

ARTE | LINGUAGEM | CONHECIMENTO: PROCESSOS CRIATIVOS COLABORATIVOS NAS REDES SOCIAIS DA INTERNET (RSIs)

Anésio Azevedo Costa Neto
anesio.azevedo@gmail.com
Faculdade Triângulo Mineiro - FTM

ISSN 2316-6479

Resumo

Este trabalho resulta de uma pesquisa que buscou tratar de aspectos pertinentes à Arte e Tecnologia no que tange à criação colaborativa mediante as Redes Sociais da Internet (RSIs). Temos por objetivo relacionar aqui arte e comunicação enquanto formas possíveis de construção de sentido compartilhado no mundo, atentando-nos, primordialmente, para a compreensão, derivada da Neuroestética, da linguagem enquanto meio de expressão de nossa capacidade cognitiva apreendida a partir do mundo.

Palavras-chave: Neuroestética, processos criativos colaborativos, comunicação, redes sociais da internet (RSIs), cognição.

Abstract

This paper aims to discuss important subjects in Art and Technology such as artistic collaborative creation on the Internet's social network. We intend to put on relation art and communication as possible forms of shared signification in the World, paying attention to the comprehension, from Neuroesthetics, that language it's also a way to express our cognitive process from the world.

Keywords: Neuroesthetics, collaborative creation process, communication, Internet's social network, cognition.

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo tem por intuito debater a questão do compartilhamento do processo de criação mediante as Redes Sociais da Internet, relacionando arte e comunicação enquanto possibilidade de construção de sentido compartilhado no mundo. Mais do que isso, visamos apresentar nossa visão acerca da necessidade em se refletir o processo criativo de trabalhos artísticos como parte integrante da criação.

Acreditamos que o ato de expor o processo se mostra como uma importante abertura do artista e de seu trabalho ao público, possibilitando a esse outros olhares cognitivos acerca da obra. Para tanto, partimos das importantes discussões teóricas dos próprios artistas (Lygia Clark, Helio Oiticica, John Cage, Richard Serra, dentre outros), que de posse da palavra, lançam-se na teorização e reflexão de seus trabalhos.

Nesse sentido, arte e comunicação parecem se complementar, uma vez que ambas não deixam de ser formas de produção de sentido compartilhado,

as quais visam a construção de conceitos no e sobre o mundo experimentado. A partir disso, vemos como sendo necessário nos lançar ao debate acerca da linguagem, uma vez que a comunicação se ergue enquanto uma possibilidade linguística, dado o contexto da enunciação discursiva.

Aqui não buscaremos em momento algum estabelecer uma essência para a linguagem, pelo contrário: tendo por base uma visão pragmática, identificamos o sentido da linguagem com o uso que fazemos dela. A linguagem, tal como aqui buscamos apresentar, não deve ser associada à tentativa de teorias contemporâneas que, buscando isolar estruturas formais profundas, implicaram no estabelecimento de uma ideia/essência da linguagem que desempenham um papel determinante na formação do sujeito ou do ser humano.

Concentramo-nos, contudo, no “problema do sentido [da linguagem] como algo inseparável da atividade linguística dos indivíduos no contexto das suas vidas práticas” (MARQUES, 2003, p. 32), e não visamos estabelecer um conceito extensivo para a linguagem, o qual demandaria que esgotemos nosso objeto de trabalho de tal forma que esse conceito passasse a ser aplicado a casos análogos. Buscamos apenas argumentar a favor de um conceito que é contextualizado no universo teórico dessa pesquisa tratando-o como um conceito regulador que orienta nossa reflexão. Ou seja, acabamos por optar por um conceito de comunicação que não se desvencilhe da cognição que apreendemos do mundo e da intencionalidade em nos referirmos aos estados mentais derivados dessa apreensão.

2. ARTE E CONHECIMENTO: PROCESSOS (COGNITIVOS) CRIATIVOS

Nicole M. Gnezda, em seu artigo “Cognition and emotions in the creative process”, de 2011, baseada em estudos recentes da neurociência, afirma que determinadas funções cognitivas e uma variedade de emoções estão relacionadas à criatividade. A referência às descobertas científicas contidas em seu ensaio visa à compreensão do fenômeno envolvido nos trabalhos criativos, que se estendem desde atividades em sala de aula até mesmo aos trabalhos dos artistas visuais. Para Gnezda (2011), a criatividade é cognitiva-emocional-manipulativa: cognitiva porque se refere a inovar e desenvolver ideias, e ocorre mediante processos mentais; é emocional, pois está integrada às emoções e, finalmente, é manipulativa porque o desenvolvimento da ideia não se dá somente internamente, mas também em relação a um meio específico.

De posse dessa configuração triádica do conceito de criatividade, buscamos compreender o processo de criação artístico como um processo em que o artista propõe uma compreensão mais profunda da experiência humana (ZAMBONI, 2001). Como a criatividade não só ocorre na mente do indivíduo

criador, mas também em relação a um meio específico, penso que o ato de narrar/expor o processo de criação é outorgar ao outro uma possibilidade de compartilhamento do trabalho artístico.-

Contudo, alertaremos para o seguinte: compartilhar o processo de criação de um trabalho artístico não é a mesma coisa que falar dos trabalhos em si. Ao narrar o processo desses, um artista em específico não está a falar de sua obra em si. Há uma diferença substancial entre narrar os percursos para se chegar a “x”, e descrever como é “x”, em que o primeiro momento é um ato de gênese, e o segundo, um ato descritivo ou, em alguns casos, valorativo.

Falar sobre as escolhas feitas para se chegar à instalação, ou de que modo utilizamos o projetor (numa dada instalação audiovisual) para se ter um resultado que esperamos obter não é uma única e mesma coisa que falar que meu trabalho tem por intuito demonstrar “a transformação das experiências dos indivíduos no espaço da cidade contemporânea”. A primeira coisa é um relato de meu percurso para alcançar *minha expressão poética*, a segunda é a finalidade ou meta que o trabalho se propôs a alcançar. Assim, acredito que o processo aponta para um caminho específico, *intencionado* por mim, mas ele não nos diz que aquele é o único caminho muito menos o melhor caminho para se chegar ao lugar determinado. Aqui, tomaremos a ação de “narrar o processo criativo” como sendo equivalente ao ato de narrar as escolhas tomadas por mim para alcançar uma expressividade própria. Aqui, tomaremos a ação de “narrar o processo criativo” como sendo equivalente ao ato de refletir sobre as escolhas tomadas por mim para alcançar uma expressividade própria.

Esse direcionamento não necessariamente corresponde a um engessamento do efeito sobre os espectadores/público¹, no qual houvesse uma relação de causa e efeito determinada, o que acabaria por gerar uma confusão entre gênese e intenção autoral com a “natureza de uma dada obra artística”, que está aberta a vários significados.

3. A NEUROESTÉTICA E A VISCERALIDADE DA ARTE

A arte tem como função apreender e criar novos conceitos do mundo para que posteriormente sejam compartilhados com toda espécie. (SEMELER, 2012, p.28)

No cerne das discussões sobre os processos cognitivos e a arte, vemos des-
pontar novas possibilidades para a investigação científica da percepção estética.

1 Costuma-se pensar que narrar o processo de criação, de um determinado trabalho artístico, representa o engessamento do efeito pretendido no público, pois há um “querer-dizer” do ‘autor’ subentendido na compreensão da obra. Somos contrários a essa postura, que torna equivalente intenção autoral com o ‘querer dizer’ do autor.

Com os avanços científicos, a neurologia, a neurobiologia e a neuropsicologia começam a possuir meios para mapear as zonas do cérebro responsáveis pela cognição e iniciam a exploração da 'subjetividade' humana, tratando de compreender como e em que áreas daquele órgão ocorrem as mais variadas formas da percepção humana. Cada vez mais, estudos recentes da neurociência vêm apenas confirmando que os sentidos humanos, especialmente a visão, possuem um papel fundamental na obtenção do conhecimento. Com isso, vemos surgir nos debates das ciências cognitivas uma preocupação cada vez mais constante com as origens da percepção estética em toda sua complexidade.

Semir Zeki, neurocientista e professor na *University College*, Londres, é um dos responsáveis por estudar os correlatos neuronais de estados mentais subjetivos, tais como o amor, o ódio e até mesmo a beleza. Desses estudos surge uma nova possibilidade de pesquisa da compreensão da percepção estética: a Neuroestética, que surge "como um conhecimento decorrente de investigações científicas da neurobiologia, propondo outra forma de abordagem da percepção e da experiência visual" (SEMELER, 2012, p.27). Semeler e Carmo (2012) nos atentam para como essas descobertas poderiam gerar novas discussões para a estética contemporânea, haja vista que "a visão torna-se fundamental para a obtenção de conhecimento acerca do mundo" (SEMELER & CARMO, 2011, p.6), dada a correlação do cérebro visual com os processos cognitivos envolvidos na percepção artística². Podemos afirmar que essa corrente da estética busca investigar o fundamento biológico da experiência estética (naturalização da experiência do belo), para tanto "são revistas questões a respeito da construção da imagem, que passa, então, a ser concebida como operação intelectual complexa do córtex visual" (SEMELER, *Ibidem*).

Outro pressuposto fundante da Neuroestética concerne a investigar os correlatos neuronais de uma experiência estética do belo nas artes visuais (Gally, 2012), associando, necessariamente, o prazer à percepção visual. O prazer visual corresponderia a uma maior atividade numa área específica do cérebro a partir de um dado estímulo visual agradável:

Uma região na parte frontal do cérebro 'acende' quando desfrutamos a uma obra de arte ou de uma música agradável. Os cientistas afirmam que a única característica comum a todas as obras de arte, qualquer que seja sua natureza, é que todas levam a uma atividade numa mesma região do cérebro. A beleza para o cientista é um aumento de fluxo sanguíneo na base do lobo frontal. (VENTURELLI, 2012, p. 206).

2 "O cérebro visual passa a ter uma importância fundamental na estética a partir da publicação de **Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain**, em 1999. Zeki está fortemente convencido de que, em larga medida, a função da arte e a função do cérebro visual são as mesmas. As artes visuais são uma função do cérebro visual – toda arte visual é expressa pelo cérebro e, portanto, deve necessariamente seguir suas leis." (SEMELER & CARMO, 2011, p.6).

Ou seja, a preocupação maior da Neuroestética não reside nas características factuais dos objetos artísticos declaradamente belos ou não, mas sim nos correlatos neuronais da experiência do belo:

Essa abordagem da Neurociência pensa a Estética e o estado estético por um viés objetivo, tratando esse sentimento (esse estado cognitivo) enquanto tendo um correspondente identificável no cérebro e esse estado ou sentimento podendo ou não ser universalizável (caso seja regular sua manifestação em zonas do cérebro), mas não a experiência do belo propriamente. Trata-se de um (re)esclarecimento do estético, ou seja, de um desencantamento da experiência do belo através de uma *naturalização* (GALLY, 2012, p. 145 – grifo nosso).

A “naturalização” referida por Gally diz respeito ao modo como a neurociência, hoje, compreende e visualiza a experiência do belo a partir do cérebro, ou seja, a beleza passa a corresponder a um aumento da atividade sanguínea numa dada região cerebral, o que acaba por retirar do âmbito espiritual-metafísico as causas da percepção estética.

Essa noção acaba por devolver à experiência estética, marcadamente perceptiva, a ideia de que podemos sim sentir prazer na contemplação de uma obra de arte que nos agrada e que isso, talvez, seja mais natural do que pensamos. Venturelli (2012) nos fala de uma experiência realizada por Semir Zeki no *University College*, em Londres, a qual consistia basicamente em mostrar a um grupo de pessoas – ligadas a distintas profissões – imagens de 300 pinturas, tendo essas que serem classificadas pelo grupo como feias, neutras ou belas numa escala de 1 a 10. Após essa classificação primária, as imagens foram reapresentadas ao grupo, enquanto os membros tinham seus cérebros monitorados. Notou-se que houve uma maior atividade do córtex-frontal medial e o córtex motor, áreas que, de acordo com Zeki, eram responsáveis pelo juízo do gosto. Conclui-se, então, que “o córtex orbito-frontal medial, relacionado ao prazer e às recompensas, apresentou atividade mais intensa diante de quadros belos (...). O oposto aconteceu com o córtex motor: maior atividade diante da feiura” (VENTURELLI, 2012, p. 206).

Tal como já apregoava Aristóteles em sua **Poética**, pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos e, com isso, sentimos prazer³. A prerrogativa grega de que às ciências poiéticas estariam conectadas formas legítimas de conhecimento parece se revigorar com as descobertas da Neuroestética. De

3 São vários os momentos na **Poética** em que Aristóteles invoca as causas naturais para a imitação e como, por meio dessa, adquirimos nossos primeiros conhecimentos. Apresentamos um: “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos – e todos os homens sentem prazer em imitar” (ARISTÓTELES, 2004, p.40).

certa forma, os preceitos fornecidos por essa disciplina chocam-se com a denominada “Arte conceitual”:

Segundo o artista Sol LeWitt, o objetivo de uma obra de arte conceitual é tornar-se emocionalmente seca. Para Kosuth, a experiência estética na arte tem uma função meramente decorativa e superficial e deve ser excluída da arte conceitual. Para os artistas conceituais a idéia da obra precede sua execução e não raramente substitui a própria experiência da obra. (SEMELER & CARMO, 2011, P. 15)

Para os artistas dessa corrente, o conceito precede a efetivação da obra e toda experiência estética deve ser deixada a segundo plano, quando muito, excluída da obra como um todo. No entanto, devemos notar que o movimento conceitual nas artes plásticas parte de um momento histórico muito específico (década de 60, auge do consumismo norte-americano) e, por isso, não podemos propor uma interpretação desse movimento à luz do que a Neuroestética nos fornece hoje, pois estaríamos incorrendo no anacronismo hermenêutico, ou seja, a total incompreensão do contexto sócio-histórico-cultural daquele objeto de estudo.

Hoje, por meio dos estudos dos neurocientistas, sabemos que a experiência artística não se dá num plano inteiramente conceitual. Vivemos entranhados no mundo e circundados por inúmeras sensações advindas de nosso ambiente. A neurociência, com esses estudos acima mencionados, apenas restitui a sensação e a experiência como processos inerentes à apreensão do mundo, ou seja, do conhecimento que temos do mundo. A linguagem, contrariamente ao que estabeleceu a arte conceitual – prenhe das ideias do estruturalismo linguístico –, efetiva-se apenas posteriormente à nossa apreensão sensível do mundo. Acontece que o processo de percepção do mundo externo pelo córtex cerebral dá-se antes por imagens representativas dos objetos percebidos para só assim ser codificado em forma de linguagem falada. A subjetividade, para a neurociência, está mais para um fenômeno real e visceral, pois se constitui biologicamente no cérebro enquanto conexão das redes neuronais, do que para um conceito linguístico (estruturalismo linguístico) ou uma ideia simbólica, tal como o é na psicanálise lacaniana (Semeler & Carmo, 2011).

Assim, ao propor a sensação e a experiência enquanto processos básicos para que ocorram novas conexões neuronais, a Neuro-história da Arte e a Neuroestética põem abaixo as teses conceituais de que a experiência cerebral esteja necessariamente ligada a um processo puramente linguístico e simbólico. A arte não é e nem deve ser uma experiência inócua. Ela deve perturbar o expectador, provocar sensações corporais, prazer, estados de euforia, repulsa, inquietação e angústia. Desse modo, ela revive a sua potência mítica: a transmutação. (SEMELER & CARMO, 2011, P. 15)

4. AS REDES, A COGNIÇÃO E A CRIAÇÃO: DISSEMINAÇÃO E COMPARTILHAMENTO

A partir daqui, visamos expandir toda a noção primária da comunicação humana que até aqui buscamos tratar, a fim de mostrar como o artista, na tentativa de aprofundar e gerar novos conceitos sensíveis sobre o mundo, dialoga e se posiciona frente aos veículos produtores de sentido comunicativo (as mídias) produzindo, conseqüentemente, novas formas de compreensão da cultura humana.

Sabemos que os meios⁴ ou as tecnologias intensificam as “funções humanas” ampliando, reestabelecendo ou criando novos sentidos para o homem na sociedade. Independente de sua finalidade, o meio ou as tecnologias exercem mudanças significativas no ambiente humano. Podemos dizer “então que toda tentativa de compreenderem a si próprios [os homens], em qualquer era, é também baseada nas características das tecnologias mais avançadas em uso” (NOBREGA, 2006, p.21), no sentido que as tecnologias acabam introduzindo uma importante revitalização na relação dos homens para com os homens e seu ambiente. Mais do que isso, as novas tecnologias colocam em xeque conceitos estigmatizados, como movimento, espaço, técnicas etc. Mais do que isso o meio “configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (MCLUHAN, 2005, p. 23).

Mediante a interligação mundial dos computadores, vemos aumentado o potencial de congregação interpessoal, aumentando, conseqüentemente, as possibilidades de ações entre os seres humanos. A potencialização das trocas afetivas pelo fluxo de informação numérica pode ser vista, sobretudo, no modo como as redes telemáticas constituem congregações das mais variadas mentes. Essas redes de comunicações⁵ permitem a propagação de sentidos compartilhados e que possibilitam, ao receptor da informação, a interação no enunciado proposto. É o caso das redes sociais da Internet (RSIs).

A complexidade ontológica do conceito de rede foi bastante discutida pelo filósofo francês Bruno Latour, cuja principal contribuição teórica nesse campo é a Teoria ator-rede⁶ (*actor network theory*), que, em resumo, estabelece atores⁷

4 A noção de ‘meio’ conforme McLuhan, isto é, as tecnologias que se tornam extensões do próprio homem.

5 As redes podem ser tanto o conjunto de linhas de caminhos de ferro, telefônicas, telegráficas, de canais, etc. quanto um sistema eletrônico de computadores geograficamente afastados uns dos outros, interligados por telecomunicações, geralmente permanentes.

6 Abreviada por TAR.

7 “Latour subtrai radicalmente o actante de qualquer dualismo sujeito-objeto e amplia seu sentido para qualquer coisa, de qualquer espécie, que age ou que outros assumem que age. Trata-se de qualquer coisa desde que lhe seja atribuída a função de fonte de uma ação” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 35). E mais: o ator/actante pode ser “Tudo aquilo que produzir uma diferença numa rede será considerado um ator e todo o ator definir-se-á a si próprio pela diferença que produzir. Esta concepção do ator leva, em particular, a que se considere de forma simétrica seres humanos e dispositivos técnicos. As máquinas são feitas pelos homens, contribuem para formar e informar o funcionamento das sociedades e as aptidões das pessoas, realizam frequentemente um trabalho que poderia ser realizado por pessoas como vocês e eu. Os dispositivos técnicos são, portanto, atores de parte inteira num coletivo que já se pode qualificar de puramente humano e cuja fronteira se encontra em redefinição permanente” (LÉVY, 1990, p. 176).

humanos e não humanos enquanto variáveis ativas na atividade científica. Formando pontos conectivos entre si, os atores são capazes, na relação entre outros atores, de produzir efeitos significativos numa dada rede, realizando “atos ligados a todos seus fatores influentes, criando uma rede. (...) As redes consistem não apenas em pessoas e grupos sociais, mas também em artefatos, dispositivos e entidades” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 40).

A concepção de rede de Latour flerta diretamente com a sociologia da ciência, e, ao menos num primeiro momento, seu conceito parece não especificar as redes sociais digitais contemporâneas, como o Twitter ou o Facebook, as quais permitem as mais diversas trocas afetivas. Contudo, a TAR é bastante flexível quanto à “definição semiótica da construção de entidades” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p. 35) que desempenham suas relações plenas de sentido no interior de uma rede. Da mesma forma, a TAR estabelece que a interação entre as partes do sistema complexo das redes implicam em “capacidades cognitivas ampliadas pelo pensar, agir e sentir em rede” (SANTAELLA & LEMOS, 2010, p.25), fazendo das redes, então, parte da ecologia cognitiva humana.

Contudo, esse potencial de congregação não se reserva tão somente às RSIs. A blogosfera também é uma forma muito ‘eficiente’ para a divulgação e exposição dos mais variados trabalhos artísticos, que vão de simples poemas soltos num blog a fotografias digitais e narrativas gráficas as mais diversas. Assim, dada à minha curiosidade quanto ao papel das redes digitais no processo de criação de alguns escritores literários (Daniel Galera, Clara Averbuck, Santiago Nazarian, etc.) e alguns artistas (Gilbertto Prado, Rey Santos, Hermes Hildebrand, Fábio Fon, etc.), pude perceber que essas ferramentas não só permitiam a exposição dos trabalhos, mas também de todo um processo criativo que tem por intuito uma direcionalidade de sentido que não era só relativa aos artistas, mas, também aos ‘espectadores’.

Uma pessoa utilizando um blog para expor seu texto literário, ou uma fotografia, não o utiliza tal como utiliza um livro, mídia essa sustentada por um sistema de recepção limitada e cuja produção, em sua maioria das vezes, é centrada nas mãos de poucos e orientada por um mercado editorial muito fechado. Com a popularização da Internet, sabemos que não é mais assim que ocorre. Eu posso tranquilamente me utilizar de sites que criam blogs para elaborar uma página pessoal para mim e, eu mesmo, publicar meus escritos, meus pensamentos e meus desabaços, sabendo que ele alcançará mais e mais pessoas no ciberespaço, sendo possível o *feedback* imediato de meus leitores. A simples exposição de conteúdos artísticos num blog já contribui e muito para uma completa mudança na paisagem da criação artística, transformando não só a condição de produção da arte, mas também a recepção da arte por um público.

5. CONCLUSÃO

Por fim, no contexto da experimentação artística nas redes telemáticas, Gilberto Prado nos mostra que:

O trabalho artístico resulta da convergência de uma estrutura dinâmica que só pode ser captada nas suas interações sucessivas. O sentido se constitui pelo “jogo” de um diálogo estabelecido entre os participantes. Vemos também que *não se trata mais de separar o objeto artístico de seu consumidor ou produtor virtual, o artista de seu interlocutor, mas de ligá-los numa mesma produção, num mesmo lugar.* (...) Estamos na concepção de um “mundo de arte”, composto de redes que religam todas as pessoas cujas atividades são necessárias à realização de um trabalho artístico. (PRADO, 2005, p.75 – grifo nosso)

A intercalação sucessiva entre produtor e consumidor, experimentada pela criação artística no contexto das redes, permite que o objeto de arte adquira um sentido novo, instaurado pelo fluxo, pelo jogo, pela dinâmica, implicando uma completa dissolução nas categorias de artista, obra e público. Mais do que isso, a utilização das novas tecnologias na produção, veiculação e exposição de ideias artísticas representa por si só uma mudança na forma como a arte se nos apresenta na era da digitalização da cultura, desafiando a condição representacionista à qual a arte se vinculou por tantos séculos.

A estrutura triádica que estabelece papéis bem definidos para autor, obra e público se modifica, e cada uma delas passa a se sujeitar à dinâmica processual da criação artística. Autor/obra/público não são mais categorias necessárias. Cada qual passa a confluir e coexistir numa dinâmica processual. Tanto ‘autor’ quanto ‘público’ passam a se ver mais como criadores que possibilitam o surgimento da ideia criativa, do que meros agentes que executam funções bem programadas. Ao espectador é possível sair de sua estagnação e atuar como agente do(s) direcionamento(s) característico(s) do processo criativo. À obra é possível ser sem se categorizar, resultada de um contínuo processo de existências compartilhadas.

6. BIBLIOGRAFIA:

ARISTÓTELES. *Arte Poética*, São Paulo: Nova Cultural, 2004.

GALLY, Miguel, Kant e a Neuroestética in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). *Art – Arte e Tecnologia: Modus operandi* Universal, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), p. 144-148, 2012.

GNEZDA, Nicole M. Cognition and Emotions in the Creative Process. in: *Art Education*, ?, 64, 1, pp.47 – 52, Janerio, 2011.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência*. Lisboa: Instituto Piaget, Coleção Epistemologia e Sociedade. 1990.

MARQUES, António. *O interior – linguagem e mente em Wittgenstein*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari, Ed. 17, São Paulo: Cultrix, 2005.

NOBREGA, Christus Menezes da. *Arte robótica: criação de vida artificial para uma sociedade pós-biológica*. Brasília: Programa de pós-graduação em Arte, IdA/UnB, 2006. (Dissertação de mestrado).

PRADO, Gilberto. Experimentações artísticas em redes telemáticas in. DOMINGUES, Diana & VENTURELLI, Suzete (orgs), *Criação e poéticas digitais*. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2005, p. 73-80, 2005.

SANTAELLA, Lucia; LEMOS, Renata. *Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010.

SEARLE, John R. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SEMELER, Alberto. Objetos tecnopoéticos: uma abordagem da Neuroestética e da Neuroarte. in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). *Art – Arte e Tecnologia: Modus operandi Universal*, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, p. 23-31, 2012.

SEMELER, Alberto; CARMO, Juliano do. A neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual. in: *Intuitio* (Porto Alegre), v. 4, p. 03-15, 2011.

VENTURELLI, Suzete. Neuroestética/bioestética no contexto da arte computacional. in: ROCHA, Cleomar; MEDEIROS, Maria Beatriz de; VENTURELLI, Suzete (orgs.). *Art – Arte e Tecnologia: Modus operandi Universal*, Brasília: Programa de Pós-Graduação em arte da Universidade de Brasília (UnB), 2012, p. 204-212, 2012.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

Minicurrículo

Anésio Neto é graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (2010) e Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília (2013). Atualmente leciona na Faculdade Triângulo Mineiro (FTM) em Ituiutaba para o curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

ISSN 2316-6479