

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”**

**INSTITUTO DE ARTES - MESTRADO EM ARTES
CAMPUS DE SÃO PAULO**

ALITA MARIAH AMORIM DE SOUZA

**A ESTÉTICA DO BIJARI: EM BUSCA DA
PERMANÊNCIA**

SÃO PAULO

2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”**

**INSTITUTO DE ARTES - MESTRADO EM ARTES
CAMPUS DE SÃO PAULO**

ALITA MARIAH AMORIM DE SOUZA

A ESTÉTICA DO BIJARI: EM BUSCA DA PERMANÊNCIA

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP, Campus de São Paulo, como requisito parcial exigido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração em Artes Visuais, linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, para obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Sogabe.

SÃO PAULO

2012

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Prof. Dr. Milton Sogabe
Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP-SP

1º examinador: Prof. Dr. Jorge de Albuquerque Vieira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC -SP

2º examinador: Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano
Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC

Defendida em 28/01/2013

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao Clinio e Ady, dupla dinâmica amada, a quem tenho a sorte de chamar de meus pais nesta vida.

Ao Adriano, meu companheiro, que faz minha vida mais leve e alegre com seu amor e sua música.

Ao meu amado filho Érico, que chegou há pouco, e já é toda a minha existência.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Milton Sogabe, meu orientador nesta dissertação, que muito me incentivou com sua sabedoria zen a empreender esta pesquisa.

Aos amigos Ana Pato, Chico Daviña, Tete Tavares e Valquíria Prates que compartilharam minhas angústias acadêmicas e me apresentaram novos caminhos nas artes visuais.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente para Larissa Gallep, conterrânea querida.

Vivemos assim em vários níveis, diversificados em complexidade, e podemos também morrer em um e viver em outros. Nosso problema passa a ser viver em plenitude, executar de forma plena essa transformação da complexidade que dá sentido à vida. Muitos morrem de fome, não conseguem autonomia orgânica. Outros sobrevivem, mas não possuem os níveis mais elevados de cultura, da contemplação e meditação do encantamento com o Universo (Jorge Albuquerque Vieira).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é demonstrar, por meio da análise semiótico-sistêmica de três projetos do BijaRi, que a arte pode apontar caminhos que levem à mudança de hábitos. São intervenções e instalações que visam a produção de ambientes e objetos estéticos, com o intuito de atingir o grande público nas metrópoles, sobretudo São Paulo, provocando estranhamento e o choque, a fim de lhes despertar um novo olhar, uma nova mentalidade, uma mudança de hábitos, capaz de garantir a permanência dos sistemas vivos, entre os quais, os seres humanos, considerados, à luz da Teoria Geral de Sistemas, os sistemas biopsicossociais mais complexos existentes no planeta. Os projetos analisados são *Natureza Urbana*, de que fazem parte quatro instalações, *Oceano Invadido* e *LUXO*. Com base em conceitos centrais da Teoria Geral de Sistemas e da Semiótica Peirceana, pretendemos fazer uma análise sistêmico-semiótica dos trabalhos do grupo paulista Bijari, relacionando tais obras com o conceito de permanência na Arte e as ciências normativas de Peirce (semiótica, ética e estética).

Palavras-Chave: Teoria Geral de Sistemas, Semiótica Peirceana, Ciências Normativas.

ABSTRACT

The objective of this work is to demonstrate, through the semiotic analysis of three-systemic projects Bijari, that art can point out ways that lead to changing habits. Installations and interventions are aimed at the production of aesthetic objects and environments, in order to reach the general public in cities, particularly São Paulo, causing estrangement and shock in order to wake them a new look, a new mentality, a change of habits, able to guarantee the permanence of living systems, including human beings, considered in the light of General Systems Theory, the more complex biopsychosocial systems on the planet. The projects are analyzed Urban Nature, which are part of four facilities, Ocean Invaded and LUXURY. Based on the central concepts of General Systems Theory and Peircean Semiotics, we intend to make a systemic-semiotic analysis of the work of the Bijari, relating these works with the concept of permanence in the Art and normative sciences of Peirce (semiotics, ethics and aesthetics).

Keywords: General Systems Theory, Peircean Semiotics, Normative Sciences

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema do signo peirceano à maneira de um grafo invertido.....	18
Figura 2 - Desenho esquemático de um Outdoor Verde.....	66
Figura 3 – O antigo outdoor em Curitiba	67
Figura 4 - O Outdoor Verde do BijaRI em Curitiba.....	68
Figura 5 - O Projeto Jardins Móveis (instalado em frente ao Masp em São Paulo).....	69
Figura 6 - O Projeto Carro Verde	70
Figura 7 – Outra versão.....	70
Figura 8 – O Carro Verde guinchado	71
Figura 9 - Ônibus Verde (vista geral)	72
Figura 10 – Ônibus Verde (vista traseira).....	73
Figura 11 – Interior do Ônibus Verde	73
Figura 12 - Oceano Invadido (vista geral)	77
Figura 13 – Anêmona-pufe.....	78
Figura 14 – O Logo da Instalação Oceano Invadido	78
Figura 15 – Um sistema de roldanas e telas simula o movimento do mar.....	79
Figura 16 – Uma tela convexa exhibe o ciclo de uma sacola plástica	79
Figura 17 – Um intérprete, sobre o pufe, aprecia a instalação.....	79
Figura 18 – O poema concreto de Augusto de Campos	82
Figura 19 – A instalação do BijaRI	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SEMIÓTICA PEIRCEANA.....	16
1.1 A Cartografia das Ciências.....	16
1.2 O Signo e as Três Categorias	18
1.3 Os Três Tipos de Interpretante Dinâmico	22
1.4 As Relações do Signo com seu Objeto Dinâmico	24
1.4.1 Ícone.....	25
1.4.2 Índice	26
1.4.3 Símbolo	27
2 A TEORIA GERAL DE SISTEMAS (TGS)	28
2.1 Princípios gerais.....	28
2.2 Uma Ontologia Semiótico-Sistêmica.....	29
2.3 As Ideias Nucleares da TGS	30
2.4 Arte como Sistema	34
2.5 Arte e Permanência.....	38
3 AS CIÊNCIAS NORMATIVAS	45
3.1 As Três Ciências	46
3.1.1 Lógica.....	46
3.1.2 A Ética	47
3.1.3 A Estética	48
3.2 Mudança de Hábito	53
4 ANÁLISE DE TRÊS PROJETOS DO BIJARI.....	63
4.1 Série Natureza Urbana.....	63
4.1.1 Outdoor Verde.....	64
4.1.2 Jardins Móveis	68
4.1.3 Carro Verde.....	69
4.1.4 Ônibus Verde	72
4.2 Oceano Invadido	76
4.3 A Instalação <i>LUXO</i>	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS.....	88

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo analisar três projetos desenvolvidos pelo coletivo artístico BijaRi, que se compõe de dez integrantes. São arquitetos, VJs, webdesigners e artistas plásticos.¹

São intervenções e instalações que visam a produção de ambientes e objetos estéticos, com o intuito de atingir o grande público nas metrópoles, sobretudo São Paulo, provocando nos intérpretes o estranhamento e o choque, a fim de lhes despertar um novo olhar, uma nova mentalidade, em termos semióticos, uma mudança de hábitos, capaz de garantir a permanência dos sistemas vivos, entre os quais, os seres humanos, considerados, à luz da Teoria Geral de Sistemas, os sistemas biopsicossociais mais complexos existentes no planeta.

O BijaRi é um centro de criação de artes visuais, multimídia e arquitetura, cuja proposta é desenvolver projetos em diversos suportes e tecnologias, como instalações e intervenções, mas sempre políticas, com caráter crítico, que questionem a realidade. Produzem em conjunto, mas levam em conta a liberdade de cada um expressar sua individualidade.

Os projetos analisados são *Natureza Urbana*, de que fazem parte quatro instalações. A primeira delas, *Outdoor Verde*, converte espaços e estruturas normalmente ocupadas por publicidade em jardins suspensos. Esta ideia do grupo surge após a Lei Cidade Limpa, promulgada pela Prefeitura de São Paulo em janeiro de 2007, a fim de eliminar a poluição visual provocada por suportes contendo publicidade externa.

Na segunda instalação da série, denominada *Jardins Móveis*, realizada em junho de 2009 em parceria com o coletivo Tupinãodá e o arquiteto José Subero, o BijaRi se utilizou de 30 caçambas destinadas à deposição de lixo e entulhos, enchendo-as com plantas. Se o apreciador decidisse ligar (gratuitamente) para um número de telefone inscrito em cada caçamba, podia ouvir o Manifesto *Disk Mobilidade*, que tratava do desenvolvimento aliado à consciência ecológica.

A terceira e a quarta instalações do projeto *Natureza Urbana*, intituladas

¹ Eduardo Fernandes, Frederico Ming, Flávio Araújo, Giuliano Scandiuzzi, Gustavo Godoy, Geandre Tomazzoni, Maurício Brandão, Olavo Ekman, Sandro Akel e Rodrigo Araújo.

Carro Verde e *Ônibus Verde*, apresentam concepção estética bem semelhante à do *Outdoor Verde*: foram utilizadas carcaças de automóveis e ônibus (despojados de motor e peças) para abrigar bromélias, samambaias, unhas de gato e palmeiras. A diferença era o ônibus dispor de uma tela em seu vidro traseiro, adaptado para exibir vídeos sobre a preservação do ambiente, permitindo, também, que o visitante adentrasse seu interior verde.

O segundo projeto a ser examinado, *Oceano Invadido*, foi instalado na galeria da Caixa Cultural São Paulo, de julho a agosto de 2010. A réplica de uma baleia jubarte, quase do tamanho natural, ficava presa por cordas no centro da instalação que imitava um ambiente marinho. Havia também almofadas (pufes) em forma de anêmonas, nos quais o expectador podia descansar e apreciar a obra. Tanto a baleia como as anêmonas eram recobertas por material plástico descartável colorido.

Como matéria prima foram usados madeira, tubos de PVC e retalhos plásticos. Um dispositivo de roldanas de madeira movia telas de plástico azul dobráveis que simulavam o movimento do mar. Uma tela circular e convexa mostrava um vídeo-animação reproduzindo o trajeto de dejetos plásticos nos oceanos e os males que isso causa aos seres vivos.

A terceira obra denomina-se LUXO e fez parte do projeto bijariano *Poesia Concreta: LUXO LIXO no planeta sustentável*, como a primeira de uma série denominada *Poesia dos Problemas Concretos*. Montada no Parque Ibirapuera em São Paulo, em outubro de 2008, tinha como proposta estabelecer novas relações do cidadão com sua cidade, tendo sido visitada por mais de 700 mil pessoas. Baseada no poema concreto de Augusto de Campos, era constituída de quatro esculturas construídas com fardos de lixo reciclado, cada uma representando uma das letras da palavra LUXO.

Para realizar a análise que propomos, quanto à semiótica peirceana, focalizamos a gramática especulativa e as três ciências normativas (lógica, ética e estética), utilizando as obras de Charles Sanders Peirce (1980 e *Collected Papers*), Lúcia Santaella (2004, 2000, 1996, 1994, 1993 e 1992) e as de outros autores que abordam o tema.

No que diz respeito à Teoria Geral de Sistemas (TGS), utilizamos, sobretudo as obras de Bunge (1977 e 1979) e, no Brasil, Vieira (2008a, 2008b, 2007 e 2006), além das de outros estudiosos que trataram do assunto.

Sobre a obra do coletivo BijaRi consultamos o site e o blog do coletivo, duas entrevistas, uma contida no FF>>Dossier 035 Videobrasil (2008) e outra realizada pela monografista com Maurício Brandão do BijaRi (2012), além de matérias em sites que falam sobre o trabalho do grupo.

O tema desta dissertação é *A Estética do Bijari: em Busca da Permanência*. Tal escolha se deu pelos motivos abaixo explicitados.

Em primeiro lugar, o uso da expressão “em busca” aponta para a inevitável incompletude do assunto complexo de que se vai tratar. A arte contemporânea é um processo ainda em aberto e em andamento, não havendo como pretender sistematizar postulados ou esgotar eventuais desdobramentos ou vertentes. O que objetivamos é apenas mapear alguns caminhos, delinear modos de operar, apontar, enfim, tendências, especificamente focadas nos três projetos realizados pelo grupo BijaRi, à luz do suporte teórico escolhido.

Mas para particularizar de qual estética tratamos, ou melhor, se existe e qual seria a “estética bijariana” e para evitar entrar em um terreno bastante escorregadio, já que a arte contemporânea, como processo em aberto, repele classificações canônicas centradas no culto ao “belo” ou ao “feio”, nós nos limitaremos a caminhar pelo constructo das três ciências normativas formuladas por Peirce, visto sua relevância para examinar processos sógnicos relativos tanto à criação (pelo grupo), como à “leitura” e interpretação pelos apreciadores das obras do coletivo.

O segundo motivo que nos levou à escolha da *lógica, ética e estética* peirceanas proveio da intuição de que os coletivos artísticos e, em especial, o BijaRi, buscam um tipo de estética comprometida com a busca de um novo olhar, mentalidade, enfim, mudança de hábito das pessoas com relação à preservação do ambiente, que implica, diretamente, mais que uma simples sobrevivência (entendida como simples “manutenção da vida”), a nossa permanência no planeta com melhor qualidade de vida.

Ora, essa intencionalidade unívoca explícita nas obras que iremos examinar, diz respeito à estética, apesar de, a nosso ver, não a privilegiarem exclusiva e prioritariamente como na arte canônica (por exemplo), e sim a ética e lógica, uma e outra ligada ao modo como se pensa e concretiza a intervenção do coletivo nas metrópoles, sobretudo São Paulo, com o propósito de conscientizar pessoas, nelas provocando uma nova visão de mundo, um

novo olhar sobre a natureza.

Desse modo, por um lado, uma leitura semiótica do real poderá ser um valioso instrumental na análise dos arranjos sígnicos (gramática) das instalações e, por outro, a visão sistêmica nos auxiliará a demonstrar que o universo não é um aglomerado de objetos, seres e coisas, mas sistemas abertos, que permutam energia e/ou matéria e/ou informação com os demais sistemas, estando de tal modo interligados que a intervenção (no caso, artística) em um deles provoca inevitavelmente efeitos nos demais, gerando, em semiose (sucessão de estados) novos interpretantes lógicos (subsistemas), ou seja, aumentando (tanto no que diz respeito ao coletivo como aos demais sistemas e subsistemas com os quais o grupo permuta) informação, conhecimento, organização e complexidade, fatores que garantem a permanência dos seres humanos neste planeta.

Tal visada sugere que intervenções, instalações, eventos e objetos estéticos teriam de ser examinados como sistemas complexos em inter-relação (harmoniosa ou não) com os demais.² Nesse sentido, separá-los implica perder as emergências que “brotam” dessas interações, tendo em vista que qualquer tipo de intervenção ou “perturbação” em um desses sistemas, por mínima que possa parecer, influi, em maior ou menor grau, em quaisquer dos demais (*hipersensibilidade às condições iniciais*), podendo provocar consequências imprevisíveis, como provou Lorenz (1963).

Tal teoria, apesar de se tornar conhecida na década de 80, teve suas bases lançadas uma década antes, quando Edward Lorenz (meteorologista do MIT - Massachusetts Institute of Technology) desenvolvia modelos computacionais para determinar padrões do tempo. Lorenz escreveu um programa baseado em doze equações simples, que, em linhas gerais, modelava os principais fatores que influenciavam o tempo.

Porém, descobriu algo surpreendente: ínfimas mudanças ou pequenos erros em um par de variáveis produziam efeitos desproporcionais. Em um período de dois dias, tais diferenças não eram relevantes, mas em um mês ou mais, produziam resultados desconcertantes. Foi assim que ele criou a metáfora *efeito borboleta* (*butterfly effect*).

² Segundo Bunge (1977), são quatro os (sub)sistemas: econômico, social, cultural e político, todos eles envolvidos pelo sistema-ambiente.

No primeiro capítulo explicitaremos alguns princípios da semiótica peirceana, com ênfase à teoria dos signos, seus componentes (objetos, interpretantes), a cartografia das ciências elaborada por Peirce e a tricotomia do signo com relação a seu objeto dinâmico (ícone, índice e símbolo).

Neste mesmo capítulo trataremos também das três ciências normativas (lógica, ética e estética), devido ao fato de estarmos interessados em delinear a natureza da ética e estética das instalações/intervenções do coletivo em questão.

No segundo abordaremos a Teoria Geral de Sistemas (TGS), ontologia sistêmico-semiótica, conceitos nucleares da TGS, a arte como sistema e arte e permanência.

O terceiro capítulo versa sobre as ciências normativas à luz da semiótica peirceana, as especificidades da lógica, ética e estética e as relações de força entre elas e delas com relação à obra bijariana.

O quarto e último capítulo será reservado à análise dos projetos, instalações, intervenções e obras do coletivo BijaRi.

1 SEMIÓTICA PEIRCEANA

Tendo em vista que o objetivo deste trabalho é analisar alguns projetos do coletivo BijaRi, obras pensadas e realizadas com um objetivo crítico de, pelo choque, causar estranheza nos intérpretes, julgamos necessário aqui explicitar alguns conceitos centrais da Teoria Geral dos Signos, tendo em vista que as obras do grupo são arranjos sígnicos.

Para Charles Sanders Peirce, todos os objetos e manifestações estéticas de qualquer natureza são signos, ou seja, representações do real. O fio condutor de sua semiótica é o de não termos acesso direto à realidade, mas apenas o fazemos pela mediação de signos. Com efeito, um superficial conhecimento dos fundamentos da biologia nos mostra que qualquer percepção do ambiente é captada por nosso sistema sensório na forma de impressões (transformadas em impulsos) transmitidas ao cérebro que as decodifica em imagens (em sentido lato) sonoras e/ou visuais e/ou verbais.

Assim, para Peirce, tudo é signo, tudo o que pode ser observado, sentido ou pensado: cor, sensação, ideia, sentimento, filme, texto etc.

Adepto de um realismo idealista ou idealismo objetivo, Peirce reuniu em uma vasta obra os modos pelos quais, via signos, podemos ler e interpretar fenômenos. Dos particulares aos gerais, da qualidade à generalidade, tudo impressiona nosso espírito, mas após entrar, sob a forma de impressões, pelas portas dos nossos sentidos sob a atenta vigilância seletiva da razão:

Os elementos de todo conceito entram no pensamento lógico através dos portões da percepção e dele saem pelos portões da ação utilitária; e tudo aquilo que não puder exhibir seu passaporte em ambos esses portões deve ser apreendido pela razão como elemento não autorizado (CP 1.202).³

1.1 A Cartografia das Ciências

Para mostrar a cartografia das ciências elaborada por Peirce, faremos um resumo extraído da obra *Assinatura das Coisas*, de Lucia Santaella (1992,

³ As citações marcadas com as iniciais CP são extraídas do CD-ROM da Intelelex Corporation. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. HARTSHORNE, Charles & WEISS, Paul (vols. I-VI), 1959, e BURTS, Arthur W. (vols VII-VIII), 1958. Harvard University Press, 1994. Em primeiro aparece o número do volume e, após, o do parágrafo.

p. 101-147).

Neste diagrama, quanto mais abstrata for a ciência, "mais aparece o caráter generalizante do propósito ou desejo de tipo geral que a guia para a verdade genericamente delineável e apenas aproximável" (p.114).⁴

Resumindo, aparecem primeiro as ciências 1. Teóricas, que se subdividem em 1.1. Heurísticas e estas em 1.1.1. Matemática e 1.1.2. Filosofia. A Filosofia, por sua vez, subdivide-se em 1.1.2.1. Fenomenologia, 1.1.2.2. Ciências Normativas (1.1.2.2.1. Estética, 1.1.2.2.2. Ética e 1.2.2.3. Lógica ou Semiótica).

Aqui chegamos ao ponto onde nos encontramos.

A Lógica ou Semiótica ocupa-se do raciocínio como atividade deliberada ou conduta, estabelecendo criticamente as regras que devem ser seguidas ao raciocinar rumo a uma meta que justifique tais regras, sendo, então, a Ética a definidora desta meta (p. 125) e subdivide-se em:

1.1.2.2.3.1. Gramática Especulativa - tem por função estudar a "fisiologia dos signos de todos os tipos" (CP 2.83 *apud* Santaella, 1992, p. 135).

1.1.2.2.3.2. Lógica Crítica - "toma as partes constituintes dos argumentos e investiga as condições às quais os símbolos e outros signos devem se conformar para terem alguma condição para se aproximar da hipótese de razoabilidade do universo (Kent, 1986, p. 176 *apud* Santaella, 1992, p. 135).

1.1.2.2.3.3. Retórica especulativa ou Metodêutica, cuja tarefa é estudar a ordem ou procedimento apropriado a qualquer investigação. Sem esse estudo teórico, os métodos, quando empregados incorretamente, ficam destituídos do poder de autocorreção (Santaella, 1992, p. 136).⁵

Da classificação acima, assinalemos dois pontos importantes:

O primeiro é que a Lógica ou Semiótica se divide em 1.1.2.2.3.1. *Gramática Especulativa* (em nível de primeiridade); 1.1.2.2.3.2. *Lógica Crítica* (em nível de secundidade) e 1.1.2.2.3.3. *Retórica especulativa ou Metodêutica* (em nível de terceiridade).

Assim, quando falamos em signos, estamos nos domínios da Gramática

⁴ Colocamos o(s) número(s) da(s) página(s) entre os parênteses. Quando Santaella cita outro autor, reproduzimos a fonte; caso contrário, todas as demais conceituações e conclusões, embora por vezes levemente adaptadas para os propósitos do presente estudo, são de autoria de Lucia Santaella (1992).

⁵ A classificação é extensa e chega até as 1.1.3. Ciências Especiais ou Idioscópicas, 1.1.3.1.1. Ciências Nomológicas, 1.1.3.1.2. Ciências Classificatórias, 1.1.3.1.3. Ciências Explanatórias, 1.1.3.2, 1.2. Sistemáticas e 2. Práticas. Porém não é o foco do nosso trabalho tais ciências.

Especulativa, que tem por função estudar a "fisiologia dos signos de todos os tipos". O segundo ponto refere-se às relações entre Semiótica (3.), Ética (2.) e Estética (1.), por Peirce nomeadas como Ciências Normativas, das quais vamos tratar de modo mais aprofundado no segundo capítulo.

1.2 O Signo e as Três Categorias

OBJETO DINÂMICO

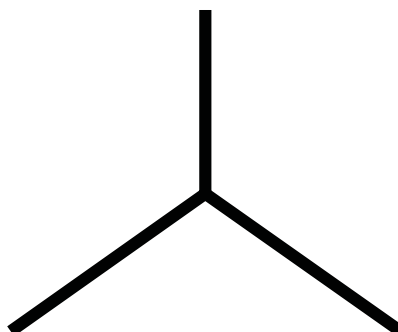
INTERPRETANTE DINÂMICO

Para Peirce:

Um signo intenta representar, em parte (pelo menos), um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo que o signo represente o objeto falsamente. Mas dizer que ele representa o seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determina naquela mente algo que é imediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo e da qual a causa mediata é o objeto pode ser chamada de interpretante (CP 6.347).

Eis o diagrama do *signo peirceano* por nós adotado⁶:

Figura 1 - Esquema do signo peirceano à maneira de um grafo invertido



Antes de passarmos aos conceitos peirceanos representados no grafo acima, esclareçamos que, quando falamos em *Primeiro*, *Segundo* e *Terceiro*, estamos nos referindo às três categorias de Peirce, ou seja, às três (e apenas três) maneiras como o signo impressiona uma mente (no nosso caso, a mente

⁶ Seguimos as orientações de Peirce: "É interessante notar que enquanto um grafo com três apêndices não pode ser produzido a partir de outros dois com dois ou um apêndice, combinações de grafos de três apêndices cada um serão suficientes para construir signos com qualquer número elevado de apêndices" (CP 1.347).

humana), denominadas *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade*.

Conforme Santaella (1993), as três categorias peirceanas podem ser assim conceituadas:

Primeiridade é o começo, aquilo que tem frescor, é original, espontâneo, livre. Secundidade é aquilo que é determinado, terminado, final, correlativo, objeto, necessitado, reativo. Terceiridade é o meio, devir, desenvolvimento. Algo considerado em si mesmo é uma unidade. Algo considerado como um correlato ou dependente, ou como um efeito, é segundo em relação a alguma outra coisa. Algo que, de algum modo, traz uma coisa para uma relação com outra é um terceiro ou meio entre as duas (Santaella, 1993: 36).

Em se tratando de Semiótica peirceana, toda a arquitetura singular de sua teoria está baseada nestas três categorias (1.; 2. e 3.). Passemos agora ao diagrama do signo (Figura 1), que exhibe três “polos”.

O *signo* é um *primeiro*, no ato comunicativo, em relação ao *objeto dinâmico*, pois a representação deste objeto pelo *signo* só é possível se o objeto já existir antes de o signo representá-lo. Porém, na prática, na vida real, é o *objeto* que causa o signo.

No caso das instalações do BijaRi, o *objeto dinâmico* seria a obra em si, o objeto estético “concreto”, no caso, *Outdoor Verde*, *Jardins Móveis*, *Carro Verde*, *Ônibus Verde*, *Oceano Invadido* e *LUXO*. Mas tal objeto dinâmico só impressiona uma mente por meio de uma representação dele mesmo, ou seja, uma imagem mental (sonora e/ou visual e/ou verbal) por Peirce denominada *representamen*, que costuma ser referido também como simplesmente *signo*.⁷

Porém a diferença mais marcante entre obras estéticas (e consequentemente a interpretação de cada uma) é, em grande parte, devida à natureza do *fundamento do representamen* (ou simplesmente *signo*), visto que como mediador da relação de leitura e interpretação do *objeto dinâmico* pelo *interpretante dinâmico*, o signo só é signo, isto é, só se torna visível, palpável,

⁷ Peirce usa a nomenclatura *representamen* para designar este pólo da tríade sîgnica, ou seja, embora tudo seja signo, o *representamen* seria aquela contrapartida do objeto dinâmico que se *apresenta* a uma mente interpretante. Embora os termos *signo*, *fundamento* e *representamen* sejam usados, por vezes, como sinônimos, este último (*representamen*) seria mais específico para designar o signo como o primeiro correlato de uma tríade isolada para estudo. Na verdade, na “natureza”, devido ao processo de semiose, tudo é dinâmico, não havendo posições fixas. Portanto, a tríade **objeto dinâmico-representamen-interpretante dinâmico** é apenas um “recorte” do real “congelado” para fins didáticos.

audível etc., graças às suas qualidades materiais, no caso, seu *fundamento* e seu *objeto imediato*:

Devemos agora considerar duas outras propriedades dos signos que são de grande importância na teoria da cognição. Dado que o signo não é idêntico à coisa significada, dela diferindo em alguns aspectos, deve naturalmente possuir algumas características próprias, alheias à sua função representativa. Chama-las-ei qualidades materiais do signo (CP. 5.287).

Assim, o *fundamento* pode ser entendido como a parte material, visível e externa do signo, que o torna capaz de ser reconhecido como *signo*: a tinta usada, a "fôrma" das letras sobre o branco do papel, a tinta a óleo ou guache pinceladas numa tela na pintura, a forma e a substância da escultura etc.:

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen (CP. 2.228).

Se o *fundamento* do signo é sua "pele", sua forma material (ou virtual como em um computador ou pensamento), o *objeto imediato* consiste na composição das relações de força entre os elementos do signo que, de algum modo, o remete ao *objeto dinâmico* que o causou.

Como vimos, o signo tem dois objetos (o imediato e o dinâmico).

É de fundamental importância para a cognição o estudo detalhado das operações levadas a efeito nestes dois componentes do signo, pois uma alteração, por exemplo, no *objeto imediato*, vai acarretar uma correspondente alteração no *fundamento*, ambas repercutindo no *interpretante imediato*.

O *interpretante imediato*, para Peirce, seria o sentido potencial da mensagem que o *signo*, por seu peculiar arranjo, pode causar numa mente interpretante, sentido este decorrente da aparência icônica (*fundamento*) e do arranjo combinatório (*objeto imediato*) do signo.

No caso de um objeto estético, o interpretante imediato está intimamente ligado à intencionalidade do autor, ou seja, aos seus propósitos, aos efeitos

que pretende causar nas mentes interpretantes (no caso da mente humana, podemos dizer, *em seus intérpretes*).

Em uma entrevista contida no documento denominado Ciber-Arte BijaRi (2011, *online*), quando indagados se deviam continuar a agir nas cidades e como, para quem, qual público, quais as consequências e resultados, os integrantes do grupo responderam:

Tentamos elaborar nossos projetos de intervenção cientes de três vetores que se articulam de forma direta e indissociável: a identificação de uma URGÊNCIA (o que, por quê?), de um CONTEXTO (para quem, onde, quando?) e de uma FORMA (como?). O objetivo é investigar, questionar e, possivelmente, transformar certas percepções do sensível sobre determinado tema, questão e urgência. Difícil de medir resultados em uma atividade que lida com subjetividades (ainda que muitas vezes partindo de objetividades), mas cremos que só a ação continuada e coletiva pode criar uma alteração sensível desse campo. No caso do artista é sempre necessária uma boa dose de irresponsabilidade.

Portanto, nenhuma ação deliberada do grupo é aleatória ou gratuita, mesmo que não possam definir as reações do público, pois, como já dissemos, o ser humano é bastante complexo, e a interpretação de cada um dependerá de sua familiaridade prévia com o arranjo sígnico da instalação.

Já o *interpretante dinâmico* é o efeito que o signo realmente causa em uma mente, efeito este estreitamente ligado à questão do repertório do receptor. A este “estoque de informações e saberes” Peirce denomina *experiência ou observação colateral*. Sem ela se torna impossível interpretar a obra em toda a sua completude e complexidade:

Por ‘observação colateral’ não quero dizer intimidade com o sistema de signos. O que assim é inferido não é colateral. Pelo contrário, constitui o pré-requisito para conseguir qualquer ideia significada do signo. Por observação colateral, refiro-me à intimidade prévia com aquilo que o signo denota (CP 8.179).

Por fim, temos de lembrar um terceiro interpretante a que Peirce denomina *interpretante final*. Considerando o processo semiótico como aquele que se caracteriza por uma progressiva interpretação de um signo em outro signo, o derradeiro *interpretante* seria alcançado ao cabo de uma dada semiose, quando o *interpretante dinâmico* fosse capaz de recobrir inteiramente

o sentido do objeto dinâmico que o causou.

Mas como somos seres enredados em complexa e permanente semiose, este interpretante final peirceano é uma ficção, tanto que Santaella afirma que conseguir atingi-lo equivaleria a alcançarmos a Verdade:

Se fosse possível o signo se desenvolver até o ponto de chegar à realização do limite de seu potencial, teríamos a revelação perfeita do objeto dinâmico, quando haveria a superposição entre o real e a verdade. (Santaella, 1992, p. 191).

1.3 Os Três Tipos de Interpretante Dinâmico

Voltando à interpretação como processo fundamental em nossa pesquisa, conceituaremos os três tipos de *interpretante dinâmico* criados por Peirce.

O primeiro tipo de interpretante dinâmico é o *emocional*. Numa determinada mente interpretadora, o signo comunica tão-somente qualidades de sentimento, nela causando vagas impressões, sensações ou pseudossignificações como alegria, tristeza, raiva etc., tendo em vista que esta mente interpretante ou não tem repertório suficiente (experiência colateral) para decodificar ou explicar racionalmente aquele signo, ou, simplesmente, recebe de pronto a impressão causada pelo signo, para, após, reagir e/ou, ainda, interpretá-lo/explicá-lo em um novo signo:

O primeiro efeito significado de um signo é o sentimento por ele provocado. Na maior parte das vezes existe um sentimento que interpretamos como prova de que compreendemos o efeito específico de um signo, embora a base da verdade neste caso seja freqüentemente muito leve. Este "Interpretante emocional", como o denomino, pode importar em algo mais que o sentimento de reconhecimento; e, em alguns casos, é o único efeito significado que o signo produz (Peirce, 1980, p. 131).

Ao ouvir uma música, por exemplo, a mente interpretante manifesta um *interpretante emocional* quando e se achá-la bonita, má, triste, horrorosa etc., mas não será capaz de explicar os motivos pelos quais a melodia lhe desperta tais sentimentos. Está no domínio da *primeiridade*, como explica Peirce: "Assim, a execução de uma peça de música de concerto é um signo. Fornece ou pretende fornecer as ideias musicais de um compositor; mas estas

consistem habitualmente numa série de sentimentos." (Peirce, 1980, p. 131).

Deixemos claro, porém, que mesmo nas mentes capazes de interpretar, no todo ou em parte, o sentido potencial do signo, é necessário que este provoque, inicialmente e de algum modo, um interpretante emocional. Caso contrário, não poderá haver nem reação (interpretante energético), nem explicação (interpretante lógico), pois, segundo o que Peirce exaustivamente mostrou, os portões de entrada de todo pensamento lógico são nossos órgãos dos sentidos, regidos pela razão.

O segundo tipo de interpretante dinâmico é o *energético*. Este tipo de mente reage frente a comandos, a ordens, isto é, dá uma resposta concreta e real ao signo, mas ou não é capaz de abstrair sua significação, resumindo-se a interpretá-lo pela reação a uma força externa, bruta, ou, ainda, submetê-lo a uma (subsequente) explicação lógica:

Se um signo produz ainda algum efeito desejado, fá-lo-á através de um interpretante emocional, e tal efeito envolverá sempre um esforço. Denomino-o interpretante energético. O esforço pode ser muscular, como acontece no caso da ordem de chão-armas; mas é usualmente um exercer do mundo interior, um esforço mental. Não pode ser nunca o significado de um efeito intelectual, uma vez que é um ato singular que tal conceito possui de uma natureza geral (Peirce, 1980, p. 131).

Neste nível, a mente interpretante ao deparar com um semáforo no sinal vermelho, pára; no verde, segue. Sobe uma escada, entra na fila porque existem índices gravados no chão. Ou seja, não há ainda deliberação lógica sobre os porquês. Tal mente interpretante, estacionada na secundidade, não é capaz, de, a partir de uma reação, explicar logicamente o signo.

Todavia, a exemplo do que ressaltamos acima, o interpretante energético é condição indispensável para se chegar ao interpretante lógico.

Em matéria de arte, por exemplo, é de suma importância o *interpretante energético*, pois move, provoca estranhamento, um quê de surpresa, choque, capaz de desestabilizar o intérprete, fazê-lo pensar, para, colocando em crise o conhecimento anterior do receptor, nele estimular um esforço interpretativo (mental) rumo a um nível mais alto de conhecimento. Desse esforço decorre o terceiro tipo, o *interpretante lógico*.

Como a denominação antecipa, este é o que consegue, por sua

experiência colateral, explicar logicamente um signo pelo exame racional de seu fundamento, relações de força entre seus elementos etc. E não só isso, mas, sobretudo, traduzi-lo em outros signos, levando avante a semiose:

Por semiose entendo (...) uma ação ou influência, que consiste em, ou envolve, a cooperação de três sujeitos, o signo, o objeto e o interpretante, influência tri-relativa que não pode de modo algum ser resolvida em ações entre pares (CP 5.484).

Em outras palavras, a passagem do interpretante emocional até o lógico depende do repertório do autor, de sua cultura, cosmovisão, familiaridade com aquele tipo de signo ou arranjo sýgnico diante de si.

1.4 As Relações do Signo com seu Objeto Dinâmico

Em seu peculiar constructo, Peirce procurou nomear e conceituar relações triádicas (denominadas tricotomias) entre todos os componentes do signo.

Desse modo, podemos citar as três tricotomias que o signo mantém com ele próprio, com seu objeto dinâmico e com seu interpretante.

É preciso inicialmente ressaltar que, para Peirce, os três *pólos* do signo, *objeto dinâmico*, *representamen* e *interpretante dinâmico* são também signos. Assim, foram por ele estabelecidas 10 tricotomias, de cujas combinações resultam 64 diferentes classes de signos, com a possibilidade em aberto de 59.049 tipos. Todavia, como frisa Santaella,

(...) não faz sentido, porém, entrarmos aqui em tal nível de detalhamento. Basta apontarmos para o fato de que um exame mais minucioso dessas classificações pode nos habilitar para a leitura de todo e qualquer processo sýgnico, desde a linguagem indeterminada das nuvens que passeiam no céu, ou as marcas multiformes e cambiantes que as ondas do mar vão deixando na areia, até uma fórmula, a mais abstrata, de uma ciência exata (Santaella, 1994, p. 62).

Das três principais tricotomias peirceanas, vamos focalizar apenas a relativa à secundidade (2. *relações do signo com seu objeto dinâmico*), por sua extrema importância tanto na construção da obra, do objeto estético, como na interpretação. Esta é talvez a mais conhecida tricotomia de Peirce, de longe, a

mais citada por estudiosos de todos os campos do conhecimento.

Mas há problemas em sua interpretação e aplicação. Quase sempre, a falta de uma leitura mais atenta da Gramática Especulativa, leva o intérprete a exaltar o ícone ou o índice ou o símbolo, um ou uns em detrimento dos demais, esquecendo-se de que cada signo em semiose real geralmente não é puro, mas uma mistura nuançada e complexa de vários tipos de signos. Peirce explica as tricotomias do signo (acima descritas) da seguinte maneira:

Com respeito às relações dos signos com seus objetos dinâmicos, eu os classifico em ícones, índices e símbolos (divisão a que cheguei em 1867). Defino um ícone como signo que é determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna. Tal é qualquer quali-signo, como uma visão, ou o sentimento despertado por um trecho de música considerado como representando o que o compositor pretendeu. Tal signo pode ser um sin-signo, como um diagrama individual, digamos, uma curva de distribuição de erros. Defino um índice como um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude de estar em uma relação real com este objeto. Tal como acontece com um nome próprio (legi-signo); ou a ocorrência de um sintoma de uma doença. (O próprio sintoma é um legi-signo, tipo geral de caráter definido. A ocorrência em um caso particular é um sin-signo). Defino um símbolo como um signo que só é determinado por seu objeto dinâmico em razão de ser interpretado desse modo. Depende, por isso, ou de uma convenção, um hábito, ou uma disposição natural de seu interpretante ou da área de seu interpretante (da qual o interpretante é uma determinação). Todo símbolo é necessariamente um legi-signo, razão pela qual é inexato considerar como símbolo a réplica de um legi-signo (CP. 8.335).

1.4.1 Ícone

Portanto, como vimos na passagem acima, ícone é “um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude de sua própria natureza interna. Tal é qualquer quali-signo, como uma visão, ou o sentimento despertado por um trecho de música (...)” Assim, estando no domínio da primeiridade (ou seja, como um Primeiro), o ícone desperta em uma mente interpretante apenas *qualidades de sentimento*, que Santaella (1994, p. 63) esclarece de maneira clara e precisa:

É a qualidade apenas que funciona como signo, e assim o faz porque se dirige para alguém e produzirá na mente desse alguém alguma

coisa como um sentimento vago e indivisível. É esse sentimento indiscernível que funcionará como objeto do signo, visto que uma qualidade, na sua pureza de qualidade, não representa nenhum objeto. Ao contrário, ela está aberta e apta para criar um objeto possível.

Em outras palavras, um ícone é a condição indispensável para algo funcionar como signo (daí equivaler ao *fundamento*), mas é uma mera possibilidade, algo não encarnado, algo que não se relaciona a nenhum objeto dinâmico específico, pois, como diz Santaella na passagem acima, a mente é que cria, *a posteriori*, de modo, pois, subjetivo, um determinado *objeto dinâmico*.

Por isso é que tais signos apresentam alto poder de sugestão, em virtude de uma dada qualidade poder substituir qualquer coisa que a ela se assemelhe. Desse modo, tais formas icônicas estabelecem na mente interpretante meras possibilidades interpretativas, qualidades de impressão. Mas estas são altamente efêmeras, passageiras, precárias: basta tomarmos consciência delas, que já são passado.

1.4.2 Índice

O *índice* é talvez o exemplo mais simples de signo participante de uma semiose. Como seu nome revela, *índice* é um signo que *indica* algo, isto é, ele é um existente (“concreto”) que se relaciona de algum modo com outro existente. Fotos, imagens, pinturas e gravuras figurativas, por exemplo, indicam de pronto seus respectivos *objetos dinâmicos*, pretendendo reproduzi-los no *fundamento* (aparência externa) ponto por ponto. Igualmente, diagramas, mapas, croquis, gráficos etc., reproduzem não mais a aparência de seus objetos, mas as relações internas destes (*objeto imediato*).

Ainda podemos classificar como *índices* os indícios, as pistas, tal como as pegadas de um animal, nuvens negras indicando chuva, o vermelho (PARE!) e o verde (SIGA!) de um semáforo, um termômetro que indica a temperatura, uma biruta que indica a direção e intensidade do vento etc.

1.4.3 Símbolo

O *símbolo*, para Peirce, é a palavra escrita ou falada. Ele mesmo diz que

o símbolo é o signo genuíno, uma vez que abriga e pressupõe todos os demais. Assim, o ícone é pura qualidade, o índice tem obrigatoriamente uma aparência icônica, e o símbolo, além desta aparência icônica que permite ao interpretante seu reconhecimento, mantém também uma relação indicial com o objeto que representa.

Por tais razões, o *símbolo* abarca as três instâncias sýgnicas. Ele é um Primeiro, *ícone*, porque tem uma aparência (fundamento) e certo arranjo combinatório (interpretante imediato) que o torna capaz de ser reconhecido pelo interpretante. É também um Segundo, *índice*, porque, ao ser atualizado, funciona como uma réplica perfeita de uma palavra (abstração) “armazenada” na mente de um falante de uma dada comunidade linguística, ou seja, ele a *indica* e a *copia ponto por ponto*. Mas não deixa de ser um Terceiro, pois é fruto de uma norma, de uma convenção social que estabeleceu regras para seu uso pelo falante/escritor daquela determinada língua.

2 A TEORIA GERAL DE SISTEMAS (TGS)

Temos assistido, nos últimos anos, a transformações radicais no mundo, o enorme progresso das novas tecnologias, da biologia molecular (por exemplo: fracionamento do código genético), da medicina (nuclear, não invasiva etc.), e em muitos outros campos. Mas à medida que a ciência, as artes e a sociedade como um todo evoluem, fica cada vez mais evidente haver uma estreita relação entre essas diversas áreas do conhecimento, relação que não tem sido adequadamente estudada pelos cientistas.

2.1 Princípios gerais

É nossa intenção abordar esta correlação (arte, ciência e filosofia), entendendo que tal vazio pode ser preenchido pela Teoria Geral de Sistemas, que parte da tríade “totalidade (ou sistemicidade), variedade e mudança” para explicar o funcionamento do universo.

É preciso lembrar que o coletivo BijaRi é um subsistema do sistema cultural, aberto, pois permuta informação com seu entorno (sistema ambiente) e demais sistemas e subsistemas, incluindo aí os seres humanos (sistemas biopsicossociais).

A nomenclatura *Teoria Geral dos Sistemas* foi criada em 1937, por Ludwig Von Bertalanffy, para aprimorar a pesquisa na Biologia. Seus primeiros enunciados são de 1925, porém ela só foi mais amplamente reconhecida na área da administração na década de 60.

Ressaltamos, todavia que, em nosso trabalho, não usaremos os conceitos de Bertalanffy, mas algumas das ideias centrais de Mario Bunge (1977, 1979, 1980 e 2002) e, no Brasil, de Jorge Albuquerque Vieira (1999, 2001, 2003 e 2008). Ambos, partindo dos postulados do precursor voltados à Biologia, elaboraram um *corpus* teórico mais consistente e suscetível de aplicação em todas as áreas do conhecimento humano. A nova Teoria Geral de Sistemas (TGS) parte do pressuposto ontológico (a TGS é uma ontologia denominada sistêmica) de que as três categorias *totalidade* (ou *sistemicidade*), *variedade* e *mudança* regem o dinamismo do universo. Diz Vieira (2008a, p. 11):

Um aspecto a ser ressaltado é que a formulação sistêmica adotada inclui os últimos desenvolvimentos e descobertas sobre sistemas, principalmente em meados do século XX. Isso significa que estamos tentando superar os limites que foram atribuídos à primeira versão da teoria quanto à linearidade, determinismo, ordenação, mecanicismo etc. Assim, buscamos trabalhar, por exemplo, temas como o caos determinista ou não, não linearidade e flutuações ruidosas, estruturas dissipativas e processos criativos. Esta é a proposta, afinal, na busca da compreensão e significação de uma realidade complexa.

2.2 Uma Ontologia Semiótico-Sistêmica

É também Vieira (2003 *online*, p. 14) que nos alerta para a necessidade de uma nova ontologia, a ontologia sistêmica e complexa, para entender mais claramente o sistema social (sociedade):

Essa necessidade é flagrante nas ciências da complexidade, que lidam com sistemas complexos em composição, funcionalidade etc. Como entender um complexo sistema psicossocial contendo, além de pessoas, entidades fundamentais para o sistema, mas que transcendem os indivíduos? Sistemas culturais, por exemplo, não podem ser reduzidos aos sistemas humanos que os contêm. A complexidade exige que possamos entender e modelar a interação entre coisas e processos de naturezas bem diversas, sob pena de não captação do que há de fundamental nesses sistemas.

Porém, como estamos lidando com sistemas que, na formulação de Peirce, são, antes de mais nada, signos, temos de ir além, fundamentando-nos em uma ontologia semiótico-sistêmica, de um lado para conseguirmos uma adequada (embora parcial) “leitura do real” onde se situam as obras (arranjos sígnicos) do grupo BijaRi a serem aqui analisadas, e, por outro, para entender como os efeitos de sentido de tais signos colocam em interação sistemas abertos longe do equilíbrio que compõem a sociedade, cujo envoltório é o sistema ambiente. Como nos lembra Santaella (1992, p. 45):

(...) a abrangência da Semiótica não se limita às disciplinas que explícita ou implicitamente estudam processos sígnicos. Ela invade também todas as regiões nas quais redes semióticas aparecem. Cada vez mais está se tornando evidente que as redes semióticas não se restringem ao mundo orgânico, mas estão presentes também na Física e Química inorgânica. Num outro nível, o fato de que toda e qualquer ciência, toda e qualquer disciplina, para se estruturar como tal, envolve processos sígnicos, coloca a Semiótica numa posição de

metadisciplina (...). Sendo essa posição metadisciplinar necessariamente multidisciplinar, ela leva ao diálogo e confronto da Semiótica com outros campos interdisciplinares, ou seja, a Hermenêutica, a teoria da Gestalt, teoria da Informação, Teoria dos Sistemas etc.

Sobre esta nova ontologia, ambos os autores afirmam:

Nas últimas décadas, observamos um grande desenvolvimento das ideias de Peirce, em sua Semiótica, como uma forma expandida de Lógica (...) e consequentemente como uma nova proposta ontológica. Embora ainda sendo um rico e potencial terreno de pesquisa, reconhecemos que há uma profunda conexão entre tal forma de semiótica e a teoria geral de sistemas (SANTAELLA e VIEIRA, 2008, p. 45).

2.3 As Ideias Nucleares da TGS

A primeira hipótese de Bunge e Vieira é a de que o universo não é um amontoado de coisas, mas algo composto por coisas interligadas, ou seja, um sistema. Esse supersistema (universo), limite de todos os sistemas, é composto por subsistemas de vários tipos: físicos, biológicos, sociais etc.⁸

Em sua obra, Bunge⁹ (1977, p. 4) explica a realidade por meio do sistemismo, para tal, ultrapassando o mote holístico que diz "O todo é maior que a soma de suas partes". Afirma, então, ir "além desta caracterização (...), para tal fim usando alguns conceitos matemáticos elementares como também noções comuns - como essas de coisa, propriedade e tempo."¹⁰

Segundo ele, a realidade é composta por agregados e sistemas. Explicando as diferenças básicas entre eles, o autor ensina que os sistemas, por sua própria natureza, mantêm uma constante inter-relação entre seus componentes e estes com o ambiente:

⁸ Em uma perspectiva sistêmica, exceto o universo, dependendo do nível de observação do pesquisador, um sistema pode funcionar como subsistema de um sistema maior. Por exemplo: os sistemas que compõem o corpo humano (circulatório, digestivo, nervoso etc.) são subsistemas do sistema psicobiológico (homem), que, por sua vez, é subsistema de todos os demais sistemas (social, político, cultural e econômico) e assim por diante.

⁹ Todas as citações de Mario Bunge usadas neste trabalho e por nós traduzidas foram retiradas da obra *Treatise on basic philosophy*, vol. 3, Dordrecht: D. Reidel Publ.

¹⁰ Aliás, Bunge critica o holismo: "Não faz sentido lançar hipótese acerca de qualquer relação sem saber o que podem ser os componentes dos sistemas e o ambiente. Então, a reivindicação holística de que a análise atomística ou o método de se estudar a parte é incapaz de surpreender a totalidade é infundado, porque o holismo também é incapaz de responder precisamente o que seria qualquer totalidade, uma vez que se recusa a estudar os componentes de um sistema: nem componentes, nem relações" (Bunge, 1977, p. 44).

Um agregado ou reunião é uma coleção de itens não unidos por relações, faltando-lhe por isso integridade ou unidade. Agregados podem ser conceituais ou concretos (materiais). Um agregado conceitual é um agrupamento (um agrupamento baseado em uma estrutura é um sistema conceitual). Um agregado concreto ou material, por outro lado, é composto por coisas, e seus componentes não estão unidos, conectados, ou coesos, como o são, por exemplo, um campo constituído por dois campos superpostos, tais como uma constelação celeste e uma amostra aleatória de alguma população biológica (Bunge, 1977, p. 4).

Em virtude de os elementos de um agregado não interagirem ou fazê-lo muito fracamente, o comportamento de cada um deles independe do comportamento dos demais, motivo pelo qual a história do agregado é a soma das histórias de seus componentes. Por outro lado, os componentes de um sistema podem estar ligados, desde que a história do todo seja diversa da somatória das histórias de suas partes. Os elementos básicos de um sistema são *composição, ambiente e estrutura*:

Qualquer que seja sua natureza - conceitual ou concreta - pode afirmar-se que um sistema tem uma composição definida, um ambiente definido, e uma estrutura definida. A composição de um sistema é a reunião de seus componentes: o ambiente, o conjunto de coisas com as quais está conectado; e a sua estrutura, as relações entre seus componentes e entre estes e o ambiente (Bunge, 1977, p. 4).

Para Bunge (1977, 1979), a sociedade é um desses sistemas, e seu envoltório é o sistema ambiente que abriga a articulação de quatro outros subsistemas: o biológico, o econômico, o político e o cultural, fortemente inter-relacionados entre si. Esta seria, conforme o autor, uma segunda hipótese da TGS, qual seja a de que toda mudança na estrutura social apresenta aspectos biológicos, econômicos, políticos e culturais, com repercussões mais intensas ou menos intensas no sistema ambiente. Portanto, como tudo no universo está ligado, toda forma de evolução, de desenvolvimento não pode ser parcial ou setorial, mas sempre integral, global, pois atinge os quatro sistemas inter-relacionados simultaneamente.

Uma terceira hipótese sistêmica é a de que os quatro citados

subsistemas, pelo fato de serem “compostos” de seres humanos, são altamente complexos, indeterminados. Em outras palavras, trata-se de sistemas não lineares, ditos *longe do equilíbrio*, por conterem um número expressivo de variáveis em interação, como no caso do clima (por exemplo: previsões, aquecimento global) e das Bolsas de Valores.

Torna-se muito difícil trabalhar com sistemas longe do equilíbrio, pois o enorme número de variáveis interagentes que apresentam exigem outras abordagens, razão pela qual as leis da mecânica clássica não podem descrever seu funcionamento.

As leis da mecânica clássica estão conformes a um paradigma denominado determinista, baseado nos postulados de Newton (1642-1727), que criou um modelo para explicar o funcionamento do universo. Porém, a maior parte dos sistemas (complexos, não lineares) escapam às leis da mecânica clássica. Podemos citar como exemplo a lei da gravitação universal e as de movimento que descrevem o movimento do Sol, da Lua e dos planetas, no presente e em qualquer ponto do futuro, pois suas equações envolvem relações lineares. Assim, enquanto nada mudar nestes sistemas, as leis da mecânica clássica serão úteis para não apenas descrever seu passado e seu atual estado, como para prever estados e fenômenos futuros (eclipses, passagem de cometas etc.). Tais sistemas são ditos em equilíbrio (ou determinísticos) e seus estados futuros são previsíveis (repetimos: se nenhuma de suas variáveis mudar).

A quarta característica dos sistemas longe do equilíbrio é a *hipersensibilidade às condições iniciais*. O chamado *efeito-borboleta* é um conceito que refere à sensibilidade das condições iniciais em um sistema não linear, ou seja, por mínima que seja a uma perturbação inicial nas condições de um sistema, esta pode evoluir de modo a dar origem a efeitos imprevisíveis.

Os sistemas podem ser classificados basicamente em três tipos: isolados, fechados e abertos. Os primeiros – *sistemas isolados* – caracterizam-se por não trocar energia, matéria e informação. Este tipo é, praticamente, uma ficção. Não existe um *sistema isolado* de fato. Somente o Universo o seria. Mas hoje não está mais assegurado se, de fato, há apenas “este universo”. Fala-se em trilhões (para a mecânica quântica existem infinitos universos). Conjectura-se a existência de um *pluriuniverso*, no qual pode haver centenas ou milhares

de outras galáxias e sistemas solares no universo até agora investigado (afora os limites ainda desconhecidos). O universo seria, pois, o único sistema isolado, na verdade o supersistema. Um sistema isolado, por definição, é aquele que não troca matéria, energia ou informação com outro sistema. Por isso, com o tempo, ele tenderia para um estado de máxima entropia, de acordo com a segunda lei da termodinâmica.¹¹

Porém, Vieira (2003, p. 22) considera essa hipótese como uma impossibilidade ontológica. Para ele, todo sistema é aberto em algum grau. O segundo tipo - *sistema fechado* - caracteriza-se por trocar energia e informação, mas não matéria com o meio e o terceiro - *sistema aberto* - troca matéria, energia e informação com o meio, como, por exemplo, o ser humano e os demais organismos vivos.

Hoje, muitos cientistas consideram o planeta como um *supersistema aberto*, visto conseguir constantemente auto-organizar-se. Segundo Santaella e Vieira (2008, p. 52-53), um comportamento auto-organizado:

é aquele tipo de interação que não possui um agente central controlador, sendo seus próprios elementos que irão espontaneamente encontrar a forma adequada de estabelecer a relação. Isso permitirá que surja uma nova forma de organização ou no aumento de complexidade de uma organização preexistente. O aparecimento de novas propriedades, qualidades, padrões, ou estruturas, a partir da auto-organização de um sistema é o que se pode chamar de emergência.

Reafirmando o fato de todo sistema ser aberto em algum grau, ou seja, trocar com o sistema ambiente e com os demais sistemas matéria, energia e informação, Vieira (2006, p. 109) fala em hierarquia de ambientes:

Sistemas em nossa realidade são sempre abertos em algum grau, ou seja, conectados a uma hierarquia de ambientes que podem apresentar graus variados de complexidade. Esta abertura sistêmica acarreta ações entre a realidade e os sistemas, por meio de restrições do real que, na linguagem científica, são as leis naturais (sendo assim, a realidade essencialmente relacional ou gramatical).

¹¹ A *segunda lei da termodinâmica* afirma que a quantidade de entropia de qualquer sistema isolado termodinamicamente tende a incrementar-se com o tempo, até alcançar um valor máximo. Mais sensivelmente, quando uma parte de um sistema fechado interage com outra parte, a energia tende a dividir-se por igual, até que o sistema alcance um equilíbrio térmico. Isso significaria o colapso de todo o sistema (SHAPIRO, 2007).

2.4 Arte como Sistema

Partimos da premissa de que a arte é um desses sistemas abertos, ou mais especificamente, um subsistema do sistema cultural, mantendo, pois, relações com seu ambiente e com os demais (sub)sistemas.

Também defendemos a ideia de que a produção artística contemporânea caracteriza-se por estar centrada no processo e não no produto, na maneira específica de como cada qual se constrói, à revelia de escolas, *modus operandi* e movimentos bem demarcados, rompendo assim com as formas e sistemas de arte tradicionais ou o que Vieira (2008b, p. 104) denomina *formas antigas de arte*:

Neste sentido, o que está acontecendo é o seguinte: há artistas que continuam a fazer a arte avançar em um impulso vertiginoso e não estão dispostos a meramente acompanhar os ditames da ciência e da tecnologia. Bem, mas a essa altura dos acontecimentos, quando a complexidade invade o sistema psicocultural, as formas *antigas* de arte começam a sofrer uma crise. Ocorre o que chamamos de um rompimento. Na Teoria de Sistemas existe um passo bem delimitado de evolução chamado *evolon* (Mende, 1981, p. 192-206). O *evolon* se desenvolve em uma série de estágios. O primeiro estágio é arrancar o sistema de um certo *plateau* de metaestabilidade e rompê-lo, de modo que o sistema vai ter que entrar em uma crise e, nesta, desesperadamente, buscar soluções de sobrevivência. Essa fase inicial é dolorosa. E nos parece que boa parte da arte no momento está passando por isso (grifos do autor).

Esta mudança de paradigma na arte já era anunciada antes do advento das vanguardas modernistas, como nos relata Borriaud (2009, p. 17):

As vanguardas do século XX, do dadaísmo à internacional situacionista, inscreviam-se na linhagem desse projeto moderno (transformar a cultura, as mentalidades, as condições de vida individual e social), mas não esqueçamos que ele era anterior às vanguardas e delas se distinguia sob muitos aspectos. Pois a modernidade não se reduz a uma teleologia racionalista nem a um messianismo político. Há de se denegir a vontade de melhorar as condições de vida e de trabalho só porque malograram suas tentativas concretas de realização, repletas de ideologias totalitárias ou de visões históricas ingênuas? O que se chamava vanguarda certamente foi desenvolvido a partir do “banho” ideológico oferecido pelo racionalismo moderno, mas, posto isso seus pressupostos

filosóficos, culturais e sociais são totalmente diversos. É claro que arte de hoje prossegue nessa luta, propondo modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos, seguindo o rumo indicado pelos filósofos das Luzes, por Proudhon, Marx, pelos dadaístas ou por Mondrian.

Relacionando sistemismo com os modos de produção estéticos de hoje, podemos dizer que tais obras são duplamente sistêmicas, seja na maneira como são idealizadas e construídas, seja no modo de recepção, interpretação e disseminação intersistêmica via indivíduos.

Lembremos que o que chamamos de pessoa, indivíduo, sujeito, é, segundo a TGS, um sistema psicossocial complexo, formado por inúmeros subsistemas em interação.¹²

Com efeito, Vieira (2007, p. 113) afirma que os “seres humanos costumam ser considerados os mais complexos sistemas conhecidos.”

Este sistema é dinâmico e sua estrutura está em contínua mudança de uma maneira determinada em cada instante nela mesma. Ao mesmo tempo, o curso que segue esta contínua mudança estrutural é modulado pelas interações do organismo de uma maneira que tem a ver com a natureza estrutural destas interações.

Galera e Luís (2002) completam dizendo que os sistemas vivos são determinados por sua organização biopsicológica e tudo que se produz no interior desses sistemas depende dela. A mudança dentro de um sistema se produz segundo sua própria dinâmica interna ou interações com o ambiente, o qual também muda continuamente.

Quanto à obra, podemos afirmar que na sua idealização e construção, ela é sistêmica, como afirmam Oliveira e Hildebrand (2010, *online*):

Hoje, os suportes digitais apoiados nos meios de produção permitem novas formas de conexão entre Arte, Ciência e Tecnologia. Tal dinâmica nos leva à concepção de sistema como obra de arte.

¹² A visão sistêmica é didaticamente simples de ser explicada no interior do corpo humano. Com efeito, só permanecemos (e o conceito de permanência é central na TGS) graças à interação de muitos subsistemas (digestivo, nervoso, circulatório, endócrino, tegumentar, linfático, muscular, reprodutor, esquelético, urinário etc.). Basta pensar na hipótese de um desses subsistemas deixar de permutar energia e/ou matéria e/ou informação com os demais. Certamente, em maior ou menor tempo, o corpo entrará em colapso (morte). Todavia, a validade dessa hipótese é mais difícil de ser visualizada em outros tipos de sistemas.

Desloca-se o foco da obra circunscrita em si para abarcar as relações sistêmicas onde ela encontra-se inserida. Focar nos sistemas em vez da obra de arte propriamente dita é dar ênfase, às conexões, aos nós, à fluidez das bordas e dobras, aos espaços vazios, à subjetividade, ao sujeito mediado pelo Outro na linguagem e na cultura e, de fato, às forças não visíveis do mundo que nos cerca. Consideramos que estas questões são vitais, em função da vertiginosa dinâmica que as tecnologias propiciam no processo de mediação, cada vez mais densos, complexos, emergentes e adaptáveis ao ambiente.

No pólo da recepção, o mesmo acontece, como defende Sogabe et al. (2006, *online*), tratando de ciências da complexidade:

Avanços conceituais em áreas do conhecimento científico com as Ciências da Complexidade permitem que se encontrem relações de similaridade processual tanto entre sistemas naturais, (concretos), quanto culturais (conceituais). De acordo com a Teoria Geral de Sistemas, a existência de leis de estrutura similares em diferentes campos, torna possível o uso de modelos mais simples conhecidos, na descrição de fenômenos mais complicados e de difícil tratamento. Bertalanffy chamou esta estratégia epistemológica de *Isomorfismo na Ciência*. Através do isomorfismo, é possível transferir princípios de um campo para outro, não sendo necessário duplicar ou triplicar o descobrimento do mesmo princípio em diferentes campos isolados um do outro. Se considerarmos a analogia como um aspecto importante na reflexão sobre a contemporaneidade, perceberemos novas formas de conexão em situações inesperadas. A perspectiva integradora que as teorias da complexidade nos propiciam, aguçam nossa sensibilidade tornando-nos capazes de perceber cada vez mais sistemas e processos, tanto na arte quanto na ciência, apresentando comportamentos que nos permitem passar a considerá-los sob uma nova perspectiva integradora. Embora o objeto de estudo das ciências da complexidade seja os processos naturais podemos, pela via do isomorfismo, estendê-lo para as questões da contemporaneidade. A consequência na adoção dessa linha de raciocínio é uma mudança de ênfase na análise dos processos da produção cultural. Interessa-nos mais os aspectos que envolvem as relações sistêmicas do que dos elementos em sua individualidade e isolamento. No campo da produção artística, portanto, é o processo em vez do objeto que melhor possibilita a expressão de nossa experiência num mundo que descobrimos governado pelas relações, pela multiplicidade, pelo esforço cooperativo e sinérgico, significados estéticos, éticos e lógicos.

Ora, essa sinergia é justamente o foco do nosso estudo, uma vez que o

sistema psicossocial é a “célula” de uma classe de sistemas, e, inclusive, ecossistemas.

Em outras palavras, tal sistema é, simultaneamente, social, cultural, político, econômico, “ecológico”.

Além do criador da obra, também o sujeito receptor/intérprete (como coautor) é que leva adiante a semiose do produto estético, disseminando-a nos demais sistemas e fazendo neles surgir emergências (relacionadas à auto-organização).

Desse modo, o receptor é o elo, a conexão que faz com que os efeitos de sentido construídos a partir do subsistema artístico (componente do sistema cultural) repercutam nos demais sistemas em uma inter-relação em aberto.

Note-se o que afirma Borriaud acerca dessa “contaminação” produtiva:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BORRIAUD, 2009, p. 31).

Jiménez (2007, p. 39), retomando Bunge, esclarece a passagem de sistemas materiais a sistemas conceituais nos seguintes termos:

Analogamente à divisão entre classes de objetos, só se reconhecem dois tipos de sistemas: *sistemas conceituais* e *sistemas materiais*, segundo sejam seus componentes, respectivamente, *conceituais* (por exemplo: conceitos, proposições, teorias, códigos legais, regras) ou *materiais* (por exemplo: átomos, moléculas, corpos, células, organismos, sistema nervoso central, sociedades, empresa de negócios, espécies, ecossistema, artefatos).

Entretanto, a “tradução” do sistema material para o conceitual não se dá diretamente.

Como tudo o que vemos, tocamos, ouvimos, sentimos, o acesso à realidade, na qual se situam a obra de arte e o intérprete, não se dá diretamente, mas, como anteviu Peirce, por meio de signos.

Vieira (2006) lembra que Rosenblueth (1970, p. 57), em seu livro *Mind and Brain - a Philosophy of Science*, defende que, para permanecer, é necessário que o ser humano (como sistema) interaja com o seu ambiente,

percebendo-o não como ele é, mas sob a forma de signos, que captariam as diferenças por meio de um mecanismo denominado *mapeamento estrutural*:

As diferenças ocorrendo no mundo são de natureza diversa daquelas ocorrendo em nosso sistema nervoso central; o que há de comum entre elas é o “mapa” – o conjunto de relações, que gera estrutura, quando isomórficas (...). Quanto mais um organismo conseguir gerar mapeamentos razoavelmente isomórficos em relação ao ambiente, mais ele estará próximo dos “ideais de objetividade” e mais apto a sobreviver. Nesse sentido, a evolução da Lógica e, na expansão feita por Peirce, da Semiótica, mostra a necessidade do sistema humano de alta complexidade em saber lidar com aspectos de seu ambiente, também de alta complexidade, uma necessidade que até agora continua a fazer sentido e pressão para, pelo menos, alguns de nós.

Em outras palavras é o que Bourriard (2009, p. 147) ratifica quando diz que a palavra *arte* designa “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos”. Ou seja, ao produzir relações possíveis ou concebíveis com o mundo, a arte é um tipo de conhecimento que trabalha com a possibilidade.

Em outros termos, é uma estratégia evolutiva que nos permite explorar mundos possíveis.

2.5 Arte e Permanência

Para falarmos sobre permanência, é preciso relacioná-la a dois outros parâmetros ditos básicos ou fundamentais, quais sejam os do ambiente e autonomia. Com relação ao ambiente, trata-se de um sistema que envolve um outro determinado sistema.

É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância etc., *estoques* necessários para efetivar os processos de permanência (...). Sistemas fechados trocam energia e informação, mas não a matéria. Sistemas isolados nada trocam, sendo praticamente uma impossibilidade ontológica, mas parece que todos os sistemas são abertos em algum nível, ou seja, o conceito de sistema aberto é coerente com aquele de ambiente (p. 34).

À medida que acontecem trocas entre o sistema e seu entorno, surge uma espécie de internalização (estoque) gerada no sistema, denominada

autonomia, que tem a ver com a internalização de informações, como esclarece Vieira (2008a, p. 34):

o conceito de *sistema aberto* é coerente com o de *ambiente*. Como resultado da interação entre o sistema e o seu ambiente, trocas energéticas e entrópicas levam o sistema a internalizar informações, desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas ou gorduras em sistemas vivos etc.) até diversidade sýgnica (conhecimento, competência, talento etc.) de vários tipos.

E mais à frente, resume:

Podemos dizer que há uma certa hierarquia entre os três parâmetros básicos: primeiro, a permanência, efetivada através do meio ambiente, com a consequente elaboração de autonomia, incluindo aí a memória ou o hábito (VIEIRA, 2008a, p. 34).

Em outros termos, um sistema aberto em determinado ambiente permanece no tempo se apresentar três capacidades, a primeira das quais, sensibilidade:

deve possuir *sensibilidade*, no sentido de reagir adequadamente e a tempo às variações ou diferenças que ocorrem nele mesmo ou no ambiente. Essas cadeias de eventos, geradoras de processos, se manifestam para o sistema como sinais ou simplesmente *fluxos de informação*; deve ser capaz de reter parte desse fluxo, sob a forma de um colapso relacional, a partir da progressiva internalização de relações nascidas de sua atividade interna e do contato com o ambiente (...). Essa retenção, geradora de hábitos no sentido da semiótica peirceana, será coerente com a natureza do sistema e sua história passada. O sistema passa a adquirir não só a capacidade de perceber a informação, mas também de percebê-la *de uma certa maneira* (VIEIRA, 2008b, p. 21).

A segunda capacidade, segundo o autor (VIEIRA, 2008b, p. 22), é a de esta retenção gerar hábitos no sentido peirceano do termo, aquilo que, à luz da TGS, denomina-se *função memória*:

que ganha uma grande flexibilidade na medida em que o sistema evolui para níveis mais altos de complexidade. É a partir da memória, aqui generalizada, que um sistema consegue conectar seu passado, na forma de uma história, com o presente transiente e com possíveis futuros. Os três parâmetros fundamentais da Teoria Geral de

Sistemas, ou seja, Permanência, Autonomia e Meio Ambiente, manifestam-se assim com coerência.

E em terceiro lugar, o sistema deve ser capaz de uma elaboração desses *estoques* de informação, “na medida de suas necessidades”:

elaboração eficiente não só em flexibilidade, mas também em temporalidade. Sistemas tendem a permanecer; como abertos, necessitam de um ambiente; para permanecer, evoluem elaborando informação a partir de uma história. Esta última é a capacidade mais nobre, típica dos sistemas cognitivos (...) [e é ela] que garante as formas mais elevadas de complexidade em nossa realidade sistêmica (VIEIRA, 2008b, p. 22).

Ao falar sobre as obras do BijaRi, Pallamin (2008) explica que:

As intervenções do grupo demonstram um estado de alerta ao desenrolar de situações e conflitos na cidade, e a escolha do momento propício à ação artística. Várias de suas formulações assentam-se numa urgência associada a certos acontecimentos, a exemplo da expulsão dos sem-teto do centro, da citada intervenção 468 ou de Porque Luchamos? (2007), sincronizado à vinda da presidência norte-americana à cidade.

Este “estado de alerta” de que fala a autora implica, em primeiro lugar, “estar atento a crises”, em busca de desvelá-las, de visibilizá-las a um grande número de pessoas, abrindo espaço à reorganização do sistema:

As leis mais “flexíveis” ou “ruidosas”, portadoras do caos determinista, da estocasticidade, da ergodicidade, do aleatório e/ou do “acaso”, interferem nas interações sistemas/ambiente, abrindo caminho para crises e as consequentes reestruturações ou reorganizações que, se executadas com sucesso, garantem a permanência ou sobrevivência dos sistemas, na dinâmica coevolutiva. O resultado desse sucesso evolutivo parece ser o crescimento progressivo da complexidade da realidade (VIEIRA, 2007, p. 110).

Ou seja, aponta para a *sensibilidade* do BijaRi a crises, e a sensibilidade é o primeiro fator que garante a permanência sistêmica, visto que, como lembra Vieira (2008a e 2008b), permanência é uma forma de evolução universal desde que o sistema, ao ser estimulado pelo ambiente, seja sensível a *perturbações ou signos*.

A segunda exigência da permanência é a capacidade de estocar informação (função-memória) e a terceira, a de, em decorrência de sua complexidade, conseguir elaborar informação.

Quanto à função-memória, podemos considerá-la por dois diferentes ângulos ou aspectos, tanto no que se refere à produção do coletivo em termos quantitativo-qualitativos de suas obras (até 2012, mais de cem intervenções, instalações, obras etc.), como a dos intérpretes, sobretudo, os que apreciam e/ou imergem em suas criações ou ainda comentam seus trabalhos nos meios de comunicação “presencial” (jornais e revistas) ou virtual (sites, blogs, tuíteres etc.).

Como tentaremos mostrar, mais à frente, as intervenções ou instalações do BijaRi são pensadas e planejadas em detalhes, elaboradas não apenas para causar efeitos interpretantes pretendidos, mas, sobretudo, fazê-lo de um modo simples, direto, acessível, isto é, com simplicidade estética, que a nosso ver, é um evidente índice de complexidade.

Esses três estágios levam o sistema a adquirir, em algum nível (de acordo com os três tipos de interpretante dinâmico de Peirce: emocional, energético e lógico), *conhecimento* (terceiridade, generalidade, crescimento, inteligência). Conhecimento como exigência fundamental para a permanência sistêmica.

Aplicando esses conceitos a outros campos do saber, Vieira (2008b, p. 78) fala da Arte como garantia da permanência, visto que:

ao explorar não somente a realidade mas suas *possibilidades*, trabalha alternativas quanto a realidades possíveis, o que - de uma forma menos otimizada que a científica - também garante a sobrevivência do sistema que a cria.

É que, prossegue Vieira (2008b, p. 78):

uma outra característica comum dessas atividades criativas (...) desenvolvida ao longo da evolução entre o sistema cognitivo e a realidade (...) permite adequar as *diferenças* que surgem na realidade ao comportamento do sistema vivo, de modo que este último possa manter um comportamento coerente com as características do real e assim sobreviver ou permanecer.

E *diferença* para o autor é a base ontológica da *informação*, “percebida e

elaborada por um sistema cognitivo” (VIEIRA, 2008b, p. 78). Tais diferenças, quando “associadas às distribuições espaciais na organização de um sistema” ou surgidas ao longo do tempo na evolução de alguma propriedade do sistema, “constituem os *sinais*, sistemas também organizados de alta temporalidade, que acabam gerando os sistemas fenomênicos parcialmente percebidos por algum sistema receptor”. Assim, conclui o semioticista:

uma adequada codificação das diferenças originadas na realidade com a eficiência necessária para a sobrevivência (...) é o domínio onde ocorre talvez a parte mais sofisticada das produções sîgnicas e dos processos de semiose. Trata-se do *Umwelt* de uma espécie viva (VIEIRA, 2008b, p. 78).

Segundo Vieira (2008b, p. 78) o termo foi proposto pelo biólogo Jakob von Uexküll (1992), para designar a forma como determinada espécie viva interage com o seu ambiente. Seria, assim, uma interface entre o sistema vivo e a realidade, que caracteriza a espécie em função de sua história evolutiva.

E o próprio Uexküll metaforicamente o conceitua como uma bolha:

Para fazer isso, nós devemos primeiro soprar, em imaginação, uma bolha de sabão à volta de cada criatura para representar seu próprio mundo, preenchida com as percepções que ela sozinha conhece. Quando nós mesmos entramos dentro de uma dessas bolhas, o familiar campo é transformado. Muitas de suas características de cor desaparecem, outras não mais permanecem juntas, mas aparecem sob novas relações. Um novo mundo vem à vida. Através das bolhas nós vemos o mundo da minhoca, da borboleta, ou do rato-do-campo, mundo como ele aparece para os próprios animais, não como ele aparece para nós. Isto nós podemos chamar de mundo fenomênico ou o "Universo-Subjetivo" (UEXKÜLL, 1992, p. 319).¹³

E em seguida, acrescenta:

Nós não mais olhamos os animais como meras máquinas, mas como sujeitos cuja atividade essencial consiste em perceber e atuar. Nós então destravamos o portão que nos conduz a outros domínios, onde tudo o que um sujeito percebe torna seu mundo perceptivo e tudo o que ele faz torna seu mundo operacional, o mundo perceptivo e o operacional formam uma unidade fechada, o *Umwelt*. (UEXKÜLL, 1992, p. 320).

¹³ No lugar da expressão **Universo Subjetivo** usada pelo tradutor de Uexküll (1993), Vieira (2008b) prefere "mundo à volta", "mundo entorno", ou "mundo particular".

Esta metáfora indica que cada sistema vivo percebe e interpreta seu entorno de um modo peculiar e seletivo. Porém, mais que percepção de estímulos externos, a "bolha" é capaz de elaborar internamente informação, como nos alerta Vieira (2008b, p. 78-79):

Tendo-se em conta a hipótese ontológica de que a realidade é complexa, cada "bolha" ou sistema de filtros seleciona características, representações, perspectivas da mesma de forma particular para cada sistema cognitivo, de modo que há a possibilidade de espécies diferentes ocuparem o mesmo ambiente e, muitas vezes, nem tomarem conhecimento umas das outras, vivendo como que isoladas.

Nesse sentido, um ponto de conexão da TGS com a semiótica é que, como todo organismo vivo depende de seu particular Umwelt para selecionar e interpretar as informações que lhe impactam a Mente¹⁴ (entendida em um sentido peirceano), todo o conhecimento de mundo só pode ser acessado, como dizia Peirce, por meio de signos, representações do real, ou seja, a realidade (secundidade externa a nós) não é a mesma para todos os organismos vivos.

A Arte, portanto, assim como a filosofia e a ciência, como forma de aquisição de conhecimento, quando vista sob o prisma do conceito de Uexküll, seria um potente instrumental responsável pela dilatação do Umwelt humano, rumo ao interpretante lógico final. É nesse processo semiósico que vai sempre avançando de signo em signo (se possível, cada vez mais sofisticado) que a espécie humana perdura, progride, evolui, entra em crise, desequilibra-se e se reorganiza no longo caminho (*long run*) peirceano, sofrendo perturbações e gerando emergências criativas.

Como lembra Vieira (2008b, p. 108):

Se, por um lado, encontramos gente fazendo arte associada à alta tecnologia ou a uma ciência sofisticada, por outro lado encontramos pessoas que simplesmente estão vivendo talvez a morte ou o confronto direto com o problema da permanência, mas necessitam, ainda assim, passar isso adiante, passar a herança adiante.

¹⁴ Para Peirce, há um propósito inteligente que perpassa as leis mentais e as leis naturais. Por isso, leis mentais e naturais formam *hábitos*: "o hábito não é somente fato mental. Empiricamente verificamos que algumas plantas adquirem hábitos. A corrente de água que vai polindo um leito para si mesma está formando um hábito" (CP. 5.492).

Acreditamos, pessoalmente, que a arte, enquanto forma de conhecimento, é a base da única solução de sobrevivência ou de permanência da espécie humana.

Ou seja, Arte implica, no fundo, uma progressiva dilatação do Umwelt, condição indispensável à permanência do planeta com seus seres, movida por um aumento da organização e complexidade. É no decorrer, portanto, dessa semiose sistêmica que a humanidade pode evoluir tecnológica e eticamente.

3 AS CIÊNCIAS NORMATIVAS

Na publicação *online* FF>>Dossier 035 BijaRi, MOTA (2008) resume os objetivos buscados pelo grupo BijaRi em suas instalações:

Apresentar outras formas de ver e viver o dia a dia, mergulhar na pluralidade brasileira e problematizar as sociedades são exercícios presentes nas obras do BijaRi, desenhadas para incitar à reflexão e ao posicionamento crítico sobre o uso do espaço público e as interações com o outro. Tudo o que integra a cartilha da nova ordem mundial é de interesse do coletivo; e nada melhor do que levar a pretensa normalidade desses ditames ao paroxismo para que a verdadeira estranheza do cotidiano – matizada de injustiças, hipocrisias e interesses vorazes – aflore.

Notamos aí que a autora fala em *incitar a reflexão* e o *posicionamento crítico, interações com o outro, paroxismo, estranheza do cotidiano*. Entendemos que essas provocações presentes nas inúmeras instalações do BijaRi não aparecem absolutamente de uma maneira fortuita ou gratuita, mas antes, são frutos de um planejamento, de um pensamento prévio, de uma ação política e deliberada, ou seja, há um caminho que vai da criação à produção final de cada obra, uma intencionalidade.

A pergunta é: tais obras, instalações, são estéticas ou não? Há uma base ética nelas? São potencialmente capazes de mudar hábitos?

Para responder a essas questões, de forma resumida, temos de nos remeter à estética como Peirce a concebeu, pois, nada no edifício peirceano é estanque ou isolado, como explica Santaella (2000, p. 113):

Para se entender esse papel [da Estética], contudo, é preciso visualizar a estética no quadro das ciências filosóficas que foi desenhado por ele, visto que, de acordo com sua concepção pragmatista das ciências, o significado de cada ciência só aparece na rede de inter-relações que ela entretém com as demais.

Em seguida, a autora mostra o diagrama das Ciências Normativas: 2. Ciências Normativas: 2. 1. Estética; 2.2. Ética; 2.3. Lógica ou Semiótica.

E Peirce explicita sua visão geral das três ciências normativas:

Uma ciência normativa é aquela que estuda o que deve ser. Como, então, ela pode diferir da engenharia, medicina, ou qualquer outra

ciência prática? Se, entretanto, a lógica, ética e estética, que são as famílias das ciências normativas, forem simplesmente as artes do raciocínio, da conduta da vida e das belas-artes, então elas não pertencerão ao ramo das ciências teóricas, que são aquelas que estamos aqui considerando (CP 1.281).

Falando sobre tais ciências, Santaella (2000, p. 114) afirma que elas estão fundadas na fenomenologia, tendo por função:

observar os fenômenos encontrados na experiência comum, para extrair deles as mais simples generalizações, a fenomenologia é o alicerce de toda filosofia, pois seus conceitos simples e elementares dão sustento a todo o edifício [peirceano].

E a autora (1993, p. 217) acrescenta:

Normativo é, assim, o estudo do que deve ser, o que exclui de seu campo tanto a compulsão incontrolada, quanto o determinismo rígido. Com as ciências normativas, Peirce estava repensando os fins, propósitos, valores, metas e ideais que atraem e guiam a conduta deliberada.

Veja-se que Santaella, retomando Peirce, lembra-nos ser tarefa de tais ciências o *autocontrole exercido por meio da autocrítica e da formação propositada de hábitos*.

3.1 As Três Ciências

Já que é nosso interesse traçar o caminho até a estética bijariana, comecemos pela Lógica ou Semiótica.

3.1.1 Lógica

Em primeiro lugar, a lógica é que deve orientar as escolhas que alguém possa fazer em termos de ética para chegar à estética, ou seja, como nos lembra Santaella (1993, p. 216):

Quando se opta por uma direção entre muitas, essa escolha deve ser feita sob a avaliação crítica da lógica. E nesse sentido que a lógica é normativa, visto que algum critério de como se deve pensar precisa ser utilizado para se julgar se um raciocínio é bom ou mau. Mas esse critério depende da descoberta anterior do propósito último do pensamento, propósito este que cabe à ética determinar. Se há algo

que não podemos desempenhar inconscientemente, é o raciocínio, pois este é deliberado, crítico e autocontrolado. E por isso que o raciocínio é uma espécie de conduta submetida à crítica, no sentido de aprovação ou rejeição (SANTAELLA, 2000, p. 121).

A ética guia, portanto, sob o crivo da lógica, uma conduta voluntária e deliberada, como a autora explica:

Na necessidade, que a lógica tem de recorrer à ética para determinar a natureza do seu propósito, está o principal motivo de sua insuficiência, quer dizer, de sua falta de auto-suficiência. A lógica ocupa-se do raciocínio como atividade deliberada ou conduta, tendo por objetivo discriminar formas boas ou más de raciocínio. Ela estabelece criticamente as regras que devem ser seguidas ao raciocinar, mas precisa recorrer ao propósito ou meta que justifique essas regras (SANTAELLA, 2000, p. 121).

Pierce resume: “A lógica é o estudo dos meios para atingir a meta do pensamento, mas é a ética que define a meta”(CP 2.198), ou seja, para Peirce a tríade das Ciências Normativas começa na Lógica (terceiridade) visando como fim último a Estética (primeiridade).

3.1.2 A Ética

Entre a Lógica e Estética, aparece a Ética, ou o autocontrole ético, por Peirce considerado o meio de se atingir o admirável estético.

A referida tríade, a que Peirce chegou já no fim de sua vida, encontra sua base na Lógica e, em seguida, solicita o concurso do autocontrole ético:

(...) quando instituímos um experimento a fim de comprovar uma teoria, ou quando imaginamos uma linha extra a ser inserida num diagrama geométrico, a fim de determinar uma questão em geometria, estes são atos voluntários que nossa lógica, quer seja do tipo natural ou científico, aprova. Ora, a aprovação de um ato voluntário é uma aprovação moral (PEIRCE, 1980, p. 202).

E aí o lógico norteamericano define a Ética:

A ética é o estudo sobre quais finalidades de ação que estamos deliberadamente preparados para adotar. Isto é, a ação correta que está em conformidade com os fins que estamos deliberadamente preparados para adotar (PEIRCE, 1980, p. 202).

E Santaella (2000, p. 121-122) detalha as relações entre as três

ciências:

Costuma-se definir a ética como a ciência do bem e do mal. Peirce discordou disso. O que constitui a tarefa da ética é justamente desenvolver e justificar as razões pelas quais certo e errado são concepções éticas. Para ele, o problema fundamental da ética não é o que é certo, mas o que estou deliberadamente preparado para aceitar como afirmação daquilo que quero fazer, o que tenho em mira, o que busco? Para onde a força da minha vontade deve ser dirigida?” (CP 2.198). Sendo uma ciência da descoberta e normativa, a ética não diz respeito aos princípios da justiça, e, menos ainda, à justiça de qualquer lei específica; nem diz respeito aos valores de vários tipos de conduta, nem ainda a questões especificamente morais, visto que tudo isso caberia mais propriamente numa investigação paralela, dentro de uma ciência ética prática ou aplicada (...). E, por isso mesmo, a verdadeira ciência dos fins. Daí ela ocupar o lugar da secundidade entre as ciências normativas, a lógica estando para a terceiridade assim como a estética está para a primeiridade. A ética e a lógica são normativas porque “nada pode ser tanto logicamente verdadeiro ou eticamente bom sem um propósito para sê-lo” (CP 1.575). Depois de mostrar a relação íntima entre a lógica e a ética, Peirce avançou na especulação de que a ética, por sua vez, tem seu fim último na estética. O que surpreende é o fim último da ética e, extensivamente, da lógica ter sido localizado na estética.

3.1.3 A Estética

A nosso ver, considerando a tradicional crença na estética como ciência do bom e do belo, a grande guinada que Peirce dá é a refutação do belo ou do feio, por serem conceitos impostos, subjetivos e a toda sorte de injunções políticas, sociais, religiosas etc. Para o autor, o fim último perseguido deve conformar-se à busca do admirável *per se*:

É por esta razão que tenho algumas dúvidas quanto à existência de uma ciência normativa do belo. Por outro lado, um fim último da ação deliberadamente adotada - isto é, razoavelmente adotada - deve ser um estado de coisas que razoavelmente se recomenda a si mesmo em si mesmo, à parte de qualquer consideração ulterior. Deve ser um ideal admirável, tendo o único tipo de bem que um tal ideal pode ter, ou seja, o bem estético. Deste ponto de vista, aquilo que é moralmente bom surge como uma espécie particular daquilo que é esteticamente bom (Peirce 1980, p. 202).

Santaella esclarece que Peirce, ao basear a Ética na Lógica e alçar a

Estética como fim a ser atingido pelo autocontrole ético, estabeleceu uma ligação estreita entre ciência e arte:

(...) Para Peirce, no entanto, a semiose estética e a científica associam-se de modo inseparável. Na busca da verdade, sustentada pela Ética ou autocontrole e autocorreção, a meta da ciência é corporificar, dar razoabilidade concreta ao admirável. (...) A Ética é a ponte por onde o inteligível da ciência se direciona para seu encontro com o admirável da Estética, como se o estético fosse uma cifra do universo, ao mesmo tempo em que o científico é uma decifração dele (SANTAELLA, 1992, p.114).

Segundo a semioticista (2000, p. 122), Peirce demorou algum tempo pra ver mais claramente como poderia relacionar ética e estética e mais, como esta seria o fim último, supremo:

Peirce começou a ver, cada vez com mais clareza, o que poderia ser a aplicação última, o fim supremo, o ideal maior e buscou chegar a esta “força de atração última na sua pureza é o que ele passou a considerar como sendo o objetivo da estética”.

Assim, ele não poderia atribuir à estética uma afinidade com o belo e bom, como Platão e tantos outros haviam feito, mas algo inédito que colocasse a estética como fim último da filosofia, ciências e artes. Sobre isso, Santaella (2000, p. 122-123) esclarece:

As características mais profundas das ciências normativas só poderiam ser encontradas na estética. Por lidar com o ideal em si mesmo, cuja mera materialização adensa a atenção da ética e da lógica, a estética deveria conter o coração, a alma e o espírito das ciências normativas. Essa era a tarefa que sua estética filosófica e científica deveria se prestar a enfrentar.

Então, depois de muito tempo de reflexão e de enfrentar vários dilemas, em 1910, ele chegou à conclusão de que a estética (como primeiridade) requeria o reconhecimento de algo admirável em si mesmo” (Santaella, 2000, p.126) sem depender de mais nada.

Notemos que, como o culto ao belo foi colocado em xeque a partir dos objetos da arte contemporânea, entre os quais as instalações, alguns críticos de arte não entendem como “estético” o trabalho do grupo BijaRi, mas sim composto por obras simples, diretas, despojadas.

Entre eles, Fábio Cypriano (2012, *online*), crítico da Folha de São Paulo, depois de falar sobre algumas das mais recentes instalações do coletivo BijaRi, entende que, “frente ao circuito de arte nacional que, cada vez mais, se submete a um padrão decorativo de produção, as obras do Coletivo BijaRi sugerem que a realidade brasileira não é tão feliz como se supõe.” E ao comentar a instalação *Natureza Morta*, ele afirma: “são obras um tanto **literais**, mas que, em um circuito mais que inodoro, ganham contundência” (grifo nosso).

Assim, apesar de “literais”, o crítico defende serem efetivas, contundentes, ou seja, conseguem despertar a atenção do público. A nosso ver, é essa simplicidade semiótica que distingue o trabalho do coletivo BijaRi, interessado, antes de mais nada, em atingir o maior número de pessoas.

No documento FF>>Dossier Videobrasil (2008), Mota, a entrevistadora, pergunta aos integrantes do grupo BijaRi: *Todo artista tem de ir aonde o povo está?*

Eles respondem:

Esta pergunta nos coloca de cara com uma questão importante para o grupo, a distinção entre povo, multidão e massas. O povo tem sido tradicionalmente visto como uma concepção unitária, onde as diversidades são reduzidas a uma unidade. A multidão, em contrapartida, é múltipla, composta por inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade identitária única. A multidão é uma multiplicidade de todas as diferenças singulares. As massas são compostas por todos os tipos de espécies, mas sua essência é a indiferença: todas as diferenças são submersas e afogadas nas massas. Se a multidão não é uma identidade (como o povo), nem uniforme (como as massas), suas diferenças internas devem descobrir o comum que lhe permite se comunicar e agir em conjunto. Se pararmos então para refletir sobre a arte como sendo parte da produção do comum, e a multidão como singularidades que agem em comum, acreditamos que a arte participa da mesma proposta da multidão, criar e agir em prol do comum. É neste lugar que o BijaRi se coloca.

Na entrevista a Maurício Brandão (2012), do grupo Bijari, a monografista pergunta: *O Grupo BijaRi desenvolve há 15 anos intervenções, obras, instalações de natureza política crítica e ativista. Vocês acreditam que sua motivação é antes ética que estética?* E eles respondem:

Acredito que as duas coisas vêm juntas. Atuamos no plano do visível e do sensível, que é por natureza o campo da arte. A ética entra no sentido que vemos a arte como extensão inseparável da vida, seus processos se fundem quase como uma coisa só: assim o pensamento sobre a forma (estética) tem a ver com a modelagem da vivência cotidiana, do qual o sentido ético também é inseparável.

Primeiro, para o grupo BijaRi a ética e a estética, como Peirce formulou, andam juntas. Há uma ação deliberada na intencionalidade, no planejamento da instalação, que envolve seu arranjo sógnico na busca (interpretante imediato) de causar certos efeitos de sentidos (nos intérpretes¹⁵) pretendidos pelo grupo.

Em segundo lugar, a estética das instalações bijarianas repelem qualquer pacto com o belo ou o feio, ou qualquer outro rótulo com que se lhes queira congelar. Nelas imersos ou diante delas, estamos face a face com o *admirável per se* peirceano, que não admite quaisquer outros pressupostos ou determinações ulteriores.

Tratando do *admirável per se*, na contramão de qualquer crença em uma estética do belo ou do feio, diz Santaella (2000, p. 126):

A questão da estética, portanto, é determinar o que pode preencher esse requisito de ser admirável, desejável, em e por si mesmo, sem qualquer razão ulterior. É da estética que vem, assim, a determinação da direção para onde o empenho ético deve se dirigir, daquilo que deve ser buscado como ideal mais elevado.

Para o coletivo, cada obra é singular, pensada e realizada (semioticamente) à custa de premências factuais que recomendam esta ou aquela ação deliberada e autocontrolada (ética) para atingir certos fins também específicos (estéticos).

Esta é uma estética sobretudo política, que estimula a reflexão, o estranhamento, a mudança de hábito.

E a autora defende que o trabalho do BijaRi se coloca nos interstícios entre o estético e o político:

¹⁵ Quando o interpretante dinâmico aparece em uma mente encarnada, ou seja, em uma pessoa, é denominado **intérprete**. A interpretação (emocional e/ou energética e/ou lógica) do signo vai depender de sua experiência colateral. De acordo com Santaella (2004, p. 40), quando “chegamos à etapa do interpretante dinâmico, estaremos explicitando os níveis interpretativos que as diferentes facetas do signo efetivamente produzem em um intérprete”.

Sua linhagem de trabalhos, que inclui uma série de ações críticas – das quais mencionamos apenas algumas –, põe em evidência a relação entre o estético e o político, tão discutida no estado atual da arte. Como sabemos, este campo polêmico diz respeito às mudanças ocorridas no plano da experiência, em que a perda da radicalidade crítica foi coetânea daquela da radicalidade política (PALLAMIN, 2008).

Note-se que a sequência do processo de criação bijariana parece seguir a mesma trilha das três ciências normativas, assim resumidas por Santaella (2000, p. 126):

A lógica como o estudo do raciocínio correto é a ciência dos meios para se agir razoavelmente. A ética ajuda e guia a lógica através da análise dos fins aos quais esses meios devem ser dirigidos. Finalmente, a estética guia a ética ao definir qual é a natureza de um fim em si mesmo que seja admirável e desejável em quaisquer circunstâncias independentemente de qualquer outra consideração de qualquer espécie que seja. A ética e a lógica são, assim, especificações da estética. A ética propõe quais propósitos devemos razoavelmente escolher em várias circunstâncias, enquanto a lógica propõe quais meios estão disponíveis para perseguir esses fins.

E mais adiante, completa:

Peirce estava convicto de que a função da estética havia sido obstruída e inibida por sua definição como uma teoria do belo. A concepção do belo não é senão o produto dessa ciência, e uma alternativa bem inadequada é aquela de tentar dominar o que é que a estética busca tomar claro. Dai ele ter localizado o ideal estético no admirável (2000, p. 129).¹⁶

Portanto, o *admirável* a que Peirce se refere transcende os juízos de valor como bom, mau, belo e feio, vigentes na sociedade durante muito tempo.

Diz Peirce:

¹⁶ “Mas, para apresentar a questão da estética em sua pureza, devemos eliminar dela não apenas todas as considerações acerca de esforço, mas todas as considerações sobre ação e reação, incluindo toda consideração acerca da nossa recepção do prazer, tudo, em síntese, que pertença à oposição entre ego e não-ego. Não temos em nossa língua uma palavra com a generalidade requisitada. O grego *kalós*, o francês *beau* apenas se aproximam (...). “Fine” seria uma pobre substituta. Belo é mau, porque um modo de ser *kalós* depende essencialmente da qualidade ser não bela. Talvez, contudo, a frase “o belo do não belo” não fosse ofensivo. Mas “beleza” é muito superficial ainda. Usando-se *kalós*, a questão da estética é: Qual é aquela qualidade que, na sua presença imediata, é *kalós* ? Desta questão, a ética deve depender, assim como a lógica deve depender da ética. A estética, portanto, embora eu a tenha negligenciado terrivelmente, aparece possivelmente como a primeira propedêutica indispensável para a lógica, e a lógica da estética constitui uma parte distinta da ciência lógica que não deve ser omitida” (CP 2.199).

À luz da doutrina das categorias, eu diria que um objeto, para ser esteticamente bom, deve ter um sem-número de partes de tal forma relacionadas umas com as outras de modo a dar uma qualidade positiva, simples e imediata, à totalidade dessas partes; e tudo aquilo que o fizer é, nesta medida, esteticamente bom, não importando qual possa ser a qualidade particular do total. (...) Neste caso, o objeto permanece, mesmo assim, esteticamente bom, embora as pessoas de nossa condição sejam incapazes de uma tranqüila contemplação estética desse mesmo objeto. (...) Segue-se que não existe algo como um mal estético positivo; e dado que por *bem*, nesta discussão, o que queremos dizer é simplesmente ausência do mal, ou seja, a perfeição, não haverá algo como um bem estético. Tudo o que pode haver serão várias qualidades estéticas; isto é, simples qualidades de totalidades incapazes de corporificação que nas partes, qualidades estas que podem ser mais determinadas e fortes num caso do que no outro. Contudo, a própria redução da intensidade pode ser uma qualidade estética; na verdade, será uma qualidade estética; e estou seriamente inclinado a duvidar que exista uma distinção qualquer entre melhor e pior em estética. Minha opinião é que há inúmeras variedades de qualidade estética, mas nenhum grau puro de excelência estética (CP 5.132).

3.2 Mudança de Hábito

As instalações do coletivo BijaRi não são criadas ao acaso ou por um processo empírico de tentativas, erros e acertos, como esclarece Gustavo Godoy, integrante do grupo, quando diz:

A cidade não é um espaço estabelecido por vontades políticas impostas de cima para baixo, e sim um espaço em permanente construção, passível de participação e carente de inclusão (...). Tentamos criar uma reflexão poética, seja em escritos, desenhos, pinturas, vídeos, design (...). A primordial finalidade do grupo é revelar pela arte os problemas da metrópole paulista, a desigualdade social, a poluição e o individualismo, procurando despertar o olhar e a mente dos expectadores, automatizados pela rotina, estimulando-os a repensar a realidade, com seus dilemas e possibilidades. (MELLO e GOLDMANN, 2010).

Em uma visada sistêmico-semiósica, quando consideramos o percurso de uma instalação-signo do coletivo BijaRi, processo que vai do planejamento à sua realização, guiado por uma lógica que arranja signos segundo uma ação ética deliberada para atingir um fim materializado espacialmente em uma obra estética, a fim de causar certos efeitos de sentido capazes de despertar

choque, à luz da semiótica, estamos tratando do que Peirce denominou *mudança de hábitos*, tradução ao longo de tempo, de signos em outros signos, semiose, ou sucessão de estados, como explica Vieira (2006):

Em nosso trabalho consideramos a sucessão de estados registrados como uma sucessão de signos que exprimem a gramática (ou gramáticas) do mundo. Estamos admitindo, como no estudo de linguagens formais (...) que uma gramática é basicamente constituída de um alfabeto finito e um conjunto de regras atuantes sobre esse alfabeto (uma sintaxe) e todas as cadeias sígnicas assim geradas constituindo uma linguagem.

Explicando melhor o que Peirce entendia por hábito, podemos afirmar que tal conceito está estreitamente relacionado às leis naturais e leis mentais, ambas plásticas e consideradas, de conformidade com a original concepção peirceana de Mente, em constante evolução rumo à generalização e à aquisição de hábitos:

Mas se as leis da natureza são o resultado da evolução, esta evolução deve proceder de acordo com algum princípio; e este princípio será ele mesmo da natureza de uma lei. Mas deve ser uma lei que pode evoluir ou se desenvolver (...) Mas devemos buscar esta tendência generalizante naqueles departamentos da natureza onde a plasticidade e a evolução estão ainda funcionando. A mais plástica de todas as coisas é a mente humana, e depois dela vem o mundo orgânico, o mundo do protoplasma. Ora, a tendência generalizante é a grande lei da mente, a lei da associação, a lei de se adquirir hábitos. Também encontramos em todos os protoplasmas a tendência a adquirir hábitos. Assim sendo, fui levado à hipótese de que as leis do universo foram formadas sob a tendência universal de todas as coisas para a generalização e aquisição de hábitos (CP 6.263).

Ambas, natureza e mente, para Peirce signos participantes do *continuum* semiótico universal, por meio do hábito, são capazes de "domesticar" o acaso, submetendo-o à semiose da lei:

(...) Está claro que nada a não ser o princípio do hábito, ele mesmo devido ao crescimento pelo hábito de uma tendência infinitesimal do acaso em direção à aquisição de hábitos, é a única ponte que pode ligar o abismo entre o acaso do caos e o cosmos da ordem (CP 6.263).

Mas qual seria exatamente a definição de *hábito* à luz da semiótica de Peirce?

É Savan (1976, p. 43-44 *apud* Santaella, 2004, p. 81) que responde:

a regra ou hábito (...) é um padrão de ações que, sob certas condições apropriadas, será repetido indefinidamente no futuro [...]. As ocorrências da regra ou hábito se dão em um conjunto particular de ações dentro de um período de tempo limitado. Estes conjuntos de ações particulares são interpretantes energéticos; mas, uma vez que eles exemplificam um hábito indefinidamente repetível, eles também são réplicas de interpretantes lógicos. Note-se que, enquanto os interpretantes emocional e energético têm uma terminação finita, o interpretante lógico é sempre potencialmente repetível sem terminação.

Em outras palavras, o hábito é baseado em uma crença¹⁷ de que aquilo que, em certas ocasiões e circunstâncias, ocorreu no passado vai realizar-se outra vez no futuro. A crença aí é em regularidades, que tendem a se repetir ao longo do tempo. Note-se que o autor nos adverte que o interpretante lógico é potencialmente infinito, repetível, daí ser possível, em se tratando de uma interpretação lógica, no decorrer do processo semiótico, cessar, quebrar, mudar crenças e hábitos.

Santaella (2004, p. 82) assinala:

Ora, só o hábito é capaz dessa real continuidade não apenas porque ele pode ser exercido em várias ocasiões, mas porque ele regula os eventos que ocorrem sob seu governo. Enquanto os eventos existentes são descontínuos, transitórios, o hábito é continuidade, garantia de que os particulares irão se repetir de acordo com uma certa regularidade. É por isso que os hábitos precedem a ação e não vice-versa.

Neste trabalho, nossa intenção é interpretar, via semiótica sistêmica, três instalações do BijaRi, desvelando por “trás” da morfologia/sintaxe da obra¹⁸,

¹⁷ “A essência de uma crença é o estabelecimento de um hábito; e crenças diferentes são distinguidas pelos diferentes modos de ação a que dão origem” (CP 5.398 e CP 4.53).

¹⁸ Santaella e Vieira (2008, p. 43) esclarecem que “uma gramática implica signos que se relacionem de certas maneiras, mas não de outras. Porém, quando isso ocorre, sistemas e subsistemas de signos surgem, compondo um conjunto M de mensagens”. Ou seja, há uma gramaticalidade subjacente às instalações do BijaRi, da qual pode ser inferido o interpretante lógico, de acordo com a experiência colateral (repertório) do **intérprete** (aqui entendido como a mente humana).

configurações icônico-indiciais-simbólicas diversas (mas delimitadas) com o intuito de provocar certos efeitos de sentido na mente interpretante, ou seja, mente que explore criativamente a incompletude estrutural e genética dos signos voltadas a forçar na mente interpretante, (aproximadamente) do mesmo modo como os autores da instalação imaginaram (interpretante imediato: sentido potencial do signo), seu completamento, seu “fechamento”, gestando novos interpretantes lógicos, rumo ao interpretante lógico final de que fala Peirce e, conseqüentemente, à mudança de hábito.

Nessa direção, no processo criativo bijariano, os futuros efeitos de sentido pretendido pela ação ética do grupo passam pelo *estranhamento*:

“Há algo estranho no entorno da praça”, advertia o título de uma página de jornal, em relação ao que foi considerado um insólito trabalho de arte no centro da gaúcha Pelotas, em 2006. *Ocupação parasita*, uma entre as muitas obras do coletivo paulistano BijaRi, usava um edifício inacabado e frases do vocabulário visual urbano para discutir a priorização das populações de alto poder aquisitivo em detrimento da democratização da cidade (MOTA, 2008).

E mais adiante, a autora acrescenta:

O “estranho” é moeda corrente na trajetória do grupo, que desde 1996 se concentra em deixar à mostra fissuras sociais das urbes nacionais com projetos que transitam entre distintas linguagens, da videodança ao design. Como quando leva uma galinha para ciscar no caótico comércio do largo da Batata e na glamourosa calçada do Shopping Iguatemi, ou usa dezenas de joões bobos para romper a rotina dos transeuntes do centro de São Paulo com questões sobre quem bate, apanha, dribla e é driblado na cidade (MOTA, 2008).

De um ponto de vista semiótico, uma interpretação lógica (passando pelos interpretantes emocional e energético) implica, em maior ou menor grau, mudança de hábito. Ora, isso corresponde ao interpretante final de Peirce, e, portanto, ao ponto terminal de uma semiose, tradução de um signo em outros signos:

Em todos os casos, depois de algumas preliminares, a atividade assume a forma de uma experimentação no mundo interior; e a conclusão (se é que há) é que, sob dadas condições, o intérprete terá constituído o hábito de agir de certa maneira sempre que visar a um certo resultado. Esse hábito é que constitui a conclusão lógica

real e verdadeira; a formulação verbal somente serve para expressá-la. Não nego que um conceito, proposição ou argumento possam ser um interpretante lógico. Insisto somente em que não pode existir um interpretante lógico final, pela razão de que ele próprio é um signo da espécie que possui um interpretante lógico. Só o hábito, que podendo ser signo por outra via, não é signo pela mesma via que o signo como interpretante lógico é. O hábito conjugado com a motivação e as condições tem a ação como seu interpretante energético; mas a ação não pode ser um interpretante lógico, pois lhe falta generalidade. O conceito que é interpretante lógico é ainda imperfeito. Partilha da natureza da definição verbal, e como tal é inferior ao hábito, na mesma medida em que a definição verbal é inferior à definição real. O hábito deliberadamente constituído, auto-analisado porque foi formado com a ajuda da análise dos exercícios e por ela alimentado, é a definição viva, o verdadeiro e derradeiro interpretante lógico (CP 5.491).

Na citação acima, Peirce deixa bem claro que é preciso ultrapassar os “degraus” dos interpretantes emocional, energético e lógico para se atingir o interpretante lógico final, e todas estas passagens e ultrapassagens são mediadas, lógica e necessariamente, por signos. Assim, não há como dispensar a ajuda de “intermediários”, que nada mais são que signos, mediadores, representações. Depreendemos, pois, que as instalações servem apenas como instrumentais no longo percurso de se alcançar a mudança de hábito nos intérpretes.

Considerando o processo semiótico como o que se caracteriza pela progressiva interpretação de um signo em outro signo, se possível mais aperfeiçoado, este derradeiro *interpretante* seria alcançado ao cabo de uma determinada semiose, quando o signo interpretante fosse capaz de recobrir inteiramente o sentido do objeto dinâmico que deu origem ao processo. É um caminho longo e difícil, cuja meta não pode ser alcançada, como diz Santaella (1992, p. 191): "se fosse possível o signo se desenvolver até o ponto de chegar à realização do limite de seu potencial, teríamos a revelação perfeita do objeto dinâmico, quando haveria a superposição entre o real e a verdade".

Levando em conta que mudança de hábito envolve a busca do *admirável per se* e da *razoabilidade concreta*, veremos que para Peirce este é o longo caminho (*long run*), pontilhado por avanços e recuos, idas e vindas, altos e baixos. *Admirável* também não é o ponto final, mas a estrada que leva a esses

tão diversos tipos de busca. É sobre a busca do *admirável per se*, da razoabilidade concreta, que Santaella (1992, p. 129) afirma:

Razoabilidade é o nome que Peirce escolheu para dar conta dessa razão criativa, razão em processo de crescimento para tornar o humano cada vez mais humano, o que não exclui todos os seus paradoxos, contradições e perplexidades, verdades e mentiras, sucessos e fracassos, esperanças e desapontamentos, enfim, sua natureza heteróclita e rapsódica, feita de memória e esquecimento, avanços e recuos, invenções e esgotamentos. Em síntese, um ser que sente fadiga e também se desespera, mas não cessa de se mover à caça de um desejo sempre obscuro e uma verdade sempre oblíqua. Um ser fadado à miséria, mas também à redenção.

Podemos, então, inferir que o processo sistêmico-semiósico desencadeado por uma instalação do BijaRi vai, ao longo do caminho, produzindo signos interpretativos até, em tese, o interpretante lógico final. Cada signo se encontra em algum ponto desse caminho que leva ao *admirável per se*, ao aumento do conhecimento, da razoabilidade concreta, à mudança de hábito. Ou seja, assim como o interpretante lógico derradeiro, mudança de hábito, *admirável per se* e razoabilidade concreta, ou, enfim, “Verdade”, são metas a perseguir. Em uma entrevista ao FF>>>Dossier Videobrasil (2008), a entrevistadora perguntou aos idealizadores do grupo BijaRi: *É obrigação do artista discutir a realidade?*

Eles responderam:

De um jeito ou de outro, todo artista coloca sua própria realidade em discussão. Nossa formação em arquitetura nos impele a um constante embate com a cidade. O exercício de viver o cotidiano criticamente faz com que você seja atravessado por uma série de estímulos e tensões. As intervenções surgem de uma urgência que tenta abarcar a diferença entre como você enxerga uma possibilidade para a realidade e como ela é, ou seja, tentamos inscrever uma outra possibilidade de ver o mundo, de viver com ele, de dar sentido a ele. É nessa frágil trincheira que nos colocamos, tentando avançar a criação sobre a aridez que rege as relações e o imaginário urbano contemporâneo e buscando produtos imateriais, subjetividades e afetos que negam as formas comprometidas pela acumulação capitalista.

Ou seja, o grupo se refere à intencionalidade (interpretante imediato) de causar estranhamento de sobrepor uma outra realidade (a da obra como

arranjo s gnico)   realidade comum do cidadão, a fim de gerar atrito que leve   reflexão (interpretante dinâmico – terceiridade). Isso só se consegue graças à semiose (sistêmica) do signo, sempre parcial e pronto a gerar novos subssistemas-signos. É a este processo em aberto que Peirce se refere quando lembra que a “sina” do signo, devido à sua cong nita incompletude,   “re-produzir-se”, gerar novos signos-interpretantes, novos subsistemas, *ad infinitum*, até que a semiose atinja seu interpretante lógico final. Sobre isso, em uma bela passagem, ele assinala:

Um signo ou representação representa algo para a idéia que produz ou modifica. O que ele representa é o seu objeto; o que carrega, seu significado; e a idéia a que d  origem, seu interpretante. O objeto da representação pode ser outra representação da qual a primeira é o interpretante. Mas uma série infinita de representações, cada qual representando a anterior, pode ser concebida tendo um objeto absoluto como limite. (...) Na realidade, essa representação é concebida como vestida em uma outra roupagem. Mas esta roupagem nunca pode ser completamente despida, apenas mais di fana. Assim há uma regressão infinita aqui. Finalmente, o interpretante transfere   representação seguinte a tocha da verdade, e esta, como representação, produz novo interpretante. Eis aí outra série infinita (CP. 1339).

Como estamos falando sobre o que Peirce denomina hábito, convém lembrar que este se fossiliza graças a atos mecanizados de percepção, previsíveis, esperados. Como vimos acima, se não há novidade, não há *surpresa*, palavra-chave para o estranhamento, educação, organização, complexidade, crescimento:

Examinemos o percepto no caso particularmente marcado no qual ele causa surpresa. A mente estava ocupada com um objeto imaginário que era esperado. No momento oportuno, no instante em a vividez da representação   exaltada, de repente, quando o esperado deveria vir, eis que algo bastante diferente surge. Eu lhes pergunto se neste momento de surpresa não passa a haver uma dupla consciência: de um lado, o Ego que nada mais seria que a idéia esperada e repentinamente eliminada, e de outro, o Não-Ego, o intruso estranho em sua abrupta entrada (CP 5.53).

Notamos aí que Peirce fala em percepto. Tal conceito seria, para ele, algo próprio do reino da secundidade, que envolve relação, reação, choque,

esforço, resistência. Mundo concreto, palpável, existente, visível, audível, tátil:

Em se tratando de realidade, a Secundidade é predominante, porque a realidade é que insiste sobre nós, exigindo nosso reconhecimento como algo não criado pela nossa mente. (...) A realidade é ativa. Nós a reconhecemos, chamando-a de atual (palavra usada por Aristóteles, derivada de *energeia*, ação, ato, que designa existência, em oposição a um mero estado germinal) (CP 1.325).

Esta realidade é algo externo a nós, ela insiste sobre nós, domina nossa percepção, oferece resistência. Este é o mundo dos perceptos, um semáforo fechado, sinais, seres, animais etc., enfim, algo concreto, cego, bruto. Em várias passagens ele explica essa natureza cega e bruta dos perceptos: “o percepto é o único evento que acontece no aqui-e-agora (CP 2.146), ou “o percepto é absolutamente tolo. Age em nós, força-se sobre nós; mas não solicita o concurso da razão, nem de coisa alguma” (CP 7.622).

O percepto é capaz de desautomatizar hábitos? Sim, quando o sistema-signo, seu arranjo sígnico, causa surpresa, susto, raiva, choque, resistência, pondo em xeque hábitos anteriores que tenderiam, sem a fricção do estranhamento, cristalizarem-se. Essa é, a nosso ver, uma das principais tarefas dos signos estéticos. Tais signos, como resultantes de uma relação, isto é, do corpo a corpo entre o esperado e o experienciado, visariam despertar a generalidade, o crescimento intelectual, a abstração da Terceiridade.

O objetivo perseguido pelo grupo BijaRi é justamente provocar o choque, causar estranhamento, “desossificar” comportamentos, na busca por uma nova visão de mundo:

O trabalho do BijaRi se situa na intersecção entre arte, política e vida urbana. Ele emerge da urgência em investigar, questionar e possivelmente interferir nos discursos hegemônicos que dão forma a paisagem urbana em suas dimensões física e simbólica. Interessado nos enclaves urbanos (ocupações, shoppings centers, áreas em gentrificação, etc.) pelo que espelham da realidade- seus contrastes e conflitos mimetizam e atomizam as dimensões econômicas e sociais, culturais e simbólicas - onde se inserem - o BijaRi vem criando ações, intervenções e imagens que provocam e confrontam a pretensa normalidade desses contextos revelando suas contradições. Transitando por diferentes suportes e tecnologias, desde os analógicos como posters, cartografias, ações e intervenções urbanas até os digitais como vj, vídeo mappings; *temos*

buscado friccionar os hiatos entre público e privado, central e periférico, oficial e ilegal para ensejar novos territórios políticos e poéticos (BijaRi, 2012, grifo nosso).

Mas existiria lugar para mudança de crenças, comportamentos, formas de ver o mundo?

É Santaella (2004, p. 82) que nos esclarece:

Note-se, contudo, que, longe de funcionar como uma força inflexível à qual as ações devem se conformar, o hábito é um princípio guia, uma força viva, uma orientação geral que conduz nossas ações, sem aprisioná-las em uma moldura fixa. É por isso que há sempre uma certa margem de flexibilidade na maneira como as ações são reguladas pelos hábitos. É por isso também que os hábitos podem ser rompidos, com muito mais frequência e intensidade no universo humano. Isso ocorre porque, em todo o universo, não há nada mais plástico do que a mente humana, hábil para abandonar e adquirir novos hábitos.

Acreditando que hábitos podem ser rompidos, mudados, Peirce creditou tal capacidade à plasticidade da mente humana para adquirir novos hábitos.

Como lembra Santaella (2004, p. 83), ao crer na natureza evolutiva da mente, Peirce se dedicou a caracterizar um interpretante lógico último, cujo caráter é também de um hábito, mas de um tipo muito especial: “Pode ser provado que o único efeito mental que pode ser produzido e que não é um signo, mas é de uma aplicação geral, é a mudança de hábito, entendendo por mudança de hábito a modificação das tendências de uma pessoa em relação à ação” (CP 5.476).

Desse modo, podemos afirmar que a semiose dos signos estéticos, em sua genética incompletude, aliada à plasticidade da mente humana, que a torna capaz de adquirir e igualmente trocar velhos hábitos por outros (via choque, como, por exemplo, ocorre com as instalações do BijaRi), movem o mundo, atravessam séculos, mudam pessoas, civilizações, costumes e formas de ler e interpretar o mundo, gerando novos interpretantes (signos-sistemas), progresso, conhecimento: “Onde quer que haja tendência para aprender, processos autocorretivos, mudanças de hábito, onde quer que haja ação guiada por um propósito, aí haverá inteligência” (Santaella, 1992, p. 79).

Assim, deixamos no final deste capítulo uma pergunta: será que a plasticidade da mente humana na busca por interpretante lógico final

(admirável *per se*) não seria uma das principais forças motrizes que garantiriam não somente a sobrevivência da espécie humana, mas, sobretudo, sua permanência ao longo do tempo, bem como sua tendência ao crescimento em organização e complexidade? A nosso ver, a permanência seria talvez, mais que a premência em externar inconformismos factuais (crises), o principal objetivo da estética bijariana. Nesse sentido, a Arte, como lembra Vieira, é uma das mais potentes formas que o homem, como um complexo sistema psicobiossocial, tem a seu dispor para, mais que sobreviver, permanecer, ou seja sobreviver com maior qualidade de vida, criando novas relações e subssistemas, evoluindo em organização e complexidade.

4 ANÁLISE DE TRÊS PROJETOS DO BIJARI

O Grupo BijaRi foi formado em 1996, pelos arquitetos e artistas Eduardo Fernandes, Frederico Ming, Flávio Araújo, Giuliano Scandiuzzi, Gustavo Godoy, Geandre Tomazoni, Maurício Brandão, Olavo Ekman, Sandro Akel e Rodrigo Araújo. Hoje conta com dez integrantes.

Trata-se de um centro de criação de artes visuais, multimídia e arquitetura, desenvolvendo projetos em diversos suportes e tecnologias. O grupo atua entre os meios analógicos e digitais, propondo experimentações artísticas, sobretudo de caráter crítico. Intervenções urbanas, performances, vídeo, design e webdesign tornam-se meios para estabelecer possibilidades de vivências nas quais a realidade é questionada, em busca do estranhamento e de uma nova visão de mundo por parte dos receptores.

Neste trabalho, analisamos três projetos do grupo: a série *Natureza Urbana*, *Oceano Invadido* e *Luxo*, e se/como estes têm alguma relação com o parâmetro sistêmico da permanência.

4.1 Série Natureza Urbana

A série *Natureza Urbana* é um projeto composto por uma série de intervenções buscando a requalificação do desenho urbano, cuja forma de qualificação é mais simbólica que técnica, pois pretende criar a imagem de um possível. O Manifesto *Natureza Urbana* resume a natureza dos projetos:

O Grupo Bijari, desde 2007, vem desenvolvendo o projeto Natureza Urbana, lançado em múltiplos meios, edições e derivações. Além de uma parte teórica em que estudamos as questões urbanas relacionadas aos danos ambientais e ao aumento de temperatura, buscamos criar formas simbólicas, principalmente intervenções e instalações no espaço urbano, que possam traduzir e dar forma a essas questões. Para tanto, a estratégia constitui-se na apropriação de equipamentos e estruturas urbanas símbolos e agentes de um modelo nocivo de ocupação, mas que, ao mesmo tempo, possuem um caráter de identificação coletiva dentro do ambiente das cidades: o carro, o ônibus, o outdoor, a caçamba de lixo... Ao nos apropriarmos deles, buscamos subverter seus usos, esvaziando-os de sua parte “viva” (motores, engrenagens, lixo, mensagens publicitárias) e reconstituí-los com natureza... samambaias,

bromélias, unhas de gato, palmeiras passam a reconstituir uma nova vida às carcaças estéreis, criando um organismo único e sincrético (BijaRi, 2012).

Note-se aí que o grupo explora sempre situações propícias a intervenções, suportadas teoricamente e pensadas semioticamente como obras, arranjos sígnicos, que alcancem o maior número de pessoas e causem efeitos no público-alvo a fim de mudar mentalidades.

4.1.1 Outdoor Verde

A série compreendeu quatro diferentes instalações. A primeira delas, *Outdoor Verde*, utilizou-se de espaços e estruturas normalmente ocupadas por publicidade para convertê-los em área verde por meio de um jardim suspenso apoiado à sua estrutura. A ideia do projeto surgiu com a promulgação da Lei Cidade Limpa, pela Prefeitura de São Paulo, que entrou em vigor em janeiro de 2007, cujo objetivo era eliminar a poluição visual por meio de formas de publicidade externa como outdoors, painéis em fachadas de prédios, backlights e frontlights. Sobre a lei e a ideia do projeto, o BijaRi explica:

Conhecida como uma das metrópoles com maior poluição visual no planeta, cuja visualidade do espaço público é tomada de uma forma voraz e implacável pelos anúncios publicitários, resultado da complacência dos poderes municipais, São Paulo reverteu, recentemente e de forma drástica, sua paisagem urbana. A lei “Cidade Limpa”, que proíbe anúncios publicitários em outdoors e espaços não regulados, tornou São Paulo em uma grande cidade “no-logo”(livre da propagação de marcas e logotipos de empresas). Após o prazo para a retirada dos anúncios que infestavam a cidade, São Paulo apareceu com uma cara renovada, ainda que empoeirada, mas livre das máscaras e sombras que cobriam sua identidade original (BijaRi, 2010).

Tendo em vista que a retirada dos inúmeros outdoors não havia ainda sido concluída, pois várias empresas de publicidade que exploravam esse mercado, com a lei, faliram, ou a elas faltaram recursos para desmontar as estruturas remanescentes, muitos postes metálicos ainda permaneciam, poluindo visualmente a paisagem da cidade, sobretudo em zonas centrais de maior visibilidade.

Nesse contexto, o Grupo BijaRi, aliado ao arquiteto dominicano-

holandês, José Subero, propuseram a apropriação desses espaços obsoletos para instalar jardins verticais, ou seja, pensavam em transformar os outdoors em gigantes árvores urbanas, como esculturas a céu aberto.

Quanto ao fundamento teórico, o projeto Natureza Urbana pretendia criar um discurso simbólico, a imagem de um possível, sugerindo que a antiga “metrópole dos anúncios” pudesse se converter em uma metrópole que buscasse a reabilitação de áreas verdes.

No Manifesto do projeto, o grupo afirmava que se esse espírito de renovação fosse despertado e uma eventual mudança de mentalidade passasse a reivindicar melhores padrões de vida urbana, o projeto pretendia dar continuidade ao processo inicial de limpeza, “projetando uma reversão muito mais completa e estrutural e repensando toda política urbana no sentido de garantir ações mais sustentáveis e um ambiente ecologicamente saudável (BijaRi, 2010).

Um ponto a assinalar é que o grupo planeja suas intervenções baseadas na Lógica, visando sempre os efeitos que suas ações (deliberadas e sob autocontrole ético) possam causar. As obras estéticas são, portanto, o resultado disso. Por exemplo, no caso do *Outdoor Verde* (e isso se aplica também às demais intervenções), o coletivo, em seu Manifesto (parte teórica), assim se pronuncia:

São Paulo, a imensa metrópole conhecida pelo cinza e pela poluição (sonora, visual, ambiental) começa a se reposicionar no âmbito das metrópoles globais encampando ações e iniciativas de transformação ambiental e cultural. Na esteira dessas novas atitudes e desejos, o projeto “Natureza Urbana” busca incitar a imagem de um possível onde o cinza dá lugar ao verde e onde a natureza irrompa através das frestas e fendas da cidade.

A criação dessa série de intervenções pontuais verdes de forma viral e tentacular na cidade resultará nos seguintes benefícios:

- 1 - incremento da área verde na paisagem e o consequente aumento na emissão de O₂ e retenção de gás carbônico;
- 2 - ativação de biodiversidade de micro-ecossistemas vegetais e animais (habitat para pássaros, insetos, mariposas, epífitas etc.);
- 3 - imagem de uma cidade criativa onde, apesar de densidade urbana, é possível gerar situações onde a cidade respire;

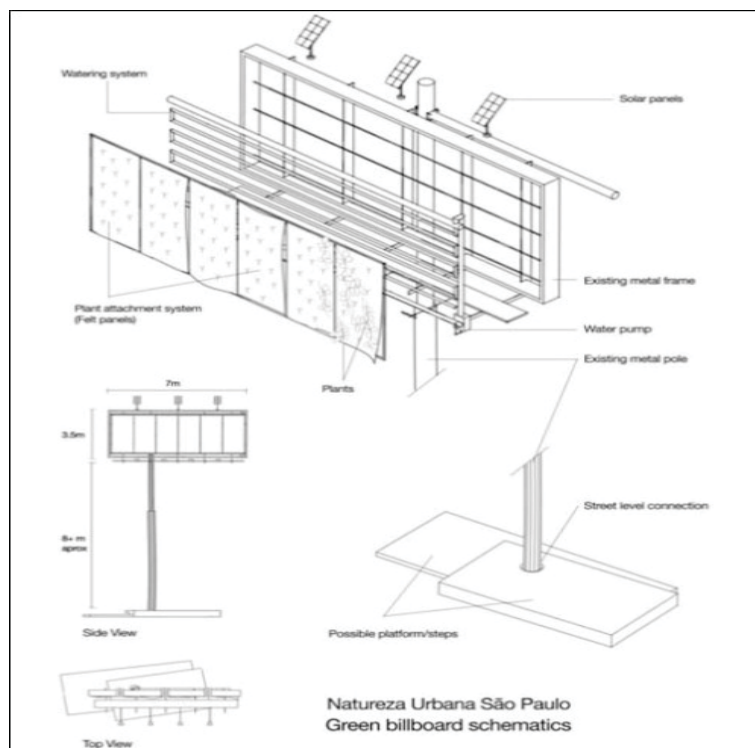
4 - o estímulo de práticas artístico-ecológicas alternativas configura um aspecto sociocultural importante numa cidade cuja consciência coletiva e de valorização do público deve ser promovida;

5 - créditos em carbono para a municipalidade.

Os antigos outdoors, requalificados como esculturas-verdes, buscam a imagem de uma cidade repensada segundo valores da ecologia, da consciência urbana e da qualidade de vida; e não mais usurpada pelo imaginário do consumo (BijaRi, 2010).

Apenas para comprovar como o grupo planeja (Ética: ação deliberada) suas intervenções, abaixo reproduzimos a planta inicial do projeto com as especificações gerais para a construção e manutenção dos outdoors.

Figura 2 - Desenho esquemático de um Outdoor Verde



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/>

A estrutura metálica deverá sofrer alguns ajustes e adaptações para transformar-se num jardim vertical: telas metálicas serão necessárias para fixar o substrato (palha de coco preferivelmente) no qual florescerá as espécies vegetais. Reforços estruturais serão necessários para garantir o sobre-peso a que a estrutura estará exposta (...). A adaptação dos outdoors também contemplaria sistema de captação de água pluvial para irrigação auto-suficiente e sistema de captação de luz natural através de painéis foto-sensíveis para sua iluminação noturna (BijaRi, 2010).

Aqui é necessária uma observação. Mostramos o desenho acima para demonstrar que todo projeto do grupo é precedido de um suporte teórico e planejamento estrutural, buscando determinados efeitos de sentido (interpretante imediato).

Esclarecemos, porém, que este desenho é o de um protótipo idealizado pelo grupo para divulgar a ideia em busca de patrocínios.

Na verdade, o Grupo BijaRi criou um outdoor verde em Curitiba, durante o projeto de arte e intervenção urbana “Galerias Subterrâneas”, como explica o coletivo (BijaRi, 2010), “o sistema de instalação desenvolvido para essa experiência é distinto daquele proposto para *Natureza Urbana* já que o outdoor em questão não era de estrutura metálica e sim de chapas metálicas pregadas a uma estrutura de madeira.”

No outdoor em Curitiba, eles explicam ter usado bolsas de tela metálica perfurada parafusadas ao outdoor forradas com substrato de palha de coco (não nocivo ao meio ambiente como o xaxim) sobre o qual foram plantadas cerca de 300 mudas de orquídeas, em uma área de 25 metros quadrados.

Figura 3 – O antigo outdoor em Curitiba



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/> (Foto: André Porto)

Figura 4 - O Outdoor Verde do BijaRI em Curitiba



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/> (Foto: André Porto)

4.1.2 Jardins Móveis

O projeto *Jardins Móveis*, realizado em junho de 2009, concebido pelos coletivos BijaRi, Tupinãodá e o arquiteto José Subero, consistiu em criarem-se jardins móveis na cidade de São Paulo. Foram utilizadas 30 caçambas, customizadas por artistas plásticos e grafiteiros, que normalmente levavam entulho e lixo para carregarem arte e plantas. Ao ligar gratuitamente para um número de telefone inscrito na caçamba, cada pessoa escutava o manifesto “Disk Mobilidade”, que tratava do desenvolvimento aliado à consciência ecológica. No Manifesto desse projeto (junho de 2009), o BijaRi explicava:

O problema ambiental nos atinge no instante em que o globo se configura como um conglomerado de interesses individuais e corporativos, onde conceitos como oferta, competitividade e consumidor substituem outros como democracia, liberdade e cidadão. Em um sistema que cada vez mais desnivela e segrega estratos sociais e culturais, o consumo desmedido e irresponsável mostra sua face perversa, atingindo, cedo ou tarde, o sociedade como um todo. Como nos reconectaremos à natureza em meio ao sufocamento do asfalto, cimento e fumaça? Cabe a cada um decidir quem é e onde quer viver. Se o indivíduo não muda, a sociedade não mudará! Transformar a realidade é uma questão urgente!...estamos prontos?

Figura 5 - O Projeto Jardins Móveis (instalado em frente ao Masp em São Paulo)



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/> (Foto: André Porto)

4.1.3 Carro Verde

A concepção do Carro Verde, muito simples (como já vimos no Manifesto do Projeto Natureza Urbana aqui citado) consistia em subverter o uso de um automóvel, dele retirando motor, engrenagens etc., deixando apenas a carcaça e inundando-a com plantas e arbustos, samambaias, bromélias, unhas de gato, palmeiras, entre outras espécies.

Sobre isso o BijaRi afirmou: “Nossa ideia é fazer com que a população pense o espaço público, que hoje é apenas uma ponte entre espaços privados. A cidade está sendo construída para carros, não para pessoas” (BijaRi, 2012).

A primeira versão do *Carro Verde* ficou estacionada na rua Padre João Gonçalves, na Vila Madalena. O objetivo do grupo era fazer o paulistano refletir sobre os espaços coletivos da cidade.

Uma outra foi deixada no bairro de Pinheiros. Em seu interior “esvaziado” foram montados jardins, procurando causar nos transeuntes uma sensação de estranhamento na paisagem local.

O projeto atual foi montado em um Santana Quantum para participar da Virada Cultural de 2010, quando os artistas fizeram uma invasão verde no Teatro Municipal. Essa versão ganhou pintura, vasos antifurto e havia um biólogo responsável pelo estudo de vegetação. A secretária do BijaRi se encarregava de regar as plantas três vezes por semana.

Figura 6 - O Projeto Carro Verde



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/>

Figura 7 – Outra versão



Fonte: <http://naturezasurbanas.wordpress.com/>

Por uma razão inesperada, esta instalação causou muita polêmica e ganhou visibilidade na mídia nacional e internacional, graças a um infeliz ato da subprefeitura de Pinheiros que, no dia 22 de março de 2012, mandou guinchar o *Carro Verde* por estar estacionado em local proibido e exigir, depois, o pagamento de doze mil reais para devolver a obra artística ao grupo BijaRi.

Esta atitude repercutiu imediatamente em redes sociais do Brasil e do exterior, que deram irrestrito apoio ao coletivo. Isso mostra o efeito (“borboleta”) sistêmico que um fato local produz, ao atingir e mobilizar milhares de pessoas (sistemas biopsicossociais) do mundo todo.

Figura 8 – O Carro Verde guinchado



Fonte: <http://m.estadao.com.br/noticias/arteelazer,obra-de-arte-em-sao-paulo-sujeita-a-guincho.htm>

No seu blog, o Grupo BijaRi (Bijablog, 2011) lamentou a falta de sensibilidade do governo municipal, incapaz de diferenciar uma obra de arte de um carro velho cheio de plantas:

“Para quem a cidade é feita: para as pessoas ou para os carros? A resposta não é clara. Para emplacar um carro é fácil, mas para expor uma obra de arte questionando isso é difícil”, disse Rodrigo, um dos integrantes do Coletivo.

De certa forma, entendemos que isso remete ao próprio estatuto da arte contemporânea, ainda hoje, mal compreendida ou ignorada por muitos.

4.1.4 Ônibus Verde

O projeto *Ônibus Verde* é uma variante da ideia que norteia o *Carro Verde*. O coletivo se apropriou de um ônibus abandonado, transformando-o em uma imensa estufa. Era uma experiência imersiva em que a sensação seria a de “habitar um mundo mais verde”. Em sua traseira, foram projetados filmes ambientalistas. Sobre este projeto, em seu blog o coletivo afirma:

O ÔNIBUS VERDE é uma das configurações do Projeto Natureza Urbana, que tem como meio de atuação a ocupação subjetiva das expressões simbólicas do grande capital internacional: o outdoor, o container e o carro, respectivamente a publicidade, os agentes gentrificadores e o rodoviarismo. Para o SWU Music + Arts Festival de 2010, propomos a ocupação subjetiva de um ônibus, principal transporte público nas grandes cidades brasileiras, sobrepondo a sua função e uso reconfigurado e apropriado. A partir de projeções, efeitos luminosos e sonoros, instalação de plantas e vegetação na intervenção, procuramos colocar a questão: “Para quem o espaço urbano é feito? O ônibus é a melhor solução para o transporte público nas cidades?” Para nós as respostas são claras. Não queremos a rua como o espaço exclusivo para a troca de mercadorias e sim como o espaço para a vida pública (Bijablog, 2011).

Figura 9 - Ônibus Verde (vista geral)



Fonte: coleção da monografista

Figura 10 – Ônibus Verde (vista traseira)



Fonte: coleção da monografista

Figura 11 – Interior do Ônibus Verde



Fonte: <http://bijari.com.br/blog-2011/?p=1159>

No Projeto Livro BijaRi 15 anos (2011), o coletivo expressa sua ideia:

O exercício de viver o cotidiano criticamente faz com que sejamos atravessados por uma série de estímulos e tensões. As intervenções surgem então de uma urgência que tenta abarcar a diferença entre como se enxerga uma possibilidade para a realidade e como ela é. Ou seja, tentamos inscrever outra possibilidade de ver o mundo, de dar sentido a ele.

A nosso ver, semioticamente considerando, a afirmação acima resume muito bem o pensamento e as ações do coletivo: arranjos sógnicos, instalações, intervenções, obras, pensadas e planejadas para tensionar a percepção de modo a causar atrito entre a realidade como ela é e um novo possível de se ler/viver o “real”. Choque, resistência, tensão entre opostos.

É nestes interstícios entre o real e o possível que o grupo se coloca. Em termos semióticos, trata-se de se “injetar” a primeiridade, possibilidade, na secundidade bruta do dia a dia de uma metrópole preocupada com o relógio, tempo, dinheiro, multidão e conflitos, trânsito, poluição.

Remetendo-nos às três ciências normativas já devidamente explicitadas neste trabalho, nessas instalações, que fizeram parte do projeto maior *Natureza Urbana*, a intencionalidade (ética: secundidade) dos autores parece trabalhar em um movimento pendular que oscila entre a busca dos efeitos pretendidos (lógica) e a confecção da obra em si (estética). Em outras palavras, a ética, a meio caminho entre a arte de se arranjar os signos e a instalação pronta, move os autores para frente (primeiridade) e para trás (lógica) em uma ação deliberada, autocontrolada para atingir seus fins.

Quais fins?

De pronto, busca-se o interpretante dinâmico, a interpretação como realização emocional e/ou energética e/ou lógica (por um intérprete) de algo potencial (interpretante imediato) preexistente “dentro” do signo, pronto a ser desvelado de conformidade com a experiência colateral de cada “usuário”, fruidor, expectador.

Vimos também que a estética da trupe BijaRi (quando compreendida ou considerada como tal) é tachada como “literal”. A nosso ver, esta literalidade alegada pelo crítico da Folha, seria, semioticamente, indicialidade ou indexicalidade.

Como vimos na relação do signo com seu objeto dinâmico, ou seja, como certo objeto dinâmico está representado no signo (ou *representamen*), há três tipos de signo: 1. Ícone; 2. Índice; 3. Símbolo.

O ícone, como um Primeiro, é o signo fundamental, está na gênese de todo e qualquer signo, não poderia haver signo sem o concurso de um ícone. Já o índice é um signo ligado a outro, ambos existentes, em uma relação diádica. Pois bem, o que ocorre quando um intérprete se posta à frente de um Outdoor Verde ou Carro Verde ou Jardim Móvel (caçamba verde), diante e/ou dentro de um Ônibus Verde?

Primeiro, não seria como entrar em um ônibus comum, ou jogar entulhos em uma caçamba ou dirigir um automóvel. Em semiótica tais objetos estão ligados a seu uso, sendo, portanto, índices: ônibus e carros transportam passageiros, outdoors são suportes de mensagens publicitárias, caçambas recolhem e transportam lixo e entulhos.

Segundo, reproduzimos neste trabalho fotos das instalações. Fotos são icônico-indiciais: icônicas porque guardam semelhança com o objeto reproduzido; indiciais porque têm uma conexão física com tal objeto dinâmico:

[a]s fotografias, especialmente as fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque nós sabemos que elas são, de certo modo, exatamente como os objetos que representam. Mas essa semelhança é devida ao fato de que as fotografias foram produzidas sob circunstâncias que fisicamente as forçaram a corresponder ponto a ponto à natureza. Naquele aspecto, então, elas pertencem à segunda categoria dos signos, aqueles por conexão física (CP 2.281).

Porém, quando um intérprete toma contato com uma instalação do BijaRi “ao vivo”, diante ou dentro do ônibus, carro, caçamba ou outdoor verde (objetos dinâmicos), sem a mediação de imagens, desenhos, fotos ou vídeos, podemos entender por que as obras do BijaRi são tidas como “literais”. Como foram pensadas, planejadas e realizadas para atingir certos fins (interpretantes dinâmicos) em um grande número de intérpretes (“acreditamos que a arte participa da mesma proposta da multidão”), elas deslocaram a função do signo ou *representamen* para o *objeto dinâmico*. A obra é o próprio objeto, despido, esvaziado de representações, ícone-índice encarnado no aqui e agora, apenas sujeito à mediação da mente interpretante.

Essa marca registrada do BijaRi é que os faz ir aonde a multidão está, pois facilita muito a interpretação (lógica) da obra por um grande número de intérpretes. Nada muito elaborado, metafórico, rebuscado etc.

Terceiro, o deslocamento do uso. Isso causa estranhamento: caçambas, ônibus, carros e outdoors, deslocados de suas funções habituais, tornam-se “vasos” e estufas de plantas diversas, bromélias, samambaias, unhas de gato, palmeiras.

Quarto, o atrito entre o esperado e o presente, a surpresa: união de mineral com vegetal, choque entre o artificial e o natural, entre o que se está acostumado a ver e o que se vê ali. Isso, a nosso ver, força (como um percepto) o intérprete a rever suas crenças, tirando-o de sua “zona de conforto”, da certeza nas regularidades, desorganizando por instantes seu mundo e induzindo-o a tentar reorganizá-lo em um outro nível, qual seja o *do possível*, como é a proposta do coletivo:

As intervenções surgem de uma urgência que tenta abarcar a diferença entre como você enxerga uma possibilidade para a realidade e como ela é, ou seja, tentamos inscrever uma outra possibilidade de ver o mundo, de viver com ele, de dar sentido a ele (MOTA, 2008).

4.2 Oceano Invadido

Na Caixa Cultural São Paulo, de 17 de julho a 29 de agosto de 2010, o BijaRi apresentou mais uma de suas instalações-intervenção, denominada *Oceano Invadido*, usando como matéria prima a madeira, tubos de PVC e retalhos plásticos, lixo que o homem joga no mar.

Tratou-se de uma exposição imersiva que recria o ambiente marinho em desintegração e simula um aquário habitado por animais e plantas aquáticas feitos de materiais plásticos descartados. A ideia foi denunciar a poluição e os males causados a animais durante o ciclo percorrido pelos dejetos plásticos nos oceanos.

O BijaRi inspirou-se na enorme camada flutuante de plástico, no Oceano Pacífico, a maior concentração de lixo do mundo, com cerca de 1000 km, responsável pela morte de mais de um milhão de aves marinhas todos os anos, tartarugas marinhas, tubarões e centenas de espécies de peixes.

Reproduzindo a ondulação da superfície dos oceanos, o BijaRi criou a escultura de uma enorme baleia jubarte¹⁹ construída com arames e recobertas com retalhos plásticos, misturada entre anêmonas plásticas que são pufes para o público descansar e apreciar a instalação.

Por fim, uma projeção de vídeo sobre uma esfera mostrava, por meio de animações, o ciclo percorrido pelos dejetos plásticos nos oceanos e sua interferência no cotidiano dos seres humanos.

Figura 12 - Oceano Invadido (vista geral)



Fonte: coleção da monografista

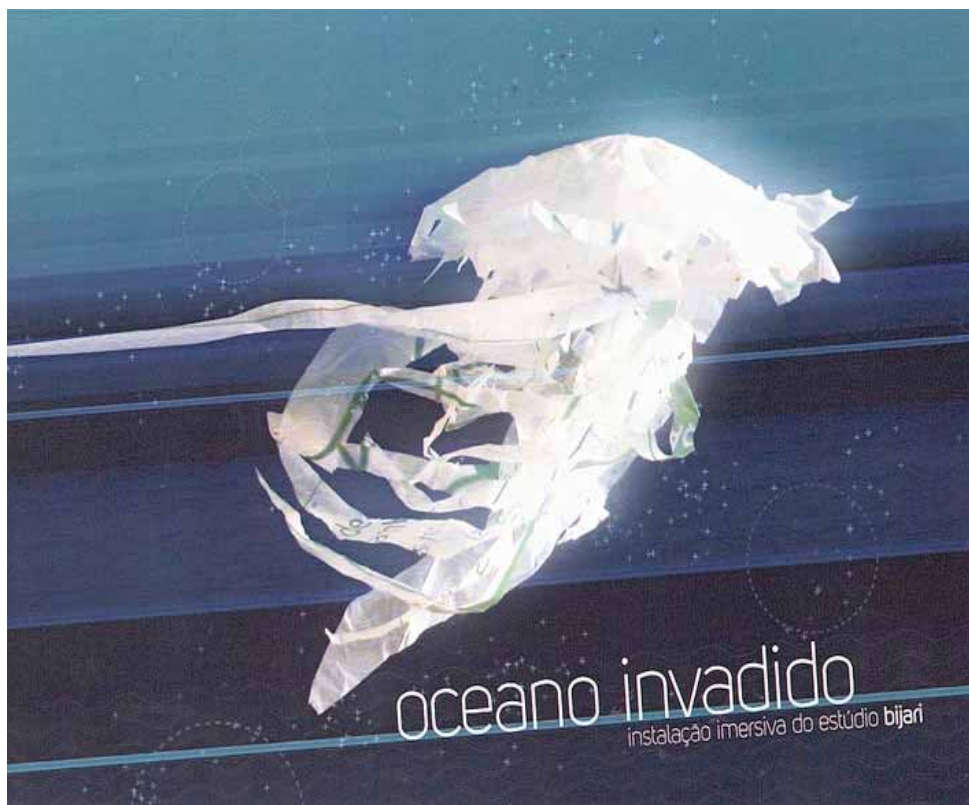
Figura 13 – Anêmona-pufe

¹⁹ Criado em 1988, o Projeto Baleia Jubarte realiza pesquisas de comportamento, fotoidentificação, monitoramento do turismo e registro de encalhes de baleias em toda a área próxima ao parque. A baleia jubarte, também chamada de corcunda ou preta, frequenta a região na época de acasalamento e procriação, em função de suas águas claras e tépidas. A caça de baleias é proibida por lei no Brasil (desde 1987) e na maioria dos países. No entanto, a jubarte e outras espécies continuam ameaçadas de extinção, pois durante séculos a caça indiscriminada reduziu drasticamente as baleias de todos os oceanos. De uma população inicial estimada em 150 mil jubartes, restam hoje cerca de 25 mil em todo o mundo. Agora, elas sofrem ameaças da poluição dos mares, do aumento do tráfego de embarcações nos oceanos e do turismo descontrolado em suas áreas de alimentação e reprodução (<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/animais/baleia-jubarte.php>.)



Fonte: coleção da monografista

Figura 14 – O Logo da Instalação Oceano Invadido



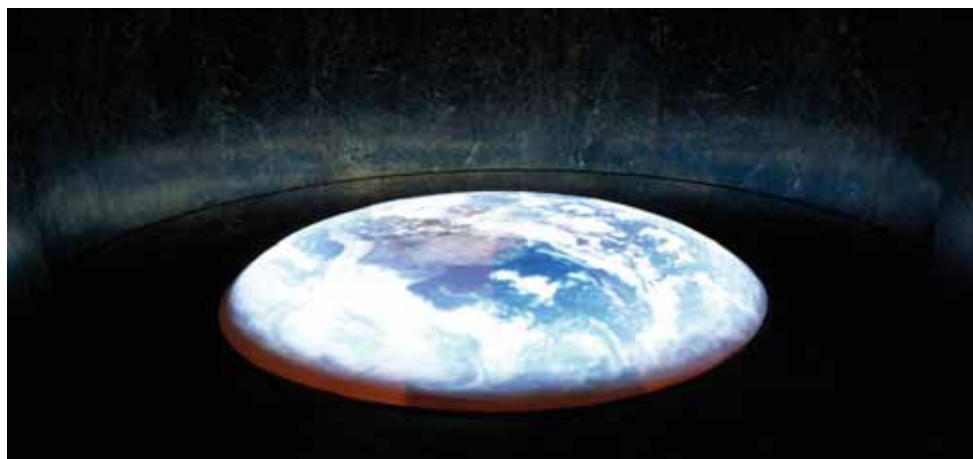
Fonte: Bijablog, 2011

Figura 15 – Um sistema de roldanas e telas simula o movimento do mar



Fonte: www.bijari.com.br/art/oceano-invadido

Figura 16 – Uma tela convexa exibe o ciclo de uma sacola plástica



Fonte: www.bijari.com.br/art/oceano-invadido

Figura 17 – Um intérprete, sobre o pufe, aprecia a instalação



Fonte: www.bijari.com.br/art/oceano-invadido

A instalação *Oceano Invadido*, em uma visão semiótica, baseia-se no

trabalho no fundamento do signo (podíamos dizer também na primeiridade do ícone) e na secundidade do índice, embora vise, por meio do vídeo no qual se assiste a uma animação o ciclo de um sacola plástica no oceano e os males que isso pode causar aos animais e aos seres humanos, uma mudança de mentalidade (hábito), que implica conhecimento, busca de um interpretante lógico, adentrando, portanto, o terreno da terceiridade.

Como já explicamos, o fundamento se caracteriza por suas qualidades materiais, capazes de fazer de um signo um signo (visível, palpável, audível etc.), praticamente como o ícone o faz (como primeiridade, um ícone é fundamental).

Indicialidade porque o coletivo procura recriar em um ambiente artificial, no caso, o octógono da Caixa Cultural São Paulo, as mesmas condições do habitat marinho, a forma e o tamanho da jubarte, o barulho e o movimento do mar por meio de um sistema de roldanas, que, acionado pelo próprio “imerso” (intérprete), faz ondular telas de um tecido azul transparente e as anêmonas-pufes.

Iconicidade na forma de trabalhar o fundamento dos signos que compõem o arranjo da instalação, as sacolas plásticas e pets que recobrem (como uma pele) a estrutura da baleia e das anêmonas-pufes iluminadas.

Mas há alguns ingredientes estranhos neste arranjo que fazem pensar. A “pele” da baleia é feita do mesmo material que degrada seu habitat, assim como é recoberta a estrutura das anêmonas. Cordas dispostas como uma rede prendem-na ao teto.

A nosso ver, o estranhamento do “imerso” na instalação fica por conta dos estímulos sonoros e visuais que inundam o ambiente imersivo: o tamanho quase natural da jubarte (que impressiona), as cordas que a prendem como se estivesse paralisada em uma rede, o marulho obtido pela fricção das roldanas e telas ondulantes, as anêmonas (que costumam expelir um líquido paralisante em suas presas) “domadas” em pufes, que acolhem os intérpretes.

O mesmo material nocivo que o homem lança nas ruas, rios e mares, é “reciclado” para construir uma obra de arte e acolher as pessoas. Afora isso, o vídeo serve para lembrar os frequentadores os males que uma única e inocente sacola de plástico pode causar ao meio ambiente aquático.

Com efeito, estudos de cientistas da Universidade da Califórnia mostram

que a “ilha de plástico do Oceano Pacífico” aumentou mais de cem vezes durante os últimos 40 anos, perturbando e alterando o ambiente marinho, ocupando uma área maior que o Estado de Minas Gerais.

Ora, se todo este conjunto de signos icônico-indiciais que compuseram a instalação Oceano Invadido conseguiu estimular a irrupção de interpretações lógicas, o coletivo terá conseguido gerar terceiridade, que, como diz Santaella (2004, p. 7), “diz respeito à generalidade, continuidade, crescimento, inteligência”. Em decorrência, a semiose estética-literária do BijaRi terá produzido novos interpretantes e subsistemas abertos que irão trocar informação com seu entorno e demais subsistemas.

Outra vez, estamos na busca certa, lógica e ética, de aumentar nossa organização e complexidade, processo que implica, sobretudo, garantia de permanência.

4.3 A Instalação *LUXO*

Esta obra fez parte do projeto bijariano *Poesia Concreta: LUXO LIXO no planeta sustentável*, como a primeira de uma série denominada *Poesia dos Problemas Concretos*. Realizado no parque Ibirapuera em São Paulo, esta intervenção integrou o evento *Planeta no Parque*, iniciativa que propunha novos olhares e relações entre o cidadão e a sua cidade em três temas: Cidadania e Coexistência, Mobilidade, Consumo. Patrocinado pela iniciativa privada com o apoio do poder público, o evento ocorreu do dia 10 a 19 de outubro de 2008. Foi visitado por mais de 700 mil pessoas.

A partir dos três eixos temáticos propostos, foram programadas caminhadas educativas em diferentes percursos pelo Parque do Ibirapuera, com monitoramento de educadores e também oficinas para atividades práticas, teatro infantil e contadores de histórias.

A intervenção do coletivo *BijaRi* que iremos analisar foi baseada no clássico poema concreto de Augusto de Campos. Podemos dizer que o grupo se “apropriou” do poema de Augusto, mas de um modo invertido, ou seja, enquanto o concretista pretendeu materializar a relação entre luxo e lixo, “preenchendo” a “fôrma” da palavra LIXO com palavras menores (LUXO) grafadas com caracteres apropriados que sugerem “luxuosidade” (Figura 18), o BijaRi pôs de pé quatro esculturas compostas por fardos de lixo reciclado, cada

qual representando uma das quatro letras da palavra LUXO (Figura 19).

Figura 18 – O poema concreto de Augusto de Campos



Fonte: <http://bijari.com.br/blog/>

Figura 19 – A instalação do BijaRi



Fonte: <http://bijari.com.br/blog/>

Nessa instalação do BijaRi, o *objeto dinâmico* é “matérico”, palpável, ou seja, são as esculturas das letras (ou se quisermos simplificar, o conjunto das quatro esculturas) compostas por cubos de lixo, enquanto o *representamen* é a palavra LUXO em três dimensões.

Entendemos que a diferença mais marcante entre as obras se deve ao *fundamento* do signo, visto que como mediador da relação de leitura e interpretação do *objeto dinâmico* pelo *interpretante dinâmico*, o signo só é signo, isto é, só se torna visível, palpável, audível etc., graças às suas

qualidades materiais, no caso, seu *fundamento* e seu *objeto imediato*.

Assim, o *fundamento* pode ser entendido como a parte material, visível e externa do signo, que o torna capaz de ser reconhecido como *signo*: a tinta usada, a "fôrma" das letras sobre o branco do papel, a tinta a óleo ou guache pinceladas numa tela na pintura, a forma e a substância da escultura etc.

Se o *fundamento* do signo é sua "pele", sua forma material (ou virtual como em um computador ou pensamento), o *objeto imediato* consiste na composição das relações de força entre os elementos do signo que, de algum modo, o remete ao *objeto dinâmico* que o causou.

No caso, enquanto o poema concreto é biplanear, grafado, estampado em algum suporte (papel, quadro, tela etc.), tendo por fundamento as letras, a instalação do BijaRi é tridimensional, tendo por fundamento os fardos de lixo, o que, a nosso ver, lhe confere grande visibilidade e legibilidade, além de possibilitar o uso do tato e do olfato.

Então, se analisarmos agora o poema e a instalação à luz da teoria de Peirce, poderíamos concluir que, embora morfologicamente diferentes, semanticamente visam, em nossa opinião, provocar nas mentes receptoras um mesmo efeito, qual seja a reflexão de quanto o supérfluo, o descartável, o inútil, o "evitável" (considerados, genericamente, LUXO) podem contribuir para agravar uma das questões ecológicas mais cruciais do nosso tempo, o LIXO, sua recolha e depósito, hoje talvez o desafio mais premente à saúde pública, ameaçando a permanência e o bem-estar dos seres humanos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi demonstrar, por meio da análise semiótico-sistêmica de três projetos do BijaRi, que a arte pode apontar caminhos que levem à mudança de hábitos e, portanto, à permanência.

Escolhemos como suporte teórico duas ontologias, a sistêmica e a semiótica, ainda não unificadas, mas apresentando vários pontos de conexão de relevância para a nossa análise.

O primeiro deles consiste na afirmação mais radical de Peirce (que orienta toda sua gigantesca obra), qual seja a de que “tudo é signo”, razão pela qual não temos acesso ao real a não ser por meio de suas representações, sendo, pois, a arte com suas obras, também signos.

Ora, como tudo é signo, sistemas o são também, razão pela qual poderíamos falar em sistemas-signos ou sistemas de signos. Quaisquer obras estéticas, como as do BijaRi por exemplo, são, antes de mais nada, arranjos de sistemas sígnicos, sujeitos, de um lado, às mais variadas interpretações (segundo à progressiva “escada” cognitiva que vai do interpretante emocional ao interpretante lógico peirceano de conformidade com a experiência colateral de cada intérprete) e de outro, à inata especificidade dos sistemas abertos que permutam energia e/ou matéria e/ou informação com seu entorno e demais sistemas e subsistemas. No caso do subsistema artístico, pertencente ao sistema cultural, a “moeda de troca” mais valiosa é a informação, e informação implica crescimento, educação, generalidade e inteligência.

Em segundo lugar e em decorrência desta vocação do signo de ser incompleto, parcial, temos, na semiótica, o conceito de semiose, que se caracteriza por uma contínua tradução de um signo (sistema) em outro signo (sistema) no decorrer do tempo, gerando outro interpretante que gera outro e assim por diante: “Por fim, o interpretante não é outra coisa que outra representação, à qual é entregue a tocha da verdade; e como representação, ela tem novamente seu interpretante... outra série infinita” (CP 1.339).

Ou seja, a semiose, causada pela congênita parcialidade do signo, tem uma meta, indefinidamente adiada, rumo a um interpretante lógico final. Este processo semiósico, a nosso ver, em todos os campos do conhecimento, mas

para a Arte em especial, traz uma consequência vital: cada signo mais aperfeiçoado que vai surgindo durante a semiose faz evoluir os sistemas (como prova a escalada vertiginosa da ciência e da tecnologia), criando novos subsistemas progressivamente mais organizados. Isso é índice de complexidade, mas, sobretudo, garantia de permanência dos seres vivos.

Mas aí um paradoxo, se essa evolução científica e tecnológica não for acompanhada por uma evolução lógica, ética e estética, o sistema ambiente - justamente aquele que envolve (sistema-envoltório) todos os quatro sistemas (político, social, econômico e cultural) e seus subsistemas, com eles permutando energia e/ou matéria e/ou informação - poderá entrar em colapso, inviabilizando quaisquer esperanças de preservação, sobrevivência e, enfim, de permanência.

Sem dúvida é o que vem acontecendo e de um modo mais acelerado do que esperávamos. A par dos avanços da ciência e da tecnologia, há uma crise ética que, se vista por um prisma semiótico-sistêmico, pode, em breve, inutilizar todos os esforços para eliminá-la em tempo hábil.

Embora a atuação do BijaRi não seja especificamente ecológica, mas, como eles defendem, política, se examinarmos os manifestos (suporte teórico) que acompanham as obras aqui analisadas, o coletivo deixa bastante clara sua intenção de preservar o ambiente e buscar uma vida mais digna para os seres humanos no cotidiano das metrópoles.

Tal preocupação fica patente no manifesto do *Outdoor Verde* ("Conhecida como uma das metrópoles com maior poluição visual no planeta, cuja visualidade do espaço público é tomada de uma forma voraz e implacável pelos anúncios publicitários"); *Jardins Móveis* ("Como nos reconectaremos à natureza em meio ao sufocamento do asfalto, cimento e fumaça? Cabe a cada um decidir quem é e onde quer viver. Se o indivíduo não muda, a sociedade não mudará! Transformar a realidade é uma questão urgente!"); *Carro Verde* ("Nossa ideia é fazer com que a população pense o espaço público, que hoje é apenas uma ponte entre espaços privados. A cidade está sendo construída para carros, não para pessoas"); *Ônibus Verde* ("Não queremos a rua como o espaço exclusivo para a troca de mercadorias e sim como o espaço para a vida pública"); *Oceano Invadido* ("Por ironia, as notícias mais frequentes produzidas pelas pesquisas científicas relatam (...) a alarmante escalada das agressões

infligidas aos oceanos pela ação humana. E dentre [elas], a poluição através de resíduos plásticos se mostra uma das mais devastadoras”); LUXO (“O projeto (...) propõe uma reflexão sobre o ritmo de vida das grandes cidades, um convite a questionar o tipo de cidade que queremos construir e viver.”)

Ou seja, os manifestos revelam que, para o grupo, o homem vem interferindo nocivamente no sistema ambiente, pondo em risco a evolução científico-tecnológica e a interação “saudável” entre os sistemas que poderiam garantir nossa permanência.

Parece-nos não ser possível haver evolução sistêmica sem o concurso da lógica, da ética e da estética. Daí termos usado a original “teia teórica” tecida pelas três ciências normativas peirceanas.

É exatamente na encruzilhada deste paradoxo que podemos situar e entender a obra bijariana como uma “estética crísica” semiósica de dupla mão: por um lado, na busca do *admirável per se* de que fala Peirce, não é feia nem bonita, é apenas o que é no aqui e agora que se instaura a partir de uma crise político-ecológica que perturba e faz surgir emergências no sistema ambiente; por outro, segundo nossa visão, espelhando-se nesse real “ameaçado”, o coletivo parece pensar e construir suas intervenções no intuito de causar choque, estranhamento, enfim, instaurar também uma crise cognitiva na mente de um grande número de intérpretes para que estes possam “ler” o entorno e desvelar os riscos de colapso do ambiente em que vivem. Aí, realidade e signo se empenham e se espelham em uma só crise que pode nos levar, a todos nós - seres vivos - a não permanecer.

Como explica Vieira (2008b, p. 101), sistemas artísticos são sistemas vivos abertos e que necessitam efetuar trocas com o sistema ambiente para permanecerem vivos. Quando um sistema adquire algum grau de complexidade, esta será compartilhada com o sistema ambiente. Porém, se o sistema, por alguma razão, perder este “estoque de complexidade, o sistema vivo vai ser prejudicado. E pode até perecer por falta de complexidade ao nível dele.”

Nosso objetivo foi mostrar, a partir de uma visão semiótica-sistêmica, em nosso particular enfoque, a intenção do BijaRi na construção de cada obra aqui analisada, por meio de um específico arranjo sógnico voltado para atingir o grande público (interpretante imediato) e o que cada intérprete, na medida de

sua particular experiência colateral, poderia compreender, interpretação esta que passa pelos três níveis de interpretante dinâmico e que vão movimentar a interação interssistêmica, dar continuidade à semiose e, possivelmente, provocar evolução, crescimento, organização e complexidade.

Em outros termos, é esta expectativa político-ecológico-artística do grupo que pode se concretizar buscando um novo olhar, nova mentalidade, mudança de hábitos.

O que nos interessou mostrar foi a maneira insólita, inédita de o BijaRi arrumar e rearrumar seus signos para gerar certos efeitos semiótico-sistêmicos em seu enorme público.

A maneira como os artistas traduzem isso artisticamente é o que nos despertou a atenção. Artistas que buscam subsídios científicos para organizar de maneira político-ético-poética trabalhos transformadores, antenas dotadas de uma antevisão de que podem mudar a realidade e daí fazer surgir novos caminhos rumo a um interpretante lógico final.

Isso, por si só, já pode ser considerada uma garantia de permanência.

REFERÊNCIAS

Publicações

- BERTALANFFY, L. **Teoria geral dos sistemas**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BOURRIAUD, N. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, M. **Sobre o trabalho do grupo BijaRi**: depoimento [ago. 2012]. Entrevistadora: Alita Mariah Amorim de Souza. São Paulo, 2012.
- BUNGE, M. **Basic Treatise on Basic Philosophy**, v. 4. Amsterdam: D. Reidel Publishing Company, 1979.
- _____. **Basic Treatise on Basic Philosophy**, v. 3. Amsterdam: D. Reidel Publishing Company, 1977.
- CIBER ART BIJARI, 2011. Matéria disponível no site <http://ebookbrowse.com/ciber-arte-bijari-doc-d128011126>>. Acesso em 05 nov.2012.
- CYPRIANO, F. Exibição do coletivo BijaRi possui desafio de mostrar arte politizada. São Paulo: Folha (online), 09 abr.2012. Matéria disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/36115-exibicao-do-coletivo-bijari-possui-desafio-de-mostrar-arte-politizada.shtml>>. Acesso em 20 out.2012
- GALERA, S. A. F.; LUIS, M. A. V. Principais conceitos da abordagem sistêmica em cuidados de enfermagem ao indivíduo e sua família. **Rev. Esc. Enferm. USP**, 2002; 36(2): 141-7.
- HARTSHORNE, C. e WEISS, P. (1959 - vols. I-VI), e BURTS, Arthur W. (1958 - vols. VII-VIII). **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Harvard University Press, 1994 (CD ROM da Intelix Corporation).
- HILDEBRAND, H. R. e OLIVEIRA, A. M. Uma concepção sistêmica da obra de arte na contemporaneidade. Cachoeira-BA: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). **Anais do 19º Encontro Nacional da ANPAP: Entre Territórios**, 2010. Disponível em http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/andreia_machado_oliveira.pdf. Acesso em 02 out.2012.
- JIMÉNEZ, R. H. Sistema y lo Sistémico en el pensamiento contemporáneo. **Ingeniería 17** (2): 37-52, 2007, San José, Costa Rica.
- LORENZ, E. N. Deterministic non-periodic flow. **Journal of the Atmospheric**

Sciences 20 (2): 130–141, 1963.

MEDEIROS, J. Obra de arte em São Paulo? Sujeita a guincho. Estado de São Paulo, 22/03/2012. Disponível em <<http://m.estadao.com.br/noticias/artelazer,obra-de-arte-em-sao-paulo-sujeita-a-guincho,851989.htm>> Acesso em 20 out.2012.

MELLO, R. de C.; GOLDMANN, V. Revolução do bem - Algo novo surge nas metrópoles em resposta aos problemas que conhecemos tão de perto. Basta percebermos as manifestações urbanas que roubam nossa atenção e nos fazem refletir. **Bons Fluidos**, São Paulo, 01 jun.2010.

MENDE, W. Structure-Building Phenomena in Systems with Power-Product Forces. In: _____. **Chaos and Order in Nature**, Haken, H. (Ed.). Berlim: Springer-Verlag, 196-206, 1981.

MOTA, D. Fora da nova ordem mundial. **FF>>Dossier 035 BijaRi**. São Paulo: SESC/Videobrasil, 2008.

PALLAMIN, V. Uma política do desentendimento. **FF>>Dossier 035 BijaRi**. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, jun.2008.

PEIRCE, C. S. **Peirce**. 2. ed. São Paulo: Abril, 1980 (Coleção Os Pensadores).

PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. São Paulo: EdUNESP, 1996.

PROJETO LIVRO BIJARI 15 ANOS, 2011. Disponível em <<http://issuu.com/bijariwebdevelopment/docs/livro-bijari-15-anos>>. Acesso em 20 out.2012.

ROSENBLUETH, A. **Mind and Brain - a Philosophy of Science**. Massachussets: The MIT Press, 1970.

SANTAELLA, L. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

_____. **Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. **A Cultura das Mídias**. São Paulo: Experimentos, 1996.

_____. **Estética: de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

_____. **A Percepção**. São Paulo: Experimento, 1993.

_____. **A Assinatura das Coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, L.; VIEIRA, J. A. **Metaciência como guia de pesquisa**. São Paulo: Mérito, 2008.

SAVAN, D. **An introduction to C. S. Peirce full system of semiotic**. Toronto, Victoria College of the University of Toronto, 1976. (Monograph Series of the Toronto Semiotic Circle, 1)

SHAPIRO, R. De onde viemos? In: BROCKMAN, J.; MATSON, K. (Orgs). **As coisas são assim** - pequeno repertório do mundo que nos cerca. Tradução de Diogo Meyer e Suzana S. Couto. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

SOGABE, M. T. et al. ATRATOR POÉTICO: interface entre Arte, Ciência e Tecnologia. **Artciencia.com**, ano II, n. 4, ago./out.2006.

UEXKULL, T. A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. **Semiotica** (Special Issue), Berlim, 89-4, 1992.

VIEIRA, J. A. **Ontologia Sistêmica e Complexidade**: formas de conhecimento – arte e ciência – uma visão a partir da Complexidade. Fortaleza-CE: Expressão, 2008a.

_____. **Teoria do Conhecimento e Arte**: formas de conhecimento – arte e ciência – uma visão a partir da Complexidade. Fortaleza-CE: Expressão, 2008b.

_____. **Ciência**: formas de conhecimento – arte e ciência – uma visão a partir da Complexidade. Fortaleza-CE: Expressão, 2007.

_____. Complexidade e Conhecimento Científico. **Oecol. Bras.**, 10 (1): 10-16, 2006.

Sites

<http://bijari.com.br/blog> (2011)

<http://naturezasurbanas.wordpress.com> (BijaRi, 2010)

<http://www.bijari.com.br> (2012)

<http://www.capacete.net>

<http://www.ceia.art.br>

<http://www.corocoletivo.org>

<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/animais/baleia-jubarte.php>.

<http://www.proyectotrama.org>