

## ENTREVISTA





**Cecília de Almeida Salles** é doutora em Linguística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, coordenando também o Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP. Entre as suas publicações, destacamos *Gesto inacabado*: processo de criação artística, em sua quinta edição ampliada (2011); *Crítica genética*: uma (nova) introdução (2000); e *Redes da criação*: construção da obra de arte (2006).

No coração de São Paulo. Lá, no escritório de sua casa, perto da Avenida Paulista, Cecília de Almeida Salles nos recebeu. Partindo de questões previamente enviadas, a entrevista aconteceu como uma longa conversa. Retomada a longa gravação, trazemos aqui a essência dessa entrevista que muito amplia o dossiê deste número da revista *Trama Interdisciplinar*.

### **Como surgiu seu interesse na pesquisa sobre processos criativos?**

Comecei como professora de inglês e dava aulas de redação. A educação e a produção de texto me levaram à pós-graduação e ao interesse em fazer um acompanhamento de processos. Eu nem sabia que isso existia. Eu conhecia o escritor Loyola Brandão e perguntei a ele se me ofereceria o material do seu processo. A intenção era saber como se constrói texto e para levar de volta à sala de aula de redação. Eu vinha da Linguística Aplicada, e daí, quando ele me passou o material, eu vi que o material não era só linguístico. Quando vi que tinha imagens, que tinha mapas, toda aquela materialidade não verbal, acabei indo para a Semiótica. Então, já vocês vão ver, já está se conectando a dimensão também interdisciplinar. O que começou com uma preocupação educacional – a sala de aula de produção de texto – me levou para o que se chamava na França de Crítica Genética. Tive contato com o pessoal da USP que fazia isso com literatura francesa do século XIX. Estava interessada, entretanto, em literatura brasileira e em um autor contemporâneo. E isso, pelo que entendo, marcou o desenvolvimento dessa pesquisa na PUC, pois eu defendi a tese, e trabalhar com autor contemporâneo era novo. Eu acho que essa escolha detonou um tipo de pesquisa totalmente similar dentro da PUC nesse campo. Então, eu acho que essas foram as consequências de sair uma pesquisa em que havia uma relação das linguagens. Então, já nasceu interdisciplinar. Por quê? Porque o objeto era interdisciplinar. Mas, na verdade, todos os objetos são interdisciplinares. Não era o dele que era especial. É só que aflorou essa questão na materialidade. Fui atrás de teoria que desse conta da interdisciplinaridade, que fosse uma teoria comum. Daí, caí na Semiótica peirciana naquele momento, uma teoria comum, para eu poder ler tanto as imagens quanto o texto. Uma teoria comum para abordar todas as linguagens. Uma teoria de movimento, porque um signo remete a outro signo, mas com todos os desdobramentos

do que é abordar a criação como um conceito, como um processo semiótico. Foi esse primeiro momento que resultou da minha tese. Ela veio da educação, eu acho que ela ainda não voltou para educação como deveria ou como poderia voltar. Quando eu digo educação, nesse caso refiro-me às aulas práticas: fotografia, teatro, artes visuais, cinema, dança e redação também. Em como voltar isso para sala de aula, esses conceitos da prática. Tem muita coisa para ser explorada.

Eu vinha de um tipo de teoria de produção de textos que eram absolutamente artificiais, o parágrafo perfeito, por exemplo. Aquilo me angustiava profundamente como professora; como que eu estava ensinando uma pessoa a fazer um parágrafo que não existe na vida real? Foi aí que eu comecei a pensar. E quando o Loyola leu muitos desses diários numa palestra, eu falei: “Opa, aqui tem alguma coisa que me interessa, porque eu estou pegando isso vivo, a produção viva”. Então esse foi o ponto de partida, e que teve depois, quando eu passei a dar aula na pós-graduação, dois meios de desenvolver isso em sala de aula. Um era quando eu dei por três anos Semiótica peirciana, e depois, quando eu dava uma disciplina de criação. Eu ainda fiquei três anos eu acho que fazendo muito a criação como meio que provavam os conceitos semióticos. Na verdade, a minha metodologia não tinha sido essa. Tinha sido o contrário, tinha partido do projeto. E daí, eu vi que a Semiótica era uma boa leitura, uma boa teorização ali. Só que daí eu percebi que tinha que desvirar essa pesquisa, que eu tinha uma coisa que era conceito geral de criação, e foi aí que eu comecei a produzir. O que eu fiz no [livro] *Gesto inacabado*, que foi a primeira formulação dos conceitos gerais de criação. Ele tem toda uma base semiótica, e que agora nessa quinta edição eu fiz um posfácio com essa parte da semiótica que está sustentando essa teorização. Tudo isso pra perceber como que eu fiz a primeira aproximação dessa teoria.

**Que leitura você faz da interdisciplinaridade, não pensada no campo exclusivo da arte, mas no campo pedagógico e, especificamente, no da formação do professor e do profissional pesquisador? Para você, a Crítica Genética pode ser concebida como um estudo interdisciplinar? Por quê?**

A questão metodológica foi como chave desses estudos: estabelecer nexos entre todos os dados que são importantes. Todos os elementos são importantes e eu comecei essa teorização. O conceito de interdisciplinaridade se revela, está ali aparente. Um artista plástico também lida com música, com literatura, o cinema, o filme; enfim, todas essas inter-relações de linguagens internas ao processo. Então, isso já é um fato: o processo de criação é interdisciplinar. Como? Com qual linguagem? Como que isso aparece ou não aparece? De que modo essa palavra entra para artista visual? Isso, sim, é singular, agora ainda mais com essas questões de internet. Aparece claramente nas navegações, nos livros, na biblioteca da pessoa pesquisada, tanto virtual quanto física, assim como o que a pessoa acessa em que áreas, por

onde anda, nas relações com a ciência, as pesquisas, a questão da psicologia com a arte, a filosofia, enfim. Esse aspecto interdisciplinar interno ao objeto é uma camada que já está no próprio objeto. Outro é o da expansão desses estudos em sala de aula, com alunos de todas as áreas. Falava-se: "Se eu posso estudar na literatura, não posso estudar no cinema?". "Posso estudar dança?". Sim. Naturalmente, é questão de processo. Estou falando de registro, de documentação em todos os processos. Então, isso é outra camada de que passa a ter os objetos. Eu acho que isso é uma das grandes questões para a crítica de arte: pensar que temos um denominador comum, que são os estudos de processo, e que daí, nós podemos acessar não só a singularidade das linguagens, como dos artistas, daquele sujeito. Mas a partir de um denominador comum que é processo de criação, e se acessa e que traz mais uma camada dessa discussão, que é como os objetos são muito diferentes. Cada um vai pedir também teorias específicas; por exemplo, se aparece naquele material de processo uma relação muito forte com as questões culturais, embora todos estejam inseridos na cultura. Cada um [sujeito pesquisado] vai contar determinados aspectos do processo, vão pedir determinadas teorias ou não. Quer dizer, não se pode ir forçando uma teoria em cima do objeto. É o objeto que vai pedindo uma teorização. Foi por isso que eu comecei, depois, ampliando esse conceito, pensando em outros teóricos.

### **Nesse sentido, quais teóricos têm influenciado sua teoria e prática?**

Fui buscar Morin, fui buscar Lotman. Fui para esses, mas poderia ir para quaisquer outros. Esses não são os únicos que falam de cultura, mas a escolha tem ligação com os nossos próprios processos. Em um semestre eu dividi um curso com Amálio Pinheiro da PUC, que é especialista em cultura latino-americana e as teorias da Semiótica da Cultura, entre outros aspectos, e conheci melhor Morin. Depois publiquei *Gesto inacabado*. Fui me alimentando tanto de artistas como de leituras, do que passasse pela minha mão, tudo o que é entrevista, anotações publicadas – depois já eu falo de outra expansão maior ainda – e mais essas leituras teóricas. Fui observando coisas que estavam até lá no Loyola e que eu não percebia. Com esses olhos da cultura eu falo, "Opa!"! É óbvio que você sabe que estava produzindo em plena ditadura com características daquele momento.

### **Você falou que havia uma expansão...**

Que é da crítica de processo. Quando eu descobri que isso era crítica genética, eu primeiro passei a manter diálogo aqui na USP com Philippe Willemart, e depois com os pesquisadores deles. Outro contato importantíssimo que é com o meu grupo de pesquisa. Por quê? Porque eles vinham trazendo essas diferentes materialidades de processos que eu não teria acesso nem tempo se eu não tivesse trabalhando com eles. Eles são importantíssimos nesse

campo de expansão da área. Havia também relações com a Semiótica, pois naquele momento eu estava fazendo uma leitura de processo pela Semiótica. E tinha um diálogo com os semioticistas para saber o quanto isso estava sendo adequado ou não. Eu vinha do doutorado, mas depois que se entra mesmo na vida sozinha, há outros contatos... Até hoje tenho um diálogo também muito importante com Vincent Colapietro, que é um pesquisador da Penn State University, dos Estados Unidos. Ele é filósofo e especialista, entre outros em Peirce. E eu sempre mantive muito diálogo da minha pesquisa tentando ver o que ele achava dessa aproximação que eu estava fazendo com a Semiótica. É um diálogo que vem vindo há muitos anos, chegando ele a vir participar depois de um congresso de genética apresentando um texto muito interessante, onde ele fala dos locais da criatividade, que sustentou minha discussão de autoria em redes. Já no livro *Peirce's Approach to the Self a semiotic-perspective of human subjectivity*<sup>1</sup>, ele apresenta o sujeito semiótico. Esse diálogo é importantíssimo para mim também. Eu tinha o diálogo com a França também. Daí a crítica genética francesa. O primeiro contato que eu tive foi em 1995. Fiz um intercâmbio de um mês e pedi para apresentar uma palestra. Eles fazem pesquisas de caso em literatura e eu fiz uma proposta de uma teoria geral, fazer crítica genética em todas as linguagens. Fui muito bem recebida, mas a primeira pergunta que eles fizeram é como fica a rasura nas outras linguagens. Para eles era um impasse. A rasura sinaliza uma alteração. As modificações são feitas de outra maneira nas artes visuais. Comparando dois esboços, você tem uma rasura implícita, você vê como ficou a obra se você compara os dois e pensa: "Esse está mais próximo do que foi escolhido depois pra ir para tela. Então este foi rasurado, ele não foi o escolhido". Naquele momento, frente a uma abordagem que nasceu lá com esse nome, focada na literatura, eu estava levando a ideia de pensar em todas as áreas. Nesse momento os alunos [da pós-graduação] ainda estavam começando a defender porque eram ainda os primeiros anos. Eu sempre falava para eles: "É bom a gente saber que pode fazer, mas é preciso mostrar resultados". O CD que acompanha a primeira edição de *Gesto inacabado* é resultado disso. Naquele momento o CD era um reflexo da pesquisa do grupo. Esse é um problema das mídias – o CD é inviável de atualizar.



1 - COLAPIETRO, V. M. *Peirce's Approach to the Self a semiotic-perspective of human subjectivity*. Albany: State University of New York Press, 1989.

O livro apresenta questões gerais, que foram alimentados pelos específicos, pelo grupo. Eu tento orientar os alunos. Eles vão me mostrando. Falo que as observações vão primeiro para o objeto. Estão percebendo esses objetos? Eles me apresentam essas observações para tentar ajudar a encontrar quais questões gerais do processo estão ali em jogo. É aí que se acha metodologicamente como essa teorização geral vai ajudar a leitura da especificidade. Colapietro tem uma afirmação que eu acho perfeita: "pensar é generalizar, para poder iluminar o singular". É exatamente isso. Quer dizer, a gente está refletindo, colocando a generalização para poder voltar e iluminar esse singular, sendo que, ainda no nosso caso, tem essa e outra questão. Ele também estava falando da pesquisa experimental, quer dizer, partir dessa experiência, a gente parte para a experiência, encontra essas generalizações, que depois mais tarde, eles chamam de nós da rede. Questões da cultura estão aqui? Então vamos ver esse artista inserido na cultura, mas que está, por sua vez, ligado à memória, que está ligado à percepção. Pode ser que no material pesquisado isso não esteja aflorando.

### **Como você trabalha hoje com as redes de criação?**

Tomo como o exemplo Juraci Dórea, um artista plástico, estudado por Carolina Lobo, minha orientanda, que desenvolve um trabalho com a memória. Explícito o seu foco, a questão é a memória. Vamos aprofundar como trabalha com a memória, como ele registra, como isso ganha outra materialidade. Vai se entrando na outra singularidade: do que é a memória para esse artista. É preciso encontrar esses eixos teóricos que são essas questões gerais de processo que eu venho formulando. Houve um grande congresso na França, deve ter sido em 1998, quando apresentamos nossos grupos de pesquisa. Voltou a questão das linguagens porque o grupo da PUC-SP é interdisciplinar. Mas eu ainda queria uma vez apresentar um estudo de caso em artes visuais e não na literatura, pois naquele momento eles ainda não estavam fazendo. Eu tive uma oportunidade em 2000. Foi um evento bem pequeno envolvendo intercâmbios Brasil/França e nele fizemos um GT (grupo de trabalho) de Crítica Genética. Eu tinha feito o estudo sobre Daniel Senise, que está no livro *Arquivo de criação: arte e curadoria*, eu coloquei o texto inteiro. Mas naquele momento foi a primeira vez que eu apresentei na França um estudo em artes visuais, O trabalho foi muito bem recebido. Adoraram a obra do Senise. Eu comecei mostrando as obras sobre as quais eu ia falar. Teve um impacto bom, queriam saber quem era ele. Apresentei os esboços, fiz toda a parte teórica, uma discussão sobre o processo dele, e daí me deram parabéns, então eu falei "agora eu estou fazendo verdadeira crítica genética". Eu estou preocupada com essas conexões, porque eu acho que é o meu ambiente de pesquisa. Tenho pensado muito o quanto a crítica genética foi tomando a cara do ambiente onde ela foi se desenvolvendo. Mesmo no Brasil ela tem caras diferentes em ambientes diferentes. É difícil oferecer uma disciplina na PUC sobre um autor, porque é um curso interdisciplinar. Ninguém vai ser especialista em Loyola, ou em Senise,

não tem a menor chance. Incomoda-me uma tese sobre caderno de anotações como foco porque a pessoa fazia anotação. Todos fazem anotação. O foco não é o caderno de anotação. Ficou um fetiche em cima do objeto, e que não é importante. Qual é a função desse caderno, como é usado, para que é usado? O caderno como mediação do mundo exterior? O perigo é supervalorizar características que são absolutamente gerais, ou ficar muito superficial.

### **E no caso das anotações virtuais?**

A anotação "morreu"? Não morreu. Regina Silveira [que teve seu processo estudado por Cecília] naquele tempo já guardava anotações. Em suas gavetas já tinha xerox, já tinha CD, CD talvez não, mas disquete. Mais tarde já tive aluno que estudou já o HD de um artista, a relação do pesquisador, do fotógrafo e do programador. Cada um vai nascendo daquilo que é da materialidade do processo a pesquisar. Não há um *a priori* na hora que vai se começar a pesquisa. Os artistas foram me ensinando e me obrigando a sair desse *a priori*. Quando eu visitei o ateliê do Evandro Carlos Jardim, há muitos anos atrás, eu queria os seus desenhos, depois eu queria a matriz, depois eu queria as provas, e depois eu queria a gravura. Não é assim o processo dele. Ele faz tudo. Uma camada em cima da outra. Ele vai mudando matrizes. O artista já quebra com qualquer *a priori*, no sentido do que eu vou encontrar. Então a gente tem que ir atrás dele. Tem muita coisa para você ver. Não precisa ver o que o artista não fez. Tem que ver o que ele fez. Foi essa profusão de objetos que me botou na vida: "Vamos lá, não é assim tão fácil". São arquivos, arquivos audiovisuais, mais ainda com as mídias digitais. São obras processuais. Por isso eu cito sempre o Carlos Evandro Jardim: porque é gravura, gravura aparentemente estática, e ela é de uma mobilidade absurda. Não dá para você olhar a gravura como se olhasse um objeto estático. Ela é movimento, relação. Comecei a ver que as relações entre processo e obras são mais complexas do que só um percurso para depois ser mostrado publicamente. Acho que a habilidade nossa tem que ser de nomear esse singular depois.

### **Ir além da zona de conforto, não é?**

Claro. É um salto, mas não sem rede. Os alunos sabem que estou ali, que posso ajudar em qualquer momento, mas eu não posso é ir em sentido contrário. Eu tive o caso de uma menina que não viu o que eu gostaria que ela estivesse vendo, mas o que eu podia fazer... Você não empresta o olhar, é muito difícil você emprestar esse olhar. É uma maneira de olhar que está em todo lugar, pode ser numa pesquisa com foco em cultura, com foco em arte. Os objetos são diversos. Trabalho com publicidade, com jornalismo, e também com pesquisa científica. Por enquanto não tem muita gente fazendo isso.

**Como orientadora de muitos, você percebe que estudar processos de criação ajuda a compreender e viver o próprio processo de criação de uma dissertação de mestrado ou tese de doutorado?**

A aula é metalinguagem permanente. Uma coisa que eu me preocupo muito é que esses conceitos não estejam muito soltos, que estejam inter-relacionados. A ênfase, por exemplo, no acaso que está presente em todos os processos, deve-se levar em conta que há muitas teorias sobre acaso, mas só faz sentido estudá-lo na inter-relação com o que se busca da obra. Há várias raízes, uma complexidade de acasos, pois não é só o que é inesperado que entra, tem até a subcena, o ficar esperando o acaso. Vai ver. O fotógrafo espera a luz boa. Ele está ali, esperando. Ele sabe, tem um conhecimento de luz para saber, enfim, então tem uma complexidade em acaso. Eu tenho muita preocupação que esses nós estejam organicamente inter-relacionados com isso que é a rede como construção. Vou mostrando conexões permanentes, isso está ligado a isso, e está ligado àquilo... Aparecem aí os objetos de pesquisa deles e o processo de produção. E, daí vem a brincadeira do inacabado [em referência ao livro *Gesto inacabado*]. Dizem: "Ah, então pode entregar assim mesmo, não é, inacabado!". Não é bem assim. Sabemos que tem um ponto final que é suportável. É esse que tem que buscar. Naturalmente aparece a discussão do processo deles. Se isso é um facilitador ou não, não tenho resposta, mas que você pode falar desse processo, até para não separar ciência de arte, objetivo e subjetivo.

**Vemos professores que se preocupam com processos de produções dos alunos, mas não vemos que o assunto em si está sendo trabalhado em sala de aula. São ativados processos de criação, mas não se está estudando o próprio processo de criação. Como você vê isso?**

Acho mais ainda relevante, no caso da sala de aula de arte, para poder auxiliar essa produção, sem dúvida. A função do professor é um auxílio, uma provocação, uma interação na rede, ser parte dessa rede, mas uma interação em nome do quê? Eu sempre fico pensando nisso... É a busca da pessoa [aprendiz], porque não é em nome da nossa busca. Então, como se faz para entrar no trabalho do outro, e ao mesmo tempo poder interagir? É um campo fértil que tem um caminho ainda para ser muito bem posto no papel. Uma coisa é falar, outra é escrever sobre isso, para poder depois ter um retorno para sala de aula, para os professores, não é? Pensar nesse processo dessa criança... esse campo da liberdade. Você não vai dar modelo para copiar. Esse campo da informação que a pessoa tem que se inserir na tradição, é repertório! Adoro aquela imagem do Henry Moore onde ele relata sua primeira visita ao British Museum. Ele ficou encantado com as salas, tudo lindo, cada esquina uma surpresa. Nas visitas seguintes ele já começou a preferir algumas salas. Você vai encontrando seus pares, você está inserido no mundo. Na sala de aula, essa relação do passado e os contem-

porâneos – quem são essas pessoas? Não só os artistas, e não só artes plásticas. Todo mundo fala com todo mundo. Se você ler esses relatos e não as biografias fechadas, vai ver que a pessoa convivia com fulano de tal, os projetos conjuntos... Agora estão vivendo isso aos borbotões, não é? Quantas pessoas estão trabalhando em conjunto. Não sei se vocês repararam que está voltando o coletivo. É interação. A sala de aula, às vezes, fica só na competência, que é um velho problema. Eu vim de lá, do estudo de professora de inglês, aquilo de aprender a língua sem o uso, e na hora do "vamos ver" não conseguia falar nada. Só ficar repetindo. Nas artes tem isso mais ainda, quer dizer, da técnica pela técnica. O processo é uma tendência, tem um projeto. O projeto vai se modificando, quer dizer, aquela técnica está sendo usada em nome de algo que a pessoa está buscando. Está em produção, mas não se fala em processo. Fala-se em questões pontuais, mas não de processo. Acho que cada professor vai ao encontro dos seus lugares, trazer exemplos, pensar em sala de aula. Faço a mesma coisa com os orientados. Trazer e focar em busca de apropriação. Nós sabemos que o certo e o errado não existem, mas é como vai ser dentro da busca da pessoa. Esse campo ainda está para ser explorado. Tudo que eu falar é um tatear. Estou tateando onde se pode ajudar, estou tentando oferecer o quanto esse campo se amplia.

### **Nessa ampliação, como fica seu campo de pesquisa atual?**

Comecei a pensar que na França a crítica genética é muito fechada, centrada na história da obra. Eles são donos do nome. Mas eu fui ampliando. Por exemplo, mais recentemente eu fui falar sobre cinema e levei os DVD, falei sobre os extras, as faixas comentadas. Quando eu mostrei uma faixa comentada, eles falaram "mas isso não é objeto da crítica genética, porque aconteceu depois do filme. E é fala". Veja, há duas coisas. Primeiro, porque se considera que o processo acaba depois que acaba o filme? A pessoa está refletindo sobre aquele filme. Se tivesse no papel valia... Eu tinha mandado um artigo do Senise com trechos em que eu olhava para trás e comentava do mesmo jeito que a faixa comentava, e isso daí tudo bem para eles. Mas eu pensei: eu vou continuar fazendo o que eu faço. Era preciso dar nome para tudo isso. Tudo está falando de processo. O que leva uma pessoa no You Tube a ficar mostrando os moleskines de anotação? Isso é uma coisa própria dos artistas, mas são coisas que a gente precisa ir atrás para falar. Assim, chamo de crítica de processo por ser mais amplo, só porque não tem essa delimitação dada por eles de história de obra. Incluo tudo isso. Pensar a história depende do conceito de criação que você está lidando: se ele é contínuo, não tem antes de depois. É contínuo, então, não tem o dia que acabou. O dia que mostrou publicamente? Faz parte do processo também, tem hora de interagir, só que não acabou aquele dia, como livro não acabou no dia em que foi publicado. Nós como pesquisadores sabemos. Nenhuma edição do livro foi igual. Mudou totalmente, porque a crítica genética mudava, eu ia mudando, eu ia atualizando o livro, por quê? Porque a pesquisa é viva. Parece meio antipático

estar criando um novo nome. Nessa junção do ambiente onde estou, das teorias que eu acessei, do propósito meu de pesquisadora foi dando esse caminho que se expandiu dentro da PUC. Esse termo "crítica de processo" foi conversado entre nós. Passamos meses discutindo. Será que crítica é a melhor palavra? Estava sendo colocada em dúvidas essa expansão. Do mesmo modo, eu falava em manuscrito expandido, eu chamei de documentos de processo, que diz respeito à função. Não tem um conceito em documento que é revolucionário. Manuscrito fecha muito para o mundo da palavra. Eu me lembro dos meus alunos de artes plásticas, que não conseguiam licenças para sair das universidades porque iam apresentar trabalho em um congresso, porque era da associação de pesquisadores de manuscrito literário. E as pessoas de teatro, de cinema, de dança, de artes? Como provar que precisavam ir para o congresso, se associar? Mudamos o nome. Mas José Cirillo, da Ufes, presidente da associação, [Associação de Pesquisadores em Crítica Genética], mudou oficialmente o nome. Não tem nada de embate. Simplesmente se isso que fazemos não é considerado crítica genética, então eu tenho que dar outro nome. Por mim, poderia se falar "expandido", tudo na arte... Fala-se em fotografia expandida, por exemplo, arte expandida, mas no fim a gente achou melhor nomear, em vez de crítica genética expandida, crítica de processo.

### **Poderíamos relacionar com a ideia de um pensamento que se processa por rizomas, por conexões?**

Sim, claro. Está se chegando a conceitos semelhantes. A gente observa e vê pensamentos que discutem a não segmentação, como diz Morin, ou seja, pensamentos da complexidade. Não é por acaso que estamos chegando, uns pelo rizoma, outros pela rede, que eu acho que são similares. As diferenças precisam ser estudadas. É na interação que as coisas vão acontecendo, e se pode aprofundar em nomear essas interações, que campos de ação dessa rede que a gente está observando. As relações com a cultura, as questões da memória da percepção, uma busca também interessante... É um diálogo importante. Como são essas redes do pensamento, essas associações que se vai nomeando. Como se dá a associação de uma ideia com a outra... Chamo alguns de dúvidas geradoras, acasos geradores, são essas questões que se vai reparando, que vai se expandindo como as ideias vão se expandindo. Então, tentar encontrar esses procedimentos, sair dessa rede mais ampla que é da cultura para chegar na subjetividade desse sujeito inserido na cultura, chegando a esses modos de desenvolvimento do pensamento. É um campo riquíssimo. Qualquer teoria das interações é rica, porque eu acho que elas estão atrás da complexidade desse pensamento. Como Morin fala, são todas essas teorias que não são das especificidades, que são da textura, da complexidade. É preciso que pesquisadores se juntem para pensar na aproximação com o rizoma, para não ficar superficial. Tem que pensar associado à semiótica por causa da questão do processo com tendência. O objeto em criação é construído. Esses processos, essas definições de rede, por

exemplo, às vezes não contemplam essa questão do que está puxando, por que escolhem um e não outro, por que se vai para determinados campos e não pra outros. Por isso eu falo em um conceito de criação como rede em construção, o "em construção" acopla toda a semiótica, todo o conceito de processo semiótico, o acaso, a formulação de hipóteses, enfim, tudo o que eu vinha vendo pela semiótica é acoplado na rede.

**E nesse sentido, dentro de um processo interdisciplinar, com tantas e diferentes interações e campos expandidos, como você vê a relação entre a formação de sujeito que é disciplinar no sentido de ter um estofo, um chão teórico que é a crítica de processos, nesse todo que você vem construindo? Como se dá o pensar de modo mais integrado, mais em rede, mais expandido, com menos certezas?**

Eu acho que é um desafio. É interação na sala de aula, é falar, é dar exemplos, porque é uma desconstrução especialmente preocupante para pessoa quando está fazendo mestrado e doutorado. Eles tão querendo mais certezas. Acho que é na experiência com o objeto que se consegue fazer a pessoa sair da segmentação. Tem alguns que me falam "eu cheguei aqui linearzinha!", "eu sou reta, sou uma linha reta". Digo: "você não é uma linha reta!". Mas daí vem com capítulos bem separadinhos. Mas vamos juntar isso. Não precisa fazer primeiro o histórico. Estamos tentando abolir o capítulo teórico, o capítulo de análise, e tentar que essas análises já venham com as teorias acopladas dentro. Tem a fala, tem a vivência dos objetos, tem a vivência da sala de aula e tem a vivência deles em rede. Eles estão em rede. Não só na rede virtual. As conexões estão muito óbvias. Talvez esteja no momento que essa geração que está chegando, talvez tenha isso mais fácil, porque o hábito das relações está na materialidade do dia a dia deles. O problema é isso se tornar uma reflexão teórica, isto é, que não seja a rede pela rede, a conexão pela conexão. Estamos atrás da produção de conhecimento. Não adianta ficar fazendo só associações. Coloca-se no Google e vem toda aquela lista. Mas o que a gente faz com aquela lista, qual que interessa, por que você escolhe aquele, o que você vai tirar dali, como que você se apropria? Como vai servir para leitura do seu objeto? Como transformar em produção de conhecimento? Não é o arquivo pelo arquivo, a conexão pela conexão, mas em nome do que você está em busca. Não existe o momento em que a pessoa fala "Opa, aprendi!". É uma vivência! É ao longo do tempo que se dá. Então, isso é bem semiótico.

**Entrevistadoras** – Temos muito a agradecer a você. Foi uma delícia de conversa. E esperamos que esta entrevista, dentro deste dossiê sobre criatividade, provoque outras reflexões e novos diálogos.