

Heurística híbrida e processos criativos híbridos

uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes

Agnus Valente

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

VALENTE, A. Heurística híbrida e processos criativos híbridos: uma reflexão sobre as metodologias da criação no contexto do hibridismo em artes. In: FIORIN, E, LANDIM, PC, and LEOTE, RS., orgs. *Arte-ciência: processos criativos* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 11-28. Desafios contemporâneos collection. ISBN 978-85-7983-624-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

HEURÍSTICA HÍBRIDA E PROCESSOS CRIATIVOS HÍBRIDOS: UMA REFLEXÃO SOBRE AS METODOLOGIAS DA CRIAÇÃO NO CONTEXTO DO HIBRIDISMO EM ARTES

Agnus Valente

Introdução

*Pour ces techniques hybrides,
il faut des artistes également hybrides
qui soient capables de bien les maîtriser
et les combiner.¹*

Edmond Couchot, 1990

Vamos refletir a partir de uma premissa sobre a hibridez inaugural dos processos criativos híbridos, nestes termos: considerando que o processo de criação, por seu vir a ser, caracteriza-se na mente do artista e em sua práxis como uma semiose, como uma transformação de signos em signos – tendo como pressuposto que o signo é a medida desse processo – quando tratamos dos processos criativos híbridos, em quê consistiria a hibridez desses processos e desse signo híbrido?

1 “Para essas técnicas híbridas, é preciso que artistas igualmente híbridos que sejam capazes de bem orquestrá-las e combiná-las” (Couchot apud Klonaris; Thomadaki, 1990, p.51, tradução nossa).

Conforme sublinha Peirce (1977, p.269), “sempre que pensamos, temos presente na consciência algum sentimento, imagem, concepção ou outra representação que serve como signo”. O signo é medida desse processo, pois é a unidade, o menor elemento de uma cadeia, e também é origem, meio e fim dela – já que esse signo não é uma entidade estanque, mas, ao contrário, uma entidade dinâmica. Esse poder de semiose é o que “caracteriza o processo signico como continuidade e devir” (Plaza, 1987, p.17), caracterização essa que estendo ao processo criativo por julgar inerente a ele e que parece se vislumbrar bem nesta semiose descrita por Peirce (1974, p.99):

Um signo “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica [...] O “representado” é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. [...] A significação de uma representação é outra representação [...] despida de roupagens irrelevantes [...]. Finalmente, o interpretante é outra representação [...] e, como representação, também possui interpretante. Aí está nova série infinita!

No processo de criação artística, o signo corresponderia não somente àquele elemento primeiro da criação (a imagem mental inatural), ou aos *insights* que iluminam o avanço das etapas do processo; estender-se-ia também ao produto final, que é a obra criada, e a todos os interpretantes cumulativamente deflagrados a partir da fruição da obra pelo público. Porém, se “tudo o que está presente a nós é uma manifestação fenomenal de nós mesmos”, então, “quando pensamos, nós mesmos, tal como somos naquele momento, surgimos como um signo” (Peirce, 1977, p.269). Assim, a construção pensamental – aqui configurada como processo de criação – seria, então, uma semiose que se produz tendo como signos não apenas o seu objeto de criação, mas que inclui o próprio sujeito criador. Durante o processo criativo, também o artista se transforma no ato mesmo de formar sua obra, pois “entre a espiritualidade do artista e seu modo de formar existe um vínculo tão estreito e uma correspondência tão precisa que um

dos dois termos não pode subsistir sem o outro, e variar um significa necessariamente variar também o outro” (Pareyson, 1993, p.31). Isso porque, conforme a concepção de Pareyson, para além do tema ou do assunto, uma obra de arte tem como conteúdo a espiritualidade do próprio artista que na obra comparece por meio da definição de seu estilo, intenções e modo de ser, pois a maneira como a obra está formada sublinha necessariamente aquele que a formou.

O processo criativo é, portanto, continuidade e *devir*, uma semiose que tem lugar em e dá forma a um pensamento, uma transmutação de signo em signo empreendida na busca da realização de uma obra que se desenvolve e representa *pari passu* o desenvolvimento do próprio artista – o artista como um signo em seu *devir*. De meu ponto de vista, esse signo é a medida do processo: o artista-signo.

Poder-se-ia dizer que a hibridez inaugural dos signos em mutação nos processos criativos híbridos reside no próprio artista e em seu vir a ser: podemos então situar a medida desses processos no “artista-signo híbrido” como unidade sintetizadora de formas e formatividades, em cujo estilo já se manifesta uma predisposição para essas escolhas artísticas. Parafraseando a epígrafe de Edmond Couchot (1990), vale salientar que é desejável que as metodologias aqui apresentadas encontrem no sujeito um campo fértil para hibridações. Mas, por fim e paradoxalmente, é desejável também que os métodos heurísticos, apresentados a seguir, possam até mesmo fertilizar esse campo, tornando-o potencialmente híbrido para implementar essas técnicas, o que as deixa de fato operantes na medida em que possam tanto estimular como catalisar nesse artista uma potencialidade ou predisposição ao hibridismo – e acender aquela centelha deflagradora da criação.

Princípio híbrido

*Operations Research
programs the hybrid principle
as a technique of creative discovery.*²

Marshall McLuhan, 1994

O termo *hibridações* é aqui compreendido e reiterado como procedimentos poéticos, partindo da premissa em epígrafe de um “*princípio híbrido* como uma técnica de descoberta criativa” (McLuhan, 1969, p.55), que considero particularmente fértil no contexto da arte digital. Embora os meios sejam “agentes *produtores de acontecimentos*, mas não agentes *produtores de consciência*”, a fusão ou fissão desses agentes “oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais” (1969, p.67), abrindo espaço para uma reflexão sobre os fenômenos deflagrados por esses encontros.

Para investirmos numa reflexão sobre os processos de criação no contexto do hibridismo em artes, é fundamental atentarmos para, ou considerarmos o fato de que o próprio termo “hibridismo” já revela uma relação híbrida da arte com outras áreas do conhecimento das quais transfere o conceito e suas variantes – notadamente da genética e da física. Vale frisar que comumente associamos terminologias da biologia genética para darmos conta de processos criativos com base antes na experiência e na vivência do que no conhecimento dos conceitos científicos: termos como “germinação”, “gestação”, e “parto”, bem como a expressão “dar à luz”, providos de universalidade e potência poética, transformaram-se em metáforas da criação, dotadas de significativa carga simbólica.

Com relação à etimologia, a discussão sobre a dicotomia entre “*hybris*” e “*hibrida*”, definições respectivamente encontradas nas etimologias grega e romana, é esclarecedora a respeito desses processos

² Pesquisas operacionais programam o princípio híbrido como uma técnica de descoberta criativa.

criativos, sobretudo com relação à tomada de posição do artista diante das suas próprias práticas híbridas. O conceito de “*hybris*” é carregado de sentidos relacionados ao modo agressivo como os gregos, quando vitoriosos em suas batalhas ou guerras, tomavam e destruíam os bens dos vencidos, numa pilhagem extensiva às mulheres e filhas, a quem violentavam e, depois, abandonavam à própria sorte, gestando um ser híbrido já de antemão renegado pela família, um ser sem pátria e sem “pertencimento” a nenhuma das sociedades. O ser híbrido, nessa condição de “*hybris*”, fatalmente é rotulado com conotações pejorativas por estar associado e ter sua existência condicionada a um ato de aberração. Trata-se de um híbrido por contingência, híbrido sem necessariamente se pressupor uma escolha quanto à sua condição. Já o termo “*híbrida*”, de origem latina, remete a uma situação diferenciada, na medida em que contém um pensamento expansionista do Império Romano no sentido de se constituir uma grande unidade imperialista.

No que diz respeito à hibridação e hibridização, o que distingue esses termos é sua origem respectivamente na genética e na física/química. O sentido atribuído a cada um desses termos advém de fato de como cada um desses processos se realiza. De um lado, na “hibridação”, temos uma analogia ao processo biológico de acasalamento, de cruzamento entre espécies no sentido de uma fertilização que pode ser casual ou intencional, natural ou induzida, interna às espécies ou não, e que, uma vez efetivada, desenvolve um processo de gestação que resulta da fusão entre as partes envolvidas. De outro lado, na hibridização, remetendo aos experimentos nucleares de bombardeamento de elétrons, encontramos um processo metaforicamente explosivo, de antagonismos e conflitos entre as partes misturadas, causando um efeito, com certeza, mas que se aproxima mais da ideia de um rompimento, de uma fissão – na hibridização, encontramos, sobretudo, a ideia do híbrido como um ser fragmentado ou fragmentário.

Conforme o caráter da criação híbrida, o artista híbrido pode experimentar uma sensação de não pertencimento a nenhum sistema ou categoria de arte, na medida em que se encontra em uma região fronteira, num espaço “entre” que torna sua produção desterritorializada, num sentido de liberdade que, contraditoriamente, somente um

desterrado poderia usufruir – lembrando a expressão “entre-lugar”, de Silviano Santiago (2000).

Dos métodos heurísticos

O método de classificação redonda
em subverter a ordem natural
de nossas percepções fenomenais [...] e a
rearranjá-las segundo uma perspectiva diferente
segundo aí uma ordem imposta *a priori*,
fornecida como um princípio,
por uma ideia, um conceito,
um ponto de vista amplamente arbitrário:
o critério de classificação.

Abraham Moles, 1981

Apresento aqui uma proposta com base em um princípio híbrido multimetodológico que propõe não somente o livre trânsito entre as metodologias, mas que, sobretudo, aponta uma heurística marcada pela mescla de diferentes métodos, constituindo uma criação fundada em uma metodologia híbrida de contornos indefinidos (e coerentemente indefiníveis) que eu denominaria doravante de Heurística Híbrida e cujos princípios apresento neste artigo.

Os Métodos Heurísticos, ou Métodos da Descoberta, podem ser diferentemente classificados segundo perspectivas diversas. A aplicação do critério se estende também à seleção dos métodos a serem classificados. Do estudo genérico dos 21 métodos de criação científica/artística apresentados por Abraham Moles (1981), selecionei três métodos coerentes com o perfil desta proposta – de lançar um primeiro olhar nesse campo da metodologia da criação híbrida, classificando inicialmente os métodos que estão na base dos processos híbridos para, em artigos futuros, aprofundar em sua miríade de possibilidades.

Em *A criação científica*, Moles distingue três blocos (Métodos Heurísticos I, II e III) nos quais distribui os métodos de acordo com:

a) seu caráter operador aplicado às doutrinas; b) seu caráter estrutural; c) seu caráter idealista.

Neste artigo, enfocarei minha análise no primeiro bloco dos “Métodos Heurísticos e doutrinas”, composto dos métodos: 1) de aplicação de uma teoria; 2) de mistura de duas teorias; 3) de revisão das hipóteses; 4) dos limites; 5) de diferenciação; 6) das definições; 7) da transferência; 8) da contradição; 9) crítico; e 10) de renovação. O fator comum entre eles é o fato de que esses dez métodos “visam *utilizar* alguma coisa, doutrina, conceito, teoria matemática, construção mental etc. [...] que *já existe* criticando-a, deformando-a, transferindo-a para outro domínio, tomando uma posição oposta a sua, desenvolvendo-a literalmente”, o que configura todos esses métodos como “espécies de *operadores* aplicados às doutrinas para extrair delas outras doutrinas” (Moles, 1981, p.91, grifo nosso). Para o autor, trata-se de métodos que demandam menor esforço do ponto de vista processual, heurístico, da descoberta, uma vez aqueles mobilizariam menos imaginação, ou seja, mobilizariam menos caracteres de descoberta imaginativa justamente por atuarem sobre um universo já repertoriado. Isso não quer dizer que sejam métodos menos criativos que os demais; trata-se, antes, de uma característica particular – e bastante frutífera, diga-se – desse tipo de método heurístico, não havendo na afirmação anterior nenhuma espécie de valoração, mas sim de ênfase a um aspecto que os determina e define – e que, no contexto deste trabalho, destaca variadas operações de hibridação. Vale lembrar que, para essa reflexão, amplia-se a ideia de campos da teoria para uma ideia enquanto sistemas significantes.

Mistura de duas teorias; dogmático ou dos limites; de transferência

A mistura de dois sistemas seria um recurso de inserção de novas energias em um sistema exaurido, na medida em que os processos reiterados em um único sistema tenderiam à degeneração. Conforme Moles (1981, p.71-73), “os resultados de uma ciência qualquer

conservam forçosamente o ‘estilo’ de pensamento do método nela aplicado no início”, sendo necessário produzir um fluxo novo de ideias vindas de outra teoria, pois “a originalidade brota na verdade do conflito entre duas teorias”.

No contexto da ciência, esse método é marcado pela gratuidade e pelo empirismo, pelo risco de esterilidade de se experimentar uma mistura ineficaz – contudo, essa característica empírica é fundamental para o pensamento artístico atuar sobre os fenômenos em sua totalidade.

O critério do Método dos Limites consiste na exploração das leis, normas e regras que determinam um projeto, visando detectar as fronteiras do campo de atuação para transgredi-las. O conceito que sustenta o método dos limites é a noção de continuidade expressa no axioma *Natura non facit saltus*.³ Dessa maneira, busca-se desfazer a dicotomia entre polos opostos, dicotomia que sugere uma brusca passagem de um extremo a outro sem fases intermediárias (como afirmação/negação, sim/não; certo/errado).

Assim, sua aplicação leva à consciência, reflexão e crítica dos meios de produção como fronteira ou moldura dentro da qual, tratadas de formas diferentes e aparentemente contraditórias, as regras podem ser: a) exploradas minuciosamente; b) transgredidas. No primeiro caso, registra-se um trânsito criativo que não se faz por saltos, mas por gradações que revelam um universo de possibilidades entre o sim e o não, o certo e o errado, o bem e o mal, o começo e o fim, e eu diria entre um sistema e outro. No segundo caso, revela possibilidades inusitadas ao transpor as fronteiras do meio produtivo, vencendo as limitações que este impõe à criação. Em ambos os casos, o tempo da criação apenas se dá com o conhecimento das regras a serem exploradas ou transgredidas.

O Método dos Limites coloca em discussão o pensamento aceito sobre a impossibilidade de o pensamento criativo ser mais preciso do que o meio do qual se serve, ou seja, de que não seria possível criar mais do que a linguagem ou o meio permitam. O artista trabalha no limite das fronteiras dos meios que emprega na realização de seu

3 Trad.: “A natureza não dá saltos”. (N. E.)

projeto. Assim, sua aplicação leva à consciência, reflexão e crítica dos meios de produção como fronteira e/ou moldura dentro da qual, tratadas de formas diferentes e aparentemente contraditórias, as regras podem ser exploradas minuciosamente ou transgredidas. Como nos processos generativos e morfogêneses, fractais e em processos *In betweening* – explorando o espaço “entre”.

Conforme Moles, o Método dos Limites se caracterizaria por “uma destruição da dicotomia inicial por dissolução do qualitativo no quantitativo” (1981, p.79); em outros termos, eu diria que o Método dos Limites expande um campo de possibilidades entre blocos dicotômicos, por investimento de qualidade em uma fronteira minimamente quantificada ou não quantificada entre esses dois blocos cujas leis são muito distintas e fortemente determinadas. Essa limitação dicotômica acaba por desafiar uma poética que aspira tornar preciso o campo impreciso ou omitido entre essas partes, produzindo *close-ups* qualitativos que revelem esse campo, configurando uma poética de desvelamento de uma prática imersa, oculta, na coabitação e num entrelugar híbrido.

O Método de Transferência é considerado por Moles como um método heurístico na medida em que consiste na “tentativa de aplicar uma doutrina qualquer fora de seu campo de validade reconhecida” e de fazê-lo “precisamente lá onde ela não se aplica de modo explícito”, constituindo um método “perigoso” mas também “um dos mais importantes e frutíferos dentre os métodos heurísticos”, relacionando-se à caracterologia de um pesquisador possuidor” de um espírito aventureiro, de um verdadeiro anarquismo científico” (Moles, 1981, p.84).

Considerando que o autor já defendeu as analogias e distinções entre a criação científica e artística, podemos estender, sem delongas, essa ideia a um anarquismo artístico e caracterologia do pesquisador à relação intrínseca da práxis poética com a formatividade do artista (ou artista-pesquisador).

Entre e trans-hibridações

No contexto do “entre”, anteriormente mencionado, privilegio a noção de “inter”, na medida em que essa criação não me parece condenada apenas à ideia de um “entrelugar” situado entre duas fronteiras, como em um “limbo”, mas a uma relação, um “inter” na medida de um intercâmbio desses lugares, uma troca, uma inter-relação – e um “trans” uma vez que as trocas realizadas nesse contexto se expandem e se hibridam em outros processos. No sentido de um pensamento e criação “inter”, os conceitos aqui concebidos vêm ao encontro dessa perspectiva fertilizadora da ideia de hibridismo como “hibridação de meios, sistemas e poéticas” (Valente, 2008), com os quais abarco desde o hibridismo nos meios de produção de imagem, passando pelo hibridismo de sistemas artísticos e não artísticos, até o hibridismo de poéticas, pensado no âmbito de uma mistura mais abstrata no plano da formatividade e da espiritualidade do ser criador. Esse texto de metalinguagem focaliza seu objeto de estudo na práxis empírico-artística e no corpo teórico-crítico do projeto “ÚTERO portanto COSMOS: hibridações de meios, sistemas e poéticas de um *sky-art* interativo” (2002-2008), de minha autoria.⁴

4 O projeto artístico está disponibilizado *online* no endereço <<http://www.uteroportantocosmos.agnusvalente.com>> e o texto no banco de teses da USP. Dado o caráter digital do projeto e sua correlação com a poesia visual e concreta, vale esclarecer que os conceitos partem desses contextos, porém, possuem validade ampla e extensiva a outros meios produtivos e sistemas artísticos. Os conceitos de hibridação aqui apresentados vêm sendo difundidos em publicações de artigos, como na *Revista Rumores* (USP) e nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), Anais da #8 a #12.ART (UnB), dentre outras.

Hibridação intersensorial

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova.

Marshall McLuhan, 1969

O diálogo entre múltiplos meios em ambiente tecnológico-digital se desenvolve de modo amplo, no qual “intervêm outras modalidades além da linguagem, a exemplo das modalidades visuais, sonoras, gestuais, e até mesmo táteis” (Couchot apud Leão, 2002, p.104) próprias de cada meio contemporizado no processo de criação digital. Os meios correspondem a aspectos sensoriais ligados aos sentidos físicos humanos de modo que, na medida em que se interrelacionam, “os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si” (McLuhan, 1969, p.72), produzindo um “intercurso dos sentidos” (Plaza, 1987, p.45-69) – como vemos na matriz híbrida da Poesia Concreta que hoje, em simbiose com o meio produtivo digital, atualiza aquelas experimentações intersensoriais propostas pelos poetas concretos.

Esse intercurso de sentidos promovido pela hibridação de meios implementa o que concebi e denominei como “hibridação intersensorial” (Valente, 2008). Essa operação ocorre na medida em que os recursos dos meios empregados envolvam efetivamente mais de um dos sentidos humanos – visão, audição, tato etc. Lembremos as experiências recentes para a virtualização e atualização do olfato em meio digital, visando à articulação conjunta de todos os sentidos em um mesmo ambiente representacional.

Simultaneamente à contemporização de múltiplos meios, o digital promove também cruzamentos de sistemas. Isso porque a tecnologia atualiza as imagens de meios artesanais e industriais; e estes, por sua vez, carregam para o novo ambiente os seus sistemas de representação – desenho e pintura (artesanal); artes gráficas, fotografia e cinema (industrial). Ou seja, nesse contexto, outra modalidade intervém:

a linguagem que, por meio dos códigos visuais, verbais e sonoros daqueles sentidos mencionados anteriormente, introduz os seus correspondentes sistemas de signos. Assim, fundada naqueles “efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações” (Coucht apud Leão, 2002, p.104) em ambiente digital, e que recodifica os demais meios e códigos, a hibridação de meios também configura um campo propício para subseqüentes misturas – e envolve, extensivamente, hibridações de sistemas artísticos.

Hibridação intertextual-semiótica

*Uma das causas mais comuns de ruptura
em qualquer sistema
é o cruzamento com outro sistema.*

Marshall McLuhan, 1969

A hibridação de sistemas mobiliza diferentes sistemas além da Arte, revelando uma reflexão interdisciplinar que absorve outras áreas do conhecimento como Filosofia, Ciência, Astronomia, Arquitetura, Design etc. investindo em aproximações e licenças poéticas numa espécie de encantamento pelas sugestivas e potentes imagens de suas formulações.

Revela-se, nestes casos, uma operação similar àquele “método de transferência” de Abraham Moles (1981, p.84-85). O transferir de um pensamento de seu campo do saber para um outro se fundamenta na analogia que comparece, mais ou menos conscientemente, nos deslocamentos produzidos tanto do ponto de vista racional como intuitivo. Privilegiando as associações que ocorrem por similaridade/semelhança, promove conexões entre um ou mais caracteres qualitativos entre os sistemas envolvidos.

A hibridação de sistemas consiste numa hibridez de “textos” ou numa hibridez de “sistemas de signos”, em que o termo “texto” é considerado em sentido ampliado para além do verbal e atinge as artes e linguagens visuais (Bense, 1975, p.179) e o amplo “sistema de signos”

passa a focalizar, inclusivamente, o texto verbal; do mesmo modo, o caráter restritivo do termo “intertextualidade”, antes confinado às linguagens verbais, é neutralizado, passando a também referir, mais amplamente, às linguagens não verbais (Kristeva, 1974, p.60).

Nessa perspectiva, concebo nas operações criativas da Poesia Concreta respectivamente uma hibridação de cunho intertextual, como criação entre-textos se considerarmos aqui aquela acepção ampliada de texto verbal e não verbal, e uma hibridação de cunho intersemiótico, como criação entre sistemas sígnicos, semióticos – conceitos extensíveis a todas as criações que mesclam diferentes sistemas artísticos, como, por exemplo, Animação, Vídeo, Cinema, Teatro, Ópera etc., incluindo os sistemas verbais.

Os conceitos de Intertextualidade e Tradução Intersemiótica enquanto promotores de hibridação, assim apostos, aparentemente podem depor uma redundância de termos. Contudo, são emblematicamente representativos da interpenetração das operações de hibridação na medida em que ambos romperam o perímetro de seus sistemas. A noção de intertextualidade ligada ao texto verbal e a noção de intersemiótica como pertencente a uma ordem não interlingual, nem intralingual, mas, digamos, intersígnica, expandiram-se em suas abrangências, promoveram uma dissolução de fronteiras, empreendendo um movimento em direção ao campo do outro – conceitos ideais para a compreensão das operações de hibridação na medida em que atuam conjuntamente nesse entre-lugar, no limite de seus campos.

A conjunção dos conceitos de intertextualidade e intersemiótica levou-me à formulação da hibridação de sistemas como uma “hibridação intertextual-semiótica” (Valente, 2008), considerando-se o quanto ambas estão imbricadas. Desse modo, mantenho o conceito o mais amplo possível, distante de polêmicas e conflitos interdisciplinares sobre a noção de texto verbal ou não verbal dos mais ortodoxos. Contudo, é possível aferir uma predominância nas operações híbridas entre sistemas se considerarmos – se for necessário fazê-lo – o quanto o fenômeno operado tende a um produto final textual ou semiótico.

Hibridação interformativa

O operar da pessoa é plasmador de formas.

Luigi Pareyson, 1993

A hibridação interformativa propõe uma consciência de historicidade das Poéticas, cujos programas artísticos circunscrevem-se em âmbito histórico e em âmbito pessoal – ambos absorvidos pela sua *praxis* artística.

Cumpre distinguir duas modalidades de poéticas: 1) no âmbito das poéticas históricas, os “ismos”, isto é, os movimentos artísticos aos quais os artistas estão inseridos; e 2) no âmbito das poéticas pessoais, incluindo tanto os programas individuais especificamente ligados à criação dos artistas como também ligados ao fazer genérico de toda pessoa.

No âmbito das poéticas *históricas*, vemos essas poéticas se multiplicarem em movimentos, sucessiva e ininterruptamente, com programas e manifestos dos mais variados e díspares entre si. Daí, as grafias de Poéticas no plural, que revela a multiplicidade de ideários, em contraste com Estética no singular, coerente com sua unidade filosófico-especulativa e teorética (Pareyson, 1993, p.297-306). Na medida em que correspondam ao espírito ou ao ideal de um momento artístico ou histórico, essas Poéticas se transformam em objetos de releitura por operações intertextuais e tradutoras; são discutidas, reabilitadas, recriadas – ou revisitadas pelas poéticas dos artistas atuais. Como vimos, as misturas entre diferentes movimentos artísticos que presenciamos hoje – entre arte concreta, conceitual, construtiva e as artes de participação – estabelecem diálogos e aproximações entre os diferentes programas artísticos históricos, seus textos e sistemas semióticos, reelaborando-os e, prospectivamente, revalidando-os diante do pensamento artístico contemporâneo (e aos novos avanços tecnológicos) por meio de hibridações que envolvem as linguagens e os próprios sistemas signícos, o que acarreta predominantemente processos de hibridação intertextual-semiótica. Já no âmbito das poéticas *pessoais* envolvidas em processos híbridos, opera-se uma

hibridação interformativa que se configura predominantemente “sob o signo da formatividade” (p.32) que pode se estender desde a produção da obra (eixo da pessoa do artista) até a sua recepção (eixo da pessoa do interator). No eixo da produção, considero a possibilidade híbrida nas afinidades e filiações artísticas, responsáveis pelas influências e diálogos entre artistas, mestres e discípulos. Recordo que sempre haverá elementos de hibridação intertextual-semiótica, advindos da poética histórica à qual esse artista vincula sua produção individual, mas cumpre salientar que na hibridação de poéticas pessoais predomina uma hibridação entre formatividades, estas compreendidas enquanto *estilo* do artista no modo único e irrepetível de seu fazer que se integra à obra enquanto *forma* (p.32).

Essa modalidade de hibridação interformativa é observável também em coautorias e criações a quatro mãos, criações em grupo ou coletivas, nas quais as formatividades dos autores hibridam-se internamente à criação artística, em diálogos e embates, consensuais ou não, na busca do completamento da obra numa ação compartilhada.

Uma variante de hibridações interformativas se encontra nas criações “paradigmáticas”, na acepção de Moles, nas quais o artista introjeta e reelabora o *modus operandi* ou a poética de outros artistas, em cruzamentos inéditos de linguagens. Conforme Moles, o método criativo paradigmático consiste em apreender o paradigma da criação, a linguagem e o modo de fazer de outrem e reproduzi-lo assumidamente como um procedimento poético, recriando o estilo por uma questão de afinidade eletiva ou com finalidades objetivas como, por exemplo, completar obras inacabadas, produzindo o “simulacro de um estilo, que pode ser o ‘Cantus Firmus’ proposto por Fucks, a sinfonia proposta por Beethoven ou a abstração geométrica proposta por Vasarely” (Moles, 1981, p.101). Nesse método paradigmático inclui também as criações “à maneira de...” por compreendê-las como hibridações de Poéticas que envolvem hibridações interformativas. Vale mencionar aqui uma significativa interformatividade que identifiquei nos quatro poemas de Manuel Bandeira que compõem o conjunto “À maneira de...” nos quais o poeta simula a escrita de outros poetas como Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto

Frederico Schmidt e E. E. Cummings. Esse procedimento é análogo também aos “Murilogramas”, de Murilo Mendes, que integram “Convergências”, livro no qual o poeta absorve a dicção de outros autores como Cesário Verde, Cecília Meireles, Souzaândrade, Mário Pedrosa, Kafka etc. Nesses casos, o processo também mobiliza traduções intersemióticas.

No eixo da recepção, atribuo essa modalidade de hibridação interformativa também ao processo de interação do público com a obra. O novo papel do espectador encontra sua expressão no neologismo *spect-acteur* (Weissberg, 1999) em que “ator” refere-se diretamente à noção de ato, no sentido de uma ação – quase gestual –, por oposição à apreciação mental. Para o autor do neologismo, o hífen entre os termos é essencial, na medida em que associa a função perceptiva “*spect*” (ver) ao completamento do gesto daquele que atua sobre a obra. Nesse sentido, o público – transformado em *spect-acteur* ou interator – opera uma hibridação poética em que sua formatividade é inserida no corpo da obra ou a impregna, pelo modo como a conduz ou a executa.

De modo permanente ou efêmero, o interator hibrida uma forma que é sua, afetando o campo de interpretabilidades (que se amplia com novos conteúdos e experiências), bem como a sintaxe e estrutura da obra, embutindo nela sua expressão, suas referências, seu gosto e seu tempo, traduzindo elementos intertextuais e semióticos próprios – ou já repertoriados do sistema cultural e artístico –, envolvendo secundariamente uma hibridação intertextual-semiótica. O público, ainda que à distância, efetivamente se hibrida na obra em tempo real na imediaticidade do *feedback*.

Assim, denomino de hibridações interformativas às operações de hibridação de poéticas que proporcionam uma dinâmica criativa entre estilos distintos e que demandam uma criação-síntese entre-formatividades. Numa interformatividade de *modus operandi*, as hibridações de poéticas mobilizam relações artista/artista, artista/público, público/artista, público/público, promovendo encontros inusitados cuja somatória expande o repertório de signos e edifica uma *poiesis* enquanto lógica, ética e estética aberta a todos.

Considerações finais

*Pour ces techniques hybrides,
il faut des artistes également hybrides
qui soient capables de bien les maîtriser et les combiner.*⁵

Edmond Couchot, 1990

À guisa de consideração final, cumpre, a partir das metodologias de hibridação, distinguir a unidade sintetizadora original dessas operações. Aparentemente em trânsito, essa unidade ora repousa na ductilidade do meio produtivo, ora na hibridez ou contemporização fundante do sistema tecnológico. É importante salientar que não basta que a tecnologia possua um corpo de metodologias para hibridações se o artista não for igualmente híbrido para implementá-las, tornando-as de fato operantes e efetivas. Assim, podemos situar no artista, em cujo estilo já se manifesta uma predisposição para essas escolhas artísticas, a unidade que as sintetize. Na síntese mesma dessas hibridações, no *modo próprio* com que o artista as orchestra e as reelabora, podemos apreender o caráter inovador e inédito, único e irrepetível de sua poética híbrida, que pode ser catalisada com metodologias próprias para a exploração do potencial híbrido dos meios produtivos e metodologias e, quiçá, estimulá-las.

Referências bibliográficas

- BENSE, M. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- COUCHOT, E. *A tecnologia na arte da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- _____. Boîts Noires. In: KLONARIS, M. et THOMADAKI, K. (org). *Technologies et imaginaires: Art Cinéma Art Vidéo Art Ordinateur*. Paris: Dis Voir, 1990.

5 Trad.: “Para essas tecnologias híbridas, são necessários artistas igualmente híbridos que sejam capazes de manejá-las e combiná-las”. (N. E.)

- COUCHOT, E. Hybridations. In: THÉOFILAKIS, É. (org.). *Les Immatériaux: Modernes, et Après?*. Paris: Autrement, 1985.
- GELLOUZ, M. A. *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.
- KRISTEVA, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- LEÃO, L. (org.). *Interlab: labirinto do pensamento contemporâneo*. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 2002.
- LÉVY, P. *A máquina universo: criação, cognição e cultura informática*. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- MCLUHAN, M. *Understanding Media: The Extension of Man*. London: England, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1994.
- . *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding Media)*. São Paulo: Cultrix Ltda, 1969.
- MOLES, A. A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores.
- PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- VALENTE, A. *ÚTERO portanto COSMOS – Híbridação de Meios Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. 237 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – ECA/USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-14052009-154333/pt-br.php>>. Acesso em: 11 set. 2013.
- WEISSBERG, J.-L. *Présences à distance: Déplacement virtuel et réseaux numériques*. Paris: L'Harmattan, 1999. Disponível em: <<http://hypermedia.univ-paris8.fr/Weissberg/presence/presence.htm>>. Acesso em: 11 set. 2013.