

Processos sensíveis de comunicação: a arte como espaço de escutas possíveis

Sensitive processes of communication: art as a space of possible listenings

Maria Lucília Borges

Departamento de Jornalismo – Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas
Universidade Federal de Ouro Preto
Mariana, Minas Gerais, Brasil
maria.borges@ufop.edu.br

RESUMO

Na conferência *O que é o ato de criação?* (1987), o filósofo Gilles Deleuze indaga aos alunos de cinema “qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?”. Sua resposta nos traz à reflexão uma outra faceta dos processos de comunicação que ultrapassa os domínios da linguagem (verbal) alcançando outros territórios mais sutis e sensíveis, dos quais a arte se alimenta. Tomando o sujeito como potência criadora (poder de afetar) e como potência sensível (poder de ser afetado), este artigo propõe investigar os processos de comunicação pelas vias do sensível, da arte e de suas afecções, a partir do processo de criação em experimentações artísticas realizadas com alunos de Jornalismo. Em tais experiências, o estudo sobre conceitos como clichês, afectos e comunicação sensível foram fundamentais para a compreensão da arte e o estímulo da sensibilidade e do potencial criativo dos alunos. Para tanto, partimos do conceito de comunicação discutido por Santaella (2001), Baitello (1998) e Flusser (2007), e da ciência e filosofia dos afectos em Damásio (2004) e Deleuze (2002), a fim de reconhecer processos sensíveis de seres vivos e máquinas como efetivamente processos comunicacionais e, portanto, criativos.

PALAVRAS-CHAVE

Comunicação, Arte, Sensível, Ato de criação, Afectos

ABSTRACT

In his lecture, *What is the creative act?*, Deleuze asks graduate Cinema students, “What relationship is there between the work of art and the communication?” His response brings us to the reflection of another facet of the communication processes that surpass the realms of (verbal) language reaching some other more subtle and sensitive territories, of which art feeds. Taking the subject as

a creative potency (the power to affect) and as a sensitive potency (the power to be affected), this article proposes to investigate the communication processes by means of the sensitive, of art and its affections, from the creative process in artistic experiments carried out with Journalism students. In such experiences, the study of concepts such as clichés, affects and sensitive communication were essential for the comprehension of art and the stimulating of students’ sensitivity and creative potential. For that, we start from the concept of communication discussed by Santaella (2001), Baitello (1998) and Flusser (2007), and from the science and philosophy of affects by Damásio (2004) and Deleuze (2002), in order to recognize sensitive processes of living beings and machines as effectively communicational and therefore creative processes.

KEYWORDS

Communication, Art, Sensitive, Creative act, Affects

Introdução

Muitos autores corroboram o pensamento de que a comunicação não é privilégio do humano. Plantas, animais, fungos, bactérias, vírus etc. exibem também mecanismos de comunicação cada qual com sua singularidade projetada pela natureza¹. Antes, porém, de uma existência macro, esses seres vivos e comunicantes exibem uma eficiência maquínica no universo microscópico (em suas unidades subcelulares e celulares, órgãos etc.). A mesma eficiência que garante sua existência também garante a sua comunicação com o meio.

¹ Em seu livro *Comunicação e Pesquisa* (São Paulo: Hacker Editores, 2001), a pesquisadora Lucia Santaella fez um mapeamento da área de Comunicação, apresentando, logo no início do livro, definições de comunicação a partir de vários autores, desde a filosofia e a teoria de sistemas às ciências cognitivas.

Da mesma forma, o ser humano, com toda a sua complexidade maquínica, muito antes de aprender a linguagem (oral e escrita) já se comunicava em sua “proto-existência” na caixa uterina. Podemos, então, dizer que a comunicação humana também “fala” em seu universo micro muito antes de uma existência no macro. Estamos vivos por uma eficiência do processo de comunicação do nosso corpo, ou não estamos mais, por uma falência desse processo. A comunicação seria possível, portanto, na sua forma mais silenciosa, começando pelo corpo antes de se tornar *um* corpo.

De silêncio, a música é feita. Essa misteriosa arte capaz de enlevar a alma e curar o corpo tem sua existência modelada pelo silêncio e pelo ruído. Este último, em sua aspereza concreta, comunica, a quem escuta, uma vibração que atravessa as camadas da pele, estremece as células, e dispara, por vezes, reações igualmente ásperas: as emoções.

Emoção, assim como a comunicação, não é “privilégio” do humano. Até os seres mais simples em sua maquinaria são capazes de ter emoções, o que não quer dizer que “sentem”. Paramécio, ameba, mosca estão entre os exemplos citados por António Damásio na obra *Em busca de Espinosa* (2004), para quem a emoção é um processo biológico e evolutivo que exerce um papel fundamental na nossa comunicação, influenciando nossas tomadas de decisão.

Para Damásio, as emoções precedem os sentimentos e são visíveis no corpo, ao passo que os sentimentos permanecem em silêncio, escondidos na mente. Se as emoções precedem os sentimentos, a sensação, “composto de afetos e perceptos” (Deleuze & Guattari, 1992), precede as emoções. A sensação é primeira no processo de sentir e se conserva no silêncio ou na arte, nos “acordes de tons ou de cores”, na música ou em uma pintura.

Por que as emoções precedem os sentimentos? A minha resposta é simples: temos emoções primeiro e sentimentos depois porque na evolução biológica as emoções vieram primeiro e os sentimentos depois. As emoções foram construídas a partir de reações simples que promovem a sobrevivência de um organismo e que foram facilmente adotadas pela evolução. (Damásio, 2004, p. 37).

Arte, emoção e comunicação são conceitos que se interconectam pelas vias da estética, do grego *aisthesis*, *sentir*. “Sentir, não com o coração ou com os sentimentos, mas com os sentidos, rede de percepções físicas.” (Barilli, 1989 apud Santaella, 1994, p. 11). Se sentir (com os sentimentos) vem depois das emoções, o que se “sente” diante de uma obra de arte? Que *sentir* é esse que afeta nossos corpos, convida todos os sentidos e enleva a alma? Um “sentir estético”, cuja potência de afecto nos instiga à investigação, a partir de experimentações artísticas realizadas com alunos do curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), no contexto da disciplina Estética e Comunicação.

Mais do que um estudo teórico sobre os conceitos de Estética, Comunicação, e outros que os tangenciam, como arte e afectos, propusemos aos alunos o desafio da compreensão destes conceitos na prática. De um lado, por meio da experiência estética, com visitas a centros culturais e exposições de arte (no Centro Cultural Banco do Brasil e Inhotim), como forma de aprimorar o potencial sensível dos alunos (o poder de ser afetado, numa visão espinosista). Por outro, através de experimentações artísticas, a partir das quais, sob o ponto de vista do sujeito como potência criadora (o poder de afetar), pudessem compreender esse *sentir* como efetivamente um processo de comunicação sensível, sutil, tácito.

Deste estudo dos processos sensíveis de comunicação a partir do processo de criação dos alunos, resultaram algumas experimentações artísticas, dentre elas a exposição *Amores Breves*, inspirada na obra *Prenez Soins de Vous*, de Sophie Calle, que apresentaremos neste artigo.

1. O que é o ato de criação?

Na conferência O que é o ato de criação? (1987), Deleuze indaga aos alunos de cinema: “qual a relação entre a obra de arte e a comunicação?” Responde: “Nenhuma. A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação.” Sua resposta nos traz à reflexão uma outra faceta dos processos de comunicação que ultrapassam os domínios da linguagem (verbal) alcançando outros territórios mais sutis e sensíveis, dos quais a arte se alimenta.

“A linguagem não é feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer.”, dizem Deleuze e Guattari (1997, p. 12). É palavra de ordem em sua unidade elementar: o enunciado. É redundância. Apoiase em bases duais da gramática. “Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático”, dizem os autores (ibid.).

Se “a comunicação é transmissão e propagação de uma informação”, como diz Deleuze (1987), e “informar é fazer circular uma palavra de ordem” (ibid.), também a arte não foge às palavras de ordem. Os marcadores de poder não estão menos nas artes que se valem das linguagens sonora e visual do que nas que se utilizam da linguagem verbal como modos de expressão. Há toda uma “gramática” visual e sonora no universo da música e do *design*, por exemplo.

Na música, a professora de piano ensina regras de “gramática” muito antes de ensinar a escutar. As partituras tradicionais, cuja leitura depende desse aprendizado prévio, dizem como o intérprete deve tocar a peça, reservando-se ao sensível o que de sensível há na interpretação do intérprete. Mesmo o som-ruído, antes de se organizar na “gramática” musical e adquirir um *status* de música, é também um marcador de poder. Assim como a música, impõe seu poder pela escuta, ainda que nada se ouça, como os *brainworms*, sons e melodias intrusos que insistem na mente, girando em ritornelo.

Somos seres de linguagem, e, como tal, haverá sempre o risco do dualismo, pois estamos imersos na linguagem, comunicamo-nos através dela, aprendemos através dela, criamos por meio dela. Como diz Parnet,

(...) a linguagem é profundamente trabalhada por dualismos, por dicotomias, por divisões por dois, por cálculos binários: masculino-feminino, singular-plural, sintagma nominal-sintagma verbal. (...) A linguagem tem a primazia, ela inventou o dualismo. (Deleuze & Parnet, 1998, p. 44).

No *Design*, a “linguagem da visão” determinou por muito tempo os processos de criação e produção, ignorando os demais sentidos como parte deste processo.

A linguagem abstrata da linha, forma e cor tem sido teorizada como um sistema de comunicação visual análogo, mas separado da linguagem verbal, um código distinto baseado não em convenções culturais mas em faculdades universais da percepção.² (Lupton, 1988).

² “This abstract “language” of line, shape, and color has been theorized as a system of visual communication analogous to but separate from verbal language, a distinct code grounded not in cultural convention but in universal faculties of perception” (Lupton, 1988).

Na Bauhaus, escola de *Design* fundada por Walter Gropius (1920), a polaridade e o dualismo estão presentes nos fundamentos básicos do *design* que têm servido de modelo para disciplinas em escolas de arte em todo o mundo, desde a Segunda Guerra Mundial (ibid.). De acordo com os escritos de Johannes Itten, por exemplo, que descrevem alguns dos “princípios” do *design*, “uma imagem é organizada por oposições formais como grande/pequeno, longo/curto, reto/curvo, pontiagudo/cego, muito/pouco, leve/pesado, duro/macio.”³ (Itten, apud Lupton, 1988, p. 105).

Estar imerso na linguagem não significa, contudo, deixar-se aprisionar por seus marcadores de poder,

pois é sempre possível desfazer os dualismos de dentro, traçando a linha de fuga que passa entre os dois termos ou os dois conjuntos, o estreito riacho que não pertence nem a um nem a outro, mas os leva, a ambos, em uma evolução não paralela, em um devir heterocromo. (Deleuze & Parnet, 1998, p. 45).

Foi o que fizeram James Joyce na literatura, Jean-Luc Godard no cinema, Antonin Artaud no teatro, Jackson Pollock na pintura e John Cage na música.

Desfazer os dualismos de dentro é dar um giro na linguagem, gaguejar em sua própria língua, diz Deleuze. “Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga.” (ibid., p. 12). Como fizeram Paul Klee e Wassily Kandinsky, ao introduzir o movimento e o tempo no espaço/tela da pintura. Tanto Klee quanto Kandinsky não apenas “tornaram o som visível” em suas obras como também, em seus escritos pedagógicos publicados pela Bauhaus, “redesenham” a linha de Euclides com um único ponto, linha que se fecha sobre si mesma para formar um plano, para se abrir em seguida e sair em disparada, recuando de volta ao ponto.

É quando o ponto se movimenta que o som entra no universo do *design*. Mas é quando a linguagem gagueja que o *design* encontra a música, como no Ballet Triádico (1922), de Oskar Schlemmer. “Encontrar é quase exatamente a mesma coisa que buscar, que diz: dar a volta em”, diz Maurice Blanchot (2001, p.63). A gagueira de que fala Deleuze é um encontro na linguagem, onde encontrar é tornear, dar a volta, rodear.

Gaguejar em sua própria língua é encontrar uma linguagem própria. “Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar” (ibid.). No giro não há finalidade nem parada, está-se sempre em movimento. Um movimento que escapa (a linha de fuga) e que ao escapar, vibra. “É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira”, diz Deleuze (1998).

O silêncio surge, então, como um elemento perturbador nesse processo, evocando o *imperceptível* e sua relação com o segredo. Em uma escuta mais atenta, o silêncio fala. Às vezes grita. Mas o que ele comunica, de fato, vai além das esferas da linguagem, pois ele próprio constitui *em si* uma “linguagem”: uma “proto-linguagem”, que antecede todas as outras e dela deriva o som. O silêncio como potência da linguagem (o virtual). O silêncio que gera a vida. O silêncio da morte. Onde tudo começa e onde tudo termina. Gaguejar em sua própria língua é também falar em silêncio.

É no silêncio que o ato de criação acontece, do qual, segundo Deleuze (1987), é preciso ter necessidade. “Um criador não é um ser que trabalha pelo prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta

necessidade”, diz o filósofo. Sua fala ressoa nos conselhos de Rilke a um jovem poeta: “uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade” (Rilke, 2001, p. 28). Criar é encontrar esse desconhecido em si (o imperceptível), consultar sua “caixa-preta” (o segredo), escutar o silêncio e falar por meio dele. É gaguejar em sua própria língua (“ser como um estrangeiro em sua própria língua”), mas é também, como um estrangeiro, aventurar-se para fora do seu território (“traçar a linha de fuga”), ir ao encontro de outros mundos, “falar” em uma língua estrangeira para outras escutas possíveis.

2. “O que quer, o que pode esta língua?”⁴

Se a linguagem traça o “destino” (direção) da fala, a arte traça linhas de fuga, por entre as quais o destino escorre. Falar pressupõe escutar, ainda que ninguém nos ouça. “O maior dos impérios do mundo (...), os que alcançaram maior sucesso não ouviram nenhuma língua, olhavam o voo das aves (...)”, diz Michel Serres (2001, p. 96, 97). Ainda que ninguém a ouça, é preciso que a arte fale, e que fale não apenas em territórios institucionalizados (os museus, as galerias, os centros culturais), mas transborde para outros territórios, como as escolas, as universidades, as ruas, onde quer que haja vida, humana e não humana, que possa ser afetada.

Nesse sentido, dentro do contexto do curso de Jornalismo, a arte, sobretudo a Arte Contemporânea, foi tomada como chave para a compreensão dos processos sensíveis de comunicação, na disciplina de Estética e Comunicação. Não nos detivemos, contudo, em problematizar o conceito de arte, mas, antes, em refletir sobre a comunicação a partir da arte, a fim de compreender o sensível (o “sentir estético”) também no universo do Jornalismo, onde a comunicação é tratada como “transmissão e propagação de uma informação”, desconsiderando muitas vezes os processos de contrainformação: as expressões sensíveis (artísticas ou não) e todos aqueles processos cujo fim não é “fazer circular palavras de ordem” (informar), mas resistir, assim como a arte, “um ato de resistência”⁵ (Deleuze, 1987).

Para pensar a comunicação pelas vias do sensível, a partir do ponto de vista do sujeito: o sujeito como potência sensível (poder de afetar) e como potência criadora (poder de ser afetado), as aulas funcionaram como uma espécie de laboratório de criação em que os alunos experienciaram uma inversão de papéis entre potência sensível e potência criadora, ou seja, passaram da condição de apreciadores de obras de arte para criadores de suas próprias obras. A própria disciplina tornou-se este espaço de escutas possíveis, onde a escuta foi tomada como elemento constituinte da comunicação, esta comunicação sensível da qual estamos tratando aqui.

Além do estudo sobre o conceito de comunicação a partir do panorama abordado por Santaella em *Comunicação e Pesquisa* (2001), para ampliar o corpo teórico dos alunos, o processo de experimentação partiu também de outros dois pontos de vista sobre a comunicação: 1. comunicação como um processo natural, a partir do olhar do professor e pesquisador Norval Baitello e dos autores abordados por ele no artigo *Comunicação, Mídia e Cultura* (1998):

4 Da canção *Língua*, de Caetano Veloso.

5 “André Malraux (escritor e diretor francês, 1901-1976) desenvolve um belo conceito filosófico: ele diz uma coisa bem simples sobre a arte, diz que ela é a única coisa que resiste à morte. (...) Basta contemplar uma estatueta de 3.000 anos antes de Cristo para descobrir que a resposta de Malraux é uma boa resposta. Poderíamos dizer então, que a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. Daí a relação tão estreita entre o ato de resistência e a obra de arte. Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo” (Deleuze, 1987).

3 “(...) a picture is organized by such formal oppositions as big/small, long/short, straight/curved, pointed/blunt, much/little, light/heavy, and hard/soft” (Itten, apud Lupton, 1988).

Todo processo comunicativo tem suas raízes em uma demarcação espacial chamada corpo. O que se denomina “comunicação” nada mais é que a ponte entre dois espaços distintos. A consciência deste espaço enquanto entidade autônoma inicia-se no momento do nascimento (...). O nascimento deveria ser definido como momento inaugural de toda comunicação social, conforme afirma Oliveira (1995). O momento da criação de vínculos de linguagem entre o bebê e a mãe será a matriz primeira da complexa comunicação social. (Baitello, 1998, p. 11)

2. comunicação como um processo artificial, a partir do filósofo Vilém Flusser, para quem a comunicação humana é um processo artificial porque “baseia-se em símbolos organizados em códigos”.

Os homens comunicam-se uns com os outros de uma maneira não “natural”: na fala não são produzidos sons naturais, como, por exemplo, no canto dos pássaros, e a escrita não é um gesto natural como a dança das abelhas. (Flusser, 2007, p. 89)

Entre esses dois olhares ou, ainda, atravessando-os, há o silêncio, o tácito, aquilo que há de sensível nesse processo.

Partimos, então, do princípio de que a comunicação se processa de forma natural, no vínculo que se estabelece entre o feto e a mãe, na dança das abelhas, no canto dos pássaros..., e precede a linguagem (verbal), ou antes, a linguagem a precede: a linguagem sensível, silenciosa (não verbal), a partir da qual vai se estabelecer depois a complexa trama da comunicação social. Essa trama do que ficou conhecido como Comunicação desenreda-se na linguagem codificada da fala, da escrita, da imprensa, do computador..., mas, também, do corpo, do gesto, da cultura. Natural, artificial e sensível apresentam-se, portanto, como três vértices da comunicação, presentes também na arte.

3. Como comunicar o sensível?

Assim, para a compreensão da tríade da comunicação como um processo ao mesmo tempo natural, artificial e sensível, propusemos uma reflexão sobre um tema aberto, onde o risco de cair no clichê fosse ampliado justamente pelo elemento emocional que ele carrega: o amor.

Amor e ódio são dois vetores de um mesmo fluxo, sendo diametralmente opostos e complementares aos olhos do senso comum (“o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões”, diz a canção *As aparências enganam*, interpretada por Elis Regina). Em suas variações extremas entre a alegria e a tristeza, ambos comunicam tacitamente, através do corpo, dos gestos, que se expressam por meio da descarga de emoções. Ainda que a fala, o discurso verbal, tente disfarçá-los, o máximo que se consegue é distrair e contradizer o que se diz no silêncio da comunicação sensível (a boca diz uma coisa, mas é o corpo que, muitas vezes, trai o discurso, dizendo o oposto do que está sendo dito).

Por serem conceitos abertos, a compreensão implica em um processo de agenciamento, de pensar os conceitos em composição, e não como ideias em si mesmas (essência, significado). Uma operação que não se esgota, uma semiose infinita.

Para a produção das obras que iriam compor a exposição, adotamos como objeto de estudo o relacionamento amoroso entre duas pessoas, no qual, após um término repentino, um dos componentes da relação procura entender e responder ao processo de maneira artística.

Já na proposta do trabalho, a “armadilha” do clichê se apresentou através do ressentimento e da vingança, “agenciamentos emocionais” primeiros quando se trata de rompimento de relacionamento amoroso.

A *sublimação artística* apresentou-se, então, como um primeiro conceito a ser compreendido para que se pudesse ir além dos clichês que permeiam o tema do amor. Destes estudos e de uma compreensão da estética para além do belo e do gosto —de onde o sentir surge como elemento principal do nosso estudo sobre a comunicação sensível— resultou a exposição *Amores Breves*.

3.1. Amores Breves

A exposição *Amores Breves* partiu da obra *Prenez soin de vous* (Cuide de você) da artista francesa Sophie Calle, que foi exposta em 2009 no SESC Pompeia, em São Paulo, Brasil. A artista ficou conhecida “por sua habilidade de investigação da vida alheia e da exposição de suas ‘experiências pessoais’ como material de criação”, produzindo um trabalho que “discute intimidade e identidade por meio de fotografia, filme, instalação e performance” (Gonçalves, 2010, p. 1 e 3).

A obra *Cuide de você* surgiu de um processo de *sublimação* ou, como diria Fernando Pessoa, de *translação* (Perrone-Moisés, 2011), em que a artista transformou a dor causada pelo fim de seu relacionamento com o escritor Grégoire Bouillier em uma instalação artística. A maneira como a história terminou foi a fagulha de inspiração⁶ que resultou nesta obra: uma carta de rompimento recebida por e-mail do seu então parceiro, o qual termina com a frase *prenez soin de vous*, ou seja, cuide de você.

Esta última frase, que marca o fim de uma história, inspirou a artista a enviar a carta para 107 mulheres das mais diversas ocupações e as convidou a responder a carta em seu lugar, segundo a ótica de sua atividade profissional. As respostas variaram entre textos, fotografias e vídeos, com os quais Calle montou a instalação, apresentada pela primeira vez na 52ª Bienal de Veneza, em 2007.

Recebi uma carta de rompimento. E não soube respondê-la. Era como se ela não me fosse destinada. Ela terminava com as seguintes palavras: “Cuide de você”. Levei essa recomendação ao pé da letra. Convidei 107 mulheres, escolhidas de acordo com a profissão, para interpretar a carta do ponto de vista profissional. Analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Esgotá-la. Entendê-la em meu lugar. Responder por mim. Era uma maneira de ganhar tempo antes de romper. Uma maneira de cuidar de mim. (Sophie Calle)

A inspiração desta obra de Calle (o e-mail de rompimento) anteviu o fenômeno dos amores breves das mídias sociais, onde o fim de uma relação é, muitas vezes, selado com pouco mais de 140 caracteres.

O processo de desenvolvimento dos trabalhos, que fariam parte da exposição no final do semestre, iniciou-se a partir da criação de uma relação amorosa entre dois personagens fictícios: Lui Read⁷ e Ellen

6 A respeito do uso do termo “inspiração” neste texto, é importante destacar que a criatividade é um processo complexo, do qual a inspiração é apenas uma parte. Segundo a pesquisadora Nancy C. Andreasen, “muitas formas de criatividade, desde escrever um romance até descobrir a estrutura do DNA”, requerem um processo contínuo e iterativo que inclui múltiplos componentes como “preparação, incubação, inspiração —uma versão da experiência eureka— e produção”. Cf. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2014/07/secrets-of-the-creative-brain/372299/>. Para a pesquisadora Cecília Salles, que pensa a criação como “rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém”, no processo de construção de uma obra “a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.”, como pôde-se observar nos trabalhos realizados pelos alunos. Cf. Cecília Almeida Salles, *Redes da Criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

7 <https://www.facebook.com/lui.read>

Hören⁸. Lui, do pronome italiano “ele” e Read, do inglês “ler”. Ellen, uma analogia ao pronome “elle”, do francês “ela” e Hören, que em alemão significa “escutar”. Ambos os personagens ganharam um perfil no Facebook, e os alunos, a responsabilidade de continuar a criação dos personagens (preencher os respectivos perfis e realizar publicações periódicas), a partir das pistas iniciais: nomes e diálogos via *feed* entre Lui e Ellen.

O diálogo entre eles (publicações de Lui na *feed* de Ellen e comentários dela) retrata um amor profundo entre os dois personagens. Os textos destas publicações foram extraídos do livro *Carta a D.: história de um amor* (2014), de André Gorz, pseudônimo do jornalista e escritor austríaco Gerhard Horst, que cometeu suicídio em 2007, junto à mulher Dorine, para quem e sobre quem escreveu este que seria seu último livro, publicado um ano antes de sua morte. No livro de Gorz, não há dois personagens, apenas o autor e suas memórias desse amor. No entanto, sua amada Dorine perpassa todo o livro, está onipresente em cada lembrança.

Sem saber a origem do texto, os alunos puderam acompanhar o desenrolar dessa estória de amor durante uma semana, quando ao final desta, Ellen foi surpreendida por uma mensagem de rompimento, na qual Lui elege os momentos de ápice da relação e explica, em poucos caracteres, o motivo pelo qual os dois não poderiam mais ficar juntos. Ao contrário da carta recebida por Calle, onde o autor fala de sentimentos como amor e angústia, a mensagem de Lui fala apenas de elementos concretos (carne moída, lenço), nada de sentimentos, o oposto do que demonstrava na rede social. Assim como os dois personagens, a mensagem foi inventada, a partir de relatos de histórias reais que terminaram nas redes sociais. Histórias de amores líquidos (lembrando Bauman) que escorrem por entre as frestas das redes.

Com o fim desta relação, todo o encantamento e sedução gerados pelo tema do amor e pela estória dos dois personagens se converteu em decepção e expectativas frustradas. De onde surgiu, então, a proposta do trabalho: como responder a esta mensagem? Não bastava qualquer resposta, mas um exercício de sublimação ou translação (a exemplo de Pessoa): converter a frustração em arte, responder a mensagem de forma sensível. Tal resposta refletia não só nas respostas sensoriais dos alunos, mas também nas resoluções teóricas feitas principalmente de acordo com os conceitos de comunicação (Santaella, 2001) e sobre a ciência dos afetos (Damásio, 2004 e Deleuze, 2002).

Amores Breves (2015) nasceu, então, como uma resposta sensível aos breves amores da contemporaneidade, cujos trabalhos ficaram em exposição durante uma semana no Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, em Mariana, Minas Gerais, Brasil.

Uma entrevista sobre o amor com o psicanalista francês Jacques-Alain Miller (2008), o livro *Ernestine ou o Nascimento do Amor* (2011), de Stendhal, e *O amor acaba* (2013), de Paulo Mendes Campos, foram algumas outras fontes de inspiração para o desenvolvimento dos trabalhos. Para o psicanalista Jacques-Alain Miller “amar verdadeiramente alguém é acreditar que, ao amá-lo, se alcançará a uma verdade sobre si. Ama-se aquele ou aquela que conserva a resposta, ou uma resposta, à nossa questão ‘Quem sou eu?’”. Este ponto da entrevista foi de particular interesse para os alunos em busca de uma resposta para a mensagem de rompimento, o que, de alguma maneira, converteu-se em uma resposta para uma questão de auto-(re)conhecimento.

De nome *Entusiasmo Prolífico*, o aluno Thiago Novais recorreu à poesia como resposta:

Entusiasmo prolífico, decrépito
altivez dum mero talvez
um surdo que ouviu o ceticismo fétido
esfaimado, busca o amor agridoce
ínfimo amor que incomoda-me ainda

Tênue chama que queima o peito
o voar sem sentido as vezes fenece
sobra o medo de um dia feliz
desalento, o cego busca a cor do crepúsculo
sortimento de paixão que procura admoestar um não

Cantem pássaros, por favor
cantem, cantem, cantem.
cantem pássaros, por favor
em seu torpor, cantem, cantem!

Olho pro canto do céu buscando encanto
nu e cru, o infinito chora lágrimas amargas
o vento nunca pára de levar-me
sinto-o chegando a me assustar
vontade imensa e tônica de voar
só queria ouvir o canto nupcial daquelas aves, que
talvez nem cantassem...
mas fez-se cantar minha psique.

“Na perspectiva de amor como uma busca pela ‘resposta’ à pergunta mais intrínseca de um indivíduo (quem sou eu?), esse poema retrata uma resposta frustrada a uma carta de rompimento. Seus versos tentam revelar o íntimo e, ao mesmo tempo, o que poderíamos entender como ilusões e fugas de uma alma afetada por um mau encontro”, explicou Thiago Novais. O poema foi impresso e exposto em um guardanapo, que acompanhou a instalação intitulada *Olhe para o que falta*, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. “A escolha do guardanapo/lenço de papel como mídia simboliza algo que detém restos e marcas, como as deixadas na alma por amores idos”, completou Thiago.



Figura 1. *Entusiasmo Prolífico*, de Thiago Novais, parte de *Olhe para o que falta*, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. Foto: Bruno Arita

Olhe para o que falta, composta por uma mesa de jantar, na qual uma manequim “janta o vazio” dos pratos de frente para um espelho, trouxe como tema central uma questão abordada por Lacan: “amar é dar o que não se tem”.

⁸ <https://www.facebook.com/ellen.horen>

O que quer dizer: amar é reconhecer sua falta e doá-la ao outro, colocá-la no outro. Não é dar o que se possui, os bens, os presentes: é dar algo que não se possui, que vai além de si mesmo. Para isso, é preciso se assegurar de sua falta, de sua “castração”, como dizia Freud. (Miller apud Waar, 2008).

“O amor começa com uma jura de eternidade. Nasce e morre na incerteza. Ellen acreditou no amor, mas foi surpreendida por Lui com uma mensagem de término. ‘Espero que não esteja magoada comigo’, finaliza a mensagem. *Olhe para o que falta* é uma instalação que pretende disparar forças e afetos a partir desta estória na tentativa de se aproximar do tempo próprio do amor”, explicaram Matheus Santiago e Thiago Barcelos. No espelho, a frase *Je est un autre*, do poeta francês Arthur Rimbaud. O reflexo da manequim no espelho retrata o duplo, o *eu que é um outro*, ao mesmo tempo em que evoca a solidão e a melancolia daquela que “janta” consigo mesma (ela e seu outro eu refletido), mas também as projeções às quais estamos sujeitos nas nossas relações.



Figura 2. Detalhe de *Olhe para o que falta*, de Matheus Santiago e Thiago Barcelos. Foto: Bruno Arita

Adeus Nonino, de Piazzola embalou a instalação, cujo som se confundia com Paulinho da Viola, que cantava seu lamento “Não quero mais amar a ninguém / não fui feliz o destino não quis...”, na outra instalação intitulada *O quarto de Ellen Hören*, de Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira.

“*O quarto de Ellen Hören* é uma representação figurativa de Ellen em seu quarto momentos após ler a fatídica mensagem de seu ex-par Lui Read”, explicaram Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira. O quarto é naturalmente um santuário da subjetividade de quem o habita. A instalação retratou um recorte da vida de Ellen, esboçado no quarto e nos elementos que o compunham, “elementos esses que foram pensados a partir dos signos observados nas pistas dadas pelo diálogo entre Ellen e Lui, e posteriormente no resto da trajetória da trama passada. O foco na personalidade de Ellen e seus desdobramentos teve por objetivo

narrar os encontros e desencontros por meio da ótica da personagem, primando por aproximar o espectador das particularidades de Ellen (a influência de Lui em sua vida)”, relataram Daniel e Ferdinando.



Figura 3. *O quarto de Ellen Hören*, de Daniel Tulher e Ferdinando Oliveira. Foto: Bruno Arita

A obra é tanto estática quanto dinâmica. O primeiro lado do vinil *Nervos de Aço*, de Paulinho da Viola, retrata sua duração. Quase todas as músicas dialogam com o momento vivido por Ellen em seu contato com o amor e seus espinhos. O resto do espaço, embora inanimado, mantinha a dinâmica da música, dando ao espectador a possibilidade de interagir com o espaço, entrar no quarto, sentar na cama, pegar os livros da mesa, inclusive livros em inglês que a personagem trabalhava em estudo e tradução. Os elementos no chão tanto proporcionavam uma “vista área” da figura de Ellen, quanto um convite ao espectador para se abaixar e ver a situação, inclusive os estragos, de perto.

“Ellen foi representada dentro do espaço de duas formas: primeiramente pelo vidro dos dois copos, que remetem um a quebra e outro a consistência. Em segundo, pelo copo inteiro como um recipiente, meio cheio ou meio vazio”, explicaram Daniel e Ferdinando. Essas metáforas dizem respeito a reação de Ellen: sentir-se quebrada ou pela metade, mas também exprimem dureza e uma afirmação da sua personalidade. Dentro do copo, há uma mensagem que diz: “Agora estou resolvido a não amar a mais ninguém, porque sem ser amado não convém”. A frase da música *Sentimentos*, primeira do álbum de Paulinho da Viola, catalisa a eferescência e o clima do quarto, “pois apesar de desiludida, Ellen não é ingênua e não renegará o amor por completo dali em diante. É um verso típico da desilusão recente: ainda que machucados, queremos ser amados e ‘não amar a mais ninguém’ não é algo que se resolve racionalmente”, pontuaram os autores.

Como parte da decoração do quarto de Ellen estava a obra *Labirinto Esquizofrênico*, ilustração de Samuel Medeiros. A obra responde à mensagem de rompimento através de linhas que formam retas, poliedros, triângulos, pontas e, também, delimitam os espaços ‘vazios’, uma maneira de interpretar a relação de dois indivíduos. Uma visão de um labirinto de afetos (as linhas), que constroem os conceitos (as formas), que é interpretado conforme se recorta seu plano. “A resposta muda, pois as linhas partem de todas as direções, delimitam, interagem com as outras, partem e somem em outras, não se vê um começo e fim claros. Toda essa relação dos dois indivíduos resiste, é uma memória. Como a arte, não depende mais dos seus ‘criadores’”, explicou Samuel Medeiros.

Em ressonância com a ilustração de Samuel Medeiros, estava *O fim só e sozinhos*, de Carol Rooke, escultura que representa o frágil relacionamento de Ellen e Lui. A estrutura da obra, composta por um objeto barulhento e frágil (um prato de bateria), representa a base da relação dos dois. As fitas vermelha e verde que se encontram e se afastam, representando Ellen e Lui respectivamente, mostram ângulos e perspectivas de um desenho tridimensional que faz referência aos altos e baixos de um relacionamento amoroso.

A instalação *#TodosSomosEllen*, de Priscila Santos e Luísa Campos, buscou personagens variados, homens e mulheres, para retratar diferentes opiniões e óticas acerca do sofrimento e do amor. A exemplo de Sophie Calle, as alunas convidaram esses personagens reais a responder à mensagem de término recebida por Ellen. A instalação reuniu respostas em fotos e relatos em áudio e texto. Além de uma obra artística, a instalação *#TodosSomosEllen* manteve o caráter investigativo do Jornalismo: uma investigação sobre o tema do amor e seus agenciamentos possíveis.

Através de uma série fotográfica, *Rasgos*, da aluna Gabriela Santos, retrata a perspectiva de Ellen sobre a mensagem de Lui. As fotos trazem a reação da destinatária e contrapõem a obra inspiradora de Sophie Calle ao fazer com que a despedida fosse feita por Ellen. “As fotos ganharam uma tonalidade escura para lembrar o assunto que perpassa todo o ensaio: a dor e a infelicidade que o fim de um romance pode causar. A imagem que fecha o ensaio divide o passado e o presente, com os papéis despedaçados em preto e branco, e a personagem, próxima à luz, que segue seu caminho”, explicou Gabriela Santos.

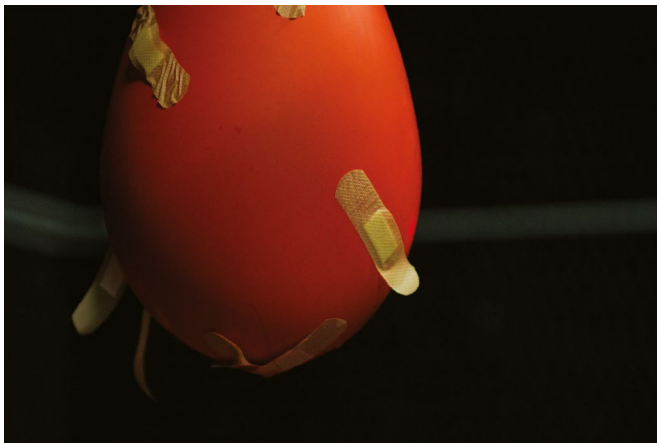


Figura 4. Detalhe de *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. Foto: Bruno Arita

Por fim, uma bexiga vermelha “sangrando” e manchando uma camiseta branca ao chão, alfinetes e curativos adesivos à disposição para ferir ou estancar o “sangue” (tinta vermelha), compunham a instalação *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. A obra retrata a espiral a que a vida nos conduz, os ciclos que nos marcam e nos constroem. “Entre as gotas se faz o ser, que se cria em experiências e histórias. A certeza de nossa finitude diante da incerteza das relações nos coloca diante dos riscos aos quais a vida nos desafia, ao eterno recomeço”, explicou Luiz Felipe. Com a metáfora do “coração ferido que sangra até a morte”, o que restou desta instalação, ao final da exposição, foi um chão lavado em vermelho, um “coração sem vida” (bexiga vazia), machucado, tomado por curativos que tentaram, em vão, estancar sua “dor”, representada pela tinta vermelha.



Figura 5. *Entregotas*, de Luiz Felipe Pereira. Foto: Bruno Arita

De todos os trabalhos que compuseram a exposição, *Entregotas* sintetizou a temática do amor e seus agenciamentos possíveis. Para além da estória de Ellen e Lui, no humano e sensível que há em nós, todos “sangramos”, no amor ou no ódio. E das cicatrizes ressurgimos, sublimando as emoções em algo onde a beleza se expressa nas sensações que dispara.

Considerações finais

Ao fim de uma semana de exposição, as marcas afetivas, resultado da resposta sensível à mensagem de rompimento da relação amorosa, ficaram visíveis nos rostos dos demais alunos que visitaram a exposição e também na obra *Entregotas*, que acabou se tornando um símbolo do tema da exposição. Pelo seu caráter “interativo”, esta obra, de cuja narrativa o público⁹ participou e colaborou com seu desfecho, foi se transformando no decorrer dos dias conforme o público interferia na instalação.

Assim, tem-se como resultado desta experiência não apenas experimentos expostos ao fim de um semestre letivo, mas trabalhos com intuito “artístico” que refletem sobre as sutilezas das relações humanas do mundo contemporâneo, como também colocam em pauta a escuta e o poder/potência da comunicação sensível.

Para a compreensão da “triade” da comunicação (natural, artificial e sensível), adotamos a proposta da produção artística, partindo da hipótese de que a inversão dos papéis de apreciadores de obras de arte para criadores de suas próprias obras proporcionaria aos alunos a experiência de uma outra comunicação social, através da criação das obras, da exposição coletiva, da observação da reação do público e da apropriação dos espaços da universidade como outros “espaços de escutas possíveis”.

Nesse processo, os alunos foram confrontados com clichês de temas como amor, ódio, vingança, que os instigaram durante o processo de criação de seus trabalhos. Se “o pintor não pinta sobre uma tela virgem, nem o escritor escreve sobre uma página branca”, pois ambos já estão cobertos por clichês preexistentes, preestabelecidos, como dizem Deleuze e Guattari (1992, p. 262), como fugir dos clichês sem engendrar novos clichês? (Deleuze, 2007). Seria preciso entrar no devir do ato de criação, ser como um estrangeiro em sua própria língua, gaguejar, assim como fazem os artistas.

Se a arte é um espaço de escutas possíveis, onde o sensível, em suas infinitas possibilidades de manifestação, soa e comunica, o que

ela comunica não é da ordem da informação, pois na arte só se comunica em devir. “O que implica em dizer, que só podemos entender uma obra, não naquilo que ela é, mas no seu devir, nos agenciamentos que a obra faz”, diz Cláudio Ulpiano (1989). “A obra não é a obra. A obra é o devir obra. Devir obra são as composições.” (ibid.).

O sensível, próprio da arte, aquilo que se conserva enquanto sensação (Deleuze & Guattari, 1992), aparece aqui junto à comunicação como o que permanece em silêncio, pois apenas os devires passam por ali (devir-mulher, devir-criança, devir-animal, devir-imperceptível). Mas também como o segredo que se revela no corpo, no encontro com a obra, ainda que de maneira imperceptível.

Com esta experiência, os alunos puderam compreender na prática os conceitos estudados em aula, explorar temas clichês e, também, perceber o processo de afecção do espectador diante da uma obra de arte (o “sentir estético”, do qual falamos acima). Outras experiências como esta tem sido realizadas dentro de disciplinas eletivas que permitem uma abordagem mais livre e criativa dos conceitos, o que tem contribuído consideravelmente para o processo de aprendizagem dos alunos. Desta forma, expandem-se as fronteiras para além do proposto nas disciplinas e alcançam-se outros sentidos, demonstrando, durante todo o processo, quão efetiva pode ser a comunicação quando ela se abre para o sensível, para o possível.

BIBLIOGRAFIA

- Baitello, N. (1998). Comunicação, Mídia e Cultura. *São Paulo em Perspectiva*, 12(4), 11-16.
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: Sobre a fragilidade dos laços humanos*. Editora Zahar.
- Blanchot, M. (2001). *A conversa infinita* (v.1). Escuta.
- Campos, P. M. (2013). *O amor acaba*. Companhia das Letras.
- Damásio, A. (2004). *Em busca de Espinosa: Prazer e dor na ciência dos sentimentos*. Companhia das Letras.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1998). *Diálogos*. Editora Escuta.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (vol. 2). Editora 34.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1992). *O Que é a Filosofia?* Editora 34.

- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Editora Zahar.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia prática*. Escuta.
- Deleuze, G. (1999 [1987], 27 de junho). O ato de criação. *Folha de São Paulo, Caderno MAIS*, 27 de Junho de 1999. <https://bitly.com/EDEYV>
- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação*. Cosac Naify.
- Gorz, A. (2014). *Carta a D.: História de um amor*. Cosac Naify.
- Gonçalves, F. do N. (2010). *Cuide de você: comunicação e estética relacional em Sophie Calle*. Compós.
- Lupton, E. (1988). *Writing lessons: Modern design theory*. <https://bitly.com/T5W1j>
- Perrone-Moisés, L. (2011). Pessoa e Freud: translação e sublimação. *Ide São Paulo*, 34(52), 237-246.
- Santaella, L. (2001). *Comunicação e Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado*. Hacker Editores.
- Santaella, L. (1994). *Estética: De Platão a Peirce*. Experimento.
- Serres, M. (2001). *Os cinco sentidos*. Bertrand Brasil.
- Stendhal (2011). *Ernestine ou o nascimento do amor*. Hedra.
- Ulpiano, C. (1989). *Aula de 12/04/1989 – Acontecimento e sentido*. <https://bitly.com/LTXFF>
- Waar, H. (2008, outubro). O amor e o impossível: uma entrevista com o psicanalista Jacques-Alain Miller. *Psychologies Magazine*, 278. <https://bitly.com/bJTaD>

SOBRE A AUTORA

Maria Lucília Borges é professora da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP. Graduada em Design Gráfico (UNESP/Bauru, 1998), com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), desenvolve desde 1998 pesquisa sobre a relação entre a música e o design, com foco em tradução intersemiótica, escuta e comunicação sensível. Em 2018, desenvolveu sua pesquisa de pós-doutorado no IDMIL (Input Devices and Music Interaction Laboratory) e CIRMMT (Centre for Interdisciplinary Research in Music Media and Technology), McGill University, Montreal (Canadá). Desde 2012, atua como pesquisadora e professora de Estética, Arte Sonora e Design Gráfico no Departamento de Jornalismo da UFOP. Atualmente, sua pesquisa concentra-se em Arte (Música e Arte Instalação), Tecnologias Afectivas (sensores, biossensores e tecidos inteligentes) e Processos Sensíveis de Comunicação (silêncio, escuta e afecções do corpo humano).