



TEORIA ATOR-REDE ALGUMAS QUESTÕES SOBRE ANÁLISE EM ARTES

Leonardo Ferreira¹

Resumo

Apresentamos considerações sobre como a abordagem *ontológica* empírica da *teoria ator-rede* (TAR) pode ser interessante a análises que fujam ao escopo principal de estudos desse pensamento, focando em pesquisas em *artes*. Nossa preocupação é com a comunicabilidade de objetos artísticos independentemente da intencionalidade do artista-criador, e em como perspectivar isso na valoração e entendimento da experiência estética. Expomos, para isso, preceitos da TAR, da *cartografia de controvérsias* – metodologia “*standard*” dela – e da *objetividade de segundo grau*, fazendo críticas e ilustrando nossos pontos, assim como traçando aproximações com a *análise fílmica*. Como ideia principal, a de que as obras conformam vários elementos e, compreendendo isso e tendo isso como parâmetro, pode-se avaliar as relações que elas estabelecem com o mundo e o observador.

Palavras-chave: Teoria Ator-Rede. Arte. Ontologia. Metodologia. Análise Fílmica

Introdução

Este é um trabalho de cunho crítico e reflexivo, não almejando expor resultados de pesquisa, mas fomentar, com exemplos, discussões sobre o pensamento ontológico e metodológico da *teoria ator-rede* (TAR). Queremos problematizá-la como aporte de interesse a pesquisas em artes, fugindo ao escopo mais recorrente de estudos nela². Isso focando na atenção da TAR ao observável empiricamente para basear a compreensão de obras enquanto conjuntos de elementos diversos que se conformam num objeto (tanto material quanto teórico-conceitual³) e a valoração do que comunicam (nelas próprias e em relação a possíveis intuídos do criador). Além, intentamos colocar o entendimento de *redes* da TAR para

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (Ufba). E-mail: leo.csufc@gmail.com. Bolsista FAPESB.

² Para dois apanhados, ver BIJKER, Wiebe E.; LAW, John (eds.). *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1992 e HASSARD, John; LAW, John (Eds.). *Actor Network Theory and After*. Blackwell Publishing. 1999.

³ Apesar de não tocarmos nesse ponto em nossos exemplos, *happenings*, intervenções e todo o tipo de arte que não gere/produza/seja um artefato material também poderia ser avaliado da mesma forma.

problematizar as relações que o trabalho estabelece por “contingência”, além de aproximarmos-nos das reflexões metodológicas da *análise fílmica*.

Desse modo, pretendemos: revisar a *teoria ator-rede*, a *cartografia de controvérsias* e a *objetividade de segundo grau*; falar sobre o que age/comunica empiricamente numa obra; e questionar os relacionamentos que tencionam a obra, problematizando ainda a *análise fílmica*. Ao fim, recapitularemos alguns pontos, tentando articulá-los.

Teoria ator-rede, cartografia de controvérsias e objetividade de segundo grau

Mesmo não pretendendo um exame detido e que dimensione mais fielmente a *teoria ator-rede* (TAR), mas sim focar em desdobramentos dela no campo das artes, achamos necessário apresentar resumidamente as bases de tal pensamento. Noutra oportunidade (FERREIRA, 2013b), expusemos que a TAR – paradoxalmente, considerando o nome – não se detém em *teorias* gerais que explicam o funcionamento dos fenômenos, preocupando-se com o como se dá a existência deles, logo, uma *ontologia*. Assim, observa (e descreve) como os eventos (de uma guerra a um corpo humano ou um palito de dente; de um telescópio espacial a uma reação química ou um debate midiático) são *redes* de *atores/lactantes* – no sentido de Tesnière e Greimas (LE MOS, 2013, p. 27. Nota de rodapé. No prelo), de qualquer coisa que realiza uma *ação*, o *agente*⁴ – dos quais a própria existência é a mobilização (*pontualização*) de diversas redes (muitas “invisíveis” neles). Todos eles (os atores-rede), elementos (des)estabelecendo constantemente relações (*associações*) dinâmicas, imprevisíveis e únicas⁵. Já *ação*, continuamos expondo (FERREIRA, 2013b), é entendida como produção de diferença, modificação nas associações, *tradução* (como em Serres: desvio, deslocamento etc.). Como, porém, qualquer presença num fenômeno traria diferenciação, a TAR foca naquelas que, na situação específica (uma vez que noutra, ou noutro momento da “mesma”, a força delas pode ser completamente diferente), o fazem de

⁴ Não confundir *ator* com alguém que executa um *papel fixo*, podendo ser substituído por quem preencha a *função* dele. Ator é o sujeito da ação, o que faz o ato.

⁵ Falaremos disso à frente. Há questões que levam elementos a se comportarem semelhantemente em eventos distintos: uma faca é um instrumento cortante, feito pra cortar e que sabe-se que serve para isso, o que *tende* a fazer com que a ação dela seja *cortar*, mas *nada garante* que ela não seja usada para mexer o açúcar num copo. Dizer *a priori* que ela executa sempre a mesma ação é tanto achatar uma série de diferenças (e.g.: ela corta de maneira excelente ou apenas com dificuldade?) que *podem* vir a ser relevantes (um assassinato cometido com uma faca completamente cega *poderia* indicar que o assassino tinha *muita* força para usá-la como arma; uma bastante amolada *talvez* provoque um acidente com facilidade), quanto ignorar qualquer possível “surpresa”. Além, vale notar que o empirismo na TAR é a base crítica/filosófica, e não uma fé “obtusa” no óbvio.

maneira notável aos instrumentos de apreensão (de ferramentas técnicas à “simples” observação) do analista e aos outros envolvidos no acontecimento. Necessitando-se, para isso, rastreá-las *empiricamente*⁶, nunca sendo pressupostas pelo pesquisador (com teorias e explicações). Além, os atores-rede podem ser *híbridos* compostos por *humanos e não-humanos* (objetos, ferramentas técnicas, conceitos etc.), ao que a TAR não pré-valoriza a importância deles, por exemplo, não jogando o peso do rumo dos eventos numa suposta superioridade humana (afinal, nem sempre provável – e.g.: numa colheita, em alguns casos, o homem pode “dominar a natureza”; noutros, estar completamente à mercê) ou nas capacidades subjetivas e poder de decisão deles – “ações agem” no mundo independente da intencionalidade (sendo até *contrárias* a ela) –, mas admitindo que hierarquizações possam ser identificadas *a posteriori*. Essa atenção igualitária é chamada de *simetria*.

Na variabilidade das associações, a TAR afasta-se da ideia de essência fixa – a de um celular é ser usado para falar? E se não o uso assim⁷? –, importando o que pontualmente ocorre, não a projeção/dedução a partir do desvelar da “potência” das coisas, quando não há garantias de que elas seguirão caminhos esperados: eventos não são linhas retas. Mas dizer que as relações são únicas e às vezes completamente inesperadas e contrárias ao razoavelmente imaginável – celulares explodem⁸; podem deter um tiro de revólver⁹⁻¹⁰ – não é dizer que tudo seja “pura” causalidade caótica, aleatória e randômica – *difícilmente* (não impossível) alguém *tentará* comer um telefone. Mas *ninguém conseguirá* (ao menos hoje) voar nele –, quando *scripts* (AKRICH, 1992; LATOUR; ALRICH, 1992) e *programas (de ação)* (LATOUR, 1992; AKRICH, 1992; LATOUR; ALRICH, 1992) também são elementos

⁶ À frente falaremos sobre a noção de objetividade na TAR, que se afasta de um ideal de imparcialidade.

⁷ Mesmo que seja um exemplo “raro” – *talvez* nem tanto –, não achamos que deva ser ignorado. Ora, deve-se fazer vista grossa àquilo que, observável, não se encaixa em expectativas anteriores, mesmo se importante em si ou para esclarecer outros fenômenos? De qualquer forma, no caso, ele não é, então, um telefone? Não é nada? É algo? O que é? Só será quando for usado para ligar? O que era o tempo todo antes disso? Quando for usado para falar, deixará de ser o que era quando não usado para isso? Se, porcentualmente, passar mais tempo no bolso do que sendo usado para falar, a “essência” dele não seria... ficar no bolso? Se um revólver é disparado apenas uma vez (ou nunca), como defini-lo por um evento *extremamente raro*? Se ficava pendurado numa parede, tem duas essências (ser arma e decorar)? Se nos concentrarmos não no que ele faz, mas no que ele *pode* fazer... então ele também *pode* martelar um prego. Uma garrafa de vinho agora usada para abrir massas de pizza – e que dificilmente receberá novamente vinho dentro dela – perdeu ou teve sua essência modificada?

⁸ Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/por-que-tem-tanto-celular-explodindo>>. Acesso em 05 de set. 2013.

⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/02/homem-e-salvo-de-tiro-por-celular-no-bolso-diz-policia.html>>. Acesso em 05 de set. 2013.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.douradosagora.com.br/noticias/policia/taxista-e-salvo-por-celular-ao-levar-tiro-em-assalto>>. Acesso em 05 de set. 2013.

nas relações: ver um aparelho sendo usado pode *ajudar* a operar outros¹¹; um produto novo pode vir com um manual de *instrução* ou campanha de *esclarecimento*; o *design* de uma panela pode *sugerir* que ela seja segurada pelo cabo; a senha num cofre pode *impedir* que a maioria das pessoas o abram. Esses *scripts*/programas *tencionam*, às vezes fracamente (facilmente burlável/ignorável), outras fortemente (e quando toda a rede impele a um comportamento específico, a repetição do padrão pode dar a impressão de uma “essência”).

Outra crítica que expusemos (FERREIRA, 2013b) é que as coisas não podem ser *purificadas*, definidas ou cercadas rigidamente – se dissermos que *arte* é algo *belo*, somos confrontados com obras “feias”, “repulsivas” etc.; se definirmos como o que deve questionar e causar estranhamento, ignoramos muitos exemplos que não fazem nada disso –, ou desconectadas das “outras” coisas. Um evento não é “puramente econômico” quando pode ser feito de questões “culturais”, “naturais”, “técnicas”, “políticas”, “jurídicas” etc., culminando numa rejeição a definições (modernas) de “ciências”, “áreas do conhecimento”, “esferas”, quando os fenômenos não podem ser “encaixados” nelas ou “limitados” por elas. O cercar dos acontecimentos deve, então, se dar pelo *mapeamento* dos actantes que neles influem, sendo a *cartografia de controvérsias* (CC) a metodologia “*standard*” para traçar isso.

Na CC, boas descrições das redes de actantes são mais eficientes para desvelar os fenômenos do que explicações gerais/teoria sobre motores invisíveis das ações, deixando o objeto falar – no sentido de observar o como os elementos de um evento respondem uns aos outros, e no de que, quando de uma polêmica/disputa/embate qualquer, uma *controvérsia*, os actantes humanos dizem por si quais os envolvidos e os pontos das questões. Observar uma briga é, facilmente, identificar participantes, divergências, diferentes concepções, ideias etc. Ao perguntar aos envolvidos o motivo da discussão, eles poderão expor tais questões, sendo aí possível ver-se o social em formação, interesse de vários autores da TAR – como Bruno Latour, Michel Callon, John Law, Tommaso Venturini etc. –, demonstrando como ele é híbrido (humanos e não-humanos; diversas “áreas” envolvidas), sem essência/previsibilidade, e como ele, *o social*, é o que é feito pelas relações, não a matéria delas.

Acrescentamos (FERREIRA, 2013b) que na CC há a ideia de *objetividade de segundo grau* (OSG), que não procura uma neutralidade imparcial, mas prega a junção de *várias parcialidades* (opiniões de diversos actantes; dados coletados por metodologias várias etc.),

¹¹ Lembrando: ideias e conceitos mentais interferindo no mundo e nas ações também podem ser actantes.

admitindo que, apesar de poder ter um ponto de vista talvez mais amplo, o cientista, as ferramentas e a própria pesquisa tem *sempre* um viés que não pode ser ignorado/evitado, *devendo* ser problematizado enquanto construção dos resultados. Ao final, porém, criticamos a CC, uma vez que, procurando *controvérsias*, privilegiaria disputas com a presença de humanos, quando, ontologicamente, a TAR poderia abordar qualquer tipo de associação – propondo ainda substituir ideia de controvérsia por *embate*, *relação* etc. (podendo o pesquisador, então, focar em disputas de animais, relações entre elementos químicos etc., chegando mesmo ao embate observador/ objeto – talvez de artes).

Após tal exposição sobre pontos que consideramos importantes ao entendimento da TAR, da CC e da OSG – por mais que talvez falha em dimensionar os motivos pelos quais esse pensamento deva suscitar interesse –, pensemos em como esse aporte filosófico empírico pode ser útil para se abordar questões em arte.

Controvérsia e arte

Uma primeira aproximação da *teoria ator-rede* a pesquisas em artes poderia ser através da *cartografia de controvérsias*. Pensemos em trabalhos como *Helena*, na qual Marco Evaristti, em 2000, colocou liquidificadores com peixes dourados no Trapholt Art Museum de Copenhague (e outras instituições. Dois animais teriam sido mortos quando visitantes – não o artista – ligaram os aparelhos)¹²⁻¹³; ou *Galinhas de Gala e Galinheiro de Gala*, de 2008, quando Laura Lima expos galinhas vivas adornadas no Museu de Arte Contemporânea do Dragão do Mar, em Fortaleza¹⁴; ou ainda *Bandeira branca*, 2010, quando Nuno Ramos apresentou um trabalho que incluía três urubus vivos na 29ª Bienal de São Paulo¹⁵.

Sem analisar os casos, mas usando-os para projeções – o que seria contrário ao intuito empírico não-generalista da TAR –, poderíamos antever grupos (“achatados” em clichês – *caixas-pretas* – que só a avaliação detalhada desvelaria) em choque, tornando visíveis opiniões, visões de mundo etc., revelando dinâmicas de formação de um social: publico “clássico”, formado em padrões das “belas artes”, e o “moderno/contemporâneo”; críticos, artistas e curadores, de diferentes escolas/estilos, mais “conservadores” ou “vanguardistas”;

¹² Disponível em: <<http://es.paperblog.com/marco-evaristti-91060/>>. Acesso em 13 de set. 2013.

¹³ Disponível em: <<http://www.aintnowaytogo.com/goldfish.htm>>. Acesso em 13 de set. 2013.

¹⁴ Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=595041>>. Acesso em 13 de set. 2013

¹⁵ Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/09/obra-polemica-com-urubus-dentro-da-bienal-e-alvo-de-pichacao.html>>. Acesso em 13 de set. 2013.

militantes dos direitos dos animais, contrários às obras, e defensores da liberdade artística etc. O que é arte? Quais os limites dela? Como defini-la? As obras são boas? Quais os direitos dos animais (e em quais casos)? Como definir maus-tratos? Tais questionamentos mostrariam que a arte não é isolada da ética, da legislação, dos direitos dos animais etc., em relações submissão, questionamento, enfrentamento, convívio etc.

Talvez, como Venturini (2009; 2010) que recomenda polêmicas envolvendo tecnologias – direcionando não o *desdobramento* (que pode surpreender e ir em qualquer direção fora do *script*/programa), mas o *ponto inicial* de reverberação do estudo, no caso dele, geralmente questionando divisões como “social”, “natural”, “técnico” etc. –, pudéssemos “mirar” em diferentes centros, observando “ondas de choque” outras. Que atores apareceriam no debate sobre cancelamento da exposição de Nam Goldin, em 2011, por conter temas “controversos”, tabus sobre sexo e sexualidade, drogas etc.,¹⁶ mostrando realidades “chocantes”? Por conta dos *scripts*, talvez atores como “público ‘clássico’” e “defensores da liberdade artística” retornassem. Já “militantes dos direitos dos animais” talvez não, enquanto os dos direitos da criança e do adolescente provavelmente se envolvessem (havia, nas obras, crianças nas proximidades de pessoas praticando atos sexuais). Atores como “defensores da moral e dos bons costumes” talvez surgissem como força, enquanto “instituições financiadoras” seriam centrais por conta de debates sobre mercado de arte, investimento (público e privado) e (leis) incentivo, propaganda e vínculo institucional (quais os interesses de instituições comerciais em incentivar arte? A quais imagens elas querem se vincular? Por quê? E o governo? O artista torna-se “rabo-presos” por conta dessas condições?). Os limites de “o que é arte?” e da ética nela novamente seriam postos, mas de maneira outra.

Nessa lógica, poderíamos mesmo seguir o interesse por tecnologia, problematizando as “fronteiras” dessa “área” com as artes, talvez num questionamento sobre se um computador pode fazer arte – voltaremos a isso na próxima seção –, talvez trazendo debates éticos, filosóficos, existenciais, sobre distopias, medos, desumanização etc.

Tais exemplos, entretanto, talvez pareçam propositalmente inseridos em “zonas fronteiriças” (arte/ética; arte/moral/mercado; arte/tecnologia...). E se, ao pesquisador, interessasse mais pontos “consagrados” na pesquisa da área (história, filosofia, cultura...)? Nesse caso, a própria polêmica sobre uma obra ser “boa” ou ser “arte” poderia dar

¹⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/multimedia/videocasts/1013531-oi-futuro-cancela-mostra-da-artista-nan-goldin-veja-imagens.shtml>>. Acesso em 13 de set. 2013.

interessantes *insights*. Entretanto, nosso foco vai noutra direção, querendo refletir justamente sobre como a TAR pode ser interessante a estudos menos ligados à controvérsia e mais voltados à ontologia dos objetos (obras de arte) e da experiência (estética). Continuemos.

Actância e valoração de arte

Colocamos que a TAR é voltada ao empirismo e à actância. Para ilustrar como isso pode ajudar a valorar obras em termos de comunicabilidade, voltemos à questão de “robôs fazendo arte”. Antes, pontuemos: nosso referencial é a pragmática da Escola de Palo Alto, que, conforme Bruno (2012) lembra – falando de TAR e rastros digitais –, traz a máxima “é impossível não comunicar”. Logo, não compreendemos *comunicação* como *transmissão otimizada de mensagens*, mas *produção de diferença*. Comunicabilidade em arte, assim, não se resume à circulação de um texto qualquer, envolvendo, na verdade, o *afetar* – o suscitar de percepções, sensações, emoções, estados e também lembranças, questionamentos, reflexões, interpretações etc., e também informações em sentido estrito, uma vez que nada impede que *artistas se proponham a transmitir mensagens*, entrando, assim, na equação.

Como esboçamos (FERREIRA, 2013a), a questão ode arte feita por computadores poderia ser abordada (ao menos) de duas formas: focando em subjetividade, atentando à criatividade e outras capacidades únicas que distinguiriam¹⁷ humanos de não-humanos¹⁸; problematizando a objetividade, a empiria e ação. Exemplificando a primeira, tomemos *The Robot Artist*¹⁹, de Pindar Van Arman, autômato que, baseado em comandos prévios, produz pinturas. Para a outra, *Moka-Moka*²⁰, de Egils Mednis, que, partindo de combinações randômicas, igualmente pinta quadros. Arman (2011)²¹ compreende o robô como apenas uma *ferramenta*, talvez como um pincel etc. Já a descrição/vídeo do trabalho de Mednis (2013) enfatiza, ao contrário, que o *robô é o artista*, produzindo um “trabalho de arte imprevisível e único [...] e randômico. Nenhum ser humano neste planeta pode fazer uma cópia disso. [...] Isso é arte robótica e isso está aqui pra ficar!”²².

¹⁷ Ou *forçariam* uma distinção.

¹⁸ Enfatizando a superioridade humana.

¹⁹ Disponível em: <<http://www.vanarman.com/>>. Acesso em 10 de set. 2013.

²⁰ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-NbqRqpnnSo>>. Acesso em 10 de set. 2013.

²¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wnHy5MWH0pM>>. Acesso em 10 de set. 2013.

²² “[...] *unpredictable and unique artwork [...] and random. No human being on this planet can make a copy of it. [...] This is robotic art and it's here to stay!*” (Tradução nossa).

Para além da visão dos artistas, numa discussão subjetivista, consideraríamos os trabalhos obras humanas ao terem, “por trás”, o programador, ou o artista (que teve a ideia e o contratou²³), o “gênio criativo”. Por mais que *Moka-Moka* trabalhe com imprevisibilidade, poderíamos compará-lo a... amarrar um pincel com tinta em um ventilador de teto. Dificilmente – nesse argumento –, alguém daria os créditos ao ventilador, mas a quem organizou a engenhoca. Já a outra compreensão – acreditamos ser a da TAR, evitando o *invisível por trás* dos eventos –, focaria em quem/no que, na prática, executa a ação: as máquinas. Afinal, para isso elas podem trabalhar sem a presença de humanos, gerando resultados “imprevisíveis” – na primeira, mesmo com parâmetros rígidos, o artista não “está lá” pra dosar uma gota que escorra/se espalhe além do planejado; na segunda, a complexidade dos cálculos/combinções possíveis é muito grande para ser prevista. Sem mencionar que, no limite, elas podem apresentar “mau funcionamentos”, ações fora do programa.

Os exemplos, porém, focam na *feitura* das obras, quando o que queremos abordar é: uma vez criada, é *com a obra* que o público se relaciona mais diretamente, não com intencionalidades invisíveis, logo, importando o que o objeto comunica, não (num primeiro momento) o que alguém “quis dizer”. Poderíamos mesmo conectar isso ao pensamento de Vanoye e Goliot-Lété sobre a análise de obras cinematográficas (*análise fílmica*), ao evocarem Umberto Eco, colocando que, no processo de interpretação, deve-se focar no

“sentido literal”, isto é, ao que é efetivamente exprimido no texto, à “*intenção da obra*”, em suma, como meio de fundamentar a liberdade interpretativa em averiguações e validações tão concretas quanto possível. *A intenção do autor e a do leitor constituem conjeturas*, propostas quanto ao que a obra diz: *falta examinar em que medida a obra, em sua própria coerência e por ela, aprova, desaprova essas conjeturas, ou indica outras*. (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2002. p. 54. Grifos nossos).

Ao que “mais uma vez e sempre, preconizamos o retorno ao filme, à materialidade de seu discurso e de seus parâmetros representativos” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ, 2002. p. 59). Como exemplo disso, conforme ilustramos antes (FERREIRA, 2013a), falemos de nosso encontro com a obra (com múltiplos desdobramentos) *De Lama Lâmina*, de Matthew Barney, exposta no museu do Inhotim, em Minas Gerais, desde 2009. Concisamente, trata-se de um veículo pesado de obras (um trator ou algo do tipo), parcialmente enlameado, num ângulo torto, com

²³ O que talvez pudesse também ser problematizado. Quem deve assinar a obra é o artista ou o programador? Ambos? Talvez os envolvidos em *Moka-Moka* respondessem “nenhum dos dois”, deixando isso para o robô... .

uma das rodas suspensa. Ele segura uma árvore de plástico branco, cujo molde traz nele objetos e armas, uns aparentando fendê-la (as armas etc.), outros como se unindo-a (parafusos...). Os galhos, terminados em tubos, fundem-se numa forma geométrica. Há ainda outros detalhes em plástico, como um monte de finas chapas brancas debaixo do veículo, uma estrutura enrolada à roda suspensa, espadas de plástico etc. Tudo dentro de uma estrutura de metal cujo esqueleto forma dois “gomos” de diferentes tamanhos, unidos, cobertos por grandes triângulos de vidro que, dependendo da iluminação, tanto refletem quando deixam transparecer – inclusive ao mesmo tempo – uma floresta ao redor e/ou o lado de dentro.

Apesar de um contato prévio com a obra²⁴, não tínhamos mais informações sobre intencionalidades do artista. Além, evitando textos explicativos, focamos nas linhas, cores, texturas, materiais, volumes, formas etc. dela. Ao final, recorrendo à descrição da obra, descobrimos que, metaforicamente, ela trazia a batalha entre duas divindades, dois *orixás* – Ogun e Ossanha –, simbolizando a guerra entre “tecnologia” e “natureza”. Talvez tal polarização belicosa fosse de deduzir – máquina e árvore; armas e alusão à violência, a brutalidade/peso da; a mistura/contrastes de materiais (lama, ferro, plástico), em última instância todos retirados da natureza, mas em diferentes etapas de manejo humano; a redoma de vidro no meio da mata... –, mas não pudemos identificar referências maiores a um panteão de matriz afro. Dependendo da bagagem ou expectativas do observador, poderíamos sim ter enxergado isso (mesmo que a obra não propusesse isso). Por outro lado, mesmo *procurando* (retornamos à obra), não identificamos tais referências. Por que, dentre todas as divindades ligadas aos assuntos, justamente lembraríamos de Ogun e Ossanha? Nos parece, no caso, que a obra comunicou algo, mas talvez a intenção do artista tenha passado ao largo disso.

Focar, então, no empírico da actância pode, num primeiro momento, ajudar a valorar a comunicabilidade de trabalhos de arte, no sentido de entender “o que eles comunicam/como afetam?” e no de “se houver mensagens, há na obra elementos que as digam?” – não cabendo, pontuamos, a noção de “clareza” como “obras melhores”, desconsiderando sutilezas e engenhosidades –, podendo isso servir mesmo ao processo de criação do artista.

Adicionalmente, poderíamos pensar sobre a *ontologia da obra* enquanto *rede* entre diversas partes: para entendê-la, seria necessário identificar tais elementos e o como eles se relacionam. Isso, novamente, nos remete a Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 15), colocando que

²⁴ Através de um curta. Acesso restrito. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YYsLdCTPM4E&bpctr=1379270531>>. Acesso em 11 de set. 2013.

analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", pois é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para "desconstruí-lo" e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou fragmento.

Decompor para entender as partes e como se articulam. Porém, se falamos na conformação de uma rede de elementos, seguindo o que Bruno (2012) nos lembra sobre *quase-objetos* e *quase-sujeitos* em Serres, poderíamos dizer que a obra só o é em relação a um observador, que, por sua vez, só o é em relação ao observável/observado. A rede não se encerra/se basta problematizando o objeto “puro”. Ela inclui como actante aquele o fruidor. Devemos, assim, considerar que a experiência de uma obra não se dá isolada “do mundo”, tanto no sentido do local dessa relação quanto de contextos.

Redes e (ontologia da) experiência

Purificar a obra, isolando a de conexões (por exemplo) de interpretação e focar *somente* no que ela apresenta, ou acreditar numa observação total/neutra, porém, seriam posturas para fora da TAR – e talvez nem fizesse sentido, se considerarmos que mesmo para reparar e direcionar a atenção, precisaríamos de certo “olhar treinado”: uma análise carregada de intenção/método pode reparar características diferentes das quais uma observação descompromissada ou *en passant* captaria. Como distinguir estilos de pinceladas numa tela se não conhecemos diferentes técnicas de pintura? Falar em uma harmonia entre elementos seria basear-se em concepções prévias de equilíbrio etc.

Se cada quase-sujeito se conformará numa relação única com um quase-objeto, se cada um percebe uma obra de maneira distinta, a TAR problematiza isso. Poderíamos, aqui, recorrer à CC e à OSG, mas, sendo nosso intuito é um estudo alternativo que não recorra à polêmica – ao menos inicialmente, uma vez que ela poderia ser complementar; ou mesmo ser complementada pela nossa proposta –, voltamos à *análise fílmica*, que também problematiza o lugar do analista. Nela, mesmo incluindo-o, deve-se evitar o perigo de uma “desconexão”

da *interpretação* ao objeto. Assim, colocamos, entender a experiência é compreender a *percepção* como *rede* na qual a obra é um actante dos mais notáveis. Para Vanoye e Goliot-Lété (2002, p. 13), “impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme²⁵. A origem de algumas delas podem evidentemente dizer mais do espectador que do filme [... que] porem, permanece a base na qual suas projeções se apóiam”. Eles alertam que a análise é a *criação de uma ficção* (na TAR *o fato científico é fabricado*²⁶ – não algo que o “denigra”, mas constatação a *sempre* ser considerada), mas que

os limites dessa invenção, dessa "criação" são, contudo, muito estritos. O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir outro filme. [...] Os limites da "criatividade analítica" são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. (VANOYE E GOLLOT-LÉTÉ, 2002, p. 15)

Para eles, a interpretação deve ser “[...] um movimento centrípeto em direção ao filme, [de modo que] qualquer perigo de cair na interpretação selvagem é afastado [... evitando que esta se torne] uma fabulação pessoal” (VANOYE E GOLLOT-LÉTÉ, 2002, p. 16). Dessa forma, poderíamos colocar que se deve entender e ter o actante produto artístico como “chão”, e, ao mesmo tempo, considerar o actante observador, que não produzirá um trabalho definitivo, totalizante e imparcial, mas *a pesquisa dele, feita por ele, com base nos instrumentos dele*. Não haveria, nesse sentido, a preocupação em descrever *tudo* o que potencialmente um “expectador ideal” perceberia, partindo para a exemplificação pontual (do pesquisador), focando no que o afetou, o que ele não pode ignorar, dispensando o que não alterou o suficiente os instrumentos de captura – o olhar, por exemplo – dele.

Continuando a questão da rede, devemos considerar que a relação sujeito/obra não se dá num plano ideal de realidade isolada, mas em locais/tempos específicos. Assim, primeiro, uma descrição da própria condição da experiência pode interessar. No exemplo de Barney, não se tratava de um “cubo branco” pretensamente neutro (e que, talvez, nunca o seja: um quadro sozinho em uma parede gigantesca talvez cause impacto diferente se numa de dimensões reduzidas), quando questões pontuais (mas que os programas rerepresentariam de

²⁵ E para nós, por extensão, qualquer obra de arte.

²⁶ Ver LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steeve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997

maneiras diferentes), como crianças correndo e, refletidas nos espelhos, formavam mosaicos, tornando indiferenciável “obra” e “galeria”. Além, para Vanoye e Goliot-Lété (2002. p. 54),

um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte [...], os filmes não poderiam se isolar dos outros setores de atividade da sociedade que o produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes).

Outra tarefa, portanto, é entender – sempre se perguntando se isso está na obra ou não, evitando a “fabulação” (não necessariamente a *negando*, conforme falaremos) – ao que a obra remete (escolas, estilos, metáforas, contextos etc.). O argumento deles, porém, cai no problema do recorte e – “modernamente” – isolam a pesquisa *a priori*. Para eles, “para compreender plenamente a produção cinematográfica de um determinado período, em um determinado país, é preciso se tornar economista, historiador (das instituições, das técnicas, das artes etc.), sociólogo, e não pretendo ser nada disso” (VANOYE E GOLIOT-LÉTÉ. 2002. P. 54). A “virada” da TAR seria afirmar que *sim, é necessário incorporar essas discussões na análise dos objetos*, mas sem necessariamente se tornar “economista, historiador” etc., quando dessas áreas só interessaria o que diz respeito diretamente ao evento. Esse conhecimento seria obtido no acompanhar de uma controvérsia ou, para nós, no problematizar do lugar do observador, quando ele só sentiria a influência do que está apto a mensurar (se reconhece a influência econômica, deve ser porque entende o suficiente para identificar tal tensão). Se – uma anedota – não sabemos que um trator e uma árvore são símbolos de Ogun e Ossanha, isso não nos afetará – até o momento em que lermos o texto indicativo.

Chegamos então à última parte da argumentação, uma que talvez pareça menos rigorosa (menos “científica” – não obstante, podendo ser argumentada dentro de um rigor) e talvez até idiossincrática: para se entender a *experiência estética*, não se pode simplesmente ignorar ou fazer vista grossa a actantes porque não se encaixam num modelo qualquer. Desse modo, fabulações (impressões “muito pessoais”), paratextos (incluindo informações sobre a obra, a intencionalidade do artista, a vida e a carreira dele etc.), contextos (polêmicas que podem ter pouca relação com a obra, mas dizendo do momento. Pensemos como a “histeria” pós “11 de Setembro” levou à autocensura de imagens das Torres Gêmeas em Hollywood²⁷, as quais, noutra situação, seria “inocentes/banais”). Ou quando, após o ataque de um atirador

²⁷ Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u15953.shtml>>. Acesso em 16 de set. 2013.

numa sessão cinematográfica nos EUA, uma cena de “massacre” em um cinema causou problemas a um filme²⁸) etc. podem influenciar a percepção. Conforme isso afete o analista, deve entrar na avaliação, ponderando-se, porém: tal percepção é *do analista/dos instrumentos dele*, não uma crença de que outros farão o mesmo; tendo o “retorno à obra” como parâmetro, percepções que não digam pouco a ela podem ser pontuadas (isso existiu), sem necessidade de aprofundamento; se a obra despertar no analista algo *muito forte*, talvez seja o caso de colocar que o trabalho é em referência à obra e a essa percepção particular.

. Sobre o empirismo disso, novamente: ideias/noções abstratas podem ser actantes quando afetam o mundo, o como agimos nele, e se rastreáveis. Se o cientista é instrumento de si, pode perguntar-se “o que me afeta?”, e o identificar mentalmente desses pontos os torna “reais”, narráveis. Igualmente, perguntar a alguém sobre o que o afetou, cria, através da resposta, um rastro disso no mundo. Com essas pontuações, sigamos à nossas considerações.

Considerações

Neste trabalho, nos propomos a relacionar a *teoria ator-rede* (e complementarmente a metodologia *cartografia de controvérsias* e noção de *objetividade de segundo grau*) a análises em artes. Resumindo a ontologia da TAR, voltada à ação empírica e às associações de redes de elementos/atores que são eles próprios redes, expusemos como algumas polêmicas sobre artes podem ser o motor a determinados estudos. Além, porém, pensamos em casos nos quais tal pensamento pudesse ser uma abordagem diferenciada, focando no que a obra afeta “por si” e na formação dela enquanto conjunto de elementos. Colocamos que a experiência não se limita ao que a obra traz em si, relacionando-a ao observador, ao ambiente/momento da observação e ao contexto geral, tendo sempre a obra como parâmetro. Relacionando a TAR principalmente à *análise fílmica*, cremos que pontos possam ajudar a valorar obras, entendendo o que elas comunicam (mensagens a sensações), e *se* comunicam algo intentado.

Pensando na nossa experiência prática de ensino, refletimos sobre como, às vezes, um “não entendi tal obra” pode levar a certos questionamentos. Muitas vezes, ao solicitarmos aos alunos que *descrevessem* o que viam, eles acabavam identificando elementos e estabelecendo eles próprios várias conexões e compreensões, muitas das quais só atentaram antes por falta de prática no exercício. Por outro lado, às vezes algumas obras simplesmente não expunham

²⁸ Disponível em: < <http://oscinefilos.com.br/artigo/warner-bros-pode-alterar-a-data-de-lancamento-de-gangster-squad>>. Acesso em 16 de set. 2013.

nelas elementos para direcionar a um entendimento pretendido pelo artista. Nesses casos, o “não entendi” que poderia levar um público a ser considerado “iletrado”, “ignorante”, revelava obras que falhavam em se comunicar, sendo restritas àqueles já “iniciados”. Mas isso não necessariamente deve ser considerado ruim: deve-se saber distinguir quando algumas obras são feitas para se relacionarem, ou discutirem, uma determinada condição. “A melhor obra” de tal artista só ganha esse sentido em perspectiva ao conhecimento das outras dele; um trabalho que questiona uma realidade social só ganha sentido se ela é conhecida etc.

Considerar tudo isso para entender a ontologia da experiência artística, tendo o actante obra como parâmetro, é a aproximação da *teoria ator-rede* com estudos em artes que pretendíamos problematizar, levando, cremos, a TAR a caminhos além dos a ela consagrados.

Referências

AKRICH, Madeleine. **The De-Description of Technical Objects**. in.: BIJKER, Wiebe E.; LAW, John (eds.). *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1992. p.206-224

AKRICH, Madeleine; LATOUR, Bruno. **A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies**. in.: BIJKER, Wiebe E.; LAW, John (eds.). *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1992. p. 259-264

ARMAN, Pindar Var. **Robot Artist** (Descrição de vídeo). 2011. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wnHy5MWH0pM>>. Acesso em 10 de set. 2013.

BRUNO, Fernanda. **RASTROS DIGITAIS: o que eles se tornam quando vistos sob a perspectiva da teoria ator-rede?**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Cibercultura do XXI Encontro da Compós, na Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, de 12 a 15 de junho de 2012.

FERREIRA, Leonardo. **TAR – algumas questões sobre pesquisa em arte (e em “ciências duras”)**. Disponível em: <<http://gpc.andreleamos.info/blog/2013/03/21/tar-algumas-questoes-sobre-pesquisa-em-arte-e-em-ciencias-duras/>>. Acesso em 15 de set. 2013. 2013a

FERREIRA, Leonardo. **Teoria Ator-Rede I: Críticas (à cartografia de controvérsias)**. Artigo submetido ao NT1 Sociabilidade, Novas Tecnologias e Práticas Interacionais do Simsocial – Simpósio em Tecnologias Digitais e Sociabilidade, na Universidade Federal da Bahia, Salvador, 10 e 11 de outubro de 2013. 2013b

LATOUR, Bruno. **Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane**. in.: BIJKER, Wiebe E.; LAW, John (eds.). *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London, England. 1992. p.225-258

LEMONS, André. **A Comunicação das Coisas. Teoria Ator-Rede e Cibercultura**. No prelo. 2013.

MEDNIS, Egils. **Robot Art by Moka-Moka** (Descrição de vídeo). 2013. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-NbqRqpnnSo>>. Acesso em 10 de set. 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus. Campinas, SP. 2ª edição. 2002

VENTURINI, Tommaso. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory**. Draft version. 2009. Disponível em: <http://www.tommasoventurini.it/web/uploads/tommaso_venturini/Diving_in_Magma.pdf>. Acesso em 18 jun. 2013

VENTURINI, Tommaso. **Building on faults: how to represent controversies with digital methods**. in.: Public Understanding of Science, 21 - 7 (Forthcoming). 2010. Disponível em: <http://www.medialab.sciences-po.fr/publications/Venturini-Building_on_Faults.pdf>. Acesso em 18 jun. 2013