se encaixavam; então eu jogava fora. Os garfos e as facas se encaixavam, uma cadeira se encaixava. Então eu fiz, em cima da autobiografia dele, os cortes necessários e montei a minha autobiografia. Utilizando esse método, fui pegando outros textos, editando e fazendo a minha autobiografia. Conteí isso em aula e perguntei para os alunos se havia sido desonesto. Claro que há uma desonestidade nisso, pois eu estou me apropriando do trabalho do outro. Mas daí começo, na aula, a falar, evidentemente, de [Marcel] Duchamp. Será que Duchamp também não foi desonesto ao se apropriar de objetos feitos por outras pessoas?

Trago à cena essa fala de Nelson Leirner porque o artista transita à vontade com sua coragem e perspicácia por alguns aspectos que se constituem na pedra de toque das discussões sobre a autoria nas criações tanto verbais quanto visuais, e que elucidam questões que perpassam as duas vertentes de uma produção teórico-artística como a que foi empreendida nesta pesquisa de doutorado.

No plano da pesquisa artística, a série *Autorretrato Coletivo* é composta por obras produzidas num processo de apropriação de fotos automáticas e recortes de jornal (apropriações não consentidas) bem como, por meio de estratégias participativas e interativas, de apropriação das contribuições dos espectadores (apropriações consentidas). Nesse sentido, configura-se a série num complexo que coloca em evidência o redimensionamento autoral que, na medida em que o autor abre sua obra e transfere sua autoridade de autor para os espectadores, instaura um problema pendular de ordem ética e estética que, no contexto contemporâneo pós-Duchamp com suas apropriações de obras de outrem, pós-Lygia Clark com suas proposições participativas e pós-Oiticica com o seu famoso “propor propor”, já deveria ter sido há muito tempo superado.

No plano da pesquisa teórico-crítica, guardadas as devidas proporções, o que apresento na tese de doutorado a seguir é um conjunto repertorial de conceitos e formulações teóricas de artistas e estudiosos (todos citados e devidamente nominados, diga-se de passagem...) cujos textos foram selecionados, apropriados, desconstruídos e combinados entre si, segundo minha compreensão, conforme minha concordância total ou parcial,

organizando-se dialogicamente em escritos que estabelecem uma linha dorsal para uma reflexão que, com o acréscimo do meu próprio repertório e de minhas formulações teóricas próprias decorrentes de minhas experiências artísticas no âmbito da autoria coletiva e da autoria do espectador, constituem um conjunto polifônico de ideias, o princípio do que pode futuramente vir a ser a minha teoria artística sobre os processos criativos coletivos.

Essa minha colocação pode parecer uma ousadia vinda da parte de um artista, mas cabe recordar que “a relação entre arte e teoria, desde o final do século XIX, foi fundamentalmente elaborada pelos artistas” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 15), como Marcel Duchamp, Bertold Brecht, Augusto Boal, Hélio Oiticica e Lygia Clark, apenas para mencionar alguns cujas teorizações são articuladas em minha pesquisa. Nesse sentido, na medida em que “a tomada da palavra pelo artista significa seu ingresso no terreno da crítica, desautorizando conceitos e criando novos, em franco embate com os diferentes agentes do circuito” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 10), creio que essa ousadia é profícua e torna o debate sobre a arte mais dinâmico e produtivo pela controvérsia, permitindo maior relativização, complexificação e avanço das ideias – mesmo porquê, ousadia é palavra-chave para um artista...

Em contrapartida, apesar dessa importância da palavra do artista, cabe salientar que artistas não são donos da verdade, como a rigor ninguém o é, situados todos que estamos dentro do próprio sistema sobre o qual refletimos e discutimos. Por isso, a adoção da primeira pessoa do singular para a escritura desta tese foi uma decisão consciente tomada no sentido de “marcar uma certa inflexão” no texto como um escrito de artista “cuja autoridade deriva do que o artista faz e não da valoração crítica” (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 17), num investimento de metalinguagem do artista em relação à sua própria obra, revelando uma autoridade que eu diria também um tanto “somática” nesse caso e que ao mesmo tempo se desautoriza, como se compreenderá melhor no transcorrer da leitura da tese. Nesse sentido, à parte o rigor empreendido na pesquisa, o caráter mais pessoal da escrita foge do tom majestático, absolutista e autoritário e vem ressaltar a qualidade essencial do texto enquanto mais um e não o único ponto de vista a ser considerado no debate sobre as questões autorais dos espectadores na arte contemporânea.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Foi com essa consciência crítica que, a partir da experiência particular com a série *Autorretrato Coletivo*, adotei minha postura de artista-pesquisador como princípio para o desenvolvimento desta pesquisa de Doutorado em Poéticas Visuais. Busquei refletir conceitualmente sobre os procedimentos e processos autorais dos espectadores em meu trabalho artístico, confluindo para a elaboração de um quadro taxonômico para a “Espect-Autoria”, a partir da abordagem dos conceitos de autor e de notações do termo “espectador”, bem como para a minha formulação dos conceitos de “particip-autor” (2009), de “Poéticas em Coletividade” (2009), de “Poética da Autoração” (2010) e finalmente do conceito mais amplo, de “Poética da Autoria Aberta” (2011), que desencadearam desdobramentos para as expressões “obra autorável”, “agenciamento autoral” e “função-espect-autor”, tendo como base a minha compreensão dos processos de espect-autoria na arte contemporânea na estrutura do trinômio produção/recepção/produção (2009). Em seu conjunto, considero essas formulações teóricas basilares para a construção de um vocabulário próprio para pensar a questão da espect-autoria (esclarecendo para mim importantes aspectos envolvendo minha poética pessoal e a poética do coletivo, sobretudo nos ensaios participativos e interativos, objetos deste estudo) e, por sua abrangência, apresento-as como a contribuição original desta pesquisa para o estado da arte em relação ao tema tratado – a autoria dos espectadores nos processos coletivos de criação.

*

**PRIMEIRA PARTE: AUTORIA ABERTA AO ESPECTADOR: poética, conceitos,
notações e taxonomia.**

INTRODUÇÃO DA PRIMEIRA PARTE: AUTOR EM COLETIVO: autoridade do artista e autoridades somáticas.

*Avec le numérique, l'auteur et son destinataire
– appelé à devenir de plus en plus systématiquement le coauteur de l'oeuvre –,
nécessairement appareillés aux mêmes automatismes,
se retrouvent intimement associés aux mêmes projets.*
[Edmond Couchot]

A implementação de estratégias de participação e interatividade na série *Autorretrato Coletivo* inaugurou novas modalidades de “abertura dialógica” (BAKHTIN, 1970, p. 347) para sua recepção, propiciando um processo que promoveu a conversão dos espectadores correspondente à conversão de *aisthesis* para *poiesis* postulada por Jauss (1978, p. 123-157), numa perspectiva crítica. Pensando o dialogismo bakhtiniano nesse contexto de abertura, observa-se que o conjunto de obras resultou num repositório crítico marcado por uma dinâmica dialógica de repertórios com a construção de significados e significações pelos participantes e interatores, contrapondo-se a uma prerrogativa autoral “monologicamente fechada” (BAKHTIN, 1998, p. 103). As obras tornaram-se receptivas e absorveram as predisposições e os pontos de vista dos espectadores, incorporando-os não como comentários ou legendas extra-obra, mas como signos plurais de identidade que compõem o próprio objeto artístico na medida em que introduzem e acrescentam as suas formatividades (PAREYSON, 1993) à singularidade do autor-propositor da obra – obra, cuja autoria instaura-se, como preferia Lygia Clark, livre do egocentrismo catalizador do propositor (1980, p. 5) e que, conforme assinala Couchot no contexto do ambiente tecnológico, já “não é mais fruto exclusivo da *autoridade* do artista, mas se engendra durante um diálogo em tempo real com o espectador” (COUCHOT, 2002, p. 104), distribuindo e redimensionando essa autoridade na recepção, por meio de estratégias de participação e interatividade.

Ao falar em *autoridade* do artista, Couchot está fazendo referência à relação etimológica do vocábulo latino *auctōritās* com o vocábulo “autor”. Este, em sua base etimológica latina, corresponde prioritariamente às noções de acréscimo, produção e invenção:

auctor, ōris [augeo], *m.* e *f.* **1.** Aquêlê que faz crescer. **2.** Aquêlê que produz; aquêlê que funda; fundador; inventor; autor. **3.** Autor (de uma obra art. ou literária); escritor. **4.** Instigador; causador; conselheiro. **5.** Fiador, caução; abonador. **6.** Vendedor em hasta pública; vendedor. **7.** Aquêlê que tem poder para fazer uma coisa; aquêlê por cuja influência ou ordem alguma coisa se faz; autorizador; ratificador; consentidor; tutor. **8.** Aquêlê que apresenta uma lei; autor de uma proposta; aquele que dá o voto ou emite a opinião em primeiro lugar. **9.** Procurador; defensor; patrono; advogado; vingador. (TORRINHA, 1987, p. 88)

O vocábulo *auctōritās* envolve outras camadas na compreensão da noção original de autor, extrapolando o contexto da criação por conta de conotações externas, de ordem social e política, amplamente elencadas no verbete:

auctōritās, ātis [auctor], *f.* **1.** Cumprimento; realização; consumação. **2.** Instigação; autoridade; exemplo. **3.** Garantia; caução; fiança; compra afiançada pelo vendedor; responsabilidade; obrigação. **4.** Voto emitido em primeiro lugar; opinião dominante; conselho parecer. **5.** Qualidade de vendedor; posse legítima; posse. **6.** Direito de propriedade; poder; jurisdição. **7.** Testemunho; aprovação. **8.** Crédito; confiança. **9.** Vontade; desejo. **10.** Resolução; decreto; sentença. **11.** Consideração; estima; respeito; importância; valor. **12.** Aquilo que tem autoridade ou constitui prova; o que serve de modelo. (TORRINHA, 1987, p. 88).

Na Cultura Clássica, *auctōritās* corresponde a uma ideia que é basicamente desenvolvida pelos Romanos (sem equivalente exato em grego):

este substantivo abstracto é da família de *augeo* ('aumentar'), de *auctor* ('aquele que aumenta, que está na origem de, que é responsável por, autor'), de *augustus*, e ainda de *auxilium*. Em todas estas palavras, está implícita a noção de 'acréscimo', ou, para usarmos um termo português da mesma origem, de 'aumento'. É, portanto, algo que vem adicionar-se a uma situação já existente, e lhe confere maior peso.

Esta noção permite-nos desde logo intuir que não se trata de uma norma com efeito vinculativo, de uma prerrogativa bem definida. É um valor intrínseco, que 'não se exerce pela função, pela persuasão e convicção, mas apenas e somente pelo peso da pessoa ou corporação que toma ou sanciona uma decisão'. É um conceito da esfera política e moral ao mesmo tempo. (PEREIRA, 1984, p. 351-352, grifo nosso).

Auctōritās/autoridade é um conceito de ordem moral e política que estabelece um princípio de hierarquia que compromete a noção original de autor por conta de sua raiz

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

etimológica² em comum; esse peso registra-se, sobretudo, durante o período medieval, quando os anciãos escritores poderiam ser convocados para garantir a validade de um argumento por sua autoridade como autor (BENNET, 2007). Cabe observar que se não é *auctor* que descende de *auctōrītās*, mas o contrário, *auctōrītās* é que descende de *auctor* (conforme atesta Torrinha), então a noção de autoridade é etimologicamente artificial para o conceito de autor. Nesse sentido, podemos questionar essa relação de efeito retroativo, buscando recuperar o sentido primeiro do termo, mas incorrendo no risco de exercer um purismo cego que rejeita a evolução da língua em seu processo histórico... Não é essa a intenção aqui, mas sim dialogar com essa noção de autoridade, explorar sua representatividade e flexibilidade, sobretudo pelo fato de essa autoridade secularmente alojada na noção de autor reforçar-se, enrijecer-se e conduzir a uma deturpação do conceito que, para alguns, parece imprimir uma conotação de autoritarismo que é completamente diferente de autoridade, e que a meu ver se configura numa degeneração do problema original, já complexo.

Assim, uma missão importante que me coloco, junto a outros tantos artistas contemporâneos, consiste em buscar novos procedimentos, tratamentos e estratégias para exercer com a devida consciência crítica essa autoridade, relativizando-a, questionando-a, para que a minha posição social como autor e como artista se contraponha a toda tendência autoritária construída em torno do poder de autor e dos meios de produção. Em essência, foi essa consciência crítica que contribuiu para a minha percepção da possibilidade de promover, a partir de 2001, uma abertura poética da série *Autorretrato Coletivo* aos espectadores. Considerando que “o termo ‘coletivo’ deve ser entendido [...] no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao socius” (GUATTARI, 1992, p. 20), senti naquela ocasião a urgência de trazer essa multiplicidade social, imbuído de uma expectativa:

Que essas manifestações polifônicas se fixem nas obras, emulsionadas, ou que se esvançam... mas que ecoem, reverberem na mente de cada receptor como memória, como consciência crítica, como reflexão. E que se propaguem, livres de uma autoridade monológica final sobre esses discursos em trânsito. (GERMANO, 2007, p. 28).

² **augĕō**, auxī, auctum, 2, *tr.* **1.** Fazer crescer; aumentar; acrescentar; amplificar. **2.** Produzir. **3.** Encher; carregar; prover; munir. **4.** Elevar em honra; glorificar; enriquecer; favorecer. **5.** *l.* Tornar-se maior; crescer; aumentar. (**Constr.:** *a) ac.; b) ac. e abl.*). (TORRINHA, 1987, p. 89).

Nessa perspectiva, aquele “autor distribuído” (noção-chave de Roy Ascott “oposta à concepção clássica de autor individual”) relativiza o “peso” dessa autoridade individual, num contexto em que a arte “emerge da multiplicidade das interações no espaço dos dados” (ASCOTT *apud* COUCHOT, 2003, p. 248) que são efetivadas pelos usuários, do mesmo modo como Hélio Oiticica e Lygia Clark relativizaram suas autoridades individuais com a deflagração de processos criativos coletivos em seus projetos de participação nas décadas de 60/70.

Nesse contexto de aberturas autorais, torna-se proeminente a figura do espectador, que pode (e deveria) ser reconhecida enquanto “autoridade somática”, cf. Xavier (SHOAT; STAM, 2006, p. 18), expressão que abarca e avaliza a autenticidade do depoimento do próprio indivíduo que tem a experiência de uma dada problemática ou condição em profundidade, cuja autoridade se justifica por seu conhecimento de causa, como valor de testemunho ou vivência, e que corresponderia à autoridade daquele que experimenta na própria pele a problemática da vida real discutida esteticamente na obra artística.

Pierre Lévy (2003, p. 51-54), em sua reflexão sobre as técnicas de controle das mensagens, apontou, no advento dos meios digitais, o retorno (depois de terem sido excluídas dos meios de comunicação de massa) das técnicas somáticas que “implicam a presença efetiva, o engajamento, a energia e a sensibilidade do *corpo* para a produção de signos” (2003, p. 51, grifo do autor). Nesse sentido, podemos considerar que, igualmente em contraponto à *auctōritās* do autor/artista individual, também se inscreve esse retorno do somático na arte contemporânea como uma nova autoridade que traz a público o seu ponto de vista, sua vivência e visão de mundo – exercendo o direito de ser também mais um interlocutor – e no caso específico de meu projeto, de ser também mais um interlocutor nessa “guerra pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2006, p. 197) instalada no contexto social, cultural e artístico.

Do mesmo modo como Couchot pensa o fenômeno em termos de *não exclusividade* da autoridade do artista; eu, de minha parte, igualmente penso e solicito a autoridade somática dos espectadores em minha série *Autorretrato Coletivo* como interlocutores *não exclusivos*, colocando-me criticamente, seguindo Ismail Xavier, em oposição ao “dogma da auto-representação visto por alguns como fórmula exclusiva da resistência à opressão, [...] num princípio em que a única coisa que vale é a ‘autoridade somática’”

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

(SHOAT; STAM, 2006, p. 18), pois essa postura exclusivista reproduz a segregação ao invés de combatê-la. No Brasil, país marcado pelo multiculturalismo, é fundamental a noção de uma “relativização múltipla e recíproca” (SHOAT; STAM, 2006, p. 474) na qual:

cada grupo oferece sua própria exotopia (de acordo com Bakhtin), seu próprio ‘excesso de visão’, na esperança não apenas de ‘ver’ outros grupos, mas também, através de um ato salutar de estranhamento, de ver como ele próprio é visto (SHOAT; STAM, 2006, p. 474).

Configura-se um contexto no qual se instauram “menos argumentos de uma autoridade, através de mais justaposição de autoridades” (DEBRAY, 1996, p. 146). A série assume, assim, um movimento de [des]construção identitária, em que a absorção da *poiesis* espetatorial constitui um autorretrato híbrido que, a partir de então, configura um *corpus* dialógico e polifônico construído em coletividade no âmbito das identidades culturais da pós-modernidade (HALL, 2006), num redirecionamento ou desdobramento temático resultante da intervenção dos espectadores.

A inclusão do espectador (de sua identidade, poética e expressão) contribui para a expansão deste autorretrato coletivo que, a partir de agora, é representado por um *corpus* construído em coletividade, uma obra que não é mais fruto exclusivo de minhas reflexões ou inquietações individuais, mas que se amplia com a inserção de cada espectador (lembrando que “pessoa é forma”, como proposto por Pareyson) no exercício operativo de sua formatividade, enquanto pessoa “irrepetível em sua singularidade e, no entanto, infinitamente aberta a possibilidades que ela mesma vai descobrir” (PAREYSON, 1993, p. 176) – isto redimensiona o estatuto autoral da obra, criando níveis complexos de autoria entre produção e recepção, instaurando novos desafios:

Nessa confluência de pluralidades, o redimensionamento de minha presença autoral configura-se enquanto um autor em coletividade, entre o indivíduo e o coletivo. Um ‘auto-retrato coletivo’ não pode prescindir de identidades, o que seria uma contradição à própria proposta de polifonia e dialogismo que mobilizou todo o processo de abertura ao espectador aqui encetado. Há que se considerar, além disso, a predisposição e o compromisso deste *auteur en collectif* para empreender novas abordagens e proposições nascidas das contribuições do público. Nessa perspectiva, a abertura da obra aos espectadores justifica-se de forma autêntica e profunda em sua efetividade, uma vez que o artista desenvolveria novas etapas do projeto, agregando e validando a polifonia de alteridades como possibilidade de exercício coletivo de criação artística, consciência crítica e transformação. (GERMANO, 2007, p. 174-175).

O fundamento das reflexões sobre meu estatuto autoral, nesse contexto das estratégias interativas de abertura ao espectador, ancora-se no conceito de *autor em coletividade* (ou *autor em coletivo*) proposto no contexto da era tecnológica por Jean-Louis Weissberg (1999) em preferência à noção de autor coletivo bem como à noção de apagamento do autor, sublinhando sua compreensão do fenômeno como uma “hipertrofia da assinatura” que ultrapassa a questão da individualidade “em proveito de um reforço paralelo dos dois pólos” (WEISSBERG, 1999, tradução nossa)³, da produção e da recepção.

Na medida em que a série *Autorretrato Coletivo* propõe uma discussão identitária através de autorretratos híbridos entre o indivíduo e o coletivo, questionando um processo de apagamento das identidades e o monologismo de construções estigmatizantes no *mass-media*; a aplicação desse conceito de autor em coletividade na organização das estratégias de abertura da obra aos espectadores viabilizou o alcance bakhtiniano almejado de dialogismo e polifonia, mantendo uma coerência interna entre proposta e conceito, discurso e procedimento artístico, sem promover um apagamento de minha presença autoral, mas redimensionando-a em relação à presença dos espectadores que passaram a fazer parte, em diferentes modalidades, do autorretrato coletivo, enquanto sujeitos e autores de suas identidades.

Nesse sentido, meus métodos e poéticas de autor, meu repertório circunscrito na obra, minha ideologia e minha formatividade; enfim, os elementos de minha autoridade de artista conjugados aos elementos das autoridades somáticas dos participantes e interatores, são instrumentos para a elaboração de uma *poiesis* dos espectadores numa autoria em coletividade – instrumentos aplicados segundo minha intencionalidade artística, que se manifesta em sua forma mais abrangente na constituição e na especificidade de uma Poética e seus agenciamentos.

*

³ Do original em francês: “plutôt qu'un évanouissement, c'est bien une hypertrophie de la signature qui se propage. Le contexte de l'hypermédiation devrait plutôt inciter à penser un concept *d'auteur en collectif* (et non d'auteur collectif) qui dépasse la dénégaration de l'individualité au profit d'un renforcement des deux pôles” (grifo do autor). WEISSBERG, Jean-Louis. Les Paradoxes de la Téléinformatique. In: *Présences à Distance*. Disponível em: <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/weissberg/presence/presence.htm>>.

CAPÍTULO 1. POR UMA POÉTICA DA AUTORIA ABERTA.

C'est Le regardeur qui fait le tableau.
[Marcel Duchamp]

A série *Autorretrato Coletivo*, em sua configuração como repositório crítico de uma identidade coletiva [des]construída em coletividade, inscreve-se como um projeto poético-político participativo e interativo que promove um agenciamento autoral dos espectadores, num conjunto de proposições e estratégias que constituem o que concebo como uma *Poética da Autoria Aberta*.

A primeira questão de ordem conceitual que se coloca para uma discussão sobre a autoria do espectador nas obras participativas e interativas da série é o embasamento da reflexão no contexto da *Obra Aberta*, de Umberto Eco (1988). Nesse texto, o filósofo italiano apresenta o conceito que dá nome ao livro e investe no estudo das condições de “abertura” da obra de arte e mais especificamente da obra de arte contemporânea. A base de seu pensamento se esclarece a partir de uma distinção entre *Abertura Estética* e *Poética da Obra Aberta*, distinção que, extensivamente, é fundamental para a compreensão de toda a formulação teórica de uma poética da autoria aberta como proponho, uma vez que a circunscrição de estudos dessa questão não é um problema de ordem estética, mas sim um problema no âmbito das poéticas.

1.1- Obra Aberta: Abertura Estética x Poética da Obra Aberta.

Uma premissa importante no pensamento de Umberto Eco para compreender sua reflexão sobre a Obra Aberta é o discernimento do fenômeno enquanto estética ou poética, uma vez que seu objeto de estudo tornar-se-ia demasiadamente amplo se tomado do ponto de vista da estética:

Se devêssemos sintetizar o objeto das presentes pesquisas, valer-nos-íamos de uma noção já adotada por muitas estéticas contemporâneas: a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. Essa condição constitui característica de toda obra de arte [...]; [...] tal ambigüidade se torna – nas poéticas contemporâneas – uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros, conforme modalidades para cuja caracterização nos pareceu oportuno aproveitar instrumentos fornecidos pela teoria da informação. (Eco, 1988, p. 22).

Trata-se da distinção entre a abertura estética e imanente de toda obra de arte e a abertura poética de uma obra de arte como programa ou práxis artística intencionalmente proposta pelo artista.

Vale apontar que na Abertura Estética observa-se uma polissemia que se elabora e se deflagra no âmbito da fruição da obra, e que esse processo polissêmico se realiza até mesmo à revelia de uma possível intenção de fechamento das potenciais significações de uma obra, operadas por um autor interessado na necessária transmissão objetiva de determinados significados (como se observa na arte clássica e renascentista). Nesse caso, tal abertura, apesar de nem sempre desejada pelo autor e às vezes por ele controlada, é inerente à obra; essa condição constitui-se numa abertura sistêmica de toda obra de arte na medida em que, nas palavras de Eco, “uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes” (1988, p. 40, grifos do autor). Esse raciocínio é reforçado mais adiante, quando o pensador complementa que “qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (1988, p. 41). Nessa passagem revela-se um pensamento no qual eu identifico o indício do que se poderia considerar como uma possível *coautoria sistêmica* entre autor e leitor/espectador de uma obra no âmbito da estética aberta.

Em contrapartida, no caso das Poéticas da Obra Aberta na contemporaneidade, a abertura não se restringe a ser um fenômeno compulsório da condição de toda obra de arte, em que toda obra é aberta. Ao contrário: nessa nova perspectiva, “os chamados textos abertos são apenas a exploração mais extrema e provocativa – para fins poéticos – de um princípio que rege tanto a produção quanto a interpretação de textos em geral” (Eco, 1984, p. 4-5). Assim, a abertura é prevista, proposta intencionalmente pelo artista que, no processo de criação e produção de sua obra, revela sua consciência crítica dessa realidade contingente da Estética e, ao invés de lutar contra, forçando um fechamento na interpretação da obra, ou de “sujeitar-se à ‘abertura’ como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível” (Eco, 1988, p. 42, grifo nosso), instaurando o que Bakhtin considera como “o inacabamento de princípio, a abertura dialógica” na relação com o espectador (1970, p. 347, tradução nossa).

Focando a reflexão no âmbito da Poética, Eco considera duas categorias de obra aberta, que denomina como “obras em movimento”. A categoria mais ampla e genérica é composta por obras contemporâneas que propõem uma abertura intencional e deliberada que, embora fisicamente completadas pelo próprio autor, são capazes de promover uma “germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos” (Eco, 1988, p. 64) encerrados no signo enquanto interpretação. Essas obras propõem uma abertura que se baseia “na colaboração *teorética, mental*, do fruidor, o qual deve interpretar livremente um fato de arte *já produzido*, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável)” (Eco, 1988, p. 50), reorganizando-o. A outra categoria de “obra em movimento”, que nos interessa mais particularmente, caracteriza-se por se apresentar intencionalmente incompleta, como “obra inacabada” (Eco, 1988), um tipo de obra contemporânea “em que ‘abertura’ é menos metafórica e mais concreta” (GULLAR, 1968, p. 128), na medida em que se coloca para o espectador explicitamente como um “convite *a fazer a obra* com o autor” (Eco, 1988, p. 63, grifo do autor). Nesse sentido, a obra solicita a colaboração para realizar o discurso artístico, que então “o fruidor organiza e estrutura, no próprio campo da produção e da *manualidade*” (Eco, 1988, p. 50, grifo do autor) da obra, envolvendo-se na sua criação. Configura-se, nessas duas categorias de obra em movimento, um indício que considero como *coautoria não sistêmica*, deliberadamente intencionada e mesmo

buscada pelo artista contemporâneo – tratando-se, nesses casos, de uma abertura a processos coautorais que se deflagram a partir do arbítrio do próprio artista.

1.2- Poética da Autoria Aberta.

A partir do esclarecimento desses dois aspectos, da generalidade do conceito de *abertura* enquanto Estética e sua especificidade enquanto Poética, evidencia-se a coerência de considerarmos essa mesma premissa apresentada por Eco sobre a obra aberta para tratarmos de nossa discussão em torno da *autoria* do espectador, proposta no contexto das obras em movimento, que envolvem proposições participativas e interativas (ECO, 1988; PLAZA, 2003)⁴.

Por um lado, cumpre discernir uma coautoria imanente do espectador no âmbito da Estética, postulada por estudiosos da Estética da Recepção, como Jauss e Iser (que muito nos auxiliarão em nossas reflexões), cujas teorias “concluem que os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador” (PLAZA, 2003, p. 12), uma vez que não há isolamento entre o sujeito da produção e o sujeito da recepção, que são pensados como sujeitos transubjetivos, numa mediação social e cultural. Encontra-se na Estética da Recepção de Jauss (1978, p. 123-157) o princípio da inversão da *aisthesis* em *poiesis* no momento da recepção, enquanto em Iser, encontra-se a percepção da “relevância estética dos vazios” (1979, p. 89), fatores preponderantes na medida em que, segundo o raciocínio lógico dessas abordagens, os espectadores exercem uma influência autoral sobre a obra.

Por outro lado, cumpre propor essa mesma questão enquanto Poética, como adoção dessa possibilidade de coautoria do espectador considerando-a o objetivo final de um programa artístico elaborado por um artista propositor de uma obra aberta. Nesse caso, entende-se que “a noção de poética como programa operacional proposto pelo artista corresponde ao projeto de formação de determinada obra” (PLAZA, 2003, p. 11) que já

⁴Correspondentes ao 2º grau de abertura da obra, conforme Eco (*Op. Cit.*), e ao 3º grau, conforme Plaza, segundo o critério dos meios de produção (artesanal, industrial e tecnológico). PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. *Ars: Revista do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP*, São Paulo, n. 2, p. 8-29, 2003.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

teria como pressuposto provocar aquela conversão do espectador de *aisthesis* para *poesis* para propiciar o seu completamento autoral pelo espectador – ou o preenchimento de seus vazios...

Esta reflexão está ancorada também na noção de “autoria aberta”, pensamento que comparece associado à lógica do hipertexto, como em George P. Landow, quando considera que “ao permitir que os leitores escolham seus trajetos através de um conjunto particular de lexias, o hipertexto em essência transfere algum poder do autor para os leitores” (1996, p. 225, tradução nossa)⁵ na construção do discurso. Discutindo no âmbito da política do hipertexto, Landow elenca várias das características-chave dos sistemas hipertextuais que intrinsecamente promovem novos tipos de liberdade e autonomia, que têm como consequência um novo poder do leitor; entre os quais, destaco a questão da autoria:

A third liberating and empowering quality of hypertext is that the reader also writes and links; this power, which removes much of the gap in conventional status relations between reader and author, permits readers to read actively in an even more powerful way – by annotating documents, arguing with them, leaving their own traces. As long as any reader has the power to enter the system and leave his or her mark, neither the tyranny of the center nor that of the majority can impose itself. The very open-endedness of the text also promotes empowerment of the reader. (LANDOW, 1997, p. 281)

Landow cunha o termo *wreader* (1997, p. 255), um neologismo obtido pela aglutinação das palavras *writer* e *reader*, que atenderia melhor à caracterização do desempenho do leitor no hipertexto e o emprega ao descrever o caso exemplar da passagem da versão impressa de seu livro para hipertexto, num experimento junto a seus estudantes que reconfiguraram sintomaticamente o original “since they read *Hypertext* as wreaders – as active, even aggressive readers who can and do add links, comments, and their own subwebs to the larger web into which the print version has been transformed” (1997,

⁵ No original em inglês: “by permitting readers to choose their ways through a particular set of lexias, hypertext in essence shifts some of the author’s power to readers”. LANDOW, George P. Twenty Minutes into the Future, or How Are We Moving Beyond the Book. In: NUNBERG, Geoffrey. *The Future of the Book*. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 225, tradução nossa.

255)⁶. Noutro momento, discutindo aspectos da linkagem no hipertexto, reforça-se a ideia de um *(w)reader*⁷ como um leitor que é também autor.

An equally basic form of linking involves the degree to which readers either activate or even create them. In contemporary hypertext jargon, the opposition is usually phrased as a question of whether links are author or (w)reader determined, or – putting the matter differently – whether they are hard or soft. Most writing about hypertext from Bush and Nelson to the present assumes that someone, author or reader functioning as author, creates an electronic link, a so-called hard link. (LANDOW, 1997, p. 17, grifos nossos)⁸

Essa estrutura de reorganização de discursos através das *linkagens* e demais procedimentos elencados por Landow permite “misturar gêneros e modos de escrita”, configurando-se como “uma obra de autoria aberta” (GOSCIOLA, 2010, p. 148), estrutura que por si só estabelece essa condição autoral sistêmica, recordando que o próprio Landow a considera *intrínseca* ao sistema hipertextual, como um recurso tecnológico provido pelo hipertexto.

A reflexão que proponho investe em uma abordagem mais geral e ampla que, além da tecnologia, pode abarcar também os outros meios de produção artesanais e técnicos, justificando-me com o reconhecimento do próprio Landow, em “*The Definition of Hypertext and Its History as a Concept*”, quanto a uma correlação estrutural e conceitual entre o texto tradicional e o hipertexto apontando que, “como quase todos os estruturalistas e pós-estruturalistas, Barthes e Foucault descrevem o texto, o mundo das letras, e as relações de poder e status que o envolvem, em termos compartilhados pelo campo do hipertexto do computador”, tais como rede, *links*, teia, nós etc. (1997, p. 3,

⁶No original em inglês: “reconfigured the original in several ways, since they read Hypertext as wreaders – as active, even aggressive readers who can and do add links, comments, and their own subwebs to the larger web into which the print version has been transformed”. LANDOW, George P. *Hypertext 2.0 – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 255.

⁷Somente para constar, em *Hypertext 3.0*, edição revista de Hypertext 2.0, Landow opta, nesta mesma passagem, pela grafia *wreader* à grafia *(w)reader* que é uma variante de *wreader* que aparece na versão 2.0. LANDOW, George P. *Hypertext 3.0 – critical theory and new media in an era of globalization*. 3rd. Ed. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 20.

⁸No original em inglês: “An equally basic form of linking involves the degree to which readers either activate or even create them. In contemporary hypertext jargon, the opposition is usually phrased as a question of whether links are author or (w)reader determined, or – putting the matter differently – whether they are hard or soft. Most writing about hypertext from Bush and Nelson to the present assumes that someone, author or reader functioning as author, creates an electronic link, a so-called hard link.” LANDOW, George P. *Hypertext 2.0 – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1997, p. 20, grifos nossos.

tradução nossa) – o que nos permite intuir que essa noção de autoria aberta é intrínseca mas não inaugural no sistema hipertextual, pois já estaria conceitualmente pressuposta, ainda que de modo bastante abstrato, na compreensão da lógica textual antecedente.

Essa noção de rede também comparece no ensaio *La Mort de l'Auteur*, de 1968, quando Barthes, refletindo especificamente sobre os processos autorais na escritura, confere ênfase para a recepção. Barthes desenvolve o ensaio de modo a propor uma inversão: ao invés de buscar a interpretação da obra no passado, ao qual o autor está condicionado, o filósofo francês sugere focar a atenção para o futuro da escritura, ou seja, para a recepção – e reconhecer o leitor como “o ser total da escritura”, apresentando a seguinte argumentação:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura.⁹ (BARTHES, 1994, p. 495)

Essa perspectiva coloca o leitor na posição de detentor do significado final do discurso, mas, em consequência da opção simbólica (e curiosamente suicida) de Barthes por proclamar a polêmica morte do autor, a ideia de transferência da noção de autor para o leitor tornou-se inviável... Ou seja, esse pensamento bloqueou o reconhecimento de que, na lógica sistêmica da escritura, o leitor torna-se coautor do texto que lê. Mas na base conceitual de sua reflexão, é essa transferência que está descrita na conclusão de seu ensaio que não se tornou ainda mais polêmico porque Barthes, talvez traído pela própria consciência de classe, enquanto elite intelectual, e exercendo sua autoridade de autor, tenha “preferido” naquele momento não passar o bastão da autoria para o leitor...

Posteriormente, em *Le Plaisir du Texte*, refletindo especificamente sobre sua experiência de leitor, Barthes reintroduz o autor, reconhecendo que, “perdido no meio do texto (não atrás dele à maneira de um deus de maquinaria), há sempre o outro, o autor” (BARTHES,

⁹ No original em francês: “Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture: un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent”. BARTHES, Roland. *La mort de l'auteur*. In: *Oeuvres Complètes*, Tome II (1966-1975). Paris: Editions du Seuil, 1994, p. 495.

1973, p. 45, grifo do autor)¹⁰. Em outra passagem de sua escritura, poeticamente sugere, na organização sintática de uma frase, a ambígua equivalência entre as duas instâncias autor/leitor na recepção (BARTHES, 1987, p. 14, grifo do autor)¹¹: “o autor (o leitor) parece dizer-lhes: *amo a vocês todos* (palavras, giros, frases, adjetivos, rupturas: de cambulhada: os signos e as miragens de objetos que eles representam)”. Prosseguindo sua reflexão, afirma que na recepção todas as citações e seus autores se inscrevem; inclusive o conjunto de citações circunscrito no texto organizado pelo próprio escritor que “possui esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada” (BARTHES, 1988, p. 70). Considerando-se que o leitor é aquele lugar de inscrição de todas as citações de uma escritura, e somando-se a isso a declaração de Barthes de que “não há outro tempo senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*” (1994, p. 493), podemos inferir que para Barthes a escritura do texto prossegue na recepção. Embora não esteja explicitamente enunciada nos dois textos barthesianos, é essa a interpretação que se me constrói nos textos: no âmbito da recepção, o papel do leitor equivale ao do escritor na sua relação com a escritura.

No livro *A Câmara Clara*, numa bela reflexão sobre fotografia, Barthes estabelece a distinção entre o *Operator*, o *Spectrum* e o *Spectator*, respectivamente o Fotógrafo, o Fotografado e o Espectador. Se pensarmos a fotografia também como uma escritura (enquanto texto ou narrativa visual), veremos que o raciocínio barthesiano sobre o leitor aqui tem o seu correspondente no *Spectator* como o ser total do que vou denominar aqui de “escritura fotográfica”: Barthes analisa uma série de situações em que, no âmbito da recepção, o *Spectator* pode perceber um *punctum* que é um elemento não integrante das intencionalidades (o *studium*) do autor-fotógrafo, mas que pode ter passado despercebido no momento da produção da imagem. Esse elemento inesperado, de algum modo, afeta o espectador, retém sua atenção, ganha importância e interfere no sentido da escritura, exemplificando assim a noção de que todas as citações se reúnem... no *Spectator*. Mais uma vez, o foco de Barthes volta-se para os processos de recepção da obra, reiterando o seu método de provisoriamente retirar de cena a figura do autor como explicação da obra para que sua reflexão possa revelar a importância do *Spectator*

¹⁰ No original em francês: “perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d’un dieu de machinerie), il y a toujours l’autre, l’auteur”. BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973, p. 45, grifo do autor.

¹¹ No original em francês: “l’auteur (le lecteur) semble leur dire: *je vous aime tous* (mots, tours, phrases, adjectifs, ruptures: pêle-mêle: les signes et mirages d’objets qu’ils représentent)”. BARTHES, Roland. *Le Plaisir du Texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973, p. 17, grifo do autor.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

da fotografia como aquele elemento que, em definitivo, expande o campo de significação da obra, aquele que é responsável pelo futuro de sua escritura visual.

Nas artes visuais, a proposição de Marcel Duchamp, em epígrafe, já antecipava esse “deslocamento de papéis”, assim compreendido no enfoque de Anne Cauquelin (2005, p. 98):

A famosa proposição de Duchamp “É o observador que faz o quadro” é para ser tomada ao pé da letra. Ela não se refere – como se crê com muita frequência – a alguma metafísica do olhar, a um idealismo do sujeito que enxerga, mas corresponde a uma lei bem conhecida da cibernética, retomada pelas teorias da comunicação: o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. Vê-se que não se trata mais de separar o artista de seu consumidor virtual, mas de uni-los em uma mesma produção. (CAUQUELIN, 2005, p. 98).

O deslocamento de papéis instaurado na proposição de Duchamp corresponde coerentemente à lógica de sua expressão “coeficiente artístico” (1986, p. 74) (cuja ressonância é possível reconhecer na relação *studium/punctum* barthesiano) que consiste na relação “entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” pelo artista em sua obra de arte. Recordando ainda nas palavras do próprio Duchamp: “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”, refinando a obra em seu estado bruto.

Bakhtin também considera a questão da interpretação do leitor/espectador como um fenômeno de coautoria, conforme compreende Guattari:

Bakhtine descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra – o olhador, no sentido de Marcel Duchamp. Nesse movimento, para ele, o ‘consumidor’ se torna, de algum modo, co-criador. A forma estética só chega a esse resultado por intermédio de uma função de isolamento ou de separação, de tal modo que a matéria de expressão se torna formalmente criadora. (GUATTARI, 1992, p. 25-26).

Bakhtin, ao considerar que “a forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo” (2010, p. 59),

sublinha que, pela forma, autor-criador e leitor se equivalem na criação, numa relação de coautoria. Essa afirmação bakhtiniana pode ser estendida para todas as áreas da criação, na medida em que o próprio Bakhtin procura registrar a abrangência de sua reflexão, realizada especificamente no âmbito da Literatura, para outras áreas de expressão artística, quando se preocupa em denominar o componente estético como “*uma formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda da palavra, nas artes figurativas com a ajuda de um material visualmente perceptível*” (BAKHTIN, 2010, p. 53, grifos do autor), de modo que se compreenda que aquele indivíduo co-criador da forma pode estar num processo tanto de leitura de um texto, quanto de contemplação de uma obra visual e assim por diante.

Por exercer intensamente a atividade da escritura, Bakhtin atenta para a sua própria experiência enquanto leitor e logra reconhecer uma intersecção de elementos do seu processo autoral em comum no processo de recepção da obra e (num exercício de autoridade somática) elabora esta descrição, num depoimento pessoal surpreendente:

Durante a leitura ou a audição de uma obra poética, eu não permaneço no exterior de mim, como o enunciado de outrem, que é preciso apenas ouvir e cujo significado prático ou cognitivo é preciso apenas compreender; mas, numa certa medida, eu faço dele o meu próprio enunciado acerca de outrem, domino o ritmo, a entonação, a tensão articulatória, a gesticulação interior (criadora do movimento) da narração, a atividade figurativa da metáfora, etc., como a expressão adequada da minha própria relação axiológica com o conteúdo. (BAKHTIN, 2010, p. 59, grifos nossos).

Em todas essas reflexões apresentadas, perpassa a noção de autoria aberta a um exercício de conotação autoral por parte do leitor, ouvinte, ou espectador, enquanto fenômeno intrínseco da recepção de uma obra. Tendo em conta essas observações, e ainda apoiados nas premissas de Umberto Eco, retornemos, agora, à distinção da noção de autoria aberta compreendida de um lado enquanto fenômeno de estética (um fenômeno sistêmico) e de outro lado enquanto fenômeno de poética (um fenômeno intencionado, de arbítrio do artista) para propor a minha noção de *autoria aberta* enquanto *Poética*, formulando o conceito de uma “Poética da Autoria Aberta”. Essa perspectiva de potencializar intencionalmente a abertura autoral sistêmica reflete um esforço não apenas artístico, mas em diversas áreas, inclusive na arte-educação, como o caso do projeto educacional CoWeb (**C**ollaborative **W**eb**s**ite) que “suporta uma simples mas poderosa noção de autoria aberta” (Guzdial, 1998, p. 4) em que o *software* não

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

estabelece nenhuma distinção entre professor e aluno, numa proposta “que facilita a autoria aberta em que qualquer usuário pode editar qualquer página existente ou criar novas páginas” (Guzdial, 1998, p. 2) – inscrevendo-se em prol da abertura e não do fechamento da potencialidade autoral do ambiente. É nesse sentido que aquele princípio de uma escritura/criação sempre em aberto colocado por Bakhtin, Duchamp e Barthes como fenômeno inerente ao processo de produção/recepção bem como por Landow enquanto propriedade tecnológica do hipertexto pode, na medida da tomada de consciência dos artistas, ser adotado como programa poético que prevê a participação/interação do espectador convidado a exercer uma autoria menos metafórica e mais concreta¹² no *corpus* da obra, enquanto escritura sobre escritura.

Pleiteio essa noção específica em decorrência de minha experiência com as estratégias de abertura poética aos espectadores que implantei na série *Autorretrato Coletivo*, mas também porque tenho observado na produção artística contemporânea uma dupla tendência com relação às práticas abertas ao espectador: de um lado, artistas que propõem obras abertas, na categoria da obra em movimento, para promover a ação do espectador sem intencionar nem declarar, nessa ação, algum princípio autoral ou compartilhamento de autorias; de outro lado, artistas, entre os quais me incluo, que assumem declaradamente em suas intencionalidades a busca desse engajamento autoral dos espectadores em suas obras participativas e/ou interativas e em seus projetos coletivos.

Em suma, reiterando essas premissas e, ao mesmo tempo, explicitando sua extensão de programa operacional artístico (como conceito geral e abrangente), a *Poética da Autoria Aberta*, tal como compreendida e proposta, pode abrigar várias poéticas (pessoais), conforme o modo como cada artista-propositor organiza essa abertura para a autoria dos espectadores, e principalmente conforme o modo como os espectadores respondem, individual ou coletivamente, a essa demanda autoral.

¹²Parafraseando Gullar, a respeito da abertura nas obras inacabadas, cf. citação anterior – que estendo em minha reflexão para a autoria do espectador nas referidas obras inacabadas.

1.3- Obra Autorável e Autorabilidade.

Toda a reflexão da questão da autoria do espectador desenvolve-se no âmbito da Obra Aberta. É nesse contexto que se torna possível reconhecer, internamente, uma categoria de obras com qualidades e características de abertura com proposições artísticas cujos autores intencionalmente viabilizam e/ou até mesmo solicitam explicitamente o engajamento *autoral* do espectador. A essa categoria passo a denominar mais especificamente como “Obra Autorável”, ou seja, um conceito a partir do qual podemos investir mais franca e objetivamente nas questões que envolvem autoria dos espectadores no contexto das obras abertas – frisando que, no contexto de uma *Poética da Autoria Aberta*, toda obra autorável é uma obra aberta, mas nem toda obra aberta é uma obra autorável – e que o fato de uma obra ser autorável ou não ser autorável não a classifica como uma obra artisticamente melhor ou pior.

Estamos reconhecendo a abertura em toda obra autorável, mas em quê consistiria então a sua *autorabilidade*? A autorabilidade é um conceito de mão dupla que pressupõe uma relação dinâmica que, originando-se na produção, efetiva-se no eixo da recepção, mediado pela obra, no momento em que recepção pode se desdobrar em nova etapa de produção quando a autorabilidade da obra encontra uma potencial autorabilidade do espectador. E podemos intuir que caberia também considerar uma possível autorabilidade dos meios – mais ou menos facilitadores em seus recursos – e das circunstâncias da recepção (Eco, 1974) ou do macrocontexto¹³ etc..

Quanto à obra, a autorabilidade seria a potencialidade de uma obra aberta ser autorável, ou seja, o potencial autorável que o autor incutiu na obra, o investimento de autorabilidade que o autor empreendeu para que esteja aberta não somente a uma ação do espectador, mas aberta a processos de autoria desse espectador sobre sua constituição.

A autorabilidade, quanto ao espectador, corresponderia à capacidade, habilidade ou predisposição de um determinado indivíduo a exercer a função de autor, ou seja, sua

¹³ “Em estilística, chama-se mais particularmente *macrocontexto* o conjunto dos dados contextuais presentes ao espírito do leitor quando ele lê um texto: o macrocontexto é, então, constituído pela situação cultural do leitor.” DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Lingüística*. Tradução de Izidoro Blikstein et al. 9. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 398, grifo nosso.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

autorabilidade – desse sujeito – em relação a determinado objeto artístico. Consistiria também numa relação processual de esse indivíduo identificar, na conformação do objeto artístico aberto, em sua forma significativa, o apelo (poético ou comunicativo) para a autoria – e atendê-lo, ignorá-lo, ou desafiá-lo.

A autorabilidade, quanto ao repertório, corresponde ao maior ou menor índice repertorial que uma obra autorável pode apresentar como ponto de partida para o processo. Nesse sentido, segundo o critério do repertório, a obra autorável pode se configurar como obra inacabada ou obra-proposição, e estabelece alguns parâmetros de ação do espectador sobre esse repertório que podem funcionar como pontos de referência para a compreensão das modalidades de autorabilidade acionadas poeticamente e de suas respostas que, nesses processos, não ocorrem em estado puro, mas numa gama de nuances que resultam nas qualidades específicas (ou o coeficiente artístico Duchampiano...) de uma obra inacabada ou de uma obra-proposição (... que antecipadamente solicitam o refino do público):

- O espectador é convidado a *articular* um repertório alheio preexistente (do artista ou de outros espectadores) contido na obra autorável (obra inacabada);
- O espectador pode *acrescentar* o seu próprio repertório ao repertório alheio preexistente na obra autorável (obra inacabada) e
- O espectador é convidado a criar a partir de seu próprio repertório, sem um repertório massivo anterior ou preexistente como referência, mas apenas o repertório verbal ou visual mínimo da proposição (obra autorável enquanto obra-proposição).

É nesse eixo dinâmico, no qual recepção se encontra num *devoir* de produção, que se estabelece uma relação de autorabilidade entre a obra aberta e o espectador: ou seja, a obra torna-se autorável por sua capacidade para promover/estimular a autoria do espectador – abertura que propicia não apenas a interpretação ou execução da obra pelo espectador, mas também hipostasia e explora poeticamente o potencial autoral dessas ações sobre a obra, que pendularmente também depende da autorabilidade do próprio espectador para que se consolide o processo, sem o quê a autorabilidade seria mera possibilidade irrealizável.

Se considerarmos que a autorabilidade de toda obra aberta seja imanente (relembrando que enquanto estética toda obra seria autorável), o fator que aciona um diferenciador

nesse processo é a noção de Poética, ou seja, *Poética da Autoria Aberta*, quando o artista intencionalmente cria visando a explorar artisticamente essa autorabilidade.

No meio digital, reconhecemos que as estruturas de hipertexto, *wiki* e campos de formulários sejam um sistema de autoria aberta por excelência, é uma questão inerente ao meio ao qual pertencem; nesse sentido, trata-se de uma abertura autoral de ordem sistêmica. Porém, se um artista ou programador, ao construir uma determinada *interface*, não intenciona uma autoria aberta, então deliberadamente “fechará” essas comportas autorais oferecidas pelo sistema aberto – não abrirá espaço para comentários dos visitantes, ou então construirá *sites* cujo campo de comentários seja mediado por um processo de avaliação e aprovação para posterior publicação apenas de conteúdos autorizados; enfim, esse autor configurará uma autorabilidade restrita, vigiada, controlada.

Nessas práxis opostas à abertura da obra autorável denunciam-se as mesmas questões presentes no que seria uma “poética do unívoco e do necessário”, mencionada por Umberto Eco (1988, p. 43-44), à qual subordina-se “uma hierarquia de entes e leis que o discurso poético pode aclarar em mais níveis, mas que cada qual deve entender da única maneira possível, que é a instituída pelo *logos* criador”, o que vale dizer que a aplicação às avessas da consciência de abertura, por motivações político-ideológicas de toda ordem, produz como resultado o fechamento da obra. A mesma consequência pode ocorrer numa obra potencialmente autorável, se o espectador for convocado ou induzido a expressar obrigatoriamente o mesmo conteúdo e da mesma maneira que o autor: esse espectador estará diante de um fechamento da autorabilidade – nesse caso, o objeto mediador da relação autor/receptor não se caracteriza como uma obra autorável, na medida em que apenas explora o espectador enquanto ratificador da autoridade do autor – enfim, autorabilidade reduzida a mera chancela para a autoridade.

No sentido de buscar a superação do exercício autoritário da autoridade de autor, uma obra proposta poeticamente como obra autorável coloca-se exatamente na perspectiva oposta. A obra autorável configura-se enquanto repositório em que a autorabilidade do sistema será explorada até as últimas consequências e seus limites serão combatidos, rompidos, superados, de modo que dialogismo e polifonia sejam elementos portadores dos mais diversos pontos de vista manifestados das mais diferentes formas, abrindo

comportas para que o autêntico, o imprevisível, o imponderável e o não-autorizado sejam veiculados livremente como garantia autoral do outro, constituindo, enfim, alteridade e diversidade autorais no *corpus* da obra *efetivamente* aberta à autoria dos espectadores.

1.4- Agenciamento autoral ou enunciativo.

Uma questão sobre o fenômeno de abertura da obra é o agenciamento do espectador, que estabelece um novo estatuto dessa figura fundamental da recepção como agente do processo artístico. Nesse sentido, um aspecto que me desperta atenção e interesse consiste em considerar a autorabilidade desse agenciamento para constituir sujeitos de enunciação¹⁴ (DUBOIS, 2004, p. 219) e a maneira como esse novo agenciamento reinventa o espectador, liberando-o ou desafiando-o para o exercício de novas funções no processo de produção e recepção da obra de arte.

O termo “agenciamento” já aparece empregado por Maria Alice Milliet, ao comentar o agenciamento coletivo (1992) promovido pelas proposições participativas de Lygia Clark, na relação direta, corporal, do participante com o objeto artístico com conotações autorais consideradas pela artista (CLARK, 1980), e corresponde também aos projetos coletivos propostos por Hélio Oiticica para deflagrar processos de invenção em seus participadores (OITICICA, 1986).

O uso do termo “agenciamento” no contexto das especificidades do meio tecnológico foi convencionado como “intervenção autônoma do receptor” (MACHADO, 2007, p. 126) e se constitui de modo geral relacionado à interatividade dos meios digitais enquanto agenciamento do espectador, denotando-se daí que “tudo o que vai se desenrolar na tela depende agora das decisões, ações e iniciativas tomadas pelo sujeito que se relaciona

¹⁴Estou adotando “enunciação” e “sujeito de enunciação” no sentido advindo da Linguística: Enunciação “é o ato individual de utilização da língua [...], é o ato de criação do falante. [...] Assim, a enunciação é constituída pelo conjunto dos fatos e dos atos que provocam a produção de um enunciado”. Denota-se daí que “o *sujeito de enunciação* é o falante, considerado como o ego, local de produção de um enunciado”. DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Lingüística*. Tradução de Izidoro Blikstein et al. 9. Ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 218-219, grifos nossos.

com ela, o usuário do computador” (MACHADO, 2007, p. 144), em última instância, o interator, envolvido em processos que constituem uma Poética da Ação (TAVARES, 2000).

Nas discussões sobre a autoria do interator no contexto tecnológico, Janet Horowitz Murray (2003, p. 149-150) considera que o que ocorre nesse processo “não é autoria, mas agência”, afastando da noção de agenciamento qualquer relação com processos autorais. No seu ponto de vista, “a autoria nos meios eletrônicos é procedimental” e argumenta que autoria procedimental “significa escrever as regras para o envolvimento do interator, isto é, as condições sob as quais as coisas acontecerão em resposta às ações dos participantes”. Ao colocar que é preciso “distinguir essa autoria derivativa da autoria original do próprio sistema”, Murray evidencia que a autoria procedimental corresponde a uma lógica sistêmica, que nos remete às reflexões de Landow sobre o sistema aberto do hipertexto.

Nesse sentido, proponho, na constituição de uma *Poética da Autoria Aberta*, a expansão das possibilidades do agenciamento para processos autorais intencionalmente mobilizados no sentido de promover uma conversão do participante/interator em coautor da obra, considerando que “autoria aberta desloca o agenciamento”¹⁵ (GUZDIAL, 1998, p. 6) e estimula a criação. É preciso na verdade reconhecer que a autoria derivativa inscreve-se como uma modalidade de autoria, exercida pelo interator como “o ego, local de produção de um enunciado” (DUBOIS, 2004, p. 219), e que o sistema provê as condições para a enunciação do sujeito, mas não a realiza e nem produz o enunciado. Essa é uma condição *sine qua non* para compreender o outro lado do problema.

Considerando uma autorabilidade nesse agenciamento, enquanto qualidade e particularidade autoral de uma ação do interator, de sua enunciação, estabeleço a formulação “agenciamento *autoral*” (GERMANO, 2010), que poderia ser também “agenciamento *enunciativo*”, como um desdobramento coerente do termo em suas novas articulações.

¹⁵ Num exercício de interdisciplinaridade, estou aplicando em nosso contexto artístico a reflexão de Guzdial a partir de sua experiência com o projeto educacional CoWeb, quando afirma que “Autoria aberta desloca o agenciamento no ambiente de aprendizagem. [...] Um ambiente de autoria aberta viabiliza este mesmo tipo de deslocamento de agenciamento, pois os alunos se tornam os criadores de atividades e até mesmo consumidores informados das atividades criadas pelos professores.” (1998, p. 6).

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Nessa perspectiva, para encaminhar nosso pensamento no sentido da evolução tecnológica, faço minhas as palavras de Felix Guattari, que antecipam minha reflexão e a meu ver atendem perfeitamente para concluir essa questão:

A produção maquínica de subjetividade pode trabalhar tanto para o melhor como para o pior. Existe uma atitude anti-modernista que consiste em rejeitar maciçamente as inovações tecnológicas, em particular as que estão ligadas à revolução informática. Entretanto, tal evolução maquínica não pode ser julgada nem positiva nem negativamente; tudo depende de como for sua articulação com os agenciamentos coletivos de enunciação. O melhor é a criação, a invenção de novos Universos de referência; o pior é a mass-midialização embrutecedora [...]. As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes [...] de nos fazer entrar em uma era pós-mídia, caracterizada por uma reapropriação e uma re-singularização da utilização da mídia. (GUATTARI, 1992, p. 15-16, grifo nosso).

Evidencia-se, assim, a existência de outro campo de estudo complementar que, incluindo os agenciamentos coletivos de enunciação, inclui extensivamente, a figura do espectador. Trata-se de um campo no qual questões de ordem autoral dos espectadores em processos de enunciação também ganham importância conceitual e demandam uma abordagem teórica para a compreensão das diferentes modalidades de autoria e inserção da alteridade, pontos de vista e formatividades dos espectadores, tal como comparecem no *corpus* da série *Autorretrato Coletivo*, bem como no contexto geral e abrangente da arte contemporânea em obras participativas e interativas que proponham, em seus agenciamentos, funções autorais ao seu espectador.

*

CAPÍTULO 2. POIESIS ESPECTATORIAL.

A série *Autorretrato Coletivo* constitui-se enquanto obra de artes visuais; nesse sentido, o termo “espectador” é predominantemente empregado como princípio amplo e ponto de partida de minhas reflexões sobre sua recepção participativa e interativa.

Sendo um trabalho fundado na Fotografia como linguagem principal, o termo “espectador” também guarda coerência específica com o *Spectator* barthesiano da fotografia, e cumpre também um perfil mais amplo, por sua recorrência na recepção em outras áreas, a exemplo das artes performáticas, como teatro, dança etc., permitindo uma interdisciplinaridade frutífera para a compreensão dos desdobramentos performáticos que as proposições participativas – e interativas – em artes visuais geralmente acarretam no comportamento do participante – e interator.

Essa opção pela noção de “espectador” se reitera mesmo na relação Arte e Tecnologia, em preferência a outros termos oriundos do jargão do meio tecnológico, aqui menos empregados, como internauta, usuário etc., que não integram o vocabulário das Artes Visuais. Em decorrência dessa escolha, torna-se possível abordar diversas situações desse espectador nas quais se instaura sua condição de usuário, internauta, interator e assim por diante, sem perder seu compromisso original com a visualidade, sobretudo porque “olhar é um aspecto significativo do uso da Internet e do computador”¹⁶ (WHITE, 2006, p. 8). Além disso, a minha percepção do avanço tecnológico como continuidade não substitutiva, mas cumulativa, da evolução das técnicas anteriores constitui um fator

¹⁶ Compartilho essa posição com Michele White e complemento a minha reflexão com este trecho da autora: “The term ‘spectator’ is rarely employed in Internet settings and in academic and popular literature about these sites, perhaps because it emphasizes the processes of reading and viewing. I intend for the term ‘spectator’ to evoke the concept of the Internet user but disagree with Anne Friedberg’s notion that computer ‘users’ are not spectators, not viewers”. Looking is a significant aspect of Internet and computer use. Yet internet viewing is sometimes referred to as lurking, which indicates that when spectators are looking, reading, and thinking, they benefit from the shared ideas without contributing. References to Internet and computer spectatorship should highlight how individuals spend time reading and viewing as well as writing and interacting.” WHITE, Michele. *The body and the Screen: theories of Internet Spectatorship*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2006, p. 8-9.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

que reforça minha justificativa e interesse para investigar o novo estatuto do conceito de espectador na passagem para as experiências artísticas com a tecnologia.

Nesse sentido, o termo “espectador”, por sua abrangência, atende plenamente como princípio para refletir simultaneamente sobre a recepção no contexto tanto das artes participativas, em ambiente real, quanto das artes interativas, em ambiente digital.

Durante o acompanhamento dos processos autorais dos participantes e interatores na série *Autorretrato Coletivo*, observei o quanto foi se tornando crucial encontrar o termo poeticamente correto, preciso, para me referir ao estatuto dos espectadores que [des]construíam a identidade coletiva em discussão nas obras enquanto *autores* de suas identidades e que pudesse se relacionar com a noção de autor em coletivo com a qual identifiquei o redimensionamento de meu estatuto de autor.

O problema premente que se colocava era encontrar o termo que pudesse privilegiar a noção de autoria em suas notações, configurando assim uma taxonomia mais apropriada para designar e compreender a produção autoral dos espectadores, enquanto forma, conteúdo, repertórios e significados, nas proposições de autoria aberta que possibilitaram a absorção mais concreta da diversidade identitária e cultural enquanto dialogismo e polifonia no *corpus* das obras inacabadas e obras-proposição da série.

Instaurou-se uma busca conceitual e artística, cujo percurso interdisciplinar tem início e encontra as primeiras respostas nas proposições poético-políticas e formulações teóricas do Teatro de Intervenção Social.

2.1- Conceito de Espect-Ator: Ação [e escritura] em Augusto Boal.

Numa abordagem interdisciplinar, recupero para investigação o termo “espect-ator” advindo da dramaturgia do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal. O termo foi introduzido no âmbito específico do Teatro de Intervenção e no âmbito mais amplo das artes

participativas das movimentações políticas da década de 60, nas quais se insere. Sua proposta de participação configura-se na perspectiva de uma obra em movimento com abertura poética de segundo grau (Eco, 1988), intencionalmente agenciada como tal e prevê o engajamento do espectador. “Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, os espectadores não existem no simples ‘*spectare = ver*’”, declara Boal, e prossegue: “aqui, ser espectador significa ser participante, intervir; aqui, ser espectador quer dizer preparar-se para a ação, e *preparar-se* já é por si só uma ação” (2002, p. 83), o que estabelece uma oposição ao caráter passivamente contemplativo do espectador do teatro convencional.

Reunindo ensaios escritos desde 1962 em São Paulo até fins de 1973 em Buenos Aires, o livro *Teatro do Oprimido e outras Poéticas Políticas* (2008), publicado pela primeira vez em 1973, revela a gênese do termo “espect-ator” no pensamento de Boal. O termo comparece sob várias notações diferentes em seu desenvolvimento, desde a notação “participantes-espectadores” ou seu reverso “espectador-participante” (BOAL, 2008, p. 211-214), passando por “espectador-ator” (BOAL, 2008, p. 215) até “spect-atores” (BOAL, 2008, p. 19) e posteriormente em outras publicações, a exemplo de *O arco-íris do desejo*, como “espectadores-interventores” e “espect-ator” (BOAL, 1996, p. 83), alternando com a variante “spect-ator” (BOAL, 1996, p. 28), chegando por fim às suas aparições internacionais em notações traduzidas como “*Spect-Actor*”¹⁷ (BOAL, 2000, p. xx-xxi) e “*spect-acteur*”¹⁸ (BOAL, 2002, p. 73-79), respectivamente na versão das edições inglesa e francesa publicadas nesses países na década de 1970.

Em suas argumentações sobre o *Teatro do Oprimido*, Boal afirma que “a primeira palavra do vocabulário teatral é o corpo humano” (2008, p.188), que assume particular importância em seu teatro na medida em que o conhecimento e a expressividade do corpo torna-se uma condição *sine qua non* também para o seu espectador:

¹⁷ Na versão em inglês: “In this way, the Spectator becoming Spect-Actor is democratically opposed to the other member of the audience, free to invade the scene and appropriate the power of the actor” (p. xx), e “By taking possession of the stage, the Spect-Actor is consciously performing a responsible act. The stage is a representation of the reality, a fiction. But the Spect-Actor is not fictional” (p. xxi). BOAL, Augusto. *Theater of the oppressed*. London: Pluto Press, 2000, p.xx-xxi. First published 1979 by Pluto Press.

¹⁸ Na versão em francês, traduzida por Julian Boal: “Au cours d’une séance de théâtre-forum, le *spect-acteur* peut interrompre la scène pour proposer son alternative”, (p. 73), e mais adiante: “dans le théâtre de l’opprimé, être *spect-acteur* signifie être un participant actif, créateur, prêt à intervenir” (p. 79). BOAL, Augusto. *L’arc en ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*. Paris: La Découverte, 2002.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

[...] para que se possa dominar os meios de produção teatral, deve-se primeiramente conhecer o próprio corpo, para poder depois torná-lo mais expressivo. Só depois de conhecer o próprio corpo e ser capaz de torná-lo mais expressivo, o ‘espectador’ estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de ‘espectador’ e assumir a de ‘ator’, deixando de ser *objeto* e passando a ser *sujeito*, convertendo-se de testemunha em protagonista. (BOAL, 2008, p. 188, grifo do autor).

Dentre as várias etapas esquematizadas por Boal em seu “plano geral da conversão do espectador em ator” (2008, p. 188), interessa-nos mais particularmente aquela que ele denomina “O Teatro como Linguagem”, na qual privilegia a prática do “teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado” (BOAL, 2008, p. 188, grifo nosso), numa visão da peça teatral em sintonia com a noção de obra inacabada de Eco (1988). Nesta etapa, Boal prevê três diferentes graus nessa prática de linguagem, dos quais dois ganham destaque para nossa reflexão: A *Dramaturgia Simultânea*, em que “os espectadores ‘escrevem’, simultaneamente com os atores que representam” e o *Teatro-Debate*, em que “os espectadores intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam, atuam” (BOAL, 2008, p. 189).

A passagem de espectador para ator, representada pela notação semiótica “spect-ator”, é mais evidente no *Teatro-Debate* ou *Teatro Fórum*, considerada por Boal provavelmente a forma mais democrática, conhecida e praticada do *Teatro do Oprimido* em todo o mundo¹⁹. Segundo palavras do dramaturgo, o *Teatro- Fórum* emprega todos os recursos teatrais, somando-lhes uma característica essencial:

os espectadores – aos quais chamamos de *Spect-atores* – são convidados a entrar em cena e, atuando teatralmente e não apenas usando a palavra, revelar seus pensamentos, desejos e estratégias que podem sugerir, ao grupo ao qual pertencem, um leque de alternativas possíveis por eles próprios inventadas: o teatro deve ser um ensaio para a ação na vida real, e não um fim em si mesmo. (BOAL, 2008, p. 19).

¹⁹ Várias formas de teatro, em vários países, empregam os conceitos de Boal, como o teatro de rua na Índia que “s’efforce de transformer le spectateur en acteur, comme le suggère le terme d’Augusto Boal ‘spect-acteur’. Ce sont les spectateurs qui complètent l’action de la pièce et ce sont eux, les vrais héros de ce théâtre populaire” (p. 84). DESPHANDE, Dushanva. Une communication informelle et populaire: formes, contenus et espaces du théâtre de rue en Inde. In: SAUQUET, Michel et alii (org.). *L’idiot du village mondial: Les citoyens de la planète face à l’explosion des outils de communication: subir ou maîtriser?* Bruxelles-Belgique & Paris-France: Ed. Luc Pire & Ed. Charles Léopold Meyers, 2004, p. 83-98.

O espectador depara-se com uma encenação diferenciada, pois é em seu nome e não em seu lugar que o ator fala: nesse sentido, o espectador pode se quiser propor novas soluções, novas falas e até mesmo assumir a cena. Instaura-se assim uma relação em que esse “espectador (*Spect-Actor*) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (*é o ator*, pode guiá-lo, modificá-lo)”, um agenciamento enquanto “*Spect-Ator*: agente sobre o ator que atua.” (BOAL, 1996, p. 27-28). Essa mudança no estatuto do espectador no *Teatro do Oprimido* desencadeia uma nova experiência de catarse, oposta à purgação aristotélica (Poética da Opressão) e desdobramento da Poética da Conscientização brechtiana cuja “experiência é reveladora ao nível da consciência” (BOAL, 2008, p. 236-237). A catarse do Teatro do Oprimido é uma experiência reveladora ao nível da ação, constituindo-se numa “Poética da Liberação” na qual o espectador não delega poderes de pensamento ou ação aos personagens e/ou atores, mas libera sua própria ação (BOAL, 2008, p. 237), deflagrando, nas palavras de Boal, “um espectador de novo tipo: um espect-ator. Vejo e ajo” (BOAL, 1996, p. 83), um eu-sujeito-ativo que experimenta “um ensaio da revolução” (BOAL, 2008, p. 237) como preparação para a ação real.

O que considero importante destacar nesse agenciamento do espectador no *Teatro do Oprimido* é que Boal prevê para seu espectador-participante não apenas uma atuação dramática enquanto espect-ator (ação como ator no âmbito da recepção), mas também ações de *escritura* da peça que ocorrem tanto na fase de produção das cenas quanto de sua recepção.

Nesse processo, na fase da recepção, o espectador é convidado a envolver-se dramaturgicamente na busca de soluções para uma problemática da peça apresentada durante a própria encenação, o que significa que sua intervenção em cena pode alterar texto, repertório, direção, cenografia, conteúdo e ideologia da peça, numa participação que assume conotações claramente autorais (ou co-autorais). Esse fator evidencia-se nas palavras de Boal sobre o *Teatro-Forum*, quando afirma que “o Foro é o espetáculo” que se instaura com a profanação da cena, com o debate de ideias entre os espectadores e os atores, conduzindo para a meta final quando “destrói-se a peça proposta pelos artistas para, juntos, construírem outra” (BOAL, 1996, p. 22), produzida no aqui e agora da encenação.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Essa demanda autoral não ocorre somente no *Teatro-Fórum* com a entrada do espectador em cena durante o espetáculo, mas também na fase anterior, de produção da peça, na modalidade denominada *Dramaturgia Simultânea* em que moradores da comunidade são chamados a escrever as cenas da peça a ser apresentada para a posterior intervenção na modalidade do *Teatro Fórum*, em relação à qual instaura uma espécie de dialética. A seguir, a descrição de Boal sobre a *Dramaturgia Simultânea* revela os dois momentos em que a modalidade se baseia em proposições de escritura:

Este é o primeiro convite que se faz ao espectador para que intervenha, sem que seja necessária sua entrada física em ‘cena’. Trata-se aqui de interpretar uma cena curta de 10 ou 15 minutos, proposta por alguém do lugar, por um vizinho da favela, e improvisado pelos atores, depois de discuti-la com o ‘autor’ e delinear o enredo. Pode-se, inclusive, e sempre que haja tempo, escrever a cena que não tem que ser necessariamente improvisada. Em qualquer caso, o espetáculo ganha em teatralidade se a pessoa que propôs a cena, que contou a história, estiver presente na platéia. A cena deve ser representada até o ponto em que se apresente o problema central, que necessite uma solução. [...] (BOAL, 2008, p. 199).

Observe-se que esse convite do *Teatro do Oprimido* ao espectador é feito para ser realizado no âmbito da autoria: a cena é proposta por um cidadão do local, que conta a história, ajuda a delinear o enredo, cuja categoria de autor é, entretanto, mencionada entre aspas por Boal... Na continuidade da *Dramaturgia Simultânea*, os procedimentos correspondem à proposta do *Teatro-Fórum*, em que a cena é representada até o ponto em que o problema central se instaure, quando então os espect-atores intervêm atuando – e também escrevendo, como se observa na sequência da descrição de Boal:

[...] A cena deve ser representada até o ponto em que se apresente o problema central, que necessite uma solução. Neste ponto, os atores param de interpretar e pedem ao público que ofereça soluções possíveis, para que as interpretem, para que as analisem. Em seguida, improvisando, interpretam todas as soluções propostas pelo público, uma a uma, sendo que todos os espectadores têm o direito de intervir, corrigindo ações ou falas inventadas pelos atores, que são obrigados a retroceder e a interpretar outra vez as mesmas cenas ou dizer as novas palavras propostas pelos espectadores. Assim, enquanto a platéia ‘escreve’ a peça, o elenco simultaneamente a interpreta. Tudo o que possam pensar os espectadores é discutido ‘teatralmente’ em cena, com a ajuda dos atores. Todas as soluções propostas e opiniões são expostas em forma teatral. A ‘discussão’ nesse caso não se produz através da utilização de palavras somente, mas sim de todos os elementos teatrais possíveis (BOAL, 2008, p. 199-200).

Aqui, observa-se que no âmbito da recepção os espectadores são chamados a intervir na escritura da cena previamente proposta por um cidadão local, complementando a criação com novas soluções, ditando falas para os diálogos, definindo ações para as personagens, acionando os diversos elementos teatrais para resultar numa peça escrita pela plateia. Mas cabe ressaltar mais uma vez o emprego das aspas, agora na frase “enquanto a platéia ‘escreve’ a peça”, que novamente cria certa dubiedade em relação à dimensão autoral do fenômeno gerado pelo *Teatro Fórum* e do verbo “escrever” empregado, que noutra passagem, entretanto, recebe uma ênfase grafado em itálico, quando Boal afirma:

Essa forma de teatro produz uma grande excitação entre os participantes: começa a demolir-se o muro que separa atores de espectadores. Uns *escrevem* e outros representam quase simultaneamente. Os espectadores sentem que podem intervir na ação. (BOAL, 2008, p. 202, grifo do autor).

Cumpre destacar o fato de que a noção de autoria não se explicita objetivamente enquanto conceito. Movido coerentemente pelo princípio de que “*Teatro é ação*” (BOAL, 2008, p. 237), Boal preocupa-se fundamentalmente com a importância revolucionária de um teatro que “deve ser um ensaio para a ação na vida real” (BOAL, 2008, p. 19), o que coloca a questão autoral em segundo plano. Mas fica claro que Boal tem nítida percepção da questão; está ciente de que não se trata de ensaiar ações impostas, pois o *Teatro-Fórum* intenta libertar a ação de determinismos, da noção de fatalidade ou Destino (BOAL, 2008, p. 202) que sejam formalizados ideologicamente por uma classe dominante. Nessa perspectiva, evidencia-se a importância do redimensionamento autoral no agenciamento do espectador que promove o deslocamento da noção de autor individual, pois, como esclarece Boal, se antes o ator

interpretava a um senhor que escrevia fechado em seu escritório (e não tenho nada contra esses senhores: sou um deles!), aqui, ao contrário, deve interpretar um público popular, um dramaturgo coletivo, que não lhe oferece um texto acabado mas sim soluções, sugestões, cenas, frases, características – e ele deve reunir tudo isso na apresentação perfeita de um personagem vivendo uma história. Esse dramaturgo coletivo vive numa favela, ou trabalha numa fábrica, ou são os vizinhos que se reúnem na sociedade dos amigos do bairro, ou os paroquianos de uma igreja, ou os camponeses de uma Liga Camponesa, ou os estudantes de uma escola. Os atores têm a missão de interpretar os pensamentos destes grupos de homens e mulheres. O ator deixa de interpretar o indivíduo e passa a interpretar o grupo; deixa de interpretar um texto já escrito, acabado, e

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

passa a interpretar uma dramaturgia embrionária. Isto é muito mais difícil, não resta dúvida, mas é igualmente muito mais criador!

(BOAL, 2008, p. 203)

Constata-se nesse agenciamento uma forma de conversão de *aisthesis* para *poiesis* do espectador resultante na figura do dramaturgo coletivo que agrupa os espect-atores numa dimensão autoral. Contudo, o emprego do termo “espect-ator” em Boal não prevê justamente o campo da autoria liberado para o participante – que se efetiva enquanto procedimento poético-político na *praxis*, mas não está conceitualmente inscrito na base taxonômica do discurso teórico do *Teatro do Oprimido*.

2.2- O Espect-Autor de Gellouz: escritura e autoria do espectador.

Entre os estudos teatrais inspirados na linha do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, coloco como parâmetro para as minhas reflexões sobre a autoria do espectador a pesquisa de Mohamed Aziz Gellouz, intitulada *Théâtre Citoyen: un modèle d’avenir...* (GELLOUZ, 2007), que apresenta a notação semiótica “*spect-auteur*” (GELLOUZ, 2007, p. 29-30), ou seja, “espect-autor”, como conceito que explicita o agenciamento autoral do espectador no âmbito da escritura da peça, no referido projeto teatral.

O *Teatro Cidadão* foi desenvolvido pelo grupo *Théâtre des Petites Lanternes*, “com a finalidade de colocar o cidadão no coração de suas criações” (GELLOUZ, 2007, p. viii) que “aliam pesquisa artística e intervenção social” (GELLOUZ, 2007, p. 39) tendo em vista a realização de uma peça teatral que repousa “na ‘restituição’ da fala dos cidadãos sob forma artística” (GELLOUZ, 2007, p. 28, tradução nossa). Nessa perspectiva, com forte inspiração focada na *Dramaturgia Simultânea* de Boal, o efeito deflagrador do processo de reflexão dos participantes ocorre no âmbito da produção da peça, através da escritura, enquanto “citoyens-écrivants” (GELLOUZ, 2007, p. 48), cidadãos-escritores denominados conceitualmente espect-autores, tendo como desdobramento na recepção o efeito catarse “segundo o sentido de Boal na medida em que os espectadores

reconhecerão suas próprias palavras em cena” (GELLOUZ, 2007, p. 28), configurando-se uma Poética da Liberação (BOAL, 2008, p. 237).

Numa comparação entre o *Teatro do Oprimido* de Boal e o *Teatro Cidadão*, Gellouz destaca as diferenças entre as duas proposições de intervenção social, buscando evidenciar os elementos predominantes da proposta de cada um:

Le spectateur: dans le théâtre d’intervention (TI), le spectateur vit une oppression et se sent démuné par rapport à un gouvernement ou une organisation qui l’exploite. Tandis que dans Le Théâtre Citoyen (TC), les spectateurs possèdent un vécu sur le territoire qu'ils souhaitent faire entendre à travers l’écriture.

Le spectacle: Le TI a pour but de faire réaliser au spectateur son propre pouvoir et d’identifier des pistes de solutions s’offrant à lui. Contrairement au TI, le spectacle dans le TC se produit à la fin du processus et permet aux personnes du territoire d'entendre la parole des citoyens.

Le processus de réflexion (l’effet déclencheur): Le processus de réflexion sur la condition de vie du spectateur se fait au cours et après le spectacle pour le TI. Le but est de faire en sorte que les spect-acteurs deviennent des spectateurs mobilisés. Dans le TC, le processus de réflexion se fait, au contraire, bien avant le spectacle à travers l’écriture. Le but est, dans ce cas, de faire en sorte que les spect-auteurs deviennent des spectateurs jouissant de leur pleine citoyenneté en renforçant leur sentiment d’appartenance dans le milieu. (GELLOUZ, 2007, p. 29).

Gellouz destaca que no *Teatro do Oprimido* de Boal, o objetivo principal é fazer com “que os espect-atores tornem-se espectadores mobilizados”, enquanto que, no *Teatro Cidadão*, “o processo de reflexão se faz, ao contrário, bem antes do espetáculo através da escritura [...] de modo que os espect-autores tornem-se espectadores fruindo de sua plena cidadania reforçando seu sentimento de pertencimento ao meio” (GELLOUZ, 2007, p. 29). Torna-se evidente que enquanto o projeto de Boal confere ênfase à recepção, o projeto do *Teatro Cidadão* enfatiza a produção.

Contudo, como já observamos na descrição da *Dramaturgia Simultânea* e do *Teatro-Fórum*, há dois momentos de escritura no projeto do *Teatro do Oprimido* de Boal; um, na fase de produção, anterior ao espetáculo, e outro concomitante na recepção. Gellouz reconhece tais momentos em que as ações do espectador em Boal são exercidas enquanto coautoria, como se observa em suas palavras na passagem a seguir:

C’est ainsi que Boal a mis en place les techniques et méthodes du théâtre de l’opprimé où il expérimente des rôles, attitudes et actions différents : le

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

spect-acteur n'est plus soumis au texte d'un auteur, ni à la vision d'un metteur en scène, ni à l'interprétation d'un comédien (Lepage, 1999 : 15). L'appropriation de la pièce théâtrale par le public s'exprime par le fait que ce dernier devient 'co-auteur, co-metteur en scène et spect-acteur'. Plusieurs techniques sont ainsi mises en place, favorisant l'appropriation du spect-acteur tels que la dramaturgie simultanée, le théâtre forum et le théâtre invisible (GELLOUZ, 2007, p. 27).

Gellouz não aplica explicitamente o conceito de espect-autor para as funções autorais mencionadas; contudo, quando propõe o termo para o *Teatro Cidadão*, o conceito retroativamente lança uma nova luz sobre os procedimentos relacionados à *Dramaturgia Simultânea*, da qual o referido projeto é profundamente tributário.

Nesse sentido, podemos afirmar com grande margem de segurança que no teatro de Boal encontra-se também um espect-autor presente na *Dramaturgia Simultânea*, convidado a propor conteúdos e temas no âmbito da escritura da peça, bem como há um espect-autor embutido no espect-ator do *Teatro-Fórum*, que se apropria da encenação, sobe ao palco e, entre os momentos de atuação como ator, experimenta também momentos de escritura enquanto autor, nascidos a partir de sua posição inicial de espectador na recepção do espetáculo.

A partir dessa nova abordagem, munidos do conceito de espect-autor de Gellouz que completa, ao lado do conceito de espect-ator, o corpo teórico do teatro de Boal; temos subsídios para esboçar um quadro taxonômico, de modo a preencher algumas lacunas e avançar a questão com certa dose de coragem para enfrentar a resistência de ordem ideológica que possa advir de minha tomada de posição, felizmente não isolada, favorável ao reconhecimento de que existem várias modalidades de autoria e coautoria praticadas pelos espectadores na recepção de obras participativas e interativas.

2.3- Espect-Autor no contexto das Artes Participativas.

Estendendo do caso particular do *Teatro do Oprimido* de Boal e do *Théâtre Citoyen* de Gellouz, podemos considerar as noções de espect-ator e espect-autor desenvolvidas em suas formulações teóricas pertinentes para a compreensão dos papéis e funções que os espectadores exercem nas obras participativas de modo geral.

Nesse contexto de obra aberta de 2º grau, as obras em movimento (ECO, 1988), mediadas corporalmente, caracterizam-se tanto por uma Poética da Liberação (BOAL, 2008), com espect-atores num sentido especificamente dramatúrgico participando de proposições de caráter performático teatral, quanto por uma Poética do Jogo (TAVARES, 2001) num sentido mais geral, de ação, com espect-atores exercendo sua *agon*, ou seja, suas capacidades físicas e locomotoras para vivenciar a obra (CAILLOIS, 1958). Podemos discernir, refletindo em sintonia com Hélio Oiticica (1986, 91)²⁰, uma modalidade de participação do espectador “que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’” e outra modalidade “que envolve uma ‘participação semântica’”, que se complementam numa almejada “participação fundamental” concentrada na busca de novos significados pelo espectador:

Desde as proposições “lúdicas” às do “ato”, desde as proposições semânticas da palavra pura “às da palavra no objeto”, ou às obras “narrativas” e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna [ao espectador] fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à completção dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta. (OITICICA, 1986, p. 91)

Para Hélio Oiticica, não há limites para essa abertura, que pode ultrapassar fronteiras para além da completção da obra, quando observa que “tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua obra” (OITICICA, 1986, p. 91), sugerindo um dilatamento ainda maior do novo estatuto do espectador nas artes participativas de sua época.

Por essa dupla relação na constituição de significados na obra, ou da própria obra, podemos compreender que esses processos de participação instauram um agenciamento dos espectadores enquanto espect-autores, agenciamento efetivado na medida de suas incursões de ordem autoral desenvolvidas na relação com a obra (ou proposição) participativa, que me parece também responder, de forma sintética, à intenção conceitual da formulação “espectador-autor” concebida por Lygia Clark em 1965, quando a artista reflete sobre a participação do espectador:

²⁰ Essa reflexão de Oiticica sobre a participação do espectador também pode ser encontrada em: OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 96-97.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para a liberdade do espectador-autor. Este [o espectador-autor] tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação. (1980, p. 27, grifos nossos).

Não se trata de substituir um termo pelo outro, mas de reconhecermos no espect-autor uma relação diferenciada daquela que comparece no espectador-autor de Lygia e que ambos, por suas notações, podem remeter a diferentes estágios e processos do mesmo fenômeno da autoria espectral.

Considerando o caráter participativo desse contexto, a partir desses termos, sem promover exclusões, podemos também sugerir a elaboração de mais variantes que se coloquem ao lado do binômio espect-ator e espect-autor, tais como particip-ator e particip-autor, compondo assim uma sinonímia conceitual em filigrana para comportar uma gama de nuances nesse paradigma que nos possibilite um refinamento da reflexão, dependendo do aspecto sobre o qual repouse a ênfase da abordagem desenvolvida, se no contexto geral da participação, no caso do segundo binômio, ou na figura específica do espectador, no primeiro.

As noções de particip-ator e, sobretudo, de particip-autor, viriam a complementar o campo paradigmático no qual se insere a noção de “participador” de Hélio Oiticica, que aglutina a qualidade de ato criador à ação do participante em resposta às proposições participativas. Discorrendo sobre a definição de seu conceito de Antiarte, Hélio apresenta, em estilo verbete, as seguintes colocações em torno da nova figura do participador que corroboram algumas questões importantes:

Antiarte – compreensão e razão de ser o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador”. Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista: ficam portanto invalidadas as posições metafísica, intelectualista e esteticista – não há a proposição de um “elevar o espectador a um nível de criação”, a uma “metarrealidade”, ou de impor-lhe uma “idéia” ou um “padrão estético” correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele “ache” aí algo que queira realizar – é pois uma “realização criativa” o que propõe o artista, realização esta isenta de

premissas morais, intelectuais ou estéticas – a antiarte está isenta disto – é uma simples posição do homem nele mesmo e nas suas possibilidades criativas vitais. (OITICICA, 1986, p. 77, grifo do autor).

Para Oiticica, a participação do espectador “é o princípio do que se poderia chamar de ‘proposições para a criação’”; nesse sentido, ao substituir a imposição de “um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador” por uma estrutura aberta com “possibilidade de ‘experimentar a criação’” (OITICICA, 1986, p. 111), reconfigura-se o estatuto do espectador na formulação teórica do participador. O campo de sua ação consiste na “visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social” (FAVARETTO, 1993, p. 33) em suas proposições cuja intencionalidade, como atesta Aracy Amaral, desloca-se no sentido de provocar “transformações concretas, como descoberta renovada e palpável, como co-autoria do espectador-participador”²¹ (apud FAVARETTO, 2000, p. 184, grifo nosso). No caso da proposição dos Parangolés, “não se trata [...] do corpo como suporte da obra, pelo contrário é a total incorporação” que Hélio pretende, ou seja, a experiência para o participador deve desdobrar-se criativamente num processo de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”, ultrapassando a mera relação do vestir e do exhibir os Parangolés (OITICICA, 2009, p. 229)²². Nesse sentido:

O espectador não se torna somente participante (participador, segundo HO), torna-se também parte da obra quando a veste. [...] A noção de autor de uma obra é também posta em questão no momento em que o espectador passa a ser participante: ele se torna co-autor da obra quando a veste. Oiticica chegou a propor que fossem dados os materiais aos participantes, para que eles pudessem produzir suas próprias obras. A obra do artista fica, assim, completamente inacabada e aberta; ela depende da participação do outro. Não existe qualquer plano explicativo da sua utilização, nem indicações precisas, em modelos preestabelecidos. O participante é deixado totalmente livre em sua ação. (JACQUES, 2003, p. 32, grifo nosso).

Segundo Celso Favaretto, “o imaginário de Oiticica (como se explicita no ‘Parangolé’) é aquele que se interessa, não pelos simbolismos da arte, mas pela função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está exatamente na sua suplantação da pura imaginação pessoal, em favor de um ‘imaginativo’ coletivo” (1993, p. 36). Superando o ofício de construir os significados e estruturas significantes da obra, o artista assume o

²¹ Citado por Aracy Amaral, no artigo “Helio Oiticica”, Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burger, p.193. In: FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2. ed. Revista. São Paulo: EDUSP, 2000, p.184.

²² Esta entrevista de Hélio também pode ser encontrada in: OITICICA, Hélio. Entrevista com Ivan Cardoso. In: FLUCHETTI, R. *Vampirismo*. Rio de Janeiro: Ebal, 1990, p.86.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

papel de deflagrador do estatuto de seu participador, agenciando-o de tal modo que, nas palavras de Hélio, sua proposição

[...] mobilize o participador, o ex-espectador que agora também é participador, que mobilize ele a um estado de invenção. [...] O artista tem de conduzir o participador ao que eu chamo de estado de invenção... O artista, o papel dele é declanchar no participador, que é o ex-espectador, o artista declancha no participador o estado de invenção [...].

Em entrevista com Ivan Cardoso, indagado sobre a maneira diferente de sua percepção e do ato de criar, Hélio vai mais longe:

É diferente, porque eu declancho o grande estado de invenção... As pessoas normais se transformam em artistas plásticos... eu declancho... eu não me transformei num artista plástico, eu me transformei num declanchador de estados de invenção. (OITICICA, 2009, p. 234, grifo nosso.)

Fica em evidência que o tipo de proposição imaginada por Oiticica promove estímulos para autoria – enfim, que existe na efetividade da participação do espectador, na sua “realização criativa” – enquanto artista plástico, inclusive –, um desdobramento de caráter autoral em processo, daí a sinonímia aproximada que considero entre participador e particip-autor, que eu estenderia também ao espect-autor, embora talvez um tanto à revelia do próprio Hélio ...

... Como se pode pinçar de suas colocações, Oiticica radicaliza a questão ao eliminar todo o caráter espectral do participador, reiterando em seu discurso o participador como “ex-espectador”. Porém, a eliminação radical da categoria do espectador em prol do participador faz recordar uma indesejada correspondência com a eliminação igualmente radical e indesejada de Barthes quando propôs a morte do autor como princípio para se compreender o leitor como “o ser total da escritura” (1994, p. 495). Creio que o participador de Hélio não deixa de ser espectador dos demais participantes e que nessa relação espectral inclusive estabelece diálogos criativos (como na própria dança e no Carnaval, em que não se dança sozinho...), como ele mesmo descreve noutra passagem sobre a experiência do participador com o *Parangolé*, quando diz que “a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora vendo a outra se vestir, ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências” que, em minha compreensão, certamente demandam uma alternância entre espectador e

participador, por conta da relação interpessoal dos participantes em sintonia durante a experiência.

Considerando a importância da relação espectral para os processos perceptivos e criativos, bem como a minha opção por não aderir à morte do autor, opto igualmente por não aderir a esse divórcio do espectador nas proposições participativas, preferindo pensar em termos de uma transformação cumulativa – daí a opção por preservar esses termos combinados entre espectador e autor, participante e autor, como uma forma de revelar no conjunto de processos o seu verdadeiro caráter de alternância entre produção e recepção.

2.4- Espect-Autor no contexto das Artes Interativas.

No contexto das artes interativas, podemos transferir o conceito de “*spect-auteur*” (espect-autor) do *Théâtre Citoyen* de Gellouz para o contexto dos processos tecnológicos, aplicando o método de transferência de Moles que consiste em utilizar um conceito preexistente e desenvolvê-lo para extrair dele outro conceito ou novas conotações para a especificidade do novo domínio (1981, p. 91). A transferência nesse caso parece natural, coerente com o princípio da continuidade do avanço tecnológico em relação aos meios anteriores, considerando, além disso, como aval teórico para tal procedimento a complementaridade conceitual com o conceito de “*spect-acteur*” (espect-ator) de Jean-Louis Weissberg, tributário de Boal, cuja noção de “ator”, agora na recepção interativa,

não designa aqui os espaços de liberdade em que o intérprete atua, no sentido teatral, nem o ator numa acepção sociológica (o ator social). Remete diretamente à noção de ato, num sentido quase gestual, por oposição à apreciação mental. E o traço de união é essencial, pois acopla a função perceptiva “*spect*” (ver) ao acabamento do ato (WEISSBERG, 1999).

O conceito de espect-ator no contexto interativo, de caráter predominantemente gestual, atua no âmbito da ação, numa abertura de 3º grau (PLAZA, 2003), mediada

instantaneamente, privilegiando a digitalização do gesto do interator, em propostas que validam uma “Poética da Ação” (TAVARES, 2000) – e guarda, por essa ênfase conferida ainda ao nível da performance física/corporal do interator, uma grande coerência com a origem do termo no contexto da arte participativa de 2º grau (ECO, 1988), mediada corporalmente, numa proposta de “Poética do Jogo” (TAVARES, 2000), ou “Poética da Liberação” (BOAL, 2008, p. 237) – na qual particularmente se inscreve o *Teatro do Oprimido*.

A conversão do espect-ator weissbergiano para o espect-autor de Gellouz, do sentido quase gestual do primeiro para a função de ordem autoral do segundo, remete e creio que responde coerentemente a uma preocupação de Weissberg, para quem a questão do autor “requer de fato um reexame da distribuição das posições entre recepção e produção, reexame cujas dimensões políticas são primordiais”²³ (2001). Para Weissberg, o desenvolvimento da *internet* cria “posições intermediárias originais entre recepção e produção, que constituem uma verdadeira mutação dos saberes simbólicos” (WEISSBERG, 2001)²⁴, fator que relativiza a posição autoral como *meta-escritura*:

a criação hipermídia encontra-se em harmonia com um movimento cultural profundo que impulsiona os autores e artistas do universo digital [...] a criarem obras (ou produções) diretamente como meta-obras [...] Esta posição ‘demiúrgica’, partilhada por inúmeros autores multimídia, engendra espontaneamente uma postura de metaescritura (produzir antes meta-narrativas do que uma narração delimitada, criar meta-cenas com atores virtuais dotados de uma certa autonomia em vez de uma dramaturgia determinada, etc.).²⁵ (WEISSBERG, 2000)

Na contrapartida da postura de meta-escritura mencionada, Weissberg considera que, “simetricamente, do lado dos espect-atores, essas disposições suscitam o que se poderia chamar uma meta-leitura ou de modo geral uma meta-recepção”, concluindo que “esta

²³No original em francês: “Cette question de l'auteur engage en fait à un réexamen de la distribution des positions entre réception et production, réexamen dont les dimensions politiques sont primordiales”. WEISSBERG, Jean-Louis. Auteur, nomination individuelle et coopération productive. Revue *SOLARIS*, Décembre 2000 / Janvier 2001. <<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7weissberg.html>>.

²⁴Do original em francês: “Le développement d'Internet secrète des positions intermédiaires originales entre réception et production, qui constituent une véritable mutation des savoirs symboliques”. <<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7weissberg.html>>.

²⁵Do original em francês: “La création hypermédia se trouve en harmonie avec un mouvement culturel profond qui pousse les auteurs et artistes de l'univers numérique [...] à créer des oeuvres (ou des productions) directement comme méta-oeuvres [...] Cette position “demiurgique”, partagée par nombre d'auteurs multimédias, engendre spontanément une posture de métaécriture (produire des méta-récits plutôt qu'une narration délimitée, créer des métascènes avec des acteurs virtuels doués d'une certaine autonomie plutôt qu'une dramaturgie déterminée, etc.).” <<http://imagina.ina.fr/Imagina/2000/Ateliers/Actes/Papiers/weissberg.en.html>>.

atitude recursiva torna-se a condição espectral atual” (WEISSBERG, 2000)²⁶ no contexto tecnológico, condizente com a noção de *lectature* (*mot-valise* de *lecture* e *acte* para significar “leitura ativa”) como procedimento acionado pelos espectadores. Weissberg alerta que “esta *lectature* atua numa zona intermediária entre a produção e a apropriação de sentido”, e complementa que, na relação polarizada no binômio escritura/leitura, considerados no sentido amplo de produção/recepção, “uma *lectature* viabilizada por suportes dinâmicos aumenta ainda mais a proximidade entre os dois polos sem, contudo [...], condená-los a se fundir” (WEISSBERG, 2000)²⁷. Weissberg conjectura que “mesmo que as fronteiras se desloquem com a evolução tecno-cultural, esses dois polos e portanto também as zonas intermediárias manterão suas especificidades”²⁸ (WEISSBERG, 2000), de tal modo que tanto as noções de coautor quanto de coprodutor seriam imprecisas para explicitar as funções correspondentes ao novo estatuto representado por seu espect-ator.

Segundo o próprio Weissberg, o “*inter-acteur*” (inter-ator) não está em posição de coautor (SKIRA, 2001)²⁹, não acessa níveis de escritura, mas permanece no campo da leitura da obra, em meta-recepção ou, noutros termos, numa “continuidade recepção-adaptação-criação” ou “percolação recepção/expressão” ou “práticas de expressão/recepção” (WEISSBERG, 2000, p. 3-6), ou ainda “continuidade recepção-produção”, porém sem conotações coautorais. Weissberg circunscreve assim o campo de atuação de seu espect-ator enquanto *lectature* e não *écriture*, condicionando sua ação ao nível da recepção e não da produção no âmbito hipertextual e hipermediático da obra interativa. Por fim, a formulação conceitual espect-ator de Weissberg (diferentemente do que prevê o termo original em Boal) não pleiteia uma inclinação para autoria,

²⁶ Do original em francês: “Symétriquement, du côté des spect-acteurs, ces dispositions suscitent ce qu'on pourrait appeler une méta-lecture ou plus généralement une méta-réception : rechercher les principes fondateurs dans les séries de rééditions, tenter de repérer les invariants (et qu'on puisse les identifier ou pas, n'est, à la limite, pas essentiel), bref se bricoler, à chaque reprise, une "théorie" du récit, ou de la scène. Cette attitude réursive devient la condition spectatorielle actuelle. C'est finalement, un retour de manivelle logique, qu'un dispositif de méta-écriture suscite une posture de méta-lecture. Et l'on rejoint là les fondements de la culture de l'hypermédiation fondée sur une percolation entre la construction et la réception du sens.”
<<http://imagina.ina.fr/Imagina/2000/Ateliers/Actes/Papiers/weissberg.en.html>>.

²⁷ Do original em francês: “on devrait alors envisager que cette *lectature* agisse dans une zone intermédiaire entre la production et l'appropriation de sens” e “une *lectature* permise par des supports dynamiques augmente encore les proximités entre les deux pôles, sans toutefois, me semble-t-il, les condamner à fusionner”. <<http://imagina.ina.fr/Imagina/2000/Ateliers/Actes/Papiers/weissberg.en.html>>.

²⁸ Do original em francês: “même si les frontières se déplacent avec l'évolution techno-culturelle, ces deux pôles et donc aussi les zones intermédiaires, maintiendront leurs spécificités”.

²⁹ Compte-rendu du séminaire *L'action sur l'image* par B. Skira - 2ème séance 2000-2001 : 13 décembre 2000. (cf. artigo de Weissberg em *Arts Numériques*).

naquelas zonas intermediárias entre produção e recepção instauradas com o advento da *internet*.

Na minha percepção, pela experiência mesma que tive como um “autor em coletivo” na relação com as contribuições dos interatores em minhas proposições artísticas, observei que o conceito de espect-ator weissbergiano não abarca plenamente todos os fenômenos deflagrados por determinadas obras interativas. Menciono o caso de *ANDROMAQUIA On-line*, obra de 2004 que incorpora repertório dos interatores, numa perspectiva de caráter mais autoral na função desse espect-ator que envia repertório próprio organizado sintaticamente a um banco de dados. Tendo como interface uma configuração poética a partir de um formulário de opinião, a obra constrói progressivamente uma “cabeça coletiva” com a apropriação de textos, símbolos e desenhos, enfim discursos verbais e visuais *produzidos pelos espectadores* na etapa de recepção (GERMANO, 2007), sem os quais a sua constituição enquanto obra jamais se cumpriria.

Nessa perspectiva, encontro afinidade com o pensamento de Couchot, para quem o espectador é cada vez mais solicitado como coautor da obra interativa (2003, p. 250), e de Pierre Lévy que considera o esquema em *espaço todos/todos do ciberespaço* (2003, p. 63-64)³⁰ como “o indispensável desvio técnico para atingir a inteligência coletiva” (1999, p. 130), apontando a potencialidade do ciberespaço para a constituição de sujeitos coletivos de enunciação, o que permite “aos coletivos humanos inventar e exprimir de modo contínuo enunciados complexos” (2003, p. 67). Nesse contexto, evidencia-se que a noção de espect-ator de Weissberg, enquanto leitor ativo sem conotação coautoral no âmbito da meta-recepção interativa, não comporta os fenômenos de enunciação descritos por Couchot e Lévy. Weissberg, por outro lado, ensaia uma crítica às limitações da condição espetatorial no contexto interativo no qual “o espect-ator encontra-se numa situação inédita de abertura limitada” (1999, p. 78) e completa:

Je préfère retenir l'idée que interactivité apparaît comme une nouvelle condition de la réception et l'interpréter comme l'indice d'un désir collectif

³⁰ Pierre Lévy aponta essa distinção entre o telefone e a TV, um/um e um/todos, respectivamente, em oposição às possibilidades do ciberespaço, como dispositivo de comunicação estruturado pelo esquema em *espaço todos/todos*. Essa comparação parece-me igualmente válida em relação à imprensa. *Vide*: LEVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Ed. Loyola, 2003, p.63-64.

d'assouplissement des limites [...] et ceci aussi bien du point de vue du concepteur – qui vise une maîtrise en surplomb – que du récepteur. (1999, p. 78-79).

No meu ponto de vista, um dos aspectos limitadores da abertura que condiciona o espect-ator consiste na sua retenção no âmbito da recepção. Numa Poética da Autoria Aberta, uma abertura plena significa prover participação e interação também enquanto proposições de *escritura*, instaurando desafios autorais de produção que mobilizem o interator da condição de sujeito do enunciado para sujeito da enunciação.

Nesse sentido, a noção de espect-ator pode se expandir para abarcar uma compreensão mais específica para o estatuto autoral do espectador-interator nesses espaços intermediários de produção e recepção. Essa expansão se efetiva na sua conversão para espect-autor que, de ordem predominantemente mental/intelectual, se efetiva no âmbito da operação enquanto procedimento intencional, ou não, de escritura verbal ou visual, de ordem autoral, que se efetiva numa abertura de 3º grau (PLAZA, 2003), mediada instantaneamente (TAVARES, 2000) por um sistema inteligente baseado em programação, algoritmo e banco de dados.

Cabe observar que o espect-autor depende de uma ação enquanto espect-ator para realizar seu processo autoral, recordando que o estágio de espect-autor não nega os anteriores, evidenciando-se que o processo de transição da recepção para produção é cumulativo e não substitutivo; condição válida também em relação à noção de espectador que vê e/ou lê, configurando-se uma simultaneidade das três capacidades do indivíduo perante a obra interativa. Desse modo, o espectador acessa e aciona o sistema enquanto espect-ator e pode se colocar em enunciação enquanto espect-autor na medida de sua interpretação e posicionamento crítico perante a obra, de seu domínio do código, de seu envolvimento intencional ou não em procedimentos autorais sobre a obra interativa e na medida da extensão da abertura da obra a suas incursões criativas, somando-se também os recursos do meio e as condições das circunstâncias de comunicação – enfim, na medida da inter-relação da autorabilidade desse conjunto de variáveis.

*

CAPÍTULO 3. TAXONOMIA ESPECT-AUTORAL.

É preciso ser vários para escrever
[Jacques Derrida]

Na reflexão a respeito do estatuto do espectador nas obras participativas e interativas da série *Autorretrato Coletivo*, destaca-se a relativização (não o apagamento) do meu próprio estatuto de autor, numa transferência de responsabilidades autorais para o espectador que participa da obra ou interage com ela, atingindo um estágio mais complexo na articulação de significados previstos (ou não) na obra – que tem no conceito de espect-ator de Boal e Weissberg um encaminhamento para abordagem do fenômeno e, sobretudo, no conceito de espect-autor de Gellouz, a formulação teórica, intelectual, política e artisticamente definitiva para a compreensão do estatuto autoral do espectador enquanto sujeito da enunciação.

Nesse sentido, cumpre refletir e repensar a adequação do binômio produção/recepção para a compreensão das etapas desses processos e investigar, nas discussões sobre a figura do autor, os parâmetros iniciais para a apresentação e compreensão dos processos autorais e conceitos de autor herdados pelo espectador quando assume funções no contexto da espect-autoria.

3.1- Trinômio produção/recepção/produção.

Observar as estruturas preexistentes para discernir o novo *status quo* é uma forma produtora de considerar o princípio da continuidade do avanço tecnológico e a consequente continuidade dos conceitos, para então destacar suas especificidades. Creio

que o pensamento ancorado na lógica do binômio produção/recepção dificulta a percepção adequada dos processos autorais contemporâneos, talvez pela própria dicotomia que se estabelece entre os termos, o que mantém o espectador refém no âmbito da recepção.

Tanto Weissberg, no contexto das obras interativas, quanto Boal e Gellouz, no contexto da arte participativa, pensam os processos autorais, segundo os moldes da estrutura convencional produção/recepção em que a autoria está nitidamente fixada no (e somente no) campo da produção. Nesse caso, a obra mantém o espectador (por mais ativo que seja) refém no campo da recepção enquanto receptor. Como dito anteriormente, Weissberg aponta o surgimento de zonas intermediárias entre produção e recepção, mas não propõe um termo específico para uma possível escritura do espectador, reiterando a noção de *lectature*, enquanto uma leitura ativa que mantém o seu spect-ator no âmbito de uma recepção ativa do hipertexto ou da hipermídia, com ressalvas reiteradas de que os dois polos não se confundem. Boal insere procedimentos de produção do espectador no momento da recepção (e também na produção), mas não os explicita/formula conceitualmente. Gellouz não reconhece que a sua notação semiótica “spect-autor” é mais ampla e que responde também, talvez até melhor, ao fenômeno criado por Boal na recepção, que consideramos aqui um desdobramento para uma nova etapa de produção. No caso dos dois últimos, reconheçamos o mérito no sentido de propor procedimentos autorais aos espectadores e a Gellouz o avanço para uma formulação conceitual do termo no âmbito da produção.

Focalizando na perspectiva da obra inacabada e da obra-proposição, considerando sua produção e posterior recepção na qual o completamento é solicitado e a proposição é “comunicada” ao seu potencial spect-autor, proponho substituir o binômio produção/recepção pelo trinômio produção/recepção/produção. Trata-se de uma condição *sine qua non* para compreender os processos criativos que se desenvolvem a partir de proposições de uma Poética da Autoria Aberta que inserem na recepção procedimentos de produção, promovendo a conversão do espectador de *aisthesis* para *poiesis*, e gerando *uma nova etapa* para o processo e não apenas uma situação interna na etapa da recepção (pois esta parece corresponder mais adequadamente à noção de autoria sistêmica...). Ou seja, o trinômio contém duas etapas de produção, sendo que o espectador protagoniza as duas etapas finais do processo – recepção/produção.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Na lógica do binômio produção/recepção, autor e espectador são elementos bem distintos nos dois polos da dicotomia. No trinômio produção/recepção/produção, por outro lado, a noção de autor reaparece como nova etapa depois da recepção para a produção do espectador, numa lógica não dicotômica entre os dois termos. Adotando as relações autorais como critério para reflexão, é possível perceber como o processo da espect-autoria se configura como um trinômio que revela a conversão de *aisthesis* para *poiesis* do espectador para espect-autor.

Tabela 1: Etapas do trinômio produção/recepção/produção segundo critério das relações autorais.

PRODUÇÃO 1 da obra inacabada da obra-proposição	RECEPÇÃO da obra inacabada da obra-proposição	PRODUÇÃO 2 Completamento da obra inacabada a partir da obra-proposição
Autor em coletivo	Espectador	Espect-Autor

Fonte: Nardo Germano.

Tendo em mente o trinômio produção/recepção/produção como uma estrutura que preenche as lacunas autorais da segunda etapa de produção com o termo “espect-autor” e o explicita como elemento configurador de autoria, uma abordagem das figuras de autor pode elucidar as modalidades autorais envolvidas nessa etapa do trinômio e contribuir para a constituição de uma taxonomia para a Espect-Autoria nos processos artísticos participativos e interativos.

3.2- Figuras de Autor.

Ao adotarmos o conceito de autoria do espectador, formulado na notação semiótica “espect-autor”, assumimos antes de tudo o reconhecimento à capacidade do espectador

para exercer tal função – e se esse reconhecimento é um desafio ideológico para alguns, o reconhecimento em si não fecha a questão, pois adentramos no campo minado das controvérsias e polêmicas teórico-políticas que envolvem o próprio conceito de autor e as figuras de autor – que se revelam igualmente polêmicas e controversas na sua transferência para a figura do espect-autor.

Quando se discute o conceito de autoria, estamos diante de vários níveis de uma mesma *operação*. Recordo essa noção ancorando-me no termo barthesiano *Operator* proposto como uma das três práticas da fotografia, esta relacionada ao âmbito da produção, o fotógrafo, em contraposição ao *Spectrum*, o fotografado, e o *Spectator*, aquele que vê, contempla as fotografias na recepção (BARTHES, 1980, p. 22-23)³¹. Nessa linha de raciocínio, o *Operator* da fotografia corresponde ao termo *scripteur*³² adotado por Barthes no contexto literário como sucessor do autor, como aquele que “nasce ao mesmo tempo que seu texto” (1994, p. 493, tradução nossa)³³, termos relacionados à abolição metodológica da noção de autor, da “pessoa do autor” (1994, p. 491) e sua biografia pelo filósofo francês em seu ensaio “La mort de l’auteur” (1994), publicado em 1968, que serão aplicados aqui por suas posições no âmbito da produção.

Cabe mencionar que a distinção entre o autor biográfico e seu correspondente na escritura foi também proposta anteriormente em outros termos por Bakhtin (~1922), que estabelece um discernimento entre o autor-pessoa e o autor-criador (FARACO, 2005), noções que também nos interessam neste estudo.

Foucault, por sua vez, busca preencher o vazio deixado pela desapareição do autor como *auctōritās*, “como instituição” (BARTHES, 1973, p. 45) e propõe em seu ensaio “O que é um autor?” a noção de “função-autor” (FOUCAULT, 1969) que, a meu ver, é, em última análise, o que uma Poética da Autoria Aberta propõe aos seus potenciais espect-autores para engajá-los na produção.

³¹ No original em francês : « J’observai qu’une photo peut être l’objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. Le *Operator*, c’est le Photographe. Le *Spectator*, c’est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c’est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d’*eidôlon* émis par l’objet, que j’appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie » (p. 22-23).

³² *Scripteur*, s.m. escritor (da cúria romana); cf. CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário de Francês/Português*. Porto: Porto Editora, 1996. Em latim: *scriptor, ōris* [id.], *m.* **1.** Escrevente ; copista. **2.** Escritor; autor. **3.** Secretário. || *scriptor rerum*: historiador || *s. legum*: legislador. (TORRINHA, 1987, p. 778).

³³ No original em francês : « le scripteur moderne naît en même temps que son texte » (p.493).

3.2-1. Bakhtin: autor-pessoa e autor-criador.

A questão conceitual de autor e autoria é tema recorrente na produção de Bakhtin, cuja elaboração vai ganhando novos desdobramentos na extensão do tempo e na sequência de seus estudos³⁴.

Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1992, p. 283) considera que “o enunciado – oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera de comunicação verbal – é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve)”.

No texto “O autor e o herói na atividade estética” (escrito por volta de 1920-22), Bakhtin estabelece uma distinção entre o autor-pessoa e o autor-criador. O autor-pessoa corresponde ao escritor, à sua pessoa civil com suas características biográficas, enquanto o autor-criador corresponde à “função estético-formal engendradora da obra”, um elemento “constituente do objeto estético (um elemento imanente ao todo artístico) – mais precisamente, aquele constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade do todo esteticamente consumado” (FARACO, 2005, p. 37) e que materializa uma relação axiológica, um posicionamento valorativo com o herói e seu universo.

Prosseguindo suas reflexões sobre a posição axiológica, Bakhtin, a partir de 1924, com o texto “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, amplia a sua abrangência ao reconhecer que o objeto estético (sua forma composicional e material) “materializa escolhas composicionais e de linguagem que resultam também de um posicionamento axiológico” (FARACO, 2005, p. 38) do autor-criador que, especificamente no ato artístico, “dá forma ao conteúdo” (FARACO, 2005, p. 39), operando sobre sistemas de valores e criando novos, destacando de sua eventicidade aspectos do plano da vida de modo não passivo, mas a partir de sua posição axiológica que os recorta e reorganiza esteticamente.

³⁴ Esta abordagem sobre conceito de autor em Bakhtin tem como referência textos de Bakhtin em traduções em francês e em português, contando como apoio, sobretudo, com os estudos bakhtinianos de Carlos Alberto Faraco, entre outros.

A distinção autor-pessoa/autor-criador torna-se mais complexa nos estudos seguintes, quando passa a ser caratectizada pelo deslocamento no plano da linguagem “concebida como heteroglossia, como um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes ou línguas sociais, isto é, um conjunto de formações verbo-axiológicas” (FARACO, 2005, p. 40), No ato artístico, o escritor distribui as palavras para vozes alheias e entrega a uma certa voz (que Bakhtin insiste que é sempre *uma voz segunda*) o poder de ordenar o todo estético que não é necessariamente a sua voz, mas pode ser a apropriação de uma voz social qualquer, que se inscreve, enquanto voz criativa, como o autor-criador, como elemento estético-formal da obra.

Nessa relação com a linguagem, a voz do autor-criador (mesmo que seja a voz do autor-pessoa) revela-se esteticamente criativa se houver um deslocamento, de modo que o escritor trabalhe em sua linguagem permanecendo fora dela. Mesmo em se tratando da autobiografia (que menciono aqui estabelecendo uma correlação com a noção de autorretrato), é necessário esse deslocamento, esse posicionar-se axiologicamente frente à própria vida, olhar-se de fora, se auto-objetificar, com um excedente de visão e conhecimento (exotopia estética) de sua própria experiência.

Mas Bakhtin alerta que a “crise da função de autor” (BAKHTIN, 1984, p. 208, tradução nossa) pode ter entre suas causas os equívocos e excessos de exotopia, quando aplicada não esteticamente, mas em relação à vida e à ética:

on conteste à l’auteur le droit de se situer hors de la vie et d’oeuvrer à son achèvement. [...] La vie ne devient intelligible et ne reçoit son poids événementiel que du dedans, à partir de ce lieu où je la vis en tant que *moi*, sous la forme du rapport que j’ai à moi-même, dans les catégories de valeurs de mon *moi-pour-moi* ; comprendre signifiera vivre l’objet, le regarder à travers son propre regard, renoncer à la substantialité d’une position exotopique par rapport à lui ; toutes les forces susceptibles de condenser la vie du dehors semblent inconsistantes et fortuites ; il se développe une profonde défiance à l’endroit de toute exotopie (BAKHTIN, 1984, p. 206).

Bakhtin distingue a exotopia estética da exotopia ética (moral, social, política, prática), sinalizando que

a posição de exotopia pode pender para uma exotopia ética, perdendo sua especificidade puramente estética. [...] O interesse enfraquece pela pura fenomenalidade, o puro estar-na-vida, por seu acabamento tranquilo no

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

presente e no passado; não é o futuro absoluto, mas o futuro social (ou seja, político) imediato, o plano imperativamente moral do futuro imediato, que desagrega a estabilidade das fronteiras do homem e de seu mundo. A exotopia torna-se morbidamente ética [...]. Falta a posição de exotopia assegurada, tranquila e firme (BAKHTIN, 1984, p. 208, tradução nossa)³⁵.

O conceito de autor-criador continua se transformando nos estudos bakhtinianos e, a partir da abordagem sobre o romance de Dostoiévski, o autor-criador deixa de ter uma visão de completude em relação ao herói. O excedente de visão e conhecimento se estende em relação à própria heteroglossia constituída no conjunto, em relação “aos múltiplos e heterogêneos dizeres sociais orquestrados na obra” (FARACO, 2005, p. 50), configurando assim o princípio da polifonia como um nível complexo de sua constituição.

Para finalizarmos este tópico, resta abordar a questão do espectador/leitor nesse contexto. Para Bakhtin, a relação do autor com o espectador se estabelece na medida em que “l’auteur fait autorité et le lecteur en a besoin, pour qui il [o autor] est non pas une personne, un autre, un héros, mais un *principe* auquel il faut se conformer” (BAKHTIN, 1984, p. 209). Bakhtin questiona a tentativa de considerar a individualidade de um autor para determinar sua criação, pois esse procedimento extrapola para os métodos da biografia em forma científica e para o domínio da história, o que não dá conta da análise estética, pois “l’auteur doit être, avant tout, compris à partir de l’événement qu’est l’oeuvre, en sa qualité de participant, de guide autorisé pour le lecteur” (BAKHTIN, 1984, p. 210) – observe-se como Bakhtin compreende de forma mais dialógica a própria questão da autoridade do autor, colocando essa autoridade conferida pelo leitor e não conferida como imposição ao leitor.

Dessa relativização da autoridade do autor, Bakhtin também redimensiona a interpretação do leitor/espectador como fenômeno de coautoria, num processo de transubjetivação³⁶ que retomo aqui para apontar a complexidade que surge na noção de autoria do espect-autor, que sugere um processo autoral *ad infinitum* a partir do

³⁵ Na versão em francês: “la position d’exotopie peut pencher vers une exotopie éthique, perdant sa spécificité purement esthétique. [...] L’intérêt faiblit pour la pure phénoménalité, le pur être-là de la vie, pour son achèvement tranquille dans le présent et le passé ; ce n’est pas le futur absolu mais le futur social (voire politique) immédiat, le plan impérativement moral du futur immédiat, qui désagrège la stabilité des frontières de l’homme et de son monde. L’exotopie devient maladivement éthique [...]. Il manque la position d’exotopie assurée, tranquille et ferme”.

³⁶ Essa reflexão é abordada mais detalhadamente no Capítulo 1.

momento em que a obra acessa pela primeira vez a recepção quando então tem início um novo processo autoral. Para dar maior dimensão dessa percepção de Bakhtin, comentarei a seguir o conceito de *sur-destinataire* que confere novos parâmetros para o âmbito da recepção. Esse conceito está associado à noção de resposta antecipada do outro, com o qual Bakhtin “fez do futuro um dos parâmetros essenciais do dialogismo” (PEYTARD, 1995, p. 97, tradução nossa). Isto não apenas porque essa noção é constitutiva do avanço do diálogo no futuro imediato das relações conversacionais, mas porque os enunciados textuais antecipam a reação do destinatário e, mais do que isso, antecipam a resposta imaginada de um *sur-destinataire* superior, um terceiro, “dont la compréhension responsive absolument exacte est pressupposée [pelo autor do enunciado], soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné [...]”, de modo que “un auteur ne peut jamais s’en remettre tout entier et livrer sa production verbale à la seule volonté absolue et définitive de destinataires actuels ou proches” (BAKHTIN, *apud* PEYTARD, 1995, p. 98). Nessa perspectiva, renova-se a noção de que “le sens d’une oeuvre n’est jamais achevé, fini, ou clos ; que le sens ne se forme que des lectures – ou interprétations – de l’avenir” (PEYTARD, 1995, p. 98), o que vale dizer que o futuro do texto encontra-se no leitor, diante da disponibilidade polissêmica da obra.

Já abordamos essa importância do leitor para a escritura em Bakhtin, mas o retomamos aqui para indicar que o espect-autor estaria igualmente agraciado por essa autorização conferida pelos espectadores e que dessa relação espectral poder-se-á surgir o futuro do texto desse espect-autor também, num desdobramento de co-criações dos espectadores, em espect-autorias sequenciais tanto no plano da interpretação (imanente ou provocada por uma poética aberta) quanto também em participação e interatividade, num processo dialógico e polifônico sempre atualizado historicamente e cada vez mais complexo.

3.2-2. Barthes: *Scripteur e Operator*

No ensaio “A morte do autor”, escrito em 1968, Roland Barthes discute o aspecto nocivo da “pessoa do autor”, tomado como autoridade exclusiva para a *explicação* do texto, sempre voltada ao passado, para a biografia, o gosto, as paixões daquele que o produziu. Barthes pleiteia o futuro da escritura – o leitor, onde toda a multiplicidade de escrituras, oriundas das mais diversas culturas, se reúne. Nesse contexto, surge a colocação radical e polêmica de que “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1994, p. 495).

Esboçando um estudo sobre as origens da morte do autor, Barthes confere o pioneirismo na França ao poeta Mallarmé, cujas teses sobre a desapareição da elocução do poeta e a intransitividade do texto poético defendem a ideia de que “é a linguagem que fala, não o autor”, na medida em que, “através de uma impessoalidade prévia”, escrever consiste em “atingir esse ponto onde só a linguagem age, ‘performa’” (BARTHES, 1994, p. 492)³⁷. Nesse sentido, Barthes considera que “toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura”, concluindo que isso significa “devolver ao leitor o seu lugar” (BARTHES, 1994, p. 492), tão ofuscado por essa onipresença do Autor. Segundo Barthes, também Valéry, reportando-se à retórica, “não cessou de colocar em dúvida e em derrisão o Autor”, acentuando a natureza linguística e a “condição essencialmente verbal da literatura, face à qual todo recurso à interioridade do escritor lhe parecia pura superstição” (BARTHES, 1994, p. 492). Na mesma perspectiva, Proust promoveu uma inversão radical, não colocando sua vida no romance, mas fazendo “da sua vida uma obra para a qual o seu próprio livro foi como o modelo” (BARTHES, 1994, p. 492), retirando, portanto, o autor da posição de antecedente ou fonte do livro.

Barthes propõe uma inversão, de modo que a busca da interpretação da obra focalize o futuro no “ser total da escritura” (BARTHES, 1994, p. 495) representado pelo leitor na

³⁷ No original em francês : «... pour lui [Mallarmé], comme pour nous, c’est le langage qui parle, ce n’est pas l’auteur ; écrire, c’est, à travers une impersonnalité préalable [...], attendre ce point où seul le langage agit, ‘performe’, et non ‘moi’ : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l’auteur au profit de l’écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur) » (p. 492).

recepção – “o espaço mesmo onde se inscrevem [...] todas as citações de que é feita uma escritura” (BARTHES, 1994, p. 495). Mas cumpre salientar que a “morte do autor” proposta por Barthes é simbólica; pensada enquanto metodologia para abstrair a presença da pessoa do autor e assim viabilizar a mudança de foco para a importância do leitor na escritura. Tanto é assim que em *O prazer do texto*, refletindo especificamente a respeito de sua experiência de leitor, Barthes reintroduz o autor, reconhece que, “perdido no meio do texto [...], há sempre o outro, o autor” (BARTHES, 1987, p. 38) e retorna à questão da morte do autor, esclarecendo que,

como instituição, o autor está morto; sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu; desapossada, já não exerce sobre sua obra a formidável paternidade que a história literária, o ensino, a opinião tinham o encargo de estabelecer e de renovar (BARTHES, 1987, p. 38, grifo nosso) ³⁸,

...e complementa sua reflexão, brindando-nos com a seguinte “confidência”:

mas no texto, de certa maneira, *eu desejo* o autor: necessito de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), como ele necessita da minha (BARTHES, 1973, p. 45-46) ³⁹.

Soluciona-se dessa forma a antinomia incômoda gerada entre autor e leitor no ensaio de 1968. Na recepção, todas as citações se inscrevem; inclusive o conjunto de citações circunscrito no texto organizado pelo escritor que “possui esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada” (BARTHES, 1988, p. 70) e que, a meu ver, somente pode ser pensada enquanto paradigma inicial para a leitura/espect-autoria e não mais como sintagma, tal como o texto inicialmente se instaura na produção. Na recepção, o texto reverte de sintagma a paradigma; o lugar do escritor é ocupado pelo leitor.

Recordando que para Barthes todas as citações de uma escritura confluem no leitor, e que todo o processo consiste em enunciação de um texto escrito aqui e agora (BARTHES, 1994, p. 493), podemos inferir que o leitor barthesiano seria também *scripteur*? E seria arriscado dizer, parafraseando Barthes (1988, p. 69), que o leitor nasce como *scripteur* ao

³⁸Nas palavras de Barthes : “comme institution, l’auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n’exerce plus sur son oeuvre la formidable paternité dont l’histoire littéraire, l’enseignement, l’opinion avait à charge d’établir et de renouveler le récit” (BARTHES, 1973 , p. 45).

³⁹No original em francês: “mais dans le texte, d’une certaine façon, *je désire* l’auteur : j’ai besoin de sa figure (qui n’est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne” (BARTHES, 1973 , p. 45-46).

mesmo tempo de sua leitura, compreendida como uma nova enunciação do texto escrito, no *aqui* e *agora* da recepção?

Numa reflexão correspondente a respeito da fotografia, em *A Câmara Clara*, vemos que no âmbito da produção, situa-se o *Operator* que, na relação com o aparelho fotográfico, produz a imagem a partir de operações dos mecanismos e recursos programados no aparelho técnico. Na mesma perspectiva do ensaio “A morte do autor”, observa-se na circunstância da produção fotográfica que, tal como o *Scripteur* na produção literária, o *Operator* nasce no momento em que o fotógrafo começa a operar o aparelho para obtenção da imagem. Observa-se que para Barthes, o *Spectator* da fotografia também se consitui como o ser total do texto visual, da escritura fotográfica, a partir da percepção do *punctum*, externo às intencionalidades do *Operator*. Nesse sentido, os processos de recepção da obra ganham destaque e revelam que também o futuro da fotografia reside no *Spectator*, responsável pela significação efetiva de sua escritura visual.

Assim, pensando o livro *A Câmara Clara* à luz do ensaio “A morte do Autor”, podemos reconhecer no pensamento de Barthes a aplicação dos termos *scripteur* e *operator* para exercerem igualmente a função de sucessores do *autor*, esta figura (correspondente ao autor-pessoa bakhtiniano) em cuja pessoa, história, biografia, gostos, paixões, tiranicamente centralizava-se a cultura corrente para explicar a obra, deixando à margem os fenômenos de recepção.

Observe-se que o *operator* atua mediante um recorte pré-estabelecido do paradigma: o recorte dos mecanismos oferecidos pelo aparelho e pela linguagem fotográfica. O *scripteur*, por sua vez, tem à sua disposição todo o paradigma semiótico disponível nas culturas – o *scripteur* é também um *operator*, mas seu campo de ação não é um aparelho técnico ou tecnológico como a máquina fotográfica ou o computador, e sim a Língua, no caso da Literatura, e (a imagética) o paradigma semiótico, no caso das Artes Visuais, etc. De um modo geral, para Barthes, o desempenho do *scripteur* reside no domínio dos códigos,

seu único poder é de mesclar as escrituras, em contrapô-las umas com as outras, de modo a jamais se apoiar em nenhuma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a ‘coisa’ interior que tem a pretensão de ‘traduzir’ não é ela mesma senão um dicionário todo composto, cujas palavras só podem se explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente [...]; sucedendo ao Autor, o *scripteur* não tem mais

em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura (BARTHES, 1994, p. 494).

Enfim, é nesse contexto autoral controverso, enquanto *operator* ou *scripteur* em confronto com a linguagem (Barthes) e/ou *autor-criador* assumindo uma posição axiológica (Bakhtin), que o espectador, o potencial espect-autor no contexto de uma Poética da Autoria Aberta, é convidado a exercer procedimentos de produção na recepção, tendo diante de si uma gama de possibilidades para exercer uma apropriação artística, provocativa (e transgressora) do conceito de “função-autor” de Foucault.

3.2-3. Foucault: Nome de autor e Função-autor

No debate gerado pela proposta barthesiana da “morte do Autor”, Foucault busca refletir sobre os desdobramentos dessa constatação e, em seu texto “O que é um autor?” (de 1969), apresenta alertas e contribuições para o debate, colocando que

não basta repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu. [...] O que seria necessário fazer é reparar o espaço deixado assim vazio pela desaparecimento do autor, acompanhar a repartição das lacunas e das falhas e observar os locais, as funções livres que esta desaparecimento faz surgir. (FOUCAULT, 2001, p. 824, tradução nossa.)⁴⁰.

Foucault destaca que a obra e a escritura são duas noções que, embora destinadas a substituir o privilégio do autor, na realidade bloqueiam e desviam o foco da questão (FOUCAULT, 2001, p. 822), criando algumas dificuldades que exigem atenção. Foucault observa que “a palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2001, p. 823, tradução nossa) e que a noção de escritura, igualmente, “bloqueia a constatação de desaparecimento

⁴⁰ No original em francês: “il ne suffit pas, évidemment, de répéter comme affirmation vide que l’auteur a disparu. [...] Ce qu’il faudrait faire, c’est repérer l’espace ainsi laissé vide par la disparition de l’auteur, suivre de l’œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître”.

do autor e retém de alguma maneira o pensamento no limite desse apagamento” (FOUCAULT, 2001, p. 823, tradução nossa), preservando sutilmente sua existência.

Foucault assinala também vários aspectos da “singularidade paradoxal do nome de autor” (2001, p. 825, tradução nossa), partindo da constatação de que se trata de um nome próprio, mas que se distingue dos demais nomes próprios, na medida em que não se situa na condição civil de cidadão, nem na ficção da obra, com vínculos específicos com os modos de designação e descrição (FOUCAULT, 2001, p. 824-825). Em relação ao discurso, o nome de autor “assegura uma função classificatória” (FOUCAULT, 2001, p. 826), permite que se reagrupe um conjunto de textos, delimitando-os, excluindo alguns, opondo a outros, estabelecendo entre eles uma relação de homogeneidade ou filiação, autentificação ou explicação recíproca etc, configurando-se o que Foucault denomina de “função-autor”⁴¹. Nas palavras do próprio filósofo:

a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma forma sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, p. 831-832, tradução nossa).

A função-autor, enquanto “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de *certos* discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2001, p. 826, grifo nosso), confere um *status* social e cultural a esses discursos. Segundo Foucault, o nome de autor na nossa civilização contribui nesse contexto para a distinção (ou discriminação) dos discursos em dois grupos: um provido de função <autor> e outro não (FOUCAULT, 2001, p. 826). Nesse sentido, Foucault enumera uma série de discursos, entre eles a carta particular, o contrato, um texto anônimo escrito numa parede na rua (uma pichação ou grafite), que não têm autor, mas signatário, fiador, redator,

⁴¹ Foucault apresenta diferentes notações para o conceito durante o texto, ora “fonction-auteur” (p. 827), ora “fonction auteur” (p. 830) e mesmo “function <auteur>” (p. 826), com significados específicos segundo o contexto. A princípio, adotarei para este estudo a notação hifenizada “fonction-auteur”, que conceitua especificamente a função a ser ocupada por um autor. Mas empregarei as demais de acordo com utilização de Foucault no texto, ao citá-lo. FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? In: Dits *et écrits I, 1954-1975*. Paris: éditions Gallimard, 2001, p. 817-849.

respectivamente, e que para ele são alguns exemplos de discursos desprovidos (eu diria destituídos) de função <autor>, sob o pressuposto de que,

para um discurso, o fato de ter um nome de autor, o fato de que se possa dizer ‘isto foi escrito por fulano’, ou ‘fulano é o autor disto’, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se vai, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de um certo modo e que deve, numa dada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 2001, p. 826, tradução nossa).

Nas entrelinhas do texto, fica o registro e a denúncia discreta de um processo em que alguns discursos são avalizados pela sociedade, enquanto outros permanecem numa espécie de marginalidade discursiva (ou ostracismo discursivo). A função-autor, desse modo, seria complementar de vários “procedimentos de controle e de delimitação do discurso” que funcionam enquanto sistemas de exclusão (FOUCAULT, 1996, p. 21)⁴², que, entre outros procedimentos, instauram interdições de discursos da ordem da sexualidade e da política (FOUCAULT, 1996, p. 9). Foucault aponta também que o modo como o ato de escrever está institucionalizado no livro, na edição e na figura do escritor, configura “sistemas de restrição” (FOUCAULT, 1996, p. 38) agrupados sob a forma de rituais que determinam “propriedades singulares e papéis preestabelecidos” para os sujeitos (FOUCAULT, 1996, p. 39), funcionando como “uma ‘sociedade de discurso’ difusa, talvez, mas certamente coercitiva” (FOUCAULT, 1996, p. 40-41) que torna rígidas as suas posições no binômio produção/recepção dos discursos religiosos, judiciários, políticos e, entre eles, poderíamos incluir também os discursos artísticos. Evidencia-se daí que o discurso

não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; [...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 1996, p. 10).

É nesse sentido que, nas minhas proposições como “autor em coletividade” (WEISSBERG, 1999), compartilho o meu nome de autor, oferecendo ao espectador o meu codinome artístico NARDO GERMANO, cuja vocação para o coletivo já se demonstra com o anagrama “andro”, e que enquanto codinome se descola de minha identidade civil e de minha

⁴² A partir de aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

biografia (de autor-pessoa) para, parafraseando Foucault, dar lugar simultaneamente a vários discursos destituídos socialmente de função-autor, a vários egos e posições-sujeito que podem ser ocupados por diferentes classes de indivíduos (FOUCAULT, 2001, p. 832) que, trocando os papéis preestabelecidos, apoderam-se do discurso, em processos de espect-autoria.

É assim que uma Poética da Autoria Aberta, como a instaurada na série *Autorretrato Coletivo* cria, ou faz emergir uma nova modalidade de função-autor, delegada ao espectador: uma função que denomino como *função-espect-autor*, que convida, conclama, convoca ou provoca o espectador para ver, escutar, ler o mundo, a si mesmo e... autorar.

3.3- Modalidades de Espect-Autoria.

Para uma reflexão sobre as modalidades de espect-autoria, precisamos ter como premissa que os processos autorais perpassam os diversos meios (artesanal, industrial ou tecnológico), as diversas linguagens (verbal, corporal, visual etc), tendo um princípio básico em comum, a partir do qual podem se destacar as respectivas especificidades.

Para Jakobson, o critério (linguístico) empírico da função poética está ancorado nos “dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal, *seleção* e *combinação*” dos elementos relacionados ao tema da mensagem. Nesse sentido,

A seleção é feita em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, ao passo que a combinação, a construção da seqüência, se baseia na contigüidade. *A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação.* A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da seqüência. (JAKOBSON, 1988, p. 130, grifo do autor).

Podemos considerar a abrangência dessa questão sobre a função poética da linguagem para nossa abordagem, na medida em que nesse processo o sujeito da enunciação procede a uma seleção de elementos do paradigma e compõe uma combinação desses elementos, o sintagma, exercendo sua função nos dois eixos que lhe permitem personalizar o seu discurso.

Seria possível então associar a autoria aberta a um processo de reconversão do sintagma em paradigma. Ou seja, o sintagma (que corresponderia ao campo fechado) apresenta-se novamente aberto, sintagma aberto, e como tal recupera sua condição de paradigma – condição que, sabemos, numa Poética da Autoria Aberta é um objetivo programático. Esse processo, realizado pelo artista no momento da criação, a partir de escolhas num paradigma, converge para uma obra como sintagma. Contudo, na recepção, a obra recupera um caráter paradigmático: a partir dos seus elementos, o espectador seleciona e reorganiza (muitas vezes tendo como referência outro paradigma, pessoal, social, conformado por sua cultura – macrocontexto) para confluir à sua interpretação da obra – que poderíamos entender como o sintagma final da obra para esse espectador. No caso das obras participativas e interativas, no contexto de uma Poética da Autoria Aberta, esse fenômeno é mais evidente, pois se torna mais concreto na constituição física da própria obra, que exhibe o sintagma resultante do processo desse espect-autor.

No contexto tecnológico, esse princípio de reconversão a paradigma confirma-se nas palavras de Lauritti, para quem, no espaço hipertextual, “a dimensão dialógica é irreversivelmente ampliada do eixo sintagmático (combinações de superfície) para o eixo paradigmático (potencialidades), possibilitando um diálogo recorrente entre diferentes tipos de textos e de textualidades (verbais e não-verbais)” (LAURITTI, 2002, p. 86-87). O que equivale afirmar que a estrutura de seleção do eixo paradigmático se recoloca como perspectiva para o espect-autor exercer suas operações de seleção e combinação, construindo o seu sintagma.

Para Arlindo Machado , “a recuperação *interativa* dos dados armazenados”, possibilita a escolha de elementos apresentados ao espectador de forma simultânea que “favorece uma arte da combinatória, uma arte potencial, em que, em vez de se ter uma ‘obra’ acabada, tem-se apenas seus elementos e suas leis de permutação definidas por um algoritmo combinatório” (1997, p. 145-146). Essa estrutura permutatória é um dos pontos nodais para a introdução de noções autorais em determinadas ações do espectador na obra interativa, tendo como embasamento a reflexão que desenvolve no capítulo “O sonho de Mallarmé” em *Máquina e Imaginário: o Desafio das Poéticas Tecnológicas*, publicado em 1993, sobre os textos permutativos (que correspondem aos nossos atuais hipertextos), nos quais:

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

a pluralidade significativa é dada como dispositivo material: o leitor não apenas os interpreta mais ou menos livremente, como também os organiza e estrutura, ao nível mesmo da produção. Pode-se inclusive dizer que, com a literatura combinatória, a distribuição dos papéis na cena da escritura se redefine: os pólos autor/leitor, produtor/receptor se trocam de forma muito mais operativa. O texto permutativo é a própria expressão dessa inversão de papéis, em que o leitor recupera (tal como nos primórdios da narrativa oral transmitida boca a boca) o seu papel fundante como co-criador e contribui decididamente para realizar a obra (MACHADO, 2001, p. 180).

É nessa perspectiva que, a partir de um repertório dado, pré-selecionado, permutatório, o espect-autor poderá, numa operação ao nível da produção, configurar um objeto inédito ou uma aparição personalizada/particular/singularizada de uma obra em estrutura hipermediática, procedimento que, aproveitando os termos de Lev Manovich sobre autoria, constitui uma “autoria como seleção” (*authorship as selection*), na qual “a energia criativa do autor comparece na seleção e sequência de elementos” preexistentes (MANOVICH, 2001, p. 130) e não obrigatoriamente na criação de elementos originais. Nesse sentido, “selecionar elementos ready-made para tomarem parte do conteúdo de um novo objeto midiático é apenas um aspecto da ‘lógica de seleção’” (MANOVICH, 2001, p. 132) que, sabemos, não é uma característica exclusiva dos novos meios tecnológicos, a exemplo do próprio *ready-made* duchampiano, dos processos de apropriação, colagem e fotomontagem como procedimentos autorais no Surrealismo, no Dadaísmo e na Arte Pop. Segundo Manovich,

the practice of putting together a media object from already existing commercially distributed media elements existed with old media, but new media technology further standardized it and made it much easier to perform. What before involved scissors and glue now involves simply clicking on ‘cut’ and ‘paste’. And, by encoding the operations of selection and combination into the very interfaces of authoring and editing software, new media ‘legitimizes’ them. Pulling elements from databases and libraries becomes the default; creating them from scratch becomes the exception. (MANOVICH, 2001, p. 130)

No caso específico dos novos meios tecnológicos, a seleção de elementos predefinidos a partir de uma biblioteca ou *menu* de escolhas é uma operação-chave tanto para os produtores profissionais quanto para os usuários, fator que “torna o processo de produção mais eficiente para os profissionais e faz com que os usuários finais sintam que não são apenas consumidores mas ‘autores’ criando um novo objeto ou experiência

mediático“ (MANOVICH, 2001, p. 124-125). Ressalva feita à aplicação de aspas no vocábulo *autores*, ancoro-me nas palavras de Manovich para confirmar a validade do trinômio produção/recepção/produção que estamos apontando para descrever o novo *status* autoral do espectador no contexto da recepção interativa.

O conceito de *espect-autor* transferido para o contexto das artes participativas e das artes interativas pode ser compreendido em três modalidades básicas de escritura, aqui considerada tanto como contribuição de texto verbal escrito quanto de texto visual, composto por imagens fotográficas, desenhos, símbolos etc. A diferença, fundamental, entre as modalidades observa-se na dimensão e consequência do paradigma de criação oferecido pela obra inacabada ou obra-proposição ao seu potencial *espect-autor*, fator que define diferentes modalidades de sua autonomia autoral.

No caso das obras inacabadas, trata-se de uma *espect-autoria* baseada numa coautoria que se efetiva enquanto recriação, a partir da recepção da obra inacabada. No caso das obras-proposição, trata-se de uma *espect-autoria* baseada na coautoria enquanto criação (ou co-criação) da obra em sua etapa primeira de produção. Assim, adotando as noções de obra inacabada e obra-proposição como critério para reflexão, é possível perceber como o processo da *espect-autoria* se configura como trinômio produção/recepção/produção.

Tabela 2: Etapas do trinômio produção/recepção/produção segundo as noções de obra inacabada e obra-proposição.

PRODUÇÃO 1	RECEPÇÃO	PRODUÇÃO 2
Etapa de Criação da obra inacabada	Etapa de recepção da obra inacabada	Etapa de Recriação da obra inacabada
Etapa de Criação da proposição ou obra-proposição	Etapa de recepção da proposição ou obra-proposição	Etapa de Criação/Co-criação a partir da proposição ou da obra-proposição

Fonte: Nardo Germano.

Mergulhando mais fundo nessa investigação, temos que na obra inacabada podem se caracterizar dois modos de *Espect-Autoria*:

Espect-Autoria enquanto Recriação por Recombinação em que a operação de seleção e combinação realizada na recepção tem como paradigma de criação o repertório do artista circunscrito na obra inacabada, configurada na estrutura da obra participativa ou da estrutura hipermídia da obra interativa, numa lógica combinatória. Nesse caso, o paradigma inicial é o da própria obra, resultando disso que o conjunto sintagmático contém apenas elementos do paradigma/repertório do artista produtor da obra inacabada. O espect-autor atua como “*operator*” (Barthes) na relação com o suporte da obra, sua estrutura, aparelho mecânico/industrial, ou sistema tecnológico e promove uma reorganização dos elementos repertoriais do *corpus* da obra, ressignificando-a. Podemos reconhecer nesse processo de espect-autoria uma afinidade com o princípio da desconstrução de Derrida⁴³, na medida em que “desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes”; esse princípio de recombinação tem para Derrida também um uso gramatical, designando “uma desorganização da construção das palavras na frase” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 9, grifos nossos), ressignificando-a em seus próprios elementos constituintes – o que vale dizer que a desconstrução guarda em sua essência um caráter de ordem autoral sobre o objeto desconstruído, enquanto recriação por recombinação. Nesse processo, o espect-autor e o espect-ator quase se confundem. A diferença entre eles é sutil, mas fundamental: basicamente o que os distingue é o caráter de sujeito da enunciação do espect-autor em contraponto à gestualidade do espect-ator. Enquanto aciona a obra num espírito de curiosidade e busca, constitui-se num espect-ator construindo um percurso particular de descoberta e reconhecimento da poética do artista integrada na obra. O espect-autor, eu diria (parafraseando Barthes), nasce com a escritura, que é uma fase seguinte à do espect-ator, pois é decorrente dela, recordando a importância do “ver” que preside as ações do espectador. Se, tendo explorado o campo de possíveis e tendo reconhecido o repertório em circulação no *corpus* da obra participativa/interativa, o espect-ator começar a compor permutatoriamente o seu próprio campo de significações, começar a organizar seu próprio discurso, traduzindo o repertório do artista para a sua própria escritura, então emerge o espect-autor.

⁴³ O termo “desconstrução”, emprestado da arquitetura com significado de “deposição ou decomposição de uma estrutura”, foi empregado por Jacques Derrida em 1967, no livro *Gramatologia*, definindo-se como “um trabalho do pensamento inconsciente [...] que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico ou dominante” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 9).

Espect-Autoria enquanto Recriação por Repertorição, em que a operação consiste no completamento da obra inacabada através da inclusão de repertório (forma e conteúdo) do espect-autor no *corpus* da obra. Ocorre assim um incremento: o paradigma da criação se amplia com a abertura para todo o paradigma semiótico disponível ao alcance do espect-autor, ou seja, ao paradigma circunscrito na obra (repertório do artista) soma-se o paradigma do universo cultural do espect-autor, do seu macrocontexto, com todas as intertextualidades às quais os espectadores têm acesso e direito (repertório do espect-autor). Nesse caso, cabe considerar também todo o campo paradigmático do espect-autor, sobre o qual se realiza também uma operação de seleção e combinação: atuando enquanto *operator* na relação com o aparelho mecânico ou tecnológico, somado ao diferencial enquanto “*scripteur*” (Barthes) ou “autor-criador” (Bakhtin) mediante um repertório verbal ou visual, o espect-autor insere elementos repertoriais inéditos no conjunto previamente organizado, promovendo uma expansão de repertório no *corpus* da obra inacabada.

Por sua vez, a espect-autoria a partir da Obra-proposição caracteriza-se como:

Espect-Autoria enquanto Criação ou Co-criação: o espectador é convidado a produzir um objeto artístico ou participar, colaborativamente ou cooperativamente, no processo de sua criação, em ambos os casos em coautoria com o propositor. Não há necessariamente uma obra referencial ou repertório massivo sobre o qual trabalhar, mas apenas a proposição temática e/ou formal como referência e repertório mínimo para a criação ou co-criação. A operação de seleção e combinação ocorre na fase de produção inaugural do próprio objeto artístico a partir de todo o paradigma semiótico disponível ao espect-autor que atua como “*scripteur*” (Barthes) ou como “autor-criador” (Bakhtin), criando o *corpus* da obra – e também *operator*, a exemplo de uma criação fotográfica ou midiática na relação com o aparelho técnico ou tecnológico. Neste caso, o espectador aproxima-se ao máximo do *status* de autor, na medida em que a construção sintagmática do espect-autor tem à sua disposição todo o repertório linguístico e semiótico da cultura que lhe é acessível, cujos elementos poderão ser operados, esteticamente e ideologicamente, para sua criação sem intermediação da autoridade do artista como um ponto de vista prévio,

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

revelando-se a autoridade somática do espectador em seu estado mais direto como elemento fundante da obra criada em coletividade nesta modalidade de espect-autoria.

Espect-autoria – por predominância

(recepção: obra inacabada) => (por **Recombinação**)
Operação: seleção/combinção – **Operator**
Reorganização e/ou Tradução do *corpus* da obra
Ressignificação

(recepção: obra inacabada) => (por **Repertoriação**)
Escritura: inserção de novos repertórios – **Scripteur**
Expansão do *corpus* da obra
Significação / Significação e Ressignificação

(recepção: obra-proposição) => (**Criação e Co-criação**)
Escritura: articulação de repertório próprio – **Autor-criador**
Criação do *corpus* inaugural da obra
Significação

Poderíamos assim considerar que, remetendo a Bakhtin, na Espect-Autoria enquanto Recriação por Recombinação destaca-se, como fator *predominante*, o princípio do Dialogismo, na Espect-Autoria enquanto Recriação por Repertoriação, predomina o princípio da Polifonia e na Espect-Autoria enquanto Criação ou Co-criação, observa-se a predominância do princípio da Exotopia; reiterando que os três princípios se interligam, se mesclam, se atritam, se sobrepõem nos processos efetivos e que é na dinâmica desses princípios que talvez possamos discernir uma especificidade ou qualidade própria, ou estilo, do espect-autor em processo de criação.

3.3-1. Espect-autoria na Obra-proposição: Criação e Co-criação.

Mesmo se esta proposição
não é considerada como uma obra de arte
e fica-se cético sobre o que ela implica,
é preciso fazê-la, apesar de tudo.
Através dela o homem se transforma
e se aprofunda,
mesmo que não queira nem saiba.
[Lygia Clark, 1965]

A espect-autoria enquanto criação ou co-criação deflagrada a partir de uma obra-proposição ocorre na fase de produção inaugural de uma obra, a partir de uma proposição temática e/ou formal dada, ou não.

No contexto dos meios tecnológicos e interativos, essa modalidade promove uma “autoria distribuída no processo criativo” (2004, p. 199), empregando os termos de Roy Ascott sobre *La Plissure du Texte* – um caso clássico deste tipo de autoria no meio digital e telemático que envolveu artistas e também espectadores de diversos países na construção de um conto de fadas planetário. Nesse caso, cumpre observar que, com o andamento do processo de criação, há um deslocamento da modalidade de espect-autoria, quando os envolvidos prosseguem à criação uns dos outros, relacionando-se com o repertório constituído até então na obra em processo que vai se configurando como obra inacabada – efetivando-se assim uma transição para uma espect-autoria enquanto recriação por recombinação ou repertorição.

A modalidade de espect-autoria enquanto criação ou co-criação buscada por uma proposição participativa corresponde ao manifesto expresso por Lygia Clark em 1968:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência.
Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor.
Somos os propositores: enterramos ‘a obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.
Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o ‘agora’. (1980, p. 31).

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Essa modalidade de espect-autoria nas Artes Participativas corresponde também às proposições estudadas anteriormente nas abordagens sobre a *Dramaturgia Simultânea* do *Teatro do Oprimido*, bem como nas propostas de escritura do *Théâtre Citoyen*: o espectador é convidado a uma atividade de caráter autoral no âmbito da produção original, enquanto criação e co-criação do objeto artístico, a partir de uma proposição temática e/ou formal dada, ou não.

Os casos dramatúrgicos aqui mencionados correspondem à formulação “propor propor” de Hélio Oiticica (1986, p. 117): num contexto em que “não há ‘proposição’” (1986, p. 115-116) pré-estabelecida, aquele dramaturgo coletivo de Boal e os cidadãos-escritores de Gellouz têm a prerrogativa da escolha do argumento, das questões a serem discutidas na peça teatral. O ponto de partida para a criação é lançado pelo próprio participante que é chamado a propor ele mesmo temas e questões a serem desenvolvidos, configurando-se “um novo sentido onde o que era ‘aberto’ se torna ‘supraberto’” (1986, p. 114), numa espect-autoria levada às últimas consequências.

3.3-2. Espect-autoria na Obra inacabada: Recriação por Recombinação e/ou por Repertoriação.

Nas Artes Participativas, a Espect-autoria enquanto Recriação por Recombinação encontra nos *Bichos*, de Lygia Clark, um caso clássico em que o espect-autor reconfigura as formas geométricas do objeto, cuja estrutura⁴⁴ responde a determinadas alterações de sua configuração, estabelecendo um diálogo criativo: “O que se produziu”, declara Lygia, “é uma espécie de corpo-a-corpo entre duas entidades vivas. Na realidade, trata-se de um diálogo em que o Bicho reagiu – graças a um circuito próprio e definido de movimentos – às estimulações do espectador” (1980, p. 17). Com *Bichos*, Mário Pedrosa considera que a arte de Lygia, “convida o sujeito-espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser” (CLARK, 1980, p. 21). Para Lygia, cada Bicho é um organismo vivo que estabelece “uma integração total,

⁴⁴ Mário Pedrosa assim descreve: “Em muitos deles, por sua complexidade e superposição de estrutura, uma espécie de engrenagem interna faz com que a geração de um plano no espaço, ou o simples deslocar dele, vá ter imediata repercussão no conjunto, e todas as partes começam a mexer-se, como por conta própria, em busca de uma nova posição” (CLARK, 1980, p.21).

existencial,” entre ele e os espectadores, de modo que uma atitude de passividade se torna impossível de ambas as partes e conclui que “esta relação entre obra e espectador – antigamente virtual – torna-se efetiva” (CLARK, 1980, p. 17). E poderíamos acrescentar que essa relação apresenta um caráter compartilhado de autoria entre o espect-autor e o Bicho, num diálogo de formas e movimentos.

A Espect-Autoria enquanto Recriação por Repertoriação nas Artes Participativas encontra no *Teatro de Oprimido* de Boal uma condição extremamente favorável para sua realização. Na proposta do *Teatro-Fórum*, os espectadores são convidados a intervir durante a encenação para resolver a problemática instaurada no palco e promovem alterações na peça, predominantemente de ordem repertorial, enquanto forma e conteúdo. Em seguida, os atores “interpretam todas as soluções propostas pelo público, uma a uma, [...] corrigindo ações ou falas inventadas pelos atores, que são obrigados a retroceder e a interpretar outra vez as mesmas cenas ou dizer as novas palavras propostas” (BOAL, 2008, p. 199) pelos espect-autores. Constata-se nesse agenciamento autoral uma nova repertoriação da peça, uma forma de conversão de *aisthesis* para *poiesis* resultante na figura do “dramaturgo coletivo” (BOAL, 2008, p. 203) que agrupa os espect-autores num processo de recriação da peça inacabada na arena de sua própria encenação.

*

No contexto tecnológico, a espect-autoria enquanto Recriação por Recombinação e/ou Repertoriação, numa relação do espect-autor interfaceado por uma obra interativa, sobre a qual e a partir da qual exercerá a função-autor, tem como paradigma da criação o repertório preexistente que constitui a obra.

Para o espect-autor que recria por recombinação, a interação com os elementos operativos o coloca na função de inter-autor, segundo o conceito de “*inter-authorship*” (SEAMAN, 1999), no qual o espectador exerce um papel ativo na construção poética ao estabelecer “uma interrelação conceitual com os ‘artefatos de pensamento’ que o autor

inicial/programador codificou no sistema” (SEAMAN, 1999, p. 101). Seaman descreve esse fenômeno autoral como pertinente a uma Poética Recombinante em que “significados emergentes surgem a partir de experiência combinatória em espaço virtual” (SEAMAN, 1999, p. 235) desse inter-autor sobre a obra.

Nesse sentido, podemos considerar que todo inter-autor é interator, mas nem todo interator é inter-autor. Se estiver interagindo com uma obra hipermediática cuja estrutura não lhe permita reordenar o repertório do artista, mas apenas atualizar sua poética, sem inserir um discurso próprio, não será inter-autor.

Por outro lado, ao espect-autor que, em recombinação ou repertorização, reordena ou aumenta o paradigma/repertório inscrito no *corpus* da obra inacabada, a aplicação do termo *trans-autor* (SANTOYO, 1990, p. 42) pode elucidar no processo o seu caráter de tradução – sobretudo se recordarmos que “segundo a visão de Bakhtin, o tradutor é um co-autor do texto, assim como o é o próprio leitor”⁴⁵ (PEREIRA, 2000, p. 29). A autoria enquanto operação de seleção e combinação nesse caso consiste em interpretar e também traduzir (criticamente) essa interpretação através da reordenação do repertório disponível (podendo inclusive, numa perspectiva dialógica, reorganizá-lo de modo a negar total ou parcialmente a interpretação inicial). Nesse sentido, esse procedimento autoral pode ser pensado numa aproximação da noção de “tradução como transcrição” (CAMPOS, 1976, p. 10). Guardadas as devidas especificidades dos processos de tradução literária, podemos compreender tradução/transcrição aqui como a seleção e combinação deliberada de elementos não apenas de uma estrutura em hipertexto, mas também em hipermídia, para compor seu próprio discurso visual a partir do recorte repertorial prévio disponível, em que diferentes organizações de um campo de imagens preestabelecidas compõem diferentes textos ou discursos visuais (como as sete notas que criam infinitas combinações musicais, no mesmo processo autoral de seleção e combinação). Nesse sentido, autorar sobre a estrutura permutatória da obra interativa traz essa conotação de tradução de textos criativos, de transcrição que, para Haroldo de Campos,

será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca.
Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor

⁴⁵ Originalmente apresentado como tese de doutorado em Psicologia da Educação – PUC-SP, em 1999 por PEREIRA, Maria Eliza Mazzilli. *O estudo da linguagem pela psicologia – uma aproximação entre B. F. Skinner e M. M. Bakhtin*. São Paulo: EDUC- Editora da PUC-SP, 2000. (Série Hipótese).

enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora (CAMPOS, 1992, p. 35),

podendo-se, inclusive, reconhecer níveis de originalidade na obra transcriada. Prosseguindo ainda a reflexão sobre a tradução enquanto transcrição formulada por Haroldo de Campos, a função autoral dessa operação específica do interator remete à reflexão de Santoyo, para quem

Cada traductor ‘recrea’ con desigual perfección la literatura que vierte a otro idioma. [...] El tra-ductor literario no es tal: no lleva nada a ningún lugar, ni nada traspasa ni transfiere. El verdadero tra-ductor literario ‘trans-crea’, por lo que, mejor que ‘tra-ductor’, su nombre debiera ser el de ‘trans-autor’. (SANTOYO, 1990, p. 42)

Essa noção de *trans-autor*, transferida para o contexto interativo para denominar aquele que adentra a estrutura do objeto artístico enquanto signo, que reorganiza seus elementos, numa relação com repertório autoral alheio, confere à modalidade de espect-autoria por recombinação um processo criativo embasado prioritariamente no método dos limites sobre o método permutatório, de um campo sintagmático da obra inacabada, tomada na recepção interativa como um paradigma para a criação do espect-autor.

Na modalidade de espect-autoria por repertoriação, por sua vez, o caráter de tradução do processo destaca-se com mais evidência pelo acréscimo de repertório próprio e todo o trabalho autoral envolvido na trans-criação, que se configura num processo livre de releitura da obra em referência – o que nos remete também à noção de tradução intersemiótica (PLAZA, 1987) enquanto processo de coautoria⁴⁶ cujos procedimentos operativos entre e intra códigos podem ser efetivados pelo espect-autor na sua relação com a obra inacabada. Soma-se, nessa perspectiva, a possibilidade de hibridação dos repertórios do espect-autor e o do artista, configurando-se, segundo os conceitos de Agnus Valente (2008), uma hibridação interformativa, envolvendo os estilos e modos de

⁴⁶ Basta recordar que Julio Plaza, ao proceder às traduções intersemióticas, assinava a autoria da obra resultante, referenciando a obra traduzida e seu autor original, configurando-se assim uma relação de coautoria. Plaza (1987, xxii) concebe “a operação da tradução de cunho intersemiótico [...] como forma de arte e como prática artística na medula da nossa contemporaneidade”.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

operar, agregada a uma hibridação intertextual-semiótica do espect-autor na proporção de seu alcance cultural.

Esse “trans-autor”, caracterizado pela intencionalidade autoral sobre o objeto artístico interativo, complementa a taxonomia como par e desdobramento do conceito de “trans-ator” (RIBEIRO, 2007) que, de caráter não-autoral, configura-se como “um *atualizador da poética*, ou seja, *ação aleatória* que interfere no sistema e que, *trans-agindo*, desencadeia um processo de auto-organização que modifica a configuração do próprio sistema-obra de arte, levando à emergência de distintas configurações espaciais (*poéticas*) no tempo” (RIBEIRO, 2007, p. 1). Em suma, na trans-autoria não estamos mais no âmbito da ação do internauta – o que não nos impede de admirar a beleza de alguns conceitos da família do espect-ator apresentados aqui, pois uma ação aleatória enquanto trans-ator pode (como uma possível e não aferível autoria involuntária) casualmente deflagrar fenômenos poéticos importantes que virão a contribuir para o acúmulo e domínio repertorial do potencial espect-autor, inter-autor ou trans-autor que poderá se inspirar, ser iluminado por um *insight*, e, finalmente, mobilizar-se para uma operação de seleção e permutação intencional sobre esse repertório: Assistimos à conversão do trans-ator em trans-autor.

*

A esta altura, podemos então reconhecer no trinômio produção/recepção/produção as diversas modalidades espect-autorais desses processos, complementando a taxonomia segundo o critério das relações autorais:

Tabela 3: Etapas do trinômio produção/recepção/produção segundo critério das relações autorais.

PRODUÇÃO 1 da obra inacabada da obra-proposição	RECEPÇÃO da obra inacabada da obra-proposição	PRODUÇÃO 2 Completamento da obra inacabada a partir da obra-proposição
Autor Autor em coletivo Meta-Autor	Espectador	Espect-Autor (Gellouz) Espectador-Autor (Lygia) Participador (H.O.) Particip-Autor (N.G.) Inter-Autor (Seaman) Trans-Autor (Santoyo)

Fonte: Nardo Germano

3.3-3. Complexidade da Espect-Autoria na obra inacabada.

Na espect-autoria enquanto Recriação por Recombinação e Repertoriação, a obra inacabada, participativa e/ou interativa, torna-se um paradigma de criação para o espect-autor, sobre o qual, ou a partir do qual, irá se debruçar em seu empenho de *poiesis*, empregando o Método Paradigmático (MOLES, 1981). Nesse sentido, cabe lembrar que nesse contexto combinatório, também a própria obra interativa constitui uma “combinatória ausente”, nos termos de Julien Gracq comentado por Arlindo Machado (2001, p. 190), que diz respeito à natureza da literatura, da dimensão verdadeiramente epistemológica do texto que concerne às nossas questões e, a meu ver, pode ser extensiva ao texto visual e às noções de hipertexto e hipermídia das quais tratamos aqui:

Essa dimensão foi apontada por Julien Gracq (1967), quando tratou da *combinatória ausente* que está na gênese de toda obra, clássica ou moderna. A obra textual, seja ela qual for, é sempre o resultado de um percurso combinatório realizado pelo próprio autor. O texto que temos em mãos é já a atualização de uma infinidade de escolhas, num repertório de alternativas que, mesmo eliminadas na apresentação final, continuam a perturbar dialogicamente a forma atual. (MACHADO, 2001, p. 190).

O que vale dizer que a obra inacabada, em sua modalidade participativa ou interativa, como paradigma da criação para o espect-autor na recepção, constituiu-se anteriormente como um sintagma como o resultado combinatório de uma operação prévia de seleção de um paradigma do universo cultural do primeiro autor, na primeira etapa de produção do trinômio produção/recepção/produção. Se, por um lado, esse fator parece diminuir a autonomia autoral do espect-autor, por outro prisma, num nível maior de complexidade, enquanto combinatória ausente, a obra continua a reverberar, a instigar e a problematizar os seus signos ausentes, promovendo instabilidades que potencializam o processo de recriação do espect-autor sobre o repertório nela circunscrito.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Adentramos e constatamos assim o nível de complexidade autoral que se aloja no âmbito do pensamento simbólico, intelectual, intencionado ou não, de espect-autoria, sob noções de coautoria, co-criação, co-produção, conceitualmente propostas para realização numa recepção que pressupõe uma nova etapa de produção como princípio fundamental de abertura poética ao espectador, enquanto Poética da Autoria Aberta.

*

CAPÍTULO 4. POÉTICA E POÉTICAS.

Considerando o novo contexto conceitual, formado por espect-atores e espect-autores, tanto nas obras participativas quanto interativas, em ambiente real quanto em ambiente digital, resta considerar uma nomenclatura mais abrangente que incorpore essa taxonomia, de modo a evitar que os termos se tornem estanques, delimitadores ou hierarquizantes entre as funções desempenhadas, e ao mesmo tempo a garantir, como sugere Weissberg, que aquelas zonas intermediárias resguardec suas especificidades, na relação produção/recepção de origem.

Desse modo, urge englobar esses elementos numa terminologia capaz de abolir essa fronteira hierarquizante. Lembrando Jauss, que sabiamente ressaltou a conversão da *aisthesis* para *poiesis* no âmbito da recepção da obra, o que significou compreender que *poiesis* não é uma prerrogativa do artista/autor/produtor; considero que é no âmbito da Poética (enquanto *proposições* e seus correspondentes *processos*) que se torna possível superar essa distinção rígida entre os bipolos, superando esse antagonismo ao mesmo tempo conceitual e ideológico.

Recordando o pensamento de Umberto Eco sobre a obra aberta, a partir do qual se organizou minha reflexão e distinção inicial entre autoria aberta enquanto estética e enquanto poética, desenvolvo no contexto das Artes Participativas e Interativas a minha formulação dos conceitos de *Poética da Autoração* (no âmbito das proposições) e de *Poéticas em Coletividade* (no âmbito dos processos). Esses dois conceitos, a princípio pertinentes ao contexto tecnológico das Artes Interativas, nos permitem refletir retroativamente sobre os processos participativos e se mostram férteis, segundo especificidades de cada meio, para a compreensão da espect-autoria nas obras autoráveis nos dois âmbitos, subordinando-se ao conceito mais amplo de *Poética da Autoria Aberta*.

4.1- Poética da Autoração.

Na perspectiva de pensar no âmbito da Poética que possa abarcar as proposições de espect-autoria, ou seja, em relação ao autor primeiro que cria uma obra inacabada ou uma obra-proposição com intencionalidade de promover estímulos à autoria dos espectadores pela participação e/ou interatividade, constitui-se o que passo a denominar de uma *Poética da Autoração*, lembrando que cabe também aos artistas o compromisso de deflagrar “um estado de invenção” (OITICICA; OITICICA FILHO, 2009, p. 230) e assumir a tarefa do “devenir-auteur multimedia” (WEISSBERG, 1999) dos seus espectadores⁴⁷.

O conceito de *Poética da Autoração* compreende as intencionalidades de um autor que não prende em si a prerrogativa da produção, mas que, ao contrário, propõe uma meta-obra que agencia o espectador para um intuitivo, intencional ou inconsciente empenho e desempenho de *poiesis*, como espect-autor no âmbito intermediário da meta-recepção – ou seja, que instaura sua obra participativa ou sua obra interativa, tendo como base o trinômio produção/recepção/produção num projeto de meta-escritura como forma de engajamento autoral do espectador num outro nível de responsabilidade perante o discurso verbal e/ou visual da obra.

O vocábulo “autoração”, tradução do vocábulo inglês *authoring*, não consta nos dicionários usuais em português, mas apenas em dicionário de termos específicos e na terminologia do meio tecnológico, como veremos mais adiante. A não-dicionarização em português, entretanto, não inviabiliza o seu emprego acadêmico, pois, como sabemos, artistas, pesquisadores e estudiosos frequentemente optam por uma notação não usual e não dicionarizada, ou então criam neologismos, para explicar em *stricto sensu* os seus conceitos. O fato de “autoração” não ser ainda dicionarizado, na verdade, é um fator inclusive favorável, pois o seu campo semântico está praticamente virgem para elaborações polissêmicas, aberto a interpretações, significações e necessidades não

⁴⁷ Refiro-me aqui à passagem de *Presences à Distance*, na qual Weissberg comenta a questão do *devenir-auteur* na educação: “Dans ce sens -celui du *home multimédia*- l'école doit prendre en charge le devenir-auteur multimédia des enfants, comme Célestin Freinet avait pris en charge leur devenir auteur à travers la fabrication de journaux. Et si, hier, tout le monde n'était pas appelé à écrire dans un journal et à l'imprimer, demain, en revanche tout le monde sera plus ou moins conduit à se mouvoir dans le milieu de la *téléinformatique*. Et c'est bien ce que nombres d'expériences en France et dans le monde indiquent, notamment avec l'usage renouvelé de la pédagogie de projet autour d'Internet (réalisation coopérative de sites, par exemple, version moderne de l'imprimerie à l'école)”.

catalogadas, fator que nos permite refletir sobre os diversos aspectos que envolvem uma poética que propõe autoria dos espectadores na recepção participativa e/ou interativa.

Uma primeira interpretação para o vocábulo, que atende às reflexões sobre as artes participativas, elucida a percepção, já apontada anteriormente, de que há uma conversão do espect-ator em espect-autor, ou seja, de que a espect-autoria é o desdobramento de uma ação casual ou de descoberta para uma autoria intencionada ou não do espectador, configurando-se o que a palavra “autoração” significa em seus elementos etimológicos constituintes, ou seja, uma *ação de autorar*. Por isso, a Poética da Autoração não entra em conflito com a noção da ação gestual, de atuação, do espect-ator de Augusto Boal enquanto Poética da Liberação (2008), ou Poética do Jogo (TAVARES, 2001), por exemplo, mas sim a complementa com a nova função autoral determinante de sua ação que o coloca como espect-autor.

***Espect-ator* ==> Poética da Liberação**

***Espect-autor* ==> Poética da Autoração**

Por sua vez, no contexto tecnológico, o termo “autoração” está associado ao processo de criação do artista mediático, conforme verbete “*Authoring System*” do *New Media Dictionary*, projetado por Louise Poissant⁴⁸:

Software used to create hypertext or hypermedia programs. This type of software includes a set of tools for importing, processing or generating various types of data (text, visual or sound) to be included in the hyperdocument (for example, graphics, animation and editing tools), as well as for creating the structure of the hyperdocument itself (nodes and links) and its GUI (node format, types of buttons activating the links, etc.). Some authoring systems allow the programmer to use a programming language to define the hyperdocument's various functions. These programming languages are usually scripting languages (e.g. HyperCard and Macromedia Director) (2002, p. 439).

⁴⁸ Trata-se do New Media Dictionary (DICTIONARY TERMS-PART VI: TELEMATICS). *Leonardo*, Vol. 35, No. 4 (2002), p. 439-443. Massachussets: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1577408>>. These definitions were prepared by Suzanne Leblanc. Project director: Louise Poissant. Translator: Lou Nelson.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Longe de uma perspectiva meramente tecnocentrista, a importância de se pensar em termos do sistema de autoria consiste no reconhecimento de um procedimento do artista-propositor que transfere intencionalmente para a recepção, mediada por uma interface artística, a mesma estrutura e lógica permutatória dos *softwares* de autoria como base para o processo de criação do espectador na recepção. Esse artista-propositor assume, explícita ou sutilmente, a lógica do sistema de autoria como programa artístico aberto à autoria do espectador enquanto Poética e não apenas como elemento funcional, subsidiário de sua criação hipertextual ou midiática de modo geral.

***Espect-ator* ===> Poética da Ação**

***Espect-autor* ===> Poética da Autoração**

O vocábulo “autoração”, tal como empregado no meio tecnológico, já pressupõe a abertura (já significa autoria aberta), inerente na lógica do *software* de autoria que gera o hipertexto para navegação do usuário que, para Landow, configura uma estrutura aberta de autoria sistêmica. Nesse sentido, é o fato de o artista assumir intencionalmente a autoria como programa poético que a insere enquanto uma das modalidades de poéticas da autoria aberta (assim como o caso da Poética Recombinante de Seaman, como vimos anteriormente).

Na Poética da Autoração, a obra não é apenas mediação, mas converte-se de sintagma a paradigma interno/externo da ação autoral do espect-autor que recoloca a obra como produto de sua criação. Observa-se um redimensionamento também no estatuto da obra nesse contexto, na medida em que no trinômio produção/recepção/produção, a obra passa por um processo muito mais complexo em sua estrutura.

Outro aspecto, fundamental, tem Bakhtin como pressuposto, e baseia-se no princípio de que *autorar* consiste em assumir uma posição axiológica, num deslocamento para outras vozes sociais, é “assumir uma posição estratégica no contexto da circulação e da guerra das vozes sociais” (FARACO, 2003, p. 83), enfim “*autorar*, nessa perspectiva, é orientar-se na atmosfera heteroglótica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica”

(FARACO; NEGRI, 1998, p. 169)⁴⁹, o que nos permite inferir que a expressão “Poética da Autoração” que proponho prevê, em ambiente real e/ou digital, o contexto dialógico e polifônico que considero fundamental na espect-autoria, sobretudo no contexto da série *Autorretrato Coletivo*, que pressupõe essa pluralidade de vozes sociais enquanto projeto poético-político.

4.2- Poéticas em Coletividade.

Tendo proposto o conceito de *Poética da Autoração* que instaura na obra aberta canais dialógicos e polifônicos para o exercício da função-autor pelos espectadores; simetricamente, o conceito de *Poéticas em Coletividade* (GERMANO, 2008) nos permite abarcar os *processos* do fenômeno que se desdobra nesse âmbito de espect-autoria, ou seja, os processos experimentados pelo espectador em autoração na obra participativa ou interativa.

Retomando o binômio “autor em coletivo” e “espect-ator” em Weissberg (1999), observamos que, ao seguir o desenvolvimento do conceito “espect-ator” desde sua origem em Boal até o conceito de “espect-autor” em Gellouz, chegamos à percepção de que há um espect-autor interno no espect-ator e à conclusão de que o espect-ator, envolvendo-se intencionalmente ou não em agenciamentos enunciativos, pode converter-se em espect-autor.

Considerando que ao assumir uma função-autor na obra interativa, o espectador também mergulha no contexto da produção em coletividade em que o primeiro autor-propositor se situa, proponho então um novo binômio, cunhando a expressão “espect-autor em coletivo” (*spect-auteur en collectif*) para emparelhar com a expressão “autor

⁴⁹A seguir, a reflexão completa: “O falante tem, desse modo, a possibilidade de individualizar-se e de individualizar seu discurso não por meio de uma atualização das virtualidades de um sistema gramatical (como querem a Lingüística e a Estilística), ou da expressão de uma subjetividade pré-social (como queriam os românticos), mas na interação viva com as vozes sociais. *Autorar*, nessa perspectiva, é orientar-se na atmosfera heteroglótica; é assumir uma posição estratégica no contexto da circulação das vozes sociais; é explorar o potencial da tensão criativa da heteroglossia dialógica.” FARACO, Carlos Alberto; NEGRI, Lígia. O falante: que bicho é esse, afinal? *Revista Letras*, Curitiba, n. 49, p. 159-170, 1998, p. 169.

em coletivo” de Weissberg. Cabe assinalar que as expressões “autor em coletivo” e “spect-autor em coletivo”, assim colocadas, correm ambas o risco de serem pensadas e tratadas enquanto antinomias na medida em que aparentemente mantêm em separado duas categorias distintas no binômio: *autor* de um lado em contraposição às funções desempenhadas pelos espectadores do outro, enquanto spect-autores e vice-versa. Mas é preciso frisar que a notação semiótica “spect-autor” já sintetiza, *de per se*, recepção e produção – o que recupera a noção não antagônica do trinômio produção/recepção/produção. Já a formulação “spect-autor em coletivo” permite situar/visualizar a passagem daquele espectador do campo da recepção para o da produção num processo em que o spect-autor ocupa aquela função-autor numa experiência não somente individual, mas em coletivo, em que suas contribuições igualmente estão em condição de abertura a novas abordagens e/ou intervenções de outros spect-autores (recordando aqui, paradoxalmente, o papel do sistema aberto potencializado por uma Poética da Autoria Aberta, ao qual cada spect-autor de certo modo autoriza a abertura de sua contribuição à autoria do outro). Cabe frisar também uma possível autonomia dos spect-autores para instaurar diálogos entre si, sem necessariamente passar pela mediação do propositor (conforme prefere Pierre Lévy). Sob o princípio das *Poéticas em Coletividade*, o processo todo não gravita em torno do autor em coletivo como pode sugerir a expressão, pois engloba também o empenho de *poiesis* dos espectadores, descentralizando o autor-propositor de uma possível hierarquia, referência ou mediação, pois também se permite considerar o fato de que nesse processo os spect-autores dialogam também entre si de forma autônoma nessa polifonia, ou seja, constituem-se entre si enquanto spect-autores em coletivo.

Nesse contexto, a noção de “*Poétique en collectif*” de Weissberg, ou seja, *Poética em coletividade* (ou *Poética em coletivo*, para os amantes dos galicismos), permite pensar o processo de *poiesis* do espectador colocado em coletividade. Lembrando que Pareyson grafa o vocábulo “Poéticas” no plural, em oposição à “Estética”, no singular (1993, p. 297-300), e somando-se nessa consideração a polifonia das poéticas dos diversos spect-autores em seu conjunto, podemos pensar também em termos de *Poéticas em coletividade* ou *Poéticas em coletivo*, ambas no plural: multi-poéticas em coletividade.

Torna-se inevitável, ao pensar em termos de Poéticas em coletividade, considerar que nesse processo e na corporeidade da obra ocorram, em consonância ou em dissonância,

cruzamentos e misturas de poéticas pessoais e extensivamente dos contextos individuais dos participantes e interatores que constituiriam hibridações interformativas e intertextual-semióticas (VALENTE, 2008, p. 29-39) na medida em que, de um lado, a formatividade, o modo de operar – único e irrepetível – de cada espect-autor se junta aos modos particulares de operar dos demais, e de outro, promove-se o acréscimo de múltiplos repertórios formais, de idéias e conteúdos em um campo de convergência de “textos” verbais, visuais ou de sistemas sígnicos diversos.

Desse modo, a formulação de *Poéticas em coletividade* ou *Poéticas em coletivo* compreende o caráter polifônico do fenômeno de *poiesis* dos espectadores. Esse conceito permite constatar que a obra interativa na recepção se transforma num campo de imersão de poéticas sem hierarquizações, valorações ou discriminações de qualquer ordem entre os espect-autores em coletividade – sobretudo se recordarmos o fato de que nela também se aloja em igualdade de condições o autor primeiro da obra, que nessa condição pode converter-se em espect-ator e/ou espect-autor, na medida em que assista às contribuições dos espect-autores (nos processos participativos e interativos), muitas vezes acionando igualmente um campo de possíveis permutatório para acessar as contribuições enquanto espect-ator e por vezes criando novas situações ou proposições em réplica a esta ou àquela contribuição que o inspire a uma reconversão para *poiesis* a partir de sua condição na recepção, agora não mais enquanto autor, mas enquanto *spect-autor*, ora em inter-autoria, ora em trans-autoria, explorando toda uma gama de possibilidades para, tal como todos os espect-autores e sem o peso de uma *auctōrītās* sobre eles, exercer-se como sujeito (em coletivo) da enunciação.

*

**SEGUNDA PARTE – [AUTOR]RETRATO COLETIVO : Memorial Descritivo
da série *Autorretrato Coletivo* (1987-), Nardo Germano – à luz da
função-espect-autor.**

– Engraçado a maneira como você está me narrando esses fatos, parece que é o artista que propicia, que apresenta uma proposta e que depois se delicia fazendo uma interpretação própria da reação que essa proposta desencadeou num número de pessoas. É como se você estivesse fazendo a leitura de sua própria exposição, que não é mais sua. Você está recriando em cima da criação deles, feita em cima de sua proposta.

Aracy Amaral a Hélio Oiticica (AMARAL, 2006, p. 116).

INTRODUÇÃO DA SEGUNDA PARTE: Espect-autores na [des]construção da identidade coletiva.

Este *Memorial Descritivo* apresenta-se organizado sob a perspectiva das modalidades de função-espect-autor exercidas pelos espectadores nas obras participativas e interativas para, em meio ao dialogismo e à polifonia instaurados, investigar como se constituem os espect-autores no *corpus* autorável da série *Autorretrato Coletivo* (1987-).

As obras que deflagram os processos espect-autorais são tratadas aqui segundo suas especificidades. A abordagem não se detém em estudos obra a obra, organizadas individualmente ou em ordem cronológica, mas sim aproximadas segundo o critério das funções-espect-autorais em exercício, por predominância e similaridade de processos e modalidades autorais.

O ponto de partida deste *Memorial* lança o foco de reflexão sobre os ensaios fotográficos *Auto-Objeto* e *Sujeitos* que inauguraram a série em 1987, de modo a revelar na sua estrutura algumas questões e inquietações da ordem da autoria que considero seminais para o desdobramento da série na direção da espect-autoria.

Assim, para abrir este Memorial, cumpre recordar as inquietações que me assaltavam a mente na origem dos ensaios inaugurais da série e que, *enunciadas*, conduziram aquela apreensão para uma experiência tão extraordinária que a mim se configura como a obra de uma vida.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

IDENTIDADE COLETIVA EM AUTO-OBJETO

Ver-se a si mesmo (sem ser num espelho), à escala da história, é um acto recente.
(...) É curioso que não se tenha pensado na “perturbação” (de civilização)
que este acto novo traz. (...) Porque a Fotografia é o aparecimento de eu próprio
como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade.

(Roland Barthes, *A Câmara Clara*)

1.

Em busca de minha Identidade Fotográfica, abro mão da própria atuação como fotógrafo, em prol de um auto-retrato “objetivo”.
Submeto-me a um processo automático, instrumento capaz de identificar-me dentro de um padrão pré-estabelecido de objetividade.
Realizo o auto-retrato enquanto objeto da fotografia, associando minha imagem ao processo de identificação dos seres como Indivíduos Sociais.

2.

Subjetividade posando. Jogo mútuo de aparências: a fisionomia informa sobre o Ser, atribuindo-lhe um caráter.
Concentro-me. "Faço-me" diante da objetiva.
Embora consciente do espocar do flash - e o pressinta -, tal instante é um rompimento: o rompimento da minha concentração.
O flash destrói a mímica. Em prol da objetividade.

A obediência é um requisito para o ser que posa. A princípio preciso seguir regras de comportamento diante da câmera.
Desobedecer seria uma manifestação de contestação. Fechado, dentro da Fotomática, eu devo obedecer.
Mas tenho direito à desobediência.

3.

O processo de massificação social, deflagrando-se através do mecanismo fotográfico, aponta para uma atuação ambivalente da Fotografia, ora a serviço do Poder, ora como instrumento de conscientização da realidade opressora.

Objeto do Poder, a Fotografia pode ser um instrumento de eliminação da individualidade. A possível luta do Indivíduo contra esse poder de generalização consiste na recusa de ser um objeto. Ou, paradoxalmente, em subverter esse universo de significados através de uma submissão voluntária e consciente, para denunciar os códigos de massificação.

4.

Num dado momento, submeto meu rosto: objeto fotográfico.
Outros seres, através de mim, encontram expressão.
Sua redundância multiplica-me.
E me transforma em todos: Identidade Coletiva.

Auto-Retrato Coletivo.

Nardo Germano, novembro de 1987.

SUJEITOS : o deslocamento para a Dignidade

Nas fotos de “*Sujeitos*”, a idéia de auto-retrato se amplia para uma solidariedade coletiva. Ao me fotografar, ofereço minha identidade como bandeira.

Retratado pela Fotomática, um elo social se estabelece entre mim e minha imagem. Uma classe social inteira também foi retratada quando o meu rosto recebeu a luz objetiva do flash. Recortar o meu rosto e oferecer o espaço vago foi o gesto fotográfico dessa identificação.

De manchetes de jornais populares, alguns textos e imagens tornaram-se matéria-prima para uma colagem que pudesse representar essa identidade social e, sobretudo, uma forma de solidariedade ao seu drama.

Imagens duras e textos brutos foram utilizados nessa composição. O sensacionalismo original, retirado de seu contexto 'jornalístico', deslocado para o campo do auto-retrato, torna-se, entretanto, um princípio de reflexão sobre a Dignidade Humana.

Nardo Germano, fevereiro de 1988.

CAPÍTULO 5. AUTORRETRATO : identidade e autoria.

Auto-Objeto e *Sujeitos* são dois ensaios fotográficos realizados na origem da série *Autorretrato Coletivo*, compostos por autorretratos que discutem identidade social. Identidade e autoria são duas questões fundamentais de sua conformação como objetos artísticos, fator certamente determinante dos desdobramentos autorais nas etapas posteriores da série.

5.1- *Auto-Objeto* : fotografia automática, autorretrato, autoria.

*O gesto fotográfico é um jogo de permutação
com as categorias do aparelho.*
[Vilém Flusser]

O próprio *insight* que gerou *Auto-Objeto*⁵⁰ colocou duplamente a autoria como uma questão de linguagem desse ensaio fotográfico de 1987. Em meio a uma ação corriqueira de tirar fotos para documentos numa cabine Fotomática, ocorreu-me a ideia duchampiana de apropriar-me daqueles retratos *ready-made* como autorretratos e desenvolver um ensaio fotográfico articulando minha identidade social como tema.

⁵⁰ *Auto-Objeto* é um ensaio de autorretratos que desenvolve o tema “Identidade Coletiva” em pranchas Fabriano de 100x70cm cada, composto por um total de 835 fotos tiradas em cabine Fotomática. Realizada em 1987 com apoio cultural Focus e Fotomática do Brasil, essa obra foi exposta em *Recyclic* (Focus, 1987) e no Mês Internacional da Fotografia (Oficinas Oswald de Andrade, 1990). Acervo: Focus. Na exposição de *Auto-Objeto* na Oficina Cultural Oswald de Andrade, durante o Mês Internacional da Fotografia, uma cabine da Fotomática foi instalada no espaço, ao lado da minha obra. A *Focus* colocou à disposição uma pequena quantidade de fichas para os interessados experimentarem a máquina com um projeto pessoal a ser realizado posteriormente, o que revela mais um sinal da vocação do projeto para promover processos autorais.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

O próprio gesto de apropriação de um *ready-made* coloca de início uma questão de ordem autoral. Além disso, a intuição que tive na época com a experiência vivida dentro da cabine, situação empírica a partir da qual vislumbrei o caráter de autorretrato das fotos obtidas na Fotomática, revelou-se acertada: a mesma percepção se confirma em estudos de Christian Phéline, de 1985, comentados por Annateresa Fabris em *Identidades Virtuais* – Uma Leitura do Retrato Fotográfico:

Mesmo um procedimento como a fotografia automática, que leva às últimas conseqüências o sistema de Bertillon – eliminando, por fim a figura do operador – é analisado por Phéline por um prisma diferencial. Em termos técnicos, a fotografia automática produz um retrato profundamente impessoal, posto que as características da imagem já são dadas de antemão pelo mecanismo que regula a cabine. No entanto, à diferença do retrato policial, sempre imposto, o retrato automático solicita o consentimento e a colaboração do cliente que desempenha a um só tempo os papéis de fotógrafo e fotografado. (FABRIS, 2004, p. 50, grifo nosso).

O papel mútuo de fotógrafo e fotografado que caracteriza o autorretrato instaura essa incidência do autoral sobre aquele que posa. Essa característica é uma das condições das circunstâncias fotográficas dentro da cabine Fotomática; contudo, nesse caso, o papel mútuo não significa uma síntese dos dois papéis, por se tratar de um autorretrato cego. Quando recordo a experiência vivida na cabine, penso em Barthes descrevendo, em *A Câmara Clara*, a mímese que exerce de si mesmo diante da objetiva ao ser fotografado:

a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.[...] Sem dúvida é metaforicamente que extraio a minha existência de fotógrafo.[...] Mas como aquilo que eu gostaria que fosse captado é uma textura moral fina, e não uma mímica, e como a Fotografia é pouco subtil, salvo em muito bons retratistas, eu não sei como agir do interior sobre o meu aspecto.[...] Presto-me ao jogo social, poso,[...] mas esta mensagem suplementar não deve alterar em nada [...] aquilo que sou, para além da efígie. (1981, p. 25-27).

Nessa situação mencionada, a experiência acontece às cegas, num contexto em que é necessário exercer metaforicamente o papel de fotógrafo – ou como nomina Barthes, *operator* – para projetar a construção de si mesmo como o fotografado, o *spectrum*, no ato do registro fotográfico (1981, p. 23-24), revelando o que denomino de antítese fundamental *spectrum/operator*, que no caso do autorretrato fotográfico tradicional (cego) também ocorre, com o mesmo exercício metafórico da função de fotógrafo

(GERMANO, 2007) ainda que mediado por um espelho (nos autorretratos especulares), que solicita do fotografado uma projeção que corrija a paralaxe com a objetiva da máquina fotográfica tentando, nesse lapso de tempo e de imponderabilidade, não perder a concentração, a pose e a si mesmo.

Retornando à mesma questão no processo da Fotomática, posar em sua cabine é realizar um autorretrato, na medida em que, nas palavras de Phéline, “no breve instante que precede o disparo do *flash*, o sujeito pode ainda retificar a posição, procurar sua melhor expressão, tentar, talvez, numa submissão fatalista ou por alguma vã fantasia, conjurar aquilo que o processo comporta de doravante inelutável” (*apud* FABRIS, 2004, p. 50). Realmente, nas sessões iniciais dentro da cabine, produzidas por minha conta, como “cliente” pagante da Fotomática, realizei o primeiro conjunto de autorretratos, concentrando-me em experiências de “interpretação” de mim mesmo, registrando expressões faciais e corporais que pudessem trazer elementos pessoais, subjetivos, em contraponto à objetividade e impessoalidade solicitadas para o registro documental, numa tentativa de garantir o registro mais fiel possível de minha personalidade, exercendo metaforicamente aquela função de fotógrafo/*operator*. Contudo, em minha experiência com *Auto-Objeto*, tenho para mim que o momento fundamental/crucial da situação, e problemático – talvez sinalizado pela expressão “vã fantasia” de Phéline – é o instante imediatamente posterior, quando “o *flash* destrói a mímica” (GERMANO, 1987): esse fator configurou-se num embate, que eu diria ontológico, entre meu empenho por me autorrepresentar perante a objetiva e a imprevisibilidade do resultado sob o efeito do clarão do *flash* que poderia condenar ao total fracasso a minha tentativa de autoria do registro de minha identidade.

Essa impressão inicial da experiência deflagrou todas as decisões e procedimentos seguintes durante o processo criativo de *Auto-Objeto*, no sentido de contrapor o meu gesto autoral à automação da cabine.

Um dos princípios dos procedimentos autorais em *Auto-Objeto* passa por algo que gosto de chamar de “Poética da Desobediência”, ou seja, um programa deliberado de subversão das regras que regem os códigos da linguagem com a qual estou trabalhando, de modo a obter resultados fora da expectativa programada. O processo de criação de *Auto-Objeto* atendeu a esse princípio como forma de reforçar a noção autoral e

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

consequentemente a noção de autorretrato nas fotos obtidas na cabine Fotomática.

Nesse sentido, o ensaio *Auto-Objeto* desenvolveu-se na perspectiva proposta por Flusser em *Filosofia da Caixa Preta* (1985, p. 27), em experimentações e transgressões às regras e aos códigos do aparelho. A automação é a característica fundamental dessa caixa preta em que se constitui a cabine Fotomática: somando-se à padronização da iluminação por *flash* que ilumina um fundo neutro provido de uma banquetta giratória para ajuste da altura da cabeça e enquadramento do busto indicados numa das laterais internas da cabine, o processo de *delivery* das fotografias é imediato, sem retoques (**Figura 1**).

Figura 1. Sessão de autorretratos na cabine Fotomática para a composição da obra *Auto-Objeto*. São Paulo, 1987.

Fonte: arquivo do artista.

Num primeiro momento, através da desobediência nas poses, surgem registros diferenciados por meio dos quais a minha identidade social coloca-se em discussão, ampliando-se criticamente para uma identidade coletiva e questionando os mecanismos institucionais de identificação social e de classe. A partir da mudança de condições

possibilitada pelo apoio cultural, os procedimentos para execução dos trabalhos na cabine Fotomática passaram para o meu controle, sem a presença de um “funcionário” para supervisionar os registros fotográficos. Assim, em minha primeira sessão na cabine sob essas novas condições, girei a banquetta e registrei-me de costas, voltando a nuca para a câmera: produziu-se então a imagem-desobediência autoral e inaugural de *Auto-Objeto* (Figura 2) e, por extensão, de toda a série *Autorretrato Coletivo*.

Figura 2. *Auto-Objeto* painel #1 (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Primeiro autorretrato da série – subversão das regras do retrato de documentos como oposição autoral à automação do retrato de documento.

Fonte: acervo Focus.

No contexto dos métodos heurísticos da criação artística, o Método dos Limites (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 97), por explorar leis, normas e regras determinantes de um projeto, detectando suas fronteiras de ação, permitiu uma reflexão crítica dos meios de produção, gerando transgressões e transpondo suas limitações à criação. Pelo pressuposto de que é possível criar mais do que a linguagem permite, reconheço no método dos Limites aquela perspectiva transgressora de Flusser, no sentido de que “o decisivo em relação aos aparelhos não é quem os possui, mas quem esgota o seu programa” (1985, p. 27), quem rompe seus limites – procedimento que recupera a conotação autoral do sujeito, ou do *operator* barthesiano, em relação à automação do aparelho. Com esse propósito, empreendi diversas transgressões às regras e códigos embutidos na cabine, adulterando o datador e o funcionamento do *flash*, desobedecendo aos códigos comportamentais da pose e vestimenta diante da objetiva, posando com torso desnudo, enfim, *desconstruindo* seu programa em cada fase de seu processo de funcionamento, experimentando possibilidades de ruptura da automação, de modo a registrar a minha marca autoral nos autorretratos obtidos, finalmente refotografando-os num processo de recodificação reiterada dos painéis, conduzindo o ensaio para a geometrização das formas.

Em *Auto-Objeto*, a organização do ensaio encontra na estrutura de narrativa visual uma

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

prerrogativa autoral de fotógrafo, uma práxis de autor caracterizada pelo procedimento de seleção e combinação do material fotográfico, que arremata o embate contra a automação e revela ideologicamente minhas inquietações mediante a problemática dos processos de identificação social.

A composição geométrica dos autorretratos em pranchas envolveu um procedimento permutatório intensamente aplicado por conta da profusão do material obtido nas sessões fotográficas. Concluída a seleção e combinação, os autorretratos constituem o ensaio, dispostos por contiguidade em composições geométricas variadas, ladeados em grade, depois sobrepostos, num conjunto de painéis ordenados como um texto visual que ressignifica minha identidade como metonímia da identidade coletiva.

Figura 3. *Auto-Objeto* painel #2, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Transgressões com adulteração do datador [NONONO] e postura brechtiana.

Fonte: acervo Focus.

Figura 4. *Auto-Objeto* painel #5, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Recodificações. Composição geométrica com autorretratos sobrepostos.

Figura 5. *Auto-Objeto* painel #6, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Transgressões: pose com torso desnudo, recodificações. Composição geométrica com autorretratos sobrepostos.

Fonte: acervo Focus.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 6. *Auto-Objeto* painel #5, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – autorretrato e identidade coletiva – transgressão na caixa-preta: recodificações e encaminhamento para iconização.

Fonte: acervo Focus.

Figura 7. *Auto-Objeto* painel #6, detalhe (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – autorretrato e identidade coletiva – transgressão na caixa-preta: recodificações, torso nu e encaminhamento para iconização.

Fonte: acervo Focus.

A narrativa visual do ensaio se organiza no sentido de negar a catalogação do ser numa tipologia concreta, exercendo a crítica com uma ênfase no social. Os autorretratos da Fotomática constituíram-se em *Auto-Objeto* num retrato de identidade como um emblema, recordando que, “produto da mesma lógica indiciária, o retrato de identidade herda do retrato policial uma série de características: pose, enquadramento e formato”

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

(FABRIS, 2004, p. 50). Nesse sentido, essa categoria de retratos herda um estigma explicitado por Barthes, quando declara que “nada como uma foto ‘objetiva’, do tipo ‘Fotomática’, para fazer de você um bandido, procurado pela polícia” (1980, p. 27, tradução nossa), um estigma de criminalidade – que, ao ser apropriado como identidade social e pela alteração das operações técnicas de produção, instaura uma alegoria do coletivo, uma mímese de uma tipologia censitária estruturada de modo a revelar dialeticamente a sua inviabilidade enquanto “uma espécie de autorretrato coletivo que serve para reforçar a identidade nacional” (STARR, 1983, p. 19), cuja expressão denomina ironicamente a série, explicitada nessa passagem do “escrito de artista” elaborado à época (1987), numa escrita conconcomitante à criação do ensaio:

Num dado momento, submeto meu rosto: objeto fotográfico.
Outros seres, através de mim, encontram expressão.
Sua redundância multiplica-me.
E me transforma em todos: Identidade Coletiva.

Auto-Retrato Coletivo.

*

Relativizando o empenho autoral contra a automação do aparelho, o concurso de elementos de várias poéticas reforça a noção de obra aberta e organiza um discurso aberto para a recepção de *Auto-Objeto*.

A *mis-en-scène* no ato fotográfico, empregando recursos de expressão corporal, simula diferentes compleições físicas e estados de espírito, numa atuação que se exerce sob o princípio da Poética do Distanciamento brechtiano, fixando diretamente o olhar no espectador (na objetiva) ou manifestando uma postura irônica, evitando a identificação do espectador. Como ator dentro da cabine, procurei me autorrepresentar enquanto coletivo como se estivesse numa peça de Brecht, ciente do que Walter Benjamin sublinha ser “uma construção que precisa ser vista racionalmente”, instaurando a dialética do teatro épico “no confronto constante entre a *ação* teatral, mostrada, e o *comportamento* teatral, que mostra essa ação” (BENJAMIN, 1987, p. 80-88), enfatizando a

função metalinguística da linguagem (FERRARA, 1981, p. 39-31). Nesse sentido, os autorretratos de *Auto-Objeto* revelam uma atitude distanciada na relação com o processo de registro fotográfico e os códigos de representação da identidade social, procurando estabelecer uma cumplicidade crítica com o espectador.

No concurso de diversas poéticas afins no que concerne à abertura poética ao espectador, *Auto-Objeto* privilegia analogias com os procedimentos de uma Poética do Estranhamento em seu desdobramento narrativo, numa relação não de exclusividade mas de hierarquia, predominância⁵¹ que *especifica* a obra e elucida seus aspectos mais característicos. Os elementos indiciais dos autorretratos são progressivamente suprimidos em prol do geométrico-construtivo, num processo de iconização das imagens, na perspectiva de “criar uma visão” do objeto “e não o seu reconhecimento” (CHKLOVSKI, 1973, p. 50) pelo espectador, colocando-o numa posição de estranhamento perante a obra, sobretudo tendo em vista o universo da identificação social no qual a Fotomática está inserida.

Na Teoria do Estranhamento, o procedimento da arte consiste no “processo da singularização dos objetos” de modo a “obscurer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” do espectador; somando-se a isso que para Chklóvski “*a arte é um meio de experimentar o devir do objeto*” (CHKLÓVSKI, 1973, p. 45, grifo do autor). Se, inicialmente, *Auto-Objeto* transgride as regras do retrato de documento; com o processo de recodificação, coloca-se na perspectiva de esvaziar as implicações históricas que relacionam a fotografia automática de documentos com a fotografia judiciária, da qual descende, conferindo um novo devir histórico para o aparelho, de modo a não reproduzir o *status quo* e as funções práticas ou utilitárias da cabine, explorando, por via da mudança de perspectivas, usos e funções, novos encaminhamentos estéticos, poéticos e ideológicos. Walter Benjamin, comentando sobre a importância de se empreender novas funções aos meios de produção comenta que “Brecht criou o conceito de ‘refuncionalização’ para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma consciência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção” (BENJAMIN, 1987, p. 127), evidenciando-se nesse caso uma afinidade entre as duas poéticas de abertura ao espectador (GERMANO, 2007).

⁵¹O estudo das diversas poéticas em curso no ensaio *Auto-Objeto* pode ser consultado em detalhes na minha dissertação de Mestrado (GERMANO, 2007).

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Conforme Eco, no discurso aberto o estranhamento deflagra uma pluralidade de discursos, sobretudo em consequência de sua ambiguidade:

[...] o discurso artístico nos coloca numa condição de “estranhamento”, de “despaisamento”; apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados. As coisas de que nos fala nos aparecem sob uma luz estranha, como se as víssemos agora pela primeira vez; precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares, precisamos intervir com atos de escolha, construir-nos a realidade sob o impulso da mensagem estética, sem que esta nos obrigue a vê-la de um modo predeterminado. Assim, a minha compreensão difere da sua, e o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos. (Eco, 1988, p. 280, grifo nosso).

Tendo isso em conta, vale apontar que a ruptura da linguagem cria elementos de abertura autoral em *Auto-Objeto* que são propostos para a recepção ativa do espectador, enquanto espect-autoria na interpretação, na medida em que os significados não estão explicitados na linguagem, mas apresentam-se como elementos estranhos e ambíguos emergentes justamente pelo gesto autoral de desobediência à linguagem.

Enfim, o meu empenho autoral em *Auto-Objeto* ganha ênfase em termos de linguagem na apropriação do material *ready-made* adotado como autorretrato, vinculada a uma alteração do funcionamento do meio de produção; em seguida, o procedimento autoral de seleção e combinação dos autorretratos é reforçado pela organização do ensaio como narrativa visual – nessas duas situações no embate contra a automação do aparelho. Mas, na relação com o espectador, *Auto-Objeto* provoca os meandros da autoria na recepção, enquanto poética aberta que instaura, na predominância do estranhamento, um princípio de desautomatização da percepção do espectador, de modo a suscitar o seu envolvimento autoral no âmbito da leitura da obra e sua interpretação.

*

5.2- *Sujeitos : Apropriação, intertextualidade, autorias.*⁵²

Produzido durante o processo de criação de *Auto-Objeto* e destacando-se de seu *corpus* narrativo, adquirindo autonomia e linguagem própria com sua grade de autorretratos acéfalos com recortes de jornal; o ensaio *Sujeitos* foi eleito como paradigma interno de criação para minha formulação de proposições e implantação de estratégias participativas e interativas na série *Autorretrato Coletivo*. Creio que a escolha se justifica por várias qualidades específicas que revelam o encaminhamento favorável desse ensaio para uma diversidade e complexidade de relações autorais em sua constituição.

Já no processo do registro fotográfico dos autorretratos, *Sujeitos* inaugura uma abertura para a inserção física do “outro”, incorporando duas novas figuras humanas que se alternam entre os meus autorretratos. Posando na cabine sob minha direção, a atriz Zilma Barros representa o meu *alter-ego* feminino, na relação de alteridade masculino/feminino, enquanto Agnus Valente, meu irmão gêmeo, representa minha alteridade particular e pessoal, que oscila entre identidade e alteridade numa perspectiva biográfica. Fotografando-se com torsos nus, com um trabalho de expressão corporal no interior da Fotomática, segundo a mesma lógica de meus autorretratos em *Auto-Objeto*, evidencia-se que Agnus e Zilma também se autorretratam para o ensaio *Sujeitos*: são, igualmente, autores de seus retratos e, desse modo, são eles os primeiros particip-autores da série no âmbito da produção do ensaio fotográfico, chamados a participarem do processo de criação da obra com certa liberdade autoral para, na solidão da cabine, cumprir a proposição com soluções próprias, pessoais, para a realização de suas autorrepresentações.

⁵² *Sujeitos* é um ensaio de autorretratos acéfalos compósitos com recortes de jornal que desenvolve o tema “Identidade Coletiva”. Fotos tiradas em cabine Fotomática + recortes de jornal sobre pranchas Fabriano. Dimensão: 100x70cm. Essa obra foi realizada em 1987, com apoio cultural Focus e Fotomática do Brasil, tendo sido exposta em *Recyclic* (Focus, 1987).

Figura 8. Autorretrato acéfalo, 1987.
(foto 5x7cm, recorte vazado 3x4cm)

Fonte: arquivo do artista.

O ensaio é composto por um conjunto de fotos 5x7 cm com um recorte vazado de 3x4 cm (Figura 8) que vieram a configurar uma imagística do autorretrato acéfalo com uma conotação explicitamente social obtida pela composição de colagens a partir da apropriação de recortes de matérias do jornal “Notícias Populares”, que foram encaixados nos espaços vazados. Essa apropriação dos discursos construídos nas páginas desse jornal popular incorpora uma intertextualidade verbal e visual que envolve diversas autorias do mundo da reportagem e do fotojornalismo, que neste caso são selecionadas, recortadas, combinadas e ressignificadas por meu gesto, ou crivo, autoral. Do mesmo modo, o reenquadramento desses recortes fotográficos apropriados dentro do campo vazado dos autorretratos acéfalos corresponde ao gesto autoral fotográfico e intencional daquele *operator* barthesiano em seu *studium*⁵³ (BARTHES, 1981, p. 47-49), selecionando, recortando partes, sobre as quais incidem suas intencionalidades ideológicas e estéticas, conferindo-lhes possibilidades de ressignificação.

Nesse processo, o método dos limites instaurou-se não somente no embate com as coerções do meio, explorando suas leis, normas e regras, no sentido de transgredi-las (PLAZA; TAVARES, 1998, p. 97), promovendo uma reflexão crítica herdada de *Auto-Objeto* sobre os meios de produção da cabine, mas também se reiterando naquele trabalho de

⁵³Segundo Barthes: “Reconhecer o *studium* é, fatalmente, descobrir as intencões do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las interiormente, pois a cultura (a que se liga o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores.” (1981, p. 48, grifo nosso). Na reflexão que segue sobre *studium* e *punctum*, vai ficando cada vez mais claro que o *studium* se refere às intencionalidades do fotógrafo/*operator*, enquanto o *punctum* se refere ao elemento que escapa a essas intencionalidades, afetando o universo do *Spectator*, aquele que vê as fotografias, de forma independente, rompendo desse modo aquele contrato tácito do processo.

reenquadramento dos recortes de matérias jornalísticas no campo vazado em 3x4. Assim, a obra realizou-se em função do repertório de um contexto sócio-histórico, por associação, revelando nos fragmentos de notícias e fotos *ready-made* uma concepção resultante do diálogo entre esses elementos e a fotografia de documento, instaurando uma reflexão sobre a construção estigmatizante de uma identidade coletiva flagrada no contexto do *mass-media*. Em relação ao ensaio *Auto-Objeto*, soma-se aqui a problematização dos meios de comunicação de massas no processo de construção identitária, com a composição das colagens elaborada no sentido de esvaziar ou conturbar as mensagens dos textos verbais e visuais de origem (GERMANO, 2007, p. 58-59). A obra denuncia um processo de construção ficcional da identidade popular “enquanto categoria potencialmente desviante”, como “protagonista da ilegalidade” (SERRA, 1980, p. 20-21), e organiza-se de modo a conferir criticamente uma visibilidade ao processo, ao mesmo tempo em que propõe a desconstrução do estigma da criminalidade cultivado no jornal como identidade coletiva.

Ao introduzir os recortes de jornal com textos e imagens no campo vazado dos autorretratos acéfalos, o próprio corpo da obra passa a conter o contexto de construção identitária ao qual se contrapõe – é um paradoxo, um operar dialético em que a minha autoria opositora aos processos massificantes da identidade coletiva confronta-se em linguagem artística com os autores-colaboradores dessa massificação aqui representados pelos autores-jornalistas dos textos e também pelos autores-fotógrafos das imagens. Esse confronto interno de autorias na obra implica numa potencialização de sua autorabilidade no seu processo de recepção pelos espectadores.

Superada a premência do empenho autoral contra a automação do aparelho vivenciada em *Auto-Objeto*, o recurso da narrativa visual enquanto práxis de autor foi descartada no caso de *Sujeitos* em prol de uma configuração do conjunto de autorretratos dispostos regularmente numa única prancha, lado a lado, numa organização das imagens em grade ou retícula que, nas palavras de Rosalind Krauss (2006, p. 172), promove um silêncio,

expressando-o também como uma negação do discurso. A estática absoluta da retícula, sua carência de hierarquia, de centro, de inflexão, reforça não somente o seu caráter anti-referencial, mas – o que é mais importante – sua hostilidade à narrativa. Esta estrutura, impermeável ao tempo e ao incidente, não permite a projeção da linguagem no domínio do visual.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 9. *Sujeitos* (1987), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Apropriação, autorias. Nos autorretratos, Nardo Germano, Agnus Valente e Zilma Barros. Agnus e Zilma, primeiros particip-autores da série.

Fonte: acervo do artista.

A estrutura em grade não estabelece ordem entre as imagens, de modo que a visada do espectador pode se deslocar aleatoriamente sobre a superfície, numa reorganização mental, intencionada ou não, das imagens na recepção. Essa estrutura reticular para exibição de *Sujeitos* coloca-o visualmente como campo permutatório dependente de uma recombinação das colagens dos autorretratos acéfalos, provocando a desautomatização da percepção do fruidor, motivando-o de forma aberta a elaborar, segundo uma lógica da combinatória, por seleção e combinação mental dos elementos integrantes da composição, uma narrativa própria, capaz de conduzir a uma interpretação autônoma, explorando poeticamente o princípio da autoria aberta no âmbito da fruição e da interpretação da obra pelo espectador.

Em *Sujeitos* também ocorre uma confluência de poéticas relacionadas à noção de obra aberta (GERMANO, 2007). Numa articulação de elementos de uma Poética da Sugestão, a composição de fragmentos transporta a carga de significados do contexto de origem para a obra, instaurando-se um campo de intertextualidades. A atomização dos textos das manchetes e notícias para possibilitar o encaixe no recorte vazado corresponde a um procedimento de Poesia Concreta, trazendo “para o domínio da comunicação poética, as virtualidades da comunicação não-verbal”, apresentando-as enquanto “conteúdo-estrutura”, de modo que na recepção a obra apele “ao nível de compreensão não-verbal do leitor” (CAMPOS, 1975, p. 81-82). Do mesmo modo, os vazados dos recortes de 3x4 cm promovem reenquadramentos parciais das imagens fotojornalísticas apropriadas, criando composições fragmentadas dos rostos. Quanto a essas imagens apropriadas, tendo em vista que a adaptação das ideias literárias de Chklóvski “para o campo da fotografia resultou numa visão da realidade dada por imagens fragmentadas, que desafiavam o observador a decifrar uma espacialidade não convencional” (COSTA, 1998, p. 71), é possível reconhecer nas colagens de *Sujeitos* elementos de estranhamento que revelam no procedimento correspondente ao recorte fotográfico uma atuação autoral por seleção e combinação das partes a serem apropriadas das imagens, desconstruindo e ressignificando o objeto.

Contudo, na predominância do emprego do Método Mitopoético em sua criação, pela reiteração do gesto duchampiano realizado em *Auto-Objeto* (apropriação das fotos de documento da Fotomática) ao efetivar novas apropriações de fragmentos da realidade preexistente (recortes de jornal); o ensaio *Sujeitos* especifica-se pela predominância da

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

função metalinguística da linguagem. Com os recortes de jornal, promove-se uma alteração no âmbito de sua recepção pela inclusão do próprio real na obra. Esses gestos de apropriação duchampiana reproduzem “o material na sua forma bruta, intencionando despojá-lo dos seus significados convencionais para alcançar novas percepções decorrentes de associações as mais inesperadas” (TAVARES, 2000, p. 64). Essa postura típica de uma Poética do Afastamento predomina em *Sujeitos*, por sua intencionalidade crítica de distanciamento, de inclusão do não-artístico, com ênfase metalinguística.

Com o duplo *ready-made* duchampiano, no duplo contexto da identificação, tanto documental pelas fotos para documentos com os autorretratos Fotomática quanto fotojornalístico com a construção identitária calcada em estigmas sociais nas matérias de “Notícias Populares”, o ensaio *Sujeitos* propõe-se a problematizar a identificação do espectador, pelo distanciamento de seus afetos ou por uma identificação irônica com o objeto. A organização de suas colagens reforça o racional (em oposição à intencionalidade catártica das matérias originais do jornal) em consequência também da estrutura de grade enquanto emblema de desinteresse e autonomia (KRAUSS, 2006, p. 172). Assim, o rompimento da expectativa de identificação com o objeto força o espectador “a refletir e a desenvolver uma atividade estética autônoma” (Jauss, 1978, p. 153, tradução nossa), atualizando a função de ruptura com a norma – e é nesse nível de autonomia em relação ao objeto que uma poética da autoria aberta intencionalmente se programa para instar/potencializar o observador a fazer o quadro, articulando a proposição de Duchamp.

5.3- Abertura política e abertura poética : deslocamento para uma autorabilidade do espectador.

O desdobramento de *Auto-Objeto* para *Sujeitos* corresponde a uma transição da Poética do Estranhamento de Chklóvski (com predominância da função estética) para a Poética do Distanciamento brechtiana (com predominância da função metalinguística), verificando-se nessa transição o incremento de conotações e procedimentos autorais dos mais diversos na minha práxis artística, desde apropriação, articulação de intertextualidades e autoria compartilhada. Considerando a reflexão de Ferrara⁵⁴ que observa de Chklóvski para Brecht um deslocamento “para o domínio do receptor” (1981, p. 39-40), parece-me bastante lícito inferir também que em *Autorretrato Coletivo*, de um ensaio a outro, desenvolve-se uma maior disponibilidade artística à participação dos espectadores.

Decorre disso a percepção de que a discussão ideológica da construção da identidade coletiva já promovia diferenciados graus de abertura para inserção do espectador através da própria evolução poética da série, internalizando o agitado processo de conscientização das “massas” e o processo de abertura política em curso na década de 80. Na perspectiva da relação arte/sociedade, os fatores sociais da época seriam, assim, “agentes da estrutura” (CANDIDO, 1985, p. 5) de *Autorretrato Coletivo*, com a progressiva internalização do meio externo no desdobramento de um ensaio ao outro, enquanto “processo de abertura” ao espectador correlato ao gradual processo de abertura política em curso no contexto social, sobretudo se considerarmos também nessa abertura uma correspondente maior disponibilidade para a autorabilidade do espectador na proporção do nível de autonomia em sua interpretação da obra.

É curioso constatar e inclusive esclarecer para mim mesmo uma questão que sempre me inquietou nestes últimos anos, a saber: a década de 90 (período no qual expus essas

⁵⁴ Nas palavras de Lucrécia D’Aléssio Ferrara: “Parece-nos lícito inferir que de Chklóvski para Brecht assistimos, no cenário da história da arte moderna, a uma evolução que, ultrapassando a função emotiva da arte, atinge a linguagem como dominante, caracterizadora da função estética. Daí chega-se à função metalinguística que deslocaria a dominante, hierarquicamente localizada na linguagem, para o domínio do receptor, isto é, caminha-se, como já foi dito, do específico artístico para a função da arte. Portanto, seria lógico admitir uma hierarquia dominante entre as próprias artes, isto é, na maior ou menor disponibilidade artística para permitir a participação do receptor”.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

obras sem, contudo, realizar desdobramentos poéticos para novos ensaios) configurou-se como um hiato, uma espécie de “trégua”, de voto de confiança que foi necessário dar a uma democracia que se iniciava entre acertos e erros, enquanto, intuitivamente, eu já providenciava a digitalização das imagens do ensaio *Sujeitos* – que viria a ser o paradigma para a criação das futuras obras autoráveis, tanto obras inacabadas quanto obras-proposição, da série *Autorretrato Coletivo*.

Com esse olhar retrospectivo sobre as obras que originaram a série, é possível perceber que as estratégias de participação e interatividade que foram implementadas já estavam de modo geral intrinsecamente propostas, confirmando a vocação da série para novas aberturas e, sobretudo, autorias dos espectadores em seu *corpus* artístico. A abertura para a espect-autoria, nesse sentido, foi um processo coerente de desenvolvimento da série, sobretudo pela eleição de *Sujeitos* como o paradigma interno de criação para a formulação das novas propostas de abertura, tendo em conta que o método mitopoético desse ensaio revela desde então a busca por uma polifonia, por uma escritura coletiva e intertextual, que foi levada às últimas consequências com a abertura da série aos espectadores, a quem foi transferida a responsabilidade de trazer os elementos heteróclitos para o *corpus* da série.

Tendo como fonte dos elementos inéditos a serem incorporados o princípio da autoridade somática dos participantes/interatores enquanto repositório de experiência e vivência do indivíduo, a proposição mitopoética de todo o processo, de absorção desses elementos, sua história e seus textos, encontra nos espectadores a sua fonte mais autêntica para internalização, para apropriação estética e também poético-política.

*

CAPÍTULO 6. ESPECT-AUTORIA ENQUANTO CRIAÇÃO OU CO-CRIAÇÃO.

Entre as modalidades de espect-autoria, a série *Autorretrato Coletivo* compõe-se de algumas obras participativas e interativas que se configuram na predominância como Obra-proposição, para participação produtiva no processo de criação da obra. Nesses casos, prevalece a sensação conceitual de que o espectador é chamado a participar da criação das obras ou do seu processo em andamento, em vez de encontrar essas obras já prontas e/ou inacabadas na recepção para então alterá-las ou completá-las. Esse contexto de participação no processo de criação da obra apresenta, como diferenciador quantitativo e qualitativo, a importância adquirida pelo repertório do espect-autor, que ganha o protagonismo em relação a possíveis preexistentes repertórios do artista-propositor, como se poderá observar pela descrição e análise desse fenômeno tal como ocorre nas obras-proposição *Doe Seu Rosto* e *VideoSelf*.

6.1- *Doe Seu Rosto* (2001) : identidade e autoria compartilhadas.

Doe Seu Rosto configura-se numa obra-proposição com a qual transfiro para o participante a prerrogativa dos critérios identitários a serem adotados na criação da obra, prerrogativa essa que pertencia a este autor-propositor nos ensaios inaugurais da série. Nesta obra, o meu redimensionamento autoral em prol da espect-autoria constitui-se numa espécie de desautorização assumida⁵⁵ (SANDOVAL, 2010, p. 84) em

⁵⁵ Estou empregando essa expressão “desautorização assumida”, a rigor uma paráfrase bastante sintética, em referência ao pensamento de Cláudia Sandoval, na passagem de seu texto onde reflete que, “como num paradoxo, na desaparecimento do autor este não desaparece, muito pelo contrário, pede-se que ele assuma sua desautorização e procure os benefícios da comunidade” – reflexão que espelha bem o sentido de minha proposição de abertura da série *Autorretrato Coletivo* aos espectadores. SANDOVAL, Claudia. *Encontros Provisórios: Exercícios de Autoria Colaborativa com Base na Imagem Fotográfica*. 2010. 101 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2010, p. 84.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

relação à minha própria função de autor que, neste caso, efetiva-se artisticamente com a redução sintomática do meu repertório (repetição de uma única imagem apresentada em preto e branco), tendendo a uma anulação repertorial para propiciar a realização da Obra-proposição.

O espectador é convidado a doar a parte do rosto com a qual mais se identifica para integrar o *Autorretrato Coletivo*. Para tal, é solicitado a produzir uma montagem digital, encaixando o seu autorretrato metonímico no meu autorretrato acéfalo, adotado como torso comum para todas as montagens que compõem a obra (**Figura 10**).

Figura 10. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores se autorretratam em fotografia digital, doando uma parte de seu rosto para a produção de um autorretrato compartilhado.

Fonte: <<http://www.doeseurosto.nardogermano.com>>.

Os participantes e interatores exercem uma função autoral na etapa do processo de criação da obra, não em sua recepção, registrando-se em autorretratos coloridos e diversificados, a serem posteriormente exibidos coletivamente *online* no *site* oficial do projeto, ao qual o espect-autor pode ter acesso para visualizar o seu próprio

autorretrato metonímico bem como o conjunto de autorretratos compartilhados enquanto identidade coletiva.

A própria proposição metonímica de *Doe Seu Rosto* já instaura a função-autor a ser exercida pelo participante e este, quando a exerce, experimenta um dos aspectos autorais inerentes à arte do fotógrafo que “pode ser vista como um processo de corte” em que “o quadro é um corte quádruplo no espaço projetivo”⁵⁶ (FRAMPTON, 2009, p. 8) – ou, neste caso, na superfície projetiva de seu próprio rosto (**Figura 10**). Para além dessa condição de princípio, algumas situações específicas se instauram durante a dinâmica do ato fotográfico; alguns espect-autores solicitam para providenciar um novo recorte ao enquadramento já feito: como no caso de uma espect-autora que decidiu fazer o seu autorretrato de perfil, somente da maçã do rosto com olho e têmpora, sem registrar nariz, nem boca. Sem sucesso depois de muitos registros, por conta inclusive de ter se aproximado da condição de um autorretrato cego ao tentar se enquadrar de perfil para a objetiva e para o monitor – a melhor foto obtida foi eleita e ela então, um tanto tímida, indicou as regiões que gostaria que fossem recortadas na edição final do autorretrato compartilhado e assim foi feito... Esta espect-autora exerceu o segundo momento autoral do recorte fotográfico, que ocorre *a posteriori* em laboratório.

Figura 11. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora exerce duplamente a autoria enquanto recorte fotográfico.

Fonte: doeseurosto.nardogermano.com

⁵⁶ Frampton aponta outros cortes no trabalho do fotógrafo: “The photographer’s whole art may be seen as a cutting process. The frame is a fourfold cut in projective space. The selection of a contrast curve of a given slope and shape, and the mapping of bright and dark zones on that curve, are clearly operations that cut the intended from the possible. If I am making a color print and, at a certain point, decide that it must be lighter, more green, higher in contrast, then I am making a threefold cut in an unmodified field of fifty-five possibilities”. FRAMPTON, Hollis. *On the Camera Arts and Consecutive Matters: the writings of Hollis Frampton*. Edição e Introdução de Bruce Jenkins. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2009, p. 8. (The MIT Press Writing Art series).

A partir dessa Obra-proposição, abre-se espaço para uma pluralidade de motivações que variam desde a busca de inclusão social ou a recuperação da autoestima, até a manifestação de uma subjetividade narcísica ou de uma mítica pessoal etc. O registro de cada olho, boca, nariz, corresponde antes a um *olhar*, um *sorrir*, uma *expressão*, uma *intenção*, uma *circunstância*, enfim, uma *história* – que muitas vezes nos revela um *espect-autor* (cuja característica autoral remeteria, naquele contexto bakhtiniano anteriormente mencionado, à figura do autor-criador e não à do autor-pessoa) buscando uma posição axiológica para efetuar a sua transposição estética no enquadramento do recorte fotográfico e do meu autorretrato acéfalo, num processo de criação embasado no método dos limites inerente à identidade metonímica proposta (**Figura 12**).

Realiza-se uma abertura ao espectador tanto em nível de participação como de interatividade, com predominância do caráter interativo, pois em ambas as proposições o registro fotográfico é obtido com câmera digital ou *webcam* – fator que coloca o *espect-autor* numa modalidade autoral enquanto *operator*, na relação com o aparelho e a linguagem tecnológica.

Figura 12. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores se autorretratam em fotografia digital, doando uma parte de seu rosto para a produção de um autorretrato compartilhado, exercendo sua função autoral no processo de criação da obra.

Fonte: <<http://www.doeseurosto.nardogermano.com>>.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Na proposição interativa via *web*, por sua vez, a telepresença promove um compartilhamento de identidades entre artista e espect-autor numa base semiótica, com o envio da imagem doada e sua colagem visualizada conjuntamente *on-line*.

Na proposição participativa, de caráter presencial, o público enquadra a parte de seu rosto no espaço vazado do autorretrato acéfalo acoplado ao visor giratório da câmera digital compartilhada com o artista-propositor. O resultado desse encontro é um autorretrato mútuo, nascido de uma relação interpessoal, de um diálogo de poéticas ao vivo entre ambos – particip-autor e propositor, mediados pelo aparelho digital –, que debatem e definem ângulo, enquadramento, detalhes do rosto, motivações e história de vida, até a análise dos resultados e a contemplação estética do autorretrato final (**Figura 13**).

Figura 13. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
Particip-autor realiza seu autorretrato (Pinacoteca Santos, 2006.).
Observe-se o caráter presencial da proposição participativa para a criação conjunta do autorretrato compartilhado.

Fonte: arquivo do artista. Foto: Zilma Barros.

Durante essa relação interpessoal, posso testemunhar as situações de espect-autoria do participante, agora particip-autor-criador (remetendo a Bakhtin) exercendo sua posição axiológica para produzir sua autorrepresentação, alcançando uma exotopia que lhe permite ver-se a si mesmo e ao mesmo tempo ver-se de fora, perceber como é visto: uma senhora cuja parte do rosto com a qual mais se identifica são os olhos, refletiu sobre a situação e comentou que, por ela, preferia fotografar o olho sem os óculos, mas

ponderou que os seus amigos e conhecidos não iriam reconhecê-la pelo olho; então perguntou se era *permitido* fazer dois autorretratos do olho: um, com óculos; outro, sem óculos. E assim foi feito:

Figura 14. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Particip-autora realiza seu autorretrato, exercendo o princípio da exotopia bakhtiniana, enquanto particip-autora-criadora (Pinacoteca Santos, 2006).

Fonte: doeseurosto.nardogermano.com

Esta obra instaura, em sua abertura à espect-autoria enquanto co-criação, uma síntese entre o papel de spect-ator e a função spect-autor. Para inserir uma parte do seu rosto no diminuto recorte vazado da imagem, o participante/interator realiza uma *performance* corporal/facial: nesse momento, o indivíduo exerce suas habilidades físicas e motoras para realizar uma imitação de si como outro (CAILLOIS, 1958, p. 64), colocando-se diante da objetiva e incorporando uma expressão que julga representá-lo, segundo a sua concepção de si mesmo, pois, apesar de estar registrando apenas uma parte que representará a totalidade de seu ser, está envolvido numa problemática que transcende a aparência exatamente por se concentrar nela. Barthes descreve em *Câmara Clara* esse fenômeno, que já mencionei anteriormente a respeito de *Auto-Objeto*. Ciente de que seu ser é mais profundo do que a exterioridade a ser capturada pelo aparelho, o filósofo ao se descobrir em situação de ser fotografado tenta criar uma

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

imagem externa (um significante) que possa transpor/traduzir aquele particular aspecto de sua interioridade que deseja fazer ver (sua significação) e que, materializada, não alteraria sua essência (1981, p. 25-27), metaforizando-se como fotógrafo.

Na situação descrita por Barthes, bem como no caso do autorretrato tradicional, a experiência acontece às cegas, numa situação em que o indivíduo precisa assumir metaforicamente o papel de fotógrafo – ou seja, o papel que Barthes chama de *operator* – para então, no ato do registro fotográfico, colocar-se como ser fotografado e projetar a construção de si mesmo enquanto *spectrum*, (1981, p. 23-24) – revelando e enfrentando no ato do autorretratar-se essa antítese fundamental *spectrum/operator*.

No contexto da fotografia digital, destaca-se o diferencial da experiência do autorretrato, pois, enquanto *predominância*, não é mais metaforicamente que o espect-autor exerce sua experiência de fotógrafo; a instantaneidade do sistema vence a limitação do autorretrato cego das câmeras convencionais. Os autorretratos digitais viabilizam uma autorreferência imediata no que concerne a expressões, ângulos e enquadramentos, pois as imagens retornam em tempo real no monitor, colocando-o conscientemente na ambivalência identidade/alteridade pela síntese entre *spectrum/operator* (Figura 15).

Figura 15. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora mirim se observa enquanto realiza seu autorretrato metonímico em fotografia digital: síntese *spectrum/operator*, que remete à síntese *espect-ator/espect-autor*. Observe-se também o caráter presencial da proposição participativa, autor-propositor e espect-autora realizam conjuntamente o autorretrato compartilhado.

Fonte: arquivo do artista. Foto: Zilma Barros.

Reconheço na performance do espect-autor diante da câmera em *Doe Seu Rosto* o deslocamento para uma posição axiológica bakhtiniana, de um autor-criador: ao sentir a objetiva como um olho que o mira e dará testemunho material de como o vê, o particip-autor representa a si mesmo; nessa representação/mímesis, atua e constrói seu *spectrum* como imagem fotográfica ao mesmo tempo em que elabora essa imagem, visualizando-a como um fotógrafo, um *operator* à busca do melhor ângulo e recorte de enquadramento, vendo-se e revendo-se na sua imagem luz-através do monitor. Essa síntese *spectrum/operator* corresponde respectivamente à síntese entre o espect-ator, que realiza a performance corporal, e o espect-autor, que produz o seu próprio registro (Figura 16).

Figura 16. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Proposição Participativa: processo de criação da obra. Síntese entre o papel de espect-ator e a função espect-autor, ou síntese *spectrum/operator*.

Pinacoteca Municipal Benedito Calixto, Santos – SP, 2006. Fonte: arquivo do artista. Foto: Zilma Barros.

No caso das duas formas de co-criação, tanto presencial quanto mediada, a ampliação temática da discussão identitária ocorreu livremente. Em *Doe Seu Rosto*, a diversidade étnica e cultural deflagra-se a partir da reflexão metonímica e não-indiciária das identidades: assim, observa-se, por exemplo, a escolha por retratar (ou não) o olho puxado que revela uma ascendência japonesa, ou a orelha na qual pende um brinco com elementos afro. No conjunto da obra, com a exibição dos autorretratos lado a lado, os diferentes tons de pele, tipos de cabelo e traços fisionômicos revelam a ampla gama da diversidade brasileira. E para além dessa relação direta, observa-se a problemática das identidades múltiplas, das quais destaco um fenômeno bem particular: garotos brasileiros constroem suas míticas pessoais na figura paradigmática do Homem Aranha. Nesse caso, poderíamos pensar em termos de uma “migração” da própria identidade e não do indivíduo, em que outras culturas e narrativas de nação alimentam/invadem o

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

imaginário, por meio de um *blockbuster*, no contexto da globalização da informação. Desse modo, novas construções identitárias vão conquistando espaço para discussões e questionamentos no *corpus* da obra.

Figura 17. *Doe Seu Rosto* (2001-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertorição conteudística, com incursões do tema da identidade para a diversidade cultural e identidades híbridas.

Fonte: <<http://www.doeseurosto.nardogermano.com>>.

6.2- *VideoSelf* (2008-) e *AudioSelf*: identidade e autoria no domínio do aparato.

[...] produzir, no encontro, a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irreduzível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito com cineasta e aparato – única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados.

[Ismail Xavier]

*VideoSelf*⁵⁷ é um desdobramento da proposta fotográfica de *Doe Seu Rosto* para a linguagem do vídeo, que por sua vez desencadeia a configuração de *AudioSelf*, como uma vertente sonora natural de sua instalação no espaço físico ou virtual.

Na descrição dos processos criativos da obra videográfica, discernindo inicialmente de um lado o processo de elaboração de sua proposição e de outro o processo de criação da obra em si (processo que se efetiva em coautoria com os espect-autores), o foco de discussão recai em seguida sobre a pertinência ou não da aplicação de alguns conceitos, recursos e procedimentos advindos da linguagem do cinema e do vídeo no que concerne à autoria, autoridade somática, voz *over*, voz *off* e ao som diegético, de modo a preservar ou assegurar o princípio de dialogismo e polifonia bakhtiniana, qualidades fundamentais da série artística na qual a obra se inscreve.

Um diferencial importante entre *Doe Seu Rosto* e *VideoSelf* é que esta obra realizou-se num processo grupal já na elaboração de sua proposição, em conjunto com integrantes do grupo *Ars Combinatoria*, que nas fases preliminares de testes experimentaram e contribuíram para ajustes do projeto e também tornaram-se em seguida os primeiros particip-autores nas subseqüentes sessões efetivas do projeto, realizando suas

⁵⁷ O processo de elaboração da proposta e reflexão teórica deste trabalho foi desenvolvido durante o segundo semestre de 2008, junto à disciplina “Processos Autorais em Sistemas Digitais”, ministrada pelo Prof. Dr. Artur Matuck, em paralelo com a disciplina “Representações da Pobreza e da Violência no Cinema e na Televisão”, ministrada pela Profa. Dra. Esther Hamburger, ambas do Programa de Pós-Graduação em Comunicações da Escola de Comunicações e Artes – PPGCOM, ECA/USP.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

autorrepresentações videográficas para *VideoSelf* – participação lícita que não poderia deixar de ocorrer, posto que um autorretrato coletivo não supõe a exclusão de indivíduos, mas tem como pressuposto a sua *inclusão* – sempre.

Em *VideoSelf*, os participantes são convidados a gravar um determinado tempo de sua identidade viva para integrar o *Autorretrato Coletivo*. A câmera de vídeo oferecida para manuseio do participante traz uma imagem fotográfica em preto e branco de meu autorretrato acéfalo, acoplada ao visor, de modo que no espaço vazado da imagem fotográfica se possa visualizar a imagem em movimento registrada pelo indivíduo.

A proposta é realizar uma colagem/montagem digital videográfica numa composição de tom surrealista, com múltiplas identidades fragmentadas visualizadas através do meu autorretrato acéfalo, adotado como torso comum para todos os vídeos que compõem a obra, potencializando, ou hipostasiando, o efeito de meu redimensionamento autoral já promovido em *Doe Seu Rosto* e agora ampliado, em *VideoSelf*, pelo contraponto do caráter estático do meu autorretrato acéfalo em fotografia preto e branco em relação ao movimento e dinamismo dos autorretratos videográficos em cores.

O projeto subverte os processos de identificação social fundados no caráter indiciário das identidades judiciárias, ao propor o registro parcial do rosto, num movimento metonímico (a parte pelo todo) e reelabora a construção identitária convencional em suporte fotográfico (recordando a relação da fotografia com a morte) ao transpô-la para o suporte videográfico (associado à vida – em movimento).

Propõe-se uma hibrid(iz)ação da identidade do autor-propositor com as identidades dos particip-autores que elaboram uma composição própria de ângulo, foco e enquadramento, num processo criativo que envolve o método dos limites na relação com os recursos fotográficos e também com os recursos de video disponíveis, tais como movimento, fala, *zoom* etc., e assim ocupam o espaço vazado do meu autorretrato acéfalo, vivificando-o com imagens coloridas em movimento, frases, gestos e sua energia vital – sua âlma identitária despertada pelo caráter de experimentação na relação com o domínio do aparato videográfico. Seguindo o princípio da série como um todo – que propõe “diferentes maneiras de apropriação dos mecanismos de produção da

representação”⁵⁸ –, essa obra busca inserir outros discursos para [des]construir os estereótipos criados socialmente, submetendo-os reiteradamente a um processo crítico e criativo de manifestações da autorrepresentação das identidades videográficas dos espectadores.

O resultado, um híbrido entre fotografia automática e vídeo digital, instaura algumas questões para o processo de construção identitária nessas linguagens:

Imagem técnica, imagem tecnológica... em meio a esse hibridismo conflituoso provocado pela passagem da imagem técnica para imagem tecnológica, revela-se-nos o já intuído senão sabido caráter de simulacro da fotografia, flagrado na transdução dos meios. O simulacro do presente denunciando as leis que regem o simulacro do sistema precedente. Tais problematizações conduzem a uma inevitável perda de credibilidade não dos meios produtivos, mas daqueles que detêm seus usos e funções. Não da máquina, o aparelho-coisa-em-si. Não do fotógrafo por trás do aparelho-coisa-em-si. Mas, sim, de um Aparelho Ideológico de Estado por trás do fotógrafo e do seu aparelho fotográfico [...], construindo uma falsa consciência do cidadão sobre si mesmo. (GERMANO, 2007. p. 27-28)

Não podemos esquecer, nessa construção ideológica, o papel do cinema, do vídeo e das artes visuais, também cabíveis na enumeração de Althusser (1980, p. 63) – enquanto Aparelhos Ideológicos Culturais de Estado que são –, e que igualmente, conforme Hamburger, denotam consequências ideológicas e políticas na luta pelo controle das representações que:

no Brasil assume significados específicos, uma vez que o controle sobre o que será representado, como e onde, está imbricado com os mecanismos de reprodução da desigualdade social. A hipótese é a de que diferentes filmes e programas de televisão, no registro da ficção e do documentário, expressam diferentes formas de “apropriação dos mecanismos de produção da representação” (MOURÃO, 2005, p.196).

Nessa perspectiva, foi necessário refletir sobre os procedimentos de registro das imagens em movimento de *VideoSelf* para o processo criativo e para a preparação dos mecanismos de organização e realização da obra, tendo como referência algumas questões pertinentes que tangenciam o meu projeto, tais como: autoria, autoridade somática, voz *over*, voz *off*, voz diegética, bem como montagem e edição do material final.

⁵⁸ Parafraseando HAMBURGER, Esther. Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAK, Amir (Org.). *O Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 196.

No contexto da apropriação dos mecanismos de representação, o processo de criação das autorrepresentações em *VideoSelf* instaura um caráter exploratório do *self* pelos espect-autores através da câmera de vídeo.

Creio que, como uma primeira consideração a respeito do momento da co-criação, podemos nos referenciar nas palavras de Ismail Xavier, em epígrafe, para pensarmos em *VideoSelf* como um conjunto de registros identitários resultante da exclusiva relação de cada espect-autor solitariamente com o aparato, ou comigo, nos casos de experiências presenciais, fatores que se tornam determinantes para estabelecer e/ou calibrar a relação do indivíduo consigo mesmo e, nessas circunstâncias e sob essas influências, elaborar sua autorrepresentação.

Um dos aspectos que distingue/particulariza o momento do encontro para a gravação de *VideoSelf* é o fato de que proponho uma relação diferente com a câmera, o aparato. Por conta da imagem acoplada no visor, voltado para o sujeito, durante a gravação o sujeito vê-se a si mesmo encaixado no vazado de minha imagem. Se esse *ver-se-a-si-mesmo* durante o registro videográfico pode parecer similar ao da proposta de *Doe Seu Rosto*, essa semelhança é somente o ponto de partida. Vale lembrar que em *Doe Seu Rosto* a imagem final obtida pelo espect-autor é a imagem fotográfica congelada como um *frame* resultante da busca metonímica de sua identidade, enquanto que em *VideoSelf* o resultado não é uma imagem final mas antes o registro temporal, uma sequência de operações formativas da própria busca, processo que se desenvolve em derivas e que resulta por registrar aquele “*quê* de irreduzível na atuação do sujeito”, comentado por Ismail Xavier.

Além disso, *VideoSelf* prossegue e aprofunda algumas reflexões sobre a síntese *spectrum/operator*, respectivamente decorrendo na síntese espect-ator e espect-autor, partindo da fotografia e relacionando-a às novas formas de captura de imagens, tanto em fotografia quanto em vídeo digital.

As questões presentes nas proposições de *Doe Seu Rosto* são o ponto de partida para esta nova experimentação em vídeo, haja vista que o particip-autor exercerá o papel de *camera-man* de sua própria representação, exercendo aquela mesma síntese

spectrum/operator mencionada em *Doe Seu Rosto* ao filmar-se em *VideoSelf*, porém com uma prerrogativa autoral oferecida pela predominância do movimento na linguagem videográfica: a movimentação da câmera possibilita ao particip-autor alcançar pontos cegos mais frequentemente e reingressar na antítese *spectrum/operator* característica da fotografia tradicional: o que vale dizer que em *VideoSelf* o registro às cegas ou com luz-através não é uma imposição de linguagem, mas uma alternativa para as tomadas de decisão autorais do espect-autor visando ao encaminhamento exploratório de sua identidade, entre o conhecido e o desconhecido, entre o registro de enquadramento e angulações conscientes e o registro às cegas, cujo enquadramento e angulação implicam também numa metaforização do uso da câmera e do visor bem como de sua função como *operator* videográfico. Assim, o autorretrato se torna um misto das duas modalidades ora de síntese e ora de antítese *spectrum/operator*, o que amplia o jogo de perscrutação de si pelo particip-autor.

Nas sessões videográficas, minha presença enquanto propositor do projeto, ou mais especificamente enquanto autor da Obra-proposição, exerce o papel de um interlocutor, papel que também se estende à própria câmera de vídeo. Ismail Xavier assinala, ao referir-se às conversas entre sujeito e cineasta nas entrevistas de documentários, que “a tendência é o entrevistado compor a sua fala segundo o que julga ser a opinião do interlocutor (o cineasta e a 'opinião pública' que a câmera representa)”, eventualmente tendo como referência “o 'público', o interlocutor virtual, não-visível” (XAVIER, s/d, p. 154-57) para elaborar sua experiência.

No caso de *VideoSelf*, essa personificação da câmera como opinião pública para interlocução é um dos pontos nodais para a realização de minha proposta entre o indivíduo e o coletivo nas experiências com os particip-autores, que encontra no *VideoSelf* de Cindy Butterfly (**Figura 26**) uma síntese e complexidade de testemunho que abarcou a um só tempo a questão do gênero na identidade, questões de ordem metafísica e exercício de identidade de resistência na sua interlocução com a opinião pública através da câmera:

Meu nome é Cindy Butterfly. Sou uma drag queen... mas o que que será que eu sou ? Só uma drag queen ? Acho que tem muito mais por trás de um pancake ou de uma maquiagem... Talvez a minha alma nunca apareça nessa pintura ou com este cabelo... mas, eu tô aqui. E você, tá aí? Quem é você ? (Acho que é isso...)

Embora não se trate de uma entrevista formal, mas de uma sessão ou, ainda melhor, de um encontro para a realização da experiência identitária, minha presença em alguns momentos também se configura e até mesmo se registra como um elemento interlocutor, quando em alguns momentos das gravações meu nome é pronunciado pelo particip-autor em um vocativo. Além disso, vale observar que, nesta proposta, surge um interlocutor a mais (não referido por Ismail Xavier, mas que depreendi da própria experiência): a interlocução do particip-autor também ocorre *consigo mesmo através do monitor*, muitas vezes no estabelecimento de uma relação com suas imagens, como uma interlocução diante do espelho, que tem como resultado no vídeo a apreensão do diálogo pelo ponto de vista do espelho...

Apresento a seguir, a transcrição da fala de Camila, durante sua experiência identitária em *VideoSelf*, que aponta esse conjunto de elementos:

... e um detalhe... fazer um detalhe assim... então... caminhando agora nos poros... algo talvez ou mais... o *zoom* mais possível... tentar focar... Queria sair um pouco de olho, porque eu acho que... é mais lugar comum... nesse caso. Nardo,... um pouco... isso... acho interessante... hum... a proximidade é... é tanta...

Nesse intervalo de autorrepresentação de 1 minuto e 48 segundos (**Figura 18**), sua interlocução se dá consigo mesma (hum... a proximidade é... é tanta...), comigo (no vocativo “Nardo,...”) e com a “opinião pública” (Queria sair um pouco de olho, porque eu acho que... é mais lugar comum... nesse caso) – ao fugir do lugar comum, da opinião pública, demarca nitidamente o caráter autoral de sua ação. Com a câmera na mão, Camila percorre o seguinte trajeto de [re]conhecimento de si, ou melhor [autor]reconhecimento: detalhe da orelha; poros da têmpora; olho esquerdo rapidamente (ela tece o comentário sobre escapar do lugar-comum); nariz; testa; maçã do rosto; nariz e canto do lábio; maçã do rosto; canto da boca; pescoço e queixo; boca, abre a boca; interior da boca; dentes; língua; céu da boca; de volta aos poros da maçã do rosto...

Camila improvisa, perscruta-se e, num dado momento, chega até mesmo a atuar na direção, solicitando o ajuste do foco e ampliação *zoom* da imagem, assumindo o controle

da situação.

Assim, sem roteiro e sem direção previamente estabelecidos, *VideoSelf* afasta-se de dois elementos tradicionais do chamado “cinema de autor” (que aqui transponho para a videografia) que vê no diretor, ou no roteirista, a essência do conceito de autor na obra cinematográfica (BERNARDET, 1994)– se não mencionarmos aqui também a importância autoral da edição etc. No caso de *VideoSelf*, não se trata efetivamente de um vídeo de autor, mas de um vídeo de autoria aberta, compartilhada pelo autor-propositor e pelos espect-autores durante o processo de criação da obra.

Em *VideoSelf*, o manuseio e o *know-how* do vídeo é transferido aos próprios implicados, num processo criativo de caráter bastante livre, pelo método experimental, de tentativa e erro, de descoberta do manuseio do aparelho e de descoberta de si, em derivas em torno do *self*.

Como se observa na sequência de Camila, os espect-autores encontram um campo de experiência poética a partir do qual podem exercer sua consciência de si, tanto pública quanto privada – pessoal, íntima até. O momento da filmagem é tomado como afirmação, negação ou busca de si, em consonância com o dialogismo instaurado na proposição da experiência identitária em curso. Nesse sentido, não resisto à provocação de apontar o quanto esta experiência de autoria do espect-autor em *VideoSelf* refuta a noção judiciária de autoria, na medida em que

sua esfera não é a do depoimento em tribunal nem a do interrogatório da polícia; há um quê de confessional mas que nada tem a ver com a cobrança de instituições de controle do Estado. É um falar de si, da intimidade, que torna quem fala uma 'personagem' no sentido etimológico do termo (ou seja, uma figura pública).(XAVIER, s/d, p.56)

Nessa perspectiva, o particip-autor está num processo de compartilhamento de sua intimidade identitária que pode vir a público não como um protagonista da criminalidade, mas sim trazendo sua experiência, seu ponto de vista, sua visão de mundo, sua humanidade, como uma figura pública em pleno direito de ser algo diferente daquilo que os estigmas sociais lhe imputam, exercendo o papel de protagonista autêntico na construção de sua identidade pelo vigor de sua autoridade somática.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 18. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Camila. São Paulo, 2008.

A autoridade somática (na figura do particip-autor) tem o direito de ser um interlocutor também presente nessa “guerra pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2005, p. 196) instalada no contexto social, cultural e artístico. Contudo, ao incluir a autoridade somática dos cidadãos na discussão de suas identidades, proponho suas participações enquanto *interlocutores não exclusivos* desse debate, de modo a preservar o caráter dialético da obra e ao mesmo tempo evitar o risco de extremismos de uma equivocada adesão ao dogma da autorrepresentação “como fórmula *exclusiva* da resistência à opressão, quando se entende que só negros podem falar de negros, só homossexuais podem falar de homossexuais, e assim por diante, num princípio em que a única coisa que vale é a 'autoridade somática'” (XAVIER, 2006, p. 18). É fundamental ter em mente aquela já mencionada “*relativização múltipla e recíproca*”, de modo que as diversas culturas possam perceber “as limitações de suas próprias perspectivas sociais e culturais” através da exotopia bakhtiniana de cada grupo, de

seu próprio ‘excesso de visão’, na esperança não apenas de 'ver' outros grupos, mas também, através de um ato salutar de estranhamento, de ver como ele próprio é visto. A questão não é abraçar a outra perspectiva completamente, mas pelo menos reconhecê-la, levá-la em conta, estar pronto para ser transformado por ela. (SHOAT, Ella, STAM, Robert. 2006, p. 474)

Cabe ressaltar que o indivíduo, muitas vezes, incorpora o estereótipo construído na vida social e na mídia: Na experiência ontológica desse momento de se constituir numa figura pública, o indivíduo estabelece uma relação dialética/dialógica com esse estereótipo e tem a oportunidade de, na condição de autor de sua identidade em que se encontra durante o processo de criação de seu vídeo em *VideoSelf*, contrapor sua identidade autêntica ao estereótipo, ao invés de reforçá-lo ou incorporá-lo definitivamente perante a sociedade, em risco de suicídio identitário.

Esse fenômeno social de incorporação do estereótipo pode ter seu processo flagrado em *VideoSelf*. O flagrante pode ser detectado nos registros videográficos, processo passível de ser questionado ou relativizado no confronto com manifestações identitárias de outros participantes que, por oposição, denunciem o processo – sem considerar que o próprio momento da filmagem muitas vezes se torna um momento de autorreflexão através do qual o sujeito pode se descobrir equivocado em sua consciência de si mesmo, ao projetar sua identidade em expectativas externas (o cineasta ou a opinião pública,

como mencionado anteriormente) e não em suas expectativas internas e autênticas.

Por esse motivo, a proposta de *VideoSelf* não se restringe a grupos específicos, fechados; é um projeto que proponho a todos, evitando guetizações, sem distinção de classe, sexo, cor, raça, religião, idade etc – e sobretudo sem estabelecer qualquer tipo de hierarquia entre os participantes, ou entre a “autoridade somática” deles e a minha “autoridade de artista”.

Essa minha postura anti-hierárquica é a justificativa para, na socialização desses registros, não editá-los com o emprego de minha própria voz como um locutor em *off*. Assim, descarto a opção de utilização de uma voz *off* que “explicita sua metodologia” (BERNARDET, 2003, p.58), ou ainda que se contrapõe à *voz da experiência* dos entrevistados (enquanto autoridades somáticas que são) como uma *voz do saber* de um locutor, um saber “generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico” que “dissolve o indivíduo na estatística” – o que o torna “*objeto* da fala do locutor; que se constitui *sujeito* detentor do saber” (BERNARDET, 2003, p. 17-18, grifo do autor). Por esses motivos, não considero a possibilidade de uso de voz *off* na forma de socialização das particip-autorias presentes no projeto *VideoSelf* pois, nas estratégias de participação e interatividade da série *Autorretrato Coletivo*, todos os indivíduos são considerados *sujeitos* – *sobretudo sujeitos da enunciação*, tanto verbal quanto visual da obra.

Do mesmo modo, o princípio de não-hierarquia me levou a refletir sobre outro tipo de voz, também referenciado no cinema e muito em voga no cinema brasileiro de nossos dias em particular, conforme aponta Ismail Xavier:

O cinema brasileiro contemporâneo tem privilegiado formas de narrar e interagir com o mundo em que a voz ganha um papel central. Seja nas entrevistas em documentários, seja nas personagens vividas por atores, a voz vem ao centro como expressão da 'fala direta' de um sujeito, e há um enorme leque de filmes de ficção em que se apresenta como voz *over*, sobrepondo-se à imagem para narrar parte da história, fazer comentários e antecipar sentidos. (2006, p. 139)

Nesse contexto, a voz *over* configura-se de forma ambígua, por conta de sua variedade de funções. Segundo Xavier, esse procedimento expande "as possíveis relações entre a imagem e a voz, construindo dissonâncias" ou assume "uma postura mais pedagógica,

voltada para operações de costura e de informação", ou ainda (que é o caso que me interessa particularmente aqui), quando aplicado "como discurso do sujeito 'em situação'", relacionando-se ao contexto social e adquirindo uma força de autoridade somática (2006, p. 140). Contudo, é preocupante a possibilidade de que a voz *over* imponha-se como uma voz-protagonista, sobrepondo-se às demais vozes com seus comentários e antecipações de sentidos, sob o risco de confluir a polifonia da obra para um discurso final monológico calcado numa autoridade somática única e não na justaposição de múltiplas autoridades, como sugerido/proposto por Débray (1996, p. 139-151).

Parece cada vez mais claro que a escolha da voz *over* implica numa tomada de partido e, por extensão, numa decisão de caráter ideológico, ao estabelecer um ponto de vista referencial para a interpretação de todo o conjunto de ideias e discursos que compõem uma obra.

Nesse sentido, na elaboração da proposição de *VideoSelf* considerei que, tendo sob meu domínio uma parte da edição e organização do material produzido (que também demanda decisões de caráter ideológico, como veremos mais adiante), não é pertinente nem recomendável selecionar e eleger, entre os vídeos gravados, a voz de um dos participantes para implantá-la (impô-la) como voz *over*, sob o risco de estabelecer uma referência para julgamento das demais vozes. Opto, assim, pela pluralidade dos discursos em fala direta obtida no conjunto de vídeos de autorrepresentação dos particip-autores em oposição ao protagonismo monológico de uma voz *over*.

Quando Ismail Xavier aponta o que considera como "vozes dissonantes", observo que essas vozes correspondem ao conceito de polifonia bakhtiniana e seu decorrente dialogismo. Num contexto dialógico e polifônico, em que as diversas vozes e visões de mundo dissonantes se confrontam, aquela "relativização múltipla e recíproca" para a aplicação adequada da autoridade somática encontra um campo propício para sua efetivação social.

Isto não significa que o projeto coloque em prática o dogma da autorrepresentação como fórmula exclusiva de resistência, sob o risco de instaurar uma, digamos, ditadura da "autoridade somática". Muito ao contrário: A opção pelo registro do som diegético em *VideoSelf* tem a preocupação fundamental de manter os depoimentos originais

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

diretamente colocados como conteúdo e significado/significação para o público, sem mediações, sem pré-julgamentos éticos ou morais (como preferia Hélio Oiticica), para viabilizar uma interlocução mais ampla.

Na etapa de organização do material produzido com as autorrepresentações videográficas, retorna à cena a possibilidade de exercer minha "autoridade de artista". Coerentemente às características das particip-autorias, optei por relativizar a minha autoridade na "edição" do material final, restringindo-me a realizar digitalmente a colagem do autorretrato acéfalo com o autorretrato videográfico dos particip-autores em estrutura de *layers*, recuperando o enquadramento realizado no momento da gravação do vídeo. Na socialização dos resultados, não se trata de construir um "discurso de imagens" autoral (em substituição à voz *over* "abolida" do projeto) que camufle o que ironicamente denomino como um discurso *over*. O princípio dialógico e polifônico, a exemplo de todas as demais obras da série *Autorretrato Coletivo*, define uma linha condutora sem antecipação de sentidos, uma "estratégia de articulação de fragmentos de depoimentos de personagens situados em posições diferentes, até antagônicas, [...], como recurso para salientar os contrastes entre diferentes pontos de vista sobre um mesmo problema" (HAMBURGER, 2005, p. 196), de modo que o confronto efetivo fique em aberto para provocar um posicionamento crítico e reflexivo no processo de recepção da obra.

A apresentação dos registros de *VideoSelf* será organizada como exibição de vídeos independentes que, enquanto produtos artísticos em artes visuais, podem ser exibidos simultaneamente como video-instalação. Sem buscar privilégios hierárquicos, será mantida a extensão temporal que cada indivíduo utilizou para a experiência identitária proporcionada pela captura videográfica. Assim, entre a duração de 24 segundos da autorrepresentação de Cláudia e os 3 minutos e 50 segundos da autorrepresentação silenciosa de José, por exemplo, uma ampla gama do regime temporal de cada indivíduo para fruição e/ou busca de si coloca-se em evidência e instaura diferentes formas de apropriação dos mecanismos de representação.

Para concluir, resta considerar que os diferentes grupos e as diferentes manifestações dessas autoridades somáticas dissonantes confrontam-se no *corpus* coletivo da obra, num processo dialógico aberto, na perspectiva de Umberto Eco, enquanto processo de

reflexão e interpretação a ser realizado no ato da recepção – que demandará do público, diante desses vídeos, um empenho de *poiesis* para reorganizar a grade não-hierárquica de vídeos e sons sobrepostos e estabelecer uma apropriação particular da polifonia constituída – assim, vê-se que o princípio de abertura vai se reiterando *ad infinitum*...

No plano do ideal, não pretendo que a exibição de *VideoSelf* seja restrita a uma elite intelectual ou a frequentadores de galerias de arte, ou então restrita às comunidades e aos grupos diretamente envolvidos na sua feitura. Proponho, sim, uma exibição processual que pressupõe a socialização dos resultados produzidos simultaneamente à abertura a novas particip-autorias videográficas em espaços que confluam todos os setores sociais e culturais indistintamente, de modo que cada grupo tenha a oportunidade de ver-se, ouvir-se e interpretar-se, como também de ver os demais grupos, ouvi-los e interpretá-los e, por fim, possam transitar de modo reflexivo sobre essas variáveis tão subjetivas de percepção da realidade, suas coerências e contradições identitárias, analisando o outro e a si mesmo sob a ótica da alteridade, numa “relativização múltipla e recíproca” de suas autorrepresentações com as autorrepresentações dos espect-autores de *VideoSelf* em exibição pública.

A polifonia das vozes dissonantes, negando o princípio monológico da *voz-over*, cria (nos termos de Regina Zilberman) uma “poli-audição” durante a exibição simultânea dos vídeos, configurando um desdobramento da obra *VideoSelf* em *AudioSelf*, correspondendo à lógica da desmontagem da grade pelo princípio do caos, criando uma composição de simultaneidade de vozes, como uma pichação sonora que proponho como uma transposição para áudio daquela nova estrutura imagética trazida à série pela influência estética dos particip-autores da instalação *Cabeça Defronte*, de 2003.

Nesse sentido, é enquanto espect-autor que eu elaboro a estrutura de exibição e passo a inserir e reiterar a nova organização trazida como elemento configurador da obra, assumindo o caos como elemento incorporado ou internalizado à minha poética – procedimento exemplar do que estou denominando aqui de *Poéticas em Coletividade*, enquanto fenômeno resultante/decorrente de uma “hibridação interformativa” ou “hibridação de poéticas pessoais” (VALENTE, 2008) dos espect-autores em coletivo – entre os quais passo a também figurar pela adoção dessa influência dos espect-autores em meu programa poético-político enquanto forma.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Autorretrato Coletivo (1987-), NARDO GERMANO

V
I
D
E
O
S
E
L
F
2008-

Figura 19. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Participa-atores em co-criação. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo Caixa de Imagens.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 20. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Participa-atores em co-criação. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 21. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Victor. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

Figura 22. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Klelia. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 23. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Jonatha. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

Figura 24. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* - Jonatha autorando . *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 25. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Hideo. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto Aberto para Reforma, com grupo Caixa de Imagens.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 26. *VideoSelf* (2008-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. *VideoSelf* de Cindy Butterfly. *VideoSelf* no CCSP, São Paulo, maio de 2012. Projeto *Aberto para Reforma*, com grupo *Caixa de Imagens*.

CAPÍTULO 7. ESPECT-AUTORIA ENQUANTO RECRIAÇÃO.

As obras interativas *AlterEgo* e *ANDROMAQUIA ON-LINE* bem como a obra participativa *Corpo Coletivo*, enquanto obras autoráveis inacabadas, caracterizam-se como constituintes de espect-autoria enquanto recriação por recombinação e por repertoriação, envolvendo interrelações paradigmáticas dentro da série *Autorretrato Coletivo*, ou seja, processos autorais dos espect-autores que implicam em diferentes formas de autoria sobre os repertórios preexistentes na obra, tendo como efeito e consequência a resignificação do seu *corpus* por combinatória do repertório dado (*AlterEgo*) e por inclusão repertorial extra-obra, advinda da experiência do próprio espect-autor (*Corpo Coletivo*), ou pela mescla dos dois processos de autoria – por recombinação e repertoriação (*ANDROMAQUIA ON-LINE*). Esse fator autoral instaura, além da noção bastante evidente de poéticas em coletividade, com elementos de hibridação de poéticas pessoais, mas também uma hibridação intertextual-semiótica pela hibridação dos repertórios do artista e dos espect-autores, como também, no caso específico da inclusão repertorial, dos espect-autores que dialogam entre si em trans-autorias, numa justaposição de repertórios que deflagra, pela justaposição de autoridades somáticas à autoridade do artista, uma nova dinâmica e amplitude para a discussão identitária trazendo diversos pontos de vista, experiências e vivências para o *corpus* da série *Autorretrato Coletivo*.

7.1- *AlterEgo* (2003), Recriação por Recombinação : identidade e embate autoral.

Posso afirmar que *AlterEgo* constitui-se num exercício crítico de modalidades autorais também para mim, propositor da obra interativa, e não apenas para o espect-autor. Enquanto autor dessa obra inacabada, organizada na lógica da combinatória para

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

estimular processos autorais no espectador, eu procurei criar duas situações de autoriação em que minha autoridade de autor é colocada em questão.

Na primeira situação, a estrutura combinatória de alternativas coloca o interator diante de uma estrutura rígida que instaura artisticamente um embate entre o espect-autor e a força da autoridade do autor e seu repertório de imagens – ou seja, nessa fase minha posição como autor fica intencionalmente impositiva sobre o processo das escolhas do espect-autor, numa espécie de provocação e disputa pela autoria no processo interativo em curso.

Na segunda situação, minha posição autoral se relativiza drasticamente, pois minha função torna-se relacionada com um algoritmo alheio, ao qual submeto um conjunto repertorial de imagens, sendo que apenas uma delas se efetivará na recepção, à revelia de minha escolha, mas pela escolha do interator, incumbido também de efetivar os efeitos do algoritmo sobre essa imagem.

Nesse sentido, a variação da autorabilidade dessa obra interativa proporciona a cada espect-autor uma espécie de luta pela autoria do autorretrato final, mais ou menos perceptível como a identidade em construção no processo interativo da obra.

*

A obra interativa *AlterEgo* inscreve-se no âmbito da espect-autoria enquanto recriação através da ressignificação por combinatória. Organizada em duas fases, a obra coloca duas situações diferenciadas de inter-autoria para a conversão do espect-ator em espect-autor, de modo que a espect-autoria se efetive em diferentes contrapontos com a automação do sistema.

Na primeira fase, estruturada em hipermídia através de um *software* de autoriação, a interface propõe seguidamente a escolha entre *ego* e *alter-ego*, informando em *swap* o efeito que afetará a imagem que for preterida. Nesse sentido, as escolhas do interator são conscientes, sem o princípio de descoberta ou surpresas, mas de composição

intencional em que ele está autorando sua identidade ali metaforicamente instaurada pelos meus autorretratos acéfalos, *Ego* e *Alter*, oferecidos como seus avatares. O diálogo estabelecido com o programa configura-se num embate entre o Sujeito-Eu, do interator individualizado, e o Sujeito-SE, o sujeito impessoal do computador/programa (COUCHOT, 2003 e MACHADO, 2007)⁵⁹. O sujeito-SE apresenta as alternativas e atende às escolhas do interator, mas exerce também certo antagonismo à constituição do inter-autor como sujeito da enunciação, competindo por essa função pois uma parcela do processamento das imagens já foi previamente definida por mim, criando aqui uma conotação de autoria procedural na medida em que a imagem que emerge dessa interação nem sempre corresponde plenamente ao que poderia ser a vontade ou expectativa do interator, numa espécie de disputa autoral, até que desemboque na segunda etapa, numa imagem aberta a ser operada e transformada pelo interator que então, e somente então, torna-se mais efetivamente, ou livremente, inter-autor.

Considero que o Sujeito-Se me representa (ele fala em meu nome, mas não em meu lugar, diria Boal...) na medida em que, enquanto autor (em coletivo) constituído na obra e pela obra, delego a ele parte de minha responsabilidade (e parte de minha autoridade de autor) para, nesse caso, efetivar automaticamente um diálogo provocativo que intenciono instaurar com o Sujeito-EU. Já o Sujeito-EU, por sua vez, “atribuído da possibilidade de agir sobre a obra e de modificá-la, de fazê-la crescer, de tornar-se seu *co-autor*, nos limites impostos pelo programa” (COUCHOT, 2003, p. 278), constitui-se em inter-autor neste contexto de ressignificação por combinatória, configurando uma espect-autoria enquanto recriação por recombinação de *AlterEgo* (Figura 27).

⁵⁹ Conforme reflexão e tradução de Arlindo Machado, que privilegia a noção impessoal do pronome “*on*” em francês empregado por Edmond Couchot. MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007. Ressaltamos que em português o emprego do pronome “nós” também assume em determinados contextos a função de pronome impessoal.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 27. *AlterEgo* (2003), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Nessa fase por seleção, primeiro nível de espect-autoria: inter-autoria (disputa autoral entre Sujeito-EU/Sujeito-SE).

Fonte: <http://www.nardogermano.com/autoretratocoletivo/alter_ego>.

Na segunda fase, a imagem-avatar resultante como autorretrato do internauta na primeira fase será o foco desta experiência, a partir da subordinação da imagem a um algoritmo, disponibilizando-a para outra experiência de espect-autoria que consiste na possibilidade de transição de trans-ator para trans-autor, no mesmo jogo entre o Sujeito-EU e o Sujeito-SE.

Vale ressaltar que, nesta fase, o processo se dá à diferença de que o Sujeito-SE impessoal já não me representa como autor. Estrategicamente, não alterei o algoritmo pré-existente no *software* de autoração, apenas inseri as imagens dos autorretratos acéfalos e os submeti aos parâmetros já definidos por um programador, numa hibridação de autorias; e, nesse sentido, não se pode afirmar categoricamente que as anamorfias geradas pelo algoritmo sejam todas previstas por mim, pois grande parte dos parâmetros de programação é de domínio do programador e permaneceram fora do meu campo de autoração. Observe-se que, nesse caso, o meu processo autoral em relação ao *software* é correlato à noção de espect-autoria enquanto recriação por repertorização, por inclusão repertorial, com a substituição da imagem-exemplo do algoritmo pelas imagens de sobreimpressão dos meus autorretratos acéfalos *Alter* e *Ego*, ou seja, pela inserção de meu repertório fotográfico ao repertório algorítmico do programador do *software* de autoração por mim utilizado para a elaboração de *AlterEgo*.

Há, nesse caso, um primeiro momento de desafio e descoberta para o internauta que somente é possibilitado pela ação aleatória enquanto trans-ator, até que perceba as zonas sensíveis nos vértices da imagem fotográfica e, experimentando-as, descubra a possibilidade de interação e o tipo de efeitos dessa interação sobre a imagem e o que esses efeitos acarretam sobre sua identidade com a imagem. O gesto de arrastar os vértices da imagem desdobra-a em distorções inesperadas, em que as anamorfias ora hipostasiam o autorretrato em sua constituição indicial fotográfica, ora multiplicam-se subitamente em imagens icônicas, rasgos radiais abstratos e formas geométricas diversas. As reações/respostas da imagem aos gestos do trans-ator não são informadas antecipadamente, para que ele faça sua escolha, mas o surpreendem na imediatez da interação em curso. Nesse sentido, considero que esse trans-ator já esteja exercendo, sem saber e sem intenção, a função de trans-autor, numa autoria *culposa* de sua identidade, se me for lícito ironizar com os termos legais relacionados ao contexto da identidade judiciária...

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Por outro lado, poderá advir um processo *consciente* de seleção e combinação durante o envolvimento do interator com esses procedimentos e transportá-lo para outro nível de trans-autoria, que pode ter início a partir do momento em que o internauta tome ciência de quais gestos geram quais efeitos sobre a imagem e, a partir de então, e só então, organizar deliberadamente uma sequência de movimentos e transformações que constitua um conjunto de significados que traduzam seu ponto de vista (recusa, aceitação, questionamentos, envolvimento entre o lúcido e o lúdico etc.) em relação à imagem que se constituiu na obra como seu avatar e autorretrato (**Figura 28**), num agora intencionado discurso visual resultante, mais uma vez em ironia, da autoria *dolosa* de sua identidade em *AlterEgo*.

Figura 28. *AlterEgo* (2003), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Possibilidade de conversão de trans-ator para trans-autor (Sujeito-EU/Sujeito-SE)

Fonte: <http://www.nardogermano.com/autoretratocoletivo/alter_ego>.

7.2- De *Cabeça Defronte* (2003) a *Corpo Coletivo* (2006-), Recriação por Repertoriação : identidades na autorabilidade dos espaços.

Uma primeira questão importante em *Cabeça Defronte* e *Corpo Coletivo* é a transição de meu estatuto de autor para espect-autor na concepção de *Corpo Coletivo*, performance participativa que teve inspiração no caráter de pichação (Figura 30) resultante da proposta de participação dos espectadores na instalação *Cabeça Defronte*, realizada em 2003 (Figura 29). A concepção buscou levar em conta a estrutura de palimpsesto das inscrições que o público construiu no espaço da obra anterior, que rompeu a lógica da disposição das imagens na estrutura de grade, ou retícula, características de minha poética na configuração dos ensaios inaugurais de *Autorretrato Coletivo*. Nesse sentido, numa hibridação interformativa, adotei na concepção de *Corpo Coletivo* a formatividade coletiva revelada pelos espect-autores que participaram da instalação de 2003 como princípio estético para a participação dos espect-autores na intervenção urbana inaugurada em 2006 na Virada Cultural de São Paulo.

Figura 29. Instalação Participativa *Cabeça-Defronte*, 2003 – Nardo Germano: autorabilidade no ambiente. Exposição *Arte do Novo Século*, Complexo Argos, Jundiaí, São Paulo, 2003.

Figura 30. Instalação Participativa *Cabeça-Defronte*, 2003 – Nardo Germano: estrutura em palimpsesto e caráter de pichação das inscrições adotados na concepção de *Corpo Coletivo*. Exposição *Arte do Novo Século*, Complexo Argos, Jundiaí, São Paulo, 2003.

Em *Corpo Coletivo*, apresento-me em praças públicas, acompanhado por meus *alter-egos* masculino e feminino (Agnus Valente e Zilma Barros), que conclamam o transeunte (sem discriminação social, de raça, cor, gênero, sexualidade, religião, idade, escolaridade, nacionalidade etc.) a fazer inscrições sobre camisetas brancas vestidas no meu próprio corpo, para expressar através de textos, desenhos e símbolos, o seu pensamento ou sentimento sobre a nossa identidade, abrindo livremente o leque da diversidade cultural. Em clima de comunhão anárquica, propõe-se uma ação conjunta de um público livre para participar e/ou assistir à participação dos demais.

Nos locais das performances, uma mala de viagem, contendo camisetas dobradas como corpos alojados lado a lado, é aberta e “instalada” no espaço, com sua capa estendida no calçamento (**Figura 31**). Tendo a cidade como cenário, cria-se um ambiente surrealista para a intervenção, flagrando o cidadão no contexto social, quando sua individualidade ontológica está inserida no coletivo.

Esta obra em questão, considerando-se rigorosamente suas características, revela-se ambígua entre espect-autoria enquanto recriação por repertoriação e enquanto criação e co-criação. Enquanto intervenção urbana, realmente se estabelece uma condição de recepção, na qual diversos elementos repertoriais são apresentados ao espectador e aos quais este somará os seus; mas também podemos considerar o fato de existir uma noção de obra-proposição para a criação da obra, cujo processo o espectador flagra e testemunha antes mesmo de participar.

Acesso ao trabalho *on-line*: <http://www.corpocoletivo.nardogermano.com>

Figura 31. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2006 (Praça do Patriarca) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente, Zilma Barros.

Em *Corpo Coletivo*, uma “hibridação intersensorial” (VALENTE, 2008, p. 27) resulta dos diferentes meios produtivos empregados: desde o caráter aurático e a sensorialidade local das performances ao vivo e das inscrições autográficas dos particip-autores nas camisetas, até o registro em fotografia, vídeo e mídias digitais; a obra contemporiza os sentidos privilegiados por esses múltiplos meios e pela situação ambiente – através dos quais hibridam-se simultaneamente informação tátil, oral, sonora, verbal, visual, olfativa, cinética tanto dos particip-autores (**Figura 32** e **Figura 33**) quanto do local (**Figura 34** e **Figura 35**). No contexto dessa hibridação serão desenvolvidos os processos espect-autorais dessa intervenção urbana participativa que comporta como elementos de autorabilidade da obra as camisetas brancas como campo autorável, as mãos estendidas com bastões coloridos como instrumento e uma conclamação, sempre improvisada, como proposição.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 32. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
– Festa da Virada SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil.

Figura 33. *Corpo Coletivo* (2006), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
– Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente / Zilma Barros.

Elementos da autoria dos espectadores: na medida em que reconhecemos a Cultura como “texto” ou “sistema de signos”, pensando respectivamente nas acepções de Bense (1975) e Kristeva (1974), é possível identificar nas inscrições heteróclitas dos participantes e do contexto do local (Figura 34 e Figura 35) um complexo de “hibridações intertextual-semióticas” (VALENTE, 2008, p. 29) que instauram um diálogo identidade/cidade. No conjunto híbrido verbal e visual das camisetas, entremeado numa espécie de palimpsesto de autografia plural que “acumula as inscrições manuais realizadas com os bastões coloridos que trazem o traço, a caligrafia de seus autores, bem como o sentido particular que atribuem à sua participação pela escolha da inscrição a fazer na relação com as cores empregadas” (GERMANO, 2007, p. 115), manifestam-se pensamentos e expressões através de citações de provérbios populares, ditos de artistas ou referências de comunicação de massa, em formulações tanto criativas e inéditas, como também consensuais na sociedade, de caráter poético ou crítico. Apresentam-se ideias similares em diferentes formulações, bem como ideias dissonantes, traduzidas numa multiplicidade intertextual e intersemiótica que explicita a diversidade cultural no projeto colaborativo.

No conjunto híbrido verbal e visual das camisetas, entremeado numa espécie de palimpsesto de autografia plural que “acumula as inscrições manuais realizadas com os bastões coloridos que trazem o traço, a caligrafia de seus autores, bem como o sentido particular que atribuem à sua participação pela escolha da inscrição a fazer na relação com as cores empregadas” (GERMANO, 2007, p. 115), manifestam-se pensamentos e expressões através de citações de provérbios populares, ditos de artistas ou referências de comunicação de massa, em formulações tanto criativas e inéditas, como também consensuais na sociedade, de caráter poético ou crítico. Apresentam-se ideias similares em diferentes formulações, bem como ideias dissonantes, traduzidas numa multiplicidade intertextual e intersemiótica que explicita a diversidade cultural no projeto colaborativo.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 34. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Foto: Agnus Valente.

[NARDO GERMANO]

Figura 35. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Foto: Agnus Valente

O inevitável cruzamento de “formatividades” (PAREYSON, 1993) entre autor e participantes enceta uma “hibridação interformativa” (VALENTE, 2008, p. 35). Visualiza-se o paradoxo dessas interformatividades que, no conjunto, se aglutinam num único corpo de inscrições amalgamadas na camiseta, quase indistintas, e simultaneamente se diferenciam em singularidades, quando observadas individualmente. Nesse processo, testemunha-se o engendramento de múltiplas formatividades na conjugação de autor e particip-autores, marcado pela imagem de um autorretrato de *Sujeitos* impresso no campo autorável da camiseta branca onde os espect-autores inscrevem seus elementos autorais com os bastões coloridos, destacando-se o espetáculo performático das interformatividades em ação: a obra *Corpo Coletivo* em sua plenitude é o corpo-a-corpo da relação interpessoal dos participantes entre si e com o artista, numa “coreografia” casual e espontânea em gestos e contorções, com suas vestimentas, seus adereços, estilos e biotipos integrando-se à obra (Figura 36 a Figura 39), contribuindo com uma autorabilidade enquanto pessoa e por sua *performance*.

As performances propõem a discussão da identidade coletiva enquanto memória e compartilhamento de uma história coletiva na perspectiva da identidade nacional (SMITH in: FEATHERSTONE, 1992, p. 179), instaurando uma discussão política no jogo de estereótipos e estigmas identitários. Nesse sentido, aproximam-se da noção de *sujeito sociológico* de Mead e Cooley em que “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem” (HALL, 2006, p. 11).

[N A R D O G E R M A N O]

Figura 36. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 37. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Virada Cultural SP2007 (Praça da República) – SP/Brasil.

[NARDO GERMANO]

Figura 38. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 39. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil.

Nesse conceito de *sujeito sociológico*, podemos encontrar equivalências com noções de espaço: implicações geopolíticas na constituição das identidades. Aquele núcleo interior do “eu real” constituiria o espaço *habitado* primordial, numa “relación con el mundo constitutiva de su peculiar espacialidad” que Jesus Martín-Barbero (2008b, p. 4) associa à denominação “corpo próprio” de Merleau-Ponty e que podemos associar à primeira noção de identidade individual. Os mundos culturais exteriores corresponderiam aos demais espaços – *produzido*, *praticado* e *imaginado* – com os quais aquela individualidade primordial estabelece diferentes vínculos.

Enquanto espaço *produzido*, os meios de comunicação de massa monopolizam a construção identitária à medida que

en nuestras ciudades, cada día más extensas y desarticuladas, en las que la violencia torna las formas del desarrito y el crecimiento de la marginación, la radio, la televisión y la red informática producen el único tipo de espacio compartido, esto es capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de los individuos y las familias posibilitándoles unos mínimos vínculos socioculturales. (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 5).

Exercendo o papel de aparelho ideológico de informação do Estado (ALTHUSSER, 1980), a mídia frequentemente forja uma falsa consciência do cidadão sobre si mesmo, que incorpora uma “identidade legitimadora, introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar a sua dominação sobre os actores sociais”, conforme Cunha (2007, p. 192) a partir de Castells.

Considerando a abertura autoral da obra de arte nesse contexto do sujeito sociológico, e de sua complexidade identitária, torna-se importante e relevante refletir sobre a autoridade somática do sujeito participante ou interator. Esse cidadão, deslocado do enunciado e agora transferido para a função de sujeito da enunciação, com a autoridade efetiva de quem tem a vivência do drama da identidade desde dentro, em sua própria pele, expressa publicamente o seu repertório, seu ponto de vista, sua experiência, sua

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

visão de mundo e de si mesmo: é a esse sujeito que a proposição da série *Autorretrato Coletivo* resguarda e, sobretudo, estende o direito de interlocução nessa “guerra pelo controle da representação” (HAMBURGER, 2005. P. 201) orquestrada em âmbito social, cultural e artístico. Vale enfatizar que solicito essas autoridades somáticas enquanto *interlocutores não exclusivos* do debate, evitando o dogma daquelas autorrepresentações que se ancoram na autoridade somática “como fórmula exclusiva da resistência à opressão” (XAVIER in: SHOAT; STAM, 2006, p. 18). Considero tal postura exclusivista na medida em que reitera a segregação ao invés de combatê-la: num país multiculturalista como o Brasil, urge uma “*relativização múltipla e recíproca*” entre as diversas culturas que “deveriam perceber as limitações de suas próprias perspectivas sociais e culturais” já que essa intervenção investe no fato de cada grupo poder, no sentido bakhtiniano, expor sua exotopia e excesso de visão, colocando-se em posição “não apenas de ‘ver’ outros grupos, mas também, através de um ato salutar de estranhamento, de ver como ele próprio é visto” (SHOAT; STAM, 2006, p. 474). Coerentemente com essa visão, a abertura autoral proposta nesta intervenção urbana não se restringe a grupos específicos, fechados; é dirigida a todos conjuntamente, evitando guetizações – e, principalmente, sem hierarquizações ou distinções entre os particip-autores, ou entre sua autoridade somática e a “autoridade de artista” deste propositor (**Figura 40** e **Figura 41**).

[N A R D O G E R M A N O]

Figura 40. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2007 (Praça do Patriarca) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente / Zilma Barros.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 41. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
– Festa da Virada Cultural SP2007 (Praça da Sé) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente / Zilma Barros.

Nesse aspecto, a abertura da série a todos os transeuntes que passarem pelo local da intervenção propicia manifestações identitárias das mais diversificadas, desde o funcionário público, o casal de namorados a passeio, até bêbados, garis e moradores de rua, estes geralmente excluídos acintosamente da convivência social, apesar de tão ligados ou reféns do espaço público. Cabe ressaltar que, paradoxalmente, a representação do estereótipo incorporado da construção da vida social e da mídia pode também emergir entre as inscrições dos participantes, tanto como questionamento ou relativização da reflexão da identidade no momento da participação ou no confronto com as manifestações identitárias de outros participantes, de modo que o dialogismo e a polifonia contribuam para [des]construir a identidade legitimadora e o discurso monológico instituído. Do mesmo modo, também propicia manifestações tanto de identidades de resistência, “criada[s] por actores e sujeitos que se encontram em posições estigmatizantes e desvalorizadas” quanto das identidades de projeto, estas “produzida[s] por indivíduos ou grupos no sentido de redefinir a sua posição na sociedade [...] e fundamenta[m]-se na capacidade desenvolvida pelos sujeitos de refletirem sobre si próprios e de imaginarem de forma ativa a sua biografia” (CUNHA, 2007, p. 192). Considerando que “a identidade de resistência, citada por Castells, como intermediária entre a identidade legitimadora e a de projeto ou alternativa, é importante para se estabelecer o lugar em que se está na contestação do poder dominante” (BOGO, 2008, p. 119), acredito que através do exercício autoral proposto na série *Autorretrato Coletivo*, estimulados pela autorabilidade desses espaços/logradouros, os espect-autores podem tornar públicas todas essas identidades com sua força política e ideológica, ou mesmo – quem sabe? – *criar* e *produzir*, ou melhor: *autorar* novas identidades de resistência e/ou de projeto, no momento mesmo da intervenção, no calor do debate sobre as questões identitárias entre os cidadãos, na arena da praça pública.

Nesse sentido, as intervenções urbanas revelam-se fundamentais por sua proposição arte/vida. As noções de espaço (*habitado, construído e imaginado*) são acionadas pelas performances, que ocorrem no espaço *praticado* do qual se apropriam, abolindo assim a mediação para encontrar o indivíduo diretamente no contexto social, praticando o espaço urbano, haja vista que

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

la ciudad se experimenta *practicándola* mediante los trayectos y los usos que de ella hacen y trazan sus habitantes, esas ‘motricidades espaciales’ en las se combinan estilos colectivos y usos individuales, todos ellos atravesados por cambios que trastornan los modos de pertenencia al território y las formas de vivir la identidad (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 6-7).

Em *Corpo Coletivo*, alguns espaços públicos não-protegidos, como praças públicas, ruas e largos são escolhidos para as performances devido à carga histórica que os caracteriza como espaços políticos, de modo que estimulem o cidadão a exercer seu papel como sujeito da história e, por extensão, de sua própria identidade: em São Paulo, o Vale do Anhangabaú, palanque pelo *Impeachment* de Collor, nos anos 90, e, principalmente, a Praça da Sé (Figura 42), palco das *Diretas-Já* nos anos 80, são dois exemplos de espaços políticos escolhidos para as intervenções em função de seus significados históricos coletivos.

Figura 42. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Virada Cultural SP2006 (Praça da Sé) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista/ site corpocoletivo.nardogermano.com Fotos: Agnus Valente / Zilma Barros.

É possível reconhecer consonâncias entre a noção de espaço praticado e o *Programa Ambiental* de Hélio Oiticica, que norteia *Corpo Coletivo* enquanto arte participativa e

intervenção urbana, na medida em que a obra se estende para a experiência cotidiana no espaço público pelo princípio de apropriação do “mundo ambiente” (OITICICA, 1986, p. 79) como contexto. Enquanto *Manifestações Ambientais*, as performances propõem a “participação dinâmica do ‘espectador’”, colocando em prática o conceito de anti-arte enquanto “‘realização criativa’ isenta de premissas morais, intelectuais ou estéticas” (OITICICA, 1986, p. 77). Segundo Celso Favaretto (1992, p. 121-129), o artista logra motivar a criação “nela integrando o coletivo pelo redimensionamento cultural dos protagonistas (artista e participantes)”, lembrando que “ao situar as operações nas ruas, parques, morros, pavilhões de exposições industriais etc., Oiticica acredita que o público se aproxima sem constrangimentos, com total disponibilidade, de experiências que na arte são segregadas” por encontrar-se no seu próprio elemento, no contexto de sua vida prática cotidiana, o que vale dizer que as apropriações ambientais instauram condições mais propícias à criação, pois “não se distinguem aí níveis – de elaboração de obras, de circulação e de significação social: a ambientação reúne artista, participantes e ‘mundo’” sem distinções hierarquizantes, concluindo-se que “as *Manifestações Ambientais* são lugares de transgressão em que se materializam signos de utopias (de recriação da arte como vida)”. Pela minha experiência de apropriação do mundo ambiente com a intervenção urbana *Corpo Coletivo*, posso ratificar a posição de Oiticica, pois nesses espaços realmente se manifestou uma autorabilidade dos espectadores num altíssimo grau de despojamento e entrega à criação, num *mix* de participação sensório-corporal e semântica (OITICICA, 1986, p. 77) sem constrangimentos ou inibições mediante a ação de escrever ou desenhar nas camisetas, mesmo estando vestidas no meu próprio corpo durante o processo de participação.

Enquanto proposta de intervenção urbana, *Corpo Coletivo* é um modo de apropriação do meio ambiente, ou seja, de apropriação do espaço *praticado*, que aciona, numa perspectiva utópica, as demais noções de espaço.

Ao propor a nossa identidade de brasileiros como tema para a participação na performance, a intervenção urbana aciona o espaço *imaginado* especificamente na relação fundante que vincula o cidadão com o Estado Nacional (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 5-6). Num país como o Brasil, que elencamos entre os “povos híbridos” (BURKE, 2003,

p. 36) no encontro de três raças – índio, branco e negro – no período colonial e posterior ampliação do leque de miscigenações com o processo de imigração européia pós-abolição da escravidão no final do século XIX, a diversidade cultural protagoniza as discussões sobre a identidade brasileira. Com relação ao período colonial, ocorre o que Antônio Cândido denomina “‘diálogo com Portugal’, que é uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos” (1985, p. 110) que culmina com nosso esforço de autoafirmação enquanto povo na contrapartida da negação dos valores portugueses, com a independência política em 1822 e o nacionalismo literário do Romantismo. Um século depois, o Modernismo de 1922 e o Movimento Antropofágico reelaboram influências francesas e norte-americanas, estabelecendo novos parâmetros: “um fato capital se torna deste modo claro na história de nossa cultura; a velha mãe pátria deixara de existir para nós como termo a ser enfrentado e superado” (1985, p. 112). Atualmente, com a globalização, o Brasil mantém novas relações com EUA, Portugal/Europa, África, América Latina e, neste caso, mais intensamente com os países do Mercosul.

Em *Corpo Coletivo*, essa “narrativa de nação” (HALL, 2006, p. 52) brasileira, aqui rapidamente esboçada, aflora no comportamento, nos comentários e nas inscrições dos espect-autores nas camisetas (**Figura 43**), com resquícios de nosso complexo de povo colonizado e de inferioridade em relação ao primeiro mundo, cicatrizes do subdesenvolvimento, em contraponto à apologia da nossa sensualidade, da mistura de raças, da nossa hospitalidade, força, persistência, esperança e cordialidade. E também o inverso: crítica à nossa subserviência, alienação, obscenidade ou burrice, em contraponto à apologia da nossa capacidade de superação, inteligência, coragem, alegria e criatividade.

Figura 43. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Às margens, autografia plural e palimpsesto nas camisetas. No centro, espect-autor escreve na camiseta. Te Encontro na Praça SP2008 (Praça 14 Bis) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente.

Observa-se, pela falta de unanimidade das opiniões manifestadas, que a identidade, tal como as fronteiras, é um componente cada vez mais imaginário do nacional (MARTÍN-BARBERO, 2008b, p. 6), pois “falar de identidade hoje implica também [...] falar de migrações e mobilidades, de redes e de fluxos, de instantaneidade e fluidez”, de modo que “a diversidade cultural se faz *interculturalidade* nos territórios e nas memórias” (MARTÍN-BARBERO in: MORAES, 2006, p. 61), gerando identidades múltiplas, em movimento, que nas performances participativas se manifestam nas diferentes inclusões repertoriais dos espect-autores.

O novo contexto da Globalização, segundo Hall, tem consequências na construção das identidades tanto no âmbito da informação quanto da migração (rompendo as fronteiras): aquele sujeito sociológico comparece na multiplicidade de identidades do mundo pós-moderno. Considerando que “a globalização apresenta-se simultaneamente como perversidade e como possibilidade” (MARTÍN-BARBERO, 2007, p. 29), esse fator de possibilidade, em oposição ao (e para libertação do) sujeito sociológico dominado e costurado à estrutura (HALL, 2006, p. 12) por um discurso monológico, trouxe para *Corpo Coletivo* o registro de identidades híbridas que, numa das hipóteses de Hall (2006, p. 69), estão tomando o lugar das identidades nacionais em declínio.

Nas intervenções urbanas realizadas, grupos de imigrantes ou descendentes de japoneses, coreanos e latino-americanos, por exemplo, transitam nessa dubiedade identitária em relação à identidade brasileira (**Figura 44**), na qual se reconhecem também como indivíduos sociais, dispostos a expressar essa condição, já declarada em alguns casos no próprio vestuário que estampa a bandeira do Brasil ou *slogans* sobre o seu modo de ser brasileiro.

Figura 44. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça Princesa Isabel) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente / Zilma Barros.

A performance coletiva *Corpo Coletivo* provoca um fenômeno de redimensionamento do espaço *habitado*. A ação estabelece, no contato direto entre artista e espectadores, uma conjunção ideológica e artística com a *Poética do Corpo* de Lygia Clark, que cunhou a expressão “corpo-coletivo” como “troca de conteúdos psíquicos entre as pessoas a partir da vivência em grupo de proposições comuns” (CLARK, 1980, p. 41), o que “no plano filosófico significa entender que a repressão ou liberdade do indivíduo passa pelo social, logo é uma questão política” (MILLIET, 1992, p. 145) que se coloca em curso a partir da experiência de cunho psíquico. A transposição do conceito de “corpo-coletivo” para essa performance desloca-o para uma troca de conteúdos identitários predominantemente ideológicos, numa dialética individual/coletivo, coerente com a *Poética do Corpo*, na qual, segundo Milliet, podemos reconhecer uma dialética básica entre dentro/fora, eu/outro, prazer/realidade, de caráter político pela tônica arte/vida quando, “à arte como consolo, como refúgio, como prazer sublimado, contrapõe a criação como liberação do reprimido, como corpo ressurrecto em agenciamento coletivo” (1992, p. 109). A criação dos espect-autores em minha intervenção participativa *Corpo Coletivo* envolve uma criação pela participação semântica (já mencionada anteriormente, no contexto participativo de Oiticica) e também a criação pela participação corporal que resulta na coreografia mencionada anteriormente e que, a seguir, descrevo em detalhes.

Esse agenciamento coletivo pressupõe uma dissolução dos limites e das fronteiras do espaço *habitado*, pela aproximação extrema dos participantes entre si e com o artista. Nesse corpo-a-corpo com o espectador, o artista se oferece performativamente como suporte para a expressão do outro. A partir dessa condição inicial, contudo, deixa de ser apenas suporte para a obra e para a participação, desenvolvendo um fenômeno que Hélio Oiticica reconhecia como uma “incorporação total”, que consiste na “incorporação do corpo à obra e da obra ao corpo” (1990, p. 86), realizando-se enquanto forma e conteúdo. Enquanto forma, a incorporação envolve inclusive o corpo do outro, dos espectadores-participantes, numa dinâmica hibridação interformativa em que realiza sua *performance* alongando-se, dobrando-se e contorcendo-se conforme as necessidades requeridas ou induzidas pelos participantes no ato de suas intervenções. Do mesmo modo, os participantes, em sinergia com o artista e com os demais participantes, desenvolvem suas *performances* que revelam suas capacidades intelectuais, poéticas e locomotoras à medida que naturalmente articulam uma gestualidade e uma expressão corporal próprias, tal como se apoiar, se abaixar ou se ajoelhar no chão para efetivar sua

participação. Buscando um espaço e uma posição entre os demais, os participantes aglomeram-se numa relação interpessoal sem hierarquização entre artista e público, sem tabus nem constrangimentos, no intuito de cumprir o impulso do jogo em desenvolvimento, que se efetiva em momentos alternados de ordem e desordem.

Durante a ação em *Corpo Coletivo*, os participantes testemunham as intervenções dos outros, questionam — dialogam com o universo apresentado pelo artista e pelos demais particip-autores. Instaura-se um debate de ideias em torno desse corpo coletivo ideológico, seja presencial, em que os autores das frases estão no pleno ato da particip-autoração e discutem seus pontos de vista conflitantes, seja através de uma inscrição registrada *a posteriori*, como réplica ao ponto de vista deixado por um particip-autor já ausente, tendo nas camisetas o repositório dos pontos de vista enquanto campo autorável onde o diálogo se constrói numa convergência de múltiplos repertórios. Resulta daí, enquanto imagística, o repertório heteróclito da autoria coletiva: ao contexto das obras da série, acrescentam-se cumulativamente contextos novos, compostos por palavras, frases e desenhos que os próprios particip-autores inserem na obra, num procedimento por vezes muito próximo da pichação em que as contribuições se atropelam, sobrepondo-se umas às outras, numa autografia plural em palimpsestos. Nesse aspecto da pichação em particular, torna-se visível uma questão sobre o binômio cidade/identidade que aponta para o fenômeno autoral da pichação como uma das manifestações de *autorretrato coletivo* (Figura 45) que se realiza espontaneamente no cotidiano da vida urbana (GERMANO, 2007, p. 103-119).

Numa metáfora/alegoria da relação Espaço e Identidade, entre gestos, coreografias, esculturas e escrituras, a intervenção urbana *Corpo Coletivo* alcança momentos performáticos de dança e esculturalidade plástica de um corpo coletivo em que, numa hibridação interformativa em praça pública, artista e particip-autores incorporam-se, irmanam-se, estranham-se, fundem-se numa identidade ao mesmo tempo única e plural, enquanto as camisetas, como muros brancos pichados, acumulam numa hibridação intertextual-semiótica os traços plurais e autorais do imaginário coletivo num processo de espec-autoria enquanto recriação por repertorização.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 45. *Corpo Coletivo* (2006-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. – Te Encontro na Praça SP2008 (Praça do Areião, Barra Funda) – SP/Brasil.

Fonte: arquivo do artista. Fotos: Agnus Valente.

Nessa mesma perspectiva, a série *Autorretrato Coletivo* como um todo inscreve-se no contexto de práticas culturais e artísticas nas quais “sobressai a superação das práticas que reproduzem os estereótipos – presentes em demasiadas situações de comunicação interpessoal e institucional” (CUNHA, 2007, p. 206) na medida em que se torna receptiva às predisposições ou estimula a autorabilidade dos passantes, aberta aos pontos de vista e às poéticas dos indivíduos, incorporando-os como signos (de identidade) que compõem o próprio objeto artístico construído em coletividade, colocando-se como instrumento para a elaboração de uma *poiesis* dos espectadores. Nesse sentido, reforça a noção de dialogismo e polifonia em processo, como procedimento de apropriação artística dos mecanismos de produção das representações sociais. Desse modo, deflagra-se no contexto do hibridismo cultural uma série de hibridações estéticas – intersensoriais, intertextual-semióticas e interformativas (VALENTE, 2008) numa trans-hibridação por via da qual a nossa diversidade possa encontrar um canal aberto para sua expressão trans-cultural.

Instauram-se encontros de ideias e sentidos, numa experiência dialética do ideológico e do utópico (JAMESON, 1992, p. 304) em que a crítica negativa ideológica se exerce com uma prática positiva, como decifração de impulsos utópicos que aqui se manifesta em convite, instigação, provocação, desafio e estímulo à autorabilidade dos cidadãos que na conversão de *aisthesis* para *poiesis* se convertem *publicamente* em espect-autores. Enquanto obra “acontecimento” de caráter efêmero, a aura do evento findo guarda um caráter de transformação, pois “o imaginário extrojetado torna-se presente no espaço social onde o pensamento vive pela ação” (MILLIET, 1992, p. 110) e renova-se *in futuro* por rememoração, quando o cidadão em sua atividade cotidiana retorna ao espaço *praticado* onde vivenciou a experiência artística da intervenção urbana, da performance, da participação, da autoria. Reitera-se o efeito das ações sobre sua consciência de indivíduo inserido no social, numa incorporação (e reincorporação) que se processa distante dos aparatos e controles institucionais dominantes ou midiáticos, na modalidade de uma memória não-oficial a recordá-lo de que é possível ser autor de sua própria identidade e de sua história.

*

**7.3- *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), Recriação mista por
Recombinação e Repertoriação : inclusão identitária e
interferências no fluxo autoral.**

De todas as obras da série, *ANDROMAQUIA ON-LINE* é a obra interativa que comporta maior variedade de modalidades internas de espect-autoria, inclusive com convivência de experiências de papel de espect-ator e função de espect-autor (com ressignificação promovida por uma espect-autoria enquanto recriação tanto por recombinação quanto por repertoriação) que envolvem não somente os interatores, mas também a mim, como autor e propositor dessa obra que se caracteriza a um só tempo como obra inacabada e como obra-proposição.

No processo de criação das duas etapas de *ANDROMAQUIA ON-LINE*, exerci modalidades mistas de autoria. Na primeira etapa da obra, meu redimensionamento autoral já se estabelece pela organização não narrativa das imagens dispostas em grade, numa estrutura hipermediática que transfere para o interator um princípio narrativo ou de reorganização espacial à sua escolha para autorar sobre a obra em sua característica inacabada. Essa primeira etapa conduz para a segunda, por intermédio da frase

– Expresse a sua, a nossa identidade!

que, no tratamento da linguagem poética, atua como um convite e simultaneamente, na estrutura hipermediática, como um *link* para a Obra-proposição da segunda etapa, onde ocorre a outra modalidade de minha autoria, mais radical: meu posicionamento se efetiva enquanto espect-autor, ao elaborar o texto inaugural para a obra-proposição, quando me inspirei na frase “Não quero o espelho” inscrita por um particip-autor na parede da instalação *Cabeça Defronte*, em 2003, com a qual estabeleci um diálogo intertextual (**Figura 46**).

Figura 46. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. - Inscrição de espect-autor em *Cabeça Defronte*, que inspirou a primeira proposição de *ANDROMAQUIA ON-LINE*, minha conversão de *autor em coletividade* para *espect-autor*.

Fonte: arquivo do artista e *site oficial do artista* andromaquiaonline.nardogermano.com

*

O título da obra *ANDROMAQUIA ON-LINE*⁶⁰ elabora um jogo de linguagem com meu nome, sugerindo, no encontro anagramático Nardo/Andro, um trânsito entre o indivíduo e o coletivo. Desdobramento da instalação participativa *Cabeça Defronte* (2003) que confluuiu para uma pichação da parede principal do espaço como manifestação de um autorretrato coletivo, esta obra digital cria um ambiente que remete à diagramação das mídias jornalísticas, tendo como plano de fundo uma textura de papel jornal.

A abertura dialógica *on-line* propõe-se a explorar artisticamente a interface interativa, transpondo o contexto do formulário de envio de dados para a constituição do meu autorretrato acéfalo numa potencial “cabeça coletiva”, um repositório ideológico para a polifonia a ser construída com o acréscimo das contribuições autorais dos interatores

⁶⁰ Autorretrato interativo (2004) inaugurado em 20 de maio na Virada Cultural SP2006, na exposição *Cyber-Arte*, uma intervenção artística num *cybercafé* da rua Augusta.

que metaforicamente erigem uma cabeça pensante alimentada pelos discursos dialógicos em confronto.

O internauta, enquanto espect-ator, em sua posição inicial quando se depara com a obra na página do *web-site* organizada em três quadros, tem diante de si um conjunto de imagens dispostas nas duas laterais em estrutura hipermediática e, no centro, um campo de textos com barra de rolagem. Clicando sobre as imagens, irá aos poucos, e aleatoriamente, descobrir o conjunto de autorretratos e textos atomizados das matérias de jornal, bem como as diversas possibilidades de disposição dessas imagens na tela. Ao correr a barra de rolagem para acessar o texto, aciona um movimento que materializa o princípio da obra: de se constituir como uma “cabeça coletiva”, em que os textos funcionam como fluxo de pensamento polifônico.

O processo de incursão autoral pode ter início a partir do momento em que, numa operação de seleção, o internauta organize possíveis discursos com as imagens laterais entre si e também em relação aos textos no campo do formulário. Este espect-autor ressignifica a obra, recriando-a por recombinação ao reorganizar os elementos constituintes de um *corpus* repertorial preexistente, tendo como paradigma de criação as imagens da obra *Sujeitos*, empregadas na estrutura hipermediática de *ANDROMAQUIA ON-LINE*, como também os textos enviados pelos espect-autores que acessaram a obra anteriormente. Nesse conjunto de discursos alheios, entre minha função autoral e a função autoral dos demais espect-autores, o nosso hipotético interator poderá configurar permutatoriamente o seu discurso pessoal, recriando a obra num processo de inter-autoria por recombinação, convertendo-se em inter-autor do ambiente identitário por ele atualizado na tela, na medida em que reconfigurou a visualidade do ambiente.

Além dessa qualidade autoral alcançada pelo interator por recombinação; em relação a esta obra,

interessa-me, como propositos, que, ao se esgotar o campo de possíveis ou o empenho em articular repertórios e discursos alheios, sobrevenha ao interator a necessidade de incluir o seu próprio repertório e o seu próprio discurso na “cabeça coletiva” metaforicamente configurada na obra (GERMANO, 2007, p. 148-149).

Ao adentrar-se na tela seguinte da interface da obra autorável, a estrutura do “ambiente de autoria” (SEAMAN, 2000, p. 40)⁶¹ se explicita ao internauta com a exibição do campo de formulário em branco e os seus respectivos botões de edição e envio (Figura 47). Estes, artisticamente elaborados com os comandos “apagar” e “inclua-me”, remontam à discussão do apagamento identitário na origem da série, bem como à inclusão a um só tempo social e repertorial promovida pela implementação das estratégias de abertura ao espectador na obra e, já antecipando, à noção de espect-autoria por inclusão do repertório dos interatores.

Figura 47. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Ambiente de autoria e formulário para gravação em banco de dados como estratégia de autoria aberta.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

Nesse segundo momento, *ANDROMAQUIA ON-LINE* explora poeticamente, em sua estratégia de espect-autoria enquanto recriação por repertorização, a potencialidade do ciberespaço para a constituição de sujeitos coletivos de enunciação (LÉVY, 2003, p. 67) que enviam

⁶¹ Conforme Seaman: “authoring media-behaviors”. SEAMAN, Bill. Motioning Toward the Emergent Definition of E-phany Physics. In: ASCOTT, Roy (org.) *Art, Technology, Consciousness mind@large*. Portland, Oregon, USA: Intellect Books, 2000, p. 40.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

seu próprio repertório organizado sintaticamente (ou não) enquanto discurso, em diálogo com o paradigma prévio da obra, adotando esteticamente (ou não) elementos de composição semelhantes, numa hibridação interformativa com a poética do artista ou de outros inter-autores (Figura 48).

Antes de adentrarmos em mais casos de repertoriação, cumpre deixar registrado que a espect-autoria por repertoriação contém a possibilidade de veicular também uma espect-autoria por recombinação, haja vista que os conceitos não são estanques, mas estão circulando nessa relação arte/vida que contextualiza toda a série *Autorretrato Coletivo*, e em particular esta *ANDROMAQUIA ON-LINE*. Uma contribuição enviada através do campo de formulários se caracteriza na predominância clara de recombinação de elementos da obra inacabada, numa lógica desconstrucionista de reorganizar elementos de um discurso e deste retirar outro, como o fez um espect-autor (Figura 49) tendo como referência a expressão “cabeça defronte” de uma das imagens de *Sujeitos*, na lateral direita da tela.

Figura 48. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autores enviam dados como fluxo de pensamento para a cabeça coletiva, com acréscimo de conteúdo à obra e hibridação interformativa de poéticas.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

Figura 49. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Caso de exceção à predominância da repertoriação: espect-autor envia dados num exercício de recombinação do repertório prévio da obra inacabada.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

Nesta conversão para *poiesis*, configura-se a possibilidade de o espect-autor inserir sua identidade na obra, na medida em que “a experiência da *aisthesis* pode, por fim, se

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

incluir no processo de uma formação estética da identidade”, quando o nosso espect-
autor “faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre seu próprio
devir”, sua própria biografia que na atividade poética altera o objeto estético na
“concretização de sua forma e de seu significado” (JAUSS, 1979, p. 82), que aqui podemos
associar à exotopia bakhtiniana e a uma ocupação da função-autor pelo espect-autor
enquanto autor-criador, aberto à possibilidade de exercer uma posição axiológica não
somente em relação à sua pessoa-autor, promovendo um recorte de sua eventicidade
biográfica e reorganizando-a esteticamente – mas também mais ampla, em relação a
toda a polifonia com a qual se deparou na primeira parte da obra. Considerando que “o
enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está
presente no seu” (FIORIN, 2004, p. 37), e que esse discurso outro não se restringe ao meu
discurso ou dos demais espect-autores, mas também inclui toda a alteridade discursiva
com a qual o enunciador se relaciona; o caráter coletivo desse diálogo torna-se ao um só
tempo concreto e abstrato.

Traduzindo suas identidades em termos “de informação, rumo à extensão tecnológica da
consciência” (MCLUHAN, 1979, p. 23), os espect-autores expõem-se nos formulários de
opinião, criticando e submetendo-se à crítica, numa “co-produção de sentidos” *on-line*
(FOREST, 1998, p. 130), ao se apropriarem dos mecanismos de produção de suas próprias
representações identitárias e conduzirem a partir de então o encaminhamento da
discussão em curso na obra. Nesse sentido, o processo de repertoriação, em forma e
conteúdo, abriu espaço para uma ampliação temática da questão identitária, a exemplo
da manifestação de “identidades múltiplas” de grupos cuja nacionalidade transita entre
sua identidade nativa e uma segunda identidade, brasileira, na qual o espectador se
reconhece também como indivíduo social.

Do âmbito nacional da questão identitária construída sob estigmas de criminalidade, a
discussão ampliou-se para a noção de identidades latino-americanas, por exemplo, como
a questão identitária enunciada por uma espect-autora colombiana, para quem “quase
dizer sou brasileira que seria, como borges falava, ao igual que ser colombiana, uma
questão de fe”, num texto analítico-discursivo que atravessou horizontalmente o campo
do formulário, desaparecendo por trás do recorte e criando uma sugestiva aparição
inicial fragmentada (**Figura 50**) pelo recorte da cabeça coletiva de *ANDROMAQUIA ON-LINE* e

cujo enunciado somente pode ser lido em sua totalidade com o correr da barra de rolagem horizontal (Figura 51).

Figura 50. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Aparição sugestiva de texto analítico-discursivo de espect-autora no recorte vazado do autorretrato acéfalo.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Figura 51. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Espect-autora introduz repertório conteudístico sobre identidades múltiplas, num texto analítico-discursivo que somente pode ser lido em sua totalidade pelo correr da barra de rolagem horizontal.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

Essa noção de identidade latino-americana foi em seguida recordada por internauta que, num processo intertextual de sua espect-autoria, transcreveu os primeiros versos da música de Belchior que, por extensão, traz também a noção da movimentação migratória das populações do interior para a capital (**Figura 52**). A citação direta da letra da música pode aparentemente indicar um mero trabalho de copista, mas ao distribuir o texto em 8 letras por linha no campo vazado da cabeça coletiva, aderindo voluntária ou involuntariamente ao princípio da Poética da Sugestão como uma possibilidade de

expressão, o(a) espect-autor(a) acabou criando sugestões internas, com atomização e destaques para alguns vocábulos, cuja leitura meio cadenciada pelas quebras imprime um tom ao texto.

Figura 52. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Repertoriação conteudística sobre identidade latinoamericana e regional.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Do mesmo modo, a problemática do estigma da criminalidade originalmente discutido na série reaparece associada à identidade do imigrante brasileiro no exterior, com menções a Jean Charles, brasileiro morto pela polícia inglesa, confundido com terrorista (Figura 53), bem como menções, por oposição, ao caráter acolhedor do povo brasileiro aponta o estigma numa relação mais ampla, num posicionamento axiológico desse espect-autor, entre o regional e o cosmopolita, que denuncia o conflito de como nos vemos e como somos vistos pelo outro – o estrangeiro que, de seu continente, nos julga a partir do ponto de vista de sua cultura.

Figura 53. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
Repertoriação conteudística: Associação do estigma da criminalidade com o caso Jean Charles - relação de nossa identidade com o exterior.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

Figura 54. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano.
Repertoriação conteudística e posição axiológica do espect-autor: Relação de nossa identidade com o exterior.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com

O princípio em pauta é o de “reconhecer que a diversidade das atividades humanas, sem nenhuma exclusão, pode e deve ser considerada, tratada, vivida como ‘cultura’” (LÉVY, 1996, p. 120); nesse sentido, a instantaneidade tecnológica instaura uma metáfora da inclusão – social, digital e autoral, do indivíduo no coletivo, utopicamente ancorada no ideal de uma inteligência coletiva que o desafia como ser pensante.

ANDROMAQUIA ON-LINE se coloca como entidade provedora de um discurso “dialogizado interiormente” (BAKHTIN, 1998, p. 158): uma “cabeça coletiva” problematizadora por sua polifonia, constituindo-se numa hibridização de discursos e linguagens, aqui correlacionada a uma das categorias básicas da linguagem narrativa elucidadas por Bakhtin, para quem a hibridização “é a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências lingüísticas” (1998, p. 156) – *ou mais*. Nesse sentido, a modalidade de hibridização que se efetiva no processo autoral proposto constitui-se numa hibridização de pontos de vista, de posições axiológicas dos espect-autores através das linguagens em curso, dialogizando-se interiormente: os pontos de vista sócio-linguísticos não se fundem “mas

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

se justapõem dialogicamente” (BAKHTIN, 1998, p. 158), numa “justaposição de autoridades” (DEBRAY, 1996, p. 146), aqui somáticas, em diálogo, em polifonia.

No caso de *ANDROMAQUIA ON-LINE*, surgiu uma situação bastante particular que traz à tona exatamente a questão da abertura sistêmica do meio tecnológico, com sua estrutura hipermediática e *wiki*, que demanda intencionalidade para se efetivar enquanto poética. A organização da obra a partir do campo de formulário envia as contribuições heteróclitas dos espect-autores para um banco de dados. Porém, um sistema de segurança, implantado pelo provedor onde meu site está alocado, gerou uma quebra da autorabilidade da obra, condicionando o envio dos dados ao preenchimento de uma autenticação do usuário.

Figura 55. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade em risco: solicitação de autenticação de usuário imposta por regra de segurança do serviço de hospedagem do site impede o envio das contribuições heteróclitas dos espect-autores e, à revelia da proposta do projeto, compromete a autorabilidade da obra.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com / arquivo do artista.

Como a página havia sido programada para envio direto, sem mediação ou avaliação nem censura; essa solicitação de autenticação e senha não estava prevista, pois não fazia sentido criar esse estágio de autorização para o envio, pois por princípio todos estão autorizados a enviar sua colaboração para *ANDROMAQUIA ON-LINE*. Com essa interferência

externa sobre o processo, os usuários e potenciais espect-autores, desconhecendo as informações para preencher a autenticação e fazer o *log-in*, tiveram os seus envios bloqueados, com a seguinte mensagem de erro:

HTTP Error 401.1 - Unauthorized: Access is denied due to invalid credentials.

Entrei em contato com o serviço de hospedagem do site, para solucionar o problema; a página de ANDROMAQUIA ficava liberada durante um período de tempo e depois voltava a bloquear o envio novamente. Assim, a cabeça coletiva de *ANDROMAQUIA ON-LINE* ficou vários períodos sem receber novos pensamentos de espect-autores (ironicamente e à revelia de minha vontade) não autorizados pelo sistema.

Figura 56. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade bloqueada: Regra de segurança do serviço de hospedagem do site rompe intencionalidade espect-autoral da obra e desautoriza espect-autores ao envio de dados para a cabeça coletiva.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com / arquivo do artista.

Essa situação é sintomática: o próprio sistema tecnológico e suas demandas de segurança (geradas pela idiossincrasia humana), por vezes, podem comprometer a autorabilidade, revelando que não basta o sistema ser aberto; é preciso haver a intencionalidade (igualmente humana) de um artista igualmente aberto em sua postura artística e programática para prover e providenciar a manutenção dessa abertura, torná-la exequível, lutar por sua efetividade. Nesse sentido, para solucionar o problema gerado

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

no envio de dados em *ANDROMAQUIA ON-LINE*, providenciei a criação de um nome de usuário e senha para que os espect-autores possam enviar suas contribuições. Optei por buscar elementos que respondessem à unidade da proposta espect-autoral na qual a obra está engajada. Assim, a partir da implantação desse recurso, quando o espect-autor clicar no botão “inclua-me”, surgirá a solicitação de autenticação à qual, se desejar, poderá responder com o nome de usuário “espect” e senha “autor” previamente informados (**Figura 57**), reiterando assim sua intenção de *autorar* na obra – como na demonstração da figura a seguir, na qual a liberação do processo autoral está em vias de efetivar-se através da estratégica senha “autor” subrepticamente introduzida no campo secreto em formato ***** .

Figura 57. *ANDROMAQUIA ON-LINE* (2004-), da série *Autorretrato Coletivo* – Nardo Germano. Autorabilidade recuperada: Criação de nome de usuário e senha compartilhados com espect-autores recoloca obra autorável em atividade.

Fonte: andromaquiaonline.nardogermano.com / arquivo do artista.

Considero essa imagem emblemática pelo princípio de conversão da *aisthesis* para *poiesis*, e ideal para encerrar esta reflexão sobre *ANDROMAQUIA ON-LINE*, bem como para simultaneamente concluir este Memorial Descritivo sobre as funções espect-autorais exercidas na série *Autorretrato Coletivo*, sob a égide de uma *Poética da Autoria Aberta*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS : Autoria enquanto apropriação dos meios de representação.

[Espect-autor de *ANDROMAQUIA ON-LINE*]

Esse aparelho [de produção] é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.
[Walter Benjamin]

No ensaio *O autor como produtor*, texto de sua conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934, Walter Benjamin apresenta algumas colocações significativas no campo da literatura, tratando o “problema da autonomia do autor” num contexto em que, segundo o consenso da época, “a situação social contemporânea o força [o autor] a decidir a favor de que causa colocará sua atividade” (1987, p. 120), decisão que pode afetar sua autonomia como artista e como intelectual na medida em que obedeça a uma determinada tendência política frente ao estado de coisas da realidade social.

Refletindo sobre a relação entre tendência e qualidade na criação, Benjamin coloca em foco, e antecipa, uma questão ética do *politicamente correto*. Nas palavras do filósofo:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária. (BENJAMIN, 1987, p. 121, grifos do autor).

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

No contexto intrincado dessa relação ‘arte e política’, a reflexão de Benjamin, inicialmente desenvolvida no campo da literatura e da imprensa, estende-se em seguida a outras formas de atividade, como fotografia, música e teatro; nessa perspectiva, podemos estender esse pensamento para uma relação supra-gêneros e refletir com Benjamin num contexto mais abrangente a partir daqui, o da Arte, afirmando que a tendência política correta de toda obra de arte inclui sua qualidade artística, porque inclui sua tendência artística ou, melhor dizendo em outros termos, em síntese: sua tendência *artisticamente* correta.

Para Benjamin, o tratamento dialético da relação entre tendência e qualidade artística de uma obra “deve situar esse objeto [obra, romance, livro] nos contextos sociais vivos”, na medida em que “as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção” (1987, p. 122). O pensador recorda que a crítica materialista costumava perguntar como uma obra se vinculava às relações sociais de produção da época. Essa pergunta (difícil e importante, como bem admite Benjamin) tem seu fundamento por suas implicações ideológicas, se recordarmos que

as idéias da classe dominante são também as idéias dominantes de cada época, ou, em outras palavras, a classe que é a potência *material* dominante da sociedade é também a potência *espiritual* dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material dispõe, ao mesmo tempo, dos meios de produção intelectual, de maneira que, em média, as idéias daqueles a quem são recusados os meios de produção intelectual estão desde logo submetidas a essa classe dominante. As idéias dominantes não são mais do que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes, colhidas em forma de idéia e, por conseguinte, são a expressão das relações que fazem de uma classe, a classe dominante, o que equivale a dizer que são as idéias da sua dominação. (MARX; ENGELS, 1980, p. 9, grifos nossos).

Trata-se, portanto, de uma questão de ordem político-ideológica. A ideologia da classe dominante perpassa a produção intelectual, cultural e artística de uma sociedade, ancorada pela estrutura que autoriza alguns e desautoriza outros para o exercício da produção cultural e intelectual, ou seja, nos termos de Foucault (1996), uma “ordem do discurso” que, a rigor, autoriza alguns e desautoriza outros a ocupar a função-autor para a produção de ideias no âmbito dos aparelhos ideológicos (ALTHUSSER, 1980, p. 56.) que

asseguram em grande parte “a própria reprodução das relações de produção”, tanto da força de trabalho quanto intelectual⁶².

Àquela pergunta da crítica materialista, Benjamin opta por antepor outra, a saber: “como ela [a obra] se situa *dentro* dessas relações?” (1987, p. 122) – pergunta que desloca a atenção para a função que a obra de arte exerce no interior das relações de produção de sua época e focaliza a obra do ponto de vista da técnica artística (aqui, caberia estender o foco também às tecnologias artísticas, de acordo com a abrangência com a qual estamos seguindo o pensamento de Benjamin...) e que recoloca a formulação nos termos de uma tendência artística que pode se revelar em posturas diferentes, constituindo-se em progresso ou retrocesso da técnica (ou tecnologia) artística.

Benjamin descreve uma experiência específica da imprensa, chamando a atenção para as definições cunhadas por Sergei Tretiakov que propõe um discernimento entre dois tipos de escritor (também pensado como ‘autor’): o operativo e o informativo. Enquanto o escritor/autor informativo assume a função de relatar e reportar a realidade que testemunha; o escritor/autor operativo, ao contrário, assume a função de combater ativamente a realidade adversa que intenciona transformar. Nesse caso, o autor/escritor operativo representaria “o exemplo mais tangível da interdependência funcional que existe sempre entre a tendência política correta e a técnica literária progressista” (BENJAMIN, 1987, p. 123). Nesse sentido, a figura do escritor/autor operativo promove estratégias de participação mais efetiva de seus leitores/espectadores, assimilando informações indiscriminadas produzidas por público participante também indiscriminado, transpondo-o à categoria de colaborador e rearticulando, assim, a relação autor e público. Segundo Tretiakov:

[...] a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções –, ele tem acesso à condição de autor. [...] O direito de exercer a profissão literária não mais se funda numa formação especializada, e sim numa formação politécnica, e com isso transforma-se em direito de todos. (*apud* BENJAMIN, p. 1987, 124-125, grifo nosso).

⁶² Recordando que “se os AIE [Aparelhos Ideológicos de Estado] ‘funcionam’ de maneira massivamente prevalente pela ideologia, o que unifica sua diversidade é precisamente este funcionamento, na medida em que a ideologia pela qual funcionam é sempre unificada apesar das suas contradições e da sua diversidade, *na ideologia dominante*, que é a da ‘classe dominante’...” (ALTHUSSER, 1980, p. 47, grifo do autor).

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

Trata-se aqui do princípio marxista de apropriação dos meios de produção, neste caso produção intelectual, pelas classes dominadas – oprimidos e desautorizados pelas classes dominantes.

É no contexto dessas perguntas benjaminianas aqui elencadas que reflito sobre o alinhamento de arte e política da série *Autorretrato Coletivo*. O conjunto de obras da série e sua discussão identitária se vinculam às relações sociais de produção numa perspectiva de abertura autoral visando a uma simbólica apropriação dos meios de produção (artística/cultural/intelectual) pelas classes sociais que não têm autorização do sistema socio-político para exercer a função-autor na construção de sua própria identidade social, apesar do advento dos meios técnico-tecnológicos (como a imprensa e as atuais redes das NTC), cujos sistemas de interação possibilitam cada vez mais condições para o exercício dessa função imanente a eles.

Assim, a tendência artística da série desenvolve-se no sentido progressista benjaminiano em relação à técnica/tecnologia artística. A Poética da Autoria Aberta de *Autorretrato Coletivo*, na sua dimensão artística de aparelho ideológico cultural, provoca o sistema monológico e de tendência ao retrocesso; explora (ou propõe), numa perspectiva afirmativa, as possibilidades sistêmicas de autoria do espectador e “promove a socialização dos meios de produção intelectual” (BENJAMIN, 1987, p.136) que viabilizam essas possibilidades, através das estratégias que envolvem o espectador em processos autorais sobre, ou dizendo melhor, *dentro* do próprio *corpus* da obra.

A obra se coloca como um repositório no qual se organizam as propostas de abertura poética enquanto interpretação, participação e/ou interação do espectador, avançando para uma abertura da obra que situa o espectador numa outra função dentro das relações sociais de produção intelectual, enquanto elemento autoral integrante do processo de geração da obra, evidenciando a importância do estatuto autoral dos espectadores na constituição das obras de arte na relação autor/obra/recepção pensada enquanto produção/recepção/produção, no qual a obra deixa de ser apenas um elo entre extremidades distintas, separadas e passa a ser uma forma processual em constante transformação pelas inserções autorais produtivas de ambas as partes.

Em termos conceituais, considerando as vertentes apontadas por Edmond Couchot, privilegio a noção de continuidade dos avanços tecnológicos e coerente continuidade dos conceitos através dos diferentes meios de produção da imagem, assim como também a contemporização dos meios que incorporam os anteriores. Seguindo essa diretriz de continuidade conceitual, foi possível perseguir os conceitos envolvidos em todo o processo, encontrar paralelos conceituais que se alimentaram, retroalimentaram mutuamente e conduziram à complementação de uma taxonomia para os estudos dos processos autorais dos espectadores nas obras participativas e interativas e à conceituação original e inédita de *Poética da Autoração* e *Poéticas em Coletividade*, a partir de reflexões decorrentes da experiência autorável com o projeto *Autorretrato Coletivo* (1987-), que elucidam fenômenos específicos de sua constituição na minha série de autoria coletiva, mas que se configuram também como contribuição de caráter geral e abrangente para os estudos dos processos criativos bem como para a *praxis* de outros artistas que implementam estratégias de abertura poética enquanto autoria aberta aos espectadores, buscando engajá-los em procedimentos criativos na obra de arte.

No que concerne à série *Autorretrato Coletivo*, observa-se que a inclusão do espectador, de sua poética, de suas opiniões e expressões, contribui para a expansão deste autorretrato coletivo num *corpus* construído em coletividade. A abertura poética da série realizou-se com o concurso de uma *Poética da Autoração* (aliada às Poéticas da Ação e do Jogo). Essas poéticas, somadas ao método permutatório, dos limites, às Poéticas da Sugestão, do Estranhamento e outras (recorrentes na produção das obras originais da série e incorporados nas proposições participativas e interativas), são instrumentos para a elaboração de uma *poiesis* dos espectadores.

Com relação ao repertório de imagens de *Autorretrato Coletivo*, a série apresenta um paradoxo se considerarmos que a efetividade de suas proposições participativas e interativas depende diretamente do grau de autorabilidade desse conjunto de autorretratos. De um lado, o caráter não amável e impactante das imagens de autorretratos acéfalos supostamente afetaria negativamente a comunicação com o espectador, comprometendo sua disposição a se envolver e participar da obra, autorar sobre ela etc. De outro lado, tendo-se em mente que existe “a possibilidade de prazer

estético ante negatividades objetivas, que, de antemão, não parecem ‘deleitáveis’, como o feio, o terrível, o cruel, o disforme” e que nesses casos “o prazer estético pode se realizar sob a condição de que o sujeito não goze os objetos em sua negatividade flagrante, mas sim a pura função de suas próprias faculdades, afetadas por aquela presença negativa”⁶³, é possível compreender o fato de, na prática, na conversão do espectador de *aisthesis* para *poiesis*, comprovar-se em *Autorretrato Coletivo* que ‘autorabilidade’ não demanda obrigatoriamente ‘amabilidade’; que a obra não amável também pode ser autorável, e talvez até potencialmente mais autorável na medida em que sua abordagem provocativa e problematizadora de um tema difícil desafia a ‘autorabilidade’ do espect-autor, cujas faculdades estão afetadas por sua presença negativa, despertando de forma mais grave, relevante, urgente/premente, um envolvimento autêntico com a obra, sem desvios apaziguadores para o entretenimento. A questão do sublime que envolve a obra, essa relação de atração e repulsa, move o espectador, insta-o em sua revolta, retira-o da indiferença ou da submissão aos processos excludentes, intensificando sua relação e motivação existencial para autorar a obra com uma contribuição de sua experiência de vida.

Nesse sentido, a autoridade somática dos espect-autores, por sua pluralidade de vivências, combate o discurso monológico, com a expressão de sua revolta, com a inserção de suas identidades em oposição ao estereótipo; mas também combate estereótipos com outros estereótipos, ampliando a complexidade identitária da obra, apontando outros processos de apagamento ou construções identitárias promovidas pelos *media*, pela indústria cultural e globalização. Recordando que “quanto mais a mensagem for ‘aberta’ a decodificações diferentes, tanto mais a escolha dos códigos e subcódigos sofrerá a influência não só da circunstância de comunicação, como das predisposições ideológicas do destinatário” (Eco, 1984, p. 125); essa complexidade torna-se propulsora de novos debates ideológicos, na medida em que outros espect-autores, com diferentes decodificações, venham a questionar os novos estereótipos revelados e com isso a discussão do problema amplia-se para vários tópicos, atualiza-se, trazendo discussões e questionamentos identitários não previstos na proposta original.

⁶³ Esta citação de Hans Blumenberg pode ser conferida em JAUSS, Hans Robert. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 75.

Assim, a forma de preservar a abertura e o potencial polissêmico alcançado é pensar essas contribuições dos espect-autores como paradigma de criação (em coletividade), como um deflagrador constante de novos desdobramentos que expandem a série como um repositório de ideias, um repositório ideológico aberto às expressões dos ‘desautorizados’ pelo sistema.

Ao final, lanço a possibilidade de este autor em coletivo e ao mesmo tempo espect-autor em coletivo ter conquistado uma nova formatividade no processo de criação de novas obras da série, considerando-se a efetividade dos elementos heteróclitos trazidos pelos espect-autores enquanto paradigma de criação também para o artista-propositor.

No contexto arte e sociedade, lembramos a reflexão de Antonio Candido, para quem “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (1985, p. 4, grifos do autor). Vale dizer que a constituição do novo *corpus* de obras participativas e interativas na série *Autorretrato Coletivo* significou, em última instância, promover internalizações do contexto social deste século XXI que se inicia, tornando-o estrutura, tornando-o interno na obra. Nesse sentido, as estratégias de participação e interatividade incorporaram os espectadores não apenas como matéria para criação, mas também e, sobretudo, enquanto espect-autores, enquanto elemento determinante do valor estético, que “atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte” (CANDIDO, 1985, p. 5) que, neste caso específico de *Autorretrato Coletivo*, constitui a noção plural, dialógica e polifônica de uma identidade coletiva. No desencadeamento das proposições da série, o conjunto revela uma nova formatividade, uma formatividade coletiva resultante da hibridação interformativa (VALENTE, 2008) em curso no processo contínuo de autoria aberta que incorpora e hibrid(iz)a as diversas formas do fazer (artístico ou não) dos espect-autores em coletividade numa configuração estrutural que comporta sua representatividade enquanto autorretrato coletivo.

Em suma, no contexto geral de uma *Poética da Autoria aberta*, e mais específico de uma *Poética da Autoração* que viabiliza e legitima uma *poiesis* de espect-autores nas *Poéticas em Coletividade*, creio que superamos a questão histórica de pleitear, mesmo que simbolicamente, a morte do Autor e apontamos a importância ideológica de aceitar e

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

legitimar a espect-autoria como casos de autoria. O autor não está morto, ele está vivo e atuante, operativo, internalizado no [autor]retrato coletivo, onde este autor-propositor e os espect-autores se constituem em vários níveis e funções no corpo da obra, sem hierarquizações, reforçando a noção de dialogismo e polifonia que vem sendo o fundamento de toda discussão sobre a construção de estereótipos estigmatizantes incutidos na identidade coletiva.

Nesse processo de autoriação, não há dissolução, e sim imersão – e todos, numa “pluralidade de vozes e de consciências independentes e distintas” (BAKHTIN, 1970, p. 32) em nossas individualidades únicas e irrepetíveis, estamos utopicamente imersos no coletivo. Nessa perspectiva, continuamente receptiva à função-autor exercida pelos espect-autores em vários níveis, a série *Autorretrato Coletivo* coloca-se poética e politicamente na perspectiva de promover uma apropriação dos meios de produção cultural das representações sociais, inscrevendo-se como arte e vida, arte e sociedade, arte e política, num conjunto de obras de autoria aberta que reforçam em sua Poética uma visão da Arte como fenômeno coletivo.

NARDO GERMANO, São Paulo, 2008 / 2012.

BIBLIOGRAFIA

AARSETH, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Mariland: The Johns Hopkins University Press, 1997.

ABDALA JR., Benjamin (org.). *Margens da Cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Tradução de Itoby Alves Correa Jr. São Paulo: Summus, 1984.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado* (notas para uma investigação). Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980. (Coleção Biblioteca Universal Presença, 10).

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores).

ASCOTT, Roy (org.) *Art, Technology, Consciousness mind@large*. Portland, Oregon, USA: Intellect Books, 2000.

_____. Orai, or How the Text Got Pleated: A Genealogy of La Plissure du Texte: A Planetary Fairytale. *Leonardo*, The MIT Press, Massachussets, v. 37, n. 3, p. 195-200, 2004. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1577720>>. Acesso em: 05 set. 2010.

BAKHTIN, Mikhail M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. Prefácio de Roman Jakobson. 6. Ed. São Paulo: Hucitec, 1992. (Série Linguagem e Cultura, 3)

_____. *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Présentation de Julia Kristeva. Paris: édition du Seuil, 1970. (Collection Pierres vives).

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Azevedo Bezerra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. 4. Ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998. (Linguagem e cultura, 18).

_____. *Esthétique de la création verbale*. Traduit du russe par Alfreda Aucouturier. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: éditions du Seuil, 1984. (Bibliothèque des idées).

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M.M.Bakhtin. Editado por Michael Holquist. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1990. (Slavic Series, 1).

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: *Oeuvres Complètes*, Tome II (1966-1975). Paris: éditions du Seuil, 1994, p. 491-495. (Primeira edição: 1968).

_____. A morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Signos, 44).

_____. A morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. Tradução de Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Revisão técnica Andréa Stahel M. da Silva. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. A morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. Lisboa: edições 70, 1987.

_____. *Le plaisir du texte*. Paris: éditions du Seuil, 1973. (Points Littérature, 135)

_____. *A Câmara Clara*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1981. (Coleção Arte e Comunicação, 12).

_____. *La Chambre Claire: note sur la photographie*. Paris: éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. (Cahiers du Cinéma).

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Obras Escolhidas, v. 1).

BENNETT, Andrew. *The author*. London and New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2007. (Série New Critical Idiom).

BENSE, Max. *Pequena Estética*. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. (Coleção Debates, 30).

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema: A política dos autores - França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Brasiliense/EDUSP, 1994.

_____. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. 8. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O Arco-íris do desejo: Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996; 2. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

_____. *Theater of the oppressed*. London: Pluto Press, 2000. (First published 1979 by Pluto Press).

_____. *L'arc en ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*. Tradução de Julian Boal. Paris: La Découverte, 2002.

BOGO, Ademar. *Identidade e Luta de Classes*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2003. (Coleção Aldus, 18).

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta*. (textos críticos e manifestos 1950-1960). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. *A operação do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

_____. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. 3. Ed. São Paulo: EDUSP, 1984.

_____. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

_____. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. Ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985. (Biblioteca Universitária, série 2 : Ciências Sociais, 49).

CAILLOIS, Roger. *Les Jeux et les Hommes: Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1958.

CARVALHO, Olívio da Costa. *Dicionário de Francês/Português*. Porto: Porto editora, 1996.

CHALHUB, Samira. *Funções da Linguagem*. São Paulo: editora Ática.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos-Editorial, 1999.

_____. *O Auto-Retrato na (da) Arte Contemporânea: catálogo da exposição “Deslocamentos do EU – O auto-retrato Digital e Pré-digital na Arte Brasileira (1976-2001)”*. Itaú Cultural. Campinas-SP, 2001.

_____. *Identidade/não identidade – sobre a fotografia brasileira hoje: catálogo da exposição “Identidade/não identidade”*. São Paulo, 1997.

_____. A Fotomontagem como “Introdução à Arte Moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *Ars: revista do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP*, São Paulo, n.1, p. 66-81, 2003.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: ed. Globo, 1973.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark* – textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea*: uma introdução. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Todas as artes).

COSTA, Helouise. *Um Olho que Pensa* – Estética Moderna e Fotojornalismo. 1998. Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU/USP, São Paulo, 1998. VOL.1

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte IPHAN / Ed UFRJ, 1995. 2. Ed. São Paulo: CosacNaify, 2004.

COUCHOT, Edmond. Media Art: Hybridization and Autonomy. *In*: REFRESH! Conference - First International Conference on the Media Arts, Sciences and Technologies. Sept 29 – oct 4 2005, Banff Center (cosponsored by the Banff New Media Institute, the Database of Virtual Art and Leonardo/ISAST). *Anais eletrônicos...* Canadá: Banff New Media Institute, 2005. Disponível em: <http://193.171.60.44/dspace/bitstream/10002/339/1/Edmond_Couchot_refresh.pdf>. Acesso em: 13 out. 2011.

_____. *A Tecnologia na Arte*: da fotografia à realidade virtual. Tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: ed. UFRGS, 2003. (Coleção Interfaces).

_____. Sujet, Objet, Image. *In*: *Leonardo électronique* (Cahiers Internationaux de Sociologie, v. LXXXII, p. 85-97, 1987), 2001.

_____. O tempo real nos dispositivos artísticos. *In*: LEÃO, Lucia. *Interlab*: Labirintos do Pensamento Contemporâneo. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

CUNHA, Isabel Ferin. Identidade e Reconhecimento nos *Media*. *MATRIZES*: revista do PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA/USP, São Paulo, n. 1, p. 187-208, 2007.

DEBRAY, Régis. The book as a symbolic object. *In*: NUNBERG, Geoffrey. *The future of the book*. California: University of California Press, 1996, p. 139-151.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Pérola de Carvalho, Pedro Leite Lopes, Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Primeira edição - Paris: Éditions du Seuil, 1967.)

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elisabeth. *De que amanhã*: diálogo. Tradução André Telles, revisão técnica Antônio Carlos dos Santos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. 2. Ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. (Coleção Teatro, 46).

_____. *Pedagogia do teatro*: provocação e dialogismo. 3. Ed. São Paulo: Editora Hucitec e Edições Mandacaru, 2011. (Coleção Teatro, 50 – Coleção Pedagogia do Teatro, I).

DESHPANDE, Dushanva. Une communication informelle et populaire: formes, contenus et espaces du théâtre de rue en Inde. In: SAUQUET, Michel et alii (org.). *L'idiot du village mondial: Les citoyens de la planète face à l'explosion des outils de communication: subir ou maîtriser?* Bruxelles-Belgique & Paris-France: Ed. Luc Pire & Ed. Charles Léopold Mayers, 2004, p. 83-98.

DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

___ (org.). *Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios*. Tradução de Flávia Gisele Saretta et al.. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Lingüística*. Tradução de Izidoro Blikstein et al. 9. Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2004. (Primeira edição: Librairie Larousse, 1973).

DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *A Nova Arte*. 2. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. (Coleção Debates, 73).

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988. (Coleção Debates, 4).

___ . *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. USA: Midland Book Edition, 1984.

___ . *As Formas do Conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva/EDUSP, 1974. (Coleção Estudos, 25).

FABRIS, Annateresa. A Fotografia e a Reprodutibilidade da Obra de Arte. Revista *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.12, 1982.

___ . *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. (Coleção Humanitas, 105).

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar Edições, 2003.

___ . Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth. *BAKHTIN, conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FARACO, Carlos Alberto; NEGRI, Lígia. O falante: que bicho é esse, afinal? *Revista Letras*, Curitiba, n. 49, p. 159-170, 1998.

FAVARETTO, Celso F. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1992; 2. ed. Revista. São Paulo: EDUSP, 2000. (Coleção Texto & Arte, 6).

___ . Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS*, Porto Alegre, v. 4, n.7, p. 27-42, maio 1993.

FEATHERSTONE, Mike. *Global culture nationalism, globalization and modernity*. London: Sage, 1992.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos: linguagem, espaço, ambiente urbano*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. (Coleção Estudos. Semiótica, 79).

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekkind et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Tradução do Autor. São Paulo: HUCITEC, 1985. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões, 14).

_____. *O Universo das Imagens Técnicas – Elogio da superficialidade*. Edição especial. Revisão técnica por Gustavo Bernardo Krause. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Comunicações. Série Biblioteca Flusseriana).

FOREST, Fred. *Pour un Art Actuel: l'art à l'heure d'internet*. Paris: L'Harmattan, 1998. (L'ouverture philosophique).

FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63º ano, nr. 3, julho-setembro, p. 73-104, 1969.

_____. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris: éditions Gallimard, 2001, p.817-849.

_____. *A Ordem do Discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 02 de dezembro de 1970*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996. (Primeira edição: Paris: Gallimard, 1971).

FRAMPTON, Hollis. *On the Camera Arts and Consecutive Matters*: the writings of Hollis Frampton. Edição e Introdução de Bruce Jenkins. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2009. (The MIT Press Writing Art series).

GELLOUZ, Mohamed Aziz. *Théâtre Citoyen: un modèle d'avenir...* 2007. 128f. Dissertação (Mestrado) – PAEIC Programme d'Apprentissage Expérientiel par l'Intervention Communautaire de l'Université de Sherbrooke, Quebec, Canadá, 2007.

GERMANO, Nardo. *Auto-Retrato Coletivo: Poéticas de Abertura ao Espectador na [Des]Construção de uma Identidade Coletiva*. 2007. 188 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-14052009-155253/>>. Acesso em: 02 jul. 2009.

_____. Auto-Retrato Coletivo discute identidade em espaços públicos. *Ars: revista do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP*, São Paulo, n.11, p.120-121, 2008.

_____. [Autor]retrato coletivo *on-line* na [des]construção de uma identidade coletiva. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA (#8.ART) : arte, tecnologia,

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

territórios ou a metamorfose das identidades, 8., 2009, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2009, p. 313-322. 1 CD-ROM.

___ . [AUTOR]RETRATO COLETIVO on-line na [des]construção de uma identidade coletiva. In: III Simpósio Nacional ABCiber, III., 2009, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: ESPM/SP - Campus Francisco Gracioso, 2009. 1 CD-ROM.

___ . AGENCIAMENTO AUTORAL DE IDENTIDADES NAS POÉTICAS EM COLETIVIDADE: Taxionomia para o conceito de autoria dos espectadores na recepção de obras de arte participativas e interativas (trinômio produção/recepção/produção, spect-auteur en collectif, particip-autor, inter-autor e trans-autor). In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA (#9.ART) : Sistemas Complexos Artificiais, Naturais e Mistos, 9., 2010, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2010, p. 352-364. 1 CD-ROM.

___ . AUTO-RETRATO COLETIVO © (1987 / ..) projeto de NARDO GERMANO. In: FOREST, Fred (org.) *Biennale 3000 São Paulo – Como viver junto numa realidade real... / how to live together in a real reality...* São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.biennale3000saopaulo.org/history/materias.php?mid=145>>. Acesso em: 17 set. 2010.

___ . Poéticas Interativas em Auto-Retrato Coletivo [On-line]. In: FILE SYMPOSIUM – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica, 8., 2008, São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: File, 2008. Disponível em: <http://www.filefestival.org/site_2008/trabalhos/file/FILESYMPIUM2008_paper_nardo%20germano.doc>. Acesso em: 15 dez. 2011.

___ . *Identidade Coletiva em Auto-Objeto* (1987). Escrito de artista. Disponível em: <www.nardogermano.com/autoretratocoletivo>.

GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot, 2002.

GOSCIOLA, Vicente. *Roteiro para as novas mídias: do cinema às mídias interativas*. 3. Ed. Revista e ampliada. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2010. (Primeira edição: 2003)

GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Tradução de Cristina Pescador, Flávia Gisele Saretta e Jussâmia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP/SENAC, 2007.

GUATTARI, Felix. *CAOSMOSE: um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção Trans)

GULLAR, Ferreira. A Obra Aberta e a Filosofia da Praxis. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 21 e 22, p. 127-149, setembro-dezembro. 1968.

GUZDIAL, Mark. Collaborative websites supporting open authoring. *The Journal of the Learning Sciences*, 1998. Disponível em: <<http://guzdial.cc.gatech.edu/papers/CoWeb-resubmit.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2011.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAK, Amir (org.). *O Cinema do Real*. São Paulo: CosacNaify, 2005, p. 196-215.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. 3. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 13. Ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *Poética em Ação*. Seleção, prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva/EDUSP, 1990. (Coleção Estudos, 92)

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. Tradução de Valter L. Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAREMTCHUK, Daria. *Anna Bella Geiger*: Passagens Conceituais. Belo Horizonte: c/ Arte, 2007.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

_____. O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1979.

KANT, Emmanuel. *Critique de la Faculté de Juger*. Traduit et introduit par Alexis Philonenko. Paris: J. Vrin, 1984. (Bibliothèque des Textes Philosophiques).

KNELLER, George F. *Arte e Ciência da Criatividade*. Tradução de José Reis. São Paulo: Ed. Ibrasa, 1973.

KRAUSS, Rosalind. *Lo Fotografico – Por una Teoria de los Desplazamientos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.A., 2002. (Colección FotoGrafía).

_____. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Versão espanhola de Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

KRISTEVA, Julia. La Révolution du langage poétique. (1974) In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. (Coleção Poétique, 27).

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas, 1982.

LANDOW, George P.. *Hypertext 2.0 – The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore, London: The John Hopkins University, 1997.

_____. *Hypertext 3.0 – critical theory and new media in an era of globalization*. 3rd. Ed. Revised of Hypertext 2.0, 1997. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 2006. (Parallax)

_____. Twenty Minutes into the Future, or How Are We Moving Beyond the Book. In: NUNBERG, Geoffrey. *The Future of the Book*. Berkeley: University of California, 1996.

LAURITTI, Nádia Conceição. Bakhtin: Do palimpsesto ao hipertexto. *Dialogia*: Revista do Departamento de Educação – Centro Universitário Nove de Julho/UNINOVE, São Paulo, V.1, p. 83-105, out/2002. Disponível em: <http://www.uninove.br/PDFs/Publicacoes/dialogia/dialogia_v1/dialogv1_nadialauriti.pdf>. Acesso em: 03 maio 2012.

LEIRNER, Nelson; ANJOS, Moacir. *O Engenheiro que perdeu seu tempo*. 2002. Entrevista com Nelson Leirner, por Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias e Adolfo Montejo Navas, Rio de Janeiro/RJ, em 29 e 30 de julho de 2002. Disponível em: <http://nelsonleirner.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=58>. Acesso em: 15 dez. 2011.

LEVY, Pierre. *A Inteligência Coletiva*: por uma antropologia do ciberespaço. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

_____. *O que é o Virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996. (Coleção TRANS).

_____. *A Máquina Universo*. Tradução de Bruno Charles Magne. Consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Nize Maria Campos Pellanda. Porto Alegre: ed. Artmed, 1998. (Biblioteca Artmed. Ciência cognitiva).

_____. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999. (Coleção TRANS).

LIMA, Luiz Costa (org.). *A Literatura e o Leitor*: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 36).

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007. (Comunicação).

_____. *Máquina e Imaginário*: O Desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo: EDUSP, 1993. (segunda e terceira edições: 1996 e 2001).

_____. Repensando Flusser e as Imagens Técnicas (1997). In: LEÃO, Lúcia (org). *Interlab*: Labirintos do Pensamento Contemporâneo. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2002.

_____. Hipermídia: O Labirinto como Metáfora. In: DOMINGUES, Diana (org). *A Arte no Século XXI*: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997, p. 146-146.

_____. *A Ilusão Especular*: introdução à fotografia. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2001. (Coleção Leonardo).

____. *Models of Authorship in New Media*. 2002. Artigo on-line. Disponível em: <http://manovich.net/DOCS/models_of_authorship.doc>. Acesso em: 30 abr. 2011.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Nestor García Canclini; tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

____. As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias. *MATRIZES*: revista do PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA/USP, São Paulo, n. 2, p. 207-215, 2008.

____. Entre urbanías y ciudadanias. (texto2) *Cartografias culturales de la sensibilidad y la tecnicidad*. Apostila do PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da ECA/USP, São Paulo, 2008b.

____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no Novo século. In: MORAES, Dênis (org.). *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006, p. 51-79.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 2. Ed. São Paulo: Global Editora, 1980.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press edition, 1994.

____. *Understanding Media: os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MOLES, Abraham Antoine. *A Criação Científica*. Tradução de Gita K. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. (Coleção Estudos, 3).

MORLEY, David. Belongings: place, space and identity in a mediated world. *European Journal of Cultural Studies* 4(4): p. 425-448, 2001.

MURRAY, Janet H. *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. Tradução de Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.

New Media Dictionary (DICTIONARY TERMS-PART VI: TELEMATICS. Preparado por Suzanne Leblanc, direção de projeto de Louise Poissant e tradução de Lou Nelson. *Leonardo*, The MIT Press, Massachussets, v. 35, n. 04, 2002, p. 439-443. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1577408>>. Acesso em: 06 set. 2010.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1989.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Seleção de textos: Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1986.

____. *Hélio Oiticica: museu é o mundo*. Organização de César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

____. *Encontros | Hélio Oiticica*. Organização César Oiticica Filho, Sérgio Cohn e Ingrid Vieira. Apresentação César Oiticica Filho. 2 Ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. (Coleção Encontros).

OITICICA, Hélio; AMARAL, Aracy A. Hélio Oiticica: tentativa de diálogo (entrevista: Nova York, outubro de 1977). In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980-2005) - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 103-125.

OITICICA, Hélio; CARDOSO, Ivan. Entrevista a Ivan Cardoso. In: FLUCHETTI, R. *Vampirismo*. Rio de Janeiro: Ebal, 1990, p.86.

PARENTE, André. (org.) *Imagem-Máquina: era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. (Coleção TRANS).

PAREYSON, Luigi. *Estética – Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: ed. Vozes, 1993. (Estética Universal, 3).

____. *Os Problemas da Estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. (Coleção Estudos, 46).

____. *Escritos Coligidos*. Tradução de Armando Mora d'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. 3. Ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

PEREIRA, Maria Eliza Mazzilli. *O estudo da linguagem pela psicologia – uma aproximação entre B. F. Skinner e M. M. Bakhtin*. São Paulo: EDUC- Editora da PUC-SP, 2000. (Série Hipótese) – originalmente apresentado como tese de doutorado em Psicologia da Educação – PUC-SP, 1999.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica – Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. A Intertextualidade Crítica. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. (Poétique, 27).

PEYTARD, Jean. *Mikhaïl BAKHTINE: Dialogisme et analyse du discours*. Paris: Bertrand-Lacoste, 1995. (Collection Référence).

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

____. *Informação Linguagem Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1980.

____. *Semiótica & Literatura (Icônico e Verbal, Oriente e Ocidente)*. 2. Ed. São Paulo: Ed. Cortez & Moraes, 1979.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: autor-obra-recepção. *Ars: Revista do PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP*, São Paulo, n. 2, p. 8-29, 2003.

_____. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, 93).

_____. *Processo Criativo: Metodologias*. Apostila do curso homônimo, Programa de Pós-Graduação em Artes - IA/UNICAMP, 1992-1999.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998. (Linguagem e Cultura, 30).

POPPER, Frank. *ART, ACTION ET PARTICIPATION: L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Paris: éditions Klincksieck, 1980.

_____. *Art of the Electronic Age*. Traduzido do francês por Bernard Hemingway. London: Thames & Hudson Ltda., 1993.

RIBEIRO, Clarissa. Intimate Transactions: um estudo de caso. In: SIMPÓSIO NACIONAL DA ABCiber. 2. 2008, PUC/São Paulo. *Anais eletrônicos...* São Paulo: ABCiber/PUC, 2008. Disponível em: <<http://cencib.org/simposioabciber/anais/>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

SANDOVAL, Claudia. *Encontros Provisórios: Exercícios de Autoria Colaborativa com Base na Imagem Fotográfica*. 2010. 101 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2010.

_____. *El Debate de la Fotografía y los Nuevos Medios de Comunicación: Creación Colaborativa de la Imagen Fotográfica en el Contexto Brasileiro*. Disponível em: <<http://claudiasandoval.com.br/fotografiaynuevosmedios.htm>>. Acesso em: 12 out. 2009.

SANTOYO, Julio César. Prometeo de nuevo encadenado: La traducción/re-creación literária. In: RADERS, M.; CONESA, J. (org). ENCUNTROS COMPLUTENSES EM TORNO A LA TRADUCCIÓN, 2., 1988, Madri. *Anais...* Madri: Universidad Complutense Madrid. Inst. Universit. Lenguas Modernas y Traductores, 1990, p. 35-46.

SEAMAN, Bill. Motioning Toward the Emergent Definition of E-phany Physics. In: ASCOTT, Roy (org). *Art, Technology, Consciousness mind@large*. Portland, Oregon, USA: Intellect Books, 2000.

SERRA, Antonio A. *O Desvio Nosso de Cada Dia: a representação do cotidiano num jornal popular*. Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1980.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: CosacNaify, 2006.

SKIRA, B. Compte-rendu 2eme. Séance 2000-01. Séminaire L'Action sur L'Image. 13.déc.2000, Paris. *Anais eletrônicos...* Paris: Paris8, 2000. Disponível em:

[AUTOR]RETRATO COLETIVO

<<http://hypermedia.univ-paris8.fr/seminaires/semaction/seminaires/txt00-01/cr02.htm>>. Acesso em: 28 jul. 2010.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre a Fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. 2. Ed. Rio de Janeiro: Ed. Arbor, 1983.

STAM, Robert. *BAKHTIN*: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: editora Ática, 1992. (Série Temas, 20 – Literatura e Sociedade).

STARR, Paul. The Sociology of Official Statistics. In: ALONSO, William; STARR, Paul. *The Politics of Numbers*. New York: Russels/Sage, 1983.

TAVARES, Monica. *A Recepção no Contexto das Poéticas Interativas*. 2000. 341 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2000.

_____. O Pacto de Leitura das Poéticas Interativas. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 13., 2004, São Paulo. *Anais...* São Bernardo do Campo, São Paulo: Compós, 2004. 1 CD-ROM.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris: éditions du Seuil, 1981.

TOLEDO, Dionisio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino/Português*. 4. ed. Porto: Gráficos Reunidos LDA., 1987.

VALENTE, Agnus. *Útero portanto Cosmos*: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um *Sky-Art* Interativo. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP, São Paulo, 2008.

_____. Trans-híbridações: hibridação intersensorial, intertextual-semiótica e interformativa no sky-art interativo *Útero portanto Cosmos*. In: ENCONTRO ANPAP: Transversalidades nas Artes Visuais, 18., 2010, UFBA/Salvador. *Anais...* Salvador: UFBA, 2010, p. 37-52. 1 CD-ROM.

WEISSBERG, Jean-Louis. *Présences à Distance*. Déplacement virtuel et réseaux numériques: Pourquoi nous ne croyons plus la télévision. Paris: L'Harmattan, 1999. Disponível em: <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>>. Acesso em: 02 jun. 2010.

_____. Entre production et réception: l'hypermédiation. *Table Ronde Imagina*, 2000. Disponível em: <<http://imagina.ina.fr/Imagina/2000/Ateliers/Actes/Papiers/weissberg.en.html>>. Acesso em: 19 jun. 2010.

_____. Auteur, nomination individuelle et coopération productive. *Revue Solaris*, déc.2000-Janv.2001. Disponível em: <<http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d07/7weissberg.html>>. Acesso em: 17 ago. 2009.

____. Simuler-interagir-s’hybrider = le Sujet rentre sur scene. *In*: THEOFILAKIS, Elie. *Modernes et Après?* “Les Immatériaux”. Paris: éditions Autrement, 1985.

WHITE, Michele. *The body and the Screen*: theories of Internet Spectatorship. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2006.

XAVIER, Ismail. Corrosão Social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 75, julho/2006, p.139-155.

____. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. In: MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro (orgs). Catálogo da *Retrospectiva Diretores Brasileiros* – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro). CCBB – Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2003.

*