

## **Desterritorializações estético-científicas ou... sobre criação artística, pesquisa acadêmica e bordas: o caso do Projeto Balbucio**

Num impulso irrefletido, tendo, de início, a concordar, em questões de método, com Popper:

Começo, regra geral, as minhas lições sobre Método Científico dizendo aos meus alunos que o método científico não existe. Acrescento que tenho obrigação de saber isso, tendo eu sido, durante algum tempo, pelo menos, o único professor desse inexistente assunto em toda a Comunidade Britânica.

(...)

Tendo, então, explicado aos meus alunos que não há essa coisa que seria o método científico, apresso-me a começar o meu discurso, e ficamos ocupadíssimos. Pois um ano mal chega para roçar a superfície mesmo de um assunto inexistente.<sup>1</sup>

Mesmo que se tenha em mente que método (científico) não se resume a “procedimento, técnica ou meio de se fazer alguma coisa, especialmente de acordo com um plano”, a “processo organizado, lógico e sistemático de pesquisa, instrução, investigação, apresentação etc.”, portanto, apenas a “ordem, lógica ou sistema que regula uma determinada atividade” ou “conjunto de regras e princípios normativos que regulam o ensino ou a prática de uma arte”<sup>2</sup>, e que, em termos de raciocínio, mostre-se evidente a verdade como telos do método científico e por isso acima de tudo é preciso pensar na sua possibilidade. Porque, trate-se de pesquisa acadêmica ou artística, o conceito ainda respeita a matriz cartesiana, para a qual método são as operações e disposições racionais a priori (evidência, análise, ordenação sistemática [simples ↔ complexo], recapitulação da totalidade do problema investigado), que conduzem ao conhecimento, à verdade.

A questão é: trate-se da perspectiva cartesiana; do método nomotético pensado por Bacon (método = indução + experimentação → verdade); mesmo do método idiográfico, de Windelband, que já adverte para a fragilidade das generalizações em se tratando do objeto das ciências humana; da perspectivas transdisciplinar e complexa de Edgar Morin, o que está sempre em pauta é a validade epistêmica de procedimentos determinados a priori. Contudo, o que modelos lógico-dedutivos, hipotético-dedutivos,

---

<sup>1</sup> POPPER, K. R., 1956, *Acerca da inexistência do método científico*, in Prefácio da edição de 1956 do livro *O realismo e o objetivo da ciência*, Publicações Dom Quixote (tradução), Lisboa, 1987. Este prefácio foi lido num encontro dos Fellows of Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences, em Stanford, Califórnia, em novembro de 1956

<sup>2</sup> Houaiss. *Verbete Método*

lógico-indutivos, sintéticos, analíticos, dialéticos, empíricos, categórico-dedutivos, dedutivos, indutivos, axiomáticos podem garantir sobre a verdade? Eles apenas dizem respeito ao nosso desejo de ordenar o caos, de gerar mundos. Mas, o fato é que o fenómeno, esse todo perceptivo que domina a mente em determinado instante (Peirce) e daquilo que o mundo é feito, é semiose infinita, (quase) nunca estanca. Se já não é possível legislar sobre ele sem prejuízos (toda generalização é amputação) às idiosincrasias do real percebido, menos possível ainda será – se o que vale aqui é o princípio da busca por uma episteme nova e livre – legislar de antemão.

Segundo Peirce, a um bom fenomenólogo não podem faltar três habilidades: ver, atentar para, generalizar. Esta última como resultado final da experiência fenomênica e não como princípio dela. Antes, é preciso ver as coisas, desmentindo Kant, fora do tempo e do espaço. Socorro-me na metáfora caireana:

Vive, dizes, no presente;  
Vive só no presente.

Mas eu não quero o presente, quero a realidade;  
Quero as coisas que existem, não o tempo que as  
mede.

O que é o presente?  
É uma coisa relativa ao passado e ao futuro.  
É uma coisa que existe em virtude de outras coisas  
existirem.  
Eu quero só a realidade, as coisas sem presente.

Não quero incluir o tempo no meu esquema.  
Não quero pensar nas coisas como presentes; quero  
pensar nelas como coisas.  
Não quero separá-las de si-próprias, tratando-as por  
presentes.

Eu nem por reais as devia tratar.  
Eu não as devia tratar por nada.

Eu devia vê-las, apenas vê-las;  
Vê-las até não poder pensar nelas,  
Vê-las sem tempo, nem espaço,  
Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê.  
É esta a ciência de ver, que não é nenhuma.

Daí, a discriminação, a alteridade, o outro. Só, desta multiplicidade instaurada pelos existentes é possível generalizar.

Parece que um método aparece. Mas como ver com olhos ingênuos, livre dos preconceitos inerentes à experiência pretérita?

Lido com o paradoxo cotidianamente e de modo duplo: na pesquisa acadêmica e na pesquisa artística. É no embate entre os dois processos que intuo o método!

\*\*\*

É como num filme. Penso na mão enrugada e enrijecida de seu Chico Caboclo, em close, a crivar, habilidosamente, sobre o papel pautado de um dos seus cadernos escolares baratos, mais um de seus benditos, daqueles que aprendeu acompanhando as obrigações da ordem da qual hoje é o decurião. Ou que ele mesmo compôs. O gesto de caboclo refaz o gesto ancestral do escriba, reintroduz o mito no agora, com a ponta da caneta esferográfica costura passado e presente.

A cena ainda prolonga-se. O canto roufenho atravessa o quadro. E a locação é outra. Enquanto Caboclo escreve, Zé Carneiro rega o baixio.

Tudo ainda está verde. A chuva foi na medida, diferentes dos dois anos passados: num, água de menos; noutra água demais. Não vai demorar muito e começa a estiar. O verde, a princípio vai ficar mais retraído – alguma árvores, já se pode ver, não parecem tão frondosas –, depois retrai-se por completo. E começa a nova espera. O tempo é um círculo. O trabalho na terra, a essa altura, já é mais pela força do hábito e para fazer render à exaustão o que a natureza proveu.

A voz ainda está lá. Caboclo ainda escreve. Pode-se ver pela janela da casa de calçada alta plantada num cimo no meio de quase nada. Um punhado de casas à vernácula numa vastidão sem fim de sertão. Seu sossego, vez por outra é perturbado pelo pó-pó-rum-pó-pó-rum de uma motocicleta de baixíssima cilindrada ou pelo choro de um neto ou dos filhos dos vizinhos.

O furdunço da equipe de filmagem chegando ao sítio também surpreende seu João Galego. Logo se forma o alvoroço. Todos prontos, o destino é a varanda, lá se pode conversar enquanto a comida é preparada, mesmo sob protestos de não querer incomodar a equipe. Café antropológico. A conversa se estende. Galego conta sua história, fala da família, do trabalho e da fé, mas ainda não de penitência. O assunto tem seus melindres e o entrevistador sabe. As palavras do penitente dialogam constantemente com imagens feitas da região e da sua rotina. Longa, depois a edição

tratará de enxugar os excessos da entrevista, as tautologias, a cotejará com a fala dos outros dois decuriões.

A voz recrudescer. Sua presença cada vez mais domina o espaço narrativo do filme imaginado. É como se ela preparasse o terreno para a apresentação do rito e para a instauração do sagrado. Aos poucos, as imagens do tempo profano que, até agora eram a base onde eclodiam as cenas da ação purgatória da Ordem, vão cedendo espaço para as imagens das obrigações, até que a situação se inverta e o século não seja mais uma interferência, um ruído neste separado que a penitência instaura.

Enquanto Caboclo fala – e os outros decuriões também –, cada etapa do processo de preparação do rito é mostrada. Opas, barretes, cachos, terços e cruzeiro vão sendo arrumados. Já não é como antigamente, no mais absoluto sigilo. A mulher e os filhos ajudam e até se orgulham. Ainda que para eles, hoje, pareça anacrônico e quase nenhum deles se interesse em ingressar para a Ordem e manter a tradição. O entrevistador pressente uma certa angústia. Ele mesmo sofre com ela. Quanto tempo ainda sobreviverá o fenômeno. Contudo a perspectiva do fim não imobiliza a ação nem arrefece a fé e a entrega dos decuriões. O espírito proselitista, tão característico das grandes religiões históricas, como o catolicismo, está ausente aí. Talvez isso mesmo seja a causa da diminuição no número de grupos da ordem e de penitentes.

Há bem pouco tempo, a secretaria de cultura do município, estribada no interesse da mídia despertado por outros grupos de penitentes da região – destaque até na Marquês de Sapucaí – levou um deles para se auto-flagelar em praça pública durante os festejos de aniversário da cidade. O sagrado se espetaculariza, apresentando-se como teatro, simulacro, perde sua função primordial: reestruturar toda a existência cósmica.

O canto roufenho e lamuriosos destes homens dominam a noite. Primeiro o encontro no “Alertai”, um cruzeiro no alto dum morrote; depois as orações iniciais; a longa caminhada com paradas nas cruces dos mortos, capelas e cemitérios, tantas quantos sejam eles; e os benditos. As litânias revestem-se, à medida que a obrigação avança, de poder e força sublimes. A alma não comporta a grandeza e o terror da presença divina que elas instauram.

O pesquisador então compreende. É esse o compromisso, a responsabilidade que o mundo de hoje não abarca mais. Trata-se de uma mentalidade que não encontra eco no mundo contemporâneo, a não ser pela estranheza que causa, todavia não pela função integradora que a motiva. Nem por isso essa voz aguda insiste em perfurar o século, abrir nele uma brecha, um rasgo do sagrado.

A câmera agora, fixa, vê-los voltar, na escuridão da noite, cheios de luz interna, para o círculo do tempo que nunca se fecha.

\*\*\*

A opção pela metáfora cinematográfica não é nem gratuita, nem meramente retórica. A ela recorro, em primeiro lugar, porque um dos produtos da pesquisa deverá ser um documentário (hoje, em fase de produção) e, assim, não é mais possível pensar o objeto sem o recurso às linguagens audiovisuais, tendo em vista que muitos partidos tomados ao longo da pesquisa de campo se deveram ao constrangimento inerente aos procedimentos e tecnologias de registro de som e imagem; e que o diário de campo de tinta e papel e se converteu num HD, armazenando em terabites, full hd, imagens e sons coletados em campo. Mas principalmente porque, em parte, foi a proliferação das imagens técnicas, especialmente estruturadas em linguagens audiovisuais, no mundo contemporâneo, que contribuiu para a desestruturação no campo da ciência na medida em que, ao evidenciarem a multiplicidade de formas sógnicas que permeiam o mundo, perturbam o lugar epistemológico privilegiado do *logos* no pensamento ocidental e, por conseguinte, de um método dado. Além disso, já que, no princípio, o desenvolvimento dessas linguagens híbridas encontram desenvolvimento mais acelerado no campo das artes, não havia como impedir a contaminação estética do discurso científico. Será inútil retornar aos exemplos vastos e sempre mesmos que corroborem o diálogo histórico entre arte e ciência. Todavia, hoje, os processos de desterritorialização entre ambos os campos é mais radical do que nunca, a ponto de conduzir à indistinção entre eles além da borda.

Só por essa metáfora posso refletir as idas e vindas da pesquisa, minhas dúvidas e incertezas como pesquisador, por um lado, e por outro, dos tempos, lugares e modos de ser e de estar do meu objeto, sem nunca, a bem da verdade, apreendê-lo de fato, mas sem escamotear isso a ninguém. Tudo que posso é mostrar o caminho e os arranhões.

\*\*\*

Foi fundamental, e é, trabalhar com um grupo de pesquisadores e artistas interessados em averiguar os limites entre arte e ciência a partir da experimentação metodológica, só e tão só se método for, como no etmo, o caminho trilhado. Não se trata de mera passagem, mas do meta-caminho: “mudança de lugar ou de condição”,

“sucessão no tempo ou no espaço”, “no meio de, entre; atrás, em seguida, depois; com, de acordo com, segundo; durante”, “interposição ou intermediação” “comunidade ou participação”<sup>3</sup>.

**Quatro Vezes Balbucio:**

das relações entre corpo, arte e pesquisa acadêmica não produção artística contemporânea

Antonio Wellington de Oliveira Junior<sup>4</sup>

O espólio do Século XX é a incerteza. Se o exemplo recorrente – e sempre primeiro – da física relativa é estereótipo incontornável, isto se deve ao fato de transpor, para o mundo dos fenômenos físicos, aquilo que, no campo da especulação filosófica, já se suspeitava: tudo é uma questão de perspectiva. Mais tarde, a física quântica verificará, a partir da instabilidade das partículas subatômicas, um nível de imprevisibilidade maior ainda. E o que dizer dos processos desconstrutivos impetrados por pensadores como Nietzsche, Bergson, Foucault, Derrida, Deleuze?

---

<sup>3</sup> Houaiss. Verbete. Met(a)-

<sup>4</sup> Professor Adjunto do Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará – UFC. Líder do Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte – LICCA. Artista visual e performer, compõe os coletivos Projeto Balbucio e 487A.

Não é tarefa simples pensar numa dimensão da vida humana imaculada de dúvida: religião, política, a ética

Embora sejam delas o substrato, o motor inicial, as instabilidades na esfera das sensibilidades, nos modos de sentir, nos padrões de gosto, no ideal de belo e sublime, mantêm determinações recíprocas constantes com os processos entrópicos ocorridos naqueles campos da vida e, com pouca sombra de dúvida, findam por configurar o conhecimento estético como um sistema de extrema desordem e indeterminação. Em nenhum daqueles campos é verificável o problema do acaso e do improvável, como neste aqui, onde não são problemas apenas colaterais porquanto informam mesmo o mundo das experiências sensíveis em si. Se, de certo modo, essa angústia barroquesca, esse jeito de estar no mundo é aflitivo e inseguro, de outro, ao que parece, é-nos sedutor – gozamos mesmo aí – a falta de definições prontas, de leis gerais e absolutas, de fronteiras, de limites, de fechamentos. É na brecha, no buraco, na elipse, na falta que o novo pode ser; o quase-nada é o lugar da *poiesis*.

Pode haver evidência maior desse estado de coisas que o espírito vanguardista/experimentalista da maioria das propostas estéticas do século passado e da produção artística delas decorrente? Não foi isso que, de fato, herdamos do(s) dadaísmo(s) em sua crítica radicalmente desconstrutiva ao passado, não ao que nele é memória e vida (estas, sim, a matéria prima do *ready-made* Duchampiano), mas ao artificialismo, à imposição de normas anacrônicas e à ilusão de certeza e equilíbrio que produziam? Não foi por isso que (ab)usaram de estranhamentos, deslocamentos, desautomatizações, na base, nada mais que procedimentos de desestabilização e desorganização de mundos? É também (me engano?) o que ocorre à figura cubista sujeita à alternância contínua análise-síntese; é o que justifica o interesse na não-linearidade do inconsciente entre os surrealistas ou o que se evidencia, não só na natureza de mera possibilidade, mas de devir mesmo!, que caracteriza a experiência de futuro, sempre horizonte, como também das instabilidades inerentes à aceleração e mecanização, processos instauradores do mundo re-imaginado pelos Futuristas.

Além disso, ratificam a hipótese, a indeterminação do sentido provocada pela infabilidade da pura apresentação das qualidades no abstracionismo, em suas diversas feições; o abandono da narrativa linear – em alguns casos, a negação absoluta da ideia de narratividade, como no teatro pós-dramático de Robert Wilson; os problemas relativos à experiência fenomenológica do tempo (distensão, textura, duração, memória...) e do espaço (*site specific*, território, fronteira, *land art*, cartografia...); a

incorporação do valor positivo de apresentação da matéria, não mais apenas do seu valor estrutural (= diferença); a potencialização da abertura da obra de arte favorecendo a rizomatização da experiência estética (criação↔recepção, a partir daí, lugares cada vez mais indistintos e *interreflexivos*); a nova epistemologia inaugurada pelo hiperlinkado fluxo de informação contemporâneo profundamente marcada pela dúvida subjacente aos processos de mediação tecnológica: questões muito gerais que caracterizaram os vários campos da criação artística a partir da segunda metade do século XX, da música à literatura, da arquitetura às artes visuais/plásticas, da fotografia ao cinema, não houve campo, gênero ou modalidade que não tenha sido contaminado pelo espírito do tempo.

\*\*\*

Só situada nesse estado de coisas, a obra do Projeto Balbucio pode ser pensada: performances, instalações, *enviroments*, intervenções urbanas, *web art* (games, sites, blogs, telefonia móvel...), videoarte, *stickers*, música, pesquisa etnográfica, escritos de natureza acadêmica e artística... A inserção em múltiplas modalidades da produção/criação artística confirmam o lugar do Balbucio no quadro da arte atual profundamente marcada pela dissolução das fronteiras, pelos hibridismos, pela indefinição dos limites, mas isso não basta pra estabelecer o denominador comum investigado no início.

A performance – escolha inicial determinada pelo objeto da minha pesquisa acadêmica junto às Ordens Penitentes do Cariri cearense, nas quais, em parceria técnico-artística com o Projeto Balbucio, investigo a dimensão performática do ritual religioso – tornou-se, no primeiro ano de atividade do coletivo, o lugar de convergência dos múltiplos interesses do grupo. Não à toa.

Só um olhar apressado, ou ignorante do que é performance, poderia ver, aí, na convergência daquelas preocupações muito diversas em torno de uma questão geral, constrangimento de qualquer ordem. Certo que generalizações implicam em esquecimentos, elipses, amputações. Mas é preciso concordar: poucas manifestações artísticas do século vinte foram marcadas pelo mesmo grau de abertura e indefinição da performance. Por sua capacidade de entabular as negociações necessárias e inerentes aos processos criativos no contexto artístico atual, não só entre as diversas modalidades artísticas (pintura, escultura, música, teatro, dança, cinema, fotografia, etc.), mas



também, e especialmente, com outros campos da expressão humana (a comunicação, a ética, a religião, a ciência, a técnica, a filosofia), a performance foi tornando-se a pedra de toque na produção do Balbucio.

O conceito é movediço. Se já não é possível uma definição acabada quando se incorre no erro de restringir o termo a uma modalidade específica da arte contemporânea, cuja origem histórica seria as experimentações vanguardistas do início do século XX, o ápice, os experimentalismos e conceitualismos dos anos de 1950 a 1980, e a consolidação, a atual integração das capacidades estético-expressivas do corpo às tecnologias de comunicação/informação, muito menos o será quando se toma a performance a partir de uma visada mais antropológica<sup>5</sup>, na qual toda a possibilidade de mundos engendrados pela ação performática do corpo não se encarcera em gêneros, modalidades ou tipos.

A conveniência não se esgota só na abertura do fenômeno que, por isto mesmo, pode servir de conceito-chave para o trabalho do Balbucio. A performance é, antes de tudo, a ação expressiva do corpo, e há, nessa definição geral e breve, dois temas que ocupam os interesses do coletivo: comunicação e corpo, estes, também, mais do que em outros períodos históricos, conceitos-limites. Aí, o problema da incerteza é ratificado.

Primeiro o corpo! Nele, tudo é móvel: a matéria física e a matéria sígnica estão ininterruptamente em movência sincrônica e movência diacrônica. Hoje, não é possível consenso em torno de um conceito geral “corpo”, nem na arte, nem na ciência, nem na filosofia. Talvez só o campo religioso ainda ouse legislar sobre, mas, aí, o dogma é o que está valendo!

O alto nível de complexificação e generalização da mediação tecnológica no campo das comunicações tornaram obsoletos conceituações e modelos comunicativos excessivamente fechados ou simples. Se ainda recorremos a eles é apenas com finalidades crítico-analíticas. Nas sociedades da comunicação generalizada, como definiu Vattimo<sup>6</sup> o tempo presente, processos comunicativos unilaterais ou circulares, não dão conta dos modos cada vez mais interativos, dialógicos e rizomáticos de comunicação. Trata-se, em última instância, da formação de novas sensibilidades, no plural mesmo, não mais assentadas somente na experiência sensível de base orgânica, mas derivadas dos modos cada vez mais promíscuos e substantivos de intercâmbio entre

---

<sup>5</sup> ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 09.

<sup>6</sup> VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 27-44.

organismo biológico e a mediação tecnológica hodierna. O corpo-mídia<sup>7</sup> assume outro estatuto neste estado de coisas: estende-se, numeriza-se, hibridiza-se, ciborguiza-se; pós-humaniza-se<sup>8</sup>, dizem!

\*\*\*

Não há campo de conhecimento que não tenha sido, de algum modo, afetado pela presença dos meios de comunicação na sociedade contemporânea, em especial o campo da criação artística. Nas últimas quatro décadas, o reescalamento do papel dos meios de comunicação na ordem global pôs em relevo as relações necessárias entre comunicação e arte, que, num breve espaço de tempo, passaram a pautar não só o campo da criação artística como as reflexões científicas e filosóficas em torno da arte.

o fato é que, talvez por ser acachapantemente óbvio, tais relações, muito raramente são consideradas pelo que realmente as tornam inegáveis: todo processo artístico é processo comunicativo (o inverso não está valendo sempre!). Há que se considerar as especificidades deste processo, sim; não se trata de um ato comunicativo da mesma natureza dos de funções meramente conativa, expressiva, metalingüística, referencial ou fática, mas poética. Que, na maior parte dos usos feitos da linguagem, tais funções não aparecem de modo puro, isoladas umas das outras; que, ao contrário, combinam-se de múltiplos modos, acumulam-se, sobrepõem-se, hierarquizam-se<sup>9</sup>; que, dos elementos do modelo comunicativo proposto por Jakobson, a mensagem (componente ao qual se liga a função poética) é o único cuja realização deve-se à ação solidária dos demais... Isto parece insofismável. Desconfio, porém, que a função poética se estruture num tipo de homeostase muito particular entre as outras funções e depende dela para se perfazer. Onde reside a particularidade desse processo? Em cada um dos elementos postos em cena: emissor, receptor, canal, código, contexto... Em cada um deles jazem especificidades que, no momento oportuno, ativadas pela metáfora, instauram o poético, mais que jogo com o significante<sup>10</sup>, o esfregar libidinoso das palavras<sup>11</sup>.

\*\*\*

Performance: corpo, comunicação e arte: o MDC encontrado!

---

<sup>7</sup> GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 125-133.

<sup>8</sup> BOSTROM, Nick. A history of transhumanist thought. In: *Journal of Evolution and Technology*. vol. 14 n. 1. abr. 2005.

<sup>9</sup> VANOYE, Francis. *Usos da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 56.

<sup>10</sup> Idem, p. 55.

<sup>11</sup> CHALHUB, Samira. *Funções da linguagem*. São Paulo: Ática, 1987, p. 47.

É essencialmente nesse eixo (corpo-comunicação-arte) que aquelas situações iniciais, e várias outras postas em cena pelo Balbucio, podem ser plasmadas. Há muitos outros temas e questões que preocupam o coletivo – cidade, identidade, sagrado e profano, imagem numérica, comunidade, tradição, memória, gênero, oralidade, inovação tecnológica –, mas de modo colateral; aparecem quase sempre sob o mote principal. Graças ao inacabamento inerente àquele eixo, e só por isso, foi possível agrupar coerentemente interesses tão diversos em torno de um projeto artístico coletivo.

\*\*\*

A produção artística do balbucio evidencia o caráter indisciplinar<sup>12</sup> da investigação artístico-acadêmica do Projeto. São múltiplos e vários os campos teóricos que serviram de base para a análise e crítica dos projetos em pauta neles: teorias da comunicação, semiótica, antropologia, psicanálise, história da arte, teorias estéticas e estudos da oralidade. O leitor poderá comprová-lo **não só na bibliografia incorporada aos textos e listada, como, igual e principalmente,** na busca de uma metodologia que, ao invés de impor modos muito gerais e cristalizados de abordagem do objeto, debruasse o diálogo radical daqueles campos entre si e das metodologias deles derivadas, a ponto de ameaçar a subsistência de suas fronteiras e limites, em favor da necessidade, cada vez mais premente, de pensar o sentido da produção do conhecimento científico hoje e, mais, a natureza de suas relações com a arte.

Penso que, aí, sim, está a importância da experimentação metodológica empreendida pelo coletivo. Não no rompimento com os convencionalismos do texto acadêmico, optando, quase sempre, por um viés mais poético-ensaístico de escrita; nem na subversão do preconizado, e mal compreendido, “distanciamento do objeto” – **todos os autores analisaram obras das quais são autores, atores ou produtores;** nem na recusa por filiações aguerridas a paradigmas teórico-metodológicos estritos em respeito às demandas dessa natureza advindas do processo particular e sempre único de approach dos fenômenos; nem mesmo por colocarem em xeque as definições mais estreitas de comunicação, normalmente (e institucionalmente!) restringidas aos processos instaurados pelos *mass media*; enfim, nem pelo caráter híbrido (pesquisa artística + pesquisa acadêmica; trabalho prático + trabalho teórico): não é nesses fatores

---

<sup>12</sup> SODRÉ, Muniz apud GREINER, Christine. Op. Cit., p. 11.

isoladamente que reside o valor das monografias publicadas neste livro, mas no modo como, solidariamente, cooperam para que se sonde as relações vicerais, naturais e necessárias entre arte e ciência.