

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC/SP

MARIANA HENRIQUES DUARTE CARLIN

**O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DO SUJEITO-ARTISTA MAXWELL ALEXANDRE
NO CONTEXTO COMPLEXO
DA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2023

MARIANA HENRIQUES DUARTE CARLIN

**O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO
DO SUJEITO-ARTISTA MAXWELL ALEXANDRE
NO CONTEXTO COMPLEXO
DA POLÍTICA CONTEMPORÂNEA**

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para a obtenção de título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, na Linha de pesquisa 'Processos de criação na comunicação e na cultura', sob a orientação da Professora Doutora Cecilia Almeida Salles.

SÃO PAULO

2023

Banca Examinadora:

São Paulo, ____ de _____ de 2023

Para meus amores Caetano, Maria e Glória.

A presente pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.631145/2021-00.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a.Dr^a. Cecilia Almeida Salles, pela sensibilidade e pelo acolhimento com que conduziu este processo de construção de ideias.

Ao Prof.Dr. José Luiz Aidar Prado, por suas aulas instigantes e pela generosidade com que contribui para as minhas reflexões.

À Prof^a.Dr^a. Katia Salvany, pela disponibilidade e pelo apoio aos meus projetos acadêmicos e artísticos.

Ao Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC/SP, pelos diálogos intermináveis, construtivos e afetivos.

À minha grande Mãe, Maria Candida Henriques Duarte, pela bravura e pela coragem que me ensinou a preservar ao longo da vida.

Ao meu Pai, Edson Duarte, que acompanhou o início dessa trajetória, sempre cheio de orgulho.

Aos meus irmãos, Rafael e Pedro Henriques Duarte, pela disponibilidade na escuta e o carinho nas conversas. Às minhas queridas primas Marina e Luiza Henriques Viotto, que sempre compartilharam comigo novos pontos de vista político-filosóficos.

Aos meus filhos, Caetano, Maria e Glória, por alimentarem a inquietude para a transformação e para a idealização de mundos possíveis.

Ao meu companheiro de vida, Leonardo Puerto Carlin, pelo apoio incondicional no cuidado com os pequenos e pelos intermináveis diálogos ‘semióticos’.

RESUMO

A presente pesquisa parte da observação da recorrência de padrões de ação de artistas visuais no uso da rede social *Instagram*, que detonaram desconfortos e incitaram a reflexão acerca da subjetividade do agente criativo, respaldada eminentemente nas teorias de Vincent Colapietro, Judith Butler e Vilém Flusser. O objeto da pesquisa reside no mapeamento do processo de criação divulgado no perfil da rede social do artista Maxwell Alexandre, de modo a elucidar a hipótese complexa de que sua obra contempla desde as telas expostas em galerias e museus, passando pelas performances e eventos divulgados pelo *Instagram* e a própria curadoria de conteúdo. A escolha deste artista se justifica pelo fato de seu trabalho transitar tanto no circuito tradicional das artes quanto nas redes digitais, o que permite identificar redundâncias, ambiguidades e disrupturas que revelariam a originalidade de sua obra. A compreensão do processo de criação como um exercício coletivo, influenciado e conformado pelas referências culturais, pelo ambiente político, pelas restrições e pelas necessidades, elucidando o que Vincent Colapietro teorizou sobre o descentramento do sujeito, é o ponto de partida para o desenvolvimento da pesquisa. O estudo será conduzido pelo princípio de que as reflexões teóricas sobre as redes necessitam de uma abordagem que esteja nesse paradigma relacional. Os modos de apreensão de um pensamento em rede devem ser necessariamente, também, em rede, ou seja, na constituição de um corpo teórico orgânico e relacional (Cecilia A. Salles). Neste sentido, parte-se da discussão sobre os três eixos teóricos que balizam o projeto: complexidade (Edgar Morin, E. de Assis Carvalho, M.J.E. Vasconcellos), semiótica (Charles S. Peirce e Vincent Colapietro) e rede (Pierre Musso). Com isso, será tomado o conceito de criação como rede em construção, com enfoque na produção hipermediática, que, ao mesmo tempo em que rompe a limitação física, territorial, elitista e mercadológica do circuito tradicional das artes visuais, sujeita-o a suas novas imposições, muitas vezes imperceptíveis ao olhar opaco a que nos dirige a perspectiva cultural do neoliberalismo. Ao mesmo tempo em que oferece esse amplo espectro de atuação para o agente criador, as redes sociais se valem de ferramentas de controle do comportamento humano que podem ser compreendidas como estruturas próprias da rede de poderes moleculares que se incorpora por toda a cultura e atua sobre os corpos, como evidente atualização das Biopolíticas teorizadas por Michel Foucault. A possibilidade de recusa aos padrões miméticos e a permeabilidade para a usurpação das próprias ferramentas digitais, provocando ruptura e estranhamento, podem, no entanto, abrir os circuitos semióticos para o *acontecimento* e a consequente eclosão de uma nova política.

Palavras-chave: Estética, política, subjetividade, artes visuais, redes sociais, processo de criação, redes de criação..

ABSTRACT

The present research starts from the observation of action standard's recurrence in the use of the social network *Instagram* by visual artists, which detonated discomforts and stimulate a reflection on the subjectivity of the creative agent, eminently supported by the theories of Vincent Colapietro, Judith Butler and Vilém Flusser. The object of the research comes from the mapping of the creation process disclosed in the social network profile of the artist Maxwell Alexandre, in order to elucidate the complex hypothesis that his work contemplates from the canvases exposed in galleries and museums, passing through the performances and events publicized by the Instagram and content curation itself. The selection of this artist is justified by the fact that his work circulates both in the traditional arts circuit and in digital networks, which allows identifying redundancies, ambiguities and disruptions that would reveal the originality of his work. Understanding the creation process as a collective exercise, influenced and shaped by cultural references, the political environment, restrictions and needs, elucidating what Vincent Colapietro theorized about the decentering of the subject, is the starting point for the development of the research . The study will be conducted based on the principle that theoretical reflections on networks require an approach based on this relational paradigm. The ways of apprehending a thought in a network must necessarily also be in a network, that is, in the constitution of an organic and relational theoretical body (Cecilia A. Salles). In this sense, it starts with the discussion on the three theoretical axes that guide the project: complexity (Edgar Morin, E. de Assis Carvalho, M.J.E. Vasconcellos), semiotics (Charles S. Peirce and Vincent Colapietro) and network (Pierre Musso). With this, the concept of creation will be taken as a network under construction, with a focus on hypermedia production, which, while breaking the physical, territorial, elitist and marketing limitations of the traditional visual arts circuit, subjects it to its new impositions, often imperceptible to the opaque look at which the cultural perspective of neoliberalism directs us. At the same time that it offers this broad spectrum of action to the creative agent, social networks use tools to control human behavior that can be understood as structures typical of the network of molecular powers that are incorporated throughout culture and act on bodies, as an evident updating of the Biopolitics theorized by Michel Foucault. The possibility of refusing mimetic standards and the permeability for the usurpation of the digital tools themselves, causing disruption and estrangement, can, however, open the semiotic circuits to the event and the consequent outbreak of a new policy.

Keywords: Aesthetics, politics, subjectivity, visual arts, social networks, creation process, creation networks.

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Printscreen</i> do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	23
Figura 2: <i>Printscreen</i> de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	25
Figura 3: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	29
Figura 4: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	29
Figura 5: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	30
Figura 6: <i>Printscreen</i> de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	34
Figura 7: <i>Printscreen</i> de sequência em carrossel da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	35
Figura 8: <i>Printscreen</i> de posts organizados de forma semelhante ao de uma galeria física no perfil do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	35
Figura 9: <i>Printscreen</i> do feed do Instagram de Maxwell Alexandre, em 10.05.2023: www.instagram.com/maxwell__alexandre	41
Figura 10: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	45
Figura 11: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	46
Figura 12: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	47
Figura 13: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	48
Figura 14: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	49
Figura 15: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	51
Figura 16: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	51
Figura 17: <i>Printscreen</i> do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br	52
Figura 18: <i>Printscreen</i> da página inicial do site do Pavilhão: www.pavilhao.faith	53
Figura 19: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	54
Figura 20: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	55

Figura 21: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	55
Figura 22: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	57
Figura 23: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	58
Figura 24: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	59
Figura 25: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	60
Figura 26: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	63
Figura 27: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	64
Figura 28: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	64
Figura 29: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	65
Figura 30: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	65
Figura 31: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	66
Figura 32: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	67
Figura 33: <i>Printscreen</i> da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	69
Figura 34: <i>Printscreen</i> de comentário do perfil do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	70
Figura 35: <i>Printscreen</i> de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	71
Figura 36: <i>Printscreen</i> de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	71
Figura 37: <i>Printscreen</i> de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	71
Figura 38: <i>Printscreen</i> de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	72
Figura 39: <i>Printscreen</i> de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre	72

Figura 40: *Printscreen* de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre 73

Figura 41: *Printscreen* de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre 74

Figura 42: *Printscreen* de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre 75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: CRIAÇÃO E SUBJETIVIDADE NO ÂMBITO DA CRÍTICA DE PROCESSO.....	25
1.1. Percursos do pensamento em criação	30
1.2. Interações, inferências e experimentações: construção das redes da criação	32
1.3. Subjetividade e autoria	35
1.4. Subjetividade e criação no <i>Instagram</i>	411
CAPÍTULO 2: SUJEITO-ARTISTA MAXWELL ALEXANDRE.....	45
2.1. A trajetória do artista no circuito tradicional das artes visuais.....	455
2.2. O artista que transita entre as galerias, as ruas da favela e as redes sociais	53
2.3. De influenciador a performer e transformador social: discurso e prática.....	58
2.3.1. Engajamento digital e espalhamento de conteúdo como estratégia de comunicação	60
2.4. “Hackeamento” do circuito tradicional das artes: o caso Inhotim e a construção de seu próprio pavilhão	69
CAPÍTULO 3: CONVOCAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NAS REDES SOCIAIS	77
3.1. Arte e política: transformação, comunicação e partilha	77
3.2. Estética, visibilidade e neoliberalismo	83
3.3. Da sujeição à despossessão no processo de construção do artista.....	87
3.4. O sujeito-artista empreendedor de si mesmo.....	89
3.5. Da recepção da Teoria Crítica do Processo de Criação pelas teorias políticas contemporâneas	93
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
5. BIBLIOGRAFIA	102

“Penso que há aí a possibilidade de elaborar uma história daquilo que fizemos e que seja ao mesmo tempo uma análise daquilo que somos; uma análise teórica que tenha um sentido político - quero dizer, uma análise que tenha um sentido para o que queremos aceitar, recusar, mudar de nós mesmos em nossa atualidade. Trata-se, em suma, de partir em busca de uma outra filosofia crítica: uma filosofia que não determina as condições e os limites de um conhecimento do objeto, mas as condições e as possibilidades indefinidas de transformação do sujeito.” (FOUCAULT, 1980, primeira versão inédita para a Conferência Americana, in Hermenêutica do Sujeito, p. 475)

INTRODUÇÃO

Este texto será introduzido em primeira pessoa porque nasce justamente da reflexão sobre a ambivalência do sujeito em se compreender simultaneamente como fragmento de um todo social e como unidade corporificada. Não poderia deixar de revelar, portanto, as dobras dos processos de subjetivação e os procedimentos de sujeição que me conformaram, bem como o contexto em que emergiram.

Fundamental salientar, já neste início, que as experiências vividas por mim e que respaldarão os comentários e hipóteses aqui aventadas, originam-se de meu *locus* social, motivo pelo qual tenho a consciência de que falarei apenas desta perspectiva.

Costumo desconfiar das certezas tomadas como absolutas. Minhas memórias mais antigas da infância remetem a questionamentos acerca da manutenção de modelos incontestáveis, dos sociais aos comportamentais, passando pelos pedagógicos e tantos outros. Lembro-me claramente de formular questões do tipo: Por que eu tenho que memorizar a tabuada ao invés de compreender o caminho para chegar ao resultado? Por que eu tenho que emagrecer para ser bailarina? Por que meninas não podem ter o cabelo curto?

Com alguma dificuldade, enfrentei gradativamente as barreiras que insistiam em me encurralar na suposta “normalidade”. Cursei Direito nesta Universidade, cumprindo o papel social de obter o título da prestigiada profissão de Advogada. Posteriormente, tentei cursar Arquitetura, mas não pude concluir e, em seguida, formei-me em Design de Moda.

Mas a grande experiência da minha vida, sem nenhuma dúvida, tem sido a maternidade. Logo que me tornei Mãe, encorajei-me no enfrentamento das batalhas que julgo mais importantes. Comecei a me aventurar nas artes visuais pois sentia que minha mente tornava-se cada vez mais fértil quando me sentava para amamentar meus filhos. Era o momento de absorver e assimilar as demandas e lições do cotidiano materno. O corpo produzia alimento e movimentava novas descobertas criativas. Decidi unir o prazer em desenvolver projetos artísticos ao desejo-necessidade de ver de perto meus filhos crescerem.

Aprendi e desenvolvi técnicas de colagem em azulejaria e porcelana e passei a utilizar o *Instagram* para divulgar meu trabalho. Nunca tive a pretensão de ser artista - que considero mera nomenclatura limitadora - mas percebi que as experimentações em arte nutriam-me. Compreendi, ao longo desses anos, que o processo de criação sempre me pareceu mais valioso do que o suposto produto final, estático. A obra considerada pronta nunca me despertou apego. Reflito se este é um dos motivos pelo qual tenho dificuldade em precificar os objetos que desenvolvo.

O *Instagram* tornou-se, então, meu portfólio, minha galeria pessoal, uma janela para o meu ateliê. Enquanto o número de seguidores crescia, no entanto, o incômodo com a “obrigatoriedade” de postar todos os dias e de adequar meu trabalho, minhas fotos, vídeos, desenhos digitais e legendas aos padrões exigidos pelo algoritmo, me angustiava.

Veio a pandemia. O caos político. A crise. O futuro incerto com três crianças pequenas em casa. Introjetando meus privilégios, permiti-me mergulhar em processos mais lentos, que incluíam desde o cuidado com os filhos e com a casa, até o trabalho e a produção de conteúdo no *Instagram*. Desisti de me sabotar com cobranças por produtividade. Menos ansiosa, senti-me liberta.

Floresceu, então, a vontade de voltar a estudar e recordei do dia em que a Professora Camila Rossi, no curso de Moda da FAAP, descreveu maravilhada como havia sido sua trajetória no Mestrado em Semiótica da PUC. Era exatamente o que procurava. Ainda não tinha orientadora, mas conforme me aprofundava nas descrições das Linhas de Pesquisa, não pairavam dúvidas de que me candidataria com a Cecilia Salles.

Quando li o *Gesto Inacabado* e depois o *Redes da Criação*, reconheci-me. Senti o acolhimento generoso com que Cecilia Salles escolhe as palavras, que depois se confirmou nas suas atitudes perante os alunos, diante de plateias, em meio ao Colegiado de Professores, nas orientações. Pode parecer ingenuidade ou, de fato, paixão por esta ciência, como justificaria Pascal Nouvel, mas a teoria do processo de criação ensina-me a estar permanentemente porosa à recepção e, por consequência, à concepção de novas ideias. É uma teoria revolucionária, que, a meu ver, atualiza a Semiótica Peirceana e a torna mais acessível. Por possuir este caráter geral, faz-me refletir sobre a sua aplicação em qualquer área do conhecimento, o que me levou a identificá-la com a política.

A proposta de encarar a arte e os demais processos cognitivos em movimento e em rede, permitiu-me conectar grande parte da formação e das referências que carrego. Os caminhos supostamente dispersos das redes se convergiram em nexos dos quais partiram novas construções cognitivas. Eu não precisava mais lutar contra os padrões, mas deveria ter consciência da existência deles, buscando compreender e questionar os percursos que os “elevaram” àquele patamar.

Atualmente, o apelo à presença nas redes sociais é quase irrecusável. É como se a nossa existência no mundo dependesse da presença no ambiente digital. Esta demanda exerce papel tão relevante em nossas vidas que o número de seguidores passa a configurar parâmetro de “avaliação de qualidade” de um sujeito. Antes mesmo de analisar o conteúdo das postagens, é inevitável desviar o olhar para este dado destacado em ponto central das páginas de perfil. Vivenciei e vivencio esta experiência, que, naturalmente, guarda importantes ambivalências.

Conquistei um número notável de seguidores no *Instagram* nos primeiros anos de exposição. A repercussão positiva é resposta e estímulo para o percurso criador, mas também é pressão para sua manutenção e para o crescimento. São números que ditam comportamentos e reações em cadeia, na maioria das vezes, irreversíveis.

Foi a partir da percepção dessas ambivalências que me interessei pela pesquisa do *Instagram* como material de registro de arquivos de processos de criação. Ao longo do desenvolvimento do projeto, hipóteses foram ganhando importância, como a questão do sujeito-artista no conflito interno entre autocentramento e descentramento (Vincent M. Colapietro), que conduziu às discussões sobre o agenciamento (Judith Butler) e, conseqüentemente, levou aos diálogos contemporâneos sobre as convocações neoliberais dos corpos e de suas extensões digitais.

É incontestável que a possibilidade de rompimento das barreiras do tempo e do espaço inaugurada pela interação em ambientes digitais oferece novas propostas criativas no campo das artes. Paralelamente, porém, distrai a sociedade de questões técnico-culturais, econômicas, sociais e políticas que a corroem por debaixo, nas camadas invisíveis dos algoritmos e ferramentas da *Big Data*.

O complexo internético¹, conceito que denota a integração inseparável de dados, textos, imagens fixas e animadas, vídeos, sons, ruídos em um todo complexo, compreende também a íntima relação com que os corpos, objetos, edificações, espaços públicos e privados convivem com os sistemas digitais, posiciona a sociedade contemporânea em que Cesar Baio designou *ubiquidade tecnomidiática*, uma condição em que toda a existência, humana ou não, é transformada em mídia tecnológica (BAIO, 2015, p.19). A mídia passa a se diluir e se fundir com a experiência concreta de existência no mundo e, por consequência, com a maneira como compreendemos a imagem, o corpo, o espaço e a sociedade.

Esta cultura digital permite que a arte seja contemplada em fluxo contínuo entre computadores e interfaces diversas e incontroláveis. Do ponto de vista da criação, essas condições implicam lidar com uma estética do imponderável e do imprevisível (BEIGUELMAN, 2014, p. 14), mas também com a possibilidade de ousar, de tensionar, de jogar com os próprios mecanismos da inteligência artificial e provocar convocações políticas.

O compartilhamento de arquivos de criação e o potencial colaborativo das redes sociais amplia o horizonte criativo e acrescenta camadas ao trabalho dos artistas e designers, na medida em que possibilita a pesquisa em perfis sugeridos pelo algoritmo, o salvamento de imagens relevantes, além das respostas quase imediatas do público. Essa dinâmica ininterrupta de “postagens”, “likes” e “scrolling”, entretanto, expõe a vulnerabilidade do agente criador aos padrões impostos por aquele ambiente, composto de variáveis que vão desde as tendências culturais até a inteligência artificial. Ao mesmo tempo, este “feedback” espontâneo e veloz, somado ao consumo desenfreado de informações digitais, permite que o artista reveja suas formulações ao longo de seu processo criativo, possibilitando modificações e acréscimo de novas ideias.

Esta característica manifesta o que Vincent Colapietro designou por pluralidade dos locais da criatividade, que consistem nos lugares onde diversas práticas se interceptam, ou seja, os caminhos que o artista percorre para desenvolver seu projeto. Esse caminho constitui o diálogo entre o agente criativo, os materiais com que trabalha, as tradições que o cercam e, nesse espectro específico do ambiente digital, as influências decorrentes dos recursos e da resposta das redes sociais.

“É, sobretudo, um processo no qual a seleção é geradora de possibilidades. Isto é, a seleção não é apenas ou principalmente um

processo de eliminação. A seleção é, em alguns aspectos cruciais, geradora, abrindo ou expandindo um campo de possibilidades, ao invés de limitar ou destruir esses campos.” (COLAPIETRO, 2010, p.16).

A utilização das redes sociais digitais pelos artistas propõe, assim, a investigação da *poiesis* como um processo de geração, em que cada fase é simultaneamente gerada e geradora. Desta forma, qualquer etapa é tanto resultado como origem, ou seja, a soma de um passado real e a abertura de futuros possíveis (COLAPIETRO, 2010, p.16).

A rapidez, a dinamicidade e a acessibilidade com que se dão a exposição e o arranjo dos materiais e recursos estéticos nas redes sociais adicionam um elemento chave do conceito de processo de criação: a experimentação, que, pode, ao mesmo tempo, desvelar as técnicas, revelar fraquezas, fontes de referências e restrições, inclusive políticas.

Assim como o cientista, o artista habita o universo de mutabilidade, da imprevisão e da incerteza. É neste ponto que se vislumbra o potencial disruptivo da estética, que, por meio das fissuras na dinâmica das redundâncias provoca o desconforto e, conseqüentemente, a expansão do pensamento.

“Na arte, a forma dos detalhes, o movimento dos adornos ou as nuances cromáticas são vestígios dos conflitos em ação no tempo, as formas são portanto vivas, portadoras de jogos de força em estado de latência. É nesse sentido que as imagens de que trata Didi-Huberman são “sobreviventes”: formas da sobrevivência de tensões já mortas, disponíveis para assombrar as periodizações e causalidades definidas pela história. Warburg definiria a história das imagens que praticava como uma “história de fantasmas para gente grande” (p. 72), pois desvelava em sua temporalidade específica, híbrida, a palpitação de conflitos que, apesar de enterrados, pareciam nunca encontrar repouso.” (DI GIOVANNI, 2014, p.34)

Segundo Salles (2006), a compreensão da plasticidade do pensamento em criação se dá no seu potencial de estabelecer nexos, conformando as redes, conceito introduzido por Pierre Musso (2004). Essa noção de rede detona a teorização permeada pelo pensamento das relações em oposição às leituras dicotômicas.

No início da pesquisa, o objeto de análise consistia em observar os vestígios de criação, os percursos traçados, os processos de curadoria e as conseqüentes tramas de pensamento registrados nas redes sociais de 4 artistas e de 1 coletivo para extrair deles nexos estético-políticos. Acreditava que a leitura crítica da forma como esses artistas se manifestam em seus perfis do *Instagram*, seja pelas imagens e pelos textos postados, pelos compartilhamentos e “*repostagens*”, pelas escolhas de filtros, pelas escolhas audiovisuais, poderiam suscitar questões que levariam além de meras narrativas visuais, expondo suas ecologias informacionais em expansão (SANTAELLA, 2021).

Esta hipótese de extração de diálogos estético-políticos por meio da leitura de camadas de interação no ambiente da hipermídia considera que o sujeito hiperconectado é também o sujeito encarnado, que atualiza sua semiose por determinações da cultura. Este sujeito não é, em seu âmago, uma esfera privada. É distinguível, porém não separável dos outros. Sua identidade é constituída pelas relações com outros.

“(...) o sujeito tem a forma de uma comunidade e está imerso em uma multiplicidade de interações; no entanto, essa visão não envolve o absoluto apagamento do sujeito, mas centralidade nas práticas entrelaçadas.” (SALLES, 2014, p.16)

Peirce pontua que a característica essencial da mente (não só humana) reside na busca pelo propósito, que vai se tornando cada vez mais claro no curso do empreendimento. Ao longo da pesquisa, Maxwell Alexandre foi ganhando relevância cada vez maior tanto no circuito tradicional das artes, quanto no *Instagram*, com postagens mais ousadas e polêmicas, criando tensões estético-políticas que despertaram novas pontes cognitivas em meus estudos.

Os diálogos que Alexandre desenvolve em sua rede social, seja por meio de fotos em que sua obra encontra-se enquadrada na exata medida do *post*, seja pelo *printscreen* de uma entrevista de jornal, ou por alguma frase solta de seu bloco de notas, oferecem importante materialidade para a compreensão da ambivalência constituinte do sujeito-artista, que, ao mesmo tempo em que procura se destacar pela expressividade de sua obra, promovendo-se como um artista “único”, necessita da aprovação consensual daqueles que o acompanham, na rede social e nas exigentes curadorias de arte.

É fundamental salientar que o artista conseguiu, em grande medida, romper o ciclo de exclusão no qual esteve inserido ao longo de sua trajetória até então. Homem preto e nascido na favela, Maxwell Alexandre tem alcançado destaque internacional, com obras que problematizam justamente o racismo estrutural e o abismo aprisionador das diferenças sociais. Alexandre representa ao mesmo tempo a coletividade do povo preto oprimido, que busca frestas para a manifestação de seu “lugar de fala”, e o sujeito “vencedor” no empreendedorismo de si mesmo, que usufrui da rede social como brecha para a comunicação de sua luta.

“Friso que mesmo diante dos limites impostos, vozes dissonantes têm conseguido produzir ruídos e rachaduras na narrativa hegemônica, o que muitas vezes, desonestamente, faz com que essas vozes sejam acusadas de agressivas por lutarem contra a violência do silêncio imposto. O grupo que sempre teve poder, numa inversão lógica e falsa simetria acusada pelo medo de não ser único, incomoda-se com os levantes de vozes. Entretanto, mesmo com essas rachaduras, torna-se essencial o prosseguimento do debate estrutural, uma vez que uma coisa não anula a outra” (RIBEIRO, 2021, p. 86).

Nesta mesma direção, a artista Uyra relatou recentemente em seu perfil do *Instagram* o desconforto ao confrontar certas escolhas e formas de abordagem em pesquisas sobre sujeitos vivos e complexos:

“Perguntem sobre nossas conquistas, alegrias e sonhos. Escrevam COM A GENTE, sobre como rompemos os limites, não só como eles nos limitam e engolem. Precisamos da reunião de diferentes saberes e realidades, mas aprendizado sob diferenças requer franqueza e empatia, senão é o puro e velho extrativismo. Nada se ensina, nada se aprende sem generosidade” (UYRA, post do *Instagram* @uyrasodoma, em 28.03.2023).

Levando em conta o histórico de exclusão e de silenciamento sofrido tanto por Maxwell Alexandre, como por Uyra e por todos e todas que sofreram e sofrem a violência da discriminação, a dissertação será pautada pela generosidade, suscitando o importante debate acerca dos conceitos de subjetividade, sujeição e alteridade, com todo o cuidado que

requer. Não terei a pretensão de traduzir o sentimento que o artista vivenciou em seu processo criativo, mas procurarei relatar a mensagem expressa, de meu lugar de receptora, interpretando-a da forma como chega a mim, a partir da minha perspectiva.

“Consciente de que o racismo é parte da estrutura social e, por isso, não necessita de intenção para se manifestar, por mais que calar-se diante do racismo não faça do indivíduo moral e/ou juridicamente culpado ou responsável, certamente o silêncio o torna e ética e politicamente responsável pela manutenção do racismo. A mudança da sociedade não se faz apenas com denúncias ou com o repúdio moral do racismo: depende, antes de tudo, da tomada de posturas e da adoção de práticas antirracistas” (ALMEIDA, 2019, p. 52).

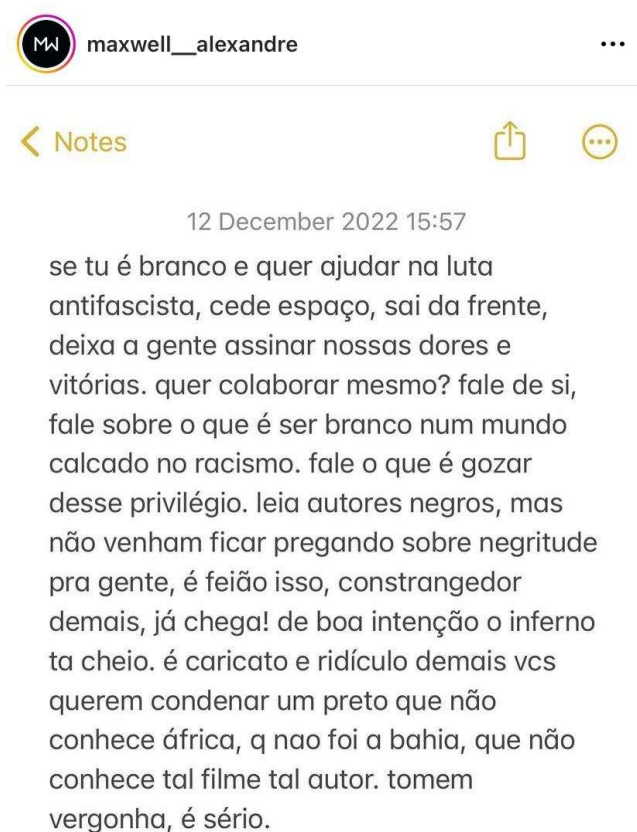


Figura 1: *Printscreen* do Instagram de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre

Nesta dissertação, que será composta por três capítulos, analisarei a rede complexa que conforma o processo criativo do artista Maxwell Alexandre em seu perfil do *Instagram* e seus desdobramentos, à luz da teoria de Cecília Almeida Salles, que suscitará a reflexão acerca da subjetividade do agente criador, respaldada eminentemente nas teorias de Vincent Colapietro, Judith Butler e Vilém Flusser.

No primeiro capítulo, *Criação e Subjetividade no âmbito da Crítica de Processo*, são discutidos os conceitos de subjetividade que interagem com a teoria de Vincent Colapietro, iniciando em Michel Foucault, passando por Judith Butler, Vilém Flusser, Jonathan Crary, Pierre Dardot e Christian Laval, Ítalo Calvino e André Parente, de modo a introduzir o contexto em que a temática se insere.

O segundo capítulo, *O sujeito-artista Maxwell Alexandre*, buscará traduzir por meio dos argumentos da teoria do processo de criação a materialidade da obra complexa do artista, manifestada preponderantemente pelo *Instagram*, que, no entanto, atravessa as telas e convoca os corpos a performances de efeito manifestamente político.

O terceiro capítulo, *Convocações Estético-Políticas nas redes sociais*, serão elucidados os pontos de convergência entre a arte a política, por meio da interação entre as teorias do processo de criação e as teorias políticas, oferecendo propostas para a construção de novas relações e diálogos estético-políticos.

CAPÍTULO 1: CRIAÇÃO E SUBJETIVIDADE NO ÂMBITO DA CRÍTICA DE PROCESSO

“Para entender o que acontece e o que vai acontecer no mundo, é preciso ser sensível à ambiguidade. O que é ambiguidade? Ela se traduz pelo fato de que uma realidade, pessoa ou sociedade se apresenta sob o aspecto de duas verdades diferentes ou contrárias, ou então apresenta duas faces, não se sabendo qual é a verdadeira”. (MORIN, 2013, p. 8)

Como todo ser humano, o artista vive em conflito constante com a ambiguidade em relação ao seu papel no mundo. Ao mesmo tempo em que anseia partilhar sua arte com o maior número de pessoas possível, representando uma voz coerente com a realidade que o constitui, necessita se mostrar inovador, disruptivo, surpreendente, corajoso, “criativo”, para que ascenda a um posto admirável pela crítica de arte. No mesmo sentido, costuma se incomodar, por um lado, com a oferta de sua obra como produto, mas deseja vê-la valorizada e comercializada em galerias, cujo acesso ao público restringe-se à elite econômica, especialmente no Brasil. Sob os argumentos de que “*tenho que pagar meus boletos*” e “*eu pinto pra comprar tênis*”, como verbaliza Maxwell Alexandre, o artista mimetiza as contradições da realidade sócio-política contemporânea.



Figura 2: Printscreen de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

A esse respeito, comenta Jacques Rancière que a afirmação do valor positivo do trabalho como processo de efetuação material e de uma apresentação a si do sentido de comunidade, denota uma nova apreensão do conceito de *produção*, que passa a ser atribuído também à arte.

“A produção se afirma como o princípio de uma nova partilha do sensível, na medida em que une num mesmo conceito os termos

tradicionalmente opostos da atividade fabricante e da visibilidade. Fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre o fazer e o ver”. (RANCIÈRE, 2011, p. 67).

A analogia que Rancière constrói entre o trabalho do chão de fábrica e o de criação em arte aponta para um caminho teórico de valorização do processo de criação em detrimento da tendência clássica de se observar a arte como definitiva e, por este motivo, genial ou “puramente” emocional. Sabe-se, porém, que essa aura romântica que envolve a tão aclamada inspiração mais mitifica do que explica o engenhoso labirinto da mente que materializa a arte ou qualquer outro percurso de criação, que pode incluir todo e qualquer tipo de atividade (SALLES, 2011, p.22).

Em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística*, Cecilia Salles inaugura a proposta de investigação da obra de arte a partir de sua construção, por meio do acompanhamento de seu planejamento, de sua execução e de seu crescimento, com a finalidade de compreender o processo de sistemas responsáveis pela gestação da obra.

“O olhar que focaliza a ação do artista reintegra, portanto, a obra a seu movimento criativo: o ir e vir da mão do criador. Ultrapassando os limites da obra entregue ao público, a obra é observada sob o prisma do gesto e do trabalho” (SALLES, 2011, p. 23).

A obra de arte como produto, a ser comercializada em grandes galerias e museus, no entanto, permanece como *meta de sucesso* do artista visual. Ainda que se verifiquem atualmente algumas iniciativas disruptivas de apresentação de obras em construção ou de exposições em que se revelam os registros de processo, o *mercado das artes* exige do sujeito-artista exatamente aquilo que o mercado financeiro, o mercado da publicidade, o mercado da educação, o mercado digital esperam do sujeito contemporâneo: o *empreendedorismo de si mesmo*.

Essa ambiguidade cruelmente revelada pelo segmento da arte, que supostamente teria o papel de transformação de realidades, de confronto com o totalitarismo, de materialização de sonhos, como salienta Morin (2013), parece insuperável. Congelar, paralisar o percurso criativo por meio de uma obra, como se ela sintetizasse todo o processo,

com a única finalidade de atribuir valor econômico, é uma das grandes contradições do artista visual, desde os primórdios do mecenato.

“Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios (LOUIS, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado, mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade (MARX apud EISENSTEIN, 1942) que a obra carrega” (SALLES, 2011, p.33).

Argumenta-se, entretanto, que o advento das redes sociais digitais poderia representar uma alternativa para evitar a sujeição às exigências neoliberais e, portanto, para superar a incompletude da obra de arte estática. Avalia-se que a exposição do artista pelos meios digitais traria certa autonomia em relação aos atores do mercado e ampliaria a possibilidade de acesso ao público, dando visibilidade ao processo de criação, às referências que o constituem, destituindo-o, inclusive, de sua aura de genialidade e passando a apresentá-lo como sujeito de carne e osso, ainda que na virtualidade.

O foco na obra como produto em detrimento da valorização do processo de criação adicionado à cobrança social por engajamento no ambiente digital, entretanto, estimula o individualismo, a arrogância e, paralelamente, a vulnerabilidade ao mal-estar causado pelas críticas negativas, pelos qualitativos de seguidores e likes e pelos critérios obscuros dos algoritmos, isolando-o cada vez mais da fertilidade de relações que alimentam a sua mente criativa.

O agente da criação inserido no contexto das redes sociais tem se revelado, assim, importante chave para a reflexão acerca de conceitos como subjetividade, singularidade, alteridade, com a consequente evocação da polêmica acerca da *autoria*. Enquanto alguns pesquisadores afirmam que o artista é, de partida, um ser em comunidade, invalidando o termo “sujeito”, outros adicionam componentes de singularidade ao artista de carne e osso, conformado por suas experiências e dores, como sustenta Colapietro. Cecilia Salles sugere uma leitura que privilegie a conjunção aditiva “e”, de modo a incluir e não apagar opiniões e considerações, ainda que carreguem conceitos anacrônicos, a fim de que sejam lembrados justamente pelos equívocos.

Mas será possível suplantar a ambiguidade que permeia a temática da subjetividade?

Para Edgar Morin, a resposta é clara: não! Segundo o filósofo, faz-se necessário assumir e transcender as contradições, tomando-se consciência da amplitude e da profundidade da complexidade, que fornece a medida verdadeira dos riscos e oportunidades.

“A complexidade induz a temporização, suscita hesitação, pode por longo tempo representar um obstáculo para a ação, mas não impede de decidir. A incerteza estimula porque convoca à aposta e à estratégia.” (MORIN, 2013, p.18)

O artista Maxwell Alexandre e sua obra em processo divulgada por meio da rede social *Instagram* exprimem muitas contradições. Como ele próprio costuma se apresentar, Maxwell é o artista brasileiro de trajetória mais meteórica dos últimos tempos. Entrevistado recentemente pelo jornal *El País*, o artista fez questão de afirmar que precisa se livrar do estigma de ser negro para que sua relevância seja reconhecida, posto que sua obra não é sustentada por cotas raciais ou reparação histórica, mas por sua qualidade plástica.

Como descolar, no entanto, o suposto estigma desse sujeito Maxwell de carne e osso, ressentido e preterido ao longo de toda a vida por sua cor e por sua origem da favela? Como apagar as referências que o constituíram e que o constituem se sua própria obra tematiza a questão do racismo? Como separar o influenciador digital do artista que posta “*print screen*” de seu bloco de notas com textos de sua autoria com reflexões sobre a *dor que o branco jamais sentirá*? É sob esse olhar complexo e ambivalente que a investigação do processo de criação do artista será tecida.

“De um lado, o corpo negro - proibido, pelo código penal de 1890, de exercitar no espaço público práticas culturais como a capoeira - é praticamente o único representado nas ilustrações do período escravagista e nos programas policiais; de outro lado, o corpo negro é o corpo que aglutina política e cultura. Esse corpo marcado por inscrições feitas nos espaços negro-africanos se reconstitui e se fortalece como indivíduo-território - expressão elaborada a partir de indícios deixados pela autora - se expande para além deles, sem perder esse vínculo” (RATTS, 2022, p. 30)



Figura 3: *Printscreen* da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

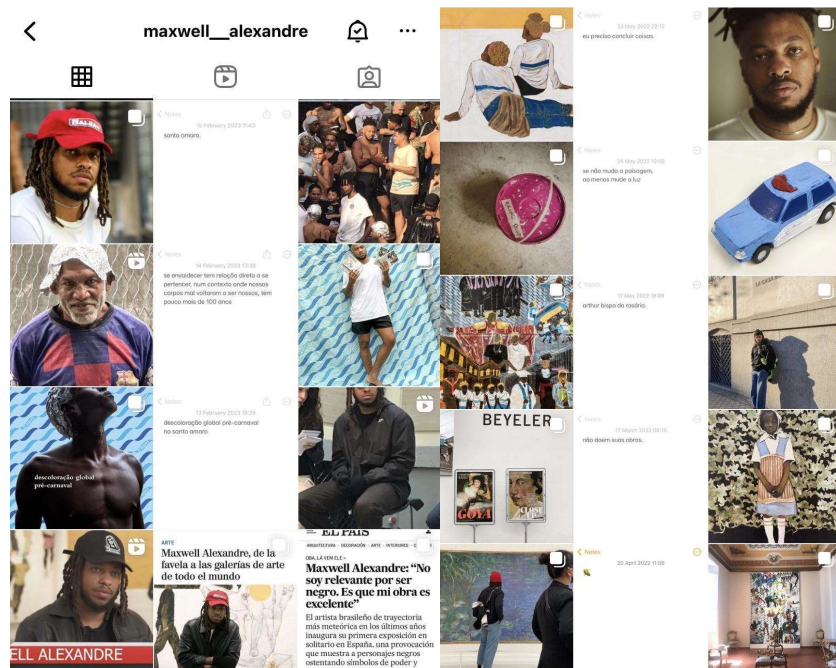


Figura 4: *Printscreen* da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

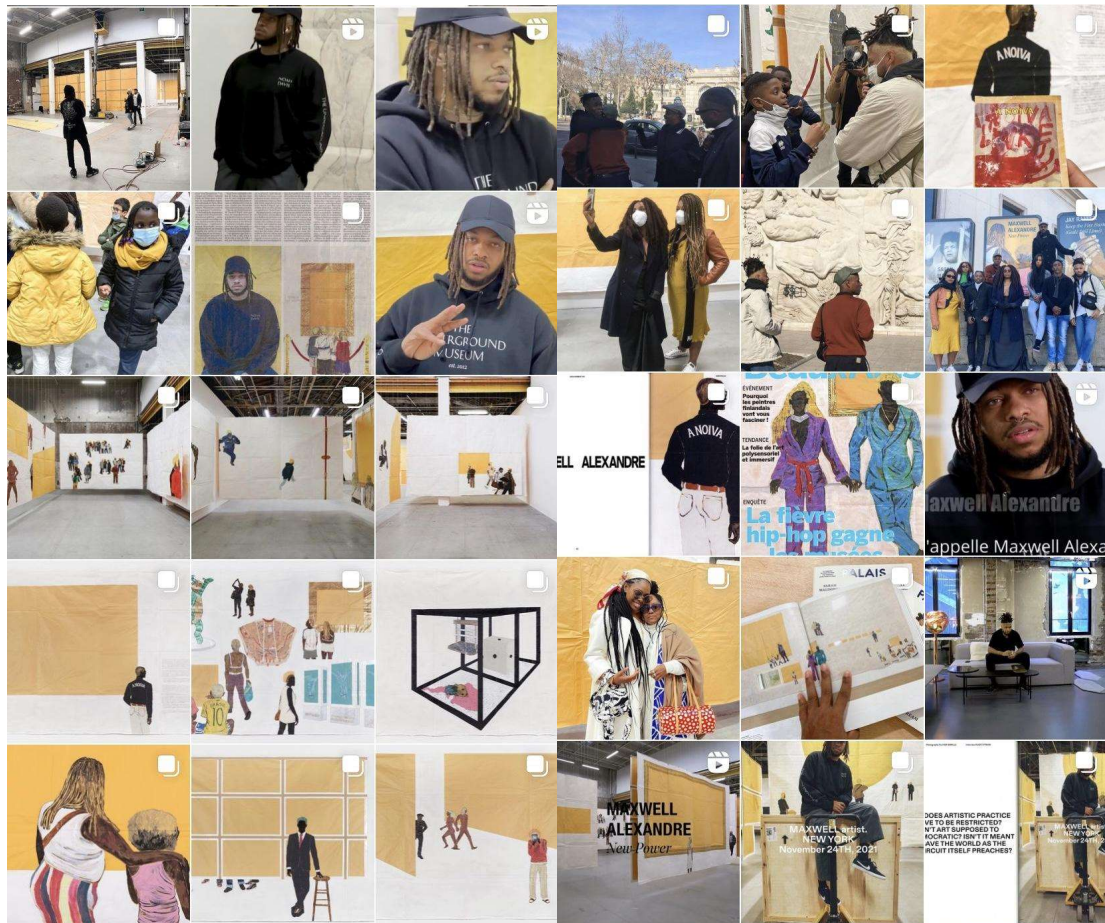


Figura 5: *Printscreen* da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

1.1. Percursos do pensamento em criação

Ao introduzir o leitor à sua obra “Pierce e a Abordagem do Self”, Vincent M. Colapietro salienta que a dificuldade de compreensão do trabalho de Peirce por grande parte dos filósofos reside no fato destes não terem sido instruídos em salas de dissecação ou outros laboratórios e, conseqüentemente, não terem sido animados pelo *eros* verdadeiramente científico. Ressalta que os esboços de Peirce para uma classificação das ciências não intencionavam servir de abrigo à brutalidade e à desordem da experiência ordinária ou das reviravoltas da descoberta científica, mas tinham o propósito de auxiliar pesquisas (COLAPIETRO, 2014, p. 27).

Os esboços de Peirce consistiriam, assim, em tentativas de mapear os caminhos da investigação, com especial atenção dada aos pontos exatos de interseção entre os trajetos. Acredita-se, portanto, que sua função principal é heurística, mostrando a direção para onde

um caminho de investigação deve ser conduzido e as fontes pelas quais os passos de um questionador devem ser iluminados. Segundo Colapietro, Peirce acreditava que o mapeamento dos trajetos da investigação constituía um dos mais proveitosos trabalhos do intelectual. Os escritos de Peirce seriam, desta forma, aberturas de campos para pessoas que querem descobrir e que querem a filosofia generosamente compartilhada para que possam levá-la adiante (COLAPIETRO, 2014, p. 25 e 26).

Com respaldo nesta proposta peirceana, as pesquisas dedicadas ao mapeamento de registros de criação podem fornecer importantes rastros para a compreensão de uma ideia em construção. Assim como na ciência, que discute verdades não absolutas inseridas em seu processo de busca, a abordagem cultural, em diálogo com questões contemporâneas, suscita a abertura de um novo olhar para a análise do pensamento em criação.

A observação dos documentos de processo instiga um método de pesquisa bastante fiel à experiência incorporada àquele registro. As constatações que dali partem relacionam-se diretamente com os arquivos e oferecem um potencial de exploração que ultrapassa as críticas mais superficiais.

Faz-se necessário, desta feita, compreender as informações que os documentos fornecem como ‘índices do desenvolvimento do pensamento em plena criação’ (SALLES, 2016, p. 94). O ato criador deve ser interpretado a partir do estabelecimento de nexos oferecidos pelos registros de processo.

Conseqüentemente, para que o pesquisador se aproxime com maior acuidade das relações que movem o percurso do pensamento, os procedimentos interpretativos devem se constituir em rede. Esse procedimento cognitivo de natureza relacional permite a interpretação dos documentos de processo na perspectiva da complexidade, ou seja, como um tecido conjuntivo único de partes heterogêneas inseparavelmente associadas em que se evidencia o paradoxo do uno e do múltiplo e também, no mundo fenomênico, pelo emaranhado, pelo inextricável, pela desordem, pela ambiguidade, pela incerteza (MORIN, 2005, p.12).

O processo através do qual algo que não existia antes, como tal, passe a existir, a partir de certas características e informações apresentadas ao investigador é o foco da teoria crítica desenvolvida por Salles, que respaldará a presente pesquisa.

1.2. Interações, inferências e experimentações: construção das redes da criação

Para que se possa compreender e analisar o percurso que leva o agente criador a materializar sua obra, é fundamental retomar a ideia da "criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade de relações que a mantém", que ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas (SALLES, 2016, p. 17).

Essa rede dinâmica de interações no fluxo do pensamento é norteada por tendências indefinidas, que geralmente partem da busca pela concretização de um desejo do artista estimulado a experimentar a projeção de suas ideias.

A construção do pensamento em criação dá-se por meio das relações e combinações que podem seguir direções múltiplas, que devem ser reintegradas pelo pesquisador a partir da observância de fatos e fenômenos inseridos em seus processos, por meio de uma abordagem cultural em consonância com as interrogações contemporâneas (SALLES, 2011, p.32).

O percurso criativo possui caráter precário, hipotético e se manifesta em contínua transformação, sempre diante de uma realidade em mobilidade. O movimento criativo é a convivência dos mundos possíveis, que escapa a uma lógica temporal linear. (SALLES, 2011, p.34)

O artista conduz esse movimento de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente, o que lhe confere um caráter falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, aberto ao acaso e em direção ao mecanismo de raciocínio que permite a introdução de novas ideias. Este processo envolve seleções, apropriações, colagens, retroações, do qual emergem transformações e traduções, que manifestam sua singularidade, consubstanciadas na compreensão do sujeito.

“O sujeito é um ser constituído e situado. O sujeito é constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; ele/ela é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. Assim, qualquer ação consciente e engenhosa que possamos atribuir a sujeitos individuais, como artistas criativos (...) podemos fazê-lo apenas com a consciência crítica de que tais

atribuições tenham pouca ou nenhuma relação com as capacidades originais de indivíduos isolados” (COLAPIETRO, 2016, p.47).

No caso de Maxwell Alexandre, o fenômeno contemporâneo das redes sociais foi incorporado ao seu processo de criação e ganhou tamanha relevância, que passou a constituir elemento inseparável de sua obra. Desta forma, o mapeamento de seus registros digitais no *Instagram*, seja por meio da análise da experimentação de seus infinitos recursos técnicos ou nas mais diversas e disruptivas formas de comunicar e convocar seu público, merece acurada investigação, pois contém importantes dados para a compreensão da obra do artista.

Na tentativa de reconstituir a tessitura do movimento criador revelado pelo artista Maxwell Alexandre, especialmente por meio de seu perfil na rede social *Instagram*, torna-se evidente que o impulso criador do artista reside na possibilidade de destituição do poder hegemônico branco por meio do choque cultural com o deslocamento desse poder aos pretos das comunidades carentes, negligenciados pelo Estado. Por essa razão, a análise da complexidade do processo de criação de Alexandre não poderia ignorar o debate de cunho político.

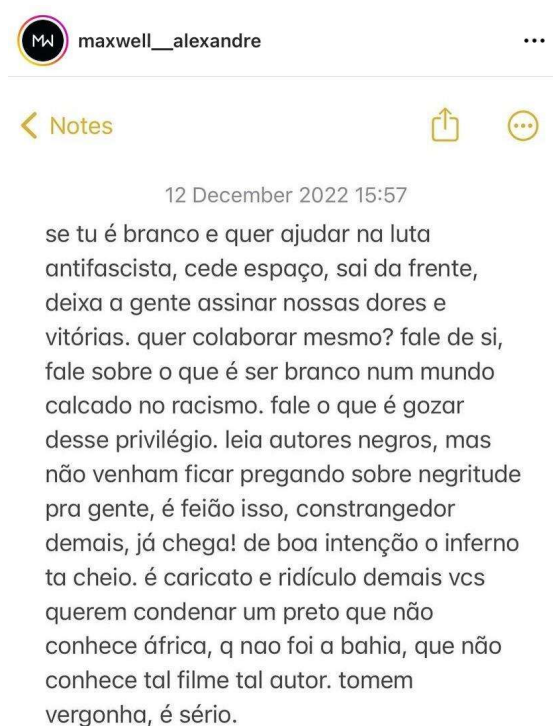


Figura 6: *Printscreen* de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

Faz-se necessário salientar que, para além da análise dos documentos de processo claramente identificados como tal, o estudo crítico do percurso de produção do perfil do *Instagram* de Alexandre será desenvolvido a partir de uma abordagem fenomenológica. Assim, serão estabelecidas relações entre diferentes índices de processos no sentido de construir uma inteligência mais geral, que leve em conta, inclusive, detalhes aparentemente insignificantes que permitam reconstruir toda uma história (SALLES apud MORIN e MOIGNE, 2000, p.2).

Essa expansão dos arquivos de criação, que extrapola a observação superficial do conteúdo de uma foto postada, por exemplo, revelará a diluição de fronteiras entre processo, obra e artista, permitindo uma investigação dessa intensa relação de linguagens, que conformam as redes de criação de natureza complexa.

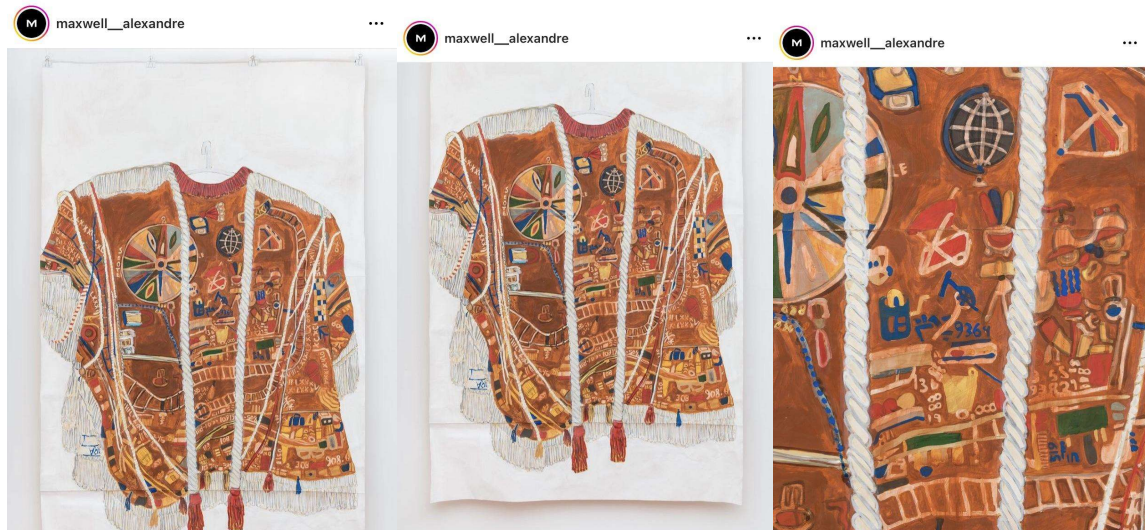


Figura 7: *Printscreen* de sequência em carrossel da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

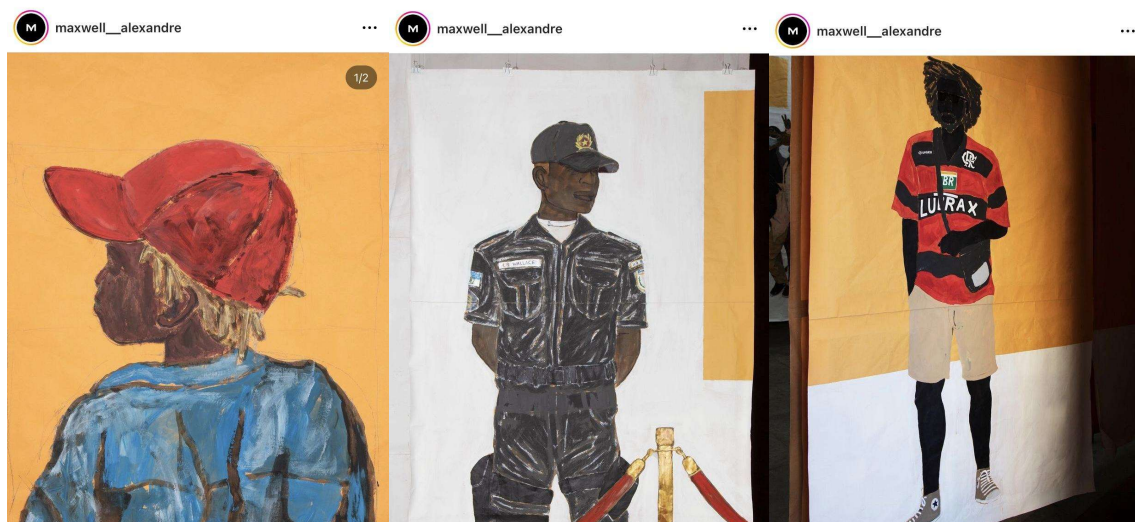


Figura 8: *Printscreen* de posts organizados de forma semelhante ao de uma galeria física no perfil do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

1.3. Subjetividade e autoria

A teoria geral dos signos de Peirce, como explicação normativa da razão, vincula um entendimento de senso comum do agenciamento humano. Peirce se recusa a eliminar o sujeito de ação juntamente com o cogito cartesiano, recuperando os atores de carne e osso, que se definem a si próprios continuamente por meio de trocas com o mundo natural e com os outros sujeitos (COLAPIETRO, 2014).

Para Foucault, a subjetividade estabelece-se no “cuidado de si” - expressão que acredita derivar do ideal socrático do “conhece-te a ti mesmo” - que constituiria o despertar, o princípio de agitação, de movimento, de permanente inquietude no curso da existência humana, e que, longe de significar um isolamento da comunidade, aparece como aquilo que mais exatamente articula o sujeito a ela.

“A relação privilegiada, fundamental consigo mesmo, deve permitir ao sujeito descobrir-se como membro de uma comunidade humana que, dos laços mais estreitos de sangue, estende-se a toda a espécie”.
(FOUCAULT, 1982, p. 486)

Judith Butler, amparada nos conceitos foucaultianos e hegelianos, sugere que a formação do sujeito dá-se em um limiar de suscetibilidade e de impressionabilidade que precede a formação do “eu” consciente e deliberado. Isso significa que este sujeito é afetado por algo que está fora de si mesmo e que o ativa e o informa. Salienta que o “eu”

não tem história própria que não seja também a história de uma relação. Para a autora, não existe nenhum “eu” que possa se separar totalmente das condições sociais de seu surgimento.

“Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração (...)” (BUTLER, 2021, p. 18)

Para Vincent Colapietro, o sujeito não é simplesmente um ser dividido (consciente/inconsciente), mas também um ser culturalmente sobredeterminado, profundamente inserido em seu tempo e espaço a ponto de ser amplamente limitado em sua cognição e conduta. O autor cita a seguinte frase de Peirce para evidenciar sua hipótese: “Uma grande quantidade de pessoas acham que moldam suas vidas de acordo com a razão, quando é justamente o contrário” (COLAPIETRO apud PEIRCE, 2014, p. 82).

O filósofo da comunicação Vilém Flusser, por sua vez, dedicou-se também ao estudo da subjetividade. Em sua carta-ensaio para a esposa Dora, intitulada “Ame-teu outro como a ti próprio”, o autor pondera que o sujeito que se projeta “esquece” que surgiu da relação concreta com o outro, que, sem o outro, não existiria.

“O diferente, o estranho, o estrangeiro, o inimigo não é o outro, mas é o fato de eu ter-me encontrado. Que coisa estranha: eu existo. E que eu existia, esta coisa estranha, eu a descubro no outro. O outro é “sacro” não pelo fato de eu me encontrar face a ele, mas de eu me encontrar nele. Não o fato de ele me transformar em sujeito, mas o fato de eu me transformar em outro de um outro.” (FLUSSER, 1948, p.2)

Na mesma direção, Jonathan Crary afirma que uma corrente política contemporânea acredita que se expor é uma característica trans-histórica do sujeito. Pondera, no entanto, que o atual momento revela uma desarticulação dessa exposição com formas coletivas que, de alguma forma, ofereciam salvaguarda e proteção.

“Antes de ser autônomo ou autossuficiente, um indivíduo só pode ser entendido em relação ao que está fora dele, a uma alteridade que o enfrenta. Apenas nesse estado de vulnerabilidade pode haver uma

abertura para as relações de dependência que mantêm a sociedade.”
(CRARY, 2016, p. 30)

Ao discutir o sujeito e sua relação com o espaço social, Néstor G. Canclini questiona se há possibilidade de ser sujeito no capitalismo das redes globalizadas, condicionando esta condição à garantia de direitos coletivos e controles sociais sobre a produção e circulação de informações e entretenimentos. O autor usa o termo sujeitos interculturais para incluir, além da cultura em sentido estrito, a enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamentos, que podem ser cruzados e combinados (SALLES, 2006).

Os filósofos da política Dardot e Laval, em sentido semelhante, proclamam uma nova era na formação do sujeito, diretamente associada aos dispositivos de desempenho e gozo, cuja mutação pode estar relacionada a aspectos morfológicos, na tradição durkheimiana, à expansão das relações mercantis, segundo a tradição marxista e, ainda, à expansão da racionalização dos domínios da existência, segundo a linha weberiana.

“Se existe um novo sujeito, ele deve ser distinguido nas práticas discursivas e institucionais que, no fim do século XX, engendraram a figura do homem-empresa ou do sujeito empresarial, favorecendo a instauração de uma rede de sanções, estímulos e comprometimentos que tem o efeito de produzir funcionamentos psíquicos de um novo tipo.” (DARDOT e LAVAL, 2016, p. 32)

Retomando a temática da autoria em criação nas artes, Ítalo Calvino (1990, p. 138) define os espaços de manifestação da subjetividade como aqueles em que “tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis” e sustenta que no âmbito de cada vida existe “uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos”. Infere, conseqüentemente, que a multiplicidade dessas interações não envolve o absoluto apagamento do sujeito e, que, ao mesmo tempo, o próprio sujeito é múltiplo.

A respeito dessa dinâmica de reordenamento, tratada por André Parente, Salles afirma estar geralmente associada aos momentos em que são flagradas mediações de naturezas diversas, como nas relações entre memória coletiva da cultura e memória

individual, nos filtros de percepção e memória, nas associações, nos procedimentos de escolha de matérias-primas, edições e critérios de seleção (SALLES, 2006, p. 150).

Colapietro, na mesma direção, afirma que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo, distinguível, porém não separável dos outros, já que sua identidade é constituída pelas relações com os outros. O sujeito, portanto, tem a própria forma de uma comunidade. Mais adiante, em 2003, o autor tece importantes considerações sobre a criatividade, concluindo que não há a possibilidade de identificá-la como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, não existe um local único da criatividade que constituiria a imaginação de um indivíduo, propondo uma abordagem sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, que fundariam os locus da criatividade.

O descentramento do sujeito significaria, portanto, a centralidade das experimentações em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Os termos consciência, engenhosidade, criatividade, entre outros, geralmente atribuídos às características dos agentes criativos, decorrem, na realidade, de sua constituição cultural e localização histórica. Desta feita, os momentos sensíveis flagrados pelo artista como possíveis nexos das redes de criação estão espalhadas ao longo do processo de construção de sua cognição (SALLES, 2016, p. 152).

Como manifestado anteriormente, o artista interage constantemente com intensas turbulências culturais, com questões relativas à memória, percepção, procedimentos artísticos, trocas com outros sujeitos, intercâmbios de ideias e, como foco da presente pesquisa, com os recursos técnicos e com os algoritmos da rede social *Instagram* e de outras redes sociais correlatas.

A ideia de descentramento do sujeito auxilia, pois, na compreensão da relação artista com seu projeto poético, que não estão apenas imbricados de modo vital, mas sempre em mobilidade, em permanente constituição.

O sujeito-artista age em meio a uma multiplicidade de interações e diálogos e manifesta seu trabalho pelas brechas que seus filtros mediadores conquistam. O conceito de autoria reside justamente nessa interação entre o artista e os outros e se caracteriza por ser distinguível, porém, não separável dos diálogos que estabelece ao longo do percurso. Essa abordagem de autoria vincula-se explicitamente com o conceito de criação em processo,

salientando a ideia de qualquer momento desse trajeto e simultaneamente gerado e gerador e, portanto, que há sempre signos prévios e futuros.

“A criação como processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o *modo* como um elemento inferido é atado a outro.” (SALLES, 2016, p. 153)

Essa visão da criação como complexa rede de inferências reforça a contraposição ao conceito da obra-prima, do artista genial, do *insight* revelador, inexplicável e sem história.

Considerando que a presente dissertação terá como foco o mapeamento do perfil do *Instagram* de Maxwell Alexandre, faz-se necessário registrar que toda e qualquer manifestação do artista considerada relevante para a pesquisa poderá ser tomada como material para a reconstituição do percurso criativo. Vale ressaltar, igualmente, que as próprias características da rede social, como a dinamicidade, a interatividade, a espontaneidade, a efemeridade, a oferta de recursos técnicos de edição e de filtros, somadas às demandas por constância na publicação de conteúdos e por manutenção de números de *likes* e de seguidores, revelam justamente a proeminência do processo criativo e serão incorporadas como direcionadores para a compreensão do projeto poético do artista.

Esta multiplicidade de linguagens e de expressão de ideias, que vão desde uma foto da própria obra exposta na galeria até o *print* de uma anotação no bloco de notas ou a *repostagem* de uma matéria de jornal digital, serão observadas em seu contínuo movimento de tradução intersemiótica, de forma relacional e complexa.

“Em uma grande montagem de linguagens surgem obras que não suportam classificações clássicas que as colocam em compartimentos ou gêneros. Essa poética faz da intersemiótica, intrínseca a todo o fazer artístico, a própria materialidade da obra”.
(SALLES, 2016, p. 158)

O projeto artístico de Alexandre é um potente exemplar dessa construção intersemiótica, na medida em que é intencionalmente construído para a multiplicidade e para a destituição de padrões e gêneros, inclusive com relação aos meios de expressão e de divulgação para o público.

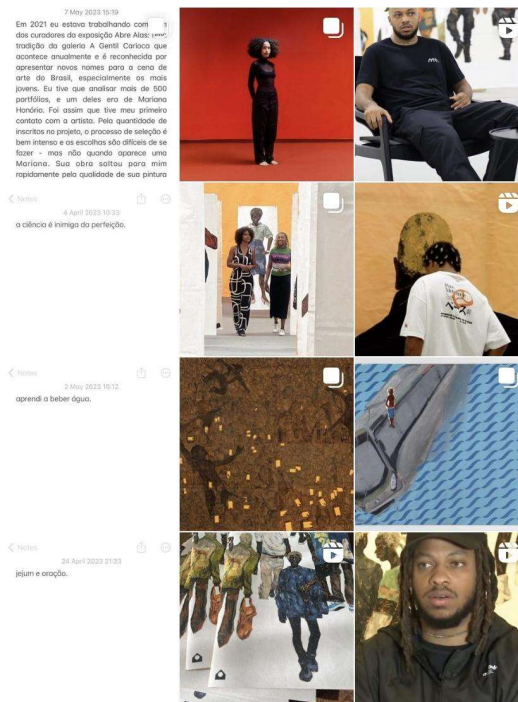


Figura 9: Printscreen do feed do *Instagram* de Maxwell Alexandre, em 10.05.2023: www.instagram.com/maxwell_alexandre

1.4. Subjetividade e criação no *Instagram*

O uso das redes sociais é alimentado pelo princípio da interatividade, que independe do conhecimento das propriedades e ferramentas digitais. Segundo Lucia Santaella², por essa razão, verifica-se seu alastramento exponencial, que faz emergir um universo informacional paralelo profundamente interconectado ao universo físico no qual os corpos se movimentam, graças aos dispositivos móveis de acesso imediato às nuvens de informação que nos rodeiam. Embora ainda seja possível enumerar as opções de acessos e trocas, as redes sociais estão codificadas em uma multiplicidade de ferramentas de busca e aplicativos com suas sinalizações e direcionamentos ativados por organizações internas. A linguagem constitutiva das redes possui, desta forma, natureza complexa, já que mistura códigos, mídias e integra dados, textos, imagens fixas e animadas, vídeos, sons e demais outros signos.

Com o aumento crescente dos dispositivos móveis, que constitui uma extensão do corpo físico, a comunicação torna-se ininterrupta, suplantando qualquer possibilidade de

² Cf. SANTAELLA, Humanos Hiper-híbridos: linguagens e cultura na segunda era da Internet. São Paulo: Paulus, 2021. Coleção Comunicação.

cisão entre o universo físico presencial (off) e a conexão em rede (in). Neste cenário em que se reconhece a diluição de fronteiras entre o “digital” e o físico, o chamado “ciberespaço” toma conta de todo o espaço, a ponto de não ser possível distinguir quando se está dentro ou fora dele, pois, na maior parte do tempo, está-se, justamente, in e off ao mesmo tempo.

O tema é tratado de forma acurada por Cesar Baio em seu livro *Máquinas de Imagem - Arte, Tecnologia e Pós-Virtualidade*. O autor salienta que, embora o contexto atual possa ser relacionado, à primeira vista, a outros momentos históricos em que houve a busca pela invenção de novas formas de produção, registro e transmissão de imagens e sons, o contexto atual mantém peculiaridades que parecem caracterizá-lo como singular na história da mídia.

Baio define como uma das marcas mais importantes do momento atual a força colaborativa e a ideia de que o conhecimento, a produção simbólica e a tecnologia podem ser livres e acessíveis a todos. Esta maneira de compreensão do pós-digital, fortalece a cultura do conhecimento livre e tem o potencial de corroer a lógica da indústria do entretenimento e do mercado, propondo uma reformulação profunda nas formas de pensar as relações em sociedade.

“Um dos aspectos mais importantes deste cenário talvez seja o fato de que esta mudança paradigmática retira o caráter mágico que por muito tempo mitificou a mídia como algo inacessível e a revela como um campo fértil para a experimentação estética e o posicionamento político” (BAIO, 2017, p.20).

Criado em 2010 por Kevin Systrom e Mike Krieger, o *Instagram* é uma das redes sociais mais populares da atualidade, com mais de 1 bilhão de usuários no mundo. No Brasil, a presença da plataforma é maior do que a média global, que em 2016 era de 42%, atingindo cerca de 75% dos usuários de internet. Sua função principal consiste no compartilhamento de imagens e vídeos. A rede social permite a criação de um álbum que compõe o perfil, oferecendo a possibilidade de editá-las com filtros variados fornecidos pelo próprio aplicativo. Os perfis podem ser públicos ou privados e levam o nome do usuário, uma descrição opcional e uma foto de capa. Por meio do recurso de busca, os perfis públicos podem ser localizados e acessados por qualquer usuário, inclusive por meio de palavras utilizadas em hashtags nas legendas. As imagens publicadas podem ser visualizadas através de um feed e posteriormente disponibilizadas nas páginas individuais, chamadas de galerias,

de cada usuário. Os perfis interagem entre si com as publicações por meio de likes e comentários (Hu; Manikonda; Kambhampati, 2014).

Em 2016, a plataforma lançou o recurso *Stories* baseado no aplicativo Snapchat, em que os usuários podem publicar fotografias ou vídeos que desaparecem após 24 horas do espaço público. O objetivo do recurso foi permitir que os usuários compartilhem fotografias e vídeos informais das suas atividades diárias, construindo não somente um álbum fixo de imagens, mas uma construção efêmera de seu cotidiano. Também a partir de 2016 foi possível criar contas comerciais, o chamado *Instagram for Business*, que fornece dados relevantes para marcas e usuários que utilizam a rede social para vender algum produto. Essa modalidade permite aos usuários com esse tipo de conta acompanhar os dados de interações, likes e compartilhamento, além de possibilitar o impulsionamento de posts e anúncios através de um pagamento dentro do próprio sistema.

Lev Manovich, em seu livro *Instagram and Contemporary Image* (2017), afirma acreditar ser o *Instagram* uma das principais janelas de criação de arte e de estética na atualidade, baseada em suas ferramentas enquanto balizadoras de tendências. O autor reconhece as transições inerentes à plataforma e enfatiza a característica móvel dessa rede social ressaltando que “o *Instagram* continua modificando e expandindo sua plataforma e seus usuários mudam suas táticas” (MANOVICH, 2017, p.4, tradução nossa). Essa dinamicidade com que se dão as atualizações na rede social refletem e acompanham a lógica neoliberal, por meio da capitalização de todo o cotidiano da sociedade contemporânea.

O *Instagram* produz mais de mil imagens por minuto. Este dado, tomado não apenas por seu cunho numérico, denota a importância de se observar a imagem produzida ou compartilhada em rede para uma análise complexa das novas estruturas de poder político. Pode-se afirmar, com segurança, que a cultura visual contemporânea é indissociável da produção imagética das redes sociais, tomando o lugar de mais importante espaço de sociabilidade e comunicação do século XXI.

Em seu livro *O Show do Eu* (2008), a antropóloga Paula Sibilia traça um panorama sobre a intimidade e a construção do sujeito, voltando suas reflexões para as tecnologias digitais de comunicação diante do cenário de espetacularização da intimidade. Esse “anseio para consumir lampejos da intimidade alheia” (SIBILIA, 2008, p.195) parece ganhar outra dimensão quando estamos consumindo constante e simultaneamente diversas intimidades de pessoas “comuns” entrelaçadas em um único aplicativo.

O consumo desenfreado do compartilhamento de intimidades, que muitas vezes passa despercebido ao toque ávido dos dedos na plataforma, representa também a diluição de fronteiras entre as esferas pública e privada. E, assim, "em um peculiar aggiornamento dos fluxos de consciência, hoje, na internet, pessoas desconhecidas costumam acompanhar com fruição o relato minucioso de uma vida qualquer, com todas suas peripécias registradas por seu protagonista enquanto vão ocorrendo." (SIBILIA, 2008, p.70). A vida comum transforma-se em espetáculo, potencialmente assistida por diversos olhares, mas que não foge de uma certa banalidade, ainda que por vezes seja meticulosamente pensada para o público.

Para o psicanalista Christian Dunker, os recursos digitais permitem que segmentemos nossas experiências selecionando "ângulos" muito específicos pelos quais queremos ser reconhecidos. E podemos nos consagrar longamente na arte de recortar e recompor novos selfies e novas versões de nós mesmos, cada vez mais apuradas por padrões de montagem, de cosmetologia imaginária, capazes de estabelecer uma corrida e uma competição voraz por curtidas ou cliques. (DUNKER, 2017, p.284)

Ao admitir a rede social *Instagram* como fonte de materialidade do processo de criação de Maxwell Alexandre, faz-se necessário acrescentar, para além da multiplicidade dos locais de criatividade reconhecidos na ideia de sujeito-artista, a complexidade desse agente criador inserido no contexto digital.

Ainda que a cultura do *Instagram* estimule a exposição do eu de sucesso e o apelo ao gozo pleno, cujo ápice seria o atingimento do predicado digital influencer, é inevitável questionar se há espaço para a despossessão e para o agenciamento, conforme teoriza Butler, ou ainda, para o confronto da identidade, do pensamento de Adorno.

CAPÍTULO 2: SUJEITO-ARTISTA MAXWELL ALEXANDRE

2.1. A trajetória do artista no circuito tradicional das artes visuais

Maxwell Alexandre nasceu e cresceu no Rio de Janeiro, onde ainda vive, entre a comunidade da Rocinha e o bairro do Flamengo. Graduou-se em Design na PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em 2016, quando iniciou seu percurso de experimentação artística.

Já no ano de 2017, Alexandre integra a exposição coletiva "Carpintaria para todos", na Carpintaria, braço carioca da galeria paulista Fortes D'Aloia & Gabriel e realiza a primeira mostra individual, denominada "Laje só existe com gente", na Rocinha Surfe Escola, no Complexo Esportivo da Rocinha, Rio de Janeiro, na qual expõe pela primeira vez a série "Pardo é Papel".

Em 2018, participou da residência artística na Delfina Foundation, em Londres, e das exposições coletivas "Recortes da Arte Brasileira" na Art Berlin Fair, em Berlim, Crônicas urgentes na galeria Fortes D'Aloia & Gabriel, em São Paulo, e "Histórias Afro-Atlânticas" no Museu de Arte de São Paulo - MASP. No mesmo ano, o artista realiza sua primeira exposição individual em galeria, "O Batismo de Maxwell Alexandre" e participa da coletiva "Abre Alas 14", ambas na "A Gentil Carioca", no Rio de Janeiro.

Cerimônia de Batismo Coletivo, 2019

tanque batismal, tela, túnicas, lona plástica, gancho inox para carne, corda de pesca, anzol e haste de metal

[baptismal tank, canvas, tunics, plastic tarp, stainless meat hook, fishing rope, fishing hook and metal rod]

instalação [installation]

300 x 450 x 450 cm [118 1/8 x 177 1/8 x 177 1/8 in]

tanque batismal [baptismal tank]

145 x 234 x 63 cm [57 1/8 x 92 1/8 x 24 3/4 in]

três telas parede [three wall canvas]

210 x 420 cm [82 5/8 x 165 3/8 in]

duas telas chão [two floor canvas]

210 x 413 cm [82 5/8 x 162 5/8 in]

210 x 418 cm [82 5/8 x 164 5/8 in]

lona plástica [plastic tarp]

900 x 460 cm [354 3/8 x 181 1/8 in]

Case 1: alt: 162cm x larg: 72cm x prof:

242cm. Peso: 110kg

Case 2: alt: 30cm x larg: 50cm x prof: 230cm.

Peso: 86.2KG

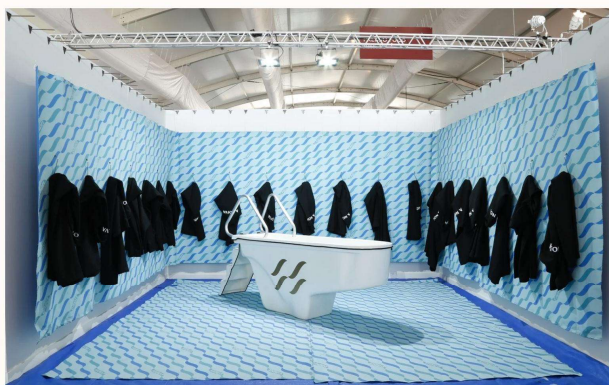


Figura 10: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

No ano de 2019, começa a despontar como revelação no circuito das artes com sua individual "Pardo é Papel", que estreia no Museu de Arte do Rio - MAR e viaja para o MAC Lyon - Musée d'art contemporain de Lyon, na França, que viria a ser sua primeira excursão individual internacional. Ainda no mesmo ano, recebe o Prêmio São Sebastião de Cultura 2018, da Associação Cultural da Arquidiocese do Rio de Janeiro, na categoria Artes Plásticas.

Maxwell foi eleito artista do ano de 2020 pelo Deutsche Bank e em 2021 vence o prêmio PIPA. Foi listado, ainda, como um dos 35 melhores artistas da vanguarda pelo Artsy.

“No caso de Maxwell, o desejo de se tornar herói vem dessa vontade de superar a média, de ter uma agência sobre-humana sobre sua existência, e de alguma forma se aproximar dos mitos, dos deuses, dos seres iluminados, poderosos, notórios. [...] Alterando e aperfeiçoando sua imagem, arquitetando uma arqueologia própria, em uma espécie de insurgência contra condicionamentos sociais e poderes que interferem na realidade: igrejas, religiões, corporações, forças militares, mídia, sociedade, política.” (AZEVEDO, 2018).

Maxwell Alexandre

Amiga do peito, inimiga da perna, 2018

acrílica, carvão, grafite, graxa e betume sobre tela

[acrylic, charcoal, graphite, grease and bitumen on canvas]

110 x 199 cm [43 1/4 x 78 3/8 in]

A série "Caravelas de Hoje" aborda o traslado do corpo preto, pobre e periférico nos meios de transporte públicos da atualidade. Assim como os antigos navios coloniais, ônibus, trens, metrô...



Figura 11: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Maxwell Alexandre

Sangue do Cordeiro, 2018

acrílica, henê, graxa, betume, pastel oleoso,
látex sobre tela

[acrylic, henna, grease, bitumen, oil pastel,
latex on canvas]

415 x 472 cm [163 3/8 x 185 7/8 in]

"Boa Nova" é uma série construída por narrativas que abordam a cultura cristã evangélica no país, revelando sua forte influência em diversas camadas sócio políticas como nas favelas, no congresso...

Leia mais



Figura 12: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Sua obra integra atualmente o acervo de importantes coleções como Pinacoteca do Estado de São Paulo, do Museu de Arte de São Paulo - MASP, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM, do Museu de Arte do Rio - MAR, do Musée d'Art Contemporain de Lyon, na França, do Perez Art Museum Miami, nos Estados Unidos e do Guggenheim Abu Dhabi, . Maxwell considera suas obras, orações e seu ateliê um templo.

O projeto poético de Maxwell Alexandre emerge da construção de narrativas e cenas estruturadas a partir de suas experiências cotidianas na cidade e na Rocinha, a maior e mais populosa favela do país, com cerca de 70 mil habitantes, localizada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Maxwell Alexandre

sem título [untitled], 2018

óleo e spray sobre vidro e janela de ferro
[oil and spray on glass and iron window]
118.9 x 128.7 cm
46 3/4 x 50 5/8 in

A série "Pardo É Papel" tem como motivo principal a autoestima do negro. Trata-se de liberdade, marra, ostentação, vitória, bonança e empoderamento. O primeiro momento da série se dá através...

Leia mais



Figura 13: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Alexandre explora imagens que transcendem uma mera interpretação do real e pousam sobre os mais variados suportes, como o papel, lonas de piscina, portas de madeira e esquadrias de alumínio, materiais que reutiliza como alicerce para sua construção estética.

O artista retrata em suas pinturas cenas do cotidiano da favela, de corpos pretos em momentos de confrontos a situações de empoderamento. Nessa materialização de seus gestos, Alexandre denuncia as ações excessivas da polícia, a dizimação e encarceramento da população negra, a falência do sistema público de educação e outras circunstâncias que permearam sua formação.

Entre monumentos da cidade, arquitetura e paisagens, as circunstâncias da obra de Maxwell são ressignificadas por meio de símbolos de poder como super-heróis, videogames, brasões militares, logos e bandeiras da cidade e marcas globais de desejos pueris, como *Danone* e *Toddyinho*. Signos potentes que se transformam com a capacidade criativa do artista em se comunicar com o espectador de forma urgente, séria e ao mesmo tempo sarcástica, como se verifica na série "Pardo é Papel", constituída de obras em formato monumental, com a montagem de enormes painéis sobre folhas de papel pardo (www.agentilcarioca.com.br).

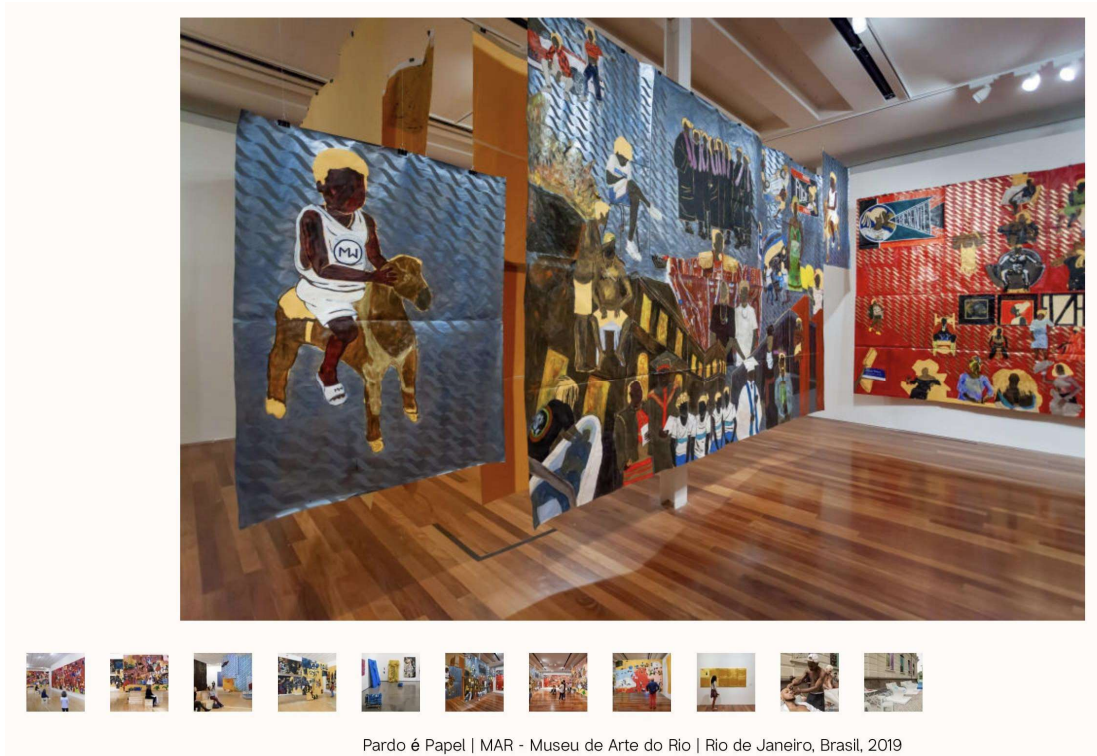


Figura 14: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Maxwell confronta recorrentemente o poder simbólico desempenhado pelas grandes instituições, como as igrejas, os templos evangélicos e as galerias de arte e, diante dessa recusa em se assujeitar aos seus desmandos, funda a sua própria “casa da fé”, sarcasticamente chamada de Igreja do Reino da Arte ou a Noiva, junto de um grupo de artistas e designers.

Segundo o coletivo, o processo artístico é onde reside a verdadeira fé, indicando o caminho para acessar o divino. Argumentam que qualquer produção artística dentro desta religião pode ser entendida como oração, assim como qualquer espaço em que esse fazer opera pode ser tomado como templo: ateliês, casas e a rua. Para “A Noiva”, artistas são apóstolos, profetas, santos e pastores e o exercício dessa fé é realizado por meio de cultos, rituais e cerimônias que vão de Batismos, Peregrinações, Oferendas até Santa Ceia e o chamado “Pecadão”.

Esta imersão profunda em seu imaginário, que contempla além dos traços, formas e cores o discurso político e as ferramentas digitais de divulgação, acaba por inaugurar uma maneira inédita e transdisciplinar de expressar a arte. Com seu olhar singular e sua percepção artística apurada, Maxwell absorve e digere as marcas de sua existência, apreendendo essas imagens em suas telas e estabelecendo relações sensíveis com a política.

Suas colagens de cenas do cotidiano, aplicadas sobre as texturas de padronagens ou de superfícies reaproveitadas, revelam nítidas influências do design contemporâneo ao lado de críticas contundentes à condição de existência a que o povo preto da favela está submetido. Maxwell apresenta seus personagens como guerreiros, providos de força, de imponência, de estilo, destemidos e ousados, em telas gigantes, com tamanho e a potência que deseja que o povo preto ostente, em nome da reparação histórica que lhe é devida.

“A realidade, criada pela imaginação, é tão real quanto aquela externa à obra; daí seu poder de afetar o artista”. (SALLES, 2011, p. 104).

A série “Pardo é Papel”, que se desdobra e segue em construção e exposição continuamente, inclusive pelo *Instagram*, consiste em um conjunto de pinturas expandidas para o campo político, em que o artista aborda a ancestralidade africana e enaltece o empoderamento da sociedade brasileira contemporânea proveniente das favelas. As cores e os elementos combinados nos desenhos de Alexandre intensificam o contraste entre os corpos pretos em posições de poder e o papel pardo, que dá nome a uma cor antes usada para velar a negritude.

“Pardo, era o termo encontrado nas certidões de nascimento, em currículos e carteiras de identidade de negros, porém, nos dias de hoje, com o crescimento dos debates, a tomada de consciência sobre o racismo, as reivindicações e as grandes mudanças ocorridas no glossário político dos últimos 10 anos, os negros passaram a projetar suas vozes, a se entender e se orgulhar do que se é, entendendo que o termo foi usado em prol de um embranquecimento da raça”. (www.agentilcarioca.com.br, em 25.04.2023)

Exposições em destaque



Pardo é Papel | MAC Lyon - Musée d'art contemporain de Lyon | Lyon, França, 2019

Figura 15: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Maxwell Alexandre

Não foi pedindo licença que chegamos até aqui, 2018

látex, graxa, henê, betume, corante, acrílica, vinílica, grafite, caneta esferográfica, carvão, bastão oleoso e embalagem de achocolatado sobre papel pardo [latex, grease, henna, bitumen, dye, acrylic, vinyl paint, graphite, ballpoint pen, charcoal, oil stick and chocolate drink package on brown kraft paper]
320 x 476 cm [126 x 187 3/8 in]

A série "Pardo É Papel" tem como motivo principal a autoestima do negro. Trata-se de liberdade, marra, ostentação, vitória, bonança e empoderamento. O primeiro momento da série se dá através...

Leia mais



Figura 16: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Sua exposição designada “Novo Poder” é também um desdobramento de “Pardo é Papel” e explora justamente a ideia da comunidade preta dentro dos templos consagrados para contemplação de arte. Compreendendo a arte contemporânea como um campo voltado para a elite, que concentra um grande capital financeiro e intelectual, a série convoca a comunidade negra para esses espaços que legitimam narrativas na história. A série trabalha

apenas com três signos básicos: o preto (personagens), o branco ("cubo branco" ou espaço expositivo) e o pardo (arte). A exposição retrata espectadores negros apreciando obras de arte em galerias e museus para chamar a atenção para esses espaços de poder dominados pelos brancos. A série tem como foco a ocupação física e a interrupção dessa dinâmica de poder e se utiliza da reprodução de espectadores dentro das próprias telas, de modo que o público esteja consciente de outro público.



A Gentil Carioca tem o prazer de anunciar a mostra *Novo Poder*, de **Maxwell Alexandre**, com abertura simultânea no Palais de Tokyo e n'A Gentil Carioca do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Figura 17: *Printscreen* do site da galeria A Gentil Carioca: www.agentilcarioca.com.br

Em 4 de abril de 2023, Maxwell Alexandre cria seu próprio espaço de exposição, o Pavilhão, como palco de resistência e confronto com o circuito oficial das galerias e museus.

“O Pavilhão Maxwell Alexandre é a capela exclusiva do artista, uma tentativa de curar e exibir em tempo real suas elaborações e interesses. É onde congrega toda sua mitologia ainda em desenvolvimento: trabalhos inacabados poderão ser apresentados, sem tanta tensão comercial e burocracias que reivindicam o objeto de arte pronto, seguro e imaculado. Essa é uma premissa fundamental da nova edificação em comparação à circulação de obras de arte no mercado e nas instituições vigentes. O artista entende que seu Pavilhão é o lugar do risco, de mostrar

vulnerabilidade, trabalhos ainda em fases imaturas, duvidosas e constrangedoras”. (www.pavilhao.faith)

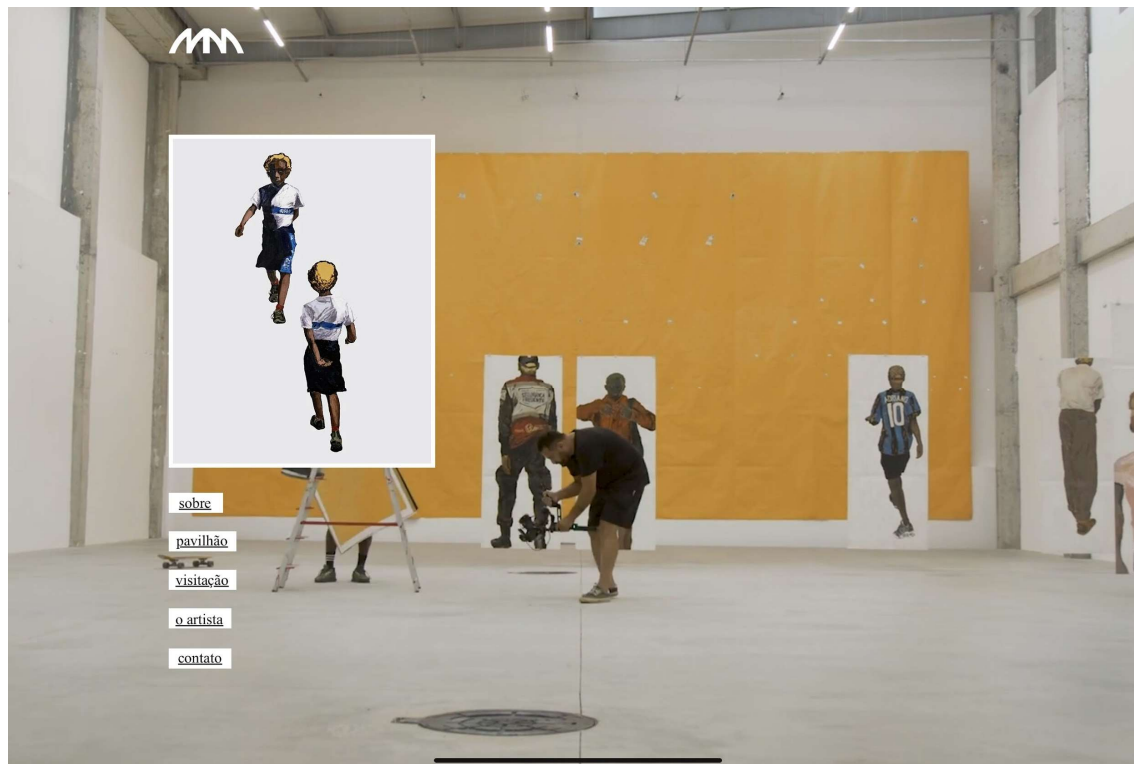


Figura 18: *Printscreen* da página inicial do site do Pavilhão: www.pavilhao.faith

2.2. O artista que transita entre as galerias, as ruas da favela e as redes sociais

Maxwell Alexandre faz questão de se apresentar múltiplo. Expõe-se com segurança e imponência nas galerias pelo mundo afora ao mesmo tempo em que promove eventos de descoloração coletiva de cabelos na Rocinha, favela onde nasceu e cresceu, com divulgação em tempo real por seu movimentado perfil do *Instagram*.

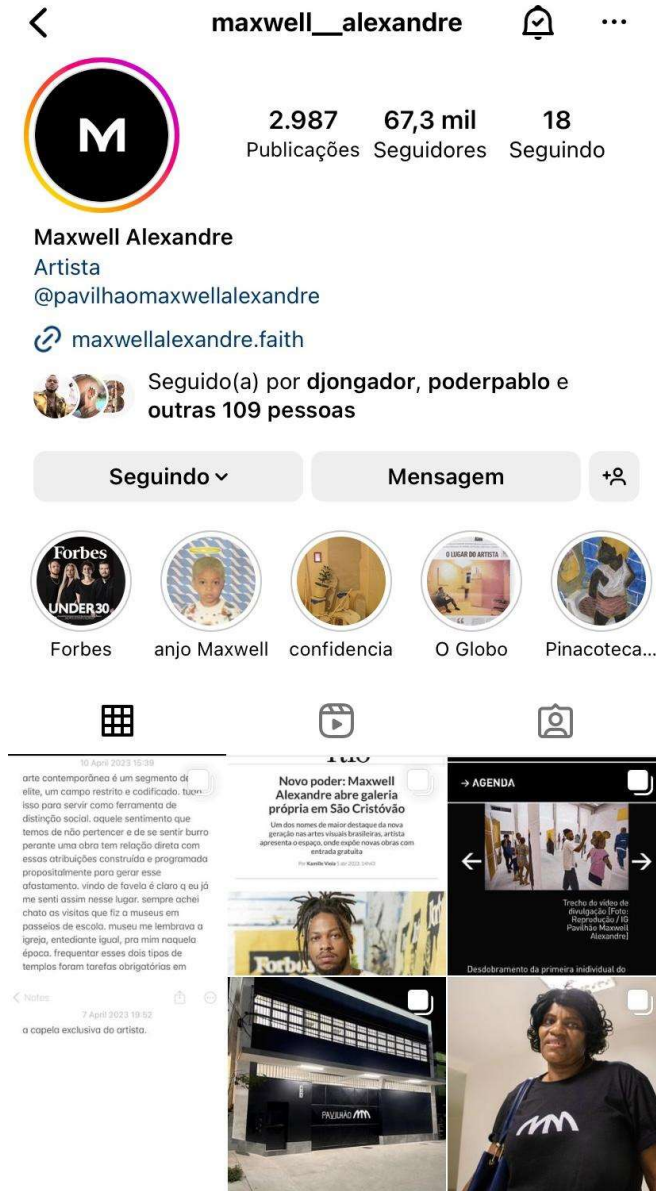


Figura 19: Printscreen da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

Este trânsito em diversos ambientes e linguagens, que pode ser lido como manifestação da complexidade de seu percurso criativo, fica claramente expresso na obra, no corpo e no discurso de Alexandre, que se conforma como uma rede de interações com múltiplos aspectos. Este sujeito-artista é, ao mesmo tempo, o homem “hypado” e bem-sucedido que diz abertamente que gosta de usar tênis caro, o corpo preto que carrega a herança de escravidão e do preconceito, a representação dele próprio com cabelos loiros na tela da pintura e o influenciador que orgulha a sua comunidade ao proferir discursos contundentes contra a manutenção da hegemonia branca.



ARTE

Maxwell Alexandre, de la favela a las galerías de arte de todo el mundo



Figura 20: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

maxwell__alexandre "eu sempre digo que existe uma diferença entre ser artista e ser artista profissional, e esse último envolve a burocracia, a parte mais institucional, a concessão de entrevistas. fazer parte do mercado de arte exige atenção constante a todos esses aspectos".
@elmundo_es

Novo Poder passabilidade, minha primeira individual na Espanha na @lacasaencendida fica em vigor até 16 de abril

fé da Noiva!

#maxwellalexandre

Figura 21: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

Para que se possa desenvolver um mapeamento do trabalho de Alexandre, é imprescindível que o estudo contemple esse complexo em que se dá o processo de transformações manifestadas pelo artista. Desta maneira, a proposta de recorte do objeto de análise pelo acompanhamento de seu perfil *Instagram* deve considerar tanto o olhar mais

geral quanto o das particularidades dos fragmentos revelados no material individualizado do *post*.

Além disso, faz-se necessário ter a consciência de que esses vestígios de processo, divulgados das mais variadas formas e com conteúdo audiovisual e digital bastante diverso, passam por edição prévia, exprimindo escolhas com intenção que fazem parte da pavimentação de seu projeto poético.

Conforme pondera Edgar Morin (1998), o artista está inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde encontra trocas e confrontos de ideias, opiniões e convicções. As transformações no pensamento nascem deste calor cultural, manifestado em ambientes de vida cultural e intelectual dialógica, em que convivem a pluralidade de pontos de vista e o intercâmbio de ideias, os quais promovem o enfraquecimento de dogmatismos e normalizações. Essa relação recíproca entre a dialógica e o calor cultural permitem a expressão de desvios, que manifestam a evolução inovadora, chamada de originalidade.

No caso de Maxwell Alexandre, o seu trânsito entre ambientes tão diversos e repletos de múltiplas manifestações da cultura, como na Rocinha e na PUC-Rio, onde iniciou suas experimentações, estimulou e encorajou o artista a questionar as injustiças e conflitos patentes entre tais realidades, o que parece ter despertado as conexões do seu projeto poético.

“O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos. A construção da nova realidade, sob esta visão, se dá através de um processo de transformação”. (SALLES, 2011, p.95)

A partir de suas vivências, que alimentam reflexões sobre o racismo estrutural³ e a perpetuação do sistema de discriminação racial, especialmente no ambiente das artes visuais, Maxwell vai construindo suas próprias estratégias para revelar seu propósito, por meio das brechas que encontra na utilização das ferramentas e recursos atuais e populares de divulgação de informação, como as redes sociais.

³ Cf. ALMEIDA, Silvio Luiz. Racismo Estrutural. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.



Figura 22: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

A análise do processo artístico de Alexandre poderia se concentrar na anatomia de seus traços e esboços, nas entrevistas, nos cadernos que carrega e em outros importantes registros, porém, a maneira disruptiva com que se comunica por meio das redes sociais mostra-se como a valiosa brecha de originalidade de seu trabalho e demonstra sua porosidade em relação a novas propostas criativas, onde encontra uma forma eficaz de romper o ciclo de exclusão e elitismo que a arte contemporânea sustenta ao longo da história.

Assim, ao mesmo tempo em que suas obras exprimem o negro orgulhoso de si, em tamanho real, no papel pardo e com cabelos descoloridos, como uma suposta “ousadia” em relação ao que se costuma apreciar em museus e galerias, Alexandre expõe fotos de si mesmo e de textos e frases que estimulam e recuperam a auto-estima dos negros que o acompanham. O artista comunica-se de forma direta, franca e objetiva com seu público, o que confirma e fortalece o discurso que profere. Maxwell encontrou na fresta que revela o lado humano e acessível dos perfis das redes sociais um caminho potente e sincero para a transformação social e racial em que acredita.



Figura 23: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

2.3. De influenciador a *performer* e transformador social: discurso e prática

As construções sígnicas complexas que Alexandre divulga de seu processo criativo em registros diários de seu perfil do *Instagram*, extrapolam os limites físicos de seu ateliê e das galerias e convocam de forma direta e incisiva seus seguidores e sua comunidade, promovendo mobilizações concretas de transformação social. Por meio dessa exposição sucessiva e intencionalmente combinada de imagens e de discurso, Maxwell provoca reflexões sobre assujeitamentos e apresenta possibilidades de agenciamento, construindo uma narrativa potente, que desafia as estruturas de poder e, por essa razão, engaja cada vez mais seu público, que se vê representado.

A originalidade do projeto de Alexandre reside justamente nessa sensibilidade em perceber que a orquestração de suas ações poéticas não necessitam ficar restritas ao tradicionalismo e as exigências formais dos grupos brancos que ao longo da história definiram o que é ou não arte. Maxwell mergulha de forma tão plena e verdadeira em seu projeto poético, que já não separa a sua vida pessoal de sua obra.

“Ao discutir os processos de criação, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e o seu projeto poético de natureza ética e estética. Fica clara a necessidade de se observarem tais percursos como espaço de constituição da subjetividade. Projeto e artista estão imbricados de modo vital, que está sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.” (SALLES, 2013, p. 103).



**Figura 24: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre**



Figura 25: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

Nicolas Bourriaud, em seu livro *Formas de Vida* (2011), trata da relação entre vida e arte, sustentando sua inseparabilidade. O autor afirma que ‘criar é criar a si mesmo’, argumentando que não se pode desconsiderar o produto artístico fora de suas condições de produção. Salienta que, ao integrar ao modo de viver um caráter estético, o artista moderno seria responsável por uma obra que se inicia a partir dele próprio.

A permeabilidade e o engajamento conquistados pela divulgação de seus insights filosóficos, de sua auto-imagem de homem preto “atenado” nas referências de moda e de fotos de suas obras na pequena tela dos celulares podem ser compreendidas como uma ofensiva criativa e produtiva contra o sistema excludente e discriminatório sedimentado tanto no microcosmo das artes visuais quanto na sociedade contemporânea como um todo.

2.3.1. Engajamento digital e espalhamento de conteúdo como estratégia de comunicação

Conforme salienta Cecilia Salles, a relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo. Está inserido em todo o processo de criação o desejo de ser visto. Muitas vezes,

como é o caso de Alexandre, o próprio processo de criação carrega marcas contundentes da presença do receptor.

“É necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo” (SALLES, 2011, p. 49)

É possível e provável que quando Maxwell Alexandre começou a divulgar seu trabalho pelo *Instagram* não mensurava a capacidade de engajamento que poderia angariar. Verifica-se, entretanto, que, a partir do momento em que o artista compreende a dimensão e o alcance dessa ferramenta, passa a incluí-la como elemento fundamental de seu projeto poético.

“O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma predeterminação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida, sendo, assim, um processo puramente mecânico. Há, sim, uma sensação de aventura (...)” (SALLES, 2011, p. 47).

A obra de Maxwell demonstra expressamente essa porosidade ao meio e ao tempo em que se vive. Fortalecendo seu discurso que questiona as convenções e confrontando preconceitos acerca da validade ou da qualidade das performances digitais, Alexandre parece navegar com naturalidade pelas redes sociais, compreendendo a dinâmica de produção de conteúdos que se espalha descontroladamente.

Não à toa, o artista fomenta polêmicas, cria expressões de fácil assimilação e disseminação, como o uso do vocativo “Igreja” para iniciar as legendas de seus posts e da frase “fé da Noiva!” ao final, assim como dos títulos dos eventos - “descoloração global” e “rolezinho”, por exemplo. Aparentemente, Maxwell compreende e reconhece que sua forma de comunicar a obra ao público passa pela mobilização no ambiente digital e vai retroalimentando, assim, sua rede com ações contínuas combinadas com as exposições e eventos com presença física.

Nesta direção, Santaella ressalta que os espaços intersticiais habitados atualmente, que passam de forma instantânea do virtual ao presencial e vice-versa devem ser tomados como questão central na compreensão da dinâmica da comunicação contemporânea.

“Sem fazer pesar em demasia um ou outro lado da balança, o das redes e dos corpos vivos nas ruas, trata-se, portanto, de compreender que, desde o momento em que a comunicação mediada por computador livrou-se dos fios e adquiriu uma portabilidade leve e volátil, o ser humano passou a adquirir uma existência on e offline simultaneamente”. (SANTAELLA, 2016, p. 71)

Ainda conforme pondera a autora, as redes sociais abrem espaços para a criação de ambientes de convivência espontânea, instaurando uma cultura participativa, onde cada um conta e todos colaboram.

“Neste tipo de cultura, o sentido de pertencimento é animado pelo compartilhamento de alvos comuns em um cenário de convivência humana que já não aceita discursos de tom puramente persuasivo, exigente, excludente, impositivo, autoritário, pois não é preciso mais do que um celular para que alguém se converta em produtor de informação e com uma capacidade de mobilização dentro e fora das redes que, quando irrompe, desconcerta os incautos” (SANTAELLA, 2016, p.72)

Maxwell parece ter incorporado a noção de que há um caminho ainda em construção nas redes sociais, onde sua voz, e a de todos que representa, pode ser ouvida e difundida com fluidez e velocidade capazes de reescrever suas histórias, a partir de seu lugar de fala.

“Pensar lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida como violenta” (RIBEIRO, 2019, p. 88)

Ao mesmo tempo em que se utiliza das ferramentas digitais como aliadas, mantém forte presença nas ruas das favelas e nas galerias e museus. Assim, de modo a fortalecer seu discurso contra-hegemônico e desestabilizar o modelo de frequência de público silenciosamente imposto por galerias e museus, Maxwell promove o evento que nomeou de “Rolezinho”.

Segundo Alexandre, o “Rolezinho” é uma ação que integra seu projeto poético por meio da qual reúne personagens pretos, majoritariamente da periferia, para visitar suas exposições. A primeira vez que o artista o realizou foi na exposição “Pardo e Papel”, no Instituto Tomie Othake, em São Paulo, em 26 de junho de 2021.

“A ideia do rolezinho é ocupar fisicamente os espaços de museus, galerias e fundações; quer dizer, espaços de contemplação de arte contemporânea. para mim é importante levar personagens que têm pouco ou nenhum contato com a arte contemporânea, mas isso não é imprescindível para a organização”. (ALEXANDRE, 2023, www.instagram.com/maxwell__alexandre)

O “Rolezinho” mais recente promovido por Maxwell foi em Madrid, em sua primeira exposição na Espanha, no Centro Cultural “La Casa Encendida”.



Figura 26: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

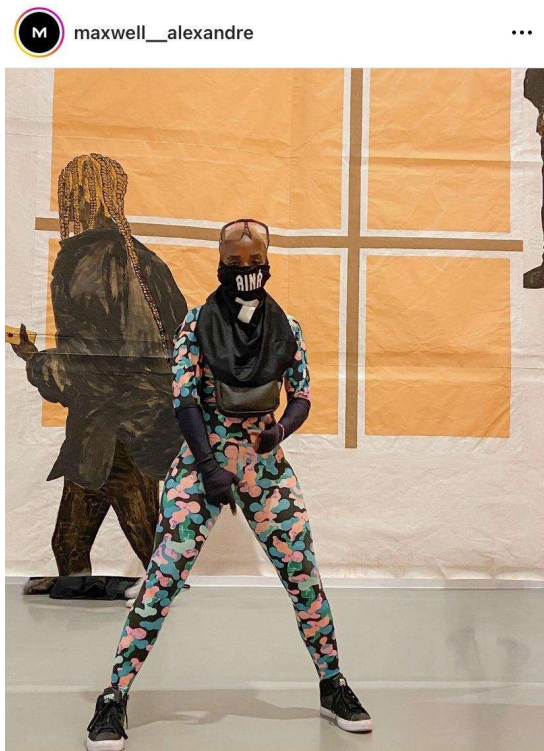


Figura 27: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre



Figura 28: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre



Figura 29: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre



Figura 30: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

É interessante notar que o evento “Rolezinho”, assim como a “Descoloração Global”, apesar de não receberem essa definição expressa do artista, podem ser considerados *performances*, já que constituem expressões manifestas de propósito artístico. A convocação de corpos pretos em roupas “descoladas”, com seus orgulhosos penteados trançados e descoloridos e a patente intenção de “colonizar” aqueles espaços, de forma pacífica e coletiva, agrega características performáticas que diluem as fronteiras das linguagens e compõem o projeto poético.

“A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas possibilidades, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica”. (GOLDBERG, 2006, p. 9)



Figura 31: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre



Figura 32: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

Os registros e a divulgação dessas ações pelas fotos, clicadas com evidente cuidado estético, complementam a dramaticidade da obra em constante processo. Maxwell expõe, assim, suas inquietações e propõe um embate criativo com as situações e suas imagens e signos correspondentes no limiar do sensório e da realidade concreta.

Essas representações disruptivas do corpo negro, seja por meio das performances acima mencionadas, em suas telas e, inclusive, na *self*-imagem construída em sua rede social, evidenciam a coerência do propósito poético de Alexandre e revelam a importância do autorreconhecimento como estratégia de alteração dos dispositivos de visibilidade.

“As margens instáveis entre o ego e o mundo, entre o real e o imaginário, entre o existente e o projetado fizeram do corpo um sistema de interações e conexões. Como matéria do vivido, o corpo tornou-se foco privilegiado para a atividade constante da modificação e adaptação por meio da troca de informação com o ambiente circundante. Esse caráter mutável do corpo em transição perene, sistema auto-organizativo com capacidade de responder à

mudança, entra em sintonia com um mundo em que fluxos, movimentos e conexões se acentuam cada vez mais”.
(SANTAELLA, 2004, p. 66)

Alexandre confronta, assim, a hegemonia simbólica do corpo branco, construída e cristalizada culturalmente pelos enunciadores midiáticos, estimulando a redistribuição dessas relações. Neste sentido, suas ações vão ao encontro das ponderações de Rancière:

“Estas figuras redistribuem simultaneamente as relações entre o único e o múltiplo, entre o pequeno número e o grande número. É nisto que elas são políticas, supondo que a política consiste antes de mais nada em mudar os lugares e o cálculo dos corpos.”
(RANCIÈRE, 2010, p. 142-143)

Maxwell identifica a visibilidade seletiva de corpos e convoca para a desestabilização do senso comum. O artista compreende que há uma *ordem de corpos que define uma divisão de modos de fazer, modos de ser e modos de dizer, que faz com que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa*:

“É uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído.” (RANCIÈRE, 2010, p. 42)

A atuação artística de Alexandre constitui o que Rancière define por atividade política na medida em que rompe a configuração de distribuição do sensível, deslocando o corpo negro do lugar a que estava designado, fazendo ver o que não cabia ser visto e ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho.

“Sem alterar as percepções, a divisão ou a partilha do sensível, não é possível mudar o senso comum que constrói e repõe esse sensível.”
(AIDAR, 2013, p. 171)

2.4. “Hackeamento” do circuito tradicional das artes: o caso Inhotim e a construção de seu próprio Pavilhão

Em novembro de 2022, próximo ao dia da Consciência Negra, Alexandre publica no *Instagram* veemente repúdio em relação à inserção indevida de obra de sua série “Novo Poder” na exposição coletiva “Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro”, organizada e apresentada pelo Museu de Inhotim, com curadoria da própria equipe da instituição.

Neste texto, o artista esclarece que se constrangeu com a comunicação da exposição e solicitou a retirada de sua obra. A instituição, no entanto, não acolheu a reivindicação de Maxwell e manteve a obra em sua inauguração. Por essa razão, o artista resolve publicar seus esclarecimentos na rede social.



Figura 33: *Printscreen* da galeria do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

Dentre os vários pontos levantados, Alexandre explica que, enquanto a exposição com a temática da consciência negra contava com 34 artistas, inaugurava-se outra exposição no Museu, com o título “O mundo é o teatro do homem” com apenas 3 artistas brancos. Recorda que não há em Inhotim sequer um pavilhão de artista negro, enquanto o Museu

ostenta grandiosos e ambiciosos pavilhões de artistas brancos. Afirma, ainda, que a exposição e o Museu mais uma vez fracassam e reforçam o racismo estrutural na medida em que tomam decisões apenas entre os brancos.

maxwell__alexandre essa matéria com, finalmente, a resposta de @inhotim me soa mais como: tenho vários amigos negros, minha colaboradora doméstica é negra, é tudo família!

vou nem falar muito sobre isso depois de tudo que publiquei até agora. leiam vocês a matéria na íntegra e tirem suas próprias conclusões. agora se tu é preto e tu acha de boa essa resposta de inhotim através da imprensa, mano, realmente não estamos na mesma. foi mal!

julieta, nem te conheço e já te desconsidero.

DESONESTOS! no email que me mandaram no dia 24 de agosto onde minha equipe respondeu somente no dia 5 de setembro, como diz na matéria do globo, não falava sobre o programa completo. nem na carta falava sobre a exposição "O mundo é o teatro do homem". inclusive a carta termina dizendo que em breve eles dariam mais informações. o que nunca aconteceu. eu só fiquei sabendo do programa completo com a comunicação já lançada. se inhotim tivesse sido transparente desde o início, eu tinha me posicionado no mesmo momento e nada disso seria público se me respeitassem. nunca me disseram que minha obra e o conceito de Novo Poder seria central nessa exposição. eu não concordaria se soubesse isso no primeiro email. vcs ocultaram informações muito importantes.

meu trabalho é bom demais pra ser usado no dia da consciência negra por brancos negligentes limpar sua culpa. negligência, mas da pra ser certamente cinismo.

desçam minha obra, retirem o meu nome!

eu não faço parte desse show em inhotim!

Figura 34: *Printscreen* de comentário do perfil do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

A postagem gera enorme polêmica e, conseqüentemente, desperta grande fluxo de debate em sua rede social. Após 2 dias, no próprio 20 de novembro, Maxwell lança nova manifestação afirmando que a única maneira de estar em Inhotim com sua aprovação seria em seu próprio pavilhão, assim como Tunga e Adriana Varejão. Em seguida, Alexandre passa a divulgar uma série de posts com *printscreen* de comentários de brancos com seus discursos racistas, o que comprova e reafirma as razões de sua decisão e, obviamente, de toda a sua obra.

O debate, assim como as reafirmações de racismo, entretanto, não acabam ali e os argumentos que Maxwell recorrentemente manifesta em suas redes ganham ainda mais força, como se verifica nas imagens a seguir:

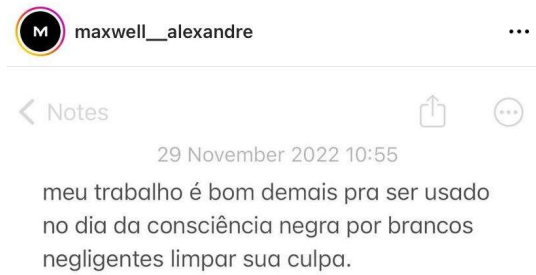


Figura 35: Printscreen de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre



Figura 36: Printscreen de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

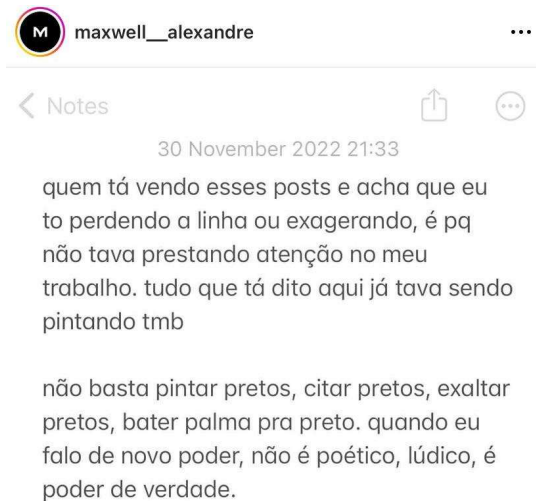


Figura 37: Printscreen de nota textual da galeria do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

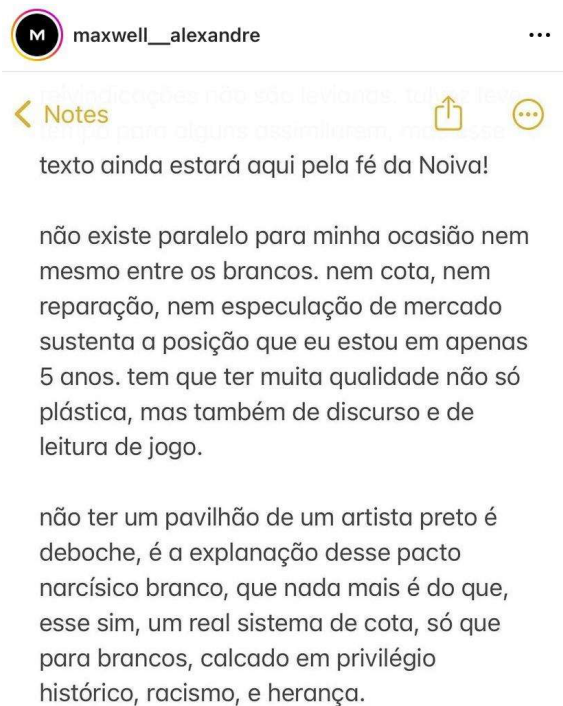


Figura 38: *Printscreen* de nota textual do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

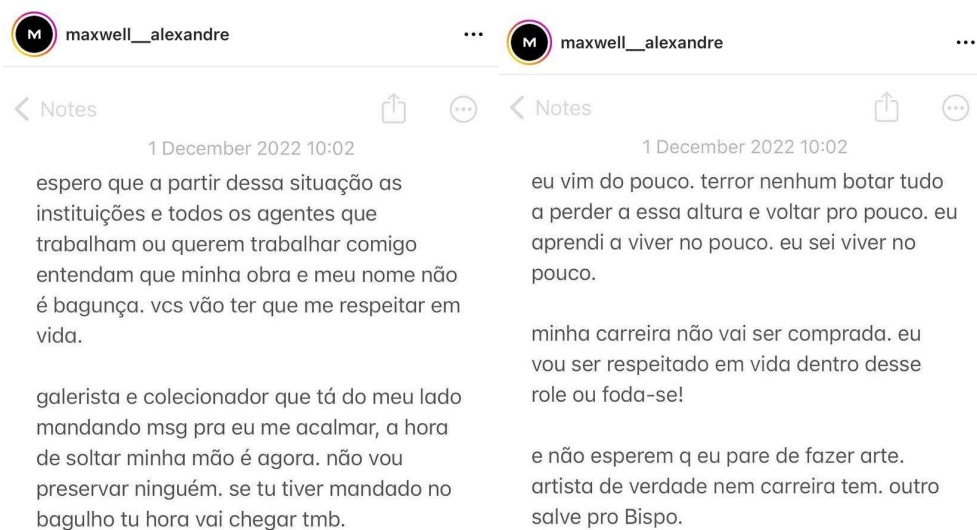


Figura 39: *Printscreen* de nota textual do *Instagram* de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

Como o próprio artista salienta, aqueles que não compreenderam o inconformismo e a reação de Maxwell face às atitudes racistas veladas pela equipe curatorial do museu de Inhotim, não estavam atentos para o conteúdo e a mensagem de sua obra. Segundo ele, sua arte desnuda justamente esse cinismo em “pintar pretos, citar pretos, exaltar pretos, bater palma para preto” e não reconhecer e não abrir mão dos privilégios que sustentam essa divisão social há séculos, perpetuando o sistema discriminatório.

“Ainda que uma pessoa branca tenha atributos morais positivos - por exemplo, que seja gentil com pessoas negras -, ela não só se beneficia da estrutura racista como muitas vezes, mesmo sem perceber, compactua com a violência racial.”(RIBEIRO, 2019, p. 25)

Ratificando mais uma vez o racismo estrutural que envolveu essa história, o jornal Folha de São Paulo publica a matéria ilustrada na imagem a seguir, sob o título ‘Entenda porque *artista negro ataca* Inhotim e quer o seu trabalho fora do museu’.



Figura 40: Printscreen de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell__alexandre

maxwell__alexandre bem avaliado no mercado e nas instituição, status pra poucos artistas. sou no mínimo o artista mais brabo de minha geração. em 5 anos tenho um currículo internacional que tu não encontra paralelo nem entre os artistas brancos. comando um dos maiores studio de arte do brasil, se não o maior. no final nem nome eu tenho. sou reduzido ao "negro que ataca" por um dos maiores meios de comunicação do nosso país.

foi mal eu sou o maior artista dessa geração! se eu morreu eu viro lenda, se eu viver vocês vão assistir de camarote minha produção transbordar. as duvidas serão sanadas. meu nome já tá selado. que comecem as vernissages!

voltem todos os meus últimos 19 post pra entender minha luta e reivindicação. arrego! 🤔🤔🤔🤔🤔

Figura 41: Printscreen de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre:
www.instagram.com/maxwell__alexandre

Maxwell resiste bravamente em sua posição combativa, expondo e educando seus seguidores com base nos próprios argumentos utilizados pelos meios de comunicação, pela rede social e pelo próprio museu e, em consequência dessa situação de discriminação racial, acaba por encontrar uma brecha criativa que futuramente inspira sua obra e a inauguração de seu próprio Pavilhão.

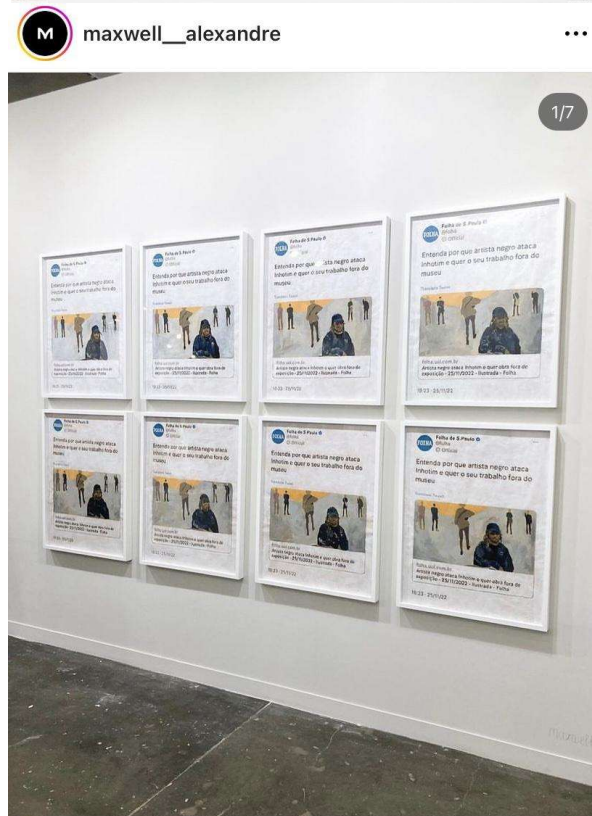


Figura 42: *Printscreen* de nota textual do Instagram de Maxwell Alexandre: www.instagram.com/maxwell_alexandre

“O Pavilhão Maxwell Alexandre é a capela exclusiva do artista, uma tentativa de curar e exibir em tempo real suas elaborações e interesses. É onde congrega toda sua mitologia ainda em desenvolvimento: trabalhos inacabados poderão ser apresentados, sem tanta tensão comercial e burocracias que reivindicam o objeto de arte pronto, seguro e imaculado. Essa é uma premissa fundamental da nova edificação em comparação à circulação de obras de arte no mercado e nas instituições vigentes. O artista entende que seu Pavilhão é o lugar do risco, de mostrar vulnerabilidade, trabalhos ainda em fases imaturas, duvidosas e constrangedoras”. (www.pavilhão.faiht, em 05.05.2023)

O processo de idealização e constituição do Pavilhão dá-se, assim, como desdobramento da polêmica de Inhotim, mas não se descola do fio condutor do projeto poético do artista. Trata-se de um evidente acolhimento do acaso, incorporado à obra em progresso e transformado de forma criativa e coerente por Maxwell como elemento de sua narrativa.

A situação ora relatada justifica a hipótese central sustentada pela presente dissertação de que há uma relação intrínseca entre a arte, a política e as redes sociais na construção do sujeito-artista Maxwell Alexandre, que encontra nesta última um caminho alternativo e disruptivo para a destituição do poder hegemônico branco.

A obra de Maxwell é complexa e transversal, na medida em que se manifesta para além da bidimensionalidade das telas, da presencialidade das exposições em museus e galerias, da anarquia das performances, contemplando, também, as convocações nas redes sociais. O artista expressa em sua obra os limites e dificuldades com que sempre se deparou ao longo da vida, procurando e encontrando formas inovadoras de agenciamento, que acabam por reforçar o discurso político da luta antirracista.

CAPÍTULO 3: CONVOCAÇÕES ESTÉTICO-POLÍTICAS NAS REDES SOCIAIS

3.1. Arte e política: transformação, comunicação e partilha

“A arte é política porque ela bagunça com você... ela convence você que o que você pensa não é tudo... ela desafia você a entender algo que é diferente (sic) que uma pessoa pode ser igualmente boa na diferença e às vezes na adversidade, em oposição ao que você acredita... quero dizer, se está é sua tradição, o que você chama de figuras, você não entende nada de arte só porque se parece com algo que lembra você... não significa que você tenha compreensão... por que não abrir-se?” (GILLIAM, 2022)

Para situar lado a lado os conceitos de arte e política faz-se necessário recorrer aos seus pontos de convergência, que estão relacionados à ideia de ação e de transformação, onde os signos, em rotação, se dirigem a um movimento constante e inacabado. Essa transformação, para ser efetiva, deve ser comunicada ao outro. Arte e política constituem, portanto, fenômenos do mundo público, da partilha.

A transformação objetivada tanto pela arte quanto pela política, para que mobilize e convoque o outro para atuar em conjunto, deve contemplar elementos comuns de sua existência. Ocorre que, segundo Vilém Flusser (2017), o fato da epistemologia ocidental basear-se na premissa cartesiana de que pensar significa seguir a linha escrita acaba por limitar a comunicação ao historicismo, dificultando ao sujeito a construção de um fluxo criativo aberto, que atinja a maior representatividade possível.

Neste sentido, Edgar Morin (2020) pondera que o conhecimento dos problemas fundamentais e globais requer a reconexão dos conhecimentos separados, divididos, compartimentalizados, dispersos. Propõe, assim, um conhecimento que saiba unir, apreendendo a complexidade. Segundo o filósofo, este conhecimento complexo não teria a pretensão de eliminar a incerteza, a insuficiência e o inacabamento, mas teria o mérito de reconhecê-los.

Morin recorda que somente podemos apreender a suposta realidade pelas representações e interpretações, que são, por sua vez, traduzidas para a linguagem, para as teorias e pelas e nas culturas e sociedades. O homem considera irreal o imaginário dos outros

sem dar conta de que sua própria realidade comporta constitutivamente elementos imaginários.

A capacidade humana de criar imagens para si mesmo e para os outros tem sido, pelo menos desde Platão, um dos grandes temas das reflexões filosóficas e teológicas, segundo Vilém Flusser (2017). Para a tradição platônica, essa competência é retratada, na maioria das vezes, sob o nome de “imaginação” ou de “faculdade imaginativa” e reduzida a algo dado naturalmente. Husserl, no entanto, elimina esse pressuposto e passa a tratar a imaginação como gesto complexo e deliberado por meio do qual o sujeito se posiciona em seu ambiente.

“A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que não esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. O homem comunica-se com os outros; é um animal político, não pelo fato de ser um animal social, mas sim, porque é um animal solitário incapaz de viver na solidão” (FLUSSER, 2017, p.35).

A partir do momento em que o homem se assumiu como sujeito, quando recuou um pouco para pensar sobre ele, o fez graças à sua curiosa capacidade de imaginar. Assim, criou imagens que fizessem a mediação entre ele e o mundo dos fatos, com os quais estava perdendo contato à medida em que retrocedia para observá-los. Em seguida, passou a lidar com esse universo imagético graças a outra capacidade: a de conceber.

“Ao pensar por meio de conceitos, o homem tornou-se não somente o sujeito de um mundo objetivado de fatos, mas também de um mundo objetivado de imagens. O homem está agora começando a aprender a lidar com esse mundo conceitual, ao recorrer novamente

à sua capacidade imaginativa. Mediante a imaginação, ele começa a objetivar seus conceitos e conseqüentemente, a libertar-se deles.” (FLUSSER, 2017, p.58)

Ainda segundo Flusser, o homem apropria-se de técnicas e as renova constantemente para transformar a realidade à sua volta. Tais artifícios, como nomeia o filósofo, estaria também relacionado a expressões como arte, destreza, astúcia, máquina, obra. A busca constante pela alteração dos sujeitos e dos objetos com técnicas sempre outras teria por finalidade última, portanto, alterar-se a si mesmo.

“Por certo: nossa meta primeira, ao avançarmos contra o mundo, é a de fazer com que o mundo seja como deve ser e deixe de ser como era. Mas tal meta primeira rebate contra nós, e isto torna evidente a nossa meta derradeira: avançarmos contra o mundo, a fim de fazermos com que sejamos como devemos ser, e deixemos de ser como éramos (...) O derradeiro artifício do homem é o próprio homem” FLUSSER, p. 2, 1946)

Essa busca pela auto-alteração impõe a visão de um campo relacional, em rede, entre sujeitos e objetos. O autor afirma que, ao traduzir a ideia de “vida artificial” para “vida que se tornou consciente de sua própria estrutura” ou “vida fundadora em conhecimentos teóricos”, perde-se a repugnância causada pela artificialidade. Se “atos artificiais” forem tomados como auto-conscientes, conclui-se que a suposta vida espontânea, da inspiração, da intuição e da genialidade não existe, e que o sujeito teria a possibilidade de deliberar sua própria vida, ainda que se considere sua inseparabilidade do coletivo.

Flusser recorda que a palavra “deliberação” é derivada da palavra “liberdade”, e que arte seria a técnica pela qual o sujeito busca a liberdade. Acredita que a arte liberaria o homem da negação, de estar aqui contra, e o permitiria liberar-se para o diálogo e estar aqui *com* os outros. E se questiona: “Para que sermos livres?” No que responde: “Para darmos significado sempre novo às nossas vidas.” A liberdade de que trata Flusser, portanto, diz respeito à relação do sujeito *com* os outros, diferenciando-se do conceito arcaico que a liga à perspectiva hegemônica da noção de emancipação.

Ainda com o propósito de exercitar suas reflexões sobre a arte, Flusser discorre sobre a terminologia “artimanha”, definindo-a como “artifício manhoso” ou “fazer

deliberadamente manhoso”. O autor menciona o mito de *Metis* para traduzir a ideia da expressão “manha” como caminho fraudulento para dar a luz a sabedoria e recorda que quando Nietzsche diz ser a arte melhor que a verdade, toma perversamente os caminhos fraudulentos por meta da arte.

Celso Lafer, prefaciando Hannah Arendt, constata que o campo da política, assim como o da arte, é o do diálogo do plural, que surge no espaço entre a palavra e a ação - o mundo público - cuja existência permite o aparecimento da liberdade, que ocorre apenas na interação com os outros e não nos diálogos metafísicos consigo mesmo (ARENDR, 2019).

Jacques Rancière, no mesmo sentido, afirma que as práticas artísticas são “*maneiras de fazer*” que intervêm na distribuição geral das suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. O autor salienta que existe, na base da política, uma estética que não deve ser compreendida como uma captura perversa da política por uma vontade da arte, mas da política como forma de experiência.

“A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.”
(RANCIERE, 2011, p.17)

O filósofo sustenta que as artes emprestam às manobras de dominação e de emancipação as posições e movimentos dos corpos, as funções da palavra e as repartições do visível e do invisível, bem como a autonomia de que podem gozar ou a subversão que se podem atribuir.

Rancière ainda afirma que a arte realiza o princípio do trabalho de transformação de matéria sensível em apresentação a si da comunidade. Ressalta que o modo estético do pensamento é bem mais do que o pensamento em arte; é uma ideia ligada à partilha do sensível. A recomposição da paisagem do visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer permitirão a constituição das práticas artísticas como quaisquer outros tipos de atividade humana.

Vincent Colapietro (2016), na mesma direção, sustenta que a *poiesis* constitui um processo de geração em que algo é trazido à existência e por meio do qual cada fase é simultaneamente gerada e geradora. O autor inaugura a expressão “locais da criatividade” definindo-os como os caminhos, aparentemente não imaginativos, em que um sujeito

comprometido toma e por meio dos quais tenta levar adiante algum projeto. Segundo ele, parte do valor da arte é minar nossas tendências à sapiência. O processo de criação consistiria naquele em que a ignorância radical - a consciência precisa de não saber o que está fazendo - animaria e informaria o caminho em um alcance maior do que em qualquer outra instância do esforço humano.

Didi-Huberman, por seu turno, salienta que no modo de imaginar do homem reside uma condição para o modo de fazer política. Reciprocamente, a política é geralmente acompanhada pela faculdade de imaginar.

“Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado estranho reminiscente.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, A sobrevivência dos vaga-lumes, p.61)

O filósofo sugere que o homem teria de aprender a controlar o dispositivo das imagens para saber o que fazer com o seu ver e com sua memória, de modo a manejar a *imagem-escudo*. Afirmar que pelo fato da *imagem tocar o tempo*, desconstruindo as narrativas, torna-se capaz de um *realismo crítico*, de um poder de julgar a história, de dar a ver o tempo oculto das sobrevivências.

“Para saber, é preciso imaginar-se. (...) Não invoquemos, portanto, o inimaginável (...) Imagens *apesar de tudo*: apesar de nossa própria incapacidade de sabermos olhar para elas como elas mereciam, apesar de nosso próprio mundo repleto, quase sufocado, de mercadoria imaginária”. (DIDI-HUBERMAN, 2020, Imagens apesar de tudo, p. 11)

Vislumbra-se, pois, que arte e política tangenciam-se em nexos fundamentais da construção do sujeito ligados à transformação, à comunicação e à partilha. No entanto, ao mesmo tempo em que o sujeito é dotado de subjetividade ao se situar no centro do próprio mundo, o que o anima a se alimentar, se defender e lutar pela própria vida, ser sujeito é também comunicar-se, participar do coletivo, da comunidade, projetando-se no outro.

“Ao encontrar-se sujeito, encontro o outro como objeto. Contra o qual eu me projeto. O outro e a ponta do meu projetor: e projeção minha. Face ao outro eu me formo em projetor, o qual projeta contra uma tela de fundo. E depois procuro mediatizar entre mim e o objeto projetado. Recorro a meios. A observação, a experiência, ao conhecimento, a valoração, a manipulação: procuro, pelo intermédio da arte, da ciência, da ideologia, da técnica, recuperar o projetado” (FLUSSER, Ame-teu outro como a ti próprio, p. 2).

Arlindo Machado já concebia o universo midiático como permanente influência na idealização da arte. Afirmava ser difícil imaginar que um artista sintonizado com seu tempo não se sintia impelido a se posicionar em relação ao contexto em que vive, chamando para si o peso das decisões no plano político. No mesmo sentido, Cesar Baio afirma que, se a sociedade contemporânea for compreendida como aparato midiático, será possível concluir que toda obra de arte pode gerar deslocamentos nos regimes de poder.

“Pensada desse modo, cada obra de arte assume potencialmente uma busca utópica de proporcionar uma reorganização no *status quo* não apenas no campo da estética como também no conjunto geral de aparatos dos quais a sociedade em geral é constituída. (BAIO, 2017, p.53)

Maxwell Alexandre constrói sua narrativa com respaldo em questões político-sociais tensas e atuais e as expõe na rede social com coerência e fidelidade ao que vivencia paralelamente no ambiente offline. Essa condição de ubiquidade da vida online⁴ abre esta possibilidade de viver, registrar e contar sua história simultaneamente. A sensibilidade e a percepção do poder desse alcance quase ilimitado de atuação, levaram Maxwell a usufruir com destreza a ferramenta da rede social em favor da democratização do seu discurso por meio de sua arte.

⁴ Cf. SANTAELLA, Lucia. Humanos Hiper-híbridos: linguagens e cultura na segunda era da internet. São Paulo: Paulus, 2021.

3.2. Estética, visibilidade e neoliberalismo

Os registros mais ancestrais das manifestações tidas como artísticas originam-se de rituais religiosos, mágicos, clânicos e sexuais ligados a suas culturas. Nessas sociedades, as convenções estéticas, a organização social e o religioso estavam estruturalmente imbricados. A arte, naquele momento, era utilizada como suporte prático para a caracterização de tais rituais, com regras precisas e fidelidade às tradições ancestrais.

“Traduzindo a organização do cosmos, ilustrando mitos, exprimindo a tribo, o clã, o sexo, cadenciando os momentos importantes da vida social, as mascaradas, os penteados, as pinturas do rosto e do corpo, as esculturas, as danças tem inicialmente uma função e um valor rituais e religiosos” (LIPOVETSKY e SERROY, p. 16, 2015).

Este cenário começa a mudar com o Renascimento, quando o artista emancipa-se do artesão e nasce a ideia do poder criador do artista-gênio e suas obras destinadas a agradar o público tido como instruído. O propósito eminentemente estético da arte ganha relevo e o artista passa a buscar a suposta perfeição e a aclamada harmonia da natureza. Durante esse período, o intenso processo de estetização nas altas esferas da sociedade estava apoiado em lógicas sociais, estratégias políticas de teatralização do poder e no imperativo aristocrático de representação social.

Um terceiro momento histórico em que as relações da arte e da sociedade se reorganizam corresponde ao que se costuma convencionar como era moderna no Ocidente. Neste período, os artistas libertam-se progressivamente da aristocracia e, posteriormente, da burguesia passando a reivindicar instâncias próprias de consagração, como museus, salões, teatros, academias. Essa suposta emancipação social dos artistas é acompanhada, no entanto, por uma dependência de novo tipo: das relações econômicas e das leis do mercado (LIPOVETSKY e SERROY, p. 16, 2015).

Ao mesmo tempo, a arte passa a se situar acima da sociedade, desenhando uma nova hierarquia de valores. Afirma-se que seria pela educação estética e pela prática das artes que a humanidade avançaria em direção à liberdade, à razão e ao bem e que o belo seria a via de acesso ao Absoluto. Deposita-se na arte uma importância próxima à que se dedicava ao sagrado. Esta sacralização da arte é muito bem ilustrada na invenção e na

disseminação da instituição museológica. O museu passa a encenar um valor propriamente estético, universal e atemporal à arte.

A partir das vanguardas, emerge a utopia da arte como vetor de transformação social e de força política a serviço de uma nova sociedade. Paralelamente, vivencia-se um processo de desestetização, liderado particularmente pela arquitetura e pelo urbanismo, que condena o ornamento e preconiza construções geométricas despojadas e utilitárias (Le Corbusier). Assim, a chamada era moderna impõe, de um lado, o estetismo radical, da arte pela arte e de obras independentes de qualquer finalidade utilitária e, de outro, os projetos de uma arte revolucionária, “para o povo”, uma arte utilitária, que se faça sentir na vida cotidiana e para o bem estar da maioria (LIPOVETSKY e SERROY, 2015).

Com o advento das artes ditas de massa e das estéticas do mercado, nas quais estariam inseridos o cinema, a fotografia, a publicidade, a música, o design, a moda, desencadeou-se uma dinâmica de produção e de consumo estéticos em grande escala. A cultura estética se fortalece e se democratiza junto com a sociedade de consumo de bens impregnada de valor formal e emocional.

Recentemente, com a eclosão da pandemia da Covid-19, a compreensão das novas dinâmicas socioeconômicas e culturais tornaram-se urgentes. Como afirma Giselle Beiguelman (2021), junto da crise, fundou-se um novo vocabulário visual, com a extroversão da intimidade, digitalização da vida e aceleração do cotidiano. As experiências culturais modificaram-se de forma contundente a partir da intensa difusão do uso das redes sociais.

Verifica-se, atualmente, um funcionamento esquizofrênico das indústrias culturais, que se multiplicam de modo hiperbólico, com filmes e orçamentos colossais, arquiteturas-esculturas de grande efeito, concertos e shows com milhões de espectadores, todos divulgados pelas redes sociais e transmitidos pelas novas plataformas de streaming. Desenha-se o cruzamento e a sobreposição de estéticas, oriundas de diversas fontes midiáticas, em claro objetivo de inflar a oferta de consumo, que, por sua vez, reflete-se nas aspirações, modos de vida, relação com o corpo e o olhar para o outro. Este regime hiperindividualista de consumo envolve também a esfera da sensação, do hedonismo, da emoção e estimula a experiência efêmera, o momento de prazer, a evasão.

Este consumo com componente estético adquire relevância tal que constitui importante vetor para a afirmação identitária dos sujeitos. Com isso, verifica-se uma estetização da percepção, da sensibilidade paisagística, de um voyeurismo estético generalizado. O ideal estético que triunfa está relacionado a uma vida feita de prazeres, de novas sensações, ao passo em que intensifica a dinâmica de individualização e competição.

“A ética estética hipermoderna se mostra impotente para criar uma existência reconciliada e harmoniosa: nós a sonhamos voltada para a beleza, e ela é voltada para a competição. O presente é sem dúvida o eixo temporal preponderante, mas não para de ser minado pelas inquietudes relativas ao devir planetário, ao futuro individual e coletivo ameaçado por uma economia cuja dimensão caótica se revela a cada dia de maneira gritante. A inconsequência e a frivolidade de viver são comprometidas pela miséria social e pela sorte trágica dos que ficam à margem” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, p. 39).

Conforme analisa Laval (2016), esta nova configuração cria situações de concorrência, lógicas de escolha e medidas de desempenho que mudam a relação dos sujeitos com as instituições, transformando-os em consumidores e empreendedores de si mesmos. José Aidar (2013), complementarmente, afirma que, com a pós-modernidade, cai por terra o projeto de estado de bem-estar social, privatizando-se o bem-estar e inflando a sociedade individualista de consumo.

Citando Rancière, Aidar (2013) pondera, no entanto, que *o problema das imagens não é a sua profusão, que invade sem remédio o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão dos consumidores democráticos de mercadorias e de imagens*, mas o discurso que os enunciadores midiáticos (governantes, especialistas e jornalistas) proferem sobre elas, selecionando os seres falantes e raciocinantes e ensinando que *não é qualquer um que é capaz de falar*.

Segundo o autor, a questão a se encarar na política da imagem e da palavra reside na forma de lidar com o dispositivo da visibilidade, como alterar os termos, posições e as relações entre palavra e imagem, arquivo e testemunho, parte e todo, voz e ruído:

“Aquilo que se chama imagem é um elemento dentro de um dispositivo que cria um certo sentido de realidade, um certo senso

comum. Um ‘senso comum’ é antes de mais nada uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade supostamente é partilhada por todos, modos de percepção dessas coisas e significações igualmente partilháveis que lhe são conferidas. (...) O sistema de informação é um ‘senso comum’ desse gênero: um dispositivo espaço-temporal no seio do qual palavras e formas visíveis estão reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de atribuir sentido” (RANCIÈRE, 1996, p. 150).

Complementarmente, Aidar (2013) sustenta que, apesar do mercado enfatizar o lado interativo do consumidor na relação entre enunciador midiático e enunciatário, é evidente o forte apelo a captura da atenção e do interesse dos consumidores neste ambiente que já é voltado ao consumo como forma de vida, que, significa consumir para se transformar a fim de ter reconhecimento social, diferenciar-se dos mais abaixo, caminhar na direção elevada da celebridade.

Assim, faz-se necessário dialetizar, a fim de que o senso comum e o princípio de superfície sejam suplantados. É preciso encontrar a *brecha*, o *limiar* e o *habitáculo*, de modo a *chamar um olhar que abre o antro da inquietude* em tudo o que se vê.

Da mesma forma que a arte tem o potencial de transformar realidades sociais e políticas em direção a uma nova configuração do olhar, pode ocultar desvios de conduta ética e moral e incremento de poderes, naturalizando discursos discriminatórios e ofuscando práticas neoliberais que culminam com a retração de proteção social e com a amplificação do sofrimento coletivo.

3.3. Da sujeição à despossessão no processo de construção do artista

O artista contemporâneo, ao mesmo tempo em que é convocado a realizar feitos inéditos, surpreendentes, disruptivos, deve se submeter às exigências do mercado das artes e, paralelamente, responder pelos posicionamentos e discursos políticos com os quais se referencia. Costuma-se exigir do artista que possua “identidade própria”, que tome partido de sua “verdade”, que permita que sua *inspiração* flua *livremente* e que acredite na sua

intuição. Ocorre que, essa crença de que há um sujeito individual e genial, isolado dos demais, parece falaciosa, ilusória e anacrônica, pelos motivos a seguir expostos.

O cuidado de si de que tratou Foucault (1982), ainda que remeta aparentemente ao empreendimento individualista, deve ser observado como o trabalho que alguém realiza sobre si mesmo sempre em relação com o outro. O espaço da ética, para o autor, está, inevitavelmente, no entre-outros. Foucault reconhece que o sujeito se constitui repetidamente, ou seja, está em permanente processo de produção.

Para Judith Butler (2015), a “sujeição” constitui *tanto o processo de se tornar um sujeito quanto de se tornar subordinado pelo poder*. A autora ressalta a ambivalência na construção do sujeito, isto porque, o poder que forma o sujeito é o mesmo que determina sua própria condição de existência. O poder, portanto, tem a dupla valência de subordinação e de produção; não apenas *age sobre* o sujeito como também *põe em ato* o sujeito, conferindo-lhe existência. A autora salienta que o sujeito não nasce sem poder, mas que seu vir a ser envolve uma dissimulação do poder.

Ainda sob o olhar da filósofa, em relação à figura aqui proposta do sujeito-artista, como poder-se-ia fundar uma ideia totalmente original se entender-se sujeito implica o paradoxo da referencialidade? Vincent Colapietro (2016) poderia responder ao questionamento.

Segundo o autor, a imaginação do artista não é o único local da criatividade. Nesta perspectiva, o processo de criação consistiria no diálogo entre o artista, as tradições, a cultura, os materiais, as temporalidades com os quais está trabalhando. Desta feita, o sujeito-artista não é mais soberano, não está mais em total posse e controle de si mesmo. A consciência dessa falta de comando, que se aproxima do conceito de desposseção proposto por Butler, é o que anima o artista em sua busca interminável.

Ao tratar da desposseção, Butler (2015) propõe a consciência da incerteza, da permanência e da impossibilidade de se auto-definir, de tomar posse de si mesmo. O “eu”, de acordo com sua tese, não tem história própria que não seja também a história de uma relação. Essa desposseção não significa a perda do fundamento subjetivo da ética, mas, ao contrário, permite a compreensão crítica de sua gênese social e de seu significado.

O pensamento de Judith Butler põe em crise, portanto, a noção da identidade pessoal. Sua proposta de reflexão recai sobre uma “ética baseada numa cegueira comum”, que passa pelo “reconhecimento de que não somos, em cada ocasião, os mesmos que nos apresentamos no discurso”. Isso implica na suspensão da exigência de que o sujeito permaneça idêntico, ou único, genial, a todo momento.

“Para mim, suspender a exigência da identidade pessoal, da coerência completa, parece contrariar certa violência ética, que exige que nos manifestemos e sustentemos nossa identidade pessoal o tempo todo e requer que os outros façam o mesmo (BUTLER, 2021, p. 60).

Butler salienta que conhecer os limites do reconhecimento de si reside no experimentar os próprios limites do saber e isso poderia constituir uma disposição tanto para a humildade quanto para a generosidade em relação a exigência do conhecimento do outro para consigo.

“Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (BUTLER, 2021, p. 61)

Wladimir Safatle (2021), em posfácio à obra de Butler, argumenta que esta opacidade em relação a si mesmo *é uma forma de abertura àquilo que, no outro, implica-me sem que eu possa controlar, abertura àquilo que, no outro, desfaz minhas ilusões de autonomia e controle*. E completa afirmando que, a partir de Butler, o sujeito moral aparece como aquele capaz de assumir uma “heteronomia sem sujeição”, que o impulsionaria a uma processualidade contínua própria ao que não se estabiliza completamente em imagem alguma de vontade. Assim que:

“Seremos desfeitos pelo outro é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade para sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir, interpelamos a nós mesmos em outro lugar e, assim, abandonamos o “eu” autossuficiente como um tipo de posse.” (BUTLER, 2015, p.171)

Com base nessa teorização, Butler desenvolve a *sensibilidade às relações entre poder e visibilidade, ou seja, a maneira como o poder se impõe*, fundando múltiplas formas de zonas de invisibilidade e, portanto, de exclusão e desafeção, que impedem os vínculos de identificação afetiva.

3.4. O sujeito-artista empreendedor de si mesmo

Como já elucidado anteriormente, o sujeito-artista constrói sua narrativa a partir de suas experiências, vivências, memórias e experimentações. Estes elementos constituem o que Colapietro designa por locais da criatividade. Conforme enfatiza o autor, o sujeito não se resume a uma esfera privada e, como agente comunicativo, é distinguível, porém não separável dos outros, já que sua identidade é constituída pelas relações com os outros (SALLES, 2006).

O relato de si mesmo, apesar de ser exibido em “prateleira” própria e chamado de autobiografia em diversos ambientes da arte, constitui o próprio processo de criação do sujeito, que é constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos e situado espacialmente, temporalmente e historicamente. Conclui-se, pois, que toda obra de arte consiste em relato de si mesmo e sempre na relação com os outros. Em Maxwell Alexandre, esta conclusão é evidente.

Butler (2021) avalia que essa inspeção da posição do sujeito em sua teia de relações dá-se em resposta a interpelações que lhes são impostas pelo poder. Há, portanto, uma relação intrínseca entre o relato de si e a responsabilidade ético-moral a que todos estão sujeitos, que a autora nomeia de violência ética. Por meio do relato de si, o sujeito busca o reconhecimento, que constitui uma necessidade psíquica básica, muitas vezes insatisfeita. Para que este relato seja empático, entretanto, deve colocar em crise a ideia da identidade fixa, do sujeito idêntico a si mesmo, de individualismo.

No projeto artístico de Alexandre, dois aspectos centrais relacionados a essa fixidez da identidade são largamente expostos e problematizados: o racismo e o neoliberalismo, que, inclusive, estão fortemente imbricados.

Segundo Wladimir Safatle (2021), o neoliberalismo, para além de um modo de regulação dos sistemas de trocas econômicas baseado na maximização da concorrência e do

dito livre-mercado, constitui um regime de gestão social e produção de formas de vida, que se instaura na vida psíquica e em sua economia libidinal. O ideal empresarial de si, assim, tornou-se o resultado psíquico necessário da estratégia neoliberal de constituir uma sociedade com base no modelo de empresa, posto ser fundamental a esse regime a extensão e a disseminação desses valores à política social e a todas as instituições.

Para Dardot e Laval (2016), a gestão neoliberal tem por objetivo *governar um ser cuja subjetividade deve estar inteiramente envolvida na atividade que se exige que ele cumpra*. O sujeito neoliberal é um ser ativo, que deve participar integralmente, engajar-se plenamente e por completo em sua atividade profissional. O efeito procurado consiste na introjeção da ideia de que o sujeito trabalhe para a empresa como se trabalhasse para si mesmo, eliminando qualquer sentimento de alienação. *Ele deve trabalhar para sua própria eficácia, para a intensificação de seu esforço, como se essa conduta viesse dele próprio, como se fosse uma ordem imperiosa de seu próprio desejo, à qual ele não pode resistir*. Os autores salientam que a ideia de empresa pessoal chega ao cúmulo da alienação ao pretender suprimir qualquer sentimento de alienação, deslocando ao próprio desejo seu método.

Neste sentido, o novo governo dos sujeitos pressupõe um instrumento de competição, que exige a maior eficiência possível, o aperfeiçoamento por meio de aprendizagem contínua e a aceitação da grande flexibilidade. *A racionalidade neoliberal impele o eu a agir sobre si mesmo para fortalecer-se e, assim, sobreviver na competição*, como sustentam Dardot e Laval (2016). Acrescentam que essa ética da empresa transforma o trabalho em veículo privilegiado de realização pessoal, cujo objetivo final é o “sucesso”. A empresa de si ativa a responsabilidade do indivíduo pelo seu bem-estar, a ponto de constituir uma entidade psicológica e social, que afirma desconstruir a lógica hierárquica, mas que exige a atividade incessante do indivíduo para a promoção de um suposto “cuidado de si”.

Safatle (2021) acrescenta que para compreender o alcance do discurso neoliberal deve ser levada em consideração a dimensão psicológica do medo de não mais pertencer ao conjunto social por ser fracassado como sujeito econômico.

Ao lado dessas constatações, Aidar (2013) salienta que, nesta sociedade de controle, a biopolítica penetra nos dispositivos midiáticos por meio de receituários modalizadores para o sucesso, a felicidade e o gozo. Neste sentido, os *produtores de discurso*

extraem os sentidos, transformam-nos e injetam-nos em novos programas de superprodução semiótica, para criar mais valor-signo.

Em contrapartida, ressalta que, na linha foucaultiana, todo poder cria sua própria resistência. Assim, ao mesmo tempo em que os dispositivos biopolíticos midiáticos capturam formas de vida e de produção para o sucesso e a felicidade prometidos pelo neoliberalismo, movimentos de resistência criam caminhos alternativos.

Neste sentido, Aidar (2016), citando Laclau (2015), avalia que a sociedade, como um sistema fechado, não existe, pois é um *conjunto aberto de antagonismos* que jamais suturam o campo político, estando sempre em agitação flutuante⁵. De forma semelhante às brechas que os filtros mediadores dos artistas conquistam, despertadas em espaços de efervescência cultural e pluralidade de pontos de vista, que propiciam o enfraquecimento de dogmatismos, identifica-se a figura do *acontecimento*, que rompe com a continuidade da lei e da ordem. Esse momento de ruptura é iniciado pelos próprios sujeitos que se filiam ao acontecimento e iniciam um processo de verdade.

“Com o acontecimento começa um processo de verdade em que os sujeitos se tornam fiéis a tais processo. O acontecimento se liga a uma situação, mas não em seu conjunto (Badiou, 1996, p. 147), já que ele se liga a um múltiplo da situação, mas não a todos; ele emerge como algo imprevisível na situação e surge por acaso. (...) Enquanto a ‘estrutura’ de uma situação “nunca nos dá algo além da repetição, todo acontecimento é sem precedentes e inesperado” (HALLWARD, 2003, p.114).

Aidar (2016) salienta que Badiou pensa o acontecimento a partir da teoria dos conjuntos, por meio da qual a *representação atua sobre a apresentação dos elementos em conjuntos*. Assim que, no liberalismo, os elementos protegidos por predicados são aqueles ligados ao poder e a riqueza, dominados pelos regimes de visibilidade relacionados ao empreendedorismo de si mesmo. Salienta, adicionalmente, que o liberalismo opõe-se a uma política revolucionária ligada a um desejo coletivo de um mundo mais justo. Desta feita, o sujeito do neoliberalismo é construído a partir da instauração de um circuito dos afetos

⁵ O fato de não existir A sociedade como sistema fechado (Laclau), oferece um caráter antagonista à política, que, segundo Safatle, “opera meus espaço saturado de representações, construções, fantasias, significações postas, trajetos de afetos corporais” (Safatle, 2015, p. 135).

centrado no “eu” repleto de predicados ligados ao sucesso, que teme o acidente e o desamparo e foge à indeterminação. Ressalta que Badiou propõe pensar uma verdade política para além da lei e do desejo.

“As partes predicativas, bem descritas e nomeadas, têm seu lugar no mundo ordenado do liberalismo e de suas leis. Por outro lado, as multiplicidades estranhas são separadas, postas na parede e enjauladas: essas partes não têm nome definido”. (AIDAR, 2016, p.3)

O autor aponta que a lei, não apenas jurídica, mas ontológica, que determina o que é proibido e o que é permitido, constitui decisão sobre a existência, intervindo, portanto, nos modos de circulação de multiplicidades. Ao neoliberalismo só interessa, no entanto, as circulações que produzem capitalizações, ou seja, mais riqueza e consumo.

Tal como os demais sujeitos com nome definido pelo neoliberalismo, o sujeito-artista busca se adequar às regras que lhes são impostas por este sistema, com as especificidades do mercado das artes. Assim, o artista, especialmente das visualidades, impõe a si mesmo uma cartilha de obrigações para com o seu sucesso individual, aplicando-se com afinco e dedicação ao objetivo de ser representado por uma das grandes galerias de arte. Para tanto, não poupa esforços para se adequar às exigências de velocidade, rendimento e acumulação impostas por esse ambiente em que a branquitude e as elites econômica e intelectual imperam.

Assim que, cada vez mais afastado da espontaneidade e da surpresa promovidas pela ideia primordial da arte, que consistiria no rompimento com a estrutura para fazer emergir o acontecimento de que trata Badiou e da abertura para as fruições do sensível, o artista contemporâneo empreende-se no autocentramento e no hiperindividualismo, isolando-se no ambiente asséptico das galerias e, por conseguinte, nas paredes das mansões dos milionários, cujo valor propriamente estético é suprimido pelo econômico.

Os choques que se impõem nessa aliança entre o neoliberalismo e a arte remetem a sistemas de referências e objetivos aparentemente dessemelhantes. Isso porque, enquanto os investidores, gestores, galeristas, plataformas de streaming, redes sociais voltam-se para a eficiência e rentabilidade econômica, os agentes criativos buscam autonomia e liberdade artística. Assim, ao passo que os atores econômicos estimulam a inovação criativa,

empenham-se em frear criações audaciosas, a fim de reduzir riscos financeiros, reproduzindo fórmulas que dão certo (LIPOVETSKY e LEROY, 2015).

Maxwell Alexandre parece ter consciência de que está inserido, inevitavelmente, no contexto neoliberal, mas procura utilizar as próprias ferramentas do sistema para expor suas mazelas. Assim, ao mesmo tempo em que sua trajetória aponta que, para que pudesse ter visibilidade, precisou se inserir no ambiente das galerias, obedecendo a regras econômicas, e se submetendo, mais uma vez, ao poder hegemônico da elite branca, passou a encontrar brechas acontecimentais para partilhar sua narrativa.

O *Instagram*, nesse sentido, ainda que consista em dispositivo manifestamente neoliberal, em que as fórmulas comportamentais reproduzem a mimetização e a uniformização como tática de identificação, tem sido utilizado pelo artista como ferramenta de subversão, criando aberturas e vínculos por despossessão. Assim, quando Maxwell expõe em seu perfil, por exemplo, os comentários evidentemente racistas que sofreu no debate com a equipe curatorial de Inhotim, as respostas autoritárias da própria Diretoria do museu, além das matérias jornalísticas que revelam, de forma expressa, o racismo estrutural, reconstrói sua narrativa com uma potência sensível que extrapola o ambiente digital e convoca os corpos para a mudança no circuito dos afetos.

3.5. Da recepção da Teoria Crítica do Processo de Criação pelas teorias políticas contemporâneas

O ponto de partida para a concepção da ideia central da presente dissertação deu-se pelo cruzamento da teoria crítica do processo de criação, desenvolvida por Cecilia Salles, que parte da teoria da complexidade, das redes e do descentramento do sujeito, com as teorias políticas contemporâneas, de José Aídar, fundamentadas em Butler, Safatle, Dardot e Laval, Badiou, entre outros.

A observação do processo de criação transmidiático disruptivo de Maxwell Alexandre evidencia com intensa expressividade as questões teóricas basilares que envolvem a formação do sujeito. Neste sentido, o objeto desta pesquisa apresentou-se coerente e relevante para os debates semióticos contemporâneos.

A teoria da complexidade, introduzida por Morin, como já formulado anteriormente, propõe a reconexão dos conhecimentos dispersos para a melhor compreensão dos problemas fundamentais e globais, de modo a romper o isolamento dos objetos ou sistemas e impedir sua descontextualização. A partir do acompanhamento da ação artística de Maxwell Alexandre, adotando-se esses preceitos e compreendendo sua coerência, os estudos aqui descritos intencionam justamente reconectar os conceitos das teorias semióticas da criação e da cultura com aquelas eminentemente políticas.

O percurso foi se desenhando de maneira consistente, na medida em que se deu, logo de início, o parelhamento das concepções de sujeito, que se apresentaram, a princípio na ideia de descentramento de Vincent Colapietro e, posteriormente, com as teorias da sujeição, de Judith Butler, Safatle e Aidar. Em seguida, o recorte com foco no trabalho de Maxwell Alexandre colocou em relevo, naturalmente, a questão do lugar de fala e do racismo estrutural, teorizadas por Djamila Ribeiro e Silvio Almeida.

Os nexos entre as teorias e conhecimentos foram processualmente discutidos a partir do trabalho do artista no acompanhamento diário de suas postagens no *Instagram*. Com isso, tornou-se possível admitir que a obra inacabada, complexa e em rede de Alexandre é composta não apenas pelas suas reverenciadas pinturas em papel pardo e em telas, mas nas suas performances, nas suas anotações, nos seus prints de comentários e na publicação constante deste vasto material em sua rede social. A pesquisa foi se materializando e, ao mesmo tempo em que ganhava estofamento teórico com o aprofundamento das leituras, revelava-se visual, emocional e politicamente consistente.

Como manifestado por Salles (2006), a perspectiva processual, se levada às últimas consequências, não se limita aos documentos que pertencem ao passado das obras, mas se ocupa, também, da dimensão prospectiva, que contemplem o movimento, posto que a obra se dá por meio da rede em permanente construção. A obra de Alexandre, neste sentido, impõe esta estética do inacabamento ao mesmo tempo em que revela seu vínculo inseparável com a forte figura do sujeito encarnado. Maxwell reflete sua obra em seu corpo e, assim, faz do seu processo de criação a sua própria obra.

Como já discutido, o artista manifesta exemplarmente a *impossibilidade de se estabelecer uma separação entre artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade*. Alexandre apresenta

seu projeto poético imbricado em suas ações de modo vital, como rede em permanente construção e transformação. (SALLES, 2006)

Com base no exposto, algumas considerações, não definitivas, poderão articular um movimento em direção a construções de pontes para novos diálogos estético-políticos e, assim, para o rompimento da hegemonia do poder neoliberal.

Aidar (2016) relembra que no acontecimento surge o inesperado, a surpresa, a ruptura de um estado de coisas. Constitui uma intensidade repentina que abala o espaço tensivo, onde se constroem os sentidos que captam seu aspecto sensível. Neste ponto, o sujeito do acontecimento *sofre com as diferentes consequências das variações das intensidades das grandezas semióticas*. Sua ação, no entanto, ocorre num segundo momento, quando, a partir do impacto inicial, elaborará uma primeira recepção do acontecimento. De acordo com Aidar (2020), citando Zilberberg, no ‘calor do acontecimento’ - calor aqui como metáfora do ápice - a afetividade está em seu auge e a legibilidade é nula. Logo em seguida, porém, com o amortecimento das valências afetantes, o sujeito consegue reconfigurar seu conteúdo semântico.

Ainda segundo Aidar (2016), o *acontecimento rompe com as leis da situação e oferece a de uma nova configuração desde que haja sujeitos que se filiem ao acontecimento e a esse processo de verdade inaugurado por ele*.

“É nessa intensidade do acontecimento que se pode dar a aposta de uma mudança no circuito dos afetos e na configuração na ordem do tempo. Se não houver sujeitos que se tornem fiéis ao acontecimento, a extensividade trará velhos discursos, inclusive através das máquinas de expressão midiáticas, que se apropriarão dele através de velhas leituras. Ao invés de transformação, teríamos retrocesso e paralisia” (AIDAR, 2016, p.13).

Este ponto alto de ruptura assemelha-se ao que Cecilia Salles designa por ‘brechas’ ou ‘desvios’, que enfraquecem os dogmatismos e normalizações e abrem o espaço para a expressão inovadora. De acordo com Salles:

“As inovações do pensamento, segundo o autor (Morin), só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande

pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de ideias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o consequente crescimento do pensamento.” (SALLES, 2006, p.39)

Há, conforme afirma Salles (2006), uma *relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do imprinting (normalizações)*, a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que constituem modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade.

Em Maxwell Alexandre, o ‘calor’ em que está envolvido em sua convivência constante e diversa com ambientes tão distintos e de vida cultural pulsante, como a favela da Rocinha e o alto mercado das artes, coloca-o diante de uma atividade dialógica intensa que exercita a suspensão e a desconfiança em relação aos dogmatismos. Assim, quando se depara com o *acontecimento*, no caso de Inhotim, por exemplo, é capaz de apropriar de sua intensidade e vislumbrar a mudança no circuito dos afetos, a transformação, a originalidade.

Nesta direção, citando Safatle, Aidar (2016) ressalta que a crítica constrói o estranhamento no interior do que até então parecia normalizado e cristalizado, operando no sentido de desintrincar o Real do Imaginário. Importante salientar que a crítica de que trata o autor não reside no movimento mental de quem enxerga o mundo de cima, mas de quem está dentro da intensidade do acontecimento, afetivamente investido, e decide ser fiel à transformação. Segundo Safatle, a política estaria nesta *aposta do que só existe como traço*.

Outro importante aspecto que tangencia a teoria do processo de criação e as teorias políticas diz respeito ao inacabamento intrínseco. É interessante notar que, assim como a teoria política é cobrada por evocar certezas e soluções, o mercado da arte interrompe um processo de criação exigindo a materialização de uma obra ou uma série completa. É possível argumentar que esse fragmento - uma pintura, por exemplo, representaria a parte de um todo, um recorte com algum valor simbólico e que continuaria seu processo no receptor. Entretanto, a quem favorece mais esse rompimento abrupto de um percurso poético? Certamente o artista, inserido no contexto neoliberal, necessita interromper seu processo para vender uma obra. É evidente, porém, que o maior favorecido nesta situação encerra-se na galeria.

Alexandre mostra coerência e compreensão crítica dessa dinâmica de exploração quando constrói sua própria galeria, o Pavilhão, emancipando-se daqueles que o mantinham

sob sua batuta neoliberal. É certo que essa desvinculação do sistema hegemônico apenas foi possível porque Maxwell já havia se estabelecido como artista relevante no cenário das artes e, por consequência, como influenciador digital, valendo-se, inclusive, de seus recursos próprios para se estabelecer de forma independente. Entretanto, o artista sustenta uma narrativa que conduz ao entendimento de que esse percurso faz parte da construção de seu projeto mais amplo de descortinamento desse circuito de exclusões e preconceitos a que esteve assujeitado, que convoca a novos devires e afetos daqueles que se incluem nesse *acontecimento*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tem-se que tornar visível. Porque o rosto de um é reflexo do outro, o corpo de um é reflexo do outro, e em cada um, o reflexo de todos os corpos.” (RATTS, 2022, p. 32)

Este tópico que encerra a presente dissertação constitui exigência formal voltada à organização em torno de um recorte científico linear. As hipóteses aventadas ao longo do processo de investigação, todavia, não trarão certezas ou conclusões, mas a abertura para novos diálogos e reflexões no sentido de ampliar as redes até aqui tecidas. A essa altura, é fundamental que se tenha a compreensão do processo de criação - que inclui esta pesquisa - como movimento construtivo, marcado pela dinamicidade, pelo inacabamento, pela não linearidade, pela interatividade e pela transformação. Assim que, utilizando a analogia de Elida Tessler⁶, este momento de ‘parto’ de ideias reivindica *a abertura de espaços inéditos para os seus contornos em movimento*.

Ao longo do presente estudo, que, como já mencionado na introdução, partiu de um incômodo pessoal, a questão da construção do sujeito, não por acaso, foi ganhando relevância. Com o aprofundamento nas teorias da sujeição, tanto de base semiótica como filosófica, as temáticas relacionadas à arte e à política foram se entrelaçando e apontando pertinências a partir do mapeamento do processo de criação de Maxwell Alexandre.

O percurso reflexivo conduzido até aqui aponta para a formulação de que Alexandre, absorvendo toda a complexidade de seu tempo, consegue se metamorfosear simultaneamente em artista/obra em processo/sujeito em comunidade/sujeito encarnado, na medida em que converte seu discurso em realidade, atuando, efetivamente, para a transformação política. Seu perfil do *Instagram* constitui seu próprio projeto poético em permanente mutação, manifestado por meio de uma narrativa coerente, que mobiliza trocas e experimentações, atingindo seu propósito comunicativo de reflexão consciente e convocando para a mudança social.

Essa produção incessante de materialidade, que contempla desde fotos de obras e de eventos, selfies, *prints* de textos próprios e de matérias jornalísticas, vídeos, lives, entrevistas, além da própria edição e a curadoria de conteúdo, evidencia a porosidade e a

⁶ Tessler, ELIDA in Apresentação de SALLES, Cecilia. Gesto inacabado: Processos de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

sensibilidade do artista para um entendimento da criação como processo complexo. Munido dessa compreensão abrangente, o artista atinge seu propósito de interromper o ciclo de exclusão do acesso dos negros e pobres aos ambientes da elite, desestabilizando conceitos anacrônicos que induzem à aceção da arte como inspiração genial, separada em gêneros, intocável e definitiva.

As ações de Maxwell Alexandre demonstram sua habilidade na tessitura de nexos entre a materialidade dos dispositivos e as construções do ambiente social em que está inserido, evidenciando a tensão do acontecimento e mobilizando corpos a desconectar os contratos usuais de comunicação, por meio da abertura para a concepção de novos devires. O artista faz questão de sustentar uma linguagem acessível, seja em relação aos aspectos formais como quanto à seleção dos temas abordados, reafirmando sua consciência crítica em relação às estratégias impostas pelas redes sociais, das quais se vale como ferramentas a seu favor.

Maxwell transmite a potência da representação dos corpos negros em suas obras e de sua própria imagem corporal como elemento poético que dilui fronteiras entre vida e arte. Ao apresentar este corpo negro em posição de orgulho, o artista constrói uma ponte de autorreconhecimento pela força vital que se completa na presença do outro.

“O princípio da força vital, assim como o axé, possui os mesmos significados que o *id*. Força vital é o princípio filosófico banto contido no radical *ntu*. O *ntu* refere-se ao indivíduo em si e o *muntu*, ao outro ou aos outros indivíduos. ‘O *muntu*, assim como o axé, existe nos animais, minerais, plantas, seres humanos (vivos e mortos), mas não como algo imanente: é preciso o contato de dois seres para sua formação’ (SODRÉ, 1983, p. 129). Portanto, o *ntu* só se completa e adquire força pelo reconhecimento do outro. Para os Banto, a unidade não existe, porque ela autorreconhece pela presença de outro *ntu*.” (NASCIMENTO, 2022, p. 104).

Evidenciando essa capacidade transformadora que o autorreconhecimento pode promover como ação estético-política, as obras do artista apresentam-se a partir de sua relação com os outros, como força vital coletiva, que desloca os corpos do lugar a que antes estavam designados, fazendo com que passem a ser vistos e ouvidos. Neste sentido, Aidar (2013) salienta que não seria possível alterar a política das imagens sem alterar as

percepções, a divisão, a partilha do sensível, citando Rancière. Para alterar o senso comum, que coloca o negro em posição de exclusão dos ambientes da arte - e de tantos outros, faz-se necessário reconfigurar o dispositivo, profaná-lo, abrindo-o para o novo, como propõe Alexandre em seu projeto artístico diverso, complexo e processual.

Como afirma Aidar (2013), essa busca pela imagem crítica visa a alterar o modo pelo qual o sujeito se engaja no mundo do senso comum, inclusive no do consumo, estimulando-o a pensar formas de resistência. Isto porque, os regimes de visibilidade dos enunciadores midiáticos, que incluem o chamado ‘circuito das artes’, foram e continuam sendo construídos em torno de contratos voltados a modalizar formas de ser e de fazer o corpo e com o corpo que se apoiam em valores simbólicos ligados ao mundo do consumo e ao conservadorismo.

Essa visão hegemônica, que tem por finalidade constituir enunciadores que detêm a verdade unívoca, pode ser revista e contestada pela imagem dialética, que permite que o ver seja atingido e transformado pelo que se olha, evitando-se o excesso de sentido, que estaria dado na crença e que impõe a leitura da imagem desde a transcendência.

“Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor”.
(DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

A dialética das imagens, ainda conforme comenta Aidar (2013), trabalha com a ideia de *totalização impossível*, que Lacan (1985) identifica como não-todo ou não-toda, e vem de Benjamin (2009), que tenta refutar a dominância da razão moderna capitalista construída para o consumo e o sucesso no consumo e do mito arcaico. Essa dialética traduz o conceito de uma imagem capaz de se lembrar sem imitar, situada no paradoxo de oferecer uma figura nova, inédita, e, ao mesmo tempo, *inventada* de memória.

O projeto poético de Maxwell Alexandre revela esse propósito de inquietar as figuras, desafiando o senso comum e a escrita da história, da epistemologia dominante, propondo uma crítica à distribuição do visível e o rompimento do mito da separação entre o que é palavra e o que é ruído. Sua *poiesis*, composta de materialidades diversas e exposta

em regime provisório por meio da rede social, provoca o envolvimento do receptor que é confrontado dramaticamente com a situação perceptiva (POPPER, 1980).

“Trata-se de refutar a ideia de um sujeito universal - a branquitude também é um traço identitário, porém marcado por privilégios construídos a partir da opressão de outros grupos. Devemos lembrar que este não é um debate individual, mas estrutural: a posição social do privilégio vem marcada pela violência, mesmo que determinado sujeito não seja deliberadamente violento. (...)

Não se trata de se sentir culpado por ser branco: a questão é se responsabilizar. Diferente da culpa, que leva à inércia, a responsabilidade leva à ação. Dessa forma, se o primeiro passo é desnaturalizar o olhar condicionado pelo racismo, o segundo é criar espaços, sobretudo em lugares que pessoas negras não costumam acessar.” (RIBEIRO, 2019, p. 36)

Como já manifestado, os diálogos aqui propostos constituem um convite à reflexão acerca das ambiguidades e paradoxos a que o sujeito-artista se vê constantemente exposto, seja em relação ao potencial transformador de suas ações e aos seus atributos políticos, quanto aos assujeitamentos aos quais é submetido ou na exigência por alto desempenho do público e do mercado.

5. BIBLIOGRAFIA

AGAMBEM, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. 10ª edição, São Paulo: Graal, 1985.

ARGAN, Giulio Carlo, *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2004.

BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (org.) *Futuros Possíveis - Arte, Museus e Arquivos Digitais*. São Paulo: Petrópolis: Edusp. 2014.

BEIGUELMAN,

Giselle. *Políticas da Imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora: 2021.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política - Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BACHELARD, G. *A poética do espaço. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BIASI, Pierre-Marc. *L'horizon génétique*. L HAY (org.) *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS Editions, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. *O processo como obra*. Folha de São Paulo, Mais!, São Paulo: 13.07.2003.

BOURGEOIS, Louise. *Drawings and Observations*. Boston: Bullfinch Press Book, 1998.

BUNGE, Mario. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Buenos Aires, Siglo XXI, Editores Argentina, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. 21ª Edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 2021.

_____. *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Quadros de guerra*. RJ: Civilização Brasileira, 2015.

_____. *Mecanismos psíquicos del poder*. 3a ed. Madrid: Cátedra, 2011.

_____. *Desposesión: lo performativo em lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017.

_____. *Sujetos del deseo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

_____. *Excitable speech: a Politics of performative*. Nova York: Routledge, 1997.

_____. *Os sentidos do sujeito*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

- _____. A vida psíquica do poder: teorias da sujeição. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- _____. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- _____. Vida precária: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHAPLIN, C. *O pensamento vivo*. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- CHEMIE, Emilie. *Rigor e paixão: poética visual de uma arte gráfica*. 2ª edição. São Paulo: SENAC, 2001.
- COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do Self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. Trad. Newton Milanez. São Paulo: Intermeios, 2014.
- _____. *The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices*. Manuscrita revista de crítica genética 11. São Paulo: Annablume, 2003.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CRARY, Jonathan. *Terra Arrasada: Além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- _____, Jonathan. *24/7: Capitalismo Tardio e os fins do sono*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- DARDOT, Pierre e LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEWEY, John. *A arte como experiência*. Trad. Murilo Otávio Paes Leme, Anísio S. Teixeira e Leonidas G. de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (coleção “Os pensadores”).
- DI GIOVANNI, Julia Ruiz. “Histórias de fantasmas para gente grande”. *Topoi*, v. 15, nº 28, jan./jul., 2014, pp. 347-353.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, Paulo Neves (trad.). Rio de Janeiro, Editora 34, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. *Imagens apesar de tudo*, Vanessa Brito e João Pedro Cachopo, tradução. São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *Que emoção! Que emoção?*, Cecília Ciscato, tradução. São Paulo: Editora 34, 2016.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo, 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ECO, Umberto. *A obra aberta: Formas e indeterminação das poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ESCOREL, Ana Luisa. *O efeito multiplicador do design*. São Paulo: SENAC, 2000.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Comunicação Espaço Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Design em espaços*. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

_____. *Diálogo - espaço, design, cultura*. *Revista Galáxia* (PUC/SP), nº 6, outubro, 2003. p.191-209

_____. *Do desenho ao design: um percurso semiótico?* *Revista Galáxia* (PUC/SP), nº 7, abril, 2004. p. 48-58

_____. *Olhar periférico: introdução, linguagem e percepção ambiental*. São Paulo. EDUSP: 1993.

FERREIRA, Jerusa P. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Org.: Rafael Cardoso. Trad.: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOCILLION, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Roberto Machado. (org., trad., rev.) 11ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Marcio Alves da Fonseca (trad.), São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LEMOS, André. *A arte da vida: diários pessoais e webcams na Internet*. Núcleo de Pesquisa Tecnologias da Informação e da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 2002.

_____. *Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)*. Revista Comunicação, Mídia e Consumo, v. 4, n. 10, p. 23-40, 2007.

LEMOS, André ; PASTOR, Leonardo. Experiência algorítmica: ação e prática de dado na plataforma Instagram. *Contracampo*, Niterói, v. 39, n. 2, p. 132-146, ago./nov. 2020.

LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LOTMAN, Iuri, M. *La Semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto*. Trad.: Desiderio Navarro. Valência: Frónesis Cátedra, 1996.

LUDWIG, Lauerhass, Jr. NAVA, Carmem (org.). *Brasil - Uma identidade em construção*. Trad. Cid Knipel e Roberto Espinosa. São Paulo: Ática, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia: aproximações e distinções*. Revista Galáxia, São Paulo, n.4, p.19-32, 2002a.

MACHADO, Arlindo in: DE OLIVEIRA, Ana Claudia et al. *Arte e mídia: os meios como modo de produção artística na cultura*. Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, n. 4, 2002b.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial. São Paulo: FAPESP, 2003. p. 35.

MANOVICH, Lev. *Instagram and contemporary image*. Nova Iorque: CUNY, 2017.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. MIT press, 2002.

MENDES, Cândido (org.) e LARRETA, Enrique (ed.). *Representação e Complexidade -* Trad. Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2003.

MERRELL, Floyd. *Introducción a la semiótica de C.S. Pierce*. Maracaibo: Asociación Venezolana de Semitótica, 1998.

MORAES, Eduardo Carli. Por uma ética da despossessão de si. In: A Casa de Vidro, Goiânia: 2016.

MORIN, Edgar. *Da necessidade de um pensamento complexo*. In: MARTINS, Francisco Menezes e SILVA, Juremir Machado da (org.). *Para navegar no século XXI*. 3ª Edição. Porto Alegre: Sulina/Ediprucs, 2003. p.13-36.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

- _____. *O método I: a natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- _____. *Por uma reforma do pensamento*. In: PENA-VEGA, Alfredo; NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (orgs.). *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- _____. *Conhecimento, Ignorância e Mistério*. Clóvis Marques (trad.), Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2020.
- MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual. Contribuição para uma metodologia didática*. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- MUSSO, Pierre. *A filosofia da rede*. PARENTE, A (org.) Tramas da Rede. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- NASCIMENTO, Beatriz. *O negro visto por ele mesmo*. São Paulo: Editora Ubu, 2022.
- NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (orgs.). *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- NETO, Eduardo Barroso. *Estratégia de design para os países periféricos*. Brasília: CNPq, 1981.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PRADO, José Luiz Aidar. *Convocações Biopolíticas dos dispositivos comunicacionais*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2013.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva: 1977.
- _____. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PINHEIRO, Amálio. *Por entre mídia e arte, a cultura*. In: HÚMUS 2. SIGRIDE, Nora (org.). Caxias do Sul: RG, 2007. p. 67-73.
- POE, Edgar A. *The philosophy of composition*. In: S. Bradley et alii. *The American tradition in Literature*. New York: Grosset & Dunlap no., 1967.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e Política*. Mônica Costa Netto (trad). 2ª Edição, EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- _____. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. Dilson Ferreira da Cruz - São Paulo: Editora 34, 2021.
- RADFAHRER, Luli. *O meio é a mediação: uma visão pós-fenomenológica da mediação datacrática*. São Paulo, Revista MATRIZES, V.12, n.1. 1 p. 131-153, jan./abr. 2018.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. In: *Feminismos Plurais*. (Coord. Djamila Ribeiro). São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

- _____, Djamila. *Pequeno Manual Antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: Processos de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2001.
- _____. *Redes de Criação: construção da obra*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006
- _____. *Crítica Genética: fundamentos de estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.
- _____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.
- _____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.
- _____. Crítica dos processos de criação: interações como campo de possibilidades. In: CONRADO, M. (Org). *Dilemas da arte contemporânea: autoria, uso de imagem, processos de criação e outras questões*. Curitiba: Ed. do autor, 2018
- SALLES, C., Meireles, J., Carlin, M., Pinheiro, P., Dourado, P., Cheida, S., & Gonçalves, V. (2021). Queimar e postar: materializar arquivos imateriais. *Manuscrita: Revista De Crítica Genética*, (44), 6-16. <https://doi.org/10.11606/issn.2596-2477.i44p6-16>
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *A assinatura das coisas*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- _____. *Corpo e comunicação: sintonia da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Estética de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Thomson, 2004.
- _____. *Temas e dilemas do pós-digital: a voz da política*. São Paulo: Paulus, 2016.
- _____. *Humanos Hiper-Híbridos: Linguagens e cultura na segunda era da internet*. São Paulo: Paulus, 2021.
- _____. *O método anti-cartesiano de C.S. Peirce*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente - Contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.
- _____. *Por uma gramática do tempo*. São Paulo: Cortez, 2006.

- SANTOS, Cesar Augusto Baio. *Máquinas de imagem: arte, tecnologia e pós-virtualidade*. São Paulo: Annablume, 2015.
- SIBILIA, Paula. *O Show do Eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- TISSERON, Serge. *As Novas Redes Sociais: Visibilidade e Invisibilidade na Internet*. In: AUBERT, N; HAROCHE, C. (Org). *Tirania da Visibilidades: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Unifesp, 2011.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Ciência: formas de conhecimento - arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.
- _____. *Ontologia sistêmica e complexidade: formas de conhecimento - arte e ciência - uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.
- _____. *Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento - arte e ciência - uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão, 2008.
- VESCHI, Jorge Luiz. *Psiquê: um caos sensível*. Rio de Janeiro: Sitte Letras, 1993.
- VILLAS-BOAS, André. *Identidade e Cultura - Série Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 2002.
- _____. *Utopia e disciplina*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.
- WHITROW, Gerald James. *Uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Trad. Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005