

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

CIRO MARTINS LUBLINER

Recomposições

poéticas da apropriação na arte contemporânea

RIO DE JANEIRO

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Recomposições

poéticas da apropriação na arte contemporânea

Ciro Martins Lubliner

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, linha de pesquisa Tecnologias da Comunicação e Estéticas, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Katia Valeria Maciel Toledo

RIO DE JANEIRO

2020



**ATA DA QUADRIGENTÉSIMA OCTOGÉSIMA OITAVA SESSÃO PÚBLICA
DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR CIRO MARTINS
LUBLINER NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ**

Aos vinte e nove dias do mês de abril de dois mil e vinte, às quatorze horas e trinta minutos, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Ciro Martins Lubliner**, intitulada: "**Recomposições: poéticas da apropriação na arte contemporânea**" perante a banca examinadora composta por: **Katia Valéria Maciel de Toledo** [orientador(a) e presidente], **André de Souza Parente**, **Alessandro Carvalho Sales**, **Andréa França Martins** e **Aline Couri Fabião**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

X aprovada reprovada aprovada mediante alterações

Aprovamos com louvor o trabalho de pesquisa e o processo experimental da escrita da tese apresentada. A análise dos processos de recomposição em diferentes formas de arte foi desenvolvida com aprofundamento conceitual e pensamento estético das obras discutidas. Destacamos a seriedade e a originalidade da tese "**Recomposições: poéticas da apropriação na arte contemporânea**" de **Ciro Martins Lubliner**.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2020

Katia Valéria Maciel de Toledo [orientador(a) e presidente]

André de Souza Parente [examinador(a)]



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Alessandro Carvalho Sales [examinador(a)]

Andréa França Martins [examinador(a)]

Aline Couri Fabião [examinador(a)]

Ciro Martins Lubliner [candidato(a)]

* As atas de defesa de tese/apresentação de dissertação dos Programas de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro somente geram efeitos após sua homologação pelo CEPG.

*“pretendo estender o sentido de ‘apropriação’
às coisas do mundo com que deparo nas ruas,
terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim”*

Hélio Oiticica

AGRADECIMENTOS

Ao povo brasileiro e, principalmente, ao povo fluminense, que por meio da CAPES e da FAPERJ possibilitaram minha plena dedicação à pesquisa;

A Katia Maciel, pela leveza e generosidade com que conduziu o período de orientação, me mostrando que não há vida sem arte, tampouco pesquisa;

Aos membros da banca de qualificação: Alessandro Sales e André Parente, que me indicaram direções para um trabalho acadêmico que deseja produzir conexão entre a criação artística e o pensamento;

Aos amigos Hiro Ishikawa e Gabriel Nanbu, agradeço imensamente por aceitarem ler a tese, fazendo valiosas observações, revisões e correções; e Caio Kenji, que contribuiu com a bela fotografia que estampa a capa;

Aos colegas de pós-graduação, em especial Wilson Milani e Isabel Veiga, pelas ricas trocas e conversas;

Aos funcionários da secretaria do PPGCOM, Thiago, Jorgina e Rodrigo pela atenção e disponibilidade durante os contatos para resolver pendências e tirar dúvidas;

Aos meus pais e irmãos, pelo cultivo do amor, da amizade e da liberdade que sempre povoou nossas relações;

Aos amigos e amigas com quem nutri encontros e diálogos que certamente foram fundamentais para o que hoje estou;

A Yuri, pela partilha do tempo, amor-convívio que me leva a aprender e perceber diariamente que a vida em parceria sempre vale mais a pena.

RESUMO

LUBLINER, Ciro Martins. *Recomposições*: poéticas da apropriação na arte contemporânea. 2020. 225f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta tese versa sobre a noção de recomposição em casos encontrados na arte contemporânea. A partir do dado-diagnóstico patente de que nos dias atuais vivemos, talvez mais do que nunca, imersos em atividades e processos que lidam com o reaproveitamento de fontes e materiais preexistentes, busca-se verificar de que modo esse cenário se instaura no campo das artes. Traçando uma linha que atravessa a arte no século XX, principalmente pelo trabalho de alguns artistas que valorizaram a repetição como produtora da diferença, nota-se como a arte teve papel fundamental e de antecipação dos gestos de apropriação e recriação de signos emanados por outrem. A partir da chegada no século XXI, com a aparição de uma arte *remix*, própria ao universo digital, a pesquisa propõe uma tipologia distintiva de ordem crítica que conduz aos atos de criação recompositiva perseguidos, aqueles que – para além dos aspectos de operação formal e alteração contextual – irão efetiva e radicalmente recompor em chave imanente, promovendo reviravoltas que rompem com os clichês e a mera representação dos signos tomados. São visitados então, para lançar olhares críticos sobre a recomposição que se produz em imanência na atualidade, em sintonia com uma dita “artepensamento”, dois filmes de documentaristas brasileiros: *Homem Comum* de Carlos Nader e *Histórias que nosso cinema (não) contava* de Fernanda Pessoa, bem como obras do coletivo de arte sonora Chelipa Ferro. Ao final, há a exposição mais explícita da engrenagem de recomposição que a própria tese apresenta, destacando ainda mais o caráter fragmentário de escrita e criação no qual se apoia a pesquisa.

Palavras-chave: Recomposição. Arte Contemporânea. Apropriação. *Remix*. Cinema Documentário. Arte Sonora.

ABSTRACT

LUBLINER, Ciro Martins. *Recompositions*: poetics of appropriation in contemporary art. 2020. 225p. Thesis (PhD in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This thesis deals with the notion of recomposition in cases found in contemporary art. From the clear data-diagnosis that today we live, perhaps more than ever, immersed in activities and processes that handle with the reuse of preexisting sources and materials, we seek to verify how this scenario is established in the field of the arts. Drawing an invisible line crossed by art throughout the twentieth century, mainly by the work of some artists who valued repetition as a producer of difference, it is noticed how art played a fundamental role which, in some way, anticipated the gestures of appropriation and recreation of signs emanated by others. Arriving in the 21st century, with the appearance of a remix art engaged in the digital universe, the research proposes a distinctive typology of critical order that leads to the pursued recompositive acts of creation, those that – beyond the aspects of formal operation and contextual alteration – will effectively and radically recompose in an immanent key, promoting twists that break with clichés and the mere representation of the taken signs. Then we visit, to cast critical glances on the recomposition that is produced in immanence today, in tune with a so-called "ArtThinking", two films of Brazilian documentary filmmakers: *Homem Comum* by Carlos Nader and *Stories our cinema did (not) tell* by Fernanda Pessoa, as well as works by the sound arts collective Chelipa Ferro. Last, but not least, it is revealed a more explicit exposition of the recomposition gear that the thesis itself presents, highlighting even more the fragmentary character of writing and creation in which the research is based on.

Keywords: Recomposition. Contemporary Art. Appropriation. Remix. Documentary. Sound Arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (“diversas entradas...”)	11
[BLOCOS DE FRAGMENTOS]	
REPETIÇÃO E DIFERENÇA	20
<i>HOMEM COMUM</i>	42
RECOMPOSIÇÃO IMANENTE	74
UMA TIPOLOGIA POSSÍVEL?	94
<i>REMIX FORMALISTA</i>	104
CHELPA FERRO	115
ARTE CONTEMPORÂNEA: ALGUMAS QUESTÕES	148
<i>REMIX CONTEXTUAL</i>	158
ARTEPENSAMENTO	173
<i>HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA</i>	183
CONCLUSÃO (“... inúmeras saídas”)	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (“contrabandos teóricos”)	218

FIGURAS

FIGURA 1: “O Olho de <i>Film</i> ”	36
FIGURA 2: “ <i>Rauschenberg</i> ”	39
FIGURA 3: “Profecias de um Homem Comum”	59
FIGURA 4: “Tríptico dos Corpos Velados”	65
FIGURA 5: “Tríptico dos Corpos Adormecidos”	67
FIGURA 6: “Luar-Avião”	73
FIGURA 7: “Os Elementos Básicos da Criatividade”	92
FIGURA 8: “ <i>Moby Dick</i> ”	120
FIGURA 9: “ <i>Water Music</i> ”	124
FIGURA 10: “ <i>Autobang</i> ”	136
FIGURA 11: “O poema para <i>Autobang</i> ”	138
FIGURA 12: “ <i>Cama</i> ”	142
FIGURA 13: “ <i>Nadabrahma</i> ”	144
FIGURA 14: “Três imagens da sequência de <i>Noite em Chamas</i> ”	185
FIGURA 15: “Os filmes-personagens”	207
FIGURA 16: “Metragem morta? Negativos lançados ao rio”	209

INTRODUÇÃO

“diversas entradas...”

“O homem científico **deve ser** a continuação do homem artístico.”
F. Nietzsche [remixado]

Antes de iniciar a apresentação dos temas e a descrição dos caminhos da presente tese, próxima aos moldes de uma clássica introdução, creio ser necessária a colocação de indagações prévias que problematizam o próprio ato de confecção e escritura de uma pesquisa. Realizo tal movimento como forma de preparação para adentrar em um espaço desconhecido, a ser desbravado. Partindo dessa premissa, posto-me de modo diverso ao que tenho a impressão de observar comumente em trabalhos acadêmicos que se lançam à pesquisa na exploração de territórios que parecem já garantidos, apenas lhes faltando certa confirmação, o que acaba por ser a tarefa primordial dessas pesquisas.

Se esse ato investigativo de ratificação soa ordinário, óbvio e um aspecto inescapável para as áreas integrantes das ciências exatas (uma aplicabilidade que deve ser provada verdadeira), o mesmo não me parece caber às ciências ditas humanas (por mais que em boa medida muitos pesquisadores acabem por fazer também tal movimento “exato”). No caso dessas últimas, campo no qual esta tese se encontra, penso que não deve haver coisa alguma a ser provada, mas o desenvolvimento de intuições que ganham consistência ao longo do trajeto de pesquisa: nada a ser aplicado, tudo a ser criado, inventado. Por essa afirmação, é possível pensar que a produção de conhecimento na área das humanas deve atravessar necessariamente a ideia de uma *invenção de conhecimento*.

Uma invenção de conhecimento nunca está predeterminada nem tampouco garantida, ela diz respeito a uma invenção específica, permeada pela fabulação, no sentido mesmo de uma ficcionalização. Isso não significa que os objetos e temas aqui desenvolvidos não existam, que eles foram por mim criados, as obras e os exemplos os quais me apoiarei existem de fato, foram filmes, músicas, livros, instalações etc. efetivamente produzidos. A diferença fabulatória virá, aqui, ao menos em um primeiro instante, da teoria, brotando do conceito de recomposição no qual as obras analisadas estão implicadas. Será a partir da adoção e do enfrentamento de riscos – como quando da tentativa de dar nova linguagem ou desviar de significados já firmados – que as críticas, ou “ficções teóricas”, desdobradas dos objetos surgirão, e não somente de uma mera identificação, do diagnóstico de aspectos estilísticos comuns às obras.

Especificando ainda mais, entrando nas ramificações da área das ciências humanas, no meu caso, que trato do tema da arte, essa questão da invenção como produção de conhecimento se torna ainda mais importante, já que a criação artística é catalisada e tem nela uma de suas características mais particulares a fabulação.

Essa fabulação carrega então a peculiaridade e a dificuldade – quando liberada em uma pesquisa – de apresentar seus “motivos de existir” sempre no transcorrer do processo de investigação, o que faz do pesquisador um ser em constante crise. Nas paisagens que ela propõe não há geografias predefinidas, como no caso citado da perseguição por resultados de antemão esperados. Isso não quer dizer que não haja claramente objetivos visados, evidentemente, mas que esses são como que ilusões, impressões fugazes que se alteram no decorrer da experiência de pesquisa. Nesta tese, não haverá, assim, nenhuma fórmula a ser comprovada, nenhuma direção de aplicação teleológica vigente, mas a exploração de uma travessia que possui somente modestos anseios prévios que culminarão, talvez, em boas intuições à saída do trabalho, na captura de uma radiografia final, um instantâneo que não encerra completamente os temas propostos.

Creio ser desse modo que uma pesquisa que lida com a arte se insere no papel de produtora e agente de conhecimento, não se furtando a poder ser considerada como ciência, mas uma ciência bastante singular, uma “ciência artística”, se assim se pode chamá-la. Essa ciência artística deverá ter – e será o que aqui tento veicular – indícios e efetivações de ordem estética. Assim, as matérias da pesquisa, casos teóricos e exemplos práticos, serão conjugadas, sendo compostas e recompostas pela fruição de sentidos e sensações formadores de um “ser da sensação” de cunho científico. Por mais paradoxal que esse ponto de vista possa soar, não há como adentrar uma pesquisa, que tem a arte como condutora, ignorando esse fator.

Um sintoma que valorizei como intercessor na travessia de operação da pesquisa se mostrou nas alterações de percepção e nas mudanças realizadas durante a pesquisa sendo isso tudo aquilo que mantém a pulsação, a vivacidade do texto, seus riscos. Não importa se essas alterações não ficam claras e expostas ao leitor, já que não constam, mesmo que nas entrelinhas, no texto; sua relevância está mais no impulsionar do pesquisador, levando-o a produzir diferença em um escrito. Noto como a força de um texto está em grande medida na admissão desses deslizamentos, de constantes desvios de rota que dão como que guinadas nas perspectivas adotadas. É daí que recorrentemente, no período de investigação, surge a sensação real por parte do pesquisador de passar por momentos de confusão: as crises que funcionam como propulsoras da criação de suas ficções.

Dessa impressão de uma espécie de desnorteamento constante, que não pode levar o pesquisador à total incapacidade, à parada do processo, é que talvez possam aparecer as condições

para a tomada de direções mais arriscadas, que rompem com itinerários antes pensados até como fundamentais para a constituição do trabalho. Desse modo, um atordoamento é inerente e algo necessário na aventura de qualquer estudo: estar muito certo de si é impedir a passagem da dúvida, de ecos outros que podem ainda dar o que pensar, o que inventar.

Chego então, passados esses breves parágrafos sobre a abordagem geral adotada na pesquisa, à apresentação do tema agregador da presente tese: a recomposição na arte contemporânea. Essa noção, *grosso modo*, faz referência a obras de arte que se pautam na apropriação e no reuso, ou seja, na utilização de signos e materiais já realizados para a produção de novas criações, indo da repetição à diferença, expondo a própria diferença que pode haver na repetição.

A partir da recomposição como matéria investigativa, um primeiro desafio se delineou para o pesquisador: era impossível que ele buscasse falar da recomposição sem também realizar uma (e aí o dado do iminente risco entra em dinamização). Se o que produzirei será reconhecidamente uma tese de doutoramento, acompanhada por formatos, estratégias e métodos sedimentados ao longo do tempo, se em alguma medida *repetirei* padrões de construção de uma pesquisa acadêmica, como então ventilar um caráter de singularidade, um arejar da *diferença* no trabalho, que lida com uma substância tão particular quanto a arte?

Desses questionamentos, um gesto inventivo fabulador passou a ser enfrentado por meio de tentativas de recompor a própria estrutura e os meandros do texto formador de uma pesquisa acadêmica, sem que ele perdesse sua força argumentativa, necessária a toda produção científica, mesmo aquela imersa na arte. Há então, sem dúvida, no trabalho a seguir, uma estrutura que remete a uma tese, mas que contém pequenos desvios inusuais. Buscarei assim, falar sempre *com* os temas ou objetos, e não *sobre* eles, não trabalhando a partir de algo, mas “fazendo algo trabalhar” (UNO, 2016, p. 60) na pesquisa. Essa distinção é essencial, pois dissolve a separação entre teoria e prática, forma e conteúdo – movimento artístico imanente por excelência.

Uma diferenciação ou recomposição do formato estilístico de escrita de um trabalho acadêmico já pode ser observada desde o início, nessa entrada: a opção pela conjugação dos verbos na primeira pessoa do singular – forma que as normas científicas aconselham distância, dado que seu uso implicaria em certa queda subjetiva, inimiga da Ciência que se pretende sempre, ao máximo, objetiva. Contudo, escolho esse modo mais direto de expressão não para marcar meus pontos de vista ou parcas opiniões, mas sim para tentar ser o mais direto possível, sem gerar um distanciamento que, na verdade, acaba por obliterar muitas vezes a crise, o debater do pesquisador com os temas e objetos visitados. Trata-se antes de dar um tom algo confessional ao texto, nos

moldes mesmo de uma espécie de “caderno de notas” ou “diário”, perspectiva que desenvolverei mais claramente adiante.

Cabe ressaltar que essa ruptura com o “formato-tese” se dá de modo parcial (o que não elimina a ideia de recomposição), posto que mantenho algumas características também adotadas por métodos e formatações preexistentes, principalmente no tocante ao desenvolvimento de ideias, às argumentações, como, por exemplo, no uso de citações e notas de rodapé no correr do texto. O desafio que acomete esta tese é a possibilidade de vislumbrar a todo instante e não relegar a um segundo plano a abertura para a experimentação, assim, me mantenho, quem sabe, algo fiel ao próprio alicerce da pesquisa: a recomposição, engrenagem que prima sempre pela experimentação.

Algumas experiências, inclusive, se mostraram bastante profícuas nessa direção, como é o caso do artigo de Jonathan Lethem (2012), no qual o autor costurou todo um texto argumentativo que trata da apropriação e da citação como fontes de criação no contemporâneo, a partir ele mesmo do corte e colagem de outros textos; ou ainda, para mencionar um trabalho acadêmico, a dissertação de Jamer Guterres de Mello (2010) que buscou investigar os métodos da pesquisa científica em ciências humanas apostando na operação de novas formas de produção de conhecimento e sentido, com vieses reinventivos; ficcionalizações que inserem no texto, além das citações, colagens de textos e imagens.

É com essas experimentações que enfim me alinharei, entre as artes e a ciência, produzindo conhecimento sem abdicar da criação, gesto esse dado à recomposição, próximo ao que certa vez indicou Félix Guattari ao conversar com Kuniichi Uno (2016, p. 43-44):

(...) tomar uma parte, até mesmo uma palavra, uma expressão, uma sutileza conceitual na obra de alguém para tentar fazer um certo tipo de montagem. (...) me parece absolutamente legítimo ter uma atitude construtivista em relação aos conceitos, fazer tentativas, envolver-se como se fosse em uma política, que pode ser de colagem superficial, algo que não é bem-sucedido naquele momento, mas que, algumas vezes, pode dar início a um verdadeiro processo de conhecimento e criação. Portanto, eu não separo essas perspectivas de conhecimento e de criação.

Dizendo então, mais explicitamente, das estratégias adotadas para a recomposição do formato-tese, e iniciando a apresentação do que se encontrará no texto, elenco e discrimino abaixo o que chamo de “proposições recompositivas” (denominadas anteriormente “pequenos desvios inusuais”), a partir de três pontos: a estrutura, a escrita e a diagramação da pesquisa.

a) Estrutura

Geralmente o que se vê nas pesquisas em ciências humanas é uma organização capitular que divide bem separadamente capítulos que são de cunho teórico de outros que constam de ordem mais

analítica. Não raro, tem-se dois ou três capítulos de discussão teórica que são sucedidos por mais alguns capítulos que tratam dos chamados “objetos” analisados. Acredito que essa organização estrutural de uma pesquisa acaba por gerar separações estanques que tornam o aporte teórico uma espécie de material coletado para a mera aplicação nos exemplos, fazendo com que a teoria e a prática não se mesquem efetivamente.

Pensando em modos de romper com esse esquema, decidi por tecer o que dou o nome de “*blocos de fragmentos*”, procurando dissolver a divisão capitular e subcapitular e garantir a valorização do fragmentário, que permeia a escrita da tese. Esses blocos serão entrelaçados de maneira a não gerarem uma relação de aplicação e linearidade fixa, o que abre para a pesquisa a possibilidade de diferentes ordenações de blocos. Como os trechos não funcionam como complementares um do outro, o trabalho pode ser lido também na ordem que o leitor desejar, não necessitando seguir a sequência aqui arranjada, o que garante uma certa lógica da errância inerente ao texto, próxima de uma montagem descontínua ou não-linear no cinema.

Reafirmando um aspecto da recomposição, que passa inexoravelmente também pela tentativa de dar nova linguagem às coisas, alguns trechos ditos “clássicos” de uma pesquisa passaram por mudanças. Em vez de dizer de uma “introdução”, o título para a abertura da tese é “*diversas entradas...*”, alcunha que marca o ato de seleção por parte do pesquisador que, dentre múltiplas formas de iniciar a pesquisa, parte da ideia de escancarar uma perspectiva: qual seja, aqui, a de que é necessário não só falar de recomposição, mas fazer recomposição.

Depois, se seguirão os blocos de fragmentos, que concentram os trechos que abordam e conjugam os temas tanto teóricos quanto práticos, em chave crítica, da pesquisa. Finalmente, como fecho para a tese, se encontrará a parte denominada “*...inúmeras saídas*”, que se conecta mais diretamente com este trecho inaugural, imprimindo o desejo, por sua vez, de que dessa tese outras linhas de fuga, outros pensamentos e criações possam, talvez, ser disparados. O que balizará ainda esse fecho para a tese será uma criação artística, um “ensaio sonoro” que contará, de maneira peculiar, parte da experiência atravessada pelo pesquisador na construção do trabalho.

As últimas páginas da tese, onde registro as obras consultadas, às quais fiz menção direta na pesquisa, consultei e/ou “remixei”, no lugar de indicá-las apenas por meio de “referências bibliográficas”, nomeio-as como “*contrabandos teóricos*”. A noção de contrabando parece caber nesse sentido, pois toda citação é uma forma de roubo, algo na esteira do que dizia o cantor e compositor Bob Dylan: o artista (ou o pesquisador) como ladrão, pirata, contrabandista intelectual. Porém, vale destacar, essa usurpação não pretende tomar o lugar ou a propriedade do outro (pretendo “criador original”), mas expelir, lançar no mundo novas criações, também entregues e

abertas a novos roubos. É como nos diz Deleuze: “Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou de fazer como.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 15).

É dessa forma que, a exemplo do que ocorre no processo de recomposição, buscarei profanar e deformar a estrutura modelar de uma tese.

b) Escrita

Além da já mencionada escolha, levemente transgressora, pela primeira pessoa do singular, outra maneira de recomposição do formato acadêmico está na direção tomada que vai ao encontro de uma escrita fragmentária.

De modo espontâneo, desde o princípio da escrita da tese, pude perceber a aparição do fragmento como veículo e estilo que se fazia inerentemente presente. Um tipo de procedimento que se desenhou no percorrer do processo de escrita partiu do registro de anotações soltas, frases e ideias que foram com o tempo desenvolvidas até ganharem um corpo argumentativo consistente. Optei então por manter esse formato de trechos pouco extensos, que foram fecundados por notas, apostando em uma potência do fragmentário como fala que não esgota os assuntos, mas promove desdobramentos externos ao texto, como setas que podem levar a outras direções práticas e teóricas.

Esse estilo fragmentário acabou por se conectar, não intencionalmente, à minha própria formação como pesquisador: investiguei a força da escrita pautada em fragmentos em meu mestrado, a partir da filosofia e da teoria da literatura produzidas por Maurice Blanchot (LUBLINER, 2015). Se aparentemente, no doutorado, eu exerceria uma ruptura com os assuntos, desviando um pouco do campo da literatura comparada, isso não ocorreu com a forma de abordar e desdobrar a escrita. A potência do fragmentário se fez assim viva em meu percurso não como vontade deliberada, mas como necessidade, pura paixão fragmentária – como ecoado por Blanchot, desde Nietzsche e F. Schlegel. Respondo então aos efeitos advindos desses autores, algo que noto apenas *a posteriori*, no processo aglutinador da pesquisa.

O fragmento interessa sobretudo por ser uma expressão do pensamento como sua fração enigmática, uma captura de perspectivas concisas e heterogêneas. Pelo discorrer residual, o ato escritural é definido justamente por seu inacabamento, por meio de rascunhos que, no final das contas, ganham ares de suficiência. Se a estrutura arranjada na tese prima pela descontinuidade, a divisão em fragmentos faz com que essa característica ganhe contornos auxiliares ainda mais perceptíveis, sendo esse gênero ou estilo de escrita um importante ponto de inflexão. Cada trecho sofrerá então interrupções abruptas, mas não nocivas, já que os intervalos entre fragmentos não servem para ligar cada trecho, mas aparecem antes como forma de respiro, espaço para uma espécie

de ruminação por parte do leitor, que ganha novo impulso e nova possibilidade de compreensão ao adentrar um outro fragmento.

c) Diagramação

Dada a destacada importância à característica fragmentária e descontínua na verve mesma da tese, no trabalho de diagramação buscarei emular o formato de um caderno de notas. Essa ideia dá a ver a chance de – ao abordar alguns temas que têm relação com a era digital, sobretudo o *remix* – situar a pesquisa e garantir que ela tenha também efeitos e expressões analógicas. A fisicalidade do material – relegar ao leitor a possibilidade de ter uma relação de toque e de observação diferenciada da pesquisa – é, portanto, essencial para a experiência de apreciação da tese.

Esse trabalho com a diagramação torna a pesquisa ainda mais uma obra de experimento, não apenas científico, mas também artístico. Trata-se aqui então de, fazendo trabalhar a recomposição, produzir algo próximo de um livro de artista, no caso, uma pesquisa de artista.

Dois movimentos de destaque que se resolvem pela diagramação, e que são detalhes produtores de diferença, estão atados à ideia de teoria e prática da recomposição: a “remixagem”, sutis corruptelas de algumas epígrafes, cujos focos de alteração marco **em negrito**; e o texto que acompanha as últimas páginas da tese, chamado “*Microfragmentos*”.

Esses microfragmentos são formados pela junção de diferentes palavras soltas dentro de cada fragmento da tese. Essas palavras estarão ao longo do texto destacadas por uma formatação diferenciada, envoltas por uma borda. Os microfragmentos servem como modo de gerar uma autorrecomposição, na qual o pesquisador recompõe seu “próprio” texto. Esse gesto não existe e se caracteriza apenas pelo efeito formal, mas sim, principalmente, pelo exercício de gerar novos sentidos que desgarram do texto de origem, incitando novas possibilidades de leitura em seu rearranjo. Assim, essa “pós-produção da escrita” (VILLA-FORTE, 2019, p. 67) não pretende dar um acabamento ou aparar as arestas do texto de onde os microfragmentos foram retirados, mas construir um novo texto, um duplo que possuirá vida própria, mesmo quando somente reafirma o que já está sendo problematizado na frase, parágrafo ou fragmento de onde foi colhido. Algumas dessas frases estão presentes também no ensaio sonoro que dará contornos finais à pesquisa.

Na aproximação de um caráter analógico via diagramação, o trecho “*agradecimentos*” da tese consta escrito à mão e as imagens/figuras inseridas na pesquisa foram impressas em papel, presas com fitas e xerocadas.

Carregando, para concluir essa entrada, um certo ar de justificativa, penso ser necessário dizer um pouco sobre os objetos com os quais mais demorarei na instauração de uma crítica, que visa a recomposição como processo pujante na arte contemporânea: os filmes *Homem Comum*, de Carlos Nader e *Histórias que nosso cinema (não) contava*, de Fernanda Pessoa, e alguns trabalhos do coletivo de arte sonora Chelpe Ferro.

Se a princípio tinha em mente o projeto de estudar especificamente a arte *remix*, própria ao universo digital, esse movimento foi sofrendo desvios à medida que me lancei à imersão investigativa em busca de casos nos quais observava a fruição do que nomearei de “recomposição imanente”, a saber, a renovação tanto de sentidos quanto de sensações nos signos, nas fontes apropriadas. Em termos gerais, posso dizer que a decisão por investigar filmes e obras de arte sonora, em vez de trabalhos que partem somente da arte *remix*, ocorreu devido à impressão de quase sempre esbarrar na sensação de que essas obras ou se apoiavam em um trabalho exageradamente formal-técnico (o que chamarei “*remix* formalista”) ou em uma alteração/transporte de contexto que visava o aspecto Conceitual (o que chamo “*remix* contextual”).

Por conta disso, acabei por me voltar a casos que não tinham relação, necessariamente, com o meio da internet, mas que operam e se instauram por meio de notórias apropriações que engendram recomposições de ordens diversas, que não se fiam radicalmente nem ao formal nem ao contextual, acabando por incitar a produção de uma crítica que, na verdade, mostra como a arte nunca exatamente deixou de lidar com a recriação, apenas sendo este um sintoma mais patente no contemporâneo.

Não é à toa, também, que a escolha pelos três casos/objetos se faz através do trabalho de artistas brasileiros. Essa opção não se dá por um mero desejo de valorizar obras de artistas nacionais, o que é fato óbvio, mas sim pelo dado de que em nosso país os vetores da recomposição sempre permearam nossa condição de vida, tanto social e cultural quanto artística: reinventar, recriar, de alguma maneira, faz parte de tudo o que nos envolve.

Voltando-se ao caso da cultura e da arte, um conceito bastante rico que nos remete a esse estado é, sem dúvida, o de *antropofagia*. As perspectivas de Oswald de Andrade valorizaram justamente um certo limbo identitário¹ brasileiro, sendo um dos efeitos desse limbo uma crise desaguadora de forças de singularidades múltiplas, transpostas e evidentes na criação artística. Assim, toda arte nessa terra produzida é necessariamente uma arte de apropriação. A lição de Oswald parece – quando levada ao tema da recomposição – cintilar: se nada é efetiva e

1 Sueli Rolnik entrega uma exposição precisa nesse sentido: “o interessante na *démarche* oswaldiana é justamente um movimento que se desloca dessa busca de uma representação da cultura brasileira, e tenta alcançar o princípio predominante de sua variada produção. (...) os brasileiros seriam, em última instância, aquilo que os separa incessantemente de si mesmos. Em suma, a antropofagia é todo o contrário de uma imagem identitária.” [ROLNIK in ALLIEZ (org.), 2000, p. 452-453].

propriamente nosso, podemos fazer com que tudo e qualquer coisa também o seja. É como uma das frases certeiras do “Manifesto Antropofágico”: “Só me interessa o que não é meu.” [ANDRADE, 2018(1928), p. 3], máxima justificadora e catalisadora de toda sorte de recriações. Nos três casos desbravados pela presente tese, é possível enxergar o viés de mistura e mestiçagem no ato apropriador, de uma força antropófaga que “capta, adapta, rapta” [ALLIEZ, 2000, p. 17], por meio do devorar de signos lançados por outrem.

Além dos blocos de fragmentos que concentram as críticas quanto aos três casos/objetos mencionados, discorro ainda em outros trechos sobre questões que atravessam a arte no contemporâneo, e que se conectam à perspectiva de uma arte de viés recompositivo, repetidora da diferença. Algumas dessas questões são propagadas por efeitos que artistas, obras e pensadores emanaram durante o século XX até a chegada na época atual, sendo que outras surgem aqui de arroubos e modestas tentativas conceituais de minha parte, como no caso da aparição de uma certa tipologia do *remix* e da recomposição na arte do século XXI.

REPETIÇÃO E DIFERENÇA

Paira sobre os tempos atuais – pode-se dizer desde a entrada no século XXI – **o fantasma** de uma certa crise generalizada nas condições e atos ditos de invenção, crise essa marcada por vozes consensuais que insistem na ideia de que tudo o que tinha para ser criado já o fora, havendo assim um esgotamento da criatividade e da originalidade, sendo que o que fazemos e faremos a partir de agora é e será apenas recriar, reutilizar e reorganizar materiais **preexistentes**, como se fossemos emuladores de vidas e experiências passadas rearranjadas.

Isso se manifesta, sobretudo e há algumas décadas, nas expressões próprias ao campo da Comunicação, como a publicidade e o jornalismo. A partir da fundação, do desenvolvimento e da ocupação da internet, as **descargas** de informação se tornaram tão grandes, e cada vez mais instantâneas, que seria evidentemente impossível a cada instante nos depararmos com materiais inéditos. Vemos então **a** noção de reuso se apresentando como ferramenta essencial e ponto de **inflexão** dessa crise. Atualmente, o que lemos e assistimos é quase sempre uma recombinação, uma replicação e uma colagem de diversas fontes de texto, imagem e som (seja implícita, escamoteada apenas como “referência” ou explicitamente, por meio da citação e do crédito direto).

Na área da Comunicação e da Cultura, a palavra “curadoria”, por exemplo, antes dirigida apenas ao campo da arte, é hoje utilizada para as mais diversas atividades, como no caso da própria publicidade, em que surge a figura de um “curador de conteúdo”; em estudos que investigam a figura do leitor, que se **transmuta** em um “curador de informação” (BEIGUELMAN, 2013); ou mesmo na arte, mas de forma diversa àquela já reconhecida (a do curador como a pessoa que seleciona, pensa e distribui as obras de uma exposição), como na função do escritor na era digital, que se torna um “curador de linguagem”, segundo Kenneth Goldsmith (2016a, p. 24).

Esse uso saturado, que banaliza a expressão, se refere apenas ao caráter de seleção implicado na tarefa de um curador (aquele que assume responsabilidades de “filtrar e gerenciar” a informação), o que consta de **uma leitura estreita e limitada** quando levada para a arte, posto que não coloca em questão operações que imprimem qualquer recomposição dos materiais colhidos.

*

Uma outra imagem que pode ilustrar o dado da **disseminação** da reutilização e do reaproveitamento de fontes prévias nos dias atuais, expandido para o campo social, diz respeito aos

temas ambientais. No caso do consumo da água, por exemplo, em tempos recorrentes e quiçá **intermitente**s de crise hídrica, é comum vermos indicações e painéis informativos nos mais diversos estabelecimentos comerciais ou residenciais dizendo sobre o reuso da própria água já antes consumida naqueles locais. Não é então trivial ou apenas coincidência que algumas definições na cultura e na arte passem também a proliferar e circular a utilização **de** tais **palavras e vocabulários**, como no próprio caso de “reuso” ou mesmo “reciclagem”, para dizer de obras artísticas explicitamente motivadas por recriações.

No que toca ainda o campo social relacionado à arte, surge e se dissemina cada vez mais a chamada “cultura *remix*” (MANOVICH, 2007) que se posiciona como um movimento de resistência e luta jurídica contra as leis vigentes de direitos autorais (os *copyrights*) e a propriedade intelectual², permitindo e incentivando a invenção de obras derivativas, que se pautam na combinação e na edição de fontes preexistentes. A cultura *remix* é inseparável do universo digital, tendo uma de suas mais marcantes manifestações a do apoio **irrestrito** ao desenvolvimento de programas de código aberto (os *open source softwares*), da existência de redes/programas de livre compartilhamento, e da criação de obras disponibilizadas sem que haja uma cobrança em termos comerciais. A cultura *remix* se baseia em uma noção de contramovimento e fuga aos *copyrights*, denominada “*copyleft*”.

Além dos artistas, que incorporaram o rearranjo de materiais preconcebidos há, pelo menos, cerca de um **século** (como ponto nodal nesse sentido é notória a menção a Marcel Duchamp e o *ready-made*), alguns teóricos, como Andreas Huyssen, passaram a defender a reinvenção como parte necessária do trabalho também do **pesquisador**, no seu caso, dentro do campo dos estudos culturais:

Devemos reintroduzir questões de qualidade e forma estéticas em nossa análise de qualquer prática e produto culturais. Aqui, a questão da criatividade é obviamente fundamental: em vez de privilegiar o radicalmente novo, à moda da vanguarda ocidental, conviria nos concentrarmos na complexidade da repetição e da reescrita, da bricolagem e da tradução, com isso ampliando nosso entendimento das inovações. O foco poderia então **incidir** na intertextualidade, na mímica criativa, no poder do texto para **questionar hábitos arraigados** através de estratégias visuais ou narrativas, na capacidade de transformar o uso da mídia e assim por diante. (HUYSEN, 2014, p. 32-33)

Possuo algumas reservas quanto a alguns pontos da leitura de Huyssen destacada, principalmente no âmbito da defesa e do elogio que faz ao que chama de tradução, de

2 Um precursor no tema, e provavelmente figura central nesse contexto *remix*, é o ativista, advogado e professor Lawrence Lessig, um dos fundadores e desenvolvedores da marca *Creative Commons*.

intertextualidade e de mímica criativa – noções que se situam ainda na esfera da Representação, todavia, cito suas palavras para endossar o argumento de que o dado da reutilização é bastante patente e próprio à passagem do século XX ao XXI e aos primeiros indícios que marcam esse novo século.

*

É a partir do **sintoma** atual de contaminação incessante exercida pelo caráter de rearranjo em diversos campos, que se faz bastante **instigante** a investigação de obras que se colocam na esteira de uma suposta crise da originalidade que perdura, presentificando **ruínas ou indícios do esfacelamento** ou deslocamento dessa noção, bem como de outras, por muito tempo perseguidas e vislumbradas como **horizonte**s essenciais para a criação que se pretendia Arte.

Cabe problematizar, antes de mais nada, a própria ideia de crise. No senso comum – e mesmo nas áreas do saber em geral – se credita à melancolia um efeito protagonista na noção de crise, enxergando nela um instante de tensão, dado à afasia. No caso da arte, tem-se uma reviravolta: a crise é antes um momento de impasse que antecipa impulsos para fabricações estéticas radicais e inventivas³. A crise pode então ser uma ponte catalisadora e algo propício à criação. Será mesmo que estamos fadados perante uma crise do “original” a somente reproduzir o Mesmo, ou será que da reutilização de fontes já realizadas não seria possível produzir o novo, uma diferença?

Acredito, efetivamente, nas crises que servem como mote para a criação, pois são nos momentos de aporia que mais nos postamos a arriscar. Quando tudo já está supostamente findado e não parece haver saída é que emergem rumos, rotas de fuga. Uma fala de Félix Guattari expõe um tanto do que quero com isso dizer:

(...) o problema, para um pintor, quando está diante da tela em branco, é que a tela não é branca. Ela é habitada por uma virtualidade infinita de representações, e é **preciso**, justamente, torná-la branca, fazer essa passagem de um vazio, que não está **carregado energeticamente**, mas sim carregado de formas, para reencontrar um ponto de emergência criacionista. O problema, então, não é partir do zero, mas repartir do ponto no qual os ritornelos são virulentos, ativos, processuais. Não se trata de apagar o quadro completamente. (UNO, 2016, p. 109)

³ Não se trata, evidentemente, de considerar e valorizar a crise como condição subalterna ou subdesenvolvida, em termos econômicos ou sociais. Que fique claro que o que está em pauta aqui é a *crise da criação* na arte.

Pretendo investigar como a arte lida com essa noção de crise, tomando um suposto findar da invenção e da originalidade através do conceito-motor de “recomposição”, espaço onde o fato de “o quadro não estar em branco” não ser um impedimento, mas um impulso.

A arte no século XXI aborda de maneira bastante peculiar o desafio inerente à crise que parece se impor à criatividade nessa era: seu modo de “limpar o quadro ainda branco” se faz pelo jogo com as próprias sombras que ali já estariam, de antemão. Próximo das palavras ditas por Guattari, Deleuze, em sua *Lógica da Sensação*, livro no qual inventa novas imagens críticas para a obra do pintor Francis Bacon, afirma mais categoricamente que a primeira tarefa de qualquer pintor não está no preenchimento da tela em branco, mas sim na busca por “esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la.” (DELEUZE, 2007, p. 91). Essa afirmação diz respeito, em uma primeira visada, ao processo que o artista necessita realizar para se livrar dos clichês, das influências, dos estilos que se impõem quase como tiques automáticos. Para o filósofo, apenas a partir desse esforço é que pode se tornar possível produzir algo que traga a força da diferença, a intensidade da singularidade de um acontecimento estético-sensível. Mas essa limpeza não é exatamente completa – como nos diz Guattari – ela incide, na verdade, na depuração daquilo que pode levá-la à mera reprodução imitativa.

A resposta a essa contenda, no caso da recomposição, pareceria então ainda mais complexa, pois ela lida com materiais e signos apropriados, muitas vezes com aquilo tudo que, mesmo invisível, em um plano virtual, já está ali no quadro (para manter o exemplo da pintura dado por Deleuze). No entanto, a operação de um processo de limpeza ou depuração não deixa de existir na recomposição, ela é, inclusive, essencial, pois é realizada justamente pelo uso dos detritos, dos restos aderidos à obra, que devem ser sempre transtornados, deformados, não simplesmente emulando ou reproduzindo cacoetes, antes fugindo dos clichês por meio do rearranjo e da reconfiguração de sentidos e sensações vigentes. Ao recompor, o artista lançará novas figuras estéticas e críticas, em repetições escapes às condições do óbvio e da reprodução da mesmidade.

*

“Dar mais semelhança a fim de obter mais diferença.”

Robert Bresson

Posto que a repetição é o que está na base de toda criação recompositiva, soa pertinente visitar um pouco algumas de suas ocorrências e especular fragmentariamente seus movimentos.

Pensado como mera recorrência do já ocorrido, **o gesto repetitivo** parece ter tido um ponto de virada em termos de ganho de novos sentidos a partir da filosofia de Nietzsche, principalmente através do conceito de “eterno retorno”. O que aqui interessa nesse conceito, ainda hoje bastante enigmático – volta e meia textos e debates acerca do tema *retornam* –, é que foi através dele que se pôde enxergar o fator de novidade da própria repetição, como se Nietzsche houvesse produzido uma **cisão**, uma bifurcação no significado da palavra: a repetição não seria mais simplesmente o sinônimo de uma repetição do mesmo, mas a indicação da possibilidade de repetição da própria diferença. Não se trata então de um retorno qualquer, mas sim de uma reiteração do acaso, do imprevisto. Repetir não dirá mais *a priori* da retomada da mesmidade circular, porém da reaparição do circuito da diferença. É como escreve Roberto Machado (2009, p. 101): “No eterno retorno, a repetição não é repetição do mesmo, mas do diferente, e a diferença tem como objeto a repetição. No eterno retorno, a repetição é a potência da diferença”.

A astúcia de Nietzsche ao valorizar a repetição dada à diferença – algo que será caro à recomposição na arte –, parece residir no ato de operar a dissolução de qualquer coordenada originária, corroborando para a quebra com percepções de que haveria pontos essenciais marco zero das coisas. O enfoque aí passa então para a avaliação dos acontecimentos em si, para as singularidades que cada evento emite e recebe (sua imanência), e não mais para modelos dos quais os eventos supostamente decalhariam (a transcendência); uma negação que se torna afirmativa, por meio de movimentos necessariamente transgressores de desativação de mecanismos da moral e do controle, que encarnam nos mais diversos signos.

A diferença na/da repetição pode se apresentar como uma espécie de **nova guinada**, como quando se está exercendo uma determinada atividade e, chegando a um suposto limite, abandona-se temporariamente a tarefa. Quando se retorna a ela parece possível enxergar aspectos de maneiras completamente diferentes, como se nossa percepção se deslocasse e expandisse, e o distanciamento possibilitasse uma nova paralaxe **de dimensões heterogêneas**: “Para uma diferença, repetir é retomar à distância, portanto abrir uma perspectiva sobre.” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 111). Um **respiro**, um intervalo em constante deslocamento, é o tempo e o espaço da diferença.

A repetição da diferença soa sempre estranha pois coloca um problema **paradoxal**, que abre frestas para o campo da imanência: é que ela é a recorrência do que nunca é Idêntico, a repetição sempre diferida. Sua semelhança está no retorno de uma multiplicidade, fazendo simultâneos o uno e o múltiplo, o singular e o coletivo. Por isso é que a diferença escapa à Representação: ela nunca é a mesma ou melhor, ela nunca reocupa o lugar do Mesmo, de algo a ser copiado, mimetizado.

Esse estranho paradoxo parte do plano das virtualidades: ao atingir uma diferença, passa-se a enxergar e escutar de modos diferentes aos anteriores, através de criações de novas visões e audições, imagens e sons antes inesperados. Assim, a diferença pode até estar na Forma, no visível, no atual, mas ela nunca é somente formal.

Para além da repetição física e da repetição psíquica ou metafísica, *uma repetição ontológica*? Esta não teria a função de suprimir as duas outras; mas teria a função, por um lado, de lhes distribuir a diferença (como diferença transvasada ou compreendida); por outro lado, teria a função de produzir ela própria a ilusão que as afeta, impedindo-as, todavia, de desenvolver o erro contíguo em que elas caem. (DELEUZE, 2006, p. 274)

Nesse trecho podemos observar como Deleuze dá a ver uma tipologia da repetição portadora da diferença. Além de emanar seus efeitos por meios físicos e psíquicos, a repetição pode também se encontrar em um plano dito “ontológico”, não metafísico ou transcendente, mas virtual, onde residem as diferenças em estado puro, sem uma origem identificável. Isso é muito importante porque nos faz ir além da repetição que se encontra no meramente empírico, perceptível racional ou sensorialmente, nos impulsionando a investigar camadas mais profundas das operações da diferença, que evidentemente acabam por precipitar em pontos ou zonas da percepção, mas que não se encontram apenas nelas.

Essa tipologia da repetição desenhada por Deleuze parece dialogar com o que ocorre nas artes, que lidam com a apropriação de fontes prévias, quando uma repetição física se faz sentida no aspecto de manipulação formalista; uma repetição psíquica no aspecto de alteração contextual; e, quem sabe, uma repetição ontológica que pode ser antevista em uma recomposição dada à imanência. Um artista da recomposição, ecoando Nietzsche, será aquele que abre por figuras estéticas “a possibilidade de uma transmutação como nova maneira de sentir, de pensar e, sobretudo, como nova maneira de ser (...)” (DELEUZE, 1976, p. 58). Esse “ser” evidentemente não apontará para os caminhos de um Sujeito, das vontades de um artista ou autor, mas para o estranho ser que toda obra de arte instaura e lança no mundo, blocos de perceptos e afectos, o que Deleuze e Guattari (1992, p. 230) chamam de “ser da sensação”.

*

No campo das artes é possível indicar alguns efeitos da valorização da repetição como processo de diferenciação. Nota-se que há, inclusive, variações no modo de usar, na percepção e em como cada artista fabrica e se alça ao circuito da repetição da diferença. Grandes artistas

desnudaram assim em seus trabalhos uma paralaxe da repetição como ato criador. Por meio do gesto de repetir – palavras, sons, imagens – revelaram o que não se poderia enxergar sem a recorrência, através de diferentes procedimentos e perspectivas. A seguir, me debruçarei brevemente sobre três casos nessa direção que, apesar de terem se dado durante o século XX, se apresentam como cruciais por terem seus ecos ouvidos em parte das obras que lidam com a recomposição no século XXI.

Aqui, não se trata justamente de destacar a influência que exercem, mas de fazer saltar abordagens contíguas que permitem com que obras, do século passado e deste, converseem em modo diferencial.

Na literatura, a poeta e ensaísta Gertrude Stein é certamente um nome a ser lembrado no tocante à repetição. No ano de 1935, a escritora proferiu uma conferência intitulada “*Portraits and Repetition*” (“Retratos e Repetição”), na qual buscou mostrar por onde transitava a novidade na elaboração de seus *retratos escritos*⁴, componentes de livros como *Tender Buttons* (1914) e *The Making of Americans* (1925), entre outros. Segundo Stein, os procedimentos de feitura dos retratos escritos são absolutamente diferentes daqueles que recaem sobre o desenvolvimento de meras descrições.

Ao comentar seu procedimento escritural, a poeta repele a utilização da palavra “repetição” a princípio por dois motivos: 1º por conta da “repetição”, segundo a autora, remeter sempre à esfera da mesmidade, de um reforço dos significados usuais e utilitários das palavras; e 2º para afastar seu trabalho de uma crítica literária já à época tornada clichê, lugar-comum: a de que sua escrita se baseava na repetição de palavras.

Stein dirá que, em vez de se apoiar na repetição, sua escrita ganha vida a partir da ideia de *insistência*, para ela a real promotora da diferença via reiteração. A poeta crê que é através do ato de insistir em palavras, expressões e frases que se torna possível capturar na composição de retratos escritos o ritmo da presença de um ser, aquilo que iria para além de qualquer Sujeito, Objeto ou Paisagem. Assim, uma pessoa ou qualquer outro ser, mesmo aqueles inanimados, seriam antes presenças dotadas de fluidez, portadoras de intensidades. Stein procura apanhar e registrar em seu texto sonoridades e tonalidades que digam o movimento que cada ser carrega.

É interessante notar que para a autora não há separação entre a ideia e o procedimento, quer dizer, seus poemas estão sempre inscritos e pautados na própria *insistência* (as palavras, as expressões e as frases se repetem com pequenos deslocamentos e jogos de linguagem, alguns que,

4 Ou simplesmente “retratos”. Opto pela expressão “retratos escritos” para diferenciar o retrato feito no campo da poesia do retrato praticado na pintura e na fotografia.

infelizmente, só são plenamente compreendidos e concebidos na língua inglesa, o que sempre traz uma dificuldade imensa em termos de tradução). Em seu trabalho, forma e conteúdo estão imbricados de tal modo que *falar sobre* se transfigura em um *falar com*. A ilusória separação entre os campos teórico e prático parece então desaparecer. Eis um pequeno trecho de “Retratos e Repetição” que exemplifica tal afirmação:

Um qualquer é claro por qualquer pequena coisa por qualquer pequeno modo por qualquer pequena expressão, um qualquer é claro se assemelha a um alguém, e um qualquer pode notar essa coisa notar essa semelhança e ao fazer isso eles têm que lembrar um alguém e isso é algo diferente de escutar e falar. Em outras palavras a feitura de um retrato de um qualquer é como eles estão existindo e como eles estão existindo não tem nada a ver com se lembrar de um qualquer ou de qualquer coisa. Vocês veem o que quero dizer, mas sim é claro que sim. (STEIN, 2001, p. 293, tradução minha)

O procedimento de Stein pautado na insistência opõe duas atividades – verbos tornados substantivo – na composição escritural: enquanto “lembrar” é a pura repetição do mesmo adotada pela descrição memorialística – pertencente à vontade de replicar no presente um passado já morto, padecido –; “escutar e falar” é o gesto-procedimento pelo qual se busca situar um presente fluído, o que dá a ver uma existência, o que torna possível a escrita de um retrato. Esse talvez seja o grande caráter da diferença em questão: ela é sempre uma produtora de vida, potencializadora do encontro, o que persiste e faz proliferar um olhar particular, mas múltiplo. A insistência é o que anima a vida que reside nos retratos escritos de Stein.

A poeta acredita também que a diferença produzida pela insistência está em um ato imprimido na tentativa de registrar o movimento que é aquele da própria coisa que está sendo retratada, como se o poema concentrasse certa gradação de real, sendo povoado por cores, sons, imagens, trejeitos etc. Um constante deslocamento e um jogo com imagens é o que parece sempre estar em questão em sua escrita – daí é possível apreender sua afeição pelo cinema, a ponto de a escritora chegar a dizer que o que ela fazia nos retratos escritos era o que o cinema fazia nas telas (STEIN, 2001, p. 294), mesmo que ela nunca tivesse assistido a um filme até então (dado da sincronidade, espectro *zeitgeist*) – seu procedimento: escrever como quem filma. Versificar traçando 24 imagens (com som, vanguarda do cinema) por segundo, cada uma só aparentemente idêntica à outra, mas sempre com pequenas diferenças invisíveis a olho nu, o suficiente para dotar de presença a linguagem.

Os retratos escritos de Stein talvez sintetizem a poesia transdisciplinar que sua autora desbravou, muito antes desses serem temas bastante reconhecidos, na mescla e expansão das artes. Ao falar em “Retratos e Repetição” de seu procedimento escritural, é incontornável a construção de

pontes e ligações de sua obra com a música, a pintura, o cinema e a performance (já que o texto foi escrito para ser oralizado).

Quanto ao segundo motivo propulsor da ideia de insistência, cabe ressaltar como a escritora foi bastante sagaz ao afastar de seu trabalho a ideia direta e estreita de repetição, assim a crítica literária, que se dava por satisfeita ao marcar a leitura dos trabalhos de Stein, ficou órfã de seu principal rótulo generalizador. Esquivar dessa crítica já tornada na década de 1930 um clichê sobre sua produção era como uma resposta desarmadora que diz: “não, vocês estão enganados, não se trata de repetição, mas de insistência.”. Isso fez com que dela própria partisse toda uma nova perspectiva crítica acerca de seu trabalho.

A diferença da insistência, para Stein, estava ainda na ênfase e no momento exato em que, ao operar a fabricação de retratos, ela acabava mesmo por criar visões e audições por meio da literatura, se esvaziando de uma percepção passageira, porém marcante:

Então aqui está. Houve o período dos retratos de *The Making of Americans*, quando escutando e falando eu concebi a cada momento a existência de um alguém, e pus no papel cada momento em que eu tive a existência daquele alguém dentro de mim até que eu tivesse completamente me esvaziado disso que eu tivera como um retrato daquele alguém. (STEIN, 2001, p. 307, tradução minha)

É mesmo como se, em seu procedimento, a escritora parecesse emular a situação do pintor que se encontra frente ao modelo, retratando-o, pronto para exercitar sua técnica pictural (e não deixa de ser curioso que Stein tenha realizado retratos escritos de pintores amigos seus, como Henri Matisse e Pablo Picasso). Mas Stein não se contentava com apenas representar através da descrição de uma pessoa, paisagem, animal ou objeto qualquer (sua escrita não é realista, evidentemente, é antes abstrata ou talvez mesmo cubista – como certa vez ela afirmou desejar), inversamente era como se ela os produzisse em texto, revelando um novo ponto de vista – uma nova imagem escrita de uma presença – a partir do processo de retratar as coisas outrora diante de si, no erigir de uma pedagogia do olhar e da escuta. É certamente a operação de um árduo exercício que entra em questão:

Toda vez que eu dizia o que eles eram eu dizia de modo que eles eram essa coisa, e cada vez que eu dizia que eles eram como eles eram, como eu era, naturalmente mais ou menos mas nunca a mesma coisa cada vez que eu falava o que eles eram eu dizia o que eles eram, não que eles fossem diferentes nem que eu fosse diferente mas como não era o mesmo momento que eu dizia eu dizia com uma diferença. (ibid., p. 299, tradução minha).

Na repetição bastante singular que é operada pelo procedimento escritural de Gertrude Stein, insistir é enfatizar diferenças por meio da alteração constante de coordenadas sintáticas e semânticas via recorrência, no construtivismo de uma certa cadência da novidade repetitiva, presentificando vidas que atravessavam seres – inanimados ou não – através de retratos escritos.

Também na literatura, mas em outros campos como o teatro, o rádio, a televisão e o cinema, um artista que lidou com a repetição como geradora da diferença foi Samuel Beckett. Em suas produções, Beckett apostou na repetição através de múltiplas expressões: gestos, posições, palavras, vozes e silêncios.

Segundo Deleuze, em seu ensaio “O Esgotado”, a diferença que emerge da repetição promovida pelo escritor irlandês se dá pela noção de *esgotamento*. O filósofo inicia seu texto fazendo questão de realizar uma importante distinção: aquele que se encontra “esgotado” é bem diferente daquele que chamamos de “cansado”. Deleuze marca assim uma radicalidade na noção de esgotamento: “O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar.” (DELEUZE, 2010, p. 67). O cansaço se firma como a parada da atividade, o estafio físico, enquanto que o esgotado, ele próprio algo desgastado, porém mais do que isso, continua a operar sua ação repetitiva e ininterrupta, mesmo quando permeada por intervalos, em uma tentativa de esvaziar o mundo dos possíveis.

Há inclusive em Beckett a repetição de personagens que se encontram em situação afásica, mas que não param simplesmente por estarem cansados; eles continuam atuando mesmo sem saber o porquê, esgotados em suas possibilidades, mas ainda sim em atividade. O cansaço é aquilo que chega após o término das intenções, a realização de um objetivo, mesmo se fracassado; já o esgotamento não se caracteriza pela intencionalidade ou o voluntarismo (é recorrente as personagens de Beckett não saberem o que estão fazendo ou por que estão fazendo algo), nele não se sabe por que se esgota, as variações, as atividades visam como que um nada –, mas não propriamente o nada do relativismo, trata-se de um nada que acaba sendo criador de real, de imagens prenes de sentido e sensação.

Deleuze (ibid., p. 86) detecta e mapeia em Beckett quatro modos ou ações que esgotam o possível, erigindo uma crítica imanente que identifica aspectos de mistura entre causa e efeito mobilizados pelas obras do artista: 1 – formar séries exaustivas de coisas; 2 – estancar os fluxos de voz; 3 – dissipar a potência da imagem; e 4 – extenuar as potencialidades do espaço. Esse mapeamento criado por Deleuze a partir da obra de Beckett aponta para uma espécie de arte da

combinatória de ordem heterogênea, pois da mesma forma que as personagens beckettianas se movimentam para esgotar possibilidades de diversas ordens, seu procedimento escritural se dá pelo esgotamento do possível nos significados das palavras, abrindo-as para sentidos outros. Levar a repetição à exaustão dos possíveis se mostra como a diferença beckettiana elementar.

A repetição que Beckett imprime na linguagem é como uma marreta que de tanto golpear um mesmo local em um muro acaba por atravessá-lo, expondo furos que nos fazem enxergar novas imagens de sentido e sensação. Essas são como que imagens puras, não viciadas, e como nos diz Deleuze, não objetos visíveis (a imagem que encontra um meio), mas processos, dado que sua potência se encontra ainda por ser desbravada, em estado latente. Isso quer dizer que o trabalho continua, que uma nova linguagem só pode emergir *em constante reinvenção*, sem que haja uma finalidade em vista: “Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de novo. Ainda pior de novo.” (BECKETT, 2012, p. 66).

Beckett, entre os idiomas inglês e francês, criou uma língua própria, uma língua outra, sempre estrangeira (nunca exatamente inglesa, nem tampouco francesa), algo que só ocorre nos belos e grandes livros, como disse Marcel Proust, em uma frase bastante cara a Deleuze, epígrafe de *Crítica e Clínica*. Nessa direção, ainda em “O Esgotado”, Deleuze desenha outro mapa, algo cronológico, constante dos procedimentos de Beckett que geram uma multiplicidade de línguas (estrangeiras) que aparecem no transcorrer da obra do artista irlandês: uma língua I, dos objetos enumeráveis e combináveis (que se encontram mais no início de sua produção, em seus romances); a língua II, das vozes emissoras e dos fluxos (a passagem do romance para o teatro e o rádio); e uma língua III, das imagens puras e dos espaços quaisquer (o trajeto romance-teatro-rádio até a breve incursão no cinema, mas mais notoriamente na chegada à televisão).

Vale notar que, em um sentido paradoxal, através do tédio e da monotonia (é comum ouvirmos alguém dizer que pouco ou nada parece se desenrolar nos textos e nas peças de Beckett), os escritos e as línguas do autor de *O Inominável* repelem e afastam o que há de mais entediante na linguagem: sua aderência estanque a significados, hábitos e memórias. O que efetivamente acontece em Beckett é a precipitação de imagens de um nada repetitivo e inventivo.

O que há de entediante na linguagem das palavras é que ela está sobrecarregada de cálculos, de lembranças e de histórias: não se pode evitá-lo. No entanto, é preciso que a imagem pura se insira na linguagem, nos nomes e nas vozes. Às vezes será no silêncio, por um silêncio comum, no momento em que as vozes parecem ter se calado. (DELEUZE, 2010, p. 81)

Temos desse modo a busca pela criação de imagens linguísticas, através da repetição que expurga a própria língua inventada, abrindo-a para outras dimensões. Como no trecho de *Pra frente o pior* (*Worstward ho* ou *Cap au pire*), um dos últimos textos de Beckett, de 1983, com o qual Deleuze termina seu ensaio:

O melhor mínimo. Não. Nada de melhor. O melhor pior. Não. Não o melhor pior. Nada de melhor pior. Menos que melhor pior. Não. O menos. O menos melhor pior. O mínimo nunca pode ser nada. Nunca ao nada pode ser reconduzido. Nunca pelo nada anulado. Não anulável menor. Dizer esse melhor pior. Com palavras que reduzem dizer o mínimo melhor pior. (BECKETT apud DELEUZE, 2010, p. 111)

Nesse trecho, observa-se o movimento da escritura de Beckett, que confere à língua um exercício de perfuração e maceração da linguagem, apostando na utilização de uma contenção e uma economia de palavras que tornam os significados usuais ruínas, instaurando a escrita em um lugar contra supostos “êxitos narrativos”, espaços hegemônicos da literatura. Em sua famosa “carta alemã”, de 1937, ou seja, texto separado por quase 50 anos de *Pra frente o pior*, o artista escreve, já demonstrando sua visão de inquietude e combate frente ao senso comum da linguagem:

Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar (...). (BECKETT in ANDRADE, 2001, p. 169)

Beckett opera toda uma reversão da ideia de fracasso quanto ao uso das palavras, sendo que, para ele, o verdadeiro êxito será na verdade o fracasso da linguagem corriqueira ou mesmo de uma linguagem prolixa e suntuosa, impregnada em boa parte da literatura. Beckett não se contenta em escrever como mais um escritor, ele busca sempre novas línguas, mesmo que sempre por dentro ou a partir da língua, de um idioma específico, criando assim “um acontecimento na fronteira da linguagem.” (DELEUZE, 1997, p. 9). É como se o escritor de *Pra frente o pior* não escrevesse exatamente como um escritor, mas, quem sabe, como um artista criador de uma arte ainda por vir, além-literária.

Além da expurgação dos significados aderidos, Beckett nos mostra ainda que – pela repetição extenuante – pode se tornar possível a fabricação da diferença por imagens puras, sem vícios de hábito ou manchas da memória, gesto próximo da máxima de Godard: “não uma imagem justa, justo uma imagem!”. Sobre essa noção de imagem que não se refere somente ao sentido da visão, Deleuze (2010, p. 101) afirma: “A imagem é precisamente isso: não uma representação de objeto, mas um movimento no mundo do espírito”. Esse movimento em um “mundo do espírito”,

não metafísico, é efetivamente o que faz as coisas transitarem por um plano virtual dos acontecimentos possíveis, sendo que as imagens criadas por Beckett não são evidentemente sempre empíricas, mas povoam outros espaços e efeitos que podem eventualmente precipitar (atualizar-se) no que quer que seja.

Acredito ser pertinente, por um instante e para visitar uma produção em outro campo artístico de Beckett, atravessar a única experiência cinematográfica do artista irlandês, o curta-metragem *Film*, de 1965, escrito por ele e dirigido por Alan Schneider, que conta com a participação do ator Buster Keaton. A escrita de um fragmento sobre *Film* se justifica pela forma como a obra se baseia incontornavelmente na repetição como procedimento artístico, a partir de um tema bastante trabalhado na filosofia e que atinge de modo decisivo o campo da arte: o da percepção.

Partindo da máxima do bispo George Berkeley: “ser é ser percebido”, Beckett concebe dois personagens: “O”, que remete ao personagem de Keaton visível, em ação; e “E”, que indica o olhar da câmera (BECKETT, 1985). Vemos inicialmente “O”, esse estranho personagem (essa também uma repetição na produção de Beckett, a de personagens sempre bizarras e excêntricas), escondido por uma capa, um chapéu e um pano no rosto, caminhando rapidamente de costas para a câmera, escorado em um muro captado em Plano Geral. O movimento de perseguição de “E” a “O” se dá por alguns segundos, até que esse último se depara com um casal na rua. Os rostos do casal são então mostrados em Primeiro Plano, expondo uma espécie de choque ao olharem para “O”.

Chegando em um prédio, “O” sobe rapidamente as escadas, se encontrando agora frente a uma senhora que as descia. Novamente temos o Primeiro Plano de um rosto, o da senhora, que também se mostra bastante assustada. Além da repetição do choque, outra reiteração se dá: assim como já havia feito na rua, “O” checa sua pulsação após estar diante das pessoas, como se isso fosse necessário para verificar se nele havia vida, se ele estava e permanecia um ser vivo, perceptível, mesmo quando longe do olhar de outros.

“O” regressa finalmente ao que parece ser seu lar. Lá temos alguns poucos objetos e animais: um espelho, uma janela, uma maleta, uma cadeira de balanço, um cachorro e um gato em um cesto, um papagaio em uma gaiola e um peixe em um pequeno recipiente. A partir do início da sequência “O” vai, em cada momento, anulando qualquer possibilidade de percepção quanto à sua existência: fecha a janela, evita passar diante do espelho, coloca o gato e o cachorro para fora (repetidas vezes, pois os bichos insistem em retornar ao recinto), tampa com um pano a gaiola do papagaio e o recipiente com o peixe.

Nota-se que os realizadores enquadram em Primeiro Plano todas as imagens nas quais há a possibilidade do envolvimento de alguma percepção, como no caso dos animais, evidenciados por seus olhos. Alguns objetos também sugerem a imagem de dois olhos, como, por exemplo, os botões que abrem e fecham a pasta que “O” retira de sua maleta e o desenho em madeira da cadeira de balanço. Essa semelhança com o órgão ocular em objetos inanimados a princípio sempre faz com que “O” fique algo transtornado, mas é como se ele logo notasse a ausência de vida nos objetos, o que o tranquiliza, dada a impossibilidade de ser percebido por aquelas coisas.

Temos a partir daí o único vestígio de alguma identidade quanto a “O”. Na pasta que retira da maleta ele folheia algumas fotografias, que mostram casais e adultos com bebês. Ele chega então a uma fotografia sua o que dispara sua ira e o faz rasgar todas as imagens. Depois, “O”, sentado na cadeira de balanço, cai em um cochilo, e é aí que seguimos um movimento de aproximação feito pela câmera, interrompido pelo acordar súbito de “O”, como se ele notasse – percebesse – a existência de um outro alguém no ambiente. Ele cai novamente no sono e a câmera enfim consegue se postar diante dele.

Esse primeiro deslocamento faz com que a câmera se mostre também como uma personagem no filme, a personagem “E”, algo que nos é primeiro sugerido pelos planos subjetivos que não sabemos exatamente se são de “O” (os Primeiros Planos que mostravam os rostos do casal na rua e da senhora nas escadas, os animais e os objetos). O jogo está assim posto: “O” e “E” são o mesmo ou um duplo? Quando ao final a câmera ultrapassa o ângulo de restrição de 45° (essa informação parte das anotações do próprio Beckett), temos a revelação da imagem viva de “E”, que possui a mesma imagem de “O”, portando uma expressão opaca, sem transmitir qualquer sentimento ou emoção, enquanto que “O” é quem agora expressa um estado de choque.

Seguindo um minimalismo bastante rigoroso na construção dos movimentos e dos cenários – como registram as notas e os desenhos de Beckett –, *Film* nos mostra a repetição do horror advindo da percepção, do “ser percebido” ou do “ser enquanto percebido”. Há no curta-metragem a tentativa da criação de uma pura imagem do imperceptível. “O” passa todo o tempo perseguindo um esgotamento: extinguir as possibilidades de percepção em direção a um “tornar-se invisível”, a anulação e o esvaziamento do Sujeito, da Identidade e mesmo do Ser. O filme trata ainda de uma questão de perspectiva, entre o personagem e seu duplo, entre os dois que possuem um olho só (*Film* começa e termina por um *close* de um olho de que não se tem referência, mas que se pode supor ser tanto de “O” quanto de “E”), ambos caolhos, personagem e câmera, homem e máquina.

Como marco da produção de repetições diferenciais no século XX, temos nas artes plásticas e audiovisuais, a figura de Andy Warhol e todo o seu trabalho junto ao movimento que se configurou como a *pop art*, a partir do início dos anos 60, e que continua a ecoar seus efeitos no século atual.

O artista estadunidense sempre explicitou, ao falar de sua obra, um aspecto inerentemente frívolo e superficial em seus trabalhos, baseado no ponto de vista que se pauta na ideia de que a obra “é o que ela é”, como se tudo o que ele fizesse não fosse para ser pensado, ou melhor, que nada que realizasse fosse pensável. É como se Warhol encaminhasse sua produção para uma arte “acrítica”. Em certa medida – curta – isso poderia fazer sentido, mas então por que há uma quantidade relevante de críticos e teóricos, de pensamentos por vezes bastante díspares, que se debruçaram sobre as criações de Warhol? Entre os inúmeros estudiosos que pensaram ou mencionaram em algum momento o trabalho do artista estão, por exemplo, Roland Barthes, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Arthur Danto, Susan Sontag e Hal Foster.

Em um jogo de neutralização, as posturas de Warhol tornam por vezes algo estúpidas e descartáveis as erudições quanto à sua produção. Mas isso não bloqueia ou impede o pensamento. Apesar do seu “dar de ombros” para as definições mais elaboradas quanto ao seu trabalho, o artista *pop* estava ciente do que diziam acerca de suas obras, o que é facilmente identificável pela consulta dos registros de declarações e conversas que tinha com quem travava relação.

O aparente desinteresse de Andy Warhol faz com que uma crítica a partir de seu trabalho seja sempre uma “crítica arrancada”. Para o artista, se sua obra suscitasse repulsa ou admiração daria no mesmo, desde que tocasse e gerasse interesse por parte das pessoas, o importante era sempre prolongá-la o máximo possível – e passados mais de 50 anos ela continua mesmo a repercutir com vivacidade. Portanto, parece claro que suas perspectivas não recaem sobre qualquer impedimento para o pensamento, até porque, se a crítica se resumisse ao ponto de vista do artista, ela diria pouco, por vezes nada.

Algo notório, como “bom” estadunidense, é que Warhol talvez tenha sido o primeiro a colocar a arte em relação íntima com o mercado, fazendo com que ela o ditasse, e não o contrário. Para ele, a arte estaria mais ligada ao consumo do que ao pensamento. Suas palavras corroboram para tal: “Comprar é muito mais americano que pensar e eu sou absolutamente americano” (WARHOL, 2008, p. 255).

Warhol dispara, curiosamente, a lembrança do personagem principal do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, dirigido por Rogério Sganzerla em 1968. Esse grande filme brasileiro, que narra

fragmentariamente uma estória ficcional baseada em um personagem real⁵, nos apresenta a figura do Bandido como pertencente a esferas aparentemente opostas, mas não tão distantes, pendulando entre o boçal (praticante de atos “pouco usuais” no seu dia a dia criminoso) e o gênio (o fora da lei que consegue repetidas vezes escapar ileso da polícia). Assim como o Bandido, Warhol parece residir no interstício entre a boçalidade e a genialidade, o que fica evidente durante a experiência de leitura de seus livros, como, por exemplo, *A filosofia de Andy Warhol* – escrito que fora, na verdade, assim como seus outros livros, transcrito a partir de gravações de conversas e depoimentos dados pelo artista, que oscila entre frases as mais triviais e descartáveis com máximas que parecem, e que são mesmo compreendidas, como aforismos artísticos de ordem teórico-conceitual.

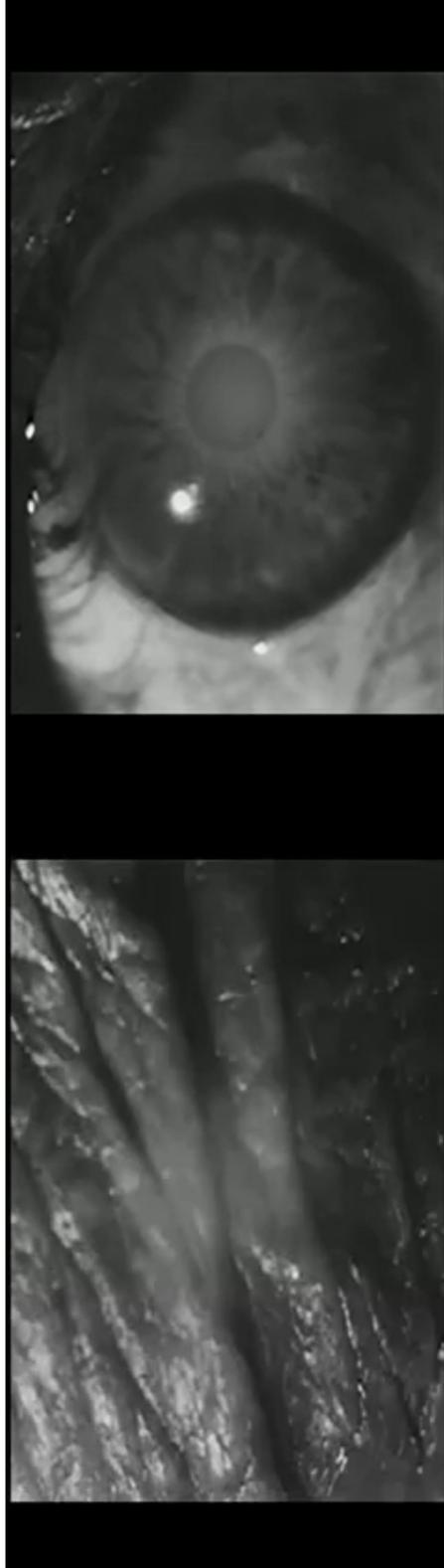
Fabricar uma crítica a partir da obra de Warhol é então sempre caminhar de braços dados com o incômodo e a sensação de que se está fazendo algo vão, e essa é provavelmente uma impressão que o artista ficaria bastante satisfeito em ver nos críticos. De qualquer forma, já que a obra basta em sua existência, resta à crítica pensar no que realmente importa, nos valores da obra do artista, no ser que ela instaura e lança: o que a arte de Warhol fez? Quais foram suas conexões e seus efeitos nos contextos artísticos e culturais? Verificar assim o “efeito-Warhol” e suas adjacências é tarefa que certamente cabe empreender.

Aposto que seja, sobretudo, por conta do caráter irrequieto de ruptura e das ressonâncias de provocação que injetou em todo o universo da cultura, que uma crítica à pop arte pode ser interessante. Em resposta aos ecos emitidos pelo movimento do Expressionismo Abstrato nos EUA, principalmente àqueles focados na ideia de que a arte era necessariamente uma criação estética individual, como que advinda de uma inspiração metafísica sublime do gênio-artista (ideia ainda alimentada por um notório Romantismo), Warhol e outros artistas da pop arte introduziram fatores de “produção social coletiva” (FOSTER, 2014, p. 76) na arte, diluindo impressões bastante em voga no campo da Estética e da Crítica de arte no final dos anos de 1950.

Sua verve provocativa se localiza em uma constante deturpação da noção de arte, questionando a validade de qualquer essencialismo artístico ligado a um mundo pretensamente superior, elevado, apartado do ordinário, dos clichês que jorram pelo cotidiano capitalista (a publicidade, a moda, o *business*, a indústria cultural etc.). No caso de Warhol, ele foi como uma criança birrenta ou um adolescente rebelde extremamente indolente, pois sempre que se firmava uma visão como Absoluta, que desdenhava de certos atos pensados como distantes da arte, ele os fazia. É como afirma Edmund White (apud DANTO, 2004, p. 106):

5 João Acácio Pereira da Costa, conhecido como o “Bandido da luz vermelha”, foi um criminoso serial que apareceu com destaque nos noticiários do Brasil na década de 1960 pela forma violenta e audaciosa com que cometia seus delitos.

Figura 1: O Olho de *Film*



Andy tomou todas as definições concebíveis da palavra arte para desafiá-la. A arte revela o traço da mão do artista: Andy optou pela serigrafia. Um trabalho de arte é um objeto único: Andy surgiu com os múltiplos. Um pintor pinta: Andy fez cinema. A arte é divorciada do comercial e do utilitário: Andy se especializou nas latas de sopa Campbell e Notas de Dólar. A pintura pode ser definida em contraste com a fotografia: Andy recicla meras fotografias. Um trabalho de arte é o que um artista assina, prova do seu trabalho criativo, de suas intenções: Andy assinava qualquer objeto.

Aí está o que identifico como o primeiro dado da repetição da diferença em Andy Warhol: ao repetir o próprio movimento da criação artística, o artista estava diferindo-o, gerando novos sentidos e modos de fazer, tornando a arte algo incapturável, desmembrando qualquer suposta Essência quanto a ela, rompendo com significados fechados e fazendo com que a própria definição de arte se metamorfoseasse, colocando-a então em posição de perpétua contestação, mesmo quando parecendo se aliar ao *establishment*.

Assim também parece pensar Roland Barthes ao dizer que “a pop arte procura destruir a arte (ou ao menos não utilizá-la), porém a arte retorna: a arte é o contrassujeito da nossa fuga⁶” (BARTHES, 1980, tradução minha). Sempre é possível a fabricação de novas definições, sentidos, o que escancara como um falso problema aquilo que vemos retornar de tempos em tempos como ladainha do mesmo: “o que é arte?”. Warhol nunca diz o que é ou não arte, o que ele faz é algo mais radical, ele *torna arte*, como que dizendo: “ok, vocês hoje acham que isso não é arte? Pois amanhã farei com que digam que é”.

O artista estadunidense aproximou a arte da vida cotidiana e dos sintomas de uma época (que de certa maneira ainda perdura) que se constituíam por uma nova ebulição da industrialização, da expansão do Mercado, do surgimento e crescimento do campo da publicidade e do design e do incentivo constante e cada vez maior ao consumo, oscilando entre o erudito e o mundano, a alta e a baixa cultura, levando a arte ao que pretensamente se pensava distante de sua Essência.

O lugar da sensibilidade desse artista esteve justamente no modo hábil com que lidou com lados aparentemente opostos e inconciliáveis. Warhol colocou em mescla e simultaneidade diversas dimensões da arte: enquanto Mercado, enquanto campo teórico, enquanto estilo, enquanto modo de vida etc., tornando-a algo muito mais vasto, amplificando-a. É possível enxergar essa perspectiva através de inúmeras declarações, como, por exemplo, quando certa vez disse: “Pop arte é um modo de gostar das coisas” (WARHOL apud DANTO, 2004, p. 108).

Outro fator de repetição na obra de Warhol em sintonia com os anos de 1960 está na trilha da intensa e já mencionada industrialização e da presença massificada da utilização de máquinas e

⁶ Aqui, Barthes faz uma alusão ao campo da música, onde em um coral, o “contrassujeito” é aquele que dispara uma nova melodia e cadência no canto, apresentando uma fuga a um tema antes firmado e repetido.

ferramentas eletrônicas. Daí, foi que o artista transportou para a criação artística a característica de uma *serialização*. Isso fica evidente ao enxergamos como a repetição aparece por toda parte em sua obra a partir da década de 60, constituindo uma ponte de ligação entre as intermináveis séries de serigrafias que produziu (*Two dollar bills [front and rear]*, de 1962; *Texan, Portrait of Robert Rauschenberg*, de 1963; *Campbell's Soup II*, de 1968 etc.), os filmes que rodou (tanto aqueles focados no drama e na encenação, como *Vinyl*, de 1965 ou *I a Man*, de 1967, quanto os mais experimentais, próximos já da noção de “cinema expandido”, como *Sleep*, de 1964; *Empire*, de 1965; e a série *Screen Tests*, de 1966), suas instalações (como *Warhol*, de 1964 e *Brillo Boxes*, de 1974), e os trabalhos de apropriação do fotojornalismo (*Ambulance disaster* e *White burning car III*, ambos de 1963).

Um dos “efeitos-Warhol” é certamente este: por meio de um processo próximo ao das máquinas, tornar as coisas as mais banais interessantes, na valorização do tédio e na captura de uma duração em “estado puro”. Essa banalidade passava necessariamente por uma experiência do real, na valorização da vida em seu modo corriqueiro e mais cru possível, imprimindo o desejo de “achar o desinteressante interessante e o ordinário extraordinário” (DANTO, 2004, p. 108).

Trabalhos traçados a partir dessa linha paradoxal constam em boa parte das produções filmicas mais experimentais de Warhol, como *Empire* (feito em parceria com Jonas Mekas). O que está em jogo nesse caso é a exibição frontal e escancarada da monotonia, que é própria à duração do tempo tal qual ele se apresenta para nós no plano empírico. Esse filme não passa do registro de um só plano de oito horas ininterruptas do maior prédio comercial de Nova Iorque à época, o *Empire State Building*, sem nenhum movimento de câmera e montagem, ou seja, não há ali o uso de qualquer artifício ou técnica de manipulação do tempo e do espaço.

Essa valorização da monotonia e de um tempo (real) arrastado dá a ver outra fala de Warhol: “Não quero que seja essencialmente o mesmo – quero que seja *exatamente* o mesmo. Porque quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o sentido escapa, e melhor e mais vazio você se sente.” (WARHOL apud FOSTER, 2014, p. 127). Ao afirmar tal, parece que a intenção do artista se volta ao ato de apenas copiar, em uma espécie de retorno à *mimesis*, mas essa é evidentemente uma *mimesis diferenciada*, posto que seu registro não está mais dependente de uma técnica-virtuosa (a habilidade, o dom do artista em *representar* o real, por meio da máxima aproximação à natureza), mas da tecnologia (o registro direto e explícito através da câmera), que faz com que seja revelado o absurdo do real, a passagem do tempo próxima à experiência corriqueira.

Talvez mais do que nos dois casos anteriormente visitados, Gertrude Stein e Samuel Beckett, em Andy Warhol a repetição se aproxima perigosamente de um círculo vicioso por ela lidar com

Figura 2: *Rauschenberg*



signos que se referem a clichês, sentinelas da repetição do Mesmo. As fontes apropriadas de que parte a pop arte são dadas ao idêntico, e Warhol as diferencia através da expurgação de seus lugares-comuns pelo excesso. Endosso assim a perspectiva de Éric Alliez quanto à pop arte ao dizer que sua “diferença maior é de saturar – pela serialização – as imagens as mais comuns na era de sua reprodução mecanizada para extrair delas uma ‘pequena diferença’ que poderá acarretar em várias outras repetições na vida cotidiana a mais estandardizada...” (ALLIEZ, 2013, p. XV, tradução minha). É como se Warhol injetasse na banalidade essa pequena diferença que a torna algo digno de apreciação poética e estética.

As séries serigráficas parecem ser as mais ilustrativas nesse sentido. Por meio da repetição compulsiva das imagens de celebridades ou astros difundidos e engolidos pela indústria cultural, com apenas algumas variações de cores ou de luminosidade e revelação (quando fazendo uso também da fotografia), Warhol apaga os signos os mais aderidos àquelas figuras, gerando lampejos de diferença pelo esvaziamento do significado. Em seu circuito de reprodução, é como se o artista proporcionasse a abertura para novas produções de sentido e mesmo de signos, como afirma Foucault (1997, p. 59): “Disfarce da repetição, máscaras sempre singulares que não escondem nada, simulacros sem dissimulação, capas díspares sobre nenhuma desnudez, pura diferença.”

O procedimento de serialização realizado por Warhol produz repetições com pequenas alterações empírico-formais: cores, posições, traços; mas também opera a repetição da diferença que se posiciona decisivamente na serialização como geradora de um esvaziamento dos mais variados signos e códigos impregnados nas imagens e coisas. É por conta desses fatores que creio poder dizer que a repetição diferencial na obra de Warhol está na serialização, em uma repetição que teima na busca por um “mais de realidade”, como diz Deleuze [2018 (1973)].

Ainda outra vez, será Deleuze quem intercederá para pensar essa diferença que vem do procedimento repetitivo na arte, aliado à vida ordinária, banal, tal como realizada por Warhol:

Mesmo a repetição mais mecânica, mais cotidiana, mais habitual, mais estereotipada encontra seu lugar na obra de arte, estando sempre deslocada em relação a outras repetições com a condição de que se saiba extrair dela uma diferença para estas outras repetições. Isto porque não há outro problema estético a não ser o da inserção da arte na vida cotidiana. Quanto mais nossa vida cotidiana aparece estandardizada, estereotipada, submetida a uma reprodução acelerada de objetos de consumo, mais deve a arte ligar-se a ela e dela arrancar esta pequena diferença que, por outro lado e simultaneamente, atua entre outros níveis de repetição, como também fazer com que os dois extremos das séries habituais de consumo ressoem com as séries dos instintos de destruição e de morte (...) (DELEUZE, 2006, p. 274)

Não foi em vão que optei por esses três casos da repetição da diferença na arte no século XX. Isso porque em Gertrude Stein, Samuel Beckett e Andy Warhol é possível vislumbrar a **aparência** do caráter tanto uno quanto múltiplo da diferença. Esse aspecto primeiro, algo geral, diz respeito à diferença como acontecimento repetidor, quer dizer, aquilo que imprime uma alteração de coordenadas, algo que surge e faz com que nada mais seja o mesmo depois – o que consta nos casos dos três artistas mencionados. Da mesma forma, há um fator múltiplo – **de singularidade** – nesses artistas, detalhado pelos procedimentos repetitivos que engendram a diferença em cada um deles.

Torna-se possível ainda, após visitados esses três casos da repetição da diferença, observar um duplo movimento inscrito pela repetição rumo à diferença na criação artística: **um comum**, que expurga aspectos viciados e excessivamente aderidos às coisas através de um esvaziamento generalizado – da gramática, dos signos, dos símbolos, da cultura etc. – e **outro heterogêneo** e imanente, sempre de acordo com os procedimentos adotados em cada caso: Gertrude Stein pela insistência, Samuel Beckett pelo esgotamento, e Andy Warhol pela serialização.

Reafirmo uma ruptura com o significado e a Representação na arte por entender que esses dois visam sempre o idêntico, a padronização e a manutenção de uma correspondência modelar. Encontra-se tanto no significado quanto na Representação a vontade inexorável da repetição do Mesmo. É por isso que esse é um dos combates que se tem de enfrentar ao pensar qualquer recomposição. Principalmente aqui, onde todo desejo se encontra nas trilhas de uma repetição da diferença, que dribla e escapa de modelos: **repetir diferindo, diferir repetindo**. Uma arte da recomposição só poderá se dar na repetição da diferença, caso contrário ela será apenas mimetização estanque, ausência da produção de qualquer reinvenção ou reconfiguração realmente renovadoras, transgressoras e disruptivas.

HOMEM COMUM

“Se observarmos como alguns indivíduos sabem lidar com suas vivências – suas insignificantes vivências diárias –, de modo a elas se tornarem uma terra arável que produz três vezes por ano; enquanto – muitos outros! – são impelidos através das ondas dos destinos mais agitados, das multifárias correntes de tempos e povos, e no entanto continuam leves, sempre em cima, como cortiça: então ficamos tentados a dividir a humanidade numa minoria (“**minimaria**”) que sabe transformar o pouco em muito e numa maioria que sabe transformar muito em pouco; sim, deparamos com esses bruxos ao avesso, que, em vez de criar o mundo a partir do nada, criam o nada a partir do mundo.”
F. Nietzsche

Tudo se inicia na luz da lua entrecortada pelas nuvens no céu, essa imagem que é ao mesmo tempo sombra e luz, preto e branco, colorida – a imagem de todos os possíveis.

Tem-se então cenas da natureza, uma pequena descida de rio, **em preto e branco**, logo revelada às cores. Vamos a uma cena de piquenique, invadida por frases que se atropelam, emitidas por duas vozes as quais **sem demora** percebemos se tratar das de pai e filha, que são filmados em Plano Geral. Notamos que um conflito se passa entre os dois, não há ali uma conversa, mas uma discussão. Essa discussão é pontuada pelo clássico “plano/contraplano”, afeita que é ao senso comum: ela é quase como uma reconstituição das mais banais discussões de telenovela. Não há grande novidade nessa discussão; nesse caso, os contextos, as palavras e os discursos podem variar, mas a discussão é sempre a mesma – discutir é não conversar.

Eis que, repentinamente, quebrando com o fluxo da ausência de diálogo, o som nos expõe uma novidade. É uma outra voz que entra em cena: a voz do diretor. Mas essa não é uma voz impositiva, *over* (voz onisciente, de um cineasta-Deus), mas diegética, estando apenas fora do quadro, *off*. Não vemos a imagem do diretor, mas o escutamos interferir na discussão, buscando colocar “panos quentes” no entrevero entre pai e filha, amenizando-o. Essa primeira aparição do cineasta, Carlos Nader, leva à constatação de uma espécie de “diretor-mediador” presente, uma de suas múltiplas facetas encarnadas. Em um trabalho de conciliação, Nader procura destacar a afeição entre as personagens, pai e filha, que, segundo ele, separadamente se referem mutuamente de modo amoroso, porém, ao estarem um diante do outro, não **se expressam** da mesma forma.

O diretor quer evitar o conflito, a zona cinzenta e opaca da discussão, do não-encontro, ele quer alguma diferença. Se não for esse o caso, ele tenta ao menos não piorar a relação pai-filha, não causar mais dano. É curioso que a imagem do diretor em sua interferência não é o que se destaca na sequência, mas sim o que pouco antes havia sido revelado: saíramos da imagem geral e do plano/contraplano do piquenique, para a visualização, **em** um *close*, de um gravador de som que se encontrava anteriormente escondido às vistas do espectador, revelado atrás de um galão d’água.

A partir daí estamos já frente a uma questão que assombra o fazer documentário desde seus primórdios: poderia a câmera captar, testemunhar ou registrar alguma fagulha ou cintilação da realidade? Quando se posiciona a máquina e se começa a gravar, sendo as personagens sabedoras dessa **intrusão**, ou ao menos atentas à sua chegada, seria possível capturar algum grau de real? No caso de *Homem Comum*, será mesmo que o diretor queria captar um “real puro” como Nilson sugere no início do filme ao lhe dizer “você quer uma realidade você vai ter a realidade.”?

Na cena descrita, a filha acusa seu pai de necessitar da ficção, dessa intrusão, para lhe demonstrar afeto. O diretor entra em cena para acalmar os ânimos e reposicionar o gravador de som, é como se nesse instante ouvíssemos um silencioso “corta!”, que é ignorado pelo operador de câmera, que, supostamente distraído, continua a filmar até perceber seu rateio e apertar o botão de *stop*. Essas intrusões do gravador de som, do operador de câmera e do diretor, explicitam o fazer cinematográfico ali implicado, as **presenças engajadas** pelo cinema que levam a pensar no modo como, possivelmente, as filmagens da obra em curso foram desenvolvidas: sem que houvesse um roteiro prévio. O que acontecia diante das câmeras era o que guiaria a peça final, constituindo o documentário. São os acontecimentos ali presentificados que levarão à construção de alguma linha narrativa, se ela existir. Esse será, portanto, um filme necessariamente não teleológico, uma obra que não tem objetivo final, a não ser a duvidosa e frágil expectativa de se tornar um filme.

Deixamos enfim a cena da discussão e partimos novamente para planos da natureza, um Primeiro Plano de um formigueiro, **em** preto e branco, em seguida um Plano Geral onde nosso olhar passeia por um riacho, e mais uma vez aquele plano inicial, do luar. Essas imagens, de cunho *poético-sensível*, aparentemente desconectadas da vagarosa aparição de uma linha narrativa pontuarão o documentário em diversos momentos.

Homem Comum, de 2014, para além de qualquer discussão, como aquela entre pai e filha que abre o filme, promove uma série de encontros e conversas. O cinema documentário possui uma espécie de linhagem quanto a essa noção que faz dele um propositor de encontros e conversas. No entanto, é preciso realizar algumas distinções pontuais que marcam as diferenças entre **promover um encontro**, se colocar em situação de conversa, e simplesmente se manter no estado de uma entrevista. O mais usual, sem dúvida, e que acabou inclusive por se convencionar na produção de documentários, é a exposição da história de um indivíduo, de uma personalidade, de um grupo, de um tema etc., feita quase sempre de forma linear e cronológica, por meio do depoimento de pessoas que tiveram algum contato com aquela história contada (indivíduos envolvidos, especialistas e estudiosos etc.).

Essa forma que se tornou hegemônica nos documentários parece derivar do campo jornalístico, no qual temos uma figura que interroga (o jornalista, o diretor, aquele que registra) e outra que responde (o entrevistado, a personagem, aquele que é registrado). Apesar de esse formato poder discorrer e revelar interessantes aspectos do que se busca contar, ele tem evidentes limitações – basta pensarmos na forma como se dão os documentários baseados em entrevistas, em que os enquadramentos, por exemplo, quase nunca fogem ao mesmo padrão de captação. Outro fator restritivo no formato de documentário baseado em entrevistas, é que ele parte de uma construção prévia, posto que o(a) diretor(a) já possui de antemão as perguntas a serem feitas. Isso tudo confina evidentemente qualquer tentativa de maior experimentação audiovisual, fazendo com que o documentário apoiado em entrevistas se torne uma espécie de “narrativa clássica” do gênero.

O diretor de *Homem Comum*, Carlos Nader, envereda por um trajeto outro dentro da história do cinema documentário. Não é que ele abdique completamente da forma-entrevista, muitas vezes no decorrer do filme é o que parece se passar, mas a carapaça de uma entrevista logo dá lugar a um diálogo aberto, escape, em que as imagens e os sons não se bastam no captar de fontes emissoras referenciais, mas em um movimento de expansão do filme, na produção de relações exteriores e inusitadas, pautadas no encontro entre dois indivíduos ou mais.

A entrevista é um formato fixado sob o esquema “pergunta-e-resposta”, onde não há espaço para o deslizamento de posições e posturas quanto a entrevistador e entrevistado, que se mantêm sob seus lugares sem que haja qualquer mudança nessa relação. Na entrevista, o entrevistado sempre tem que ter algo a dizer, mesmo que tudo o que for dito – geralmente é o caso – não passe de rasas declarações, enquanto que o entrevistador sempre sabe o que perguntar.

Um encontro não exige posicionamentos fechados; nele, não há exatamente perguntas sendo feitas e respostas sendo dadas. Um encontro não indica a presença de dois ou mais corpos em um mesmo local, ele pode inclusive ser solitário, só que essa solidão será sempre povoada, por uma variedade de coisas: imagens, sons, conceitos, gestos etc. Esse é o exemplo do encontro que abre *Homem Comum*: ele não é ilustrado apenas pelo piquenique, porém por toda a sequência, que começa e termina com o luar. O que faz um encontro audiovisual é o encadeamento entre a unidade e o todo das imagens e dos sons, com todas as camadas de sentido e sensação que esses carregam – a discussão entre pai e filha, a natureza, o preto e branco e o colorido, o gravador de som, a presença do diretor etc. –, que permeiam esse panorama inicial do filme.

Quanto à conversa, ela respeita e valoriza o silêncio, ao contrário da discussão. Na discussão, sempre há uma vontade de imposição, o que nunca leva a lugar algum: as coisas se mantêm em estado inalterado. Isso, por exemplo, nos faz ver como os documentários de um

cineasta como Eduardo Coutinho (admirado por Carlos Nader, que realizou, em 2013, o filme-encontro *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*) não são pautados em entrevistas, mas em conversas, já que o silêncio é aspecto seminal nos encontros que o diretor engaja.

Como venho apontando, essa diferenciação entre entrevista e discussão e encontro e conversa é, na verdade, uma questão de estilo, de abordagem, de prática. No caso do diretor de cinema, trata-se de uma maneira de conduzir sua relação com as personagens, com as paisagens e com o próprio aparato audiovisual, sem necessariamente dominar situações ou induzir falas. Um grande desafio para o estilo que visa promover encontros e conversas está justamente nessa condução não coercitiva. As abordagens que Nader adota faz com que ele próprio seja um personagem, se questionando junto com Nilson, o personagem protagonista, mesmo que na direção, no suposto balizamento dos temas tratados. Nader está assim aberto também a conduções propostas por Nilson, o que transporta o documentário para lugares não planejados.

É fato que o cineasta inicia e desenvolve geralmente os diálogos do filme pelo esquema pergunta-e-resposta, estrutura de toda entrevista, mas logo notamos nas cenas que esse é liquefeito por interferências mútuas, geralmente pela colocação de problemas que permitem a criação de espaços enevoados, onde não há mais quem pergunta e quem responde (entrevistador e entrevistado), só a configuração de questões, dúvidas trocadas.

A promoção de encontros que realiza Nader ultrapassa em muito a mera reunião de um pai e uma filha, ou de uma família, mas o encontro de imagens e sons, de movimentos, de paisagens e de ideias. Promover um encontro, nesse sentido, não é simplesmente convocar e juntar pessoas, mas tudo o que ali orbita, as próprias subjetividades e presenças, atuais e virtuais. Encontros são como núpcias diz Deleuze (1998, p. 16) que podem se dar, não forçosamente, em reuniões de familiares, casais, amigos etc. Para a criação artística, quando uma experimentação está em jogo, não se trata então de meramente entrevistar, mas de catalisar encontros; não se trata de discutir, mas de desatar conversas. No caso do fazer documentário, um encontro e uma conversa soam como coisas elementares, pois conectam a um desejo de investigar, de tatear, de observar e mergulhar. O filme se torna uma perpétua busca – e não necessariamente por respostas.

Percebe-se, assim, via estilo, como o cinema de Nader avança ao que remete eminentemente à recomposição. Arrisco que essa seja a primeira das múltiplas recomposições operadas pelo cineasta em *Homem Comum*: a recomposição do formato-entrevista, hegemônico no cinema documentário.

Se me proponho problematizar de que forma Carlos Nader aborda as personagens de seu filme, creio poder arriscar dizer brevemente por onde passa, através de fazeres anteriores, esse

estilo, uma dinâmica documental do cineasta. No meu ponto de vista, sua abordagem se localiza entre Eduardo Coutinho e Chris Marker, com a adição de certo tom intimista, poética própria a Nader.

Em dados momentos de *Homem Comum*, temos a impressão de acompanhar uma entrevista coutiniana, em que o diretor não faz a menor questão de se esconder visualmente enquanto mantém uma posição quase minimalista, silenciosa em termos sonoros, reservando sua intrusão a pequenos comentários-provocações. Em outros instantes, vemos Nader produzir algo como um “filme ensaio”⁷ que não se escora plenamente na enunciação das personagens, mas nos efeitos que as palavras por elas ditas podem emitir. Esse é o caso de um cineasta como Chris Marker, que traça linhas de pensamento em seus documentários a partir de declarações, histórias, imagens e sons – muito marcadas pela voz *over*, por uma locução que desenvolve pensamentos em sintonia com a forma audiovisual – enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, utilização do som etc. Em boa medida, o que vemos em *Homem Comum* é a conjunção desses dois fazeres documentais: da valorização do encontro à produção de pensamento provocado por imagens e sons.

Ao contrário do fazer documentário hegemônico, *Homem Comum* – nesse sentido afeito à forma-ensaio – é um filme sobre a procura de um filme, que ousa escancarar sua busca incessante por sentido, se perguntando a todo instante: “será que esse filme existe? Se sim, por que ele deveria existir?”. Assim, a “crise existencial” que acomete o cineasta também se inscreve no próprio filme, que tem em seu núcleo de criação o debater dessas indagações. É possível então afirmar que o filme de Nader é uma obra vizinha ao “não-senso”, próxima ao que se mostra aberto a sentidos e sensações possíveis, impensadas ou apenas intuídas.

*

A história que se apresenta como pano de fundo de *Homem Comum* consta em linhas gerais da vida de um caminhoneiro, Nilson de Paula, que leva uma vida tranquila no interior do estado do Paraná ao lado de sua esposa, Jane, e filha, Nilciane, apesar de sua constante ausência por conta do trabalho na estrada. A captação desse pacato cotidiano familiar, nos anos de 1990, restava adormecido nos arquivos do diretor Carlos Nader, vindo novamente à luz após a morte de Jane, em 1999. Esse evento faz com que Nilson convide o diretor para filmar o velório de sua esposa – um novo indício de como o caminhoneiro relegava ao registro audiovisual, mesmo que

7 Atualmente, no Brasil, temos um conjunto de pesquisas em curso que investigam o gênero do “filme ensaio”, cf. TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015.

inconscientemente, a capacidade de ritualizar e efetuar uma declaração, algo que sua filha na sequência inicial do filme já explicitava.

A questão é que essa percepção de Nilson quanto à ritualização via registro acomete também o próprio Carlos Nader. Ambos estão tentando, no final das contas, dar sentido aos acontecimentos da vida, à colocação de indagações sobre nossas vinculações com o mundo através da experiência de produção do documentário.

Essa é a primeira pista de que o filme – além de retratar a história de Nilson, o homem comum, esse caminhoneiro aparentemente ordinário, medíocre – fará com que o próprio diretor se faça retratado, se faça história. Esse aspecto é bastante relevante, pois faz com que o artista não se encontre em uma posição hierárquica de superioridade, aquele que está por trás da câmera, como um portador de uma onisciência. É inclusive o próprio Nader quem, em certo momento do filme, demanda a Nilson como que pedindo sua ajuda: “o que se passa? Por que isso?”. É claro que essas questões não inibem o fato de o diretor ter algumas boas intuições, mas demonstra como ele quer ouvir as de Nilson – o que pode fazer com que ele até altere as suas próprias percepções a partir das palavras do caminhoneiro, tecendo e sendo tecido um outro fio narrativo para o documentário. Nessa direção, um caso marcante em *Homem Comum* se dá quando Nader pergunta a Nilson o porquê de ele chamá-lo para filmar o velório de Jane, o que indica como quem acaba por dar sentido à obra, muitas vezes, é mais o personagem do que o diretor, aquele que “manipula” o que se ouve e se vê.

O “Nilsão”, como sugere a marca de proximidade na referência feita algumas vezes ao longo do filme por Nader ao se dirigir a Nilson, tem assim tanta capacidade de interferência no andamento do documentário quanto o próprio diretor. Nader e Nilson são intercessores um do outro: Nader provoca Nilson à mesma medida que Nilson provoca Nader. Além disso, os quase 20 anos que separaram as primeiras cenas captadas (em 1995) e o lançamento do filme (em 2014), mostram como uma obra não tem tempo delimitado, podendo se iniciar hoje, mas só terminar em décadas, ou por vezes nem terminar, mas ainda sim vir à luz⁸.

Através do duo protagonista Nader-Nilson, uma gama expandida de instâncias é enunciada, para além do que se poderia identificar como os núcleos temáticos centrais de *Homem Comum*: os problemas e dramas pessoais do caminhoneiro e os questionamentos e dúvidas artístico-existenciais do diretor. O que mais parece interessar, no final das contas, são os ramos dispersivos periféricos do

⁸ No cinema isso não é tão comum, o que existem são documentários sobre filmes que nunca foram lançados, como por exemplo *Duna* de Alejandro Jodorowsky. Refiro-me aqui mais às artes plásticas onde recorrentemente vemos o lançamento de exposições que exibem rascunhos, desenhos etc.; ou mesmo à literatura e à filosofia, em que há casos da publicação de obras inacabadas.

documentário, que não esquivam de partir dos núcleos centrais que dão a sustentação temática do filme, mas que apontam para rotas de fuga, para a produção de sentidos e sensações de alguma forma invisíveis, latentes na trama. A história pessoal de Nilson se mostra como fio condutor movente, que lança vias para outras entradas e saídas de sentido e sensação costuradas pelo cineasta.

O que retroalimenta o que acabo de denominar “ramos dispersivos periféricos” se encontra em boa medida na apropriação que Nader faz das cenas e do contexto que lhe vem quanto ao filme *A Palavra (Ordet)* de Carl Theodor Dreyer, de 1955. *A Palavra* é baseado em uma célebre peça do dramaturgo Kaj Munk, escrita em 1925. Nela, acompanhamos um período difícil pelo qual passa uma família, os Borgen, composta pelo patriarca, o vovô Borgen, seus três filhos – Mikel, Johannes e Anders –, além da esposa de Mikel, Inger, e suas duas filhas. Os pontos principais da trama se encontram na saúde de Inger, que está grávida do terceiro filho, e do personagem de Johannes, tido como um louco que se autoproclama a reencarnação de Cristo, vagando pela casa e pela fazenda da família emitindo profecias e ensinamentos espirituais, tomados pela família e pela comunidade que os cerca como sem sentido e frutos da insanidade.

Carlos Nader seleciona e veicula em *Homem Comum* ao menos onze cenas do filme do diretor dinamarquês, sendo que alguns desses trechos se dão pela utilização de aparições diegéticas (quando Nilson e sua família assistem ao filme de Dreyer na televisão), enquanto que outros aparecem por meio de inserções intercaladas com cenas do documentário.

Gostaria, para adentrar em uma crítica dessa apropriação específica feita por Nader, de começar pela tentativa de vislumbrar o que se passa nessa interferência direta, diegética, a que diz respeito à ocasião em que o documentarista coloca os personagens para assistir a *A Palavra*: já em um tempo dito “presente”, nos anos de 2010, com a segunda composição familiar (Nilson, sua nova companheira, Sirlene, Nilciane, e sua filha bebê). Essa cena da exibição do filme de Dreyer é dividida em duas sequências: uma logo nas primeiras e outra nas imagens finais do documentário.

Parece-me claro que aí a opção de Nader realmente se pauta na busca pela revelação de como as mudanças, os efeitos do transcorrer do documentário, farão o espectador conceber leituras entre o que no início ainda não se podia exatamente distinguir e o que posteriormente se pensará por meio das impressões colhidas durante o filme. Na primeira sequência de exibição, ouvimos Nader dirigir as personagens, comentando que a ideia é fazer com que elas pareçam estar mesmo assistindo ao filme. Só que nas últimas cenas do longa, vemos que essa encenação, na verdade, era apenas um jogo de cena aprontado pelo próprio diretor, pois fica claro que Nilson e sua família

viram sim o filme de Dreyer, por conta dos comentários que tecem e que são relativos ao que se passa na narrativa do diretor dinamarquês.

As onze cenas de *A Palavra* escolhidas por Carlos Nader não são evidentemente fortuitas, mas procuram promover conexões ou mesmo provocar o endereçamento de perspectivas as mais variadas. Essas perspectivas podem ser facilmente realizadas e identificadas através de três figuras de linguagem e interpretação ou mecanismos de análise: o da analogia, o da metáfora e o do simbolismo.

Quanto ao simbolismo, pode-se indicar ao menos uma importante cena, aquela na qual Johannes entra na sala dos Borgen para dizer que havia um cadáver rondando o ambiente e a casa. Nesse instante, é como se ele também anunciasse essa aparição metafísica na história de *Homem Comum*. A gestação do bebê natimorto de Inger se transmuta como a gestação de um câncer no corpo de Jane, que culminará em seu repentino falecimento. É como se o personagem de Dreyer engendrasse o prenúncio do imprevisto na história de Nilson, chegando mesmo a auxiliar Nader como uma figura de condução da própria narrativa que o diretor brasileiro buscava tecer. Do mesmo modo é o que acontece na concatenação de uma sequência na qual o médico tenta salvar a vida de Inger com a cena em que – a pedido de sua esposa – Nilson visita uma igreja na cidade de Aparecida, interrompida bruscamente pelas primeiras imagens do que descobrimos ser o velório de Jane. É como se a fé e a ciência fossem reunidas nessa construção para ambas, ao menos por ora, simbolizarem a limitação do alcance de suas práticas perante os acidentes da vida.

No que trata da metáfora, é possível destacar dois momentos. Primeiro em uma sequência, claramente encenada, na qual vemos Jane olhar pela janela, observando nuvens carregadas no horizonte, antecipando uma tempestade por vir, na clara metáfora de algum mau presságio à vista. Isso fica ainda mais evidente, pois logo em seguida há a quebra para uma cena que mostra imagens do velório da própria Jane. Apesar de essa imagem da tempestade ser um lugar-comum, chama a atenção o fato de ela ter sido evidentemente rodada antes do conhecimento da iminente morte da esposa de Nilson. Nesse contexto, é como se o diretor pressentisse ou intuísse o futuro de Jane, confinando naquela imagem a sensação de proximidade da doença e da morte. Outro apelo à metáfora fica por conta das cenas em que Nilson realiza um carregamento de porcos. As terríveis e grotescas imagens que mostram como os animais são tocados violentamente para dentro da caçamba do caminhão podem ser interpretadas como a forma com que os seres, sobretudo os homens comuns, levam suas vidas (muito mais conduzidos, disciplinados, controlados e enclausurados do que livres), nesse caso os porcos são os humanos, presos à sua condição limitada e confusa de existência.

No que concerne à analogia, é possível dizer que ela é insistentemente invocada através dos cortes secos que Nader realiza, indo dos personagens pertencentes ao círculo familiar de *Homem Comum* aos de *A Palavra*. Os exemplos são inúmeros: a sequência na qual somos apresentados mais demoradamente a Nilciane quando pequena é seguida pela cena da menina da família Borgen, a única que não vê separação entre o absurdo e a vida, aquela que crê no milagre, não como produto da fé, mas como aspecto do real tão verdadeiro quanto o mais banal; Nilson é notoriamente análogo a Mikel, o marido, e ao vovô Borgen, o patriarca, assim como Inger está evidentemente relacionada a Jane. O mesmo fica claro quanto aos lares, a fazenda Borgen e o pequeno rancho dos de Paula.

Uma outra analogia – talvez a única que escapa ao esquema de ligação direta familiar – é a do artista com o louco, Carlos Nader como Johannes, aqueles que produzem milagres, perguntam e afirmam absurdos, antecipam acontecimentos, reinventam e ressuscitam vidas (mesmo que, no caso do cineasta, apenas através da recuperação de um material de arquivo, de um registro audiovisual). Isso pode ser de alguma maneira confirmado através dos comentários que Nilson realiza quanto à figura de Johannes, ao assistir ao filme de Dreyer, que soam como se endereçados a Nader, próximas às perguntas e ao modo de proceder do artista para com o caminhoneiro. Nilson diz algo como “será que é ele mesmo o louco? Porque tem lógica no que ele diz.”. Afinal, não seria também o documentarista aquele que arrisca perguntas deslocadas, “sem sentido”, mas que no, final das contas, produzem e instauram alguma estranha lógica?

Não posso deixar de anotar – após esses parágrafos sobre a apropriação e o uso que Nader faz das imagens de Dreyer – que acredito que o diretor de *Homem Comum*, ao chegar à simbologia, à metáfora e à analogia, comete certos deslizos em direção ao campo da Representação, tocando certos clichês (como na cena em que Jane observa a tempestade vindo em sua direção ou nas imagens da estrada desfocada que claramente remetem a uma paisagem advinda de estados oníricos), o que recai no perigo de, em vez de dar corpo aos acontecimentos, acabar por impor uma máscara de interpretação automática às imagens e sons. Já não seriam as cenas de Inger e Jane – como Dreyer e Nader filmam – a exposição da própria morte, carregando suas forças, seus blocos de perceptos e afectos? O problema então não é a utilização de imagens-clichês, mas o reforçar dos lugares-comuns. Acredito assim que o documentário tem sua riqueza apresentada quando abdica completamente desses espaços garantidos de leitura, revelando lugares-incomuns possíveis em pessoas comuns.

Há ainda dois usos criativos que Carlos Nader imprime, uma espécie de artimanha que realiza, para ligar os dois filmes por sugestão de falas e gestos, tendo o auxílio do efeito da montagem para tal – perturbando e embaçando os limites entre o que seria diegético e

extradiegético. Isso ocorre em uma das cenas na qual Johannes entra na sala da família Borgen. Ele acende algumas velas sob a janela, enuncia algumas palavras enigmáticas e sai; Inger então apaga aquelas velas e retorna à mesa da família. Essa cena é cortada assim que Anders diz “será que ele voltará à realidade?”. Apesar de essa fala se referir a Johannes, após o corte da sequência de *A Palavra*, vemos a outra família reunida, a de Nilson, como se agora tivéssemos retornado exatamente ao que remete à realidade, nos direcionando da fabulação ao real, da ficção ao documentário. O “ele” de Anders parece, assim, se referir a Nader.

Em uma outra situação, temos uma cena onde Inger e vovô Borgen conversam na sala. Um telefone toca e ambos os personagens olham na mesma direção, sugerindo que o som viria de lá, Nader então corta para Jane atendendo uma ligação na qual do outro lado da linha está Nilson. Esses procedimentos parecem querer unir diegeticamente as duas histórias, à primeira vista completamente apartadas. Por esses dois casos, fica a impressão de que o documentarista leva as cenas do filme apropriado a forçar sua entrada na história de Nilson, passando não só a dialogar indiretamente, mas a fazer parte dela, se embrenhando na narrativa que tenta costurar.

A utilização do som em *Homem Comum* se mostra ainda – junto com o uso do soar do telefone – importante para a confusão entre a transitoriedade de um interior e um exterior às cenas. É o que ocorre na veiculação da canção “O Cio da Terra”, escrita por Milton Nascimento e Chico Buarque, na versão da dupla caipira Pena Branca e Xavante, em um momento-chave da construção de uma linha narrativa para o filme. Essa canção é bastante reconhecida por ser uma ode à vida, uma celebração às fecundações, mutações e renovações proporcionadas pela natureza.

Nader – após expor o drama na vida de Nilson, a morte repentina de Jane; e na vida da família Borgen, o bebê natimorto e a morte súbita de Inger – insere uma ruptura na narrativa com a canção ao mostrar Nilson no passado, antes de todos aqueles acontecimentos, em seu caminhão. Ele coloca uma fita k7 para tocar, momento no qual é reproduzida a música de Milton e Chico. Vemos então que se trata de um *flashback*, pois acompanhamos outras imagens, de um dos alegres retornos de Nilson ao seu lar, para o breve convívio com Jane e a ainda pequena Nilciane. Mas eis que, entremeados por cenas de Inger morta, temos dois planos de Nilson despertando, no tempo passado e depois no presente do documentário. É operada assim, na narrativa, uma ponte para a entrada em outro momento da vida de Nilson, quase como em uma reencarnação, não sem sequelas: a condição física limitada, a cegueira, a filha adulta que saiu de casa, chegando a se prostituir para sobreviver etc. Logo adiante no filme, a canção de Milton e Chico retorna diegeticamente no tempo presente do documentário, onde Nilson vai à reunião de um grupo, um coral, onde cantam “O Cio da Terra”.

É interessante pensar novamente na questão de uma suposta simulação ou encenação registrada por Nader. Não importa se a canção que Nilson colocara em seu caminhão era mesmo “O Cio da Terra”, mas sim o que é feito dessa provável manipulação: um uso que embaralha os tempos cronológicos em favor dos efeitos sensíveis da narrativa. Algo que se mostra como um impulso de sentido e sensação recorrente no documentário – a reinvenção do tempo. Isso se torna crível, pois o filme não se propõe a uma austera necessidade de compromisso com os “fatos reais”, o que faz com que não haja nenhuma assinatura de contrato com a verossimilhança: o testemunho de um homem comum está sempre afeito à fabulação. Ele é o que se faz dele.

*

Se penso o campo das interpretações advindo das analogias, das metáforas e dos simbolismos como uma perspectiva analítica pouco enriquecedora quanto a *Homem Comum*, aliado que é ao campo da Representação, é porque creio que uma crítica realmente incisiva e portadora de novidade quanto ao filme está em outro lugar, na avaliação das diversas recriações implicadas no documentário, o que faz dele um executor e usuário dos processos de recomposição.

Uma primeira manifestação do processo de recomposição se encontra certamente nas apropriações de *A Palavra*, de Dreyer. Ao ter diversos trechos inseridos no jogo de montagem, o filme do diretor dinamarquês diferencia as imagens captadas por Nader, impulsionando-as para a fabricação de uma narrativa própria, de onde escapam singularidades, sentidos e sensações por meio do acompanhamento não-linear da história de Nilson de Paula.

Os motivos que levaram Carlos Nader a inserir tão fortemente o filme de Dreyer em sua obra são por ele mesmo indicados no documentário: durante os anos 90, o artista passava pelo que identificava como uma crise existencial, uma falta de crença na vida. O filme do diretor dinamarquês parecia para ele concentrar e suscitar esteticamente a impressão de uma ausência de sentido das coisas. Foi aí então, como com todo grande artista, que o viés da crise acabou por operar como elemento catalisador para a criação, se atualizando através de problematizações (“por que estou fascinado, obsessivo com esse filme e esse tema?”) seguidas por uma busca por figuras poéticas e estéticas que dariam a ver – como fizera Dreyer – forças que plainam por essas questões. Para o artista, essa condição de aporia não se mantém separada de seu trabalho, suas invenções ficam assim banhadas por uma *crisecriação*. É aí que Nader parece decidir mesclar as cenas de Dreyer com seu filme-processo-experiência.

É curioso notar, de início, que a própria matéria apropriada, as cenas de *A Palavra*, nasce também de uma refação, sendo o filme baseado na famosa peça escrita por Kaj Munk⁹. Esse desdobramento do teatro, essa condução do teatro ao cinema, possui características particulares. A principal delas está no claro desafio apresentado ao cineasta de não simplesmente reproduzir o encenado nos palcos, evitando assim a representação de um mero “teatro filmado”, mas o enriquecimento dos temas existentes na trama através de procedimentos cinematográficos. Dreyer, como grande cineasta, não se limitou a fabricar figuras estéticas pautadas somente no jogo de cena, refém da qualidade da interpretação dos atores, realizando uma minuciosa dança com a câmera, em movimentos que vagueiam pelos ambientes em longos planos-sequência, portadores de enquadramentos os mais variados.

Deleuze aborda o cinema de Dreyer a partir desse aspecto bastante interessante: a utilização do plano-sequência. Da mesma maneira ele procede na análise do cinema de Orson Welles, com a diferença de que no cineasta estadunidense há no uso do plano-sequência uma composição que privilegia a profundidade do enquadramento; enquanto que em Dreyer, Deleuze dirá que o plano-sequência aparece em um sentido inverso, apoiando-se em uma “planeza” (DELEUZE, 2013, p. 212). Quanto à planeza dos planos-sequência do diretor dinamarquês, Deleuze afirma (1983, p. 30): “quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a se abrir para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta que é o Espírito (...).”.

Essa quinta dimensão apontada por Deleuze, pode ser desbravada a partir do olhar sobre Johannes, o “louco” ou o “ser delirante” de Dreyer, que pensa ser a reencarnação de Jesus Cristo – algo que ocorrera, segundo seus parentes, após ele passar por um período dedicado a leituras filosóficas. Johannes é aquele que não só incorpora, mas enxerga os movimentos internos dessa quinta dimensão, do Espírito, espaço das forças invisíveis, virtuais. O filho do meio da família Borgen chega mesmo a indicar que sente, enxerga e escuta os movimentos da Morte, como quando ele diz à família “ouçam, é a foice! Errou o golpe!”.

Esse cinema do espírito de Carl Th. Dreyer expõe também, através de Johannes, o poder profético da voz que é transmitida para *Homem Comum*. Nader dá a Johannes a possibilidade de poder profetizar em outra história, para além da trama a qual ele originalmente pertenceria (a primeira cena de *A Palavra* apropriada pelo cineasta brasileiro é justamente uma em que vemos Johannes profetizando no topo de um morro). Suas palavras atravessam a trama a qual originalmente se inserem para invadir uma outra narrativa, a da vida de Nilson e de sua família, além de se assemelharem à própria posição do artista. As palavras e a voz do personagem Borgen

⁹ Esse foi, inclusive, o segundo filme feito a partir da peça do dramaturgo dinamarquês, o primeiro foi realizado pelo diretor sueco Gustaf Molander, em 1943.

fazem Inger ressuscitar, assim como o soar da voz de Nader em uma cena, ao emitir seu “corta!”, “ressuscita” Nilson.

Homem Comum se alia a um “cinema de espírito”, curiosamente atravessando uma história extremamente telúrica, aparentemente banal. Algo ainda notado pela forma como é inserida a questão da profecia no documentário, em consonância com a ficção de Dreyer. A profecia é aquilo que busca fundar uma realidade, apontando para um acontecimento à vista (a olhos virtuais) – definição essa que bem poderia ser associada ao cinema, já que sua magia se encontra também na capacidade de atualização via produção de real, operando uma poética profética, palavras que se mesclam: p(r)o(f)ética. A questão é que no cinema há tanto a força do profetizar quanto do lembrar: a profecia como presentificação do futuro, sua antecipação; e a memória como presentificação do passado, sua retomada. Com essa perspectiva trago para o cinema o que diz Paul Zumthor quanto à voz na poesia, que por conta desse caráter de agenciamento temporal, acaba sendo, “ao mesmo tempo, profecia e memória.” (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Outra leitura bastante pertinente que Deleuze empreende quanto a Dreyer, e que se conecta ao modo como Nader conduz *Homem Comum*, dá conta da maneira como é recorrente na cinematografia do diretor de *A Palavra* a aparição de personagens que são como “múmias” (DELEUZE, 2013, p. 206), o que é exemplificado pelo filósofo através das personagens de Joana D’Arc (de *A Paixão de Joana D’Arc*, de 1928) e Gertrud (de *Gertrud*, de 1964), grupo no qual está também incluso Johannes, personagem que apenas vaga pela fazenda Borgen, profetizando sem cessar, do quarto à sala, da sala ao quarto; da casa ao morro, do morro à casa até seu sumiço e sua reaparição para a execução do milagre. Trazendo para o caso do documentário: é cabível pensar que um homem comum pode ser uma dessas “múmias”?

A princípio diria que sim, pois há inclusive uma certa imagem já saturada que associa o comportamento cotidiano de indivíduos comuns – principalmente no meio urbano – a um caráter “morto-vivo”, como se eles não estivessem realmente despertos e atentos ao modo como levam suas vidas, sendo mais controlados do que livres – vivendo uma falsa aparência de liberdade –, assim como os porcos levados ao caminhão de Nilson. O que, no entanto, parece diferenciar as múmias de Dreyer das múmias que podem ser os homens comuns está no fato de as primeiras não terem um automatismo de cunho utilitário capitalista, elas nada produzem nesse sentido. O homem comum, por outro lado, tem a deixa da “sobrevivência material” como forma de justificar seus atos, mesmo que ele no final das contas não faça – ou não produza – qualquer sentido mais relevante de vida para si.

O estado inerte de um homem comum está na repetição do Mesmo de seu cotidiano, o que é bastante marcado por Nader, visto que boa parte das cenas apropriadas de *A Palavra* são intercaladas por momentos em que Nilson desperta, está no banho, toma seu café da manhã, segue pela estrada vazia. Mas esses instantes não são filmados em tom melancólico, ao contrário, são pontuados como momentos apreciados pelo caminhoneiro. A partir dessa perspectiva, creio que posso extrair e insistir novamente na ideia de que a múmia de Dreyer, o louco Johannes, não faria par com Nilson, mas com o artista, Carlos Nader.

Além de se referir ao cinema de Dreyer como um cinema do espírito que se desenvolve a partir de planos-sequência que destacam uma planeza, Deleuze dirá que o diretor dinamarquês é um produtor de imagens-afecção. Dentro da taxonomia de imagens cinematográficas que produz Deleuze (1983; 2013), a imagem-afecção é aquela que estaria no último estágio da travessia existente na História do cinema, trajeto percorrido da imagem-movimento à imagem-tempo. Isso porque – apesar de ainda se encontrar dentro do esquema sensório-motor – será a afecção que fará o movimento físico atual (as ações e reações das personagens) se tornar um debater de forças que dá a ver o virtual (a “expressão” no rosto das personagens). Para o filósofo, a afecção “é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante.” (DELEUZE, 1983, p. 87).

A imagem-afecção se fixa então nos seres, nos centros de indeterminação, onde uma força expressiva se instalará. Deleuze dirá que o Primeiro Plano, o Plano Próximo ou ainda o *close*, é que serão as imagens-afecção por excelência. Por conta dessa afinidade com o enquadramento dito “fechado”, bem aproximado, aliado da expressão, é que a imagem-afecção ficará bastante marcada pela imagem do rosto das personagens, ou ainda mais, por um caráter de *rusticidade*, que brota do rosto das personagens, mas que se apresenta como uma qualidade que pode se dar mesmo em um objeto ou coisa qualquer.

A liberação do tempo quanto à ação nesse tipo de imagem, em *closes*, pode ser identificada em diversas cenas de *Homem Comum*, como naquelas em que as personagens dormem; ou na cena em que a câmera se aproxima do rosto de Jane aguardando sua resposta quanto à sensação de que a vida parece um sonho; ou ainda na cena apropriada de *A Palavra*, onde vemos Inger recém-ressuscitada chorando nos braços de Mikel. Essa qualidade e forma aproximada da imagem, pelo enquadramento, privilegia também a construção de “espaços quaisquer”, posto que “mergulham” em um rosto ou um objeto, que toma toda a tela. É por isso que ela se torna uma imagem necessariamente desterritorializada, por se encontrar fora de coordenadas espaço-temporais: e

haveria algo mais próximo disso do que a imagem de alguém sonhando? As imagens-afecção de Nader se instalam sobretudo naquilo ao que me refiro como imagens de cunho poético-sensível, que aparentemente não dizem nada para a tessitura de uma linha narrativa, para se “contar a história”, mas que possuem qualidades expressivas potenciais, instauradas em centros ou zonas de indeterminação, como o rosto de Nilson por vezes focalizado ou o detalhe do formigueiro no início do documentário.

As imagens-afecção do cinema de espírito congruente com os filmes de Dreyer e Carlos Nader não se encontram apenas no fator mais às claras, de assuntos que tocam o tema da metafísica, mas na operação de algo que atravessa o telúrico. Em ambos os filmes a ideia de um Divino é de alguma maneira dessacralizada, posto que os efeitos são concretos, na vida em curso das personagens. Mas há um ponto de divergência: enquanto que em *A Palavra* temos a presença da religião como aspecto inerente da vida dos personagens (mesmo os “não praticantes” possuem uma visão ligada ao religioso), em *Homem Comum* esse fator fica obscurecido, tendo como única menção a ida de Nilson à cidade de Aparecida do Norte. É por essa separação que se torna possível enxergar uma certa profanação do filme de Dreyer realizada por Nader, não por tirar dele seu caráter divino ligado à religião, mas por fazer com que ele se desgarre da metafísica de cunho religioso, trazendo-o para acontecimentos da vida a mais comum. Temos aí um cinema de profanação de duplo movimento: em Dreyer, com o tema do milagre operado em uma trama familiar; e em Nader, com a diluição do religioso, que alcança a busca por sentidos na vida, para além de verdades e respostas advindas de um Absoluto.

*

Outro aspecto disparador de sentidos em *Homem Comum* trata do que pode ser nomeado como “binômios acoplados”. Esses dípticos se espalham por todo o filme, em temas que rondam um problema algo clássico no cinema documentário: as frágeis relações entre ficção e real; e também através de situações advindas da própria história de Nilson: as conexões entre vida e morte, vigília e sono, realidade e sonho. O que interessa nesses binômios não são as dicotomias, ou uma automática dialética que pode residir nos pares, mas a conjunção “e”, que ativa o aspecto das ligações, dos estremecimentos fronteiros entre cada integrante dos binômios fazendo justamente com que eles não explicitem apenas duplas formadas por unidades separadas e contrárias, mas um acoplamento, uma mútua alimentação.

Os pares “vigília e sono”, “realidade e sonho” talvez sejam os mais insistentemente trabalhados por Carlos Nader em sua tentativa de engancha-los produtores de sentido e sensação em seu documentário. A pergunta que dirige aos personagens sobre se a vida às vezes não parece um sonho, destacando um certo tom absurdo que há no viver, desconcerta àqueles a quem se dirige a indagação. O próprio questionamento se torna em si um absurdo, como se permitir e ousar se perguntar isso já fosse uma espécie paradoxal de sonho **induzido** ou de sono interrompido. E é bastante instigante notar que, durante o decorrer do filme, repetida a pergunta, os próprios personagens alteram suas respostas, como se com o passar do tempo eles realmente se debruçassem novamente perante aquela questão sobre a qual disseram outrora “nunca terem exatamente parado pra pensar”.

Esse é o caso de Jane que, em um primeiro momento, no instante em que Nader a conhece e a aborda de pronto, diz não saber o que responder, pois nunca teve essa sensação, de que sonho e “vida real” se confundem. Depois, passados alguns meses, ela diz **enxergar** esse aparente absurdo, inclusive nas coisas as mais básicas de sua existência: ter uma casa, um marido, uma filha – e é aí que chega a afirmar: “parece que é tudo um sonho”. As imagens do passado são como que o sonho não lembrado, assim como as do presente e as do futuro na narrativa, sugestão realizada pelas inúmeras cenas de Nilson dormindo, captadas em diferentes tempos, formadoras não de um ciclo replicador do Mesmo, mas de um circuito da diferença. É como se o filme **libera**se a percepção de uma força onírica em toda e qualquer coisa, concebida a partir da proposição de conversas e encontros que conseguem alçar às pessoas a um espaço no qual elas próprias chegam a tais impressões.

O binômio “vigília e sono” está bastante ligado ao par “vida e morte” pela alusão (ou ilusão) da vigília como o tempo no qual estamos ativos, vivos, e o sono como o estágio em que colocamos a vida em modo de espera, como uma morte temporária não privada de experiência. São recorrentes as cenas captadas por Nader em que os corpos estão dormindo ou velando sendo repentinamente interrompidos por um despertar – a morte de Inger em *A Palavra* é aí justamente o grande ponto de inflexão, apresentando a morte como esse sono temporário, interrompido pelo milagre.

Nader faz questão de filmar boa parte das cenas das personagens em descanso seguidas de seu acordar, o que evidencia ainda mais essa fronteira e nos empurra para essas relações entre binômios. É inegável também o atravessamento dos binômios quanto à ligadura entre o sono e a morte, que indicam a permanência de um tempo no qual estamos ausentes, como afirma Jonathan Crary (2016, p. 136): “Uma das muitas razões pelas quais as culturas humanas associaram o sono à morte é que em ambos se atesta a continuidade do mundo em nossa ausência.”. Essa constatação é a

que sugere o documentário, na indicação de que a vida (ou até o filme) prosseguirá, mesmo quando as personagens não se fizerem mais presentes fisicamente.

Pouco importa ainda, nesses casos, se as pessoas dormem um sono ocupado por sonhos, pois será o filme que preencherá essa lacuna, se ela existe. Esse sono, que de algum modo está afeito à vigília, está bastante presente em *Homem Comum* próximo ao que nos diz o pensador Maurice Blanchot (2007, p. 13): “a vigília é descobrir que vida e morte estão necessariamente ligadas, enquanto os homens adormecidos continuam a viver-e-morrer uma falsa aparência de vida mantida.”. É aí que a arte, o cinema, aparece como expressão crucial por misturar e jogar com o intervalo entre os binômios, apostando sobretudo nesse “e”, na produção, nos movimentos acoplados e não na estagnação dos polos, na separação de opostos.

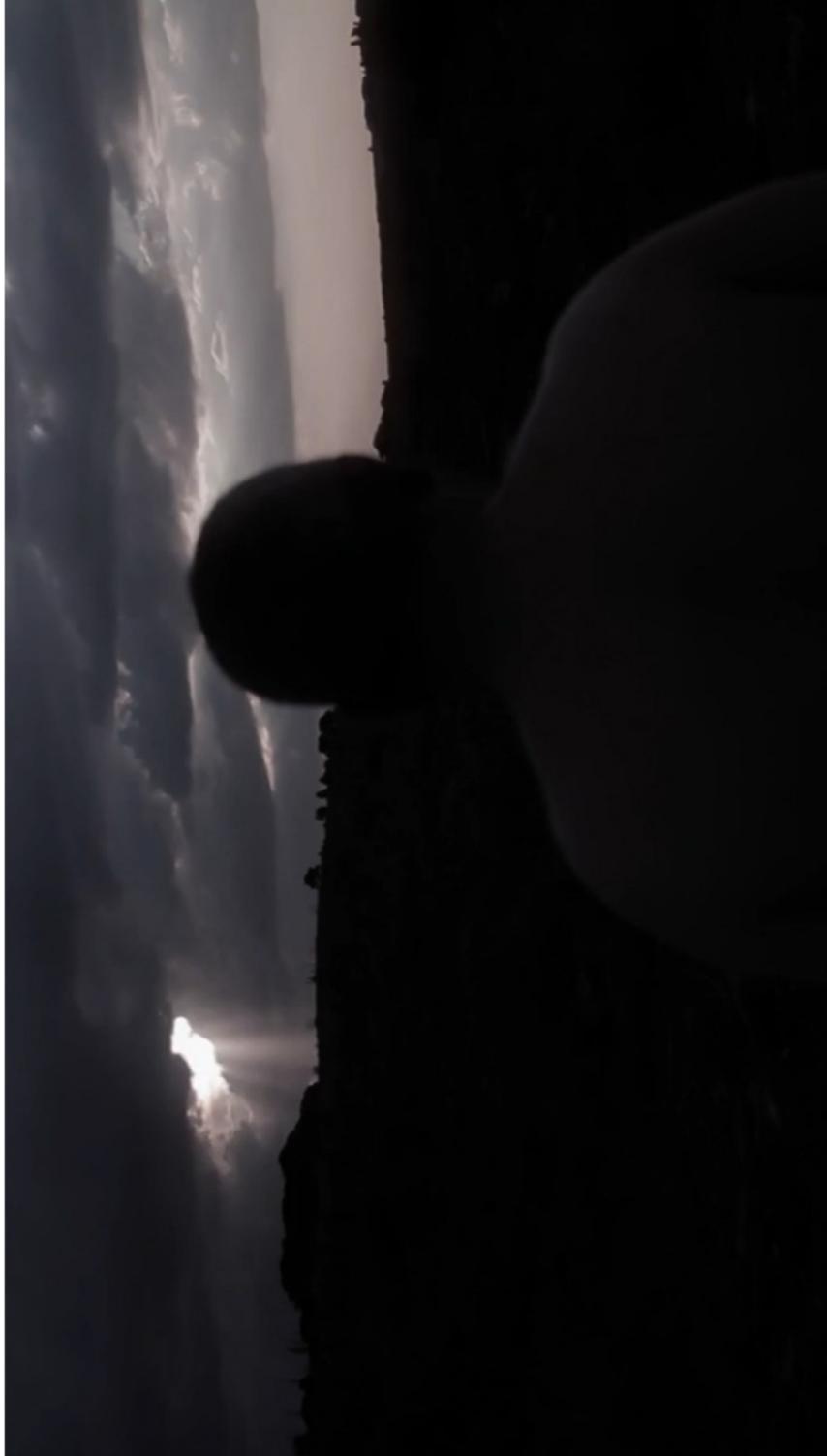
Mesmo se Nilson chega a declarar nunca sonhar, as imagens e os sons fazem isso por ele, seja por meio do simples registro, seja pela captação de cenas quaisquer, que possuem um forte apelo estético, poético-sensível¹⁰. É a partir dos binômios, por exemplo, que Nader parece provocar um movimento escape ao plano da Representação: suas indagações quanto ao sonho não parecem se localizar em uma vontade de extrair *interpretações*, ou seja, de saber o que os sonhos dos personagens poderiam informar ou revelar, o que funcionaria como uma mera coleta de informações para a construção de uma narrativa. O artista não é um terapeuta, mas um interessado em visitar os limites que há entre sono e vigília, sonho e realidade, vida e morte. Ele mostra assim que a vida é tão absurda, tão aberta aos possíveis, aos virtuais, quanto um sonho. O sonho de Nilson é sua própria vida artisticamente produzida por meio de variadas reconstituições, reconstruções e rearranjos.

Em uma outra sequência que está imersa na vigília e no sono, na realidade e no sonho, Nader intercala planos de Nilciane adulta e de Nilson dormindo, separados por uma cena de Nilciane menina, sentada em um sofá entre seu pai e sua mãe, portando um olhar estranho, algo melancólico, que nos dá a sensação de a criança ser a única realmente ali “desperta”, em um sonho ou uma vigília constantes. Da mesma forma que a menina Borgen, Nader parece sugerir que Nilciane está atenta e ciente, com a intuição dos terrenos acidentados e dos milagres por vir na história apresentada pelo documentário.

*

¹⁰ O termo não é fortuito. Não raro, é possível se deparar com críticas que definem Carlos Nader como um diretor que produz “documentários poéticos”.

Figura 3: Profecias de um Homem Comum



O intercalar entre o filme em construção, *Homem Comum*, e aquele apropriado, *A Palavra*, se dá em boa medida pelo perceptível esforço que Nader imprime para a incorporação do longa de Dreyer diegeticamente na trama que é construída pelo documentário. *A Palavra* chega a preencher tanto a tela cheia quanto apenas uma porção desta no documentário (o reenquadramento pelo campo da televisão, na cena em que as personagens de *Homem Comum* assistem ao filme de Dreyer). Essa conjugação produz um tensionamento ainda maior entre a pretensa ficção (o próprio Nilson define o tema de *A Palavra* como “a vida como ela é” e pergunta se o filme não seria baseado na “vida real”) e o contestável realismo do documentário (Nader, inclusive, faz questão de deixar registrada sua voz dirigindo seus “não-atores reais”).

Um aspecto que notoriamente indica uma recomposição entre as obras está no fato de que o que no filme do diretor dinamarquês fazia os mortos viverem – a palavra – passa a ser operado pelo uso de outro veículo de força profética no filme de Nader – as imagens e os sons.

Algo que liga também as histórias da família Borgen e as da de Nilson, e que intervém como reviravoltas, principalmente em *Homem Comum*, é que ambas revelam indivíduos comuns em sua dimensão trágica. Na história da família Borgen, essa dimensão está logo concentrada na linha narrativa principal, bastante patente, da tragédia do bebê natimorto e a morte/ressuscitação de Inger, enquanto que na família de Nilson o trágico se encontra em modo latente, em pontos específicos que vão se abrindo no decorrer do documentário, entremeadas às cenas cotidianas das personagens.

Se afirmo que o movimento que leva o homem comum ao homem trágico se mantém por algum tempo conduzido em estado latente por Nader, é porque ele faz o espectador somente pressentir essa condição possível a qualquer indivíduo. Isso ocorre principalmente devido às provocações que carregam as estranhas perguntas dirigidas aos caminhoneiros (no projeto inicial que resultou no longa), e depois a Nilson e Jane. A partir da morte de Jane é que fica bastante clara a travessia de Nilson de um homem comum para um trágico, nessa reencarnação recompositiva, indo da repetição de uma rotina a mais banal ao extremo da contestação de sentido da existência, da sensação de seu absurdo e da dúvida sobre o prosseguimento da vida.

Segundo o filósofo Maurice Blanchot, as características particulares a cada um desses homens caminham nessa direção, entre a moderação e o limite: “O homem do mundo vive nas nuanças, nas gradações, no claro-escuro, no encantamento confuso ou na mediocridade indecisa: no meio. O homem trágico vive na tensão extrema entre os contrários (...)” (BLANCHOT, 2007, p. 31). Assim, é como se vissemos Nader revelar – pela cena em que Nilson está sentado no cemitério se indagando sobre o que fazer de sua vida – a exata fronteira entre os dois homens, o registro do momento de deslocamento da percepção que o espectador terá do caminhoneiro.

Esse “homem do mundo” ao qual se refere Blanchot, que nada mais é do que o homem comum, se vê então em um estado de completa aporia, envolto pela dura manifestação em si de um homem trágico:

(...) aquele para quem a existência *repentinamente* transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiências de um espaço infinitamente silencioso, presença, enfim, de um mundo incapaz de justiça e que apenas oferece o escárnio dos compromissos, quando o absoluto, e somente o absoluto, é necessário, mundo inabitável em que é necessário permanecer. (ibid., p. 32)

À medida que o filme de Nader avança notamos, na verdade, estar acompanhando uma oscilação entre o comum, o trágico e um retorno ao comum. Em um primeiro momento obliterada pela captação de cenas cotidianas, a dimensão **trágica** aparece de forma devastadora, com a revelação da morte de Jane e a exposição da condição física limitada no presente de Nilson, essa dura impressão é, no entanto, aos poucos diluída, retornando à evidência de um homem comum que segue por uma outra rotina. Vislumbro assim, além das recomposições que permeiam a conjugação do filme de Dreyer com o de Nader, um novo processo de rearranjo emplacado pelo documentarista: aquele que parte das próprias reviravoltas na história de vida de Nilson. A apropriação feita pelo documentarista se dá de modo inverso ao que comumente vemos, posto que, no campo da **Representação**, se quer reproduzir um real via ficção, fazer com que ela *pareça* realidade; no filme de Nader, há uma busca pela recomposição – a produção de sentido e sensação – do real permeado e invadido pela ficção.

*

Um dado pertencente a *Homem Comum* – e que declara **a proeza** desse título – está no fato de que todo homem comum se encontra na inescapável experiência da rotina. O homem comum é aquele que tem no cotidiano sua morada principal. Carlos Nader reforça esse aspecto ao registrar e acompanhar pormenorizadamente a rotina de um caminhoneiro: a despedida do lar, o carregamento, a estrada, a entrega, o retorno. Chama a atenção assim a noção, **da** qual partilho a perspectiva, de que em uma rotina “não temos mais nome” (BLANCHOT, 2007, p. 241). Por mais que as rotinas variem de profissão para profissão, por exemplo, é sempre a rotina que se repete. O reforçar do cotidiano pelo cineasta tem importância no caso visitado à medida que marca essa repetição, sublinhando o homem comum como aquele que vive irremediavelmente o cotidiano. O artista entra

de forma importante nesse processo de observação do ordinário, por compreender que o cotidiano “pertence à insignificância” (ibid., p. 237), mas não uma insignificância qualquer, aquela de que se apropria o senso comum, mas essa insignificância como força afirmativa. O artista a enxerga como um local fértil para a criação, pois ela “é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez o lugar de toda significação possível.” (op. cit.).

Mas então por que o nome “Nilson” se destaca para Nader? É essa pergunta que o cineasta faz para o próprio caminhoneiro em dado instante do filme. No projeto inicial, aquele que deu vazão a *Homem Comum*, em meio às dezenas de indivíduos com quem se deparou e conversou, por que justamente sobre aquele caminhoneiro ele resolveu fazer um filme? Há aí um evidente risco tomado, a crença em alguma mínima intuição de que naquele ser havia alguma singularidade, alguma diferença a ser produzida. É aí que o artista parece conseguir enxergar e escutar algo invisível a olhos e ouvidos nus, praticando uma certa leitura de signos dada à sensação e ao sentido. Para Nader, era como se Nilson fosse o “qualissigno” do qual fala Deleuze (1983, p. 142) a partir de Peirce, aquele ser (que bem poderia ser um fenômeno climático como a chuva, exemplo dado por Deleuze apoiado nas palavras de Joris Ivens, ou até algo inanimado, uma pedra ou um objeto qualquer) que possui qualidades que vão muito além de qualquer identidade ou característica empírica, precipitada por dados concretos, factuais; qualidades que levam a pensar sobre o seu modo de estar diante das coisas, de sua própria existência, de suas visões em meio a questionamentos os mais absurdos – ignorados pela maioria. Nilson é um *espaço qualquer* e sua vida (como talvez o são todas), um *não-senso*, pertencente à insignificância, aberta a sentidos e sensações possíveis.

*

Seguimos em *Homem Comum* fragmentos temporais variados da trajetória de Nilson, o que é confirmado pela separação nos créditos finais, que se referem ao período de captação das imagens registradas como “O Passado” (anos de 1995, 1996 e 1999) e “O Presente” (anos de 2010, 2011 e 2012). Ao jogar com esse intercalar de diferentes tempos, Carlos Nader mostra que um “arquivo audiovisual morto” ou uma “metragem morta” (*dead footage*), pode ainda se manter bastante vivo, ou ter sua vida renovada, “ressuscitada”. Algo que passara despercebido, ou que não tinha à época alguma validade de leitura, passaria então a ganhar outros sentidos e sensações. É o caso de quando vemos as cenas de Jane no passado, depois de já sabermos de sua morte. Por conta desse fato,

aquelas imagens se atualizam de outro modo, apresentando algo que antes constava apenas virtualmente. Valorizamos assim a presença de Jane, que é o que retorna, diferente. Não é que o arquivo audiovisual operasse a ressurreição do corpo da mulher, uma materialização física, ele opera tudo o que atravessava sua subjetividade, os contextos da época, a família, os sonhos, a vida pacata e segura, garantindo de alguma forma a persistência ou o elastecimento de sua presença – o que Nilson parecia querer preservar ao convidar Nader para filmar o velório de sua esposa.

Não à toa, observa-se a profusão de “cinemas de apropriação” que fazem uso de imagens de arquivo audiovisual morto para dar-lhes novos sentidos e sensações, por meio de leituras talvez impossibilitadas no passado por conta dos mais diversos fatores: sociais, políticos, culturais, artísticos etc. Será a arte – uma arte da recomposição – que poderá tornar vivo aquilo que antes se encontrava adormecido: potenciais fósseis estéticos. Nesse caso, é como se o cinema oferecesse o milagre da reencarnação de perceptos e afectos, de blocos de sensação muitas vezes passados despercebidos que retornam, necessariamente, diferentes.

Completando o espectro temporal, notamos como Nader não só veiculará em *Homem Comum* passado e presente, mas empregará também o que parecem ser certas premonições, futurologias fabricadas audiovisualmente. Isso é realizado, principalmente, no jogo proposto entre o binômio ficção-realidade, na deturpação entre a encenação de cunho ficcional e o registro do real pelo documentário, na qual o diretor aposta em algumas ocasiões, chegando à concatenação dos tempos passado, presente e futuro. Nader conduz o que se pode chamar de “encenações reais”.

Essas encenações do documentário giram em torno da previsão da morte do próprio Nilson. A simulação de seu velório – a imagem-afecção, um *close* seu no caixão – e o telefonema que desperta Nilciane e a avisa da suposta morte do pai, antevem o falecimento do caminhoneiro, ocorrido pouco após o término das filmagens, em 2012. Essa futurologia via encenação, nos faz crer que Nader teria como que antecipadamente concluído que aquele filme só terminaria – um ciclo que só poderia ser encerrado – com a morte de Nilson, do contrário, o filme seguiria em processo, sem qualquer previsão de findar.

O jogo entretempos se encontra também no momento em que o diretor acelera diversas imagens do passado até a chegada no presente, onde contará um pouco do que se passou nesse meio-tempo, entre os anos de filmagem do passado e do presente. Esse trabalho com a velocidade não é, evidentemente, gratuito, e é como se Nader estivesse captando aquilo que muitas pessoas que passaram por situações de quase-morte relatam: a impressão ou a sensação de que um filme de suas

vidas] passa diante de seus olhos e ouvidos [em] uma fração de [tempo] não identificável, que reinicia uma nova experiência de vida.

*

Há em *Homem Comum* uma notória repetição de planos que podem ser expostos, como o são na pintura, através de trípticos. Isso ocorre ao menos duas vezes, as quais opto por chamar de “tríptico dos corpos velados” e “tríptico dos corpos adormecidos”, compostos, no primeiro caso, pelos dois enquadramentos realizados por Nader, um de Jane e um de Nilson; e por um de Dreyer, na cena de Inger no caixão; e no segundo, com os enquadramentos de Nilson dormindo, e aqueles de Nilciane e Inger.

O tríptico] na pintura se apresenta como uma só peça, formada por três painéis. A novidade dessa composição se deu primeiramente pelo fato de ela conseguir “ampliar” a temática dos quadros, exprimida a partir de um plano central (que seria o quadro unitário isolado) ao qual é incorporado em sua apresentação o que seriam os espaços “*off*” no cinema, o que se localiza tanto do lado esquerdo, quanto do direito dos contornos do enquadramento e da moldura, nas zonas periféricas.

No caso de Nader, os trípticos apontados estão evidentemente em descontinuidade, posto que cada um dos “quadros” se encontra em um momento isolado do filme. Todavia, creio que seria bastante cabível uni-los em uma só imagem, com o intuito de notar as diferenças entre eles (como no exemplo da similaridade dos planos dos corpos velados de Inger e de Nilson, filmados em Primeiro Plano, e a diferença da imagem de Jane, filmada em Plano Geral, mais distante). Essa reunião tríptica descontínua não é inédita também na pintura, pois o que se convencionou no tríptico como a ampliação de uma cena, passou a ser – talvez, sobretudo, a partir da invenção da fotografia – uma captação de Figuras em três momentos isolados, como na visualização de três fotografias, três fotogramas ou três *frames*. Algo que encontramos, por exemplo, nos trípticos do pintor Francis Bacon.

Assim, visualizando esses trípticos possíveis, o dos corpos velados e o dos corpos adormecidos, que se destacam na narrativa de *Homem Comum*, temos um “aumento da janela” que nos mostra a paisagem de um espectro temporal em perspectiva, transtornado pelo filme de Dreyer e pelos diferentes filmes que constituem o documentário de Nader, construindo imagens que visam tornar “visível o tempo, a força do tempo: a força do tempo mutante (...).” (DELEUZE, 2007, p. 69). Essa série sem continuidade ou simultaneidade não se destaca por uma ordenação temporal,

Figura 4: Tríptico dos Corpos Velados



mas pelas forças que transitam nas imagens-afecção que produzem. A relação que constitui a junção de três imagens não se encontra necessariamente atada ao filme de onde foram retiradas, residindo antes na exibição da experiência da morte através de diferentes formas. Pensadas isoladamente, as imagens se descolam inclusive dos contextos a que remetem primordialmente, como nos diz Deleuze (ibid., p. 74):

O tríptico é sem dúvida a forma em que se coloca de modo mais preciso a seguinte exigência: é necessário que haja uma relação entre as partes separadas, mas que essa relação não deve ser lógica nem narrativa. O tríptico não implica nenhuma progressão, e não conta história alguma. Ele deve, por sua vez, encarnar um fato comum às Figuras diversas.

As Figuras diversas, os corpos velados e os corpos adormecidos, admitem assim o fato comum das forças intocáveis ou invisíveis que palpitam do retratar da morte e do sono. Em cada uma daquelas imagens, Nader capta a sensação da própria impossibilidade da morte e do sono profundo. Diferentemente dos painéis de Bacon, em que há a sugestão da movimentação dos corpos que acontece pela deformação das Figuras, nas imagens do cineasta brasileiro essa movimentação (a exemplo de Dreyer) se dá no espírito, sem que haja uma deformação das Figuras, mas uma modulação de enquadramentos. No caso do tríptico dos corpos velados, por exemplo, o corpo de Nilson é aquele captado o mais próximo de uma rusticidade, em Primeiro Plano; já o de Jane é registrado um pouco à distância, certamente preservando a privacidade da ocasião, entre um Plano Geral e um Plano Médio (algo similar ao que se convencionou chamar “Plano Americano”, em que as personagens são enquadrados dos joelhos para cima); e o de Inger em um meio-termo, um Plano Médio no qual a vemos do quadril para cima). Esses corpos velados passam então, pelo registro estético, a carregar blocos de perceptos e afectos que podem dar a ver, atualizar de alguma maneira, a dimensão visível e audível de uma condição *post mortem* (mesmo que temporariamente, já que, na história, lhes é outorgada – a Inger e a Nilson, mas não a Jane – a possibilidade de retorno à vida), são trípticos não-lineares, que escapam ao desenrolar das narrativas. Se o três é conhecido por ser o “número mágico”, uma de suas magias ou milagres pode na arte estar: ele nos leva da unidade do plano/quadro à multiplicidade das sensações.

*

Outra recomposição evidente em *Homem Comum* está no próprio projeto que dá vazão ao filme. O trabalho inicial que se desdobra na criação do longa-metragem se baseava em uma

Figura 5: Tríptico dos Corpos Adormecidos



proposição ou estratégia próxima do que se poderia chamar de **uma** construção de um “documentário *road movie*”: Carlos Nader visitou diferentes postos de gasolina de beira de estrada do interior do Brasil, abordando caminhoneiros com a seguinte **pergunta**: “para onde você vai?”. Por ser dirigida a caminhoneiros, recorrentes viajantes, a questão parece não ser tão inusitada – posto que eles estão sempre em deslocamento, rumo a algum lugar –, porém, quando levada para outros contextos, para outros possíveis sentidos, ela aparece como uma pergunta mais enigmática, que passa não somente a se referir a uma viagem física, na estrada, mas a um movimento outro, que trata talvez mais da esfera do tempo do que do espaço (os quilômetros percorridos). Assim, aquela indagação, à primeira vista inócua, que abre o contato do artista com as personagens, parece conter virtualmente outras questões: será que ir para algum lugar diz respeito a somente se mover fisicamente? Mesmo quando pensam fazer o mais comum, realizar um trabalho, garantir sua fonte de subsistência, estariam aqueles caminhoneiros se deslocando em outros lugares que não nas estradas?¹¹

Após essa primeira abordagem, o documentarista seguia um pouco pelas estradas com os motoristas, buscando desenvolver conversas triviais, até que em um certo instante lançava perguntas-chave, na direção de um aparente absurdo, problemas que passarão a atravessar o projeto que culminará em *Homem Comum*: “você não acha que a vida é estranha? Não tem a sensação de que às vezes ela parece mais um sonho?”. Por essas perguntas, Nader **expõe** um pouco mais daquele outro movimento, não físico, atual, com que iniciava seus diálogos, **deslizamentos** outros em direção talvez ao que pode haver no espírito, na expressão sensível de um virtual, sua atualização.

Foi em meio aos mais diversos encontros que compunham esse projeto inicial – alguns deles mostrados em *Homem Comum* – que Nader se deparou com Nilson, figura que por algum motivo lhe chamara a atenção. Ao conhecer o caminhoneiro, o diretor passou a dedicar atenção apenas àquele personagem, fazendo nascer o projeto do longa-metragem, sem que fosse abandonado totalmente o cerne daquele filme inicial, tanto no tema da busca pelo sentido da existência, através de problematizações da experiência da vida, quanto na manutenção de uma espécie de linha estratégica adotada para a condução do trabalho. O cineasta sabia em dada medida como e o que filmaria, além de algumas das perguntas a serem feitas, mas nunca para onde isso tudo levaria, como se recebesse um eco da pergunta que fazia aos outros: “para onde você vai?” –, o que alimenta aquilo a que me refiro como “crisecriação”. O curioso é que, mesmo assim, o longa quase

11 Em *Homem Comum*, Nader chega a revelar o instigante título desse projeto inacabado: “Deus está no interior”.

não chegou a ser finalizado, tendo como combustível motor para uma sequência e consecutiva finalização o convite que Nilson realizou a Nader, em 1999, para filmar o velório de Jane.

A autoapropriação que Nader faz das imagens de seu projeto inicial expõe uma espécie de ensaio do que viria a ser seu filme; é o material inacabado, fragmentos, fotogramas de um filme possível que revelam e destacam aspectos que acabam sendo cruciais no andamento da história de Nilson, retratando sua gênese e suas mutações, dando vida a um material que provavelmente ficaria guardado nos arquivos pessoais do diretor. Ficam, desse modo, pelo menos duas mudanças bastante visíveis em uma recomposição do material capturado pelo próprio diretor: a da história de Nilson e a dos meandros do filme produzido e finalizado.

As recomposições que acabo de anotar se tecem e são tecidas em um trajeto de imanência, pois operam, simultaneamente como causa e efeito, princípio e fim de *Homem Comum*, partindo dele e chegando a ele. É como diz Nader em um dado momento do documentário: o filme se tornara algo que ficava “continuando, continuando, continuando”. O próprio longa, esse personagem que chegou a ser ele mesmo uma espécie de convidado, quando convocado para acompanhar o velório de Jane, é uma persistente repetição, uma ruminação, o retorno diverso de algo impregnado no cineasta e em Nilson, uma obra que ficara bastante tempo em modo de espera, como se estivesse, na verdade, apurando seus elementos poéticos e estéticos.

Esse processo de ruminação, no entanto, não se refere a uma total digestão compreensiva do filme, à intelecção de tudo o que ele pode propor. É como a letra da música pop que Nilciane canta em uma cena, aquela que repete a frase “não tem explicação”: *Homem Comum* nos indica justamente que não precisa haver explicação, mas produção de sentido – o que não explica, mas faz seguir adiante: continuar, continuar, continuar.

É importante salientar como Nader consegue alçar o filme a esse estado onde não há a necessidade de qualquer explicação. Não existe em *Homem Comum* a promoção de uma arte-terapia, muito menos a construção de um “filme autoajuda”. Fica claro, tanto desde o início quanto ao final, que o cineasta inscreve sua abordagem e perspectiva nas questões e não em respostas. Isso faz com que ele valorize ainda mais os sentidos produzidos, próximos ao que na filosofia se confirmou como aposta na noção de *vitalismo*, a partir de pensadores como Spinoza e Nietzsche.

Esse vitalismo, em linhas gerais, diz respeito a tudo aquilo (relações, encontros, pensamentos, ações etc.) que – em oposição a qualquer Absoluto moral proveniente de ideais ascéticos ou racionalismos – destaca o impulsionar da vida, o que, nas expressões de Spinoza, aumenta nossa “potência de agir” e “força de existir” (SPINOZA, 2009); ou na de Nietzsche, o que nos leva a uma “vontade de potência” ou “vontade de poder” (NIETZSCHE, 2008). E para uma

filosofia vitalista (sem dúvida, também, para aquela da diferença) a arte se revela uma das fontes mais perenes para uma crença na vida, afirmação que pode ser confirmada por alguns dos aforismos de Nietzsche, dos quais registro dois: “A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.” (NIETZSCHE, 1999, p. 50); “Antes de tudo, durante milênios ela nos ensinou a olhar a vida, em todas as formas, com interesse e prazer, e a levar nosso sentimento ao ponto de enfim exclamarmos: ‘Seja como for, é boa a vida!’” (NIETZSCHE, 2005, p. 140). Esse é, na verdade, o pensamento ao qual parece chegar Nader, notando o que realmente ligava ele a Nilson, ao perceber que era o próprio filme – a arte – que suportava e alimentava a vida. E são as próprias palavras do diretor durante o filme que confirmam: “nós dois precisamos desse filme pra viver. Nós dois precisamos da câmera pra viver.”.

Apesar de todos os enfrentamentos e dificuldades que lançam Nilson a uma dimensão trágica, o que ressoa em *Homem Comum* é essa aposta na vida, por mais absurda que ela às vezes nos possa parecer. A homenagem final em forma de texto que Carlos Nader concede ao caminhoneiro diz justamente dessa força catalisadora do vitalismo: “Este filme é dedicado à memória dele, um homem que acreditou inteiramente na vida.”.

Essa valorização de um vitalismo que não se escora em guias e respostas prontas – na renovação de sentidos e sensações – está em conexão com a crítica que procurei aqui desenvolver, escape às formas analíticas de Representação. Ao não privilegiar a leitura que se pautaria nas analogias, metáforas e simbolismos, através do esquema “isto representa aquilo”, campo da interpretação, do significado, foi possível gerar um afastamento das intencionalidades e sugestões mais diretas que parecem indicar o filme e o cineasta, em um esforço de ver e escutar o que está para além dessa superfície crítica notória quanto ao documentário.

É por isso, por exemplo, que não acredito no filme apropriado de Dreyer, *A Palavra*, como sendo um modelo para Nader (levando as personagens e eventos de um à analogia com os do outro). Não se trata de negar a existência dessas possibilidades, por isso até atravessei rapidamente esses aspectos, mas de admitir que a aceitação desses caminhos recairia em um atalho para interpretações um tanto fechadas e esperadas. É pela quebra com essas perspectivas, que identifico como quase automáticas na análise do filme, que penso ser possível levar o documentário para outras esferas críticas, fazendo com que as leituras arrisquem em ideias outras.

Nader não se entrega à tentação de sacralizar o homem comum via Representação em seu filme, o que é muito importante, por não fazer dele um ser idealizado. Ele não o torna tampouco sublime, como se poderia pensar ao assistir a algumas das belas imagens captadas no documentário. Seria fácil, até um clichê, uma espécie de *happy ending*, se o diretor acabasse por sacralizar Nilson,

por fazer dele um “herói”. O que *Homem Comum* mostra é que o extraordinário mediado pela criação artística é a própria produção de sentido e sensação renovadoras, a partir de qualquer um ou de qualquer história, desde que implicadas em procedimentos que visam sempre o alcance do sensível. Nader não faz do caminhoneiro um poeta, um diretor de cinema ou um ator, mas revela que nele, em seu modo de conduzir a vida, pode haver poesia ou potencialidades estéticas variadas. É nesse ponto que o espaço do homem comum pode se tornar um território bastante distante de um lugar ou de um senso comum. O milagre em sua vida – diferentemente do universo ficcional – não é a ressuscitação, a esquiva à morte, mas a produção de sentido e sensação que residirá na aposta em um vitalismo.

*

A imagem de todos os possíveis, o luar que passeia – assim como as nuvens – do preto e branco ao colorido aparece como um *leitmotif* de *Homem Comum*, retornando algumas vezes de forma diferente, notadamente no início e no final do filme. No caso do fechamento do longa, a imagem do luar é o que vem logo após a cena da nova reconfiguração familiar reunida para assistir ao filme de Dreyer.

Em contraste com o piquenique do início do longa, ao final não há mais discussão, e apesar de todos os absurdos acumulados naquela história, prevalece uma atmosfera de serenidade e apreensão, expressa nos olhares e rostos das personagens. Mas eis que Nader sugere mais uma das futurologias desprendidas, ao – mostrando planos fechados dos rostos de Nilson e Nilciane – reinserir uma trilha sonora que reforça a impressão de que ainda haverá algum absurdo por vir. Nessa trilha, ressoa uma sensação de tensão através de uma única nota de alta frequência, aguda, que rasga suavemente nossas percepções, apontando ainda outra e mais uma vez para a visitação dos limites entre sonho e realidade.

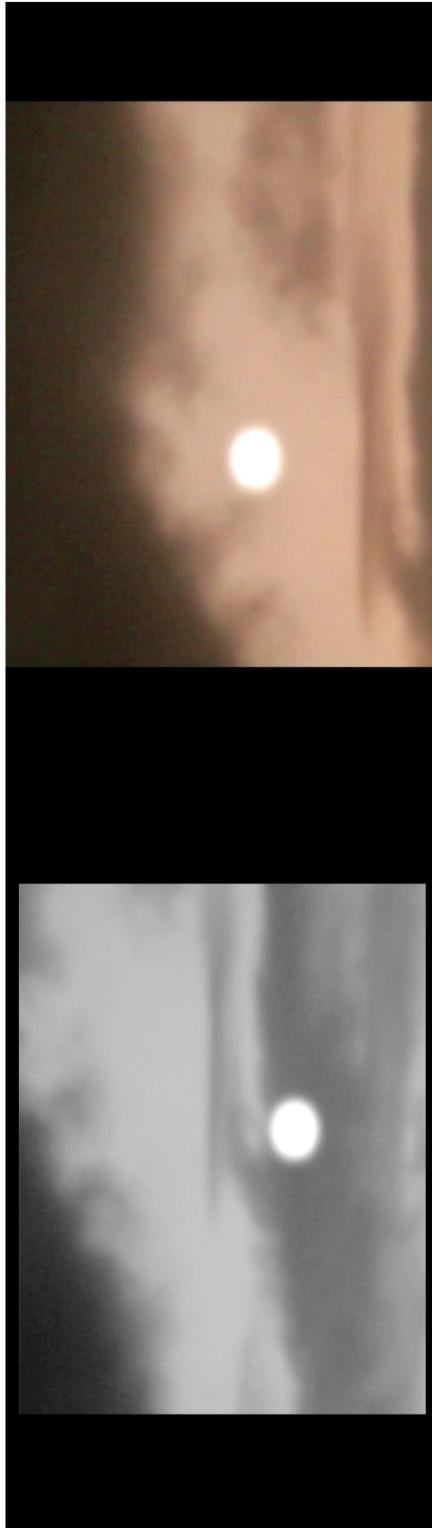
Em seguida, a cena do luar aparece em conjugação com o filme de Carl Th. Dreyer, pois a vemos exposta na tela da televisão em que a família assiste a *A Palavra* – seria, no final das contas, esta a cena cabível aos dois filmes, aquela que os uniria? Ela então preenche todo o quadro, saindo, por um corte, do pequeno reenquadramento na tela da televisão para tomar todo o espaço imagético. A mesma trilha sonora lancinante é o que persiste entre todos esses planos, e continua, agora como fundo para a voz do diretor, que retoma, em conversa com Nilson, o episódio onde foi filmada a simulação do velório do caminhoneiro.

À medida que a fala de Nader se desenvolve, o luar começa a ganhar cor, se definindo em cores justamente quando a voz emitida passa a ser a de Nilson, que afirma que, após todos os acontecimentos pelos quais passou, a vida, enfim, não parecia mais um absurdo. Agora colorida, a imagem movida pela declaração do caminhoneiro ganha outros contornos, sendo também paulatinamente ampliada, isto é, sua “janela”¹² é expandida, indo de uma resolução menor para uma maior, vasta, uma *widescreen*. Nesse aumentar gradual do campo de visão, aquela luz que vinha a nós pelo luar se transmuta na luz de um avião, que *decola*; e a trilha sonora, a nota de alta frequência, dá lugar ao som da máquina atravessando o ar e escapando de nossas vistas.

Essas passagens do preto e branco ao colorido, da janela cinematográfica restrita para a ampliada, do som produzido digitalmente para aquele captado de forma direta, são técnicas que entregam à imagem e ao som uma maior gama de possibilidades. O uso desses procedimentos por Carlos Nader atravessa qualquer primazia técnica indo em direção ao alcance do sensível, sendo ponte e travessia entre tempos *e* espaços recompostos; entre binômios; entre potências estéticas audiovisuais que expressam o milagre de um homem comum, indicando uma luz – luar ou avião – que *cintila* no firmamento e faz a vida seguir, por enquanto, na tentativa infinita de registrar o que não se deixa capturar: o sentido da vida.

12 No cinema, o termo “janela” se refere ao campo que a imagem ocupa na tela, indicando sua resolução. Durante a História do cinema, e depois com o surgimento do vídeo, vários padrões de janela foram utilizados, dos quais as proporções mais conhecidas são: 1,33:1 (hegemonizado pela televisão), 1,66:1 (bastante utilizado pelo cinema europeu), 1,85:1 (sedimentado pelo cinema hollywoodiano) e 2,35:1 (a tela ampla ou *widescreen*).

Figura 6: Luar-avião



RECOMPOSIÇÃO IMANENTE

“Toda força é **apropriação, deformação, profanação** de uma quantidade da realidade.”

Deleuze [*remixado*]

As noções de “atual” e “virtual” lançadas por Deleuze no transcorrer de sua obra, mas mais diretamente a partir de um pequeno texto (in DELEUZE e PARNET, 1998), um de seus últimos, parecem dizer bastante quanto ao que orbita a criação artística relacionada à recomposição em uma dimensão imanente. Isso porque é possível observar que o processo de recomposição lida sempre com uma certa multiplicidade (de apropriações, de releituras, de signos etc.), erigida por elementos que não se dão apenas no atual da arte, os objetos por ela produzidos – um vídeo, uma imagem, uma instalação, um livro, uma música, ou ainda uma nota, um gesto, um personagem etc. –, mas também em um lugar outro, que não se localiza apenas no empírico, espaço do sensorial e do racional. Por esse fator, marca-se uma espécie de cisão geradora de dois polos nos quais toda recomposição deve transitar – sendo que a circulação entre esses dois polos será crucial – para dar vazão a novas “vidas poéticas e estéticas”, seres da sensação; um atual: o dado plenamente visível, audível, tátil, mental, o campo empírico; e outro virtual: onde se encontram as ditas “forças invisíveis”, o que consta como inaudível, intocável, impensado, o campo dos possíveis.

Esse “virtual” não diz respeito, evidentemente, a seu significado usual nos dias atuais, aquele que remete ao território do digital¹³, mas sim a um lugar habitado por imagens que podem vir a lançar ou causar efeitos sobre as coisas ou objetos atuais. Aqui, a noção de “imagem” não se refere também ao seu significado comum, como quando falamos, por exemplo, de uma fotografia, de uma imagem “material” registrada em um suporte qualquer (mesmo quando exibida em uma tela de computador ou celular, por um meio digital). Nesse caso, “imagem” se encontra no sentido empregado pelo filósofo Henri Bergson: “(...) por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”. (BERGSON, 1999, p. 1-2).

Nesse trecho inicial do livro *Matéria e Memória* vemos o filósofo deixar bastante às claras toda a tentativa de escapar de um realismo, de base empírica, ao mesmo tempo em que de fugir de

13 Para uma explicação bastante minuciosa a respeito do espaço “virtual” criado a partir do digital e da Internet relacionado ao conceito de virtual tal como colocado por Deleuze, consultar LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

um idealismo, de base essencialista. Esses movimentos de evasão remontam e dialogam com alguns momentos da História da filosofia ocidental, principalmente quanto a uma espécie de fundação da “imagem clássica ou dogmática” do pensamento filosófico¹⁴, pautada nos textos e ensinamentos de Platão, que imprimiu uma separação entre o mundo dito **sensível** (habitado pelas coisas que devem representar) e o inteligível (habitado pelas essências que devem ser copiadas).

A **revelação** feita por Bergson de um plano espectral povoado por imagens virtuais, se configurou como um acontecimento muito importante ao pensamento de raiz filosófica, pois além de ter desviado de um dualismo empobrecedor, que não dava conta da complexidade do mundo, se postando ora a favor do meramente físico/consciente/mental, ora a favor de um modelo nunca alcançável, que deveria ser perseguido e copiado, fabricou toda uma nova percepção que alimenta e conversa proficuamente com a criação artística.

Quantas vezes não nos deparamos com o relato de pessoas (artistas ou não) que dizem que, ao terem alguma experiência com a apreciação e/ou a produção artística, não conseguiam exatamente verbalizar o que sentiram **ou o porquê** de terem se envolvido tanto com uma dada obra. O plano virtual – agregador da força das virtualidades – responde a essa sensação de estranhamento e apreensão, a impressão de sermos atravessados por algo ao estamos diante da arte: alguma coisa se passa através da relação com a obra, mas essa coisa não é explícita e identificada por meio **de** fatores empíricos, apesar de, sem dúvida, ser sentida de alguma maneira nos **corpos**.

A ruptura com o meramente empírico e com a distante essência é bastante relevante para o tema da recomposição por justamente não fazer dela uma renovação sem escapatória, ou seja, que necessita se aliar e estar condicionada somente ao plano de uma nova manifestação ou roupagem do objeto sensível (Empírico) ou apenas à essência de um modelo inteligível (Ideal) que deve ser copiado, representado ou remontado por uma suposta origem.

Uma confusão no que se refere ao virtual diz respeito à sua aproximação do universo Ideal, inteligível. No entanto, o virtual tem uma diferença seminal que o distancia por completo desse inteligível: as virtualidades não são modelos ou essências a serem imitadas, não estão ao lado de uma moral tautológica, elas são efeitos independentes, forças involuntárias que se conectam com os objetos atuais, chegando a coincidir, oscilar e efetuar trocas com eles, como se vê, por exemplo, no conceito trazido por Deleuze de “imagem-cristal” (DELEUZE, 2013, p. 88), em seu segundo livro a partir do cinema, *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. O virtual é assim como um inconsciente – ele possui uma velocidade tal que nos impede de agarrá-lo por completo –, um local que guarda o

14 Para ter acesso a uma explanação bastante rica acerca da “imagem clássica ou dogmática do pensamento” cf. o Capítulo I do livro de François Zourabichvili, *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*.

excesso dos desejos, atuando no paradoxo de poder se manter intocável, mas não intocado, já que ele passa por atualizações quando é pressentido em um objeto atual, tendo instantes ou fagulhas de atuações presentificadas.

Essa “atualização” é o processo que configura a relação do virtual com o atual, ela é a ligação que faz com que a névoa de imagens virtuais que envolve todo objeto atual possa ser atualizada, ou seja, aquilo que permite a algo que não é da ordem do sensível se verter em uma individualidade constituída (uma obra, no caso da arte), possuidora de singularidades que serão definidas pela própria atualização (no modo como as virtualidades acontecem). Alessandro Sales (2015, p. 207) nos entrega uma concisa e pertinente exposição que sumariza as definições quanto ao atual e ao virtual:

(...) o atual relata o empírico, o extenso, as formas, campo dos sujeitos e objetos já bem definidos, a dimensão própria da consciência, da linguagem, das soluções, do vivido e das experiências. O virtual expõe o ideal (mas real), as forças, contexto especulativo pré-subjetivo e pré-objetivo composto de uma multiplicidade de instâncias ainda informais (as diferenças, as singularidades ou virtualidades), dimensão inconsciente, pré-linguística, problemática, pré-sensível.

Se, por exemplo, no caso das imagens, as atuais são aquelas pertencentes ao visível, ao sentido óptico, as imagens do virtual são intensidades, forças invisíveis tornadas visíveis, atualizadas, pela arte. Todo objeto atual carrega camadas virtuais, profundidades. As virtualidades se dissolvem na obra, à mesma medida que, através de um movimento reverso, a obra se liquefaz em um virtual. Todo objeto atual é então um receptor de virtualidades que o compõem, assim como um emissor, e é na fabricação desse circuito que se encontra a constituição das “cristalizações”:

A relação do atual e do virtual constitui sempre um circuito, mas de duas maneiras: ora o atual remete a virtuais como a outras coisas em vastos circuitos, onde o virtual se atualiza, ora o atual remete ao virtual como a seu próprio virtual, nos menores circuitos onde o virtual cristaliza com o atual. (...) Os atuais implicam indivíduos já constituídos, e determinações por pontos ordinários, enquanto a relação do atual e do virtual forma uma individuação em ato ou uma singularização por pontos notáveis a serem determinados em cada caso. (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 180)

Esse fator se torna mais interessante quanto à recomposição por ela também se mostrar, ao mesmo tempo, uma receptora de virtualidades já emanadas por uma obra ou coisa apropriada e uma nova emissora que recompõe as virtualidades anteriores, remetendo, por sua vez, a outras. A recomposição é uma criadora de planos de composição recompostos que figurariam, na verdade, planos de recomposição que deslizam por outros planos já possuidores de virtualidades e objetos

atuais, mas construindo novos. Ela é como o virtual: passa a todo instante por renovações, caso contrário, simplesmente deixará de se dar.

É preciso destacar que os graus de recepção e emissão das virtualidades pelas obras nem sempre acontecem, ou ocorrem de maneira parca, pois um objeto atual pode não capturar virtualidades (o exemplo mais direto é o da reprodução do Mesmo, da *mimesis*, de significados já firmados). Da mesma forma, quando uma obra não apresenta nenhum dado realmente potente, quando se inscreve apenas em fatos medíocres, ela acaba por não emanar virtualidades (quando o objeto atual queda enfraquecido e as produções de sensação e/ou de sentido são limitadas). Essas interferências se dão pois o modo como se desenrola o processo de atualização intervém tanto no objeto atual como nas imagens virtuais.

Deleuze diz que quando o atual e o virtual coexistem o que acontece não é mais uma atualização (que, como dito, é o processo no qual a imagem virtual encarna em um objeto atual), mas uma *crystalização*. Em seus dois livros a partir do cinema, *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*, o filósofo francês se apoiou bastante no pensamento de Henri Bergson, sobretudo naquele praticado em dois livros: no já citado *Matéria e Memória*, ensaio lançado no ano que marcou a invenção do cinema, 1896; e *A Evolução Criadora*, de 1907. Deleuze encontrará em parte da arte cinematográfica uma expressão que alcança virtualidades, enquanto as atualiza: esses instantes passam a ocorrer no cinema, segundo o filósofo, a partir do movimento neorrealista italiano, quando o cinema passa a liberar o tempo, antes aprisionado pelo esquema “ação-reação” vigente nas narrativas, através do que Deleuze afirma ser a criação de “situações óticas e sonoras puras” (DELEUZE, 2013, p. 11).

No quarto capítulo de *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, Deleuze define mais categoricamente, e por meio de uma tipologia imagética, o que seria uma *imagem-cristal*: a coexistência entre o atual e o virtual geradora da formação de uma imagem “bifacial” (DELEUZE, 2013, p. 88), ao mesmo tempo opaca e transparente, a incidência da energia do tempo em estado puro, na indiscernibilidade entre passado (a lembrança, a memória) e presente, instante no qual podemos, enfim, ter diante de nós o encontro de objetos atuais e imagens virtuais, em uma espécie de fusão sensível. Uma imagem-cristal expõe, enfim, como tudo o que carrega potência em termos de criação, nesse caso, artística, possui manifestações atuais simultâneas a movimentos virtuais.

Deleuze indica essa aparição de cristais de tempo no cinema como a criação e o apogeu das situações óticas e sonoras puras, a relação a mais íntima entre a matéria e o espírito, algo que se pode estender também para outras artes (em especial para aquelas que lidam mais diretamente com a questão do tempo, como a música). Eis um trecho que dá pistas para esse encontro cristalino:

(...) o que vemos no cristal é o tempo em pessoa, o jorrar do tempo. A subjetividade nunca é a nossa, é o tempo, quer dizer, a alma ou o espírito, o virtual. O atual é sempre objetivo, mas o virtual é subjetivo: primeiro era o afeto, o que sentimos no tempo; depois o próprio tempo, pura virtualidade que se desdobra em afetante e afetado, “a afecção de si por si” como definição do tempo. (DELEUZE, 2013, p. 104)

A recomposição atingirá então seu grau máximo de força quando há cristalizações em curso, através de uma troca perpétua definidora de uma relação: seu objeto atual, sensorio-motor, objetivo, anima imagens virtuais fabricando situações óticas e sonoras puras¹⁵, traçando planos de composição (povoados por figuras estéticas) e provocando planos de imanência (ocupados pelos conceitos). É nesse circuito sempre em movimento que atuará toda e qualquer recomposição imanente, de maneira similar ao “movimento caótico” do qual fala Félix Guattari, em um permanente pendular entre o caos e a complexidade (UNO, 2016, p. 109).

Toda recomposição que se pretende realmente criadora deve – ao expor suas manifestações e objetos atuais – projetar movimentos e imagens virtuais. A ação de apropriar-se, por exemplo, é um procedimento deliberado que qualquer artista pode realizar, tomando algo para si para produzir uma refação, ou seja, é um gesto atual. Devemos então, ao produzir uma crítica para a recomposição, sempre nos perguntar quais são os movimentos virtuais de cada processo para além dos objetos realizados.

Trata-se assim de, em um trabalho crítico, observar do que são feitas essas duas margens – atual e virtual – em cada obra. O que parecerá decisivo é justamente a recomposição que acontece na consonância do plano virtual transportado para o atual, e do atual instigador do virtual. Uma recomposição concentrada somente no atual (mesmo se faz dele algo extremamente bem-acabado, ou se o mantém em caráter mínimo de construção) é algo que identifica automaticamente um rearranjo, uma reconfiguração de materiais anteriormente realizados, sem que algo efetivamente se passe em um virtual passível de se tornar sensível.

É possível dizer que tanto o *remix* formalista quanto o *remix* contextual se ligam e se comunicam explicitamente com um plano atual, enquanto que a recomposição em chave imanente atinge os instantes fugazes de coexistência entre o atual e o virtual, as cristalizações. Portanto, é necessário tentar enxergar tanto o atual quanto o virtual das recomposições, mas também, e talvez

15 Uma situação ótica e sonora pura pode ainda ser mencionada a partir de um belo trecho de um ensaio da professora e teórica Rosalind Krauss ao falar de uma anedota do artista abstracionista Frank Stella. Diz a autora: “o olho e o objeto entram em relação com uma rapidez tão assombrosa que nenhum dos dois parece permanecer sujeito a um suporte carnal (...) A visão foi reduzida ao cintilar do puro instante, a um estado abstrato sem um antes e um depois.” (KRAUSS apud TABAROVSKY, 2017, p. 56-57).

principalmente, a conjunção que cada obra produz, as possíveis cristalizações recompositivas que operam.

*

A designação da recomposição imanente não é autoexplicativa.

Essa afirmação se justifica ao percebermos que aspectos que ficam às claras e até explícitos no *remix* – sob o signo do excesso Formal e do excesso Conceitual – passam a demandar o levantamento de indícios que tornam possíveis a confirmação de que em processos de recomposição se encontram “movimentos imanentes” de produção – noção que pede por desenvolvimentos pormenorizados. O que seriam então os dados de uma imanência nas artes? Em que sentido se pode dizer que uma criação artística realiza tais movimentos?

Um primeiro ponto crucial a ser registrado no que singulariza e diferencia a recomposição imanente do *remix* formalista e do *remix* contextual é que, apesar de toda recomposição atravessar zonas de encontro tanto com o *remix* formalista quanto com o contextual (já que são inegáveis e necessárias suas manifestações formais assim como as mudanças de contexto nos materiais apropriados), ela opera através da repetição de signos preexistentes sem privilegiar ou relegar a um segundo plano um aspecto em detrimento de outro. Isso mostra também que não há um versus, oposições, antagonismos ou uma condição contraditória de embate entre as ideias de *remix* e de recomposição, mas tão somente um percurso, uma travessia reinventiva que culmina na potência radical e renovadora de sentidos e sensações própria ao que nomeio como recomposição imanente.

Se no *remix* formalista há reconfigurações majoritariamente no nível da sensação (um delírio sensorial) e no *remix* contextual transposições que buscam rearranjos no nível do sentido (um delírio intelectual), o que acontecerá para que uma recomposição, como recriação dada à imanência, ocorra é um gesto que marca uma produção de sensação e sentido simultânea e qualitativamente radicais. Nessa condição, tanto o delírio sensorial quanto o intelectual, que são ainda delírios que transbordam de uma esfera empírica, centradas em um Sujeito, são atravessados e como que implodidos para a aparição de um delírio outro, sensível, que pode ser materializado pela imagem de uma cristalização: o encontro entre atual e virtual.

Quer dizer, não mais somente aplicar e representar técnicas e efeitos digitais que convergem em um objeto atual; não mais somente aplicar e representar um “conceito” deliberado que se encontra na possibilidade da atualização de um conjunto de ideias; mas fazer existir a coexistência de ações atuais e virtuais que impedem a completa separação entre gerar sentido e operar na

sensação, formando um conglomerado ético-estético: a obra de arte. Apostar na noção de recomposição imanente se aproxima do que Deleuze afirma sobre o próprio plano de imanência instaurado pela filosofia, pois este “compreende, a um só tempo, o virtual e sua atualização, sem que possa haver limite assinalável entre os dois.” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 175).

Se o *remix* formalista possui uma carência de sentido e um excesso de sensação, e o contextual uma carência de sensação e um excesso de sentido, o que a recomposição imanente vai combater, no final das contas, não são os excessos, mas as carências.

A partir dessa clarificação se torna oportuno marcar que um dos estágios críticos principais de diferenciação da recomposição imanente é o da ruptura com qualquer posição hierárquica (nem demasiado formalismo ou falta de sentido, nem demasiado “conceitualismo” ou falta de sensação). A realização de marcações comparativas se mostra necessária aqui na medida em que expõe as insuficiências e os exageros nos dois tipos de *remix* observados na arte contemporânea, e, principalmente, a diferença de uma certa gradação qualitativa, substancial, que denota a radicalidade das reinvenções promovidas pela recomposição imanente, posto que ela expande os limites e desarma as restrições que constam nos tipos de *remix*.

Se as águas da recomposição oscilam entre duas margens – de um lado a renovação de sentido, do outro a de sensação – sendo que o *remix* formalista baliza a margem da sensação e o *remix* contextual a do sentido, é possível dizer que a recomposição imanente é a terceira margem desse rio, contornando as duas margens visíveis e fabricando uma terceira, sempre à deriva, movente e suspensa no rio. Para averiguar do que trata essa insólita terceira margem do rio recompositivo, soa necessário investigar ainda mais profundamente quais são as características de cada uma dessas duas margens – o sentido e a sensação – para se observar como se dá a produção de novidade, de diferença, em cada uma delas.

O primeiro problema deve então ser posto: como, para além do empírico (mental ou intelectual), torna-se possível produzir sentido?

Deleuze, em um livro publicado em 1969, propõe uma investigação bastante corajosa: procurar enxergar por onde se passa uma espécie de *Lógica do Sentido*, de uma dinâmica e de procedimentos que fazem com que o sentido advenha, se faça produzido. O filósofo empreende essa árdua tarefa especialmente focado em duas figuras seminais no que concerne à arte e à escrita: Lewis Carroll e Antonin Artaud. Diz Deleuze que, estranhamente, o sentido pode se realizar como diferença por meio de paradoxos (e o filósofo nos apontará uma série deles, exatamente 34 séries – que conferem os capítulos do livro), formadores de uma “teoria do sentido”, na operação de um

“não-senso”. Está aí possivelmente um primeiro indício da produção de sentido radical na recomposição imanente: ela deve se dar por uma espécie de “não-senso”, ou seja, por aquilo que – ao menos aparente ou superficialmente – não diz nada para o senso comum, para a linguagem ou para as coisas ordinárias e utilitárias, por desativar as significações determinadas e perturbar o pleno entendimento.

O não-senso, o *nonsense*, é o que escapa à dialética Verdadeiro/Falso, se colocando como afeito à criação, e consequentemente à arte. Ele é um tipo de falso que se apresenta como potência. No caso do cinema, Orson Welles nos aponta uma interessante perspectiva: o falso da arte é aquilo que produz verdades através de um jogo ilusionista. Esse é um dos principais motivos que farão Deleuze apostar e valorizar tanto a arte, pois é nela que esse falso pode circular livremente, ativando uma incessante produção de sentido. Para a criação artística, a Verdade é uma ideia limitada.

É importante destacar que os paradoxos apontados por Deleuze, que residem no esquema “sentido/não-senso” não configuram uma nova dialética, como ele próprio deixa bastante claro:

É exatamente este o problema mais geral da lógica do sentido: do que serviria elevarmo-nos da esfera do verdadeiro à do sentido, se fosse para encontrar entre o sentido e o não-senso uma relação análoga à do verdadeiro e do falso? (...) A lógica do sentido vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos somente sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido. (DELEUZE, 1974, p. 71)

A partir dessa citação é possível arrancar uma diferenciação bastante pertinente: sentido e significado são coisas bem diferentes. O significado é o que quer trancar as designações, remeter apenas à relação “significante-significado”, “Verdadeiro/Falso”; o sentido é o que torna possível liberar os Nomes para deixar proliferar a criação. O significado se localiza no quase automatismo cerebral, da racionalidade, o que serve para a comunicação que repele qualquer interferência.

É claro que o significado também foi construído, mas sua criação é unitária, isso quer dizer, na esfera do significado, quando um nome se torna funcional, ele se fecha, plenamente definido, obstruindo assim a passagem de qualquer novidade ressignificadora. O sentido se apresenta de modo contrário, ele sempre está por ser produzido, aberto ao que não tem significado. É aqui que aparece a importância do não-senso por ele ser algo que “opera uma *doação de sentido*” (ibid., p. 72). Por certo, o sentido fabrica também significações, mas ele está sempre apto a criar novas designações, escapando ao estancar do que certa vez propôs.

A recomposição imanente tem assim como uma de suas principais atuações o desarme de significados sedimentados (com o perdão do pleonasma, que faço uso apenas como forma deliberada de ênfase) para a colocação de novas proposições sobre os signos tomados: produção de sentido. Como em Lewis Carroll, o sentido deve ser aquilo que está em constante mutação, na possibilidade de novas invenções, de recomposições.

De modo a exemplificar essa produção de sentido via apropriação, na incessante perseguição do sempre inesperado, da força trazida pela diferença que se repete no campo da arte, pode-se mencionar um trecho de uma palestra dada por Marcel Duchamp em 1961, por ocasião da exposição *A Arte do Assemblage*, no MoMa em Nova Iorque, na qual, comentando o *ready-made A Fonte* diz que seu heterônimo R. Mutt: “(...) trouxe um objeto da vida comum e, expondo-o, simplesmente desapareceu sua significação usual sob um novo título e um novo ponto de vista – criou um novo pensamento sobre aquele objeto.” [apud RESENDE in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 361]. Esse é o grande acontecimento da produção de sentido, gerar novas perspectivas, criar e fazer pensar por outras vias, descascando ou apagando significados aderidos.

A partir dessa leitura, é possível remixar a célebre frase do filósofo Ludwig Wittgenstein de “Não procure o significado, procure o uso” para “Não procure o significado, *produza sentido*”. A recomposição imanente engendra hoje uma produção de sentido que arranca os signos do hábito e dos clichês, como em um dos aforismos-fragmentos escritos por Robert Bresson (2005, p. 49): “Uma coisa velha se torna nova se você a destaca do que a cerca habitualmente.”

Quanto ao segundo problema com o qual lida e avança toda recomposição que se pretende imanente, é necessário questionar: como, para além do empírico (sensorial), torna-se possível produzir sensação?

Novamente, é o pensamento de Deleuze que incita um encaminhamento ou pista para essa pergunta. Se em 1969 ele havia desbravado uma *Lógica do Sentido*, em 1981 o filósofo buscou pensar uma *Lógica da Sensação* – tendo como provocadora a obra do pintor Francis Bacon.

A sensação, talvez de modo um pouco mais complexo do que aparecia no caso relativo ao sentido, se torna algo de difícil separação do Sujeito, dado que estamos excessivamente ligados à sua concepção como algo que é próprio aos sentidos do corpo, ao que me refiro como “sensorial”. O que é importante comentar é que a sensação em questão não abdica de se localizar consideravelmente nesse espaço do corpo físico, em seus pontos ou terminais de precipitação, mas ela, para alcançar um estágio realmente forte de composição ou recomposição (em fuga ao Sujeito), deve fazer transbordar esse limite, expondo outras dimensões para a própria noção de sensação, como afirma Deleuze (2007, p. 27):

A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolivelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu *me torno* na sensação e alguma coisa *me acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro.

Parece ser dessa forma que a produção de sensação deve se dar na recomposição imanente, lançando pontos em suas duas faces, mas também apontando para essa terceira via, sem face, sem rosto, “a-sujeitada”, em um duplo movimento, como em uma contração e uma expansão que levam ao sensível. Desvencilhar da ideia de Sujeito parece ser um gesto necessário na tentativa de se deparar com essa outra perspectiva da sensação.

Um dos rompimentos promovidos pelo desfalecimento da noção de Sujeito diz também da quebra com sentimentalismos. Não se tratará mais de um “Eu Sinto”, mas de um “algo sente em mim”. Há nessa nova afirmação toda uma força de valorização da alteridade, de forças que podem pulsar em um qualquer. Se o mote carregado por Michel Foucault e propagado por Deleuze a partir de Paul Valéry: “o mais profundo é a pele” pode em um primeiro momento soar como uma valorização do mero sensorial, do que se encontra rente ao corpo, logo é possível notar – através do pensamento dos dois filósofos – que não se trata disso, já que o que está em questão é uma outra ideia de indivíduo ou ser, que será aquele ou aquilo que trará profundidades-intensidades à pele. É nessa direção, por exemplo, que Foucault dirá que a literatura produz um “ser da linguagem” (FOUCAULT, 1999, p. 57), ser este que, mais tarde, Deleuze e Guattari se aproximarão ao falar de um “ser da sensação” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 230).

A ideia do sensível é então aqui incontornável, pois ela indica uma certa capacidade, certamente não intencional – não há um Sujeito que se esforça para ser sensível –, uma espécie de antena de captação e emissão, que pode ser corporal ou mental e que constitui a obra liberada pelo artista: “O artista traz de volta do caos variedades que já não constituem uma reprodução do sensível no órgão, mas que, pelo contrário, erguem um ser do sensível, um ser da sensação, em um plano de composição orgânica capaz de restituir o infinito.” (ibid., p. 260).

Deleuze e Guattari chegam a dizer que o trabalho do artista se resume a conseguir manter “de pé sozinho” (ibid., p. 214) o que ele cria. Essa posição de sustentação diz respeito não necessariamente à ação literal de ficar ereto (a obra pode estar deitada ou torta), mas a uma consistência que conserva as forças de uma obra, sua possibilidade de disparar o sensível extemporânea e intempestivamente; é quando um alguém, que pode estar em qualquer lugar, em qualquer época, é ainda estremecido pelo atual e invadido pelos virtuais de uma obra; ocasião em

que o conglomerado de cores, traços, gestos, movimentos, imagens, sons etc. produzem ainda sensação. Esse estremecimento trata de algo da ordem do não consciente, do **impessoal**, de uma intuição que pode, sem dúvida, ter efeitos de **superfície**, mas que variam e se sustentam em diferentes dinâmicas de tempo e espaço.

Se pensarmos na recomposição, ela só se manterá **de pé** quando há uma produção de sensação que ultrapassa o sensorial, assim como ocorre com a produção de sentido que não se fecha no significado racional e habitual. É mesmo como se, no final das contas, a recomposição imanente desviasse ou se descolasse dos terminais corporais – o sentido relacionado ao cerebral e a sensação ligada ao sensorial – para retornar ao corpo físico com nova carga de potencialidade intensiva: o retorno do virtual, o alcance de forças invisíveis. Os efeitos físicos, sensoriais só importam para a criação artística quando invadem o jogo que extrapola a vivência do Sujeito, transmitindo sinais dos limites, da cristalização, da coexistência entre atual e virtual. A sensação e as forças estão assim sempre em íntima relação, pois essas últimas são os principais vetores da primeira:

(...) fazer ver nelas mesmas [nas forças visíveis] as forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo). (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 234).

O artista, no instante em que cria sua obra também a perde, posto que ela ganha uma vida própria: ela devém um ser da sensação. No momento exato em que se arranjam os blocos de sensação (com seus perceptos e afectos), se desgarra qualquer forma de posse, sendo a autoria a maior delas. No mundo capitalista, o autor pode até garantir sua propriedade, angariar e recolher seus direitos autorais, mas a obra em si, o ser da sensação, estará solta no mundo. O *remix* e a recomposição respondem e resistem como modo de liberação desse ser, insistente forma de vida que não alimenta qualquer relação com a circulação em um mercado ou com a ideia de consumo.

Cabe marcar que a sensação dos sentidos do corpo físico, o sensorial (notório no trabalho de recriação do *remix* formalista), é então só um dos **níveis** das camadas da sensação. Programar e processar efeitos espetaculares não mantém de pé uma obra [a sensação é inclusive o contrário do sensacional, chega a sugerir Deleuze (2007, p. 27)], pois é como escrevem Deleuze e Guattari (1992, p. 216): “A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto.”. A noção de perceptos e afectos é ainda, pelos autores, distanciada do sensorial:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (ibid., p. 213)

Essa são então as travessias da sensação e do sentido produzidas pela criação que se encaminha para uma recomposição imanente: a palpitação de algo que vibra poética e esteticamente para além do corpo físico estremeando e refazendo os signos e fontes apropriadas.

*

Tanto no primeiro quanto no segundo tipo de *remix* comentado é possível identificar predileções: de um lado por um plano interior à obra, a peça que é fabricada; e do outro por um plano exterior à obra, os ecos de reflexão que são emitidos; pode-se dizer, que no caso da recomposição, esses planos se fundem, ou melhor, são levados a seus limites para encontrar um espaço outro, excedente nos fatores interno e externo. Esse local pode ser denominado como um *Fora*. Esse Fora é reconhecido como um conceito perpetrado por autores como Maurice Blanchot e Michel Foucault. Deleuze (1992, p. 137), afirma sobre a noção, a partir dos dois filósofos:

O Fora, em Foucault, como em Blanchot, a quem ele toma emprestado esse termo, é o que é mais longínquo que qualquer mundo exterior. Mas também é o que está mais próximo que qualquer mundo interior. Daí, a reversão perpétua do próximo e do longínquo. O pensamento não vem de dentro, mas tampouco espera do mundo exterior a ocasião de acontecer. Ele vem desse Fora, e a ele retorna; o pensamento consiste em enfrentá-lo. A linha do fora é nosso duplo, com toda a alteridade do duplo.

Esse Fora é um local que só é enfrentado pela vertigem da criação – seja ela filosófica ou artística –, sendo dotado de uma radicalidade intrínseca: o aspecto de alcance notoriamente objetivo do *remix* formalista, via interior, e do *remix* contextual, via exterior, que em ambos tem seus caracteres subjetivo e objetivo, respectivamente, baseados no meramente empírico, é elevado a graus extremos no Fora, onde não há um interior e um exterior bem definidos, senão o mais profundo dos dois polos. A recomposição imanente só poderá assim ser esse Fora radical, levada que é aos excessos concomitantes entre interior e exterior, do contrário ela recaíra sobre um *remix* formalista ou contextual.

É preciso dizer que o uso da palavra “Fora” cria de imediato uma aproximação ou mesmo uma confusão com o significado de “exterior”¹⁶. Mas eles são bastante distintos. Deleuze dirá (2005, p. 93) em seu livro-homenagem a Foucault que a ideia de exterioridade diz respeito ainda à Forma (assim como seu avesso, a interioridade), mas que o Fora diz das forças. Novamente temos a aparição das forças ditas invisíveis, virtuais que afastam qualquer tentativa de “objetivar” via Representação ou “subjeter” via Sujeito, o que está implicado na arte.

O Fora é a experiência-limite da qual fala Maurice Blanchot, uma espécie de desrazão que nos impele à criação, a morada que está na fronteira: “A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido.” (BLANCHOT, 2007, p. 187). Por isso é que o “não-senso” do qual fala Deleuze ou o “ser da sensação” do qual falam Deleuze e Guattari podem atingir um Fora, já que eles são o próprio desconhecido, incompreendido e incompreensível ao senso comum e ao hábito, aberto à produção de sentidos e sensações.

Mais um roubo textual de Deleuze proporciona uma miragem possível para o Fora: “O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora.” (DELEUZE, 2005, p. 104). Nesse jogo ziguezagueante colocado pelo filósofo é impossível não recordar da imagem da Fita de Moebius ou Möbius, forma repetidora sempre em transição, onde não há um claro discernimento entre interior e exterior: todos os lados da fita podem ser um dentro e um fora sem separação. Nem um para além, nem um aquém, mas a abertura para o abismo das superfícies.

Em outro belo trecho de seu *Foucault*, Deleuze expõe a força da alteridade e da dissolução do Sujeito como propulsoras desse Fora:

(...) o duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é a reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. Não é a emanação de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim (...) (DELEUZE, 2005, p. 105)

16 Isso pode ser notado, por exemplo, no capítulo “O Pensamento do Exterior” que consta no terceiro volume dos *Ditos e Escritos* de Foucault, publicados no Brasil. Nesse caso, há um engano na tradução que de modo literal passou “*dehors*” para “exterior” quando, na verdade, está ali sendo exposto o conceito de Fora. Essa diferenciação surgiu justamente em outras traduções para o português que, de modo inteligente, realizaram tal distinção para facilitar a leitura. No original, em francês, “*exteriorité*” trata do exterior, e “*dehors*” diz respeito ao Fora.

A frase de Marcel Proust citada e recitada por Deleuze: “Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira”, demonstra bem o que pode se apresentar como o Fora: fazer dentro da própria língua uma língua estrangeira é produzir um Fora perante a linguagem ordinária, aquela dos discursos-padrão. Esse Fora só pode falar uma língua falada por ninguém, como um estrangeiro **sem pátria**, antes um alienígena solto no infinito do cosmos. Essa língua produzida, idioma que estará dentro ao mesmo tempo em que fora da língua; é o que produz o “ser da linguagem” do qual fala Foucault, esse estranho ser que “só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito” (FOUCAULT, 2009, p. 222). Percebe-se como o Fora é uma transgressão do Eu, um expurgar de forças invisíveis atualizadas, como na sonata de Vinteuil no romance de Proust, nos **gritos e urros** na poesia e nas performances de Artaud¹⁷ ou no horror dos quadros de Bacon.

O Fora é o que produz a novidade de um acontecimento, e esse evento na recomposição é a efetivação de uma repetição que difere signos, deslocando-os para lugares os mais distantes de supostas origens de significação objetiva e de sentimentalismo subjetivo, catapultados que são por novos sentidos e sensações **que dobram as fronteiras** e elasticam os limites. É preciso então que a recomposição, para que alcance a imanência, imprima essa experiência do Fora, ou essa “**paixão**” do Fora como diz Blanchot (apud DELEUZE, 2005, p. 127).

*

Um dentre os principais aspectos extraídos da ideia de imanência, que corrobora no tocante à produção de recomposições, é a possibilidade de que um movimento renovador de sentidos e sensações pode reanimar vidas desarmando e estremecendo os códigos de signos que se mostram como já **convalescentes e decaídos**, mortos em sua condição fechada de significado. A recomposição está em modo imanente, pois empreende “o fluxo generalizado, a dobra de cada coisa em cada coisa, a vida em toda parte, a matéria porosa destinada às turbulências. E, com isso, um efeito crítico sobre a representação, um modo de dissolver os aspectos nos meios.” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 125); ela é o que sempre faz ressurgir.

Apesar de não haver impedimento quanto aos efeitos empíricos em indivíduos, através inclusive de uma espécie de proposta vitalista – o vitalismo como “modo de vida” tal como apontado por Nietzsche e valorizado por Deleuze –, essas vidas que passam pelo processo de

¹⁷ Remetemos à noção de performance tendo em mente a emissão radiofônica “Para dar fim ao juízo de Deus”, de 1947. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EXy7lsGNZ5A>.

reanimação na recomposição não são evidentemente vidas orgânicas, mas uma vida outra, não orgânica; a vida como vibrações que impelem à criação, uma certa inquietude que não cansa de buscar a diferença.

Em seus melhores momentos, um artista alcança a palpitação dessas vidas outras, mas também, da mesma forma, ao realizar tal operação, sempre corre o risco de se apegar tanto a um certo êxito dessa vida não orgânica que a transforma em uma vida orgânica, pessoal. É assim que artistas que em algum instante atingiram forças intensas de criação podem se tornar “personagens de si”, reféns de estilos que devém fórmulas: aí é que passam a repetir o idêntico, a mesmidade que não mais anima vidas, mas somente replica algo passado, sem novidade: os sentidos se firmam em significados e as sensações se mostram insensíveis. Daí é que parte a admiração por artistas que não apelam a *revivals*, que só funcionam como entretenimento fugaz, diversão datada. Reviver é o contrário de reanimar. Se o primeiro verbo diz da busca por retomar algo já passado, sendo representado pela figura do Saudosista; o segundo visa um porvir como presente sempre transitório, apresentado pela figura do extemporâneo.

Falar de uma recomposição imanente é estar em sintonia com a arte e o pensamento inseparavelmente ligados à crítica, aqueles que sempre reanimam novas vidas nos signos tomados, profanados e deformados. A palavra “imanência” tem uma relação direta com essa vida não orgânica, a qual me refiro, e Deleuze dá ao seu último texto publicado “em vida” justamente o título “A imanência: uma vida” (in DELEUZE, 2016). Essa vida, apontada como “não orgânica”, é apresentada nesse breve ensaio como a própria imanência: a imanência é uma vida, mas uma vida de outra ordem, aquela que Deleuze chamará de “vida imanente”. Como o virtual, que não é uma transcendência, a vida imanente não será uma metafísica, mas a vida que resta liberada pela criação – quando os corpos se ausentam, se apagam, desaparecem...

Tomando como exemplo a própria figura em questão, Deleuze, pode-se pensar que há uma espécie de “vida-Deleuze” que não parou e que não para de ressoar e vibrar por meio de seus livros, textos e vídeos, ou mesmo de livros e criações artísticas de outrem. É dessa vida que falamos, uma vida não orgânica, imanente. Nela, o pensamento e as criações de filósofos e artistas não deixam de circular, transitar ou ganhar novos contornos, e esse é o valor intempestivo, de extemporaneidade.

Essa nova e estranha forma de vida é aquela que consegue resistir à morte. Realizando uma analogia com a era digital é como se as recomposições fizessem os signos perdurarem para além de suas obsolescências programadas; não à toa, muitas vezes se observa a referência a gestos de recriação como “reciclagens”.

Por lidar então com uma reanimação, toda recomposição imanente encontrará sua condição de existência ao redor de um vitalismo – na crença da arte dotada de “vidas virtuais”, pulsantes, e no desbravamento de políticas [da] sensação, através também de “vidas atuais” (físicas, empíricas), na exigência de novas possibilidades de criação.

Essa perspectiva dupla da vida, atual e virtual, é próxima do que escreve Paulo Oneto: “Cada ‘objeto’ da vida é um virtual-atual, e não algo de já atualizado e pronto para ser reconhecido pelas faculdades humanas. A vida não se resume às suas atualizações, mas tampouco existe fora delas.” (ONETO, 1997, p. 106). Há aí novamente a exposição de um esquema que não confunde os planos, mas que os considera sempre em consonância. É importante afirmar que se há essa indicação imanente dentro de uma tipologia da recriação própria à arte, não será por conta de um simples esquema de causa e efeito, mas através, assim como no Fora, de uma simultaneidade radical entre [causas e efeitos, princípios e fins]:

O que quer dizer, aqui, causa imanente? É uma causa que se atualiza em seu efeito, que se integra em seu efeito, que se diferencia em seu efeito. Ou melhor, a causa imanente é aquela cujo efeito a atualiza, integra e diferencia. Por isso nela há correlação, pressuposição recíproca entre a causa e o efeito, entre a máquina abstrata e os agenciamentos concretos (...). (DELEUZE, 2005, p. 46)

A terceira margem do gesto de apropriação na arte contemporânea – a recomposição imanente – tem suas características tornadas algo visíveis na obra de arte (esses “agenciamentos concretos”), por meio de fagulhas ou vaga-lumes que reanimam vidas imanentes (essas “máquinas abstratas”) na mescla entre reconfigurações vertiginosas de sentidos e sensações, bem como na construção [de um território] no limiar do Fora, erigindo um “tempo vital, tempo total, onde interior e exterior se fundem.” (OITICICA, 1986, p. 21).

Outro componente que reside sob a esfera de uma imanência na arte consta do fato de que o que uma recomposição realiza não pode ser de forma alguma uma mera re-forma nos materiais apropriados. A reforma é sempre uma pseudo ou aparente mudança que busca, na verdade, manter e fixar ainda mais profundamente significados e contextos já vigentes, garantindo o *status quo* dos sentidos e sensações das coisas. Sob a carapaça do novo, a reforma garante e impõe ainda mais a repetição do Mesmo¹⁸.

18 Por isso é que na onda dos *remakes* realizados no cinema comercial dificilmente se encontra a diferença, o que há neles é sempre uma maquiagem que busca entregar uma nova imagem, geralmente “moderna”, de atualidade a obras passadas. As supostas novidades dos *remakes* são quase sempre empíricas, o que faz concluir que um *remake* dificilmente não constituirá uma mera reforma próxima ao *remix* formalista ou contextual.

Diferentemente dos artistas que passam a repetir uma suposta vertente do Mesmo, quando tornados personagens de si, a recomposição nunca pode ser exatamente igual, sendo que sua crítica apenas dará falsos indícios de uma linha homogênea, posto que os caracteres da imanência estão sempre em constante renovação, o que faz com que sua crítica seja sempre caso a caso, barrando qualquer chance de aplicação de fórmulas ou métodos de análise.

Cabe dizer que a recomposição incorpora tanto o *remix* formalista quanto o contextual, não relegando ao esquecimento nem os objetos atuais nem suas possibilidades de atualização. Ela não deixa de fazer uso de elementos que se apresentavam como principais nos *remixes*, mas sempre imprime novas recargas na produção de sentidos e sensações, em redistribuições que remontam ao virtual e tornam visíveis forças virtuais, invisíveis. Se, por exemplo, no caso do *remix* contextual há uma utilização constante da citação, da incorporação de palavras alheias para um transporte de contexto, na recomposição, mesmo quando houver citações, se tratará de uma outra coisa – não mais uma citação, antes uma *incitação*. Incitar novos sentidos e sensações, desencaixotar significados e insensibilidades para romper com suas restrições, sem que para isso seja desconsiderado, pelo artista, aspectos tanto formais quanto contextuais.

*

A partir da série de documentários *Everything is a Remix* (2010-2012), o diretor Kirby Ferguson desenha o que por suas perspectivas se configura como os “elementos básicos da criatividade” no século XXI. Para Ferguson, todo *remix* opera dentro de um esquema sequencial, que obedece a certos passos, dentro dessa nova encarnação da criatividade, agora “recriativa”, que concentra seus elementos principais nos atos de copiar (*copy*), transformar (*transform*) e combinar (*combine*).

De pronto, o que é possível averiguar pela série de filmes e por essa tríade recriativa vislumbrada por Ferguson, é que não há nelas qualquer construção efetivamente crítica, mas apenas constatações de ordem analítico-pragmática e histórica. Isso fica ainda mais claro se observarmos que os exemplos apontados aos montes em *Everything is a Remix* são todos focados na indústria cultural de massa, do cinema hollywoodiano à música pop, seguindo uma direção argumentativa de que o que “consumimos” há algumas décadas não passa de uma constante reinvenção, o que faz com que percamos qualquer melindre quanto à demanda pela necessidade de uma “originalidade pura”.

Os argumentos construídos por Ferguson em sua série também servem para contestar o cerne dos chamados “direitos autorais”, revelando como, na maioria dos casos, na indústria cultural, as “ideias originais” não vêm de quem detém seus direitos, o usufruto mercadológico de uma obra. Os detentores dos direitos foram, na verdade, somente aqueles que se adiantaram, garantindo a exploração comercial sobre as obras, por meio de seu registro junto às instituições legais. Isso mostra que o ocorre na cultura, é também, a exemplo da questão agrária, uma espécie de grilagem da propriedade. Mesmo que extremamente válidos, os casos mencionados pelo diretor apenas demonstram e ilustram os meandros das problemáticas culturais e judiciais, pouco iluminando pontos de ordem estética, os quais mais interessam à produção de uma crítica quanto à criação artística.

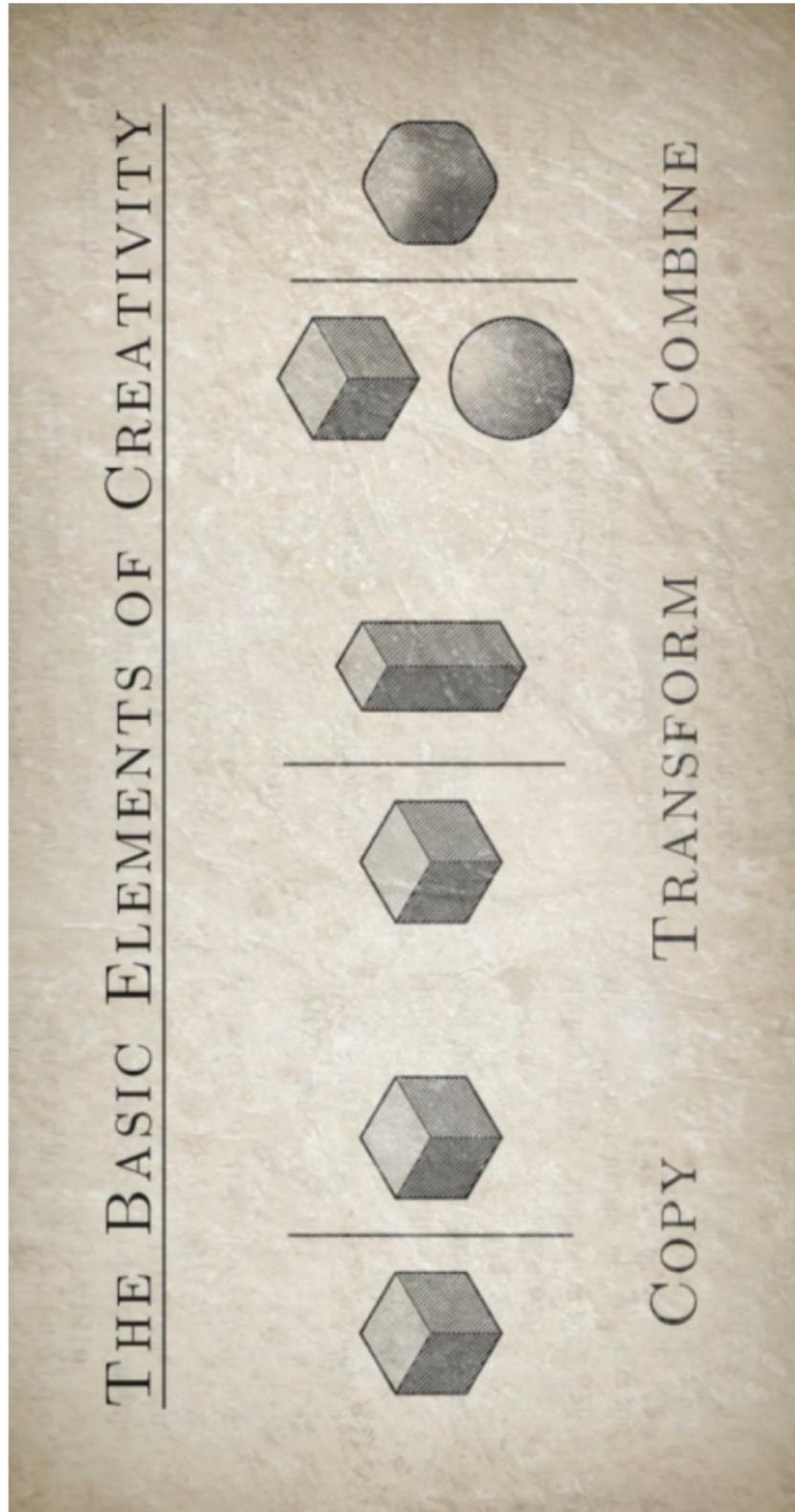
Pode-se notar então que os “três elementos da criatividade” fazem referência estritamente ao *remix*, privilegiando sobremaneira o aspecto formal do processo de reinvenção na arte, se portando mesmo como uma espécie de fórmula ou guia para quem quiser fabricar ou identificar um *remix*. Assim, penso que o esquema de Ferguson é um panorama que dá conta apenas do *remix* em chave formalista, atentando para um “básico” (como o próprio título aponta), para os efeitos imprimidos no objeto atual de uma recriação.

Ao fabricar uma crítica para o *remix* partindo do ponto de vista de que ele se apresenta, em boa medida, como uma manifestação de experiência limitada – por se apoiar demasiadamente ora no aspecto formal, ora no aspecto contextual de renovação –, acredito ser possível erigir um outro desenho, desdobrado daquele de Ferguson, para se pensar como poéticas podem brotar da recomposição. Em vez de “copiar, transformar e combinar” (ou, no caso do *remix* contextual, um “conceitualizar, transcrever e transportar”), trata-se, na verdade, de mergulhar não em elementos, mas em três dimensões-processos: *apropriação, deformação e profanação*.

O que se passa na recomposição é de outra ordem, e é por isso que incorro à ideia de imanência, para dizer que nela não está em questão simplesmente “copiar, transformar e combinar”, mas a operação de movimentos mais profundos e singulares que rompem drasticamente com qualquer ponto de vista de aplicabilidade por meio de dimensões que abrem a criação para um novo universo de possíveis.

A noção de dimensão tem aqui uma importância crucial, pois ela diz respeito a um espaço próprio no qual a recomposição poderá se dar, apostando na intensidade virtual e no sensível atual. Se no caso do *remix* formalista, sem o aspecto formal é impossível a operação de uma reconfiguração de sensações; e no *remix* contextual, sem a alteração de contexto de fontes transcritas sua efetivação se torna incapaz de obter novos sentidos, na recomposição temos esses

Figura 7: Os Elementos Básicos da Criatividade



três elos dimensionais, **que**, em conexão, envolverão a produção tanto de novos sentidos quanto de novas sensações, em imanência, sempre de modo particular.

Cada uma dessas dimensões da recomposição **difere** ainda dos três elementos básicos da criatividade do *remix* posto que a apropriação nada copiará: ela rompe com a referencialidade do Modelo; a deformação nada transformará: ela quebra com a sina da Representação; e a profanação nada combinará: ela desata relações com os clichês que alimentam o Sagrado.

UMA TIPOLOGIA POSSÍVEL?

A escolha pela palavra “recomposição” para operar uma crítica da existência de obras de arte específicas que recriam tanto sentidos quanto sensações fazendo uso de fontes e materiais preexistentes se dá por alguns motivos, dentre os quais destaco dois.

O primeiro deles trata do desejo de reunir as criações artísticas no âmbito da apropriação sem que isso seja realizado a partir de referências diretas a técnicas. Ao observar como o processo de recomposição na arte é nomeado por teóricos e críticos, nota-se uma linguagem pautada em um vasto espectro de definições. Na entrada do século XXI, em uma era dita digital, o que vemos com mais frequência é a utilização da expressão “*remix*”, que se apoia no lema/atalho da cultura *remix* “*copy/cut and paste*” (copiar/cortar e colar) como ilustrador da engrenagem criativa própria à reinvenção de materiais já realizados. Em menor escala nos deparamos ainda com outros nomes, que oscilam entre a indicação de movimentos técnico-estéticos que datam das vanguardas e da arte no século XX e de neologismos, tais como “colagem”, “bricolagem” e “sampleagem”; e menções mais explícitas ao trabalho de artistas e grupos como no caso do “*cut-up*”, invenção de Brion Gysin e William S. Burroughs, e do “*détournement*” (“desvio”), criação dos Situacionistas, que tinham em Guy Débord sua figura proeminente.

A linguagem apoiada em técnicas, na minha perspectiva, sobrepõe e restringe o pensamento quanto ao rearranjo e à renovação de sentidos e sensações na produção de critérios para a avaliação das obras em modo recompositivo, pois diz muito mais de ferramentas procedimentais específicas (nível concreto) do que de movimentos operados na arte em consonância com o pensamento (relação concreto-abstrato). A utilização desses termos obscurece o que – como defendo – se apresenta como a verdadeira realizadora de processos recriadores mais radicais, que atingem tanto a superfície quanto a profundidade do sensível, aquilo que nos faz perceber as capacidades da arte de imprimir e capturar imagens e sons, no encontro entre planos atuais e virtuais, sem a predileção ou o enfraquecimento de um deles: a recomposição em modo imanente. Evidentemente, isso não quer dizer que os procedimentos criados pelos artistas mencionados não produzam efeitos em imanência, mas que, aqui, ao optar por adotar suas nomenclaturas, eu acabaria por restringir a análise a um certo caráter histórico-estético.

Os termos relacionados a técnicas e movimentos geram também certa confusão quando aplicados aos campos integrantes da própria arte, em um sentido amplo: não raro as pessoas, quando ouvem falar ou leem, por exemplo, um texto que diz do *remix*, pensam se tratar, de início, de uma análise ou crítica musical, dado que essa definição surgiu e se desenvolveu a partir da

música em tempos analógicos (pré-anos 90), estando ainda hoje muito ligada a essa área. É possível compreender a tentativa contemporânea de expandir também as noções, de transportá-las de uma arte à outra, já que passamos por uma era de simbioses e hibridismos, de elastecimento de territórios e aparição de zonas de indiscernibilidade, o problema é que essa ação parece acabar por limitar as potências críticas da recomposição.

Creio então que falar nesses termos diretamente, nomeando toda uma rede de disposições a partir de um procedimento e uma abordagem, é abrir mão da potência teórica e prática e ignorar as diversas camadas de atuação que pode haver na arte da recomposição. Isso não quer dizer que uma técnica não possa aparecer com algum destaque nas obras no século XXI (não vinculadas a um movimento, por exemplo), mas que ela deve ser injetada no transcorrer das análises como parte integrante de um cômputo mais largo, colocando-a para operar em uma engrenagem crítica que pode ser ampliada, ganhando um horizonte mais intenso.

O segundo motivo para o uso de “recomposição”, em vez de “*remix*” ou qualquer outro dos termos citados, justifica o porquê da opção pela palavra, destacando a “composição”, precedida pelo prefixo “re”. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O que é a filosofia?*, descrevem as atuações da arte, da filosofia e da ciência como criadoras, cada uma à sua maneira, a partir de atividades e elementos que seriam próprios à singularidade das áreas, em seus modos de lidar com o infinito que atravessa a vida e o universo.

No caso da filosofia, os pensadores a definem como uma criadora de conceitos e “personagens conceituais” que povoam “planos de imanência” nos quais a filosofia se instaura, dando consistência, através do pensamento, à parte do caos que atravessa o infinito (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 59). Já quanto à ciência, Deleuze e Guattari a indicam como uma criadora de funções e proposições, fixando “planos de referência” nos quais a ciência limita e busca ordenar o caos do infinito, encontrando pontos de parada, marcações, estados de coisas e desacelerações (ibid., p. 154). Finalmente, no tocante à arte, os pensadores a apontam como uma criadora de *afectos* e *perceptos* (ou blocos de sensação) e “figuras estéticas”, ocupantes de “planos de composição” que atravessam o caos do infinito, conservando e carregando algo dele em si, na obra (ibid., p. 252). Assim é que, em suas criações, a filosofia preservará o universo dos possíveis, a ciência suspenderá o universo dos possíveis e a arte restituirá e renovará (ou recomporá) o universo dos possíveis.

Sigo assim a linha de pensamento traçada pelos autores de *O que é a filosofia?*: a arte é uma desbravadora mister de planos de composição, pois só ela é que efetivamente compõe, lidando com materiais de ordem estética: figuras, imagens, cores, traços, sons etc., abraçando e valorizando algo

do caos: “Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 247).

Para dizer então do gesto que faz com que a arte busque a reconfiguração e a renovação de sensações e sentidos nada pode casar mais do que falar de uma arte da *recomposição*. O ato de compor gera um construtivismo da sensibilidade, posto que ergue e emana blocos de sensações e sentidos, portanto, recompor seria o exercício perseverante de uma atividade sensível que arrisca novas maneiras de construir, no levante de elementos por vezes nunca antes exatamente compostos (como quando a arte se apropria de materiais externos a seu campo).

Se a arte é a criadora de planos de composição, sinto-me impelido e propenso à apropriação dessa definição para dizer que, na arte contemporânea, sobretudo, está em evidência, como talvez nunca antes esteve, a instauração de figuras estéticas que se inscrevem sobre “planos de recomposição”. Dizer de uma “arte da recomposição”, no final das contas, talvez incorra em certo pleonasma (o qual me permitirei ao longo deste estudo, com a justificativa de assim poder marcar a posição e o enfoque artístico), pois “recompor” é movimento intrínseco à arte.

Algo interessante no que tange à recomposição se dá ainda pelo fato de que, ao se traçar planos recompostos, os artistas passam a “surfear” em outro(s) plano(s) de composição, no caso de uma obra de arte fazer uso de outra, pegando carona nos fluxos emanados por figuras estéticas precedentemente criadas, com seus afectos e perceptos próprios, porém fabricando novas.

No que concerne à relação com a técnica, é importante frisar que a noção de recomposição abre outras vias de percepção bastante peculiares para a crítica de arte, expandindo o pensamento para além de pontes procedimentais, atravessando-as em direções que problematizam mais drasticamente por onde se passam as reconfigurações propostas em cada obra. Deleuze e Guattari, ao defenderem a composição como palavra própria à arte, chegam a diferenciar o que seria uma composição técnica (mais próxima de desenvolvimentos e tecnologias, o que é obtido via ciência) e uma composição estética. É evidente que isso não quer dizer que a arte não se sirva de elementos trazidos por descobertas científicas, mas que a efetiva criação no campo da arte não tem seu maior grau de importância nos termos técnicos:

Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. (...) Só há um plano único, no sentido em que a arte não comporta outro plano diferente do da composição estética: o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo

a se situar sobre um plano de composição propriamente estético. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 247/251)

Trata-se mesmo de pensar a técnica como componente necessário, propulsor do sensível, mas nunca como agente protagonista. É a composição de ordem poético-estética o fator de criação artística por excelência, a técnica é sua auxiliar, o que lhe dá a chance de criar formas, tornar concreto, enfrentar problemas de ordem material. Entretanto, sem a composição estética nunca haverá vida sensível, intensidades animadoras de sensações e sentidos. Se uma obra de arte não consegue fazer com que a técnica entre na sensação – ao mesmo tempo em que a sensação invade e envolva a técnica –, ela se manterá sempre mais próxima da ciência (impressão que se tem ao deparar com parte das obras de arte contemporânea, que geram a dúvida de se estar diante de experiências estéticas ou de manifestações ou provações meramente científicas – o museu como abrigador de exposições que se confundem com “feiras de ciências”).

Não posso deixar também de investigar, no desmembramento da palavra, a entrada da partícula “re” junto à noção de composição, pois ela abre uma perspectiva bastante interessante no trabalho com a linguagem e na produção de sentidos.

“Re”, como prefixo, provém do latim, indicando “volta, repetição” ou “reforço”¹⁹. No entanto, apesar de ser uma partícula bastante utilizada como prefixo, o uso do “re” incorreu em alguns casos em uma certa indefinição e perda do estatuto prefixal, na passagem do latim para suas línguas derivadas, como o português. O afastamento da condição de prefixo ocorre quando “re” é adicionado a palavras inexistentes (antes parte da língua latina, mas que deixaram de ter significado), fazendo com que a partícula se torne apenas uma sílaba componente de uma palavra.

Isso se deu por conta de certos termos derivarem diretamente do latim, não sendo construídos a partir das línguas derivadas: no português, esse é o caso de palavras como “reclinar” (não há a palavra “clinar”), registrar (não há “gistrar”) ou “retrospectiva” (não existe a palavra “trospectiva”). Há ainda casos nos quais as palavras deslizam por uma multiplicidade de sentidos, driblando significados fixos, como em “reparar”, que não significa “parar novamente” (isso ocorreria se “re” fosse um prefixo), mas “consertar algo” ou “observar algo ou alguém, atentar, notar” ou ainda, em algumas regiões do Brasil, “cuidar, tomar conta de algo ou alguém”.

Nota-se assim uma raiz dupla (prefixo e sílaba) e um desdobramento múltiplo (produção de sentidos) para “re”. A partir desses vieses, acredito poder afirmar que a palavra “recomposição” na arte pode operar também fugas quanto a uma unidade significativa fixa. Quer dizer: se por um lado “re” aparece como prefixo que se liga à “composição”, e essa é sua identificação segundo a língua

19 Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/re>.

e a gramática, ela pode também, de maneira inventiva, ser somente a sílaba de uma palavra independente “recomposição”.

É claro que não pretendo com isso afirmar que a ideia de “composição” perde seu valor, seu significado, mas que a noção de recomposição ganha **uma nova aparição** de singularidade, podendo realizar algo que não é possível para a própria composição: recompor pode dizer respeito ao que nunca antes foi composto, ou seja, a algo que nunca foi material ou matéria estética, o que se posicionava e se mantinha o mais distante do campo artístico e que, por meio da engrenagem da recomposição, devém obra de arte. Nessa direção, “recompor” é um modo de composição bastante específico, com vidas, experiências e maneiras de operar próprias.

No que toca diretamente a palavra “recomposição” notamos que ela se refere, em seu significado usual (“oficial”, aquele dos dicionários), ao ato de “recompor-se”, que tem como alguns sinônimos “refazer”, “reestabelecer”, “restaurar” e “reconciliar”²⁰. É comum escutarmos uma frase como “ele(a) se recompôs, ‘botou’ a vida no lugar”. Na arte da recomposição não há um retorno das coisas a um estado anterior pretensamente correto, “direito” – que por algum motivo sofreu um desvio, ficando adormecido, abandonado –, a recomposição não simplesmente refaz, reestabelece, restaura ou reconcilia; sua ação será sempre a de produzir diferença por uma repetição tensionadora. Ela não somente ergue sentidos e sensações que já constavam nas fontes apropriadas, ela também cria outros. A recomposição não realiza reformas e releituras referenciais, seu gesto é de resistência e ruptura diferenciais.

É como se a recomposição operasse no sentido inverso ao corriqueiro, escapando de um sentido moral que pode haver naquela afirmação ordinária citada no parágrafo anterior. Mais do que “recompor vidas orgânicas”, o movimento da recomposição artística será o de “de-compor para recompor vidas não orgânicas”, acessando processos de **depuração e degeneração** dos significados aderidos aos materiais tomados para seu trânsito em outras margens. Refiro-me a essa estranha expressão, “vidas não orgânicas”, pois as vidas que a recomposição inventa são vidas **de** outra ordem, **seres da sensação incorporais**, que – apesar de sempre se atualizarem nos corpos – desgarram do sensorial, daquilo que está ligado aos órgãos do corpo físico, humano ou não, alimentando uma virtualidade, um universo dos possíveis: a vida da própria obra de arte ou a obra de arte como vida.

*

20 Disponível em: <https://www.dicio.com.br/recomposicao/>.

Uma arte da recomposição pode se dar de maneira bastante plural no seu modo de atuação. A partir disso, é possível pensar alguns caminhos para a compreensão da forma como pode ser operada uma recomposição. Assim, inicialmente, penso que seja necessária a produção de uma certa tipologia de base dupla, mais de ordem analítica, que permita enxergar melhor e mais nitidamente qual tipo de recomposição entra em questão em cada caso.

Um primeiro tipo de recomposição basilar consta do rearranjo que parte da tomada de trechos de outras obras artísticas. Essa prática constitui duas espécies de metalinguagem: uma que poderia ser nomeada como *ortodoxa*, como no caso do *sample* na música, quando artistas pegam pequenos trechos de outros para compor suas próprias canções – modo de criação onde se destacam o *hip hop* e a música eletrônica; ou no caso do cinema, quando um filme retira trechos de outros para construir uma narrativa própria. Nesses exemplos o que se tem são diálogos de *caráter interno*, pertencentes apenas a uma dada expressão artística.

No entanto, a metalinguagem erigida na recomposição basilar pode ser também *heterodoxa*. Isso ocorre quando uma forma artística toma para si trechos de outra ou mesmo a obra inteira, como no caso bastante corriqueiro da adaptação de um romance para um filme, ou em casos mais ramificados e complexos como em um livro de artista, que pode ser composto por fotografias, poesias, ilustrações etc., algo que encontramos, por exemplo, em *Postais para Charles Lynch* (2016) do Coletivo Garapa²¹; ou em instalações, como *Bang* (2012) de Ana Vitória Mussi²², *The Clock* (2010) de Christian Marclay²³ ou *Circuladô* (2014) de André Parente²⁴, videoinstalações que são compostas pela utilização e o rearranjo de cenas de diversos filmes. O que há nesses casos são diálogos de *caráter expansivo*, com a aparição de duas ou mais expressões artísticas que ampliam os territórios da arte.

Esse é um sutil panorama distintivo da recomposição que lida com materiais oriundos da própria arte, na produção de metalinguagens plurais. Entretanto, as criações artísticas pautadas na recomposição podem também fazer uso de materiais advindos de diversas manifestações, disciplinas e campos externos à arte.

Um exemplo algo clássico nesse sentido pode ser identificado no cinema documentário. Os documentários desenvolveram uma estética, e mesmo uma tipologia (como podemos identificar no

21 <http://garapa.org/portfolio/postais-para-charles-lynch/>.

22 <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/004910.html>.

23 <https://ims.com.br/exposicao/the-clock-christian-marclay/>. Cabe notar que o exemplo de Marclay se situa entre uma ortodoxia e uma heterodoxia, isso porque ele se aproxima demais do cinema, já que para a exibição do trabalho é instalada, no espaço expositivo, uma verdadeira sala de cinema.

24 <http://www.andreparente.net/works#/circulado/>.

livro de cabeceira para os estudos em documentário, *Introdução ao documentário*²⁵) que parte da utilização de imagens de arquivo e documentos de acervos de instituições ou de mídias (televisivas e/ou jornalísticas), erigindo uma relação com a informação e com os meios de comunicação; ou ainda com documentos científicos, de pesquisa, como quando através de estudos sociológicos ou antropológicos. Porém, é preciso atentar para o fato de que nem sempre essas apropriações se apresentam como recomposições.

Muitos documentários – dentre os quais se destacam os filmes etnográficos – fazem uso constante e pautam mesmo suas argumentações e a construção de linhas narrativas na exposição de materiais de arquivo, através de documentos, fotografias e filmes. Nesses casos, não há reconfigurações dos materiais originários, pelo contrário, já que o que é mostrado, de modo retrospectivo/histórico, é sempre tomado em seu caráter factual, para comprovar uma tese ou a defesa de uma posição. Esse é o caso, por exemplo, de *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita – filme que conta a luta dos índios Guarani e Kaiowá para garantir o mínimo de suas terras tomadas por grileiros e latifundiários no estado de Mato Grosso do Sul.

É importante assim destacar que a recomposição não é uma simples exposição de materiais produzidos por outrem, internos ou externos às expressões artísticas, mas a inserção de elementos (diretos ou indiretos, por meio da forma e/ou do conteúdo) que geram novas obras que transtornam e reviram as sensações e os sentidos pertencentes às fontes prévias. Além disso, em uma recomposição há sempre a quebra com os significados que pretendem dizer tudo sobre os signos apropriados; desse modo é que os clichês e estereótipos serão expurgados, como em um exorcismo dos hábitos e das utilidades.

Os signos primeiros – imagens, sons, símbolos, signos os mais diversos – atravessam as obras recompositivas sendo usadas, da mesma forma em que usando a arte, em movimentos transversais: há sempre uma modulação, por mais que se trate toda vez de arte, é como se as outras disciplinas injetassem características que levantam dúvidas na própria experiência artística. Não há portanto uma superioridade imposta pela arte, como se ela simplesmente buscasse incluir outros elementos em sua composição, mas a ocorrência de toda uma gama de forças que, apesar de serem reunidas em uma expressão estética, oscilam e variam em caracteres por vezes protagonistas, por vezes secundários, em zonas múltiplas de contiguidade (trata-se de arte ou de política? De arte ou de religião? De arte ou de antropologia? De arte ou de filosofia? Não importa, desde que haja intensidade estética e sensível).

25 NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas/SP: Papyrus, 2005.

*

O ato de constatar como uma recomposição se dá em sua base, por meio de materiais apropriados de outros, se liga à necessária tratativa de se pensar como sua atuação é exercida. Isso só pode ser feito através de uma crítica que se embrenha na constituição, na teoria e prática, das obras recompositivas, buscando enxergar quais valores e critérios estão em questão, de acordo com cada caso. Os procedimentos e as abordagens adotadas pelas obras que se pretendem reinventivas sempre aparecem do mesmo jeito? E os ecos que delas reverberam, eles são similares? Os meios pelos quais buscam problematizar ou contestar aspectos os mais variados são idênticos? Se a cada dia se tem a impressão de que “tudo é um *remix*”, como então conseguir discernir as potências de cada obra?

Creio poder dizer que estamos diante de uma certa lacuna crítica perante todo o material proveniente do rearranjo de signos prévios produzido nos dias atuais – até pelo fato de a recomposição ser um processo de criação ainda relativamente recente para a teoria. Apesar de já não ser difícil encontrar fontes teóricas quanto ao tema, em artigos, livros e ensaios sobre a recomposição (como dito, escamoteada por inúmeras nomeações²⁶), as análises que concernem sua fabricação se inserem demasiado em diagnósticos e marcações histórico-empíricas (posto que não havia até pouco tempo informações que remontassem a possíveis movimentos originários da recomposição) e em constatações e observações técnico-analíticas (o modo de fazer e o funcionamento de uma técnica que se mantém no final das contas apartada do material que reconfigura, privilegiando o esquema causa-efeito interior à obra [a efetuação da técnica e os resultados obtidos], que se encontra finalmente apenas na esfera da Representação).

Portanto, se fazem necessárias ferramentas de avaliação crítica não aplicáveis (dado que a própria ideia de imanência exige um caráter sempre particular para cada análise) que não se atenham somente a inventários e identificações, mas que proponham uma crítica também criadora, que *fale com*, se posicionando em certa proximidade das obras. É nessa direção que se torna possível dizer que a criação de tipologias auxilia na ampliação de um panorama que nos faz pensar criticamente e sem absolutizar a produção que faz uso de materiais já dados.

*

26 Uma compilação e o compartilhamento de trabalhos sobre o tema fora do Brasil podem ser encontrados no endereço: <http://remixtheory.net>, página alimentada pelo teórico e pesquisador Eduardo Navas.

Um primeiro passo para a tentativa de encaminhar pontos de vista críticos para o processo de recomposição parte da construção de uma tipologia que vislumbro **por** certas **encruzilhadas e entroncamentos** na arte da recomposição no século XXI.

Pela insistente observação de obras que colocam a recriação em posição primordial de produção, penso, até onde alcança meus horizontes atuais, que existam ao menos três grupos nos quais se detém ou atravessam as obras recompositivas: o *remix formalista*, o *remix contextual*, e a *recomposição imanente*.

Por essa distinção tripartite não procuro aspectos maniqueístas, sobretudo porque entre os três tipos apontados não há uma relação de distância completa, conflituosa, como na marcação de adversárias. Nessas separações não está em questão um versus nem uma imposição hierárquica de divisão. As obras que se aproximam de cada um dos tipos admitem evidentes manifestações compartilhadas, formando um circuito de atravessamentos característicos comuns. O que diferencia cada grupo tipológico são os limites de extensão, os pontos que evidenciam com maior destaque o processo de recriação, de acordo com cada caso, bem como as intensidades que fazem as obras alcançarem ou não **paragens mais longínquas** e **camadas mais profundas** de produção renovadora de sentidos e sensações.

Esse circuito da recriação aparece com clareza se pensarmos que todo rearranjo possui em si tanto evidências formais quanto contextuais, mas que sua distinção se localizará justamente nos graus de importância dedicados a cada aspecto. O que discernirá um *remix* formalista de um *remix* contextual será justamente o que mais chama a atenção em cada criação, havendo uma **nítida** predileção na maneira como são tomadas e manejadas as fontes preexistentes. No primeiro caso, o aspecto da manipulação da forma é enaltecido, enquanto que no segundo, a alteração do contexto se destaca. A recomposição em chave imanente figura um caso mais singular, ou melhor, de maior produção de singularidade, pois nela – mesmo que existindo perceptíveis operações com o formal e o contextual – haverá sempre **reviravolta**s mais radicais, de ordem deformadora e profanadora nos materiais já realizados, sendo que a forma e o contexto serão meras pontes a serem trespasadas para se alçar maiores voos em direção à produção da diferença por meio da repetição.

Por que nomeio então de modo diverso os dois primeiros tipos?

A opção por situar o formalismo e o contextualismo dentro da esfera do *remix* soa pertinente pois as obras integrantes desses grupos estão, de modo bastante presente e vivo, na era digital, no ambiente da internet, local onde surgiu e se disseminou realmente uma cultura *remix*. É claro que isso não quer dizer que no digital não haja a possibilidade de aparição de recomposições de ordem

imane. Porém, ao diferenciar os dois primeiros tipos desse terceiro, faço com que seja amplificado o campo de visões e audições para além do digital e da internet, pensando a arte em chave extemporânea, o que me faz desviar de um panorama necessariamente atado ao histórico e à dependência tecnológica. A recomposição imane fura qualquer obstrução técnica e/ou Conceitual, se reportando a uma dimensão mais ramificada, estratificada de pensamento e criação poético-estética. O atravessar dessas barragens recriativas é o que fará com que o artista atinja alguma imanência – na produção e liberação de seres da sensação, obras que enfim se desgarram da Autoria, de qualquer nome ou assinatura: forças sensíveis que se descolam da Forma e do Conceito.

REMIX FORMALISTA

A designação do *remix* formalista é autoexplicativa: sua base recreativa se encontra no aspecto formal das obras.

O *remix* formalista se caracteriza por uma total concentração no objeto atual. Sua expressão passa pela valorização da técnica como caráter principal de reconstrução, sendo seus efeitos obtidos pela manipulação da Forma, alcançando, interferindo e visando diretamente os pontos sensoriais dos corpos físicos. O artista do *remix* formalista cria através da programação de formas, privilegiando a saliência de artifícios técnico-digitais.

A percepção constante nesse tipo de *remix* é de uma invasão incessante de fluxos de dados binários e uma avalanche de [estímulos] visuais e sonoros, arquitetados por meio de virtuosos de edição e processamento de efeitos nos materiais apropriados, que não chegam efetivamente a problematizar de modo firme os aspectos contedudísticos das fontes que são reutilizadas. Há em sua atuação uma clara predileção pelo plano excessivamente *interior* [à] obra. Dito de outra maneira, o *remix* formalista oblitera as forças invisíveis (ou virtuais) ao inflar as formas visíveis (ou atuais).

O artista do *remix* formalista é o que se pode chamar de um *artesão digital*. Leonardo da Vinci dizia (apud VALÉRY, 2012, p. 177) que o que diferenciava o artista do artesão é que para o primeiro a pintura era uma “[coisa mental]”²⁷. Essa expressão tomada do artista italiano parece permitir afirmar que aqueles que produzem *remixes* formalistas criam “artesanato digital”, próximos de denotações ilustrativas que se instauram na apreciação e no delírio sensorial. Os artesãos digitais possibilitam o desenvolvimento de técnicas bastante refinadas e complexas, mas que evidentemente, por si só, [não bastam] em termos de produção e renovação de sentidos, sobretudo.

O *remix* nessa vertente se justifica como formalista por lidar com esse fator artesanal possível à arte, algo contíguo ao que escreveu certa vez, de modo bastante duro e incisivo, Joseph Kosuth [in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 215]:

A arte formalista (pintura e escultura) é a vanguarda da decoração e, a rigor, seria possível afirmar de maneira razoável que a sua condição artística é tão reduzida que para todos os propósitos funcionais nem mesmo se trata de arte, mas de puros exercícios no campo da estética.

²⁷ Aposto e arrisco dizer que esse “mental” de Da Vinci se alia muito mais ao sentido de “virtual” do que ao de um mental psicológico, cerebral, aquele que se conectará ao que é realizado no *remix* contextual.

Ao lado dessa característica de valorização de exercícios estético-técnicos, o *remix* formalista apresenta a novidade de sua aparição no dado de que ele é um tipo de criação de ordem inexoravelmente “digital”, pois sua existência se dá por meio da Internet em interfaces e ambientes interativos, de necessário compartilhamento. Como exemplo mais comum de *remix* formalista podemos indicar algumas expressões que ganharam notoriedade a partir dos anos 2000. Entre elas estão os *mash ups*.

Fruto da combinação de duas ou mais fontes audiovisuais para a criação de um novo material, os *mash ups*, apesar de constituídos por uma diversidade de gêneros e temas, possuem certas dinâmicas de edição e fórmulas temáticas que se repetem, como é o caso da mescla em sincronia de materiais de cunho Político – um discurso ou falas em entrevistas – com uma canção ou batida musical. Outra característica dos *mash ups* é que sua produção gerou espécies de comunidades digitais, como fóruns, pelas quais ela circula. Essas comunidades partilham desde tutoriais e guias de como fazer um *mash up* até os próprios vídeos realizados.

Um dentre os gêneros de *mash up* mais conhecidos é o chamado *YouTube Poop* (YTP)²⁸, ou somente “*poops*”, quando os vídeos são disponibilizados em outra plataforma que não o *YouTube*. Dos YTPs surgiram uma série de “estilos”, pautados em quais fontes preexistentes são apropriadas e que técnicas de edição são exploradas. Um estilo recorrente dentro dos YTPs é o YTPMV (*YouTube Poop Music Video*) que faz referência aos videoclipes que ganharam notoriedade na década de 1980 (com o surgimento da *Music Television* – a MTV), por serem audiovisuais que têm duração em torno de quatro minutos e que fazem uso da música como pano de fundo disparador e condutor do *remix*.

Os *poopers*, como são conhecidos os usuários que realizam esse tipo de *mash up*, possuem métodos próprios para a produção de seus *remixes*. Por conta disso é que a transmissão de informação se torna tão importante quanto aos modos de fazer dessas criações, para que outras pessoas possam produzir dentro do gênero ou estilo. Não à toa, aqueles que se destacam e que são admirados na comunidade dos YTPs são os usuários que demonstram mais habilidades em termos de edição e processamento de efeitos visuais espetaculares, causando impactos sensoriais imediatos e irrefreados.

Fazendo girar suas recriações em torno de autorias anônimas, os *poopers* se apresentam através de pseudônimos ou apelidos, devido às leis que protegem os direitos autorais dos materiais apropriados. Os vídeos realizados são influenciados por uma geração já completamente imersa no

28 Literalmente “cocô, excremento ou fezes de YouTube”. Esse gênero de *mash up* é produzido ao redor de todo o mundo, e faz referência à localidade onde foram realizados, por meio do uso da sigla de cada país. Assim, se alguém quiser encontrar YTPs brasileiros, basta pesquisar por YTPBR, por exemplo.

consumo de produtos provenientes da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. O núcleo temático utilizado por esses *remixes* se pauta quase sempre na manipulação de personagens e signos advindos de programas televisivos, desenhos animados e *videogames*.

Os *mash ups* fabricados pelos YTPMV's se apoiam no *remix* como ponte para a fabricação de dois efeitos bastante recorrentes e por vezes simultâneos: *efeitos de comicidade* e *efeitos de desorientação*.

Um *mash up* que circulou bastante nas plataformas audiovisuais, lidando com o pronunciamento de uma figura política adaptada às batidas e os sons musicais, foi o vídeo “System of a Dilma”²⁹, realizado por FAROFF e Xandelay. Nesse *mash up*, a ex-presidente do Brasil, Dilma Rousseff, tem um de seus discursos sincronizado à música e ao videoclipe “Chop Suey!” do grupo armeno-estadunidense System of a Down. A intensidade da fala de Rouseff (com destaque para a marcação realizada pelo “se Deus quiser!” dito pelo ex-presidente Lula) permeada por efeitos de edição (*loops* de velocidade extrema, aceleração de frases) a aproxima das melodias, dos gritos e berros dos cantores de rock, produzindo um inegável efeito cômico.

Outro caso de *mash up* que explora o aspecto de comicidade pode ser encontrado na série intitulada “*Autotune the News*”³⁰ (posteriormente nomeada como “*Songify the News*”³¹), produzida pelo grupo denominado *The Gregory Brothers*. Essa série mostra com bastante nitidez a característica dos *remixes* em questão: por meio da cópia de noticiários, programas de debates e encontros políticos, os criadores dos vídeos inserem personagens que fazem comentários que rebatem e ironizam argumentos das figuras que estavam originalmente nas cenas, isso tudo transformado em uma canção bem próxima das produções realizadas pela indústria cultural na música *pop*, a partir dos anos 2000.

O título da série faz referência a um processador de áudio massivamente usado por produtores, técnicos de som e mixagem para afinar as vozes de cantores e cantoras. O que ocorre com esse processador é que, quando manipulado livremente (sem se ater a uma afinação correta e precisa), as vozes ganham uma dimensão sonora e um timbre algo robóticos, artificiais, aspecto que acabou por ser incorporado como efeito para vozes em gravações musicais.

Seleciono um dos trabalhos do *The Gregory Brothers* para descrever no que consistem seus *remixes*. No vídeo “*cuba. afghan friendship. 2-party woes // Auto-Tune the News #3*”³² vemos alguns jornalistas e figuras públicas da Política tendo seus comentários e debates transformados em

29 <https://www.youtube.com/watch?v=OS3Lh6vc1ts>.

30 Algo como “Auto-afine o(s) noticiário(s)”.

31 Algo como “Musicalize o(s) noticiário(s)”.

32 <https://www.youtube.com/watch?v=5fngEnlkz44&t=29s>. Esse título poderia ser traduzido como: “cuba. amizade afegã. desgrças de duas festas // Auto-afine o(s) noticiário(s) #3”.

uma espécie de letra musical³³, que sofre a interferência de personagens e objetos externos, incluídos na fase de edição pelos realizadores, estando originalmente ausentes das cenas. Esses personagens, reutilizando discussões e notícias que envolvem o contexto político e diplomático dos Estados Unidos, mediam e contestam as falas tomadas, gerando novos diálogos a partir dos noticiários e de algumas situações que envolvem a diplomacia, as movimentações políticas e a polaridade entre os partidos democrata e republicano daquele país. De forma jocosa, pequenas células/trechos (*samples* ou amostras audiovisuais) que podem conter apenas uma palavra ou frase dita pelos jornalistas e pelas figuras públicas formam conversas inusitadas, permeadas por batidas e sons eletrônicos os mais banais da música *pop*.

É curioso atentar para como a entonação afetada dos âncoras em telejornais e dos políticos em seus pronunciamentos e discursos acabam por facilitar a edição audiovisual, já que ambos buscam (ou tentam) falar de forma pausada e límpida, almejando a plena compreensão dos ouvintes/espectadores. O ritmo e a sonoridade de suas retóricas tornam propícia a manipulação de suas falas pelos *mash ups*, fornecendo *samples* para a construção de *remixes*.

Além de “System of a Dilma” e do trabalho do *The Gregory Brothers*, muitos outros exemplos poderiam aqui ser descritos, porém o que vale dizer é que a grande maioria deles opera pela comicidade fazendo o uso da paródia e recorrendo ao ato de escrachar celebridades, figuras públicas, meios de comunicação e programas de televisão, tendo no trabalho formalista seu ponto nodal de condução.

Os outros efeitos de destaque nos YTPMV's são aqueles da ordem do que nomeio como “desorientação”, proporcionados por outras experiências de ordem formal. Esses vídeos geralmente prezam por uma espécie de desprazer promovido pela irritação de quem os assiste. É comum não conseguir acompanhar os vídeos até seu final: a impressão mesmo é a de que eles são feitos para serem levados ao extremo do suportável.

Os pesquisadores Cristiano Figueiró, Guilherme Soares e Guilherme Lunhani identificaram a aparição de gestos reiterados na produção dos YTPMV's, principalmente quanto à utilização do áudio nos vídeos. Esses gestos sonoros se baseiam, sobretudo, na saturação por meio da distorção de sons levados à perda de definição e à consequente geração de ruído. Os elementos sinestésicos, apoiados na relação visual-sonoro, são distribuídos sem parcimônia como no caso do “abuso de filtros de imagem sincronizados com distorções sonoras.” (FIGUEIRÓ, SOARES e LUNHANI, 2016, p. 126).

33 Essa letra pode ser acompanhada por completo através da descrição do vídeo. Ela indica, inclusive, no início de cada verso, as iniciais de quem “canta”.

Tudo nos YTPMV's é assim maximizado – a utilização de efeitos gráficos, a edição extremamente fragmentada e acelerada, o trabalho com o áudio – para se chegar a uma forma de hiperestímulo sensorial. Mesmo quando o jogo com a duração dos planos e dos sons se dá pela contração, por um ralentar, ele só existe como breve suspiro que antecipa uma nova onda, melhor dizer um tsunami de atordoamento audiovisual.

Os procedimentos técnicos dos YTPMV's se concentram em “poéticas do erro”, resultando em uma espécie de “regurgitação informacional” (FIGUEIRÓ, SOARES e LUNHANI, 2016, p. 124), optando pela desorientação em detrimento de uma (des)organização produtora de sentidos. A consistência dada nesses casos pela via do *remix* formalista, não é uma cintilação ou uma fugaz impressão do infinito, mas como que uma porção do caos informacional – de dados audiovisuais – que jorra solto, flui sem barreiras, mantendo uma desejada relação com o acaso, pois a maioria dos efeitos obtidos nos vídeos é fruto do azar. Aqui, os artesãos digitais quase sempre manipulam os materiais sem o controle ou o conhecimento do resultado que obterão, sua única certeza é que ele ocasionará desorientação e incômodo nos espectadores.

O acompanhamento de nostalgias e saudosismos é algo que não se pode deixar de mencionar, sendo intrínseco à produção dos YTPMV's. Os artesãos digitais criadores de *remixes* formalistas são, em boa medida, movidos pela retomada de símbolos e signos da indústria cultural que marcaram sua geração. É comum notar que as fontes preexistentes, tanto em vídeo quanto em áudio, remetem a produções que datam de alguns anos ou décadas específicas (como é o caso do seriado mexicano “Chaves”, produzido entre 1971 e 1980 e que foi exibido no Brasil pela primeira vez em 1984, assim como o jogo de *videogame* “Mario Bros”, criado em 1985). Mas esse saudosismo geracional só remete aos signos utilizados, já que não há uma busca por viver aquilo tal qual foi em certa época. Não se trata assim exatamente de *remakes*, na medida em que as fontes não são deixadas intactas em sua origem analógica, mas atualizadas por ferramentas e técnicas possibilitadas pelo digital, que as tiram de seus lugares de “origem”.

A aproximação dos YTPs com a era eletrônico-digital dos *videogames* não se dá apenas na cópia de signos tomados desse campo, os artesanatos digitais realizados através de *remixes* formalistas podem eles próprios se tornar uma espécie de jogo ou competição interna. Esse é o caso dos “YTP Tennis” ou “YTP Ping Pong”, que funcionam do seguinte modo: um primeiro usuário toma um YTP já realizado para produzir um outro vídeo, repassando esse para um segundo usuário novamente alterar, produzir novas combinações e devolver ao primeiro, que da mesma forma, após adicionar novos elementos, disponibiliza outra vez o vídeo para o segundo, que por sua vez o

reformula e devolve ao primeiro, e assim por diante. Como nos esportes de luta o jogo é dividido em *rounds* numerados a partir de cada *remix* feito.

O objetivo dessa competição é sempre a superação de um usuário sobre seu adversário através do processamento de efeitos e virtuosos de edição (efeitos de desorientação), contando também quem produz resultados mais engraçados e inusitados (efeitos de comicidade). O final do jogo é decretado por um dos *poopers* que admite a derrota ou desiste de continuar a partida.

Mais algumas técnicas e expressões, para além dos *mash ups*, que se consolidaram como práticas adotadas para a produção de *remixes* formalistas, e que são ações quase equivalentes, são o *datamoshing* e o *databending*. Como os nomes sugerem, esses métodos fazem referência direta à manipulação dos dados de leitura das mídias pelas máquinas: ao tentar abrir um arquivo que não pertence ao conjunto de extensões que um certo programa aceita e consegue ler, há uma espécie de colisão dos códigos dos arquivos que são divergentes: o programa então gera, na tentativa de decodificação, distorções e erros bastante nítidos e explícitos. Quando, por exemplo, certas imagens tomadas não são estáticas, elas apresentam deturpações também nos movimentos, reproduzindo dobras e desconstruções das figuras ou objetos exibidos na tela.

Isso é o que vemos literalmente acontecer nas imagens resultantes do uso dessas técnicas. Uma página que compartilha tais *remixes* é a “*Hyperspeed Allucinations*”³⁴. Nela, temos a veiculação de GIFs³⁵ obtidos pela transferência de imagens, cenas de filmes, seriados e programas variados de televisão que são submetidos ao *datamoshing* e ao *databending*, fabricando erros gráficos (as cores são alteradas, as imagens piscam, perdem definição, ficam como que “fora do ar” etc.) que torcem, distorcem e rasuram figuras. O procedimento adotado pelo criador da página é bastante simples: ao abrir arquivos de imagens em um programa que serve para a edição e o processamento de áudio (o *Audacity*), ele acaba obtendo tais resultados, provenientes da incapacidade de leitura total do programa, que não lê imagens. Os GIFs expostos mantêm o movimento das imagens em *loops* bastante curtos, expondo repetições que só cessam ao fecharmos a página.

O *datamoshing* ou o *databending* são técnicas que se concentram no que se convencionou chamar, dentro da cultura *remix*, como movimento ou estilo da “*glitch art*” ou arte *glitch*. Os exemplos são cada vez mais numerosos nessas expressões. Um dos artistas reconhecidos no meio da arte *glitch* é Sabato Visconti, que faz uso das técnicas de erro digital ao fabricar uma série de

34 <http://hyperspeed-hallucinations.tumblr.com/>. O título da página remete evidentemente a um estado alterado de consciência, conectado à ideia de desorientação: “alucinações hipervelozes”.

35 Do inglês *Graphic Interchange Format* (Formato de Intercâmbio Gráfico). Os GIFs são geralmente compostos por imagens em movimento de duração bastante curta que se repetem gerando espécies de animações brevíssimas.

imagens que circulam entre o vídeo, a fotografia e o design³⁶, pautando toda sua criação nos efeitos resultantes da manipulação de dados binários, que se configuram como *remixes* formalistas.

No Brasil, a estética do erro **operada** em consonância com o *remix* formalista pode ser encontrada em Giselle Beiguelman com sua série fotográfica *Paisagens Ruidosas* (2013-2106)³⁷, que leva a termo a ambiguidade, ou o duplo sentido, sugerido pelo título do trabalho: trata-se de misturar ou sobrepor **o ruído** em sua conotação dita analógica: 1 – o visual, a paisagem urbana com casas, postes, fios, carros, arranha-céus etc., que se sobrepõe ao horizonte, congregando uma massa complexa de linhas, volumes e cores; com 2 – o ruído digital: as distorções, a multiplicação e o apagamento de formas e cores, as dobras, o repuxar e a torção da própria paisagem imagética.

Vale destacar também o surgimento, com o passar dos anos, de um número bastante relevante de festivais, exposições e mostras que veiculam obras nessas vertentes, como o *Glitch Festival*³⁸, confirmando ainda mais a aparição da estética do erro digital como fenômeno artístico no século XXI, sendo essa uma das ferramentas mais utilizadas **na confecção** de *remixes* formalistas.

*

Os maneirismos dos artesanatos digitais, *mash ups*, *YTPs*, *datamoshing* e *databending*, são como uma evacuação audiovisual através de plataformas de compartilhamento e troca de vídeos e páginas da Internet. Já partindo de seu nome, a relação com o sensorial, com o físico, é tão grande nessas expressões que não é difícil se deparar – em explicações, análises e diálogos sobre sua atuação – com palavras e termos que fazem alusão a estados corporais. **O** vocabulário e a glosa do *remix* formalista geralmente se baseiam em derivações físicas, de estados enfermos ou alteração corporal dadas ao grotesco, o que enaltece um aspecto **explicitamente clínico**-empírico na sua criação: “fezes”, “doença”, “infecção”, “vômito”, “regurgitação”, “virose”, “hipnose” etc., mantendo assim uma certa analogia com o fisiológico e o patológico.

O *remix* formalista se ocupa do consumo instantâneo, sendo o caráter de conservação tão caro à arte perdido, posto que datado ou volátil. O extemporâneo, o intempestivo pouco aparecem na experiência do *remix* formalista. Demasiadamente preocupado em deixar as sensações afloradas, como que massageadas violentamente **ao ponto da exaustão**, resta ignorada qualquer produção de novos sentidos, sendo mantido o pilar da Representação fixo (a referência a materiais já criados pela

36 <http://www.sabatobox.com/>.

37 <http://www.desvirtual.com/paisagens-ruidosas-noisy-landscapes/>.

38 <https://www.glitchfestival.com/>.

indústria cultural e pelas mídias massivas), local da ilustração, que apenas desvia ou transgride por meio da Forma.

A ideia mesmo no artesanato digital é a de arrastar os materiais tomados para os termos de uma impossibilidade de sentido (diferente do não-senso ou *nonsense*, que é aquilo que está aberto à produção de sentido): o que é gerado pelo *remix* formalista é uma espécie de relativismo ilustrativo. É por isso também que, quando há uma perspectiva ou crítica que busca pensar o que as obras fazem, quais os efeitos que ressoam dos *mash ups*, YTPs etc., o que sempre aparece são comentários analíticos sobre como elas são feitas, qual é a sua representação em aspectos formais. Daí advém, por exemplo, o uso em pesquisas e artigos científicos de espectrogramas em análises de alguns *remixes*.

Retomando as perspectivas que Gilles Deleuze transportou de Henri Bergson para pensar o cinema, é possível dizer que o *remix* formalista encontra sua morada somente no esquema sensório-motor, pautado no duplo movimento ação/reação. Não há a construção de uma duração em estado puro, cristalino, de situações óticas e sonoras, antes o que há é a efetuação, a atualização incessante de estímulos e joguetes físicos, em voos rasantes sobre a empiria. Assim, o *remix* formalista é um rearranjo incapaz de capturar virtualidades. O circuito de troca perpétua entre planos atuais e virtuais sofre uma quebra, uma espécie de “problema de sinal” na emissão e na captura de qualquer virtualidade potencialmente sensível.

Ao lembrar de algo pensado no início do século XX por Marcel Duchamp, é possível fazer uma associação válida quanto ao caso do *remix* formalista. O artista francês afirmou que – para o avanço da arte – era necessário romper com a “arte retiniana” (CABANNE, 1971, p. 43), ou seja, aquela que se bastava no encarnar a função de “agradar” aos olhos. Duchamp perseguia a criação artística como um para além da empiria da visão, e mais profundamente, de qualquer outro sentido físico. Isso é exatamente o oposto do que podemos ver no artesanato digital, que reitera a postura retiniana (e coclear) e que se apoia no estímulo aos sentidos do corpo humano como autossuficiência artística, tanto de produção quanto de recepção, mantendo-se sempre nas bordas da película sensorial.

Em sua maioria, os *remixes* formalistas se limitam a fatores de entretenimento, que chamam a atenção pelo grau de meticulosidade e engenharia na edição e na construção de efeitos técnicos. Trata-se de uma gramática da Forma, e é por isso que sua pedagogia ou ensino se dá por meio de manuais, guias e tutoriais de “como fazer” pautados em uma aprendizagem aplicada como método “passo a passo”. A vida de todo *remix* formalista está sempre atada a procedimentos advindos do universo audiovisual em suas etapas finais de confecção – concentradas sob o nome de “pós-

produção” (BOURRIAUD, 2009) –, relacionadas ao que é constituído *a posteriori*, através de cópias que são submetidas a manipulações virtuosísticas.

Vale destacar e reforçar que todo artesanato digital, principalmente no caso dos *mash ups*, possui características proeminentes tanto no aspecto formalista quanto no contextual. Opto por analisá-lo dentro do *remix* formalista por ver nele uma fonte mais marcante na exigência de conhecimentos técnicos, de objetividade extrema e enfoque nos artificios e nas ferramentas usadas. A evidência de suas recriações acaba por se situar muito mais no âmbito da Forma do que nos contextos apresentados. Se os efeitos cômicos nos *mash ups* provêm da alteração de contexto dos materiais tomados (a governante que se torna cantora de rock, o discurso político transformado em berro cancionero), eles só aparecem como dignos de algum destaque se bem operados pela edição e pelo processamento de efeitos visuais/sonoros, o que confirma um protagonismo do formal em seus rearranjos.

*

Em contrapartida aos aspectos de estímulo ao sensorial nos ditos artesanatos digitais, confirmados pela criação de boa parte dos *mash ups* e da arte *glitch*, há a existência de algumas obras que, ainda fazendo um uso exaustivo da edição e de efeitos de processamento audiovisual, exercem a repetição de alguma diferença por pequenas variações de signos preexistentes – expondo a produção de sensação que se alça ao nível do sensível. A seguir, indico um caso no qual é possível observar algum deslizamento mais efetivo também de sentido, que chega a iniciar ou mesmo a já constituir uma espécie de travessia do *remix* formalista que se estende rumo a uma recomposição imanente.

O projeto “aarea” fundado por Livia Benedetti e Marcela Vieira convida periodicamente artistas para exibirem através de um endereço na Internet³⁹ obras feitas especificamente para serem ali veiculadas por um tempo determinado. Passado esse período, os trabalhos simplesmente desaparecem, como na desprodução de uma exposição. Os rastros pelas obras deixados ficam apenas soltos no ambiente virtual, não há nem mesmo algum registro catalográfico que confirme e faça circular as informações e detalhes sobre as obras participantes. O efêmero é assim incorporado na proposta, o que coloca sempre em vista a noção de instantaneidade: as obras são apresentadas apenas “ao vivo”, de modo similar a um show de música ou apresentação teatral, acontecendo *hic et*

39 <http://www.aarea.co/>.

nunc e findando. A ideia mesmo é de fazer com que a arte seja produzida e recepcionada por meio de uma espécie de performance digital, não sendo a Internet apenas um local de circulação, mas também uma via de escape, sumiço, *medium* passageiro.

Um dos artistas convidados pelo projeto, em 2017, foi Nuno Ramos. Ramos realizou um vídeo chamado *Lígia*. O título faz referência direta à canção composta por Tom Jobim, mas essa ligação não se restringe apenas ao nome. O vídeo de Nuno consta da própria canção de Jobim, só que nesse caso, interpretada pelos âncoras e um repórter do *Jornal Nacional*. Em um minucioso trabalho de edição (feita por Luis Felipe Labaki e Sérgio Abdalla), são retiradas das falas dos jornalistas as exatas sílabas que compõem a letra da música. Ramos faz os jornalistas cantarem a canção, salvaguardando inclusive ritmos e andamentos, próximos àqueles do gênero da bossa-nova⁴⁰. As pausas e os gestos selecionados e editados dos jornalistas são bastante sagazes, pois fazem com que eles pareçam mesmo cantar, como verdadeiros intérpretes.

É importante destacar que as sílabas formadoras da música, que são retiradas da fala dos locutores, não são células integrantes de notícias quaisquer, meras banalidades cotidianas, mas trechos de dois anúncios específicos do *JN*: o momento em que foi noticiado o vazamento e divulgados os áudios de diálogos de Lula e o anúncio da confirmação do impeachment de Dilma Rouseff.

A grande evidência para a escolha da música de Jobim parece se encontrar em um fator de ordem tragicômica. Pronunciamentos drásticos e que escancararam as condutas antiéticas e criminosas de parte do Poder Judiciário brasileiro, e a efetivação da costura de um grande acordo para a derrubada de um governo legitimamente eleito, contrastam com o tom apaixonado, lírico e poético ao mesmo tempo em que conjugam com uma certa melancolia (o amor impossível e platônico confessado pelo compositor) da canção.

Um dado interessante é que o vídeo de *Lígia* ficava disponível no site do aarea apenas durante o horário exato de exibição do próprio *Jornal Nacional*, sendo dessa maneira sincronizado ao tempo de duração do programa, sendo respeitadas até suas pausas para os intervalos comerciais. Como o vídeo possuía apenas 5 minutos de duração, ele era reproduzido em *loop*. Essa atividade repetidora em paralelo da obra de arte criava um fantasma ou um simulacro reinventivo do telejornal, transgredindo e profanando os significados e informações factuais (mesmo que inteiramente parciais e manipuladas) emitidos outrora pelo noticiário.

40 Um trecho da obra pode ser assistida no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=htgvWumT3ZU>.

A obra *Lígia* tem inegáveis pontes de conexão com o *remix* formalista, sobretudo por fazer uso de uma sampleagem audiovisual devedora de uma técnica virtuosa de edição, mas também por possuir tanto efeitos de comicidade (o choque tragicômico) quanto de desorientação (a retirada de sílabas que faz com que surja uma edição hiperveloz, por meio de saltos de uma imagem à outra; e a repetição de certos *frames* – técnica usada com frequência nos YTPs –, que faz com que o vídeo da emissão televisiva pareça “travar”, alternando entre acelerações e desacelerações).

Entretanto, além desse dado formalista, há uma característica viva na Arte Conceitual que aproxima o trabalho de Ramos também de um *remix* contextual: só sabemos através de um paratexto (comentado pelo artista em entrevistas ou escrito em textos críticos) que se trata da recriação de falas sobre dramas macropolíticos brasileiros, ou seja, apenas pelo vídeo não é possível saber (ou talvez não importe tanto, já que o signo e os símbolos emitidos pelo *Jornal Nacional* e pela Rede Globo já dizem bastante) o que estava em pauta nas falas de origem.

Sem dúvida, *Lígia*, de Nuno Ramos, pode ser considerado uma espécie de *mash-up*⁴¹ conceitual. O que o diferencia de artesanatos digitais tais como o trabalho do *The Gregory Brothers* ou o vídeo “System of a Dilma”, é que já há ali um caráter sensível que ronda a obra, para além do sensorial. Algo que cintila uma “configuração estética no sentido cosmológico”, e não no cosmético”, como afirma Rodolfo Caesar (2007, p. 105). Se o *remix* formalista prima por essa estética que parece estar mais próxima de um sentido cosmético, a recomposição em travessia imanente operará nessa direção cosmológica, levando – mesmo quando atada a algum dado histórico – à produção de problematizações criadoras que jogam com o virtual: uma partida ético-estética.

41 Em um encontro organizado pelo aarea no dia 19/02/2019, no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP, Nuno Ramos comentou que – no momento em que teve a ideia para *Lígia* – pensou ter descoberto e chegado a algo genial e inovador quanto à edição audiovisual, foi quando seu filho lhe mostrou vídeos no *YouTube* que faziam exatamente o que o pai pretendia fazer em termos técnicos.

CHELPA FERRO

*“O ruído tem o poder de **produzir** vida.”
Luigi Russolo [remixado]*

O Coletivo de arte sonora Chelipa Ferro – formado em 1995 – vem produzindo nas últimas décadas obras que caminham na direção de uma mescla entre o som como matéria principal de exploração e outras vertentes da arte como a performance e o *happening*, a instalação e o *assemblage*. A constatação dessa pluralidade de expressões artísticas vai ao encontro da própria heterogeneidade de atuação de cada integrante do Coletivo em seus trabalhos paralelos ao grupo, ditos “solo”: Barrão é artista plástico, reconhecido sobretudo por suas esculturas pautadas na reutilização de materiais; Luiz Zerbini também é artista plástico, mas mais ligado à pintura; enquanto que Sergio Mekler é editor de vídeo, íntimo do universo audiovisual.

A própria gestação do Chelipa Ferro provém da proposição de uma mistura transartística: na ocasião de uma apresentação/leitura, o poeta Chacal convidou os futuros integrantes do Coletivo para acompanhá-lo como banda, que produziria uma trilha sonora de livre improvisação para uma de suas performances poéticas (CACCURI, 2013, p. 82). Já há então, desde o início do grupo, a dimensão do sonoro e do musical em simbiose com outras artes. Por meio daquele convite, foi quase como se Chacal tivesse sido para o Chelipa Ferro o que Andy Warhol fora para o Velvet Underground – não por encarnar a imagem de um mentor exatamente, mas sim a de um promotor do encontro que culminou na fundação do Coletivo.

Esse caráter inerentemente fluido da passagem por diferentes expressões artísticas é espelhado da mesma forma na amálgama de referências que pairam sobre o trabalho do Chelipa Ferro, indo de Marcel Duchamp a Lou Reed, de Helio Oiticica ao Sonic Youth. A própria decisão por montar um coletivo de arte sonora⁴², além de fazer emergir esse componente de multiplicidade dentro dos campos da arte, remete evidentemente, inclusive por conta de parte das referências dos integrantes, às formações das bandas de rock. Em suas apresentações ao vivo, o grupo utiliza os quatro instrumentos musicais de base de toda banda de rock: a bateria, o baixo e a guitarra. É possível notar esse aspecto também na fotografia que abre o livro-antologia do Coletivo (BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008), com os integrantes trajando máscaras e empunhando guitarras e um

⁴² Para uma genealogia da “arte sonora” como termo que surgiu para indicar um gênero de criações artísticas nos anos de 1970, cf. CAMPESATO, 2007.

baixo elétrico, acompanhados ainda por alto-falantes e amplificadores – equipamentos que serão, de modo recorrente, utilizados em suas obras.

Mas o uso dos instrumentos básicos do rock não se restringe apenas às apresentações do Chelipa Ferro, o grupo opera novas produções de sensação e sentido no modo como utiliza o equipamento, escapando às suas funções comuns: a execução musical. O Coletivo abre outras vias perceptivas que vão além da emissão de notas e ritmos, abordando aspectos outros que partem dos instrumentos como meros objetos, jogando com suas vidas pré e pós-musicais.

Isso pode ser claramente observado, por exemplo, em instalações conceituais como *Moby Dick*⁴³ (2003), em que há a simples exposição silenciosa de uma bateria vastamente composta – montada tal como fazem os bateristas os mais virtuosos – com diversos pratos, tons, além de caixas e surdo, elementos que quando acionados emitem sons bastante altos; ou, de modo diverso, não com instrumentos, mas com equipamentos de som, como em *VU* (2001), em que um gravador de rolo gira, enquanto seu marcador de volume indica um nível extremamente elevado, porém silenciado devido à ausência de amplificação e emissão sonora. Como bem sinaliza o crítico Moacir dos Anjos (in BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008, p. 168) essas obras remetem a um “grau zero da escuta”, colocando em questão pela imagem do objeto, a sugestão de forças sonoras mantidas em suspenso, explicitadas por silêncios assombrados por sons extremos, mantidos em chave virtual, portanto não atualizados.

A utilização e a apropriação de instrumentos musicais – assim como suas recriações – estarão para o Chelipa Ferro sempre sujeitas a um desvio do usual. Além de *Moby Dick*, outro inusitado uso da bateria pode ser encontrado em uma das apresentações do Coletivo⁴⁴, em que o que se vê e se ouve não é necessariamente a tomada de baquetas para a emissão de sons percussivos através de golpes em cada um dos elementos do instrumento, porém o posicionamento de incensos dispostos por toda a bateria, que se torna assim um objeto de estímulo multissensorial, pronto para liberar no ar batidas, fumaça e perfume: som, imagem e odor. O uso da fumaça como provocadora visual também aparece em outro trabalho do Chelipa Ferro, em uma instalação sem título em que caixas transparentes de acrílico concentram dentro de si “danças de fumaça”, que se conjugam com projeções de vídeo, formando uma escultura cinética (ibid., p. 17-19). A fumaça tem, sob essa condição concentrada, fechada nas caixas de acrílico, uma dupla função: 1 – imagética, com seus

43 Esse título surgiu da apropriação de uma conhecida canção da banda Led Zeppelin, na qual seu lendário baterista, John Bonham, costumava realizar solos bastante intensos e extensos, chegando a durar cerca de 20 minutos. Há aí também um certo desdobramento recompositivo, já que o título da própria música do Zeppelin também foi inspirado em outra obra, nesse caso literária, o livro do escritor Herman Melville, de 1851. Forma-se assim uma dupla recomposição interna à arte: da literatura à música, da música ao *assemblage*.

44 O vídeo dessa apresentação está contido no DVD que acompanha o livro-catálogo do grupo.

desenhos, formas e contornos próprios; e 2 – de suporte, *medium*, pois é ela que, no escuro do espaço expositivo, faz entrever as imagens da projeção de vídeo.

Há nesses exemplos um movimento de recomposição que abandona o modo ordinário do manejo de instrumentos musicais e estruturas materiais rumo a outras formas de engendrará-las esteticamente, estimulando novas sensações – pela via de construção e operação – e novos sentidos – por proposições afinadas com a arte em viés conceitual.

A criação de artefatos pelo grupo funciona ora com viés explicitamente musical (o *Samba*, instrumento fabricado a partir da junção de peças de cunho utilitário variado: uma máquina de costura, um molinete de pesca e uma caixa de bateria); ora com caráter múltiplo de apresentação (o *Sistema n° 1*, em que um alto-falante é colocado como tampa para um aquário com caramujos. À medida que sons são emitidos pelo alto-falante ligado a um MP3 player, o líquido sofre uma perturbação que causa o movimento dos animais, que se mexem e batem no vidro do recipiente).

Parte das obras do Chelpe Ferro coloca assim em trânsito uma via de mão dupla na fabricação dessas estruturas, que são instrumentos de matriz ou passagem sônica que deturpam e recompõem o aspecto musical: se por um lado há a musicalização de materiais pela construção de dispositivos (*Jungle jam* e *Nadabrahma*), por outro é possível encontrar uma certa “desmusicalização” ou um silenciamento do musical e mesmo do sonoro (*Moby Dick* e *VU*). Desse modo, aquilo que antes não era percebido como coisa portadora de potência musical (sacos de plástico, caramujos imersos em um aquário) passa a ser proposto nesse sentido, assim como aquilo que era pensado somente em seu caráter musical (uma bateria) passa a ser exposto a partir da retirada de sua característica primordial e referencial.

A manufatura dessas engrenagens musicais e extramusicais pelo Coletivo tem na junção de elementos os mais variados, em acoplamentos bastante ímpares, a formação de tipos de parafernálias, engenhocas produtoras e exibidoras de som e imagem. Essas montagens inspiram “ares ou espíritos” de gambiarra⁴⁵, sendo esta “a arte de montar, desmontar e remontar objetos cujas peças vêm de muitas e distintas partes” tendo uma “proveniência heterogênea e relativamente promíscua das partes e peças” (BRUNO, 2018, p. 142).

Essas obras do Chelpe Ferro terão, a partir da criação desses sistemas improvisados, uma inerente reciclagem de materiais, um trabalho artesanal de tessitura que se somará às deixas conceituais dadas pelos artistas e as leituras feitas pelo público. Dessa junção de matérias preexistentes, essas reconstruções podem se tornar efetivas recomposições. O que quero dizer é que não será apenas pela confecção das obras que o Coletivo colocará em vigor a exposição de sua arte,

45 Para um amplo panorama do conceito de gambiarra e seu alcance na arte sonora cf. OBICI, 2014.

mas também por meio da indicação de pensamentos e ideias que ampliam a existência do material, instigando o exposto a percepções variadas.

É notório que tanto as estruturas que geram sons e se apresentam como instrumentos musicais quanto as que são fabricadas com expressões que têm outras formas, para além da sonora, podem ser detectadas em proximidade com o “não-objeto”, como teorizado por Ferreira Gullar no Manifesto Neoconcreto, de 1959, ou com o “probjeto”⁴⁶, um dos prolíficos neologismos operados por Helio Oiticica. O que atrai em ambas as noções é o caráter de fuga a qualquer utilitarismo ou aplicabilidade das estruturas, e é isso – junto ao necessário erigir de figuras estéticas – o que afasta as geringonças inventadas pelo Chelpe Ferro da conclusão de que suas obras poderiam estar mais próximas da ciência do que da arte. Nos não-objetos ou nos probjetos não há a representação de algo (uma estrutura que lembra uma máquina, tal ou qual coisa), mas sempre proposições, apresentações: sua única tarefa é transmutar a rica substância virtual de não servir para nada, porém ainda assim seduzir, gerar interesse estético e crítico.

Quanto ao conceito de não-objeto, cabe salientar que eles são apontados por Gullar como “objetos-sem-nome”, por se caracterizarem incontornavelmente sob um dado de indeterminação. Isso vai mais uma vez ao encontro das estruturas inventadas pelo Chelpe Ferro, pois ao nos depararmos com elas, ficamos órfãos de qualquer significação explícita. Os sentidos vão dessa maneira sendo gerados posteriormente à nossa apreciação e participação na obra. As produções do grupo não são nem escultura, nem cinema, nem música propriamente, o que nos faz chegar a um outro aspecto-incógnito: os “objetos-sem-nome” desviam de categorizações.

Dada a dificuldade em se cravar um gênero, essa mescla de expressões artísticas costuma se concentrar sob o nome de “instalação”, o que é muito curioso, pois se atentarmos para a raiz do verbo “instalar”, anterior à definição artística do termo e de onde deriva o substantivo, veremos que a palavra tem um duplo significado na língua portuguesa. Se por um lado instalar é simplesmente “dispor para funcionar, estabelecer”, por outro significa “dar hospedagem a; alojar”⁴⁷. A obra de arte que é descrita como uma instalação se define assim como a montagem de uma aparelhagem de ordem estética que se aloja e se dispõe em um espaço determinado por um determinado tempo (mas também em outros lugares: no público, no artista...).

Outro fator relevante sobre a invenção de obras em consonância com as noções de Gullar e Oiticica se encontra no contexto de que tanto o não-objeto quanto o probjeto demandam uma

46 Destaco o trecho da carta de 1968 endereçada a Lygia Clark onde Oiticica diz um pouco do “probjeto”: “chamo a isso ‘probjetessência’ (derivado do conceito de ‘probjeto’ inventado por Rogério um dia depois de horas de conversa: ‘probjeto’ seriam os objetos ‘sem formulação’ como obras acabadas mas estruturas abertas ou criadas na hora pela participação).” (CLARK e OITICICA, 1998, p. 52).

47 <https://www.dicio.com.br/instalar/>.

participação ativa do público, por envolvimento que chegam a borrar definições estanques no que toca a autoria. Reconstituo as atuações e funções de espectadores e artistas, as figuras estéticas indeterminadas que integram esses conceitos tornam ambos “participadores”⁴⁸ e “propositores”, respectivamente: novas facetas da diferença que quebram com noções estanques de criação, considerando sempre a presença do outro nos gestos componentes da obra de arte.

A invenção e composição de figuras estéticas provocadas pelos objetos-sem-nome por parte do Chelpa Ferro advém sobretudo da inserção e concatenação de elementos naturais (água, galhos de árvores) com materiais variados (aço, vidro, metal, ferro, plástico) e equipamentos eletrônicos (amplificadores, câmeras e monitores de vídeo, toca-discos, alto-falantes, motores etc.). Toda essa alquimia sonora e audiovisual proposta pelo grupo dá a dimensão de um ecossistema analógico-digital que, sem dúvida, é fruto também do recorte geracional a que pertencem os integrantes, nascidos entre o final dos anos 50 e o início dos 60, o que fez com que eles convivessem e experimentassem por um bom tempo com suportes analógicos, e, posteriormente, com tecnologias digitais.

Une-se a esse vetor técnico a remissão a um certo atavismo extemporâneo implicado na tomada de elementos provenientes da natureza, ancestrais, próximos de um “sem idade”. O Coletivo induz sempre dessa maneira, em suas construções, ao paradigma da obsolescência e da perenidade, do datado e do que, para nós, se estende por uma quase eternidade, o que ultrapassa em muito a passagem de nossas vidas. Mais do que sublinhar uma “vida-útil” dos equipamentos e materiais, o grupo os recomporá a partir de sua “vida inútil”, isto é, da valorização do que está apartado do funcional, da aplicação ordinária.

*

Alguns trabalhos do Coletivo Chelpa Ferro se localizam em um contexto bastante retrabalhado no campo da música através da apropriação de um elemento natural: a água. O explorar das potências musicais da água aparece pelo menos, na história da música, desde a peça *Música Aquática (Water Music)* composta em 1717 por Georg Friedrich Händel, obra que ao longo do tempo teve diversas interpretações e releituras.

Essa retomada de ares e atmosferas musicais que levam ao sonoro de mares, rios e lagos indica o relançar de flechas recompositivas em cada uma das peças compostas e executadas. No entanto, essas flechas, durante suas confecções e seus trajetos de lançamento, passaram a se repetir

⁴⁸ O termo “participador” surge durante o Movimento Neoconcreto, em textos e reflexões de Lygia Clark e Helio Oiticica.

Figura 8: *Moby Dick*



quase sempre com alguma diferença, não se tratando apenas de meras refeições.

A suíte de Händel tinha sua criação concentrada na fabricação de sons que proviriam das águas pela sugestão de timbres, melodias e harmonias dos instrumentos componentes da orquestração, em uma remissão indireta aos sons advindos do meio aquático. A partir da metade do século XX surgiram artistas que desbravaram as qualidades sônicas da água em um sentido expandido, incorporando o próprio som aquático em suas apresentações. Assim, houve uma migração da composição musical tradicional, orquestrada, para experimentações em campos ampliados, que em alguns casos até contornavam as bordas do musical, mas que não exatamente se fixavam em seu território, aproximando-se de outras noções como a de performance e de instalação.

Duas dessas experimentações se destacam, apontando para artistas integrantes do chamado “Movimento Fluxus”: as séries aquáticas de John Cage, notadamente *Water Walk: For Solo Television Performance*, de 1959⁴⁹, e *Drip Music* de George Brecht, de 1962⁵⁰. Enquanto a peça de Cage é composta por uma movimentação ininterrupta do artista que “toca”⁵¹ em sequência diversos objetos, sendo que alguns deles contêm alguma quantidade de água (o som não necessariamente vem do estado líquido, mas também do gasoso, como no caso do assobio da panela de pressão), a obra de Brecht se constrói por uma indicação precisa, uma espécie de roteiro: o artista entra vagarosamente no palco portando uma escada e uma jarra com água. No meio do tablado há um balde, o artista então para, posiciona a escada, sobe nela com a jarra e do alto despeja cuidadosamente o líquido no balde localizado no chão.

O professor e pesquisador Douglas Kahn inventariou, dentro do histórico da utilização do som nas artes, o repetido uso das qualidades musicais da água. Além da suíte de Händel, Kahn dedica bons parágrafos à peça homônima de Erik Satie, de 1914⁵², passando depois por Henry Cowell e chegando aos trabalhos mencionados de Cage e de Brecht, bem como de outros artistas do Fluxus, como Allan Kaprow, Yoko Ono e Mieko Shiomi. O que parece ter sido o grande acontecimento no transcorrer dessas obras no século XX foi que – de Satie aos integrantes do Fluxus – um novo deslocamento na percepção da potência musical e discursiva da água se deu: não se tratava mais de preencher com líquido os instrumentos, mas de escutar silenciosamente os instrumentos que estão contidos, inicialmente de modo virtual, latente, na água (KAHN, 1999, p. 250).

49 <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>.

50 Uma reencenação desse trabalho pode ser assistida em: <https://www.youtube.com/watch?v=oGIIPBgUg9U>.

51 Cage escreveu em uma carta para Nicolas Slonimsky que, diferentemente da peça de Händel, em sua obra a água “realmente espirra” (apud KAHN, 1999, p. 245, tradução minha).

52 Essa peça se baseou na invenção de instrumentos que, pelo preenchimento e dosagem de quantidades determinadas de água, produziam diferentes timbres (instrumentos esses denominados como “*wet percussion*” ou “percussão molhada”, segundo Kahn [1999, p. 247, tradução minha]).

Entre o “gotejar” (*to drip*) e o “derramar” (*to pour*) o movimento da água que possibilitava expressões musicais e performáticas (algo de um teor teatral, como em Cage e Brecht) gerava onomatopeias (a própria linguagem, no inglês, faz referência a tal, como no verbo “espirrar”: “*to splash*”) cuja sonoridade se desgarrava do referencial e de qualquer anedotismo (CAESAR, 2016, p. 185) – o que fazia as pessoas rirem, um suposto caráter cômico, ao assistir Cage performar – mediante a ruptura com a trivialidade dos sons em sua manifestação decorrente de atos utilitários, cotidianos (o que interessa não é pura e simplesmente o som resultante do ato de lavar louças, por exemplo, mas o que deles fará o artista). Isso é o que o Chelpe Ferro continuará a fazer, mas de modo diverso, pois não se tratará nem somente de gotejar, nem apenas de derramar, mas de fazer vibrar e ressoar a água através dos sons, abrindo suas capacidades estéticas e sensíveis.

Situar-se em uma certa tradição nos coloca sempre sob uma sombra comparativa, sob o risco de uma repetição do Mesmo, da construção de uma nova roupagem que na verdade apenas reproduz o que outrora já estava colocado. Como é possível notar, a invenção de novas abordagens para as potências sonoras da água no século XX fez com que da arte sonora transbordasse os caracteres do som aquático para além do musical, remontando-o de outras formas e por outras vias artísticas não-referenciais ou ilustrativas.

O Chelpe Ferro se insere nessa tradição da “música aquática” a partir, principalmente, de um trabalho homônimo a Händel e Satie, intitulado justamente *Water Music*.

Water Music é uma instalação-não-objeto, uma parafernália montada e arranjada através de variados equipamentos. Em cima de uma mesa de ferro e madeira é posicionada uma pequena fonte de água iluminada por diferentes cores, além de pequenos monitores de vídeo e alto-falantes (alguns colocados como tampas para recipientes com uma certa quantidade de água). Embaixo da mesa são alojados amplificadores, CD players e quatro toca-discos. Em cada uma dessas vitrolas são reproduzidos – em dessincronia – LPs da gravação da suíte de Händel, na versão regida por Pierre Boulez.

Essa obra aponta para uma multissensorialidade que joga com aspectos tanto sonoros como visuais. O primeiro aspecto diz do modo como o fonográfico, a reprodução dos discos, produz uma nova maneira de constituir uma versão da peça de Händel, não mais pela decodificação da partitura composta, através da interpretação dos músicos, mas pela reprodução da execução dos instrumentistas conduzidos por Boulez, como se as quatro reproduções (cada uma das vitrolas) gerasse um simulacro da versão original. O fato de os LPs serem tocados em momentos diferentes acaba por recompor a própria peça, em uma polifonia aquática de origem estremecida, confusa, colocada à deriva. Somado ao ressoar do musical se junta o som proveniente da água que jorra pela

fonte luminosa: um esguicho-*splash*. Assim, o Chelipa Ferro reúne os dois fatores sônicos da água desenvolvidos pela arte através do tempo, parte de seu devir-música: aquele sugerido pelos instrumentos musicais e aquele explicitado pelo barulho do próprio líquido.

O segundo aspecto sensorial, o visual, aparece tanto pela água que cintila da fonte, expondo uma espécie de dança “colorida”, e pela água dentro do recipiente que sofre tremulações por conta da reprodução dos sons nos alto-falantes, quanto pelas câmeras que mostram planos da captura de detalhes da obra, facilitando a visualização do não-objeto sonoro-visual por parte do público. Se da visualidade advinda da fonte e da água no recipiente temos a formação de uma “música para os olhos” ou de um “cinema para cegos” como diz o Coletivo (BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008, p. 176), dos monitores que exibem imagens da própria instalação capturada em tempo real há a fabricação de um circuito interno de vídeo pelo qual o público passa a poder atentar – nos planos próximos, em *closes* – para aquilo que ficaria em uma certa profundidade, para dizer próximo do vocábulo oceânico, da obra, invisível à sua atenção e a seus olhos. Da mesma forma, os próprios espectadores passam a fazer parte desse circuito de vídeo-vigilância, tornando-se objeto de observação, partícipe da instalação por meio de planos gerais que capturam a obra e o que está ao redor dela.

A utilização dessas imagens, que podem ser identificadas como “*found footage*” (imagens de segurança e de registro pessoal retiradas de seu lugar de segredo, de acesso restrito), adicionam mais elementos para a composição desse aparato multissensorial. A manipulação do sonoro e do visual também faz com que o Chelipa Ferro se torne de certo modo, por meio de uma só instalação, DJs e VJs, construtores de uma força háptica, aquela nos faz ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos.

A recomposição de uma música aquática – que bem poderia ser chamada nesse caso, de dança aquática ou cinema aquático – é explorada como meio audiovisual, sendo ao mesmo tempo receptora e emissora de imagens, movimentos e sons. Esse enlace de recepção e emissão acarreta em um circuito que faz da água tela e cineasta, instrumento e musicista, corpo e dançarina, sublimando uma livre circulação de sentidos e sensações nos contextos de apropriação e operação formal do elemento natural líquido. Há em *Water Music*, do Chelipa Ferro, transduções artísticas que vão da energia aquática às energias visual e sonora e vice-versa.

Essa escuta visual que se estende do sonoro ao líquido proposta pelo Coletivo aparece também em outros trabalhos como *Copo d’água* e *Ciclotron*. Essas obras se baseiam na movimentação das moléculas da água pela vibração de frequências sonoras (um copo d’água que é posicionado sobre um alto-falante e um recipiente com café que é colocado em cima de um

Figura 9: *WaterMusic*



oscilador de frequência, respectivamente). A perturbação nas moléculas dos líquidos faz surgir pequenas ondas que deturpam as superfícies, indo assim da extrema profundidade da estrutura microscópica invisível à película macroscópica visível a olhos nus. A utilização de equipamentos e tecnologias nesses casos não está mais sob o uso científico, com o intuito de se investigar as propriedades físicas do som, por exemplo, mas para vislumbrar a estética vibracional do som tornada perceptível.

O que se torna, no entanto, problemático nesses dois casos é a operação das obras pela simples existência dos fenômenos, algo que devolve demasiada importância ao viés da Representação. Isso fica claro pelas próprias anotações dos membros do Coletivo ao conceberem e rascunharem os projetos. Sobre *Copo d'água* escrevem: “representação gráfica das ondas”, e sobre *Ciclotron*: “vibrações eletrônicas desenhando superfícies” [BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008, p. 34]. Essa importância dada a “efeitos de superfície” enfraquece a recomposição em sua condição essencial de desgarrar do meramente sensorial. Ao tratar dessa maneira suas criações, o Coletivo passa a pensar mais na transformação da matéria sônica do que nas forças possíveis (invisíveis) de deformação contidas na água.

Conceitualmente, poderia se dizer que, por exemplo, em *Copo d'água* há a percepção instigante de que “Um copo d'água não é um copo d'água” (KAHN, 1999, p. 288, tradução minha), o que faz com que os objetos se afastem de tudo o que diz deles *a priori*, o que está a todo instante definindo significados e usos fechados (a força de ruptura de todo *ready-made*). Porém, para notar a poética envolvida nesses trabalhos, seria necessário atentar para quais eram exatamente os desenhos que precipitavam nos líquidos e se havia neles alguma qualidade intensiva sensível que transbordava qualquer reles curiosidade ou surpresa proveniente do mero fenômeno.

Em *Water Music* a conversa parece ser outra. Nesse trabalho o grupo não procura somente a incorporação (dos fenômenos) da água ao sonoro ou ao visual, mas a capacidade de enxergar e escutar dimensões, qualidades e substâncias estéticas outras desse elemento da natureza, que ultrapassam o sensorial ou o contextual. Nessa obra, as vibrações do som movem as figuras estéticas para outras margens que não somente à superfície visível ou audível. Isso parece se realizar por uma certa complexificação dos dispositivos e suportes que apontam para diversas leituras possíveis do não-objeto criado, formando oscilações que vão da sensação ao pensamento e do pensamento à sensação.

Em instrumentos e objetos operados em chave musical, o Chelipa Ferro faz surgir – de conjuntos heterogêneos de materiais – dispositivos que emitem sons que apresentam padrões musicais perceptíveis, através de timbres, ritmos e até notações. No Brasil, grandes artistas e inventores como Walter Smetak, Hermeto Paschoal e Tom Zé, entre outros, mostraram formas de desbravar a capacidade de escutar e produzir em toda e qualquer coisa as forças ou qualidades sonoras e musicais possíveis que **subjazem** virtuais ou mesmo atuais (o inusitado dos sons) em seres **animados ou inanimados** os mais diversos. Esse movimento de carregar para a arte sonora sons que não têm uma identificação próxima ao musical ou mais amplamente à arte (um “não-musical” ou extramusical) é realizado insistentemente pelo Coletivo, pois suas obras são sempre em alguma medida “**objetos provocadores de som**” (CACCURY, 2013, p. 84). É preciso então pensar, em cada caso, que sons provocados são esses e como eles o são.

Essa prática ampliada de escuta atenta e aberta se mostra muito importante por, além de colocar outros sentidos em voga para operar uma fruição multissensorial, fazer com que o som dispare – em modo imanente, atual e virtual – impressões de ordem química e física pouco associadas ao coclear, mas que podem ser por ele desbravadas: peso e altura, profundidade e densidade, expansão e contração, calor e frio...

A incorporação de sons ditos extramusicais à música, data das vanguardas do século XX, precisamente da experiência do Futurismo italiano. A utilização e a percepção de sons os mais variados (sobretudo aqueles que eram produzidos no meio urbano, por máquinas e indústrias) como potência musical ocorreu ainda, de maneiras diversas e em gerações seguintes, na França, com Edgard Varèse e a “liberação do som” e com Pierre Schaeffer e a *musique concrète*; e nos Estados Unidos, com John Cage. Esses artistas passaram a não mais simplesmente adicionar sons estranhos ao musical, mas a “fazer tocar” os sons extramusicais, isto é, torná-los os próprios instrumentos. Posteriormente a esses movimentos e personagens se seguiram novas experimentações que deram continuidades **diferenciais** a essa vertente de incorporação do que seria pensado como externo ao musical: da música eletroacústica a gêneros como a música eletrônica e o rock industrial.

O Chelipa Ferro claramente executa essa perspectiva de expansão do musical e do sonoro, por exemplo, em uma obra como *Jungle jam* (2006), em que os movimentos de trinta sacolas plásticas, presas às paredes do espaço expositivo, são disparados pelo acionamento por parte do público de pedais que se encontram no chão, emitindo trinta notas diferentes, que formam uma espécie de teclado desconstruído⁵³.

53 Houve uma primeira aparição desse trabalho sob o nome *Jungle*. Essa obra era composta apenas por um desses sacos plásticos. O nome *Jungle jam* sugere justamente uma livre improvisação desdobrada desse trabalho individual tornado coletivo, na proposição de uma *jam session* no tocar dessas sacolas-instrumentos-dispositivos.

A própria definição da prática do Chelipa Ferro como um Coletivo de “arte sonora” parece exata no sentido de resguardar essa característica mais ampla do uso do som, localizando-se entre o musical e o extramusical, compreendendo que o musical pode ser apenas uma expressão possível para os sons. Dessa forma, uma arte sonora pode apresentar evidentemente aspectos musicais, porém ela se estende quase sempre para além da música⁵⁴.

*

Na prática de qualquer arte sonora não é possível ignorar a inserção, a manipulação e a atuação da força sônica proveniente do ruído. Por conta disso, acredito serem necessários exames que buscam enxergar como operam e o que apresentam os ruídos quando envolvidos na invenção de figuras estéticas, sem que sejam obliteradas outras definições e aparições da noção de ruído para além das artes, posto que parte dessas ideias se mostram pertinentes para a compreensão de como o ruído pode se dar e ser experienciado pelo viés estético.

Em seu célebre livro *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*⁵⁵ (1999) Douglas Kahn realizou uma espécie de apanhado no que tange as perspectivas quanto ao ruído, indo do âmbito filosófico (por meio do pensamento de Walter Benjamin e Nietzsche) ao artístico, partindo do modernismo e atravessando as vanguardas do início do século XX (Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo), até chegar à criação de uma certa tipologia das formas expressivas disparadas e pelo ruído encarnadas: sua aparição como produtor tanto de sentidos como de sensações.

Diferentemente do que se observa já há algumas décadas na crítica, na teoria da arte e na própria Sonologia, no campo dos estudos da Comunicação, o ruído é tido como algo nocivo, significando tudo aquilo que causa interferências na transmissão de informações. O ruído é então algo que necessariamente perturba, gera incômodo. No passado, a teoria da Estética – calcada em noções problemáticas como a de gosto, aliadas ainda à figura do Sujeito do Iluminismo – pensava certamente de modo similar à área da Comunicação, abordando o ruído como tudo aquilo que desagrada e atrapalha a apreciação artística. O compositor e professor Edgard Varèse é quem confirma essa tendência inicial de percepção: “Subjetivamente, ruído é qualquer som de que alguém desgosta.” (VARÈSE, 2019[1966], p. 18, tradução minha).

54 No que toca a teoria, cabe destacar os estudos concentrados, dentro do campo da Música, sob a área da “Sonologia”, por esses parecerem bastante fecundos para a criação de uma crítica com a obra do Chelipa Ferro, pois consideram o som e a escuta como causas e efeitos sempre em relação com outros diversos territórios da vida, do saber e da arte. Na Sonologia se ignora “deliberadamente a delimitação entre música e som, e também entre a música e as demais artes.” (CAESAR, 2016, p. 10), e é por isso que recorro em diferentes momentos da tese a pesquisas que se encontram nesse campo teórico.

55 Em uma tradução literal *Ruído, Água, Carne: uma história do som nas artes*.

Isso faz com que seja possível dizer que o ruído para a música é similar ao que outrora se instaurou na literatura e nas belas artes como o *grotesco*. No entanto, assim como essa ideia foi por algum tempo rechaçada e menosprezada na literatura e nas belas artes, na música o ruído também era bastante indesejado, até o surgimento no começo do século XX do Movimento Futurista italiano, que passou a valorizar e fazer um uso extensivo e intensivo do ruído – seguindo assim uma aparente tendência nas artes de incorporar afirmativamente algo que antes era ignorado ou mesmo mal dito em termos de criação.

Foi o artista plástico Luigi Russolo em seu ensaio-carta “A arte do ruído”, texto integrante do Manifesto Futurista, quem cunhou a categoria dos “sons-ruído” (RUSSOLO, 1967[1913], p. 5) como fonte provedora de novos procedimentos composicionais. Fica claro em seu ensaio, entretanto, que Russolo ainda pensava o som estritamente ligado ao musical, adicionando o ruído ao formato de orquestração. A arte sonora – e o exemplo do Chelpa Ferro está aí evidentemente incluso – atestam que a exploração desses “sons-ruído” do artista futurista pode atingir dimensões que não se limitam ao musical, mesmo que dialoguem com ele.

No surgimento de uma arte do ruído está também implicada uma inexorável recomposição, posto que se tratava sempre da apropriação de sons os mais estranhos e aparentemente distantes do musical (o extramusical e os sons ordinários) para torná-los música.

Um outro ponto questionável que me parece importante enfrentar reside no fato de que o Futurismo acabou por gerar uma certa confusão de definição entre o que são *barulhos* e o que são *ruídos*. Claro que isso ocorreu, provavelmente, de forma não intencional já que muitas das tecnologias de reprodução e criação sônicas apareceram apenas no avançar do século XX, com o desenvolvimento de equipamentos eletrônicos (osciladores de frequência, instrumentos sintetizadores, amplificadores etc.).

E por que parece fazer sentido essa distinção? Pelo fato de que enquanto os barulhos são em sua maioria referenciais, sofrem constantemente o perigo do anedótico e tem suas fontes emissoras plena ou praticamente identificáveis (por exemplo, para se ater ao caso do Futurismo, com o uso do barulho de máquinas industriais, da passagem de um trem pelos trilhos de uma estação ou dos rumores de multidões), o ruído é da ordem do não-referencial, ele não remete à nada, a não ser a si mesmo (uma forma de *feedback* ou microfonia conceitual?). Isso não quer dizer que não podemos descobrir de onde ressoa um ruído, mas que isso só se realiza quando o emissor é revelado pela visualidade, quando vemos algo ou alguém gerando aquele som. A partir dessa perspectiva é que se pode então marcar a famigerada e rica característica *acusmática* do ruído, a saber, sua separação de uma visualização que confirmaria uma origem através de uma fonte emissora (CAESAR, 2016, p.

227): o ruído é um som incógnito por excelência – sua epistemologia há de ser sempre estranha, enigmática.

Não seria o caso aqui, todavia, de entrar excessivamente em questões que soam muito mais afins a uma “semiótica do ruído”, mesmo porque esta esbarrará em problemas idiomáticos ou linguísticos, se pensarmos que, por exemplo, na língua inglesa, tanto “barulho” quanto “ruído” podem ser expressos pela palavra “noise”. Por ora, basta a ideia de que o ruído é essa matéria sônica que se oferece para a criação de sentidos e sensações esquivando à Representação, algo que será crucial para a instalação de toda e qualquer recomposição desbravada em imanência, pois ela escapará sempre à remissão a modelos a serem copiados ou replicados.

Como fica claro pela aparição e pelo desenvolvimento de uma arte do ruído, ela deve passar necessariamente pelo uso de tecnologias e pela manipulação incontornável de aspectos formais, o que acaba por ligá-la explicitamente a indagações sobre as relações entre arte e ciência; assim como pela expressão de certo aspecto de abstração que impulsiona a conceitualização. A questão para a criação de uma crítica imanente será então identificar se o formal e o conceitual catalisados pela arte do ruído provocam ou não a produção de sentidos e sensações.

Insistindo na percepção de que não há a Representação de qualquer origem ou de uma significação de fácil acesso para o ruído, de onde provém seu caráter acusmático, pode-se dele arrancar a qualidade de ser um não-senso, qual seja, algo sempre aberto à produção de sentido. Douglas Kahn oferece pistas interessantes para se pensar os efeitos que fazem com que o ruído produza novos sentidos e sensações por figuras estéticas musicais. O autor aponta alguns modos pelos quais os sons extramusicais (barulhos e ruídos) se tornaram musicais na utilização do som como matéria artística. Destaco três deles em especial: os casos em que esses sons “se alinham com atributos e elementos musicais já existentes, tais como a dissonância, o timbre, e a percussão” (KAHN, 1999, p. 69, tradução minha), aqueles em que “os sons eram tecnologicamente selecionados ou manipulados para fazê-los servir como material musical, em práticas fonográficas como a *musique concrète*” (op. cit.), e ainda quando “os sons eram processados através da operação da auralidade, algo resultante do primado de John Cage de se ouvir *os sons em si mesmos*.” (op. cit.).

É possível observar que esses três modos estão em sintonia com a arte sonora produzida pelo Chelva Ferro, pois as obras do grupo tornam frequentemente musicais barulhos de objetos e seres, assim como ruídos gerados analógica ou digitalmente, operando sonoridades musicais sempre

polifônicas e atentas à potência sonora de cada coisa, algo que está exposto e reunido com nitidez, por exemplo, nos quatro álbuns lançados pelo grupo⁵⁶.

Os ruídos, especificamente, mobilizam, além de efeitos sônicos, uma escuta também aberta nas inúmeras camadas possíveis do não-senso, pois eles permitem a realização de percepções e leituras as mais variadas no que apresentam as obras. A arte sonora atenta às auralidades (tudo aquilo que ronda uma escuta possível nas coisas) e sonoridades ganha assim uma vasta margem de manobra para a criação, através do estremecimento de vetores espaciais e temporais. Ela nada descarta, por tomar toda e qualquer coisa como fonte de exploração sônica em possível conexão com outros pontos sensoriais. O ruído, assim como o sentido, não tem nenhum significado em si mesmo, uma Essência, é preciso sempre produzi-lo (o “ouvir os sons em si mesmos” de Cage, que aponta para o gesto de criação que quer se livrar dos significados estanques), arrastar suas aparições para causas e efeitos que variam de acordo com os usos, os sentidos e as sensações emanados, sendo seus valores atribuídos somente a partir de sua operação.

A força de desreferencialização do ruído faz com que se ultrapasse qualquer caráter anedótico, no nível do clichê e da obviedade, algo que Pierre Schaeffer, já nos anos de 1940, propunha com uma “escuta reduzida” (CAESAR, 2016, p. 221). A escuta reduzida descola os sons de seus significados e significantes, desterritorializando os sons por meio da música. François Bayle e seu “*i-son*” (imagem do som) oferecem ainda uma outra perspectiva interessante para os barulhos e ruídos, mostrando que qualquer som pode encarnar em imagens, apesar de essas imagens ainda serem atuais, devedoras de uma confirmação por parte da visão, já que elas sugerem a compreensão de um dado sonoro (ibid., p. 161). Rodolfo Caesar (ibid., p. 171/172), amplificando as noções precedentes, atenta para a existência e a construção de imagens-outras a partir do som e da escuta, próximas daquelas ditas virtuais indicadas por Henri Bergson e Gilles Deleuze: imagens que desgarram do meramente óptico, que encontra abrigo no suporte e no *medium*, se transmutando na/pela potência ou qualidade sônica que toda e qualquer coisa contém.

O que é preciso ainda notar, é que a não-referencialidade leva também à constatação de que *o ruído é uma forma de abstração*: ele funciona por um regime de exclusões. Enquanto nas artes plásticas, a partir do século XIX, mas principalmente no início do XX, os artistas ampliaram a criação rompendo com a necessidade de retratar, de imitar formas dadas seguindo um suposto Realismo ou Naturalismo, o ruído pensado como matéria criativa a partir das primeiras décadas do século XX ampliou o som para territórios que ultrapassavam o campo musical como firmado pela música erudita, que utilizava instrumentos reconhecidos que entoavam sons específicos. Se nas artes plásticas a abstração serviu para romper com o figurativo, o que se deu nas artes sonoras foi a

56 São eles: *Chelpa Ferro* (1997), *Chelpa Ferro II* (2004), *Chelpa Ferro 3* (2012) e *Ruim* (2015).

presença do ruído como abstração ao musical: basta notar como, no início do uso do ruído (assim como dos barulhos) com fins estéticos, ele era tomado, e em boa medida rechaçado, por ser tido como um contraponto ao musical, aquilo que não era considerado música.

Foi Damián Tabarovsky (2017, p. 58) quem, pensando a arte abstracionista advinda da pintura, afirmou a operação de exclusões como procedimento principal da Abstração, elencando uma série de descartes que os artistas realizaram para abrir uma nova percepção quanto ao fazer pictural, desfazendo o figurativo, *desfigurando*, e assim distanciando a pintura da representação de formas colocadas *a priori*. A mesma coisa se passou com o ruído, pois ele se afasta da representação sonora, da referencialidade, descartando a clareza e a exatidão da notação e do timbre; ou ainda o ritmo plenamente marcado, exato.

Ciente de que essa conexão entre as artes plásticas e a arte sonora não é realmente automática e direta, cabe ter o cuidado de talvez não levá-la tão ao pé da letra, preservando uma certa delicadeza e admitindo algumas interferências na relação que proponho. De qualquer modo, o ruído como abstração que distancia de um “figurativo” do som, parece ser uma ideia iluminadora para a realização de uma crítica quanto à arte sonora.

Estando dentro de um regime de exclusões, o ruído se livra de tudo aquilo que é colocado previamente pela composição musical tradicional, que se apoia na utilização de uma linguagem prévia. É curioso que mesmo assim, numerosos artistas nos mostram que o ruído tem o bônus de, mesmo com todas essas exclusões, poder se disseminar e se instaurar no musical. A música eletroacústica, por exemplo, admite e valoriza a incorporação de sons extramusicais sem abdicar do musical, trilhando esse trajeto composicional acompanhado pela abstração, definindo-se como a própria “música do som” (CAESAR, 2016, p. 192).

Vale dizer que a abstração nas artes nunca é um puro abstrato, ela é sempre extremamente concreta, atual, posto que acontece sempre e apenas nas obras, nos objetos criados. Nesse caso, a palavra “abstração” indica uma fuga ao convencional, ao que se hegemonizou como formato quase automático, na busca por se deslocar para outras possibilidades de invenção. Para se chegar a tal pensamento basta lembrar de movimentos que – apesar de se caracterizarem e se denominarem como “concretos” – não abdicaram da abstração, pelo contrário, concentraram suas forças nessa direção.

Na literatura e na poesia, o Movimento Concretista brasileiro demonstra exatamente essa fuga dos significados excessivamente aderidos às palavras, um expurgar de seus clichês na produção de atualizações poéticas. Foi também o que se deu, nesse caso nas artes plásticas, com o surgimento do Movimento Neoconcretista brasileiro, ou ainda, para retornar à arte sonora, na já

citada “música concreta” de Pierre Schaeffer, pensada de tal modo que o próprio compositor chega a declarar: “percebi, sem surpresa, que ao gravar o ruído das coisas era possível que a percepção fosse além dos sons [e] das metáforas diárias que eles nos sugerem.” (SCHAEFFER apud FABIÃO, 2012, p. 43). Na música, a abstração sonora – via música concreta – diz respeito ao rompimento com a escrita musical, de partituras, uma linguagem dita “abstrata” por precisar passar por decodificações posteriores, realizadas pelo instrumentista. Daí sua “concretude”: sua matéria sonora são sons “já dados” entregues à recomposição, bem como sons produzidos em suportes eletrônicos analógicos e digitais “já fixados” (em uma fita magnética, em um disco, em um CD, em um HD etc.).

Para uma crítica da arte sonora é importante não ignorar que o ruído, sendo abstração sônica, pode padecer também dos mesmos males da abstração pictural. E o que seria então o “adoecimento”, a perda de perspectiva no uso do ruído? O extravio da abstração se encontra justamente na completa desconexão com a sensibilidade, isto é, quando o ruído chega a ser manipulado dentro de um contexto em que é emitido sem uma fina capacidade sensível, fazendo com que “em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de ‘tornar sonoro’, se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir apenas uma garatuja que apaga todas as [linhas], uma confusão que apaga todos os sons.” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 160-161). É necessário então atentar para a possibilidade do ruído ser também uma perigosa forma de relativismo cosmético.

Esse é um dos instantes decisivos para a criação artística, em que se pode acabar por obliterar a sensibilidade pela operação total do formalismo ou do conceitual. A mera reprodução ou conceitualização dos ruídos pode então decair em uma nova Representação, a representação do puro abstrato. O ruído que sai de uma máquina ou de um não-objeto qualquer criado não deve ser apenas reproduzido, mas produzir algo de sensível, captando forças inaudíveis, como em *Autobang* (2002) do Chelpe Ferro, obra que emite sons avassaladores próprios talvez às forças da violência, do desejo primal e do fetiche.

Artisticamente expandido, o ruído pode então ser pensado como a encarnação sonora simultânea do abstrato e do grotesco, efetuando e (re)compondo, tanto na ordem teórica quanto na prática: o surgimento de novas possibilidades estéticas para o som nas artes.

Lidar com a manipulação de **fetiches** e ressignificar os ideais do consumo, estimulados sobretudo pela publicidade e pela propaganda, é uma vertente artística que se disseminou com força a partir da década de 1980 com a chamada “Arte da Apropriação”, realizada por artistas estadunidenses **como** Cindy Sherman, Barbara Krueger, Richard Prince e Sherrie Levine, para ficar apenas em alguns poucos, mas notórios exemplos.

No ano de 2002, o Chelipa Ferro levou a um grau extremo a perspectiva de ordem criativa de quebra e destruição dos fetiches e desejos nascidos do consumo e da propriedade, na ocasião da abertura da 25ª Bienal de Arte de São Paulo, em que executaram o trabalho intitulado *Autobang*⁵⁷. Repetidamente na construção de suas obras, o Coletivo desbrava no fazer artístico uma mistura de expressões que dissolve qualquer definição fixa e categórica, algo que ocorre efetivamente nesse caso: o que se dá em *Autobang* são **injeções** na arte sonora, que aparece composta também por outros gestos, como os da performance, da escultura, do *happening* e da videoarte.

A base para a proposição do acontecimento era simples: a destruição – a pancadas – de um automóvel. Tratava-se, no entanto, de um carro especial, um Maverick 1974, modelo objeto de culto e admiração, tornado ao longo dos anos uma peça alvo de colecionadores.

À veneração da máquina eram então concedidas agressões, golpes e batidas de viés musical ou não dados inicialmente pelos membros do Chelipa Ferro junto a amigos convidados para o ato-apresentação. Para a operação daquela “pancadaria estética”, o Coletivo produziu alguns objetos-baquetas e os disponibilizou junto a outros instrumentos compostos por diferentes materiais: marretas, martelos, pedaços de pau, barras de ferro, ossos de animais, baquetas **de** bateria e de instrumentos de percussão em geral, além de ferramentas utilizadas por mecânicos para a manutenção de carros. A escolha por esses objetos não foi fortuita, como se pode perceber pelas anotações do Coletivo (BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008, p. 51), dado que sua opção partiu do som, dos **timbres** que emitiam em contato com os materiais componentes do próprio veículo, como o ferro, o alumínio e o vidro.

Tomado pela escuridão, o silêncio que preenchia o espaço e antecedia a performance se unia à beleza do automóvel lentamente revelada, beleza essa que recebera um tratamento prévio especial: uma pintura amarelo e preta que incluía a logomarca do Chelipa Ferro, fazendo daquele carro uma peça realmente única, conservada e tratada de modo singular. A partir do início da apresentação, as batidas ritmadas na lataria, além de sons pontuais possíveis em qualquer carro (abrir e fechar de portas, tapas nos vidros) foram emitidos em um crescente, tornando-se paulatinamente golpes

57 O registro dessa apresentação (de 1m40s a 3m47s) pode ser encontrado no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=SuW3UxwmSuw&t=176s>.

pesados que se mantinham no liame entre o musical (passível, inclusive, de convidar à dança o público) e o puro barulho retumbante, acompanhado pela reação, igualmente crescente, dos, até então, espectadores.

Dezoito microfones captavam os barulhos e as batidas, que passavam por processadores de efeitos de áudio (como *reverbs* que imprimiam ecos, *loops* e repetições nos sons recolhidos), sendo então amplificados e finalmente reproduzidos para o ambiente em grandes caixas de som. Devido ainda à acústica do pavilhão do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o som formava uma massa sônica de pura fisicalidade que vibrava e pulsava nos corpos e convidava ao expurgar da fúria dos indivíduos ali presentes.

À medida que a apresentação se desenrolava era notória a aparição de trechos dançantes com um tempo e pulso marcado. Percebe-se aí que alguns participantes-instrumentistas-golpeadores optavam por se adequar aos padrões rítmicos produzidos, enquanto outros simplesmente operavam dissonâncias e arritmias, mais concentrados em efetuar ações de destruição.

Os processamentos de ordem técnica pelos quais passavam os sons produzidos os levava da referencialidade do barulho das batidas para o nível incógnito dos ruídos, na fabricação de uma imensa onda sônica temporal que se espalhava pelo espaço expositivo e era também por ele alterada. Os padrões rítmicos operados auxiliavam na aproximação de uma musicalidade, enquanto que, em termos imagéticos, algumas câmeras de vídeo realizavam o registro do ato tanto na parte externa, quanto na interna do carro – fornecendo à posteridade a chance de acompanhar o ocorrido, tanto como se estivéssemos no pavilhão, quanto como se fôssemos ocupantes do carro a ser destroçado, como se nós também, espectadores distantes, estivéssemos a sofrer aqueles ataques.

Passados alguns minutos em que apenas o Chelipa Ferro e seus amigos convidados produziam os sons, deformando o carro, parte do público deixou sua posição-*voyeur*, invadindo a cena para apresentar um último ato, uma espécie de *gran finale* à performance. A partir de então, não eram mais as ferramentas e baquetas que agrediam o automóvel, as pessoas passaram a usar o próprio corpo para fazê-lo, saltando sobre o capô e chutando a máquina. Terminaram assim por causar danos e estragos irreversíveis – levando o veículo à sua “perda total”. Mas essa perda, para a arte – diferentemente do termo usual – não era evidentemente completa, nem esvaziava seu uso, pelo contrário. Ao final do acontecimento, o automóvel foi levemente hasteado através de um elevador hidráulico para carros, fazendo daquela peça uma espécie de escultura, posicionada como mais um objeto para a contemplação naquela Bienal – o que fez o público, espectador e participante, extasiado e envolvido pela surpresa do objeto que concentrava toda aquela fúria vista e sentida, vibrar ainda mais. Nesse processo – do veículo intacto à escultura – vemos quase que um

modo de transubstanciação da imagem do veículo em seu caráter de admiração, passando de um automóvel-reliquia a não-objeto escultura, corpo deformado.

A livre improvisação – já que não parecia haver exatamente uma combinação entre os artistas para a produção dos sons – implicada em *Autobang*, remeteu evidentemente ao rock'n'roll, à performance anarquista da música punk ou a qualquer outro gênero mais “extremo” de música. A força e a ferocidade fizeram com que a obra saltasse sobre o caráter anedótico (o óbvio da referencialidade dos sons) direto para pontos sensíveis de **dimensão atávica**: a expressão e a sublimação de desejos os mais instintivos e primais.

Luzes piscantes acima do automóvel davam ainda ao ato uma atmosfera estimulante para o envolvimento de todos: mostravam que tudo aquilo a que estavam expostos era mesmo um show. Ao final, como ocorrido já em diversas apresentações de grupos de rock, o espaço acabou sendo tomado por certa perda de controle, com a invasão e participação ativa do público. Esse trabalho não só apresenta “uma questão de intensidade” como afirma Agnaldo Farias (in BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2008, p. 51), mas acaba por criar verdadeiras “**zonas de intensidades**” (VARÈSE, 2019[1966]), que deixam marcas bastante concretas e visíveis no veículo – como se aqueles amassados, buracos e destroços contassem uma história de destruição e fúria.

A noção de que houve ali uma livre improvisação garante também a singularidade do acontecimento: ele pode até ser repetido, mas será sempre a partir da diferença, pois nunca as batidas, os golpes e os ruídos se darão da mesma maneira, assim como o carro, a escultura final, nunca será a mesma – uma outra peça será constituída.

Talvez os automóveis encarnem uma reunião das mais significativas quanto ao desejo capitalista que se embrenha por outras matérias desejantes, formando uma tríade: trabalho, sexo e poder. Mexer com essa mercadoria-símbolo da revolução industrial do século XX permite a recomposição de alguns significados, clichês e estereótipos relacionados a esse meio de transporte. Cientes dessa condição, o Chelipa Ferro escreve um pequeno poema que sintetiza essa abordagem transgressora quanto ao veículo. A obsessão que suscita e envolve os automóveis serve de motor para a criação, como apontam os integrantes do Coletivo: “Chegamos a pensar em desistir e ficar com o carro pra gente, mas destruir uma coisa que nós gostávamos potencializou ainda mais a ação.” (BARRÃO, MEKLER e ZERBINI, 2007, p. 51).

Rodolfo Caesar (2016), em meio a suas investigações quanto à força de repetição dos *loops* (ou *lupes*, na invenção aportuguesada), ao pensar as diferentes aparições dos movimentos repetitivos de translação e rotação, sublinhou o reiterado fetiche do Homem quanto aos meios de transporte e o quanto disso foi levado a termos estéticos, presentificado no campo das artes. Da

Figura 10: *Autobang*



utilização no início do cinema e na música concreta do trem às cenas de helicóptero no cinema hollywoodiano, é todo um fascínio ao redor da máquina que está em jogo. O carro, se focarmos também no cinema e na cultura pop, certamente não fica atrás. Basta lembrar da exploração e do abuso exaustivo de cenas espetaculares de perseguições e colisões, corridas e explosões de automóveis em filmes do gênero “ação”.

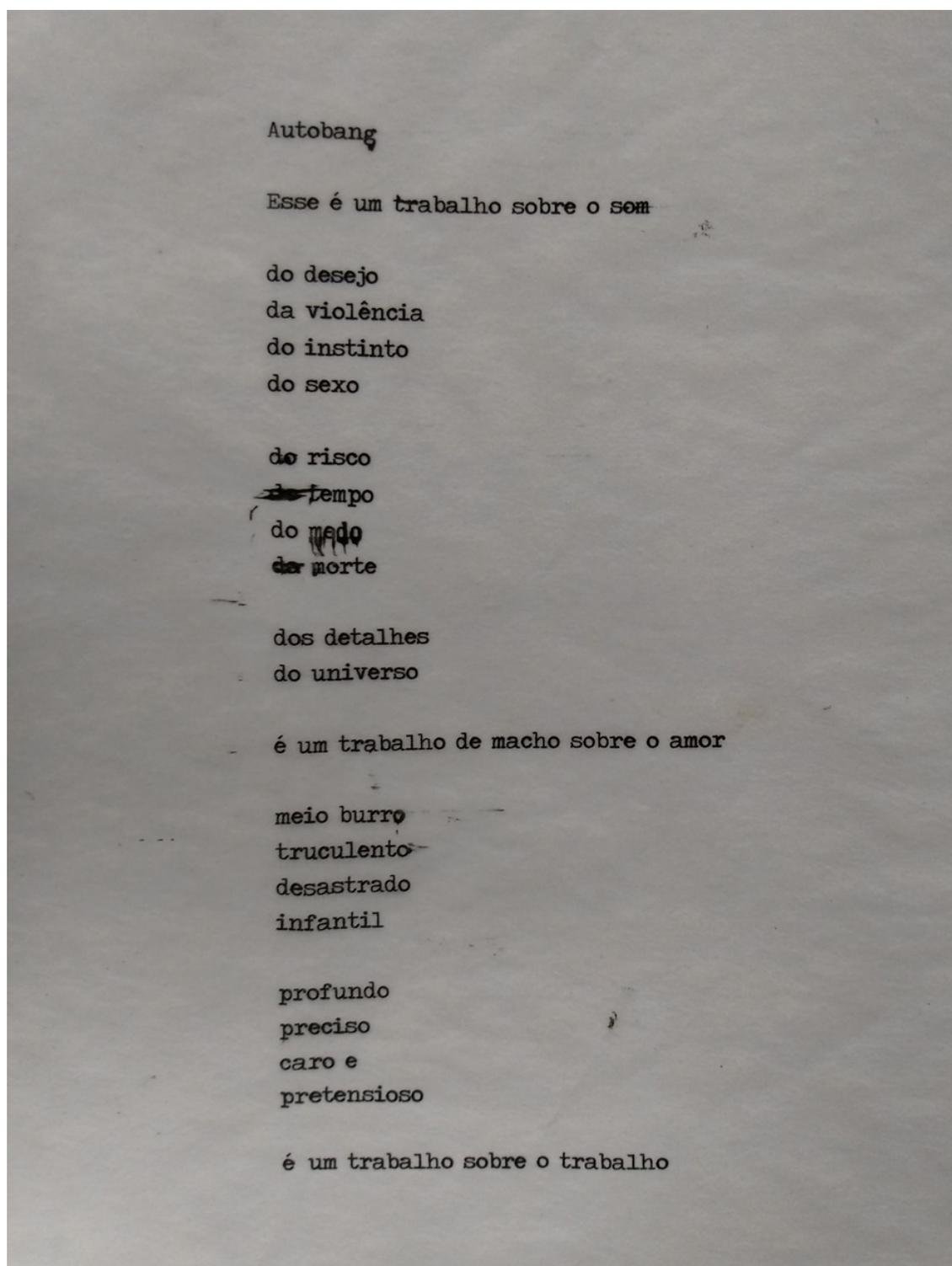
Em diversos filmes, pertencentes a outros gêneros, como o romance e a comédia, é possível encontrar também o carro como local que abriga as primeiras experiências sexuais, bem como *affaires* variados. É bastante comum nos depararmos com cenas de adolescentes ou jovens estacionados com suas máquinas em *drive-ins* ou em mirantes de cidades pequenas estadunidenses. A cultura pop reforçou e alimentou, tendo como aliado o forte apelo da publicidade, esses vetores de obsessão ao redor do automóvel, tornado signo de velocidade, libido e liberdade dependentes do capital e do consumo.

Pela profanação de toda utilidade e de todo fetiche constantes no culto da máquina por parte da sociedade, seus significados – conscientes ou não – são corrompidos e expurgados pela destruição sem piedade feita pelo Chelipa Ferro. Não há exatamente um protesto em questão (recorrentes são as situações em que carros e ônibus acabam engolidos por chamas nas ruas das grandes cidades), mas uma revolta sem causa que exprime a vontade de “tornar sonoras forças insonoras” (DELEUZE, 2007, p. 62). Em *Autobang* se escuta o desejo latente, as forças invisíveis do fetiche, ao tocar do instrumento-automóvel, levando-o à sua deterioração.

Apenas o fato de aquele objeto feito para rodar – explorar a intensa velocidade, sempre em movimento, atravessando ruas e rodovias – se encontrar imóvel, paralisado, posicionado como uma oferenda já demonstra um ato de provocação, ainda mais quando não se está em meio a um “Salão do Automóvel”, onde a grande maioria do público fica a observar aquilo que está bem distante de sua condição real de vida, no aspecto financeiro.

Por essas indicações profanatórias é que o Chelipa Ferro propõe um ritual pagão de fúria⁵⁸ que agride os objetos também em um plano virtual – em sua mais-valia imaterial. O Coletivo profana toda a obsessão e todo o desejo por meio da deformação da imagem (atual e virtual) e da Figura, o corpo-máquina tomado como objeto potencialmente sonoro levado a uma destruição criadora, em que um ambiente anárquico-sonoro gera uma sinfonia do caos preservado na matéria. Essa matéria resguardada, a peça resultante, acarretará em uma escultura da qual a contemplação não lidará com o culto à propriedade e seus valores, mas com a apreciação e a experiência estética

58 É curioso como até os dias de hoje é possível notar como a ira do grupo continua a ecoar, em direção reversa, mas, ainda assim, ecoar, através das expressões (comentários em *blogs* e *sites*) de pessoas – adoradores de carros – revoltadas com o que consideram uma espécie mesmo de heresia cometida pelo Coletivo.

Figura 11: O poema para *Autobang*

sem preço ou dono, produzindo novos sentidos e sensações.

Autobang se inscreve ainda como uma obra próxima de outras criações na arte sonora, com viés musical ou não, como a *Metal Machine Music* de Lou Reed, de 1975; a *Box with the Sound of Its Own Making* de Robert Morris, de 1961; e o *Concerto para Conserto* de Ricardo Siri, de 2008. Como a primeira, o trabalho do Chelpe Ferro se pauta na força do industrial, de sons que escapam do automatismo maquinário justamente pela via do acontecimento, pela apresentação, pelo poder do “ao vivo” – as técnicas e os conceitos estão lá, mas é seu uso que efetivamente constrói vivas figuras da sensação, pensamentos de ordem estética. Quanto à segunda, o Coletivo partilha da concepção de uma escultura que carrega em si os signos de um instante anterior, que registra e deixa marcas do processo [de criação] do não-objeto, guardando sua alta carga ou qualidade sonora prévia: enquanto o carro de *Autobang* remete aos golpes sofridos durante a performance, a caixa de madeira de Morris emite os sons captados durante o período de sua feitura. Já no terceiro caso, o que liga a obra do Chelpe Ferro à apresentação do músico e artista multimídia brasileiro Ricardo Siri é a exploração de sons potencialmente musicais constantes nos automóveis. Em *Concerto para Conserto*⁵⁹, Siri, acompanhado por outros músicos, utiliza um Fusca como instrumento percussivo de amplas possibilidades para a música – concentrando ritmos e timbres os mais diversos.

*

É reconhecida a capacidade do som de induzir corpos a estados alterados de percepção. Em diversos contextos o som – musical ou não – atinge zonas que atravessam e ultrapassam a consciência e o território da razão. Em termos espirituais, há a constante presença da música como mediadora e provocadora de atmosferas de ritualização, seja no ininterrupto e frenético batuque das cerimônias das religiões afro, seja na insistente repetição de mantras e ladainhas nas religiões do oriente, seja nos cantos e ritmos dos povos indígenas, para ficar somente em três casos. Assim como com o espiritual, o uso do som para fins de desvio de um estado de aparente “normalidade” também pode ser encontrado na ciência, em estudos de neurociência, por exemplo, onde se busca investigar de que modo o som e a música podem influir em nossas conexões cerebrais e os efeitos que têm sobre nossos corpos.

Há ainda casos em que essas duas formas de explorar [sonoridades], entre o espiritual dos rituais e o racional da ciência, parecem se misturar, como nos tratamentos das chamadas “medicinas alternativas”, que lidam tanto com o aspecto metafísico quanto com o científico. Um exemplo desse

59 Um vídeo para a música “No tranco” pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=fs9Hu59wIns>.

tipo de tratamento pode ser encontrado em cúpulas acusticamente construídas, onde são ofertados “banhos de som” (*sound baths*)⁶⁰.

Pelo menos duas obras do Chelpe Ferro se localizam em pontos de convergência com essas manifestações – entre a ciência e o espiritual – disparadas pela construção de figuras estéticas. Os trabalhos *Cama*, de 2001 e *Nadabrahma*, de 2003, de modos distintos, colocam em questão a emissão de frequências sonoras que interferem em corpos físicos, transtornando estados de suposta normalidade que levam o público-participador a inusuais experiências de estímulo sensorial.

Devido ao necessário envolvimento dos corpos em ambos os trabalhos, o público, espectador ou visitante, será mesmo como um participante, como proposto pelos artistas brasileiros neoconcretos, dado que essas obras só se efetivam quando da intrusão direta dos corpos – o que faz com que uma ideia de performance esteja sempre implicada no funcionamento das instalações.

Se em *Cama*, o corpo humano está implicado na ocorrência da obra, pois se trata de uma peça composta por uma estrutura de madeira, uma grande caixa retangular, que tem sua base superior preenchida por um tatame no qual se deve deitar sobre; em *Nadabrahma* o corpo onde se infere a vibração sonora é outro, são os galhos secos de árvores presos às paredes do espaço expositivo, que são sacudidos pelo acionamento de pedais por parte do público-participador.

Essas duas modalidades de participação de corpos físicos fazem com que a intromissão do público seja distinta já que na primeira, o corpo envolvido é o da própria pessoa, individualmente e de modo direto; e no segundo, os corpos são os galhos, e o público participa coletivamente (posto que várias pessoas podem acessar os mecanismos de diferentes ramos) e de modo indireto.

Em *Cama* o público é convidado a se entregar, deitando seus corpos sobre o tatame. Alto-falantes acoplados nas laterais da estrutura reproduzem sinais sonoros graves e extremamente graves – ruídos gerados por osciladores de frequência – que realizam uma espécie de massagem em quem está deitado. As ondas de frequência que vibram e ressoam nos corpos podem causar efeitos que provocam diferentes reações: sons e sonhos profundos, incômodos e perturbações. Além disso, para se pousar a cabeça, o Coletivo construiu um travesseiro que funciona quase como um *headphone*, que emite uma suave locução feminina, em língua japonesa.

Esse local, onde se é convidado a se esticar, age de forma a proporcionar diversos estímulos para além da compreensão sensorial ou intelectual: não importa que aqueles sons graves são inaudíveis (dado que emitidos em frequências incompreensíveis para o ouvido humano) ou que o que é dito por aquela voz feminina fica sem ser entendido (evidentemente no caso daqueles que não

60 <https://www.hypeness.com.br/2017/01/a-historia-misteriosa-e-intrigante-do-integratron-e-dos-banhos-de-som-do-deserto-de-mojave/>.

possuem **domínio** sobre a língua japonesa), mas sim que os impulsos sônicos têm outra expressão em funcionamento, que não a mais comum nas artes: a musical. Os sons de baixa frequência emitidos pela estrutura não são então “lidos” pela região coclear, eles solicitam outra forma de apreciação por parte **dos corpos**, exercitando, no outro, zonas esquecidas ou tornadas secundárias, quando pensamos estritamente nos efeitos sonoros.

O Chelpa Ferro parece instigar a recomposição do próprio objeto-cama, plataforma utilizada ora para descansarmos ora nos agitarmos, contudo sempre para obtermos algum grau de prazer e contentamento. O Coletivo fabrica através dessa obra a capacidade de se alcançar estados alterados de percepção pelo ressoar do “impossível inaudível” a que se refere Kahn (1999, p. 158, tradução minha), sons que, inapreensíveis a “ouvidos nus”, desbravam uma escuta não-coclear silenciosa e mínima. O som está assim comprometido, não com os ouvidos, sentido que os compreende normalmente, mas com todo o corpo, que funciona como uma zona de repercussão.

Quanto a esses estados alterados de percepção a que me refiro, esse **experimento** estético pode guiar para um espaço outro, por uma estranha *fonotaxe* (CAESAR, 2016, p. 167): a criação de um lugar onde nos movimentamos em outros planos pela indicação de uma fonte sonora imóvel e inaudível. Em *Cama*, o participante é convidado a se mover sem sair do lugar, seu corpo se torna a própria matéria vibracional em um son(h)o **induzido**, mas aberto à produção de sentidos e sensações quaisquer, silenciosa e invisivelmente deformado, deslocado.

Já em *Nadabrahma* temos a aparição do caráter sônico somente em um estágio final de realização da instalação. Trata-se da distribuição em um espaço expositivo amplo de inúmeros galhos de árvores, encaixados em estruturas de ferro presas às paredes. Todos os galhos possuem um motor individualmente preso em cada um, e esses motores podem ser acionados pelo público por pedais colocados no chão. Por meio desses acionamentos, os motores causam tremulações, fazendo com que surjam no ar os sons das sementes dentro das vagens dos galhos. Essa passagem transdutora tem assim três instantes: do movimento mecânico dos pés ao sinal eletrônico dos motores, do sinal eletrônico dos motores à batida das sementes dentro das vagens.

O posicionamento de cada um dos galhos não é, entretanto, aleatório: pelas anotações do Coletivo (BARRÃO, ZERBINI e MEKLER, 2008, p. 76) vemos como sobre cada um deles incide um cálculo que define a distância entre eles e sua altura na parede, o que confere uma leve mudança de timbre de galho para galho, diferenciando de modo sutil os sons resultantes do chacoalhar das sementes dentro das vagens devido ao efeito espacial, da acústica do museu ou da galeria onde está exposto o trabalho.

É notório que vários instrumentos de percussão utilizam sementes como forma de criar

Figura 12: *Cama*



padrões e marcações rítmicas. Os galhos de *Nadabrahma* se tornam, pela participação dos visitantes, verdadeiros instrumentos percussivos que podem inclusive chegar a compor, por uma intromissão coletiva, uma certa sinfonia, atos musicais de outro formato que não um show ou concerto. Dependendo do tempo que os participantes mantêm seus pés sobre os pedais, é possível também manipular características de duração do som de cada galho. Se apenas adentrando o local, já chama a atenção uma certa beleza inusitada referente à imagem da instalação – parecemos estar diante de uma nova espécie de árvore (os cabos soltos e espalhados pelo chão dão a impressão de serem como as ramificações da raiz dessa estranha árvore) –, ela fica ainda mais envolvente com a quebra do silêncio pelo acionamento dos pedais que movimentam os ramos. Esse trabalho produzido potencialmente em modo coletivo, pela atuação conjunta do público, lembra diversos instrumentos ou as “plásticas sonoras” inventadas por Walter Smetak que convidavam a execuções partilhadas, na simbiose entre arte e tecnologia, música e escultura⁶¹.

Se algo bastante recorrente a partir das vanguardas artísticas foi a utilização de sons do meio urbano, de barulhos de máquinas industriais para a sua inserção em orquestrações, o Chelpe Ferro, nesse caso, toma como fonte outros sons para suscitar o musical, aqueles provenientes de elementos naturais. O Coletivo, no entanto, remonta aos barulhos da natureza sem a intenção de que estes sejam meramente reproduzidos, imitados involuntariamente, como quando da passagem de correntes de ar, do vento que sacode as árvores, mas com a deusa de recompor os signos e efeitos desses barulhos pela mediação de energias outras que não as naturais, fazendo atentar outra vez mais para a qualidade sonora das coisas, explorando capacidades estéticas e poéticas possíveis: as imagens do som que habitam toda e qualquer coisa.

Nessas duas obras, *Cama* e *Nadabrahma*, estão mobilizados os sentidos que a arte pode recompor a partir de outros campos (científico, terapêutico, religioso) e as sensações que se apresentam como intensidades sonoras possíveis – musicais ou extramusicais – forças intensivas que têm os corpos físicos como pontos de partida e/ou de saída (causas e efeitos), afetando e sendo afetadas, abarcando a sensação como vibração, como diz Deleuze (2007, p. 51).

*

A arte do ruído abre frestas para uma arte sonora “não-coclear” (KIM-COHEN, 2009). Assim como o “não-retiniano” de Duchamp, que, no início do século XX, procurava romper com a

61 http://lounge.obviousmag.org/anna_anjos/2012/10/smetak-o-alquimista-do-som.html.

Figura 13: *Nadabrahma*



arte pautada na noção de “belo”, aquela que tem como objetivo “**agradar aos olhos**”, uma arte não-coclear não se contentará em “**agradar aos ouvidos**”, ou seja, em focar e visar exclusivamente os sentidos do corpo físico, no caso do som, a audição. Ao contrário, no “não-coclear” serão convidativas criações que driblam a referencialidade óbvia e direta a um sensorial, misturando por vezes os sentidos rumo a novas percepções, sentidos e sensações: não se trata de um caráter negativo, de anulação do sensorial (isso é evidentemente impossível, já que a arte sempre se atualiza nos corpos), mas de operar novas relações e conexões entre, por exemplo, o sonoro e o visual, sem que se opere dentro de meras transformações: isto **é** o que uma arte sonora pode colocar em jogo quando dribla um pouco a ciência e a técnica, a Razão e o Conceito.

De um enfoque teórico que analisa as artes plásticas, Gilles Deleuze (2007) – ao abordar a pintura e a obra de Francis Bacon – costurou pensamentos que remexeram essa condição de pertencimento e apoio físico no meramente sensorial, chegando a constatações que levam mais **uma** vez a cabo a busca pelo rompimento da arte com a ordem da Representação: a **tentativa** de imitar imagens e sons externos ou mesmo capturar algum grau de Real e Verdade em supostos “estados puros”, intangíveis e inteligíveis, essencialistas.

Essas percepções dizem respeito a como Deleuze investe seu pensamento em uma estranha “lógica da sensação” escape ao figurativo. Para o filósofo, o que Francis Bacon produz em esquiava ao mero retratar de formas visíveis, não são transformações picturais, mas *deformações*. Isso porque a transformação se instaura sob um procedimento de transposição, de transcrição automática de certos dados para outros, enquanto que a deformação lida com a condição de tornar visíveis forças invisíveis (segundo a célebre frase de Paul Klee), e não simplesmente **de** remontar a um visível “real”, percebido, visto ou escutado, registrado em um suporte (quadro, filme, peça sonora etc.).

Fica assim exposta a impressão de que a transformação está fielmente ligada à Representação, pois se encontra apenas na Forma, enquanto que a deformação se debate pelo tensionamento de forças invisíveis, virtuais que podem precipitar no físico, no sensorial, mas que não se bastam nele. Essa invisibilidade não remete a uma distância em **inatingível transcendência**, mas àquilo que não vemos e ouvimos com o corpo físico que possuímos. As forças invisíveis são aquelas que exigem um “desformar”, elas insistem sempre em tirar a obra da Forma, para restituí-la em uma forma que é sem molde ou modelo – ela produz uma Figura desgarrada de origens.

Um exemplo bastante interessante que parece indicar um procedimento de transformação na arte – aliado da Representação sonora – é dado por Douglas Kahn (1999, p. 96-99). No início do

século XX, o cientista e especialista em acústica Dayton Clarence Miller realizou uma experiência⁶² na qual retirou de uma fotografia o contorno do rosto de uma mulher considerada bela. Através de uma máquina de impressão, Miller transcreveu uma linha que replicava o perfil da moça, resultando em uma equação geométrica que, segundo o pesquisador, formulava uma certa beleza de ordem matemática.

Essa equação foi então repetida algumas vezes em sequência, sendo tomada como a forma de uma onda sonora constante e repetitiva, formando um *loop*⁶³. A transformação via sintetização dos contornos de um rosto em equação geométrica e depois sonora, segundo Miller, produziria necessariamente, assim como uma bela equação, um belo ruído (expressão bastante estranha e contraditória ainda à época), potencialmente musical, já que se enquadraria nos pressupostos aplicados de uma “ciência da música”.

Concluo desse automatismo transpositivo, exemplificado pelo experimento de Dayton Clarence Miller, que a arte acaba por se curvar e ganhar aspectos demasiado científicos ao subestimar a sensibilidade e usar fórmulas aplicáveis como procedimentos fortuitos, que simplificam e empobrecem o processo de criação artística. Dessa maneira, a arte estaria sendo incluída na criação de ordem científica, como um anexo, tornada mais um lugar de aplicação, engajada em descobrir funções e coordenadas referenciais, em vez de se embrenhar na fruição de perceptos e afetos, no erigir de figuras estéticas independentes. Nesse caso, sem dúvida, não estaríamos diante de paisagens próprias a uma lógica da sensação – tornada viva no registro de um rosto –, mas presenciando somente a exposição de uma lógica matemática, equacional (resultante do perfil da mulher) levada à arte.

Por esse mesmo desdobramento é que creio serem bastante superficiais e rasos os estudos que se pautam na análise de gráficos e espectrogramas que são como fatores figurativos quanto à expressão física dos sons. Esses estudos abordam a existência das obras de arte como fenômenos, mas não como acontecimentos, no sentido de efetivas criações poético-estéticas.

Outras experiências que se aliam a funções científicas poderiam ser aqui citadas, como em situações onde há a transposição de cromatismos, das vibrações de cada tonalidade de cor para o som como procedimento para a produção artística, no entanto, não gostaria de demorar ainda mais nesse tipo de invenção em que uma transformação se instala no procedimento composicional, fazendo dele sempre algo que permanecerá sob a ordem do figurativo permeado pelo científico.

62 Esse experimento está descrito no livro *The Science of Musical Sounds*, de 1916.

63 Para um panorama bastante rico de casos de *loop* na música, no cinema e no audiovisual, e sobre a relação entre arte e tecnologia suscitada pela repetição, cf. FABIÃO, 2012.

Mas então, como produzir figuras estéticas sem que se reporte à Representação figurativa? Como fazer com que a arte seja a protagonista de sua própria criação?

Os rastros deixados pelo conceito de deformação parecem ser indícios nessa direção não representacional, para além da mera reprodução modelar. Deleuze se depara com o conceito de deformação ao operar uma crítica imanente provocada pelos quadros e palavras de Francis Bacon. Exemplar para o filósofo é a declaração em que o pintor diz não pintar o horror, mas as forças que impelem o grito, convulsionando os corpos torcidos e retorcidos, aparentes nos quadros. Assim é que a deformação incidirá sempre sobre corpos (DELEUZE, 2007, p. 64), que são hospedeiros para a residência das mais variadas sensações, sendo a própria obra de arte o local desterritorializado dessa estranha vida inumana. A deformação parte de um paradoxo, pois será sempre concreta, mesmo quando fluindo pelo abstrato – lançada para fora da Representação.

As matérias que compõem um quadro (cores, traços, formas) nada mais são que veículos para as forças invisíveis se integrarem e precipitarem em figuras estéticas. Com o sonoro se passará então algo similar: suas ressonâncias perturbam, movimentam e podem nos dar alguma medida do tempo, daquilo que conseguimos apenas intuir breves impressões que nos escapam por entre os ouvidos, como passagens rarefeitas para o inapreensível: “Tornar o tempo sensível nele mesmo, tarefa comum ao pintor, ao músico, às vezes ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência.” (ibid., p. 69).

O uso do ruído ou mesmo de um barulho para gerar deformações não pode ser ilustrativo, remeter diretamente a algo, ser fruto de uma mera transformação de matérias outras que não a sonora, mas pulsar efeitos que transtornem corpos, gerando sentidos e sensações. Para uma arte sonora que pretende chegar à produção de alguma diferença será crucial a emissão de sons que sejam deformatórios – que componham com forças virtuais, tornando audíveis qualidades sonoras inaudíveis, vibrando e ressoando em corpos físicos, provocando deformações a partir da matéria sônica, do contrário ela se fiará muito mais à ciência: estará apenas transformando.

ARTE CONTEMPORÂNEA: ALGUMAS QUESTÕES

É certamente uma tarefa bastante **ingrata**, e talvez desnecessária, tentar capturar efeitos gerais no campo da arte que expliquem um estado atual de produção. Provavelmente, mais do que nunca, a arte alcançou uma multiplicidade tão grande de dispositivos, formatos e suportes que é impossível traçar um panorama que dê conta de tudo o que acontece em termos de **criação**. O que, no entanto, é cabível arriscar é a observação de como alguns caminhos tomados pela arte a partir do século XX ressoam nos dias de hoje, e como eles se apresentam como fundamentais para a fabricação de gestos próprios à recomposição.

Não resta dúvida de que a recomposição é, simultaneamente, fruto e semente de paradigmas, ou de uma espécie de crise, no tocante ao campo artístico e cultural. Duas características mais explícitas desses paradigmas se referem a estremecimentos que apontam para a vertente de autocontestação da arte e para uma repaginação das noções de originalidade, criatividade e autoria.

Marcel Duchamp foi possivelmente o primeiro artista, no século XX, a questionar mais radicalmente a própria natureza da arte. A partir de seu trabalho, algumas perguntas passaram a ser lançadas recorrentemente, com pequenas variações, no universo da criação artística: por que um quadro seria sempre considerado arte e um objeto qualquer **não**? Por que um som tocado por uma orquestra é sempre música e os ruídos do trânsito ou o som das ondas do mar não? O que faz com que algo ganhe ou adquira um “estatuto de arte”? O que faz com que algo *se torne*, de fato e de direito, arte?

Esses parecem ser os problemas com os quais lidaram de modo inexorável os movimentos posteriores às Vanguardas (essas ainda demasiadamente preocupadas com a produção do “novo” materializado em formatos e suportes ditos “antigos” – pintura, escultura, poesia⁶⁴), a partir da segunda metade do século XX.

Mesmo que ainda não em termos da construção de uma teoria propriamente, a obra *A fonte* de Duchamp, assinada sob o nome R. Mutt⁶⁵ e que foi rejeitada por uma convenção de artistas independentes de Nova Iorque, em 1917, sendo então levada para uma galeria onde o próprio artista fotografou a peça, se apresentou como uma espécie de **marco inicial** para uma outra abordagem da criação artística: antes de qualquer ato (o primeiro toque no moldar de uma cerâmica, o traço em um

64 Havia, nas vanguardas artísticas, o trabalho com formatos recentes à época, como no caso da fotografia e do cinema, porém nesses casos não ocorria o questionamento quanto ao estatuto da arte, mas sim o explorar de novas possibilidades de criação apoiadas em tecnologias recém-inventadas.

65 Há aí um jogo evidente com a problemática da autoria. Circula, inclusive, uma forte suspeita de que Mutt não seria nem um pseudônimo de Duchamp, mas de uma artista amiga sua, a Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, o que ampliaria ainda mais as discussões quanto à assinatura da obra.

quadro, o soar de uma nota) o artista poderia dar como que um passo para trás para enxergar do que realmente se tratava sua invenção. Será que ao produzir uma peça ele(a) estaria sendo um continuador(a) da tradição de um formato já desenvolvido ou se colocaria como propositor(a) de algo realmente novo, que transtornaria certezas absolutas ao mesmo tempo em que criaria e abriria caminho para uma nova expressão artística? Após Marcel Duchamp, ser um verdadeiro artista acarretaria em, antes de criar qualquer objeto, questionar a própria natureza da arte.

A obra de Duchamp envolvia, através do simples ato de transferir um objeto “comum”, “banal”, “utilitário” – um urinol – para uma galeria de arte, museu ou espaço expositivo qualquer, toda uma reflexão sobre o lugar e a compreensão do que seria ou não arte. Assim, o artista desmontava qualquer pseudoessencialismo que se mantinha ainda erguido quanto ao estatuto da arte. De uma só vez, através do “já produzido”, do “já feito” ou “já realizado” (*ready-made*), a grande convenção da arte, seu pretensão Absoluto, foi posto abaixo – ela poderia enfim ser algo além do que somente uma continuadora das belas artes, da pintura e da escultura, podendo encarnar em um objeto qualquer.

Foi por meio de Duchamp que a afirmação posterior de Donald Judd se tornou possível e plausível: “se alguém chama de arte, é arte” [apud KOSUTH in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 216]. Foi assim que, sendo em um primeiro momento uma questão de natureza (o que tornaria algo “arte”), se passou a considerar que se tratava mais de uma espécie de gradação, sendo mais pertinente a colocação de novas perguntas: como mensurar uma “quantidade qualitativa” que pode haver em uma obra? Como iluminar os valores propostos e promovidos por uma criação artística? É justamente aí, a partir dessas indagações, que penetra a vocalização da crítica, produzida pelo próprio artista ou por outrem.

Demorou algum tempo para que teóricos, críticos e mesmo os artistas percebessem que não se tratava de colocar dedos em riste para dizer o que é ou não arte, mas sim se tratava de atentar para os efeitos que a arte produz e os critérios e valores que a circunda, assim como quais ela coloca para circular – efeitos, critérios e valores esses em primeiro lugar estéticos, mas também éticos, sociais, ambientais etc. As percepções e leituras se voltam então para o grau de produção sensível que a arte pode alcançar, sendo o que ela bem entender, desde que dando consistência a uma magia de livre fabulação produtora de sentidos e sensações.

A Fonte foi uma obra que fez também com que o público fosse arrancado da posição de mero espectador, do exercício da simples contemplação. Hoje, passados mais de 100 anos da execução da obra-ato de Duchamp, podemos ver quantas expressões são devedoras do transporte daquele objeto ordinário para o contexto artístico. E os casos do *remix* e da recomposição

obviamente aí se incluem. O que o artista francês realizou não foi apenas uma obra fechada e pertencente a um formato, mas a apresentação de um (mesmo que ainda discreto) *programa artístico*, no sentido de gerar uma reflexão muito mais ampla sobre a arte como potência de criação.

O programa proposto por Duchamp deslocou diversos parâmetros convencionais e hegemônicos na arte: a arte como definição enclausurada em formatos consagrados (o trabalho do artista não se encontrava mais somente no objeto exposto); a postura passiva de contemplação por parte do público (e conseqüentemente sua relação implicada com o artista); a contestação do formalismo (o trabalho do artista como dom ou talento quase divino na produção de um objeto); e o rompimento com o necessário deleite sensorial na apreciação da obra (o que Duchamp problematiza através do que denomina como arte não-retiniana).

*

Depois da criação do *ready-made* por Duchamp se pode dizer que se seguiram no século XX, como continuadoras e propulsoras de seu programa estremeedor do campo da arte, a pop arte e, logo depois, a chamada Arte Conceitual. Os “já realizados” do artista francês mobilizaram toda uma nova imagem do pensamento quanto à arte, da qual certamente se valem o *remix* e a recomposição.

O que podemos ver nos movimentos posteriores a Duchamp são sempre processos que se desenrolam partindo, mesmo que indiretamente, do questionamento primeiro quanto a uma suposta natureza da arte (uma desconstrução ou desterritorialização), seguido da constituição de gradações (uma construção ou reterritorialização) até finalmente chegar à consolidação de um objeto abordado também como arte, por meio da apresentação de um novo formato, suporte ou estilo (uma territorialização). Esse poderia ser indicado como um trajeto da repetição da diferença na arte que busca sempre questionar, reinventando seu próprio estatuto por novas proposições que devem ser, depois, superadas, para que não se recaia em uma repetição do Mesmo.

Retomando a possibilidade de um “ser o que bem entender” para a arte a partir de Duchamp, não se pode ignorar que essa perspectiva carrega consigo o perigo dos relativismos, que certamente assombram os Movimentos herdeiros do artista francês. Esse é um dos momentos mais decisivos e um dos desafios mais problemáticos de uma prática da liberdade construtora da arte no contemporâneo, em ressonância com os movimentos artísticos da segunda metade do século XX. A crença em uma tautologia, como na frase “a arte é a definição da arte” de Joseph Kosuth [in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 226], leva a uma espécie de armadilha que pode fazer com

que a arte caia em um sem-fundo de valoração. Contra então o relativismo da arte como um “tudo e qualquer coisa” (BRITO, 2005, p. 74) é que a instauração da crítica pode ter ainda mais pertinência, desbravando perspectivas sobre as forças imprimidas em cada obra.

Essa parece ser a grande aporia da arte, sobretudo após a Arte Conceitual, como definida na década de 1960 por artistas como Joseph Kosuth, Sol LeWitt e o grupo britânico *Art&Language*. Esses artistas radicalizaram alguns “mandamentos” direta e indiretamente derivados do trabalho de Duchamp, propondo uma nova apreciação e composição artísticas voltadas para uma ideia de “Conceito”⁶⁶. Para uma melhor compreensão do que estava em pauta nesse sentido “conceitual”, acredito ser cabível uma citação do célebre texto-manifesto “Parágrafos sobre Arte Conceitual”, de 1967, escrito por LeWitt [in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 176-177]:

Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo o planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador, e por isso ele normalmente quer que o trabalho fique emocionalmente seco.

Nessas palavras podemos ler a ruptura com o formalismo que caracterizava a Arte Conceitual – uma abordagem retomada de Duchamp, que acreditava que “o deleite estético é o inimigo a ser derrotado” (apud DANTO, 2004, p. 107). Além disso, vemos como a aproximação da obra conceitual com o público não se baseava mais na postura de entendê-lo como um simples espectador passivo-contemplativo-sensorial, mas como alguém do qual se deve demandar um exercício reflexivo-intelectual constante para a compreensão do que a obra propõe. Os artistas conceituais almejam que o público perceba algo que não está explícito no objeto apresentado, exposto.

O que parece desconectado e contraditório no texto de LeWitt – e que de alguma maneira acompanha a Arte Conceitual – é um desejo de destacar da obra algo que seria da ordem do intuitivo, do prático (em um sentido apartado da teoria) e até do místico⁶⁷, porém isso é perseguido através de pontes excessivamente racionais, que demandam um esforço voluntário e mental por parte do público. Com isso não pretendo dizer que é impossível uma obra conceitual apresentar

66 Destaco que o uso da letra “C” maiúscula aqui é muito importante e longe de ser frívolo, mas realiza uma diferenciação incontornável. Sempre que a palavra “Conceito” for assim registrada, ela indicará a noção tal como tomada pelos artistas conceituais. No caso do “c” minúsculo, estarei me referindo à perspectiva de Deleuze e Guattari, do conceito como algo próprio à criação filosófica.

67 Em um trecho de outro manifesto escrito por LeWitt, “Sentenças sobre Arte Conceitual”, ele afirma: “Artistas conceituais são mais propriamente místicos do que racionalistas.” [LEWITT in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 205].

aspectos de ordem mística, por exemplo, mas que esses acabam por ser abordados, dentro da proposta creditada a um Conceito, através de uma inexorável passagem intelectual, teórica e racional. Ao tentar escapar da mera apreciação sensorial dos corpos físicos – privilegiando uma ideia e atenuando as forças do objeto –, a Arte Conceitual acabou retornando a eles por uma outra via, a cerebral: “A Arte Conceitual é feita para cativar a mente do observador, mais do que seu olho ou suas emoções.” [LEWITT in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 181].

As frestas abertas pelo “efeito-Duchamp” [é assim que Éric Alliez (2013) se refere a força da produção do artista francês, na tentativa de liquefazer o nome, o personagem, o Sujeito] marcaram inegáveis mudanças e expansões na arte. O que ocorreu é que, em boa medida, principalmente no caso da Arte Conceitual, as aberturas exploradas acabaram por produzir sentidos, motivadas pela noção de Conceito, mas pouca ou nenhuma sensação, e quando sim, uma sensação ligada a um deleite de face intelectual.

A Arte Conceitual acabou por trazer, na maioria dos casos, a necessidade de a obra ser acompanhada por um paratexto, assim, para a apreciação tal qual pretendida pelo artista, para a produção de sentido se efetivar na outra margem – o público – teria de haver a existência também de certas explicações, algo da ordem do informativo e do utilitário, realizadas geralmente por meio da linguagem escrita, textual. Quando não havia essa explanação acompanhante da obra pautada no programa conceitual, corria-se o risco de se cair em uma ausência de diálogo ou em um fracasso no encontro com o espectador-apreciador. Desse modo, a obra poderia terminar sem conseguir dizer o que desejava, pois a força estética da arte não constava mais no objeto e na sensação, mas no Conceito e no sentido possível (BRITO, 2005, p. 34), sendo dependente de seu alcance de leitura, já que, nesse caso, “o plano de composição tende a se fazer ‘informativo’, e a sensação depende da simples ‘opinião’ de um espectador, ao qual cabe eventualmente ‘materializar’ ou não, isto é, decidir se é arte ou não.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 254).

O escritor argentino Cesar Aira apontou, em uma conferência proferida no ano de 2010, um exemplo que ilustra bem as perdições de queda no relativismo das quais pode sofrer ainda hoje o excessivo caráter conceitual, escancarando ainda outro problema advindo dessas criações e da própria arte contemporânea, a dificuldade de um registro que capture as potencialidades da obra:

Vejo, em um artigo sobre a produção recente de um jovem artista, a foto de um monte de areia no chão. Qual é a obra? Pode ser a areia de Sinai transportada a um museu do Alaska, ou a ideia é que os espectadores a esparramem, ou sentem em cima, ou levem um grãozinho cada um, ou a areia pode estar tapando uma escultura de Brancusi... Não se pode fotografar um conceito. E a respeito do texto que a explique também faltará algo, e algo fundamental: faltará essa constelação de histórias possíveis que plaina sobre a foto desnuda. E à combinação de foto e texto, em uma desmultiplicação paradoxal, faltará ainda mais. (AIRA, 2018, p. 12)

Outro ponto que não pode ser deixado de lado é a aproximação que a Arte Conceitual propôs realizar com a filosofia. Inclusive, um dos textos inaugurais da atuação do Movimento, chama-se justamente “A arte depois da filosofia”, escrito por Joseph Kosuth. Por esse título se pode extrair a ideia de que é como se a criação filosófica fosse a possibilitadora de uma nova perspectiva dentro do campo artístico. A questão é que essa filosofia diz respeito a *uma* filosofia, bastante específica, aquela denominada “filosofia da linguagem” disparada, sobretudo, pelos pensamentos de Ludwig Wittgenstein e desenvolvida com destaque por alguns filósofos estadunidenses e britânicos, como Richard Rorty e Stephen Toulmin.

A filosofia da qual me valho ou que valorizo para pensar o processo de criação recompositiva – a filosofia da diferença –, encarnada aqui em boa medida pelo pensamento de Deleuze, guarda certamente reservas quanto ao sentido dado para a noção de “Conceito” tomado pela Arte Conceitual, pois para Deleuze, junto a Guattari, um conceito é algo criado pela filosofia dentro de toda uma engrenagem ou imagem do pensamento. A Arte Conceitual acabou embarcando em uma máxima das áreas da Comunicação e do *establishment* que buscam sempre informar, “transmitir uma mensagem”, posto que são campos irmanados à utilidade e contra qualquer tipo de interferência ou ruído⁶⁸.

Nessa direção, no uso talvez ingênuo da noção de “conceito”, é como se os artistas conceituais tivessem mais propensos a fazer filosofia do que arte, o que resultaria em uma espécie de curto-circuito ou choque de territórios (ou de “planos”, como se referem Deleuze e Guattari). Torna-se bastante problemático pensar na atividade da arte como reveladora de um “Conceito” prévio, composto por ideias que alcançariam o público em uma suposta compreensão/apreciação total. Isso não quer dizer que uma obra dita conceitual não possa engendrar e provocar conceitos filosóficos, mas sim que, ao tomar para si essa tarefa – a de “propor um Conceito” – ela acabou por se distanciar dos acontecimentos promovidos pela estética, campo da criação artística envolto pela sensação e emissor de perceptos e afectos.

68 Creio poder dizer mesmo que, no engodo dos relativismos, a Arte Conceitual levou à arte a cair, de mãos dadas com as áreas da Comunicação, na tentação de fazer um uso clichê da noção de “conceito”, o que configurou um sintoma de época ainda vigente nos dias atuais. Deleuze e Guattari colocaram com veemência: “o fundo do poço da vergonha foi atingido quando a informática, o marketing, o design, a publicidade, todas as disciplinas da comunicação apoderaram-se da própria palavra conceito e disseram: é nosso negócio, somos nós os criativos, nós somos os conceituadores! Somos nós os amigos do conceito, nós os colocamos em computadores. Informação e criatividade, conceito e empresa: uma abundante bibliografia já... O marketing reteve a ideia de uma certa relação entre o conceito e o acontecimento; mas eis que o conceito se tornou o conjunto das apresentações de um produto (histórico, científico, artístico, sexual, pragmático...), e o acontecimento, a exposição que põe em cena apresentações diversas e a ‘troca de ideias’ a qual supostamente dá lugar.” (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 19).

Um dos grandes motes para a Arte Conceitual, e que serve de epígrafe para o texto mencionado de Kosuth, é a máxima “O significado é o uso” postulada por Wittgenstein. Essa célebre frase parece legitimar a perspectiva conceitual a partir de Duchamp, que aponta para a mudança de contexto como o fator crucial para fazer com que algo garanta uma nova definição. Segundo Kosuth [in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 223]: “um objeto só é arte quando posto no contexto da arte.”. É assim que quando um urinol ou um objeto qualquer é colocado como peça a ser apreciada dentro de uma exposição, ele passa a ser considerado como arte, adquirindo seu estatuto. Essa afirmação é que justifica a aparição e a atuação do *remix* contextual, que credita à alteração de contexto a suficiência dos gestos de renovação de signos preexistentes.

*

Apesar do perigo iminente de queda nos relativismos, a Arte Conceitual teve, no entanto, um papel fundamental na aproximação e no desbravamento da arte com a política. É importante pontuar que essa aproximação não se deu através de uma politização da arte [como se ela fosse invadida] e engolida pela política, como já ocorrera em diversas ocasiões, sobretudo quando artistas passam a ser vigiados e até perseguidos por não imprimirem em seu trabalho um aspecto explícito e direto de ordem (macro)política qualquer], mas da percepção de que a arte não habita um lugar de privilégio, garantido de antemão, ensimesmado e apartado das condições e dos modos de produção e circulação no campo social.

Assim, a Arte Conceitual teve o mérito de aproximar a arte da intrusão em temas que se espalham pelos mecanismos sociais, já que muitas de suas obras levantaram problemas advindos da sociedade capitalista, industrial, de consumo, disciplina e controle. A Arte Conceitual busca, em boa medida, criar a partir de ações de ruptura ou mesmo de rebeldia e destruição de operações mercadológicas (como com a questão da Propriedade), tentando implodir por meio de pequenos atos o sistema e as estruturas vigentes⁶⁹. Ronaldo Brito identifica um duplo movimento de operação da Arte Conceitual em conexão com a política, expondo sua ação no plano social em fuga de uma alienação, ao afirmar que a Arte Conceitual tem o mérito de

⁶⁹ Um caso dos mais fortes nesse sentido é a obra/programa *Inserções*, de Cildo Meireles, que foi realizada no intervalo dos anos de 1970 e 1975, com duas vertentes: *Inserções em Circuitos Ideológicos* e *Inserções em Circuitos Antropológicos*. Nesse projeto, o artista brasileiro colocou do avesso a lógica proposta por Duchamp, imprimindo um contra-movimento que faz “o caminho inverso ao dos *ready-mades*. Não mais o objeto industrial no lugar do objeto de arte, mas o objeto de arte atuando no universo industrial.” [MEIRELES in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 264].

se opor à fetichização do objeto de arte como mercadoria e como signo de status cultural (leia-se social) e ao mesmo tempo o de valorizar o trabalho do artista enquanto processo intelectual e não enquanto produtor de objetos para a contemplação e deleite de alguns. (BRITO, 2005, p. 35)

É importante registrar, todavia, que as ações da arte em contato com a política se dão pelo processamento de gestos micropolíticos, quer dizer, criados a partir de uma dimensão emissora e receptora de modos de vida libertários e subterrâneos, constituídos e constituintes de real. Dessa maneira, as obras de arte se tornam (re)compostas a todo instante pela leve palpitação de políticas da sensação, formas ético-estéticas que “na sua própria materialidade praticam a sua política, definem um posicionamento no real.” (ibid., p. 87).

A arte abre assim, por essa dimensão micropolítica, um território vasto de pensamento e criação: ao passar a considerar o tripé “produção-circulação-consumo” se vê às voltas com questionamentos novos e incontornáveis, encontrando-se ora no pertencimento ao esquema capitalista, mesmo quando dizendo fazer uso dele para seu próprio proveito (a pop arte e Andy Warhol são exemplares nesse sentido), ora na valorização de mecanismos que visam mais a clandestinidade, a discrição e a ilegalidade, escapes aos modos capitalista, inventando táticas que constrói na busca por não se relacionar ou ter o mínimo de contato com o último estágio do tripé, o consumo: instante em que obra é tornada mercadoria (a cultura *remix* e a própria recomposição no século XXI estão a todo momento apostando nessas táticas com algumas variações, seja pela pirataria, pelo *copyleft* ou pelo livre compartilhamento).

A criação artística passa então a ser também considerada como dotada de outros agenciamentos que não somente àqueles estéticos componentes do objeto atual. A arte parece assim fazer e tomar parte da sintomatologia de um *zeitgeist*, de um espírito do tempo, sem se fiar completamente a ele, mas, ainda assim, por exemplo, participando de um deslocamento promovido na superação de uma era dita moderna, na entrada do contemporâneo⁷⁰, fazendo cair por terra qualquer essencialismo.

É claro que não se trata de desdenhar ou fazer pouco dos movimentos modernos como passagens bastante relevantes. Na arte, a partir da segunda metade do século XIX, por exemplo, se passou a enxergar a criação não mais como um mero espelhamento do real, crença hegemônica até então, na busca por uma perfeita mimesis – reprodução fiel da natureza –, mas como a construção

⁷⁰ Utilizo a palavra “contemporâneo” ciente de que ainda não há melhor definição para os tempos que se seguiram a partir da segunda metade do século XX até a entrada no XXI. A noção de “pós-moderno” definitivamente não agrada, por explicitar uma questionável “continuidade moderna” e por apontar perspectivas que se apoiam em diagnósticos que tomam a ideia de crise como algo nocivo, próximo mais da parada de processos do que do estímulo à criação.

de visões e audições com impressões produtoras de real, mediadas por outros aspectos que vão além da empiria, e mesmo da apreensão do tempo e do espaço dito lineares⁷¹.

Essa mudança de rota atingiu uma espécie de cume nas Vanguardas do início do século XX, que creditavam à arte a característica constante e necessária de produção do novo, em um sentido mesmo de ineditismo. O curioso é que esse ponto de vista foi compreendido não de forma ingênua, mas bastante lúcida e aberta, pois mesmo as Vanguardas já se apoiavam no uso da apropriação de objetos como possibilitadora da própria novidade. É notório como, do início do século XX, datam as primeiras experiências com colagem de fontes prévias, por exemplo. Basta lembrar das fotografias surrealistas de Man Ray ou, mais tarde, dos quadros-montagem de Brion Gysin (parceiro de William Burroughs, que criaria e adotaria mais tarde, influenciado por seu amigo, o método *cut-up* para a composição de seus livros).

Mas então, no decorrer do século XX, o problema artístico se deslocou das Vanguardas que se perguntavam: “como fazer o novo?”, para um mais direto: “o que fazer com isso?”. Dito em outros termos: como produzir singularidades, como elaborar sentidos e sensações a partir da massa caótica de objetos, de signos e símbolos os mais variados. A preocupação com a produção do novo não deixou de existir, afinal é ele que promove e cintila a diferença. Foi a própria noção de “novo” que passou a ser pensada como algo que poderia surgir também por meio da repetição: repetir com ou sem variações nítidas poderia ser a partir de então um esforço rumo a alguma novidade.

Junto ao problema da criação do novo, não se pode deixar de mencionar a noção de “criatividade” – cara ao senso comum quando abordando a arte –, que terá participação bastante influente quando do desenvolver de um *remix* em modo contextual. O impasse que segue a pergunta “o que fazer quando tudo já foi feito?” (BRITO, 2005, p. 84) será respondido por pistas e deixas lançadas pelo *remix* e pela recomposição, que possuem como um de seus principais motores o tão temido “bloqueio criativo”.

Esses apontamentos que se referem ao ineditismo e à criatividade perturbam também uma outra ideia, ainda devedora do período do Romantismo: a do artista como gênio inspirado e dotado de um dom divino. Principalmente depois da segunda metade do século XX, haverá na arte uma tentativa recorrente de apagar os nomes, as identidades em prol da saliência de outros fatores que a criação artística em si pode fazer emergir: “A excepcionalidade do gênio ficou encapsulada em uma figura do passado, deixando livre o presente para os deslocamentos de uma constelação de excepcionais provisórias e parciais.” (AIRA, 2018, p. 38).

⁷¹ No final das contas o artista se mostrou mesmo um mágico, um ilusionista ou um prestidigitador (nesse cenário acompanho e indico o belo filme de Orson Welles, *F For Fake*), um produtor de real, através da ilusão, da potência do falso: o artista como aquele que constrói “Ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade.” (BRITO, 2005, p. 88).

Observa-se, assim, por esses Movimentos, importantes rupturas que geram a diluição de Absolutos e Mitos da arte, ocasionando a expansão de percepções: a quebra com a contemplação e a habilidade técnica como sendo o objetivo da fruição poético-estética; a necessidade do novo como algo sem origem; e o artista como gênio, Sujeito divino e inspirado. Todos esses fatores são desbravados e desdobrados de diferentes modos no *remix* e na recomposição presentes na arte contemporânea.

REMIX CONTEXTUAL

A designação do *remix* contextual é autoexplicativa: sua base recreativa se encontra na mudança de contexto.

Sua característica principal está na transposição de signos de um dado campo para outro. A modificação da matéria e dos materiais tomados se concentra em transferências de caráter advindas do jogo cambiante entre áreas geralmente bastante díspares, quando comparadas à arte.

É certo que todo *remix* dado a alguma produção de diferença implica em uma recontextualização, na fabricação de uma nova roupagem para signos preexistentes – mesmo quando sobre um solo metalinguístico –, entretanto, no *remix* contextual será possível observar como a vontade de renovação se apoia totalmente na alteração de contexto, na crença de que o movimento ou o procedimento de transporte de um contexto a outro já é suficiente para a fruição da novidade, operação em que “o novo contexto gera o novo conteúdo.” (VILLA-FORTE, 2019, p. 179).

No início do século XXI os casos mais relevantes engajados em uma chave criadora de *remixes* contextuais parecem se encontrar na literatura. Essa manifestação de ordem literária talvez se mostre mais explícita por conta dos procedimentos adotados nas recontextualizações, que possuem raízes e expressões destacadas em operações ligadas à escrita. A citação e a transcrição são dois desses procedimentos que remetem primordialmente ao texto – tensionando uma instauração de ações rápidas e quase automáticas na criação reinventiva, que se apresentam como espécies de irmãs bastardas (porque não utilitárias) da datilografia.

Há evidentes deslocamentos na maneira como um *remix* é realizado em modo contextual, se comparado ao tipo formalista. A característica de se situar em procedimentos mais ligados à literatura já indica uma primeira diferença importante: enquanto o *remix* formalista valoriza e leva às últimas consequências o trabalho com o artifício técnico, ao nível das virtuosos audiovisuais, o contextual procura e mantém atos minimalistas, buscando levar a um grau zero o trabalho formal. Esse ato tem por intuito explicitar a mudança de contexto como propulsora da recriação, verdadeira provocadora de novas perspectivas, e não as operações formais.

O enfoque do *remix* contextual se concentra na contenção de usos mais complexos de técnicas de edição das fontes reproduzidas. O que então era o alimento principal, sem o qual o *remix* formalista minguardia ao ponto de não se sustentar, se torna bem pouco relevante ou digno de atenção para a recriação de ordem recontextualizadora. Nessa direção, o formalista e o contextual

são como antípodas, já que de um lado há a aposta no excesso e do outro na escassez da manipulação técnica para a produção de objetos rearranjados.

Os procedimentos do *remix* contextual na literatura constam da transcrição direta de textos que se apresentam com nenhuma ou pequenas variações e adaptações para novos formatos e suportes (de uma ata para um poema, de um teste para um livro, de uma locução para uma prosa).

Por conta de a interferência direta por parte do artista do *remix* contextual acontecer “somente” na troca de suporte e meio, em uma economia radical da técnica, ele passa a se considerar, e ser considerado, muito mais como um mediador (um selecionador, até mesmo um curador), ou como um veículo de transporte ou condutor, artista-intermediário, aquele que leva “a informação de um lugar ao outro.” (GOLDSMITH, 2016a, p. 28).

Se a premissa do *remix* contextual é que o conteúdo se torna outro apenas pela mudança de contexto promovida pela troca de suporte e meio, teremos então que pensar sempre que conteúdo é esse (o primeiro, copiado; e o segundo, renovado). Pergunto-me se apenas a aparição de um novo conteúdo trazido pelo novo contexto é suficiente, e se o conteúdo (mesmo sendo outro) desenrolado pelo artista e professor estadunidense Kenneth Goldsmith não se mantém, no final das contas, em seu caráter comunicacional ou informativo, se apresentando como mero diagnóstico, denúncia do real.

*

Um primeiro problema, uma espécie mesmo de contradição, surge quanto às obras do *remix* contextual: ao querer anular qualquer possibilidade de interferência formal, elas acabam se tornando reféns do próprio procedimento (que não deixa de ser uma técnica, mesmo que tímida, expressa por manipulações mínimas). Isto é: ao valorizar e pautar toda a sua força de operação da diferença no choque que pode ocorrer na passagem de um contexto para outro promovido pelas transcrições, o personagem protagonista da obra passa a ser o próprio procedimento (nem o artista nem o objeto criado). Ficará a cargo do procedimento a responsabilidade de disparar possíveis produções de sentido, provocações de ordem recriativa, sobretudo porque a condução ou intenção do artista se concentrará muito mais no exterior (a valorização do Conceito) do texto do que em seu interior.

Um caso recente muito emblemático no âmbito do *remix* contextual diz respeito à chamada “escrita conceitual”, que tem como um de seus expoentes Kenneth Goldsmith (pesquisador e

praticante do estilo/Movimento, ao lado do criador do termo, Craig Dworkin), que busca repropor ou apresentar novas ideias para a literatura e a escrita a partir da era digital⁷².

Uma das contribuições de Goldsmith para a noção de escrita conceitual pode ser encontrada em um de seus livros de caráter mais teórico, o *Uncreative writing: managing language in the digital age*⁷³, lançado em 2011 e que surgiu como uma forma de reação ao que se convencionou chamar nos Estados Unidos (e no resto do mundo com o passar dos anos) de oficinas ou cursos de “Escrita Criativa”. De sobressalto é possível logo notar um quê irônico e provocativo na perspectiva de Goldsmith, já que esses cursos têm por missão dotar as pessoas de “criatividade”, na maioria das vezes através da aplicação de manuais e métodos, para que todos os participantes possam, quem sabe, se tornar escritores. O autor de *Uncreative Writing* propõe a tarefa de ensinar as pessoas (pois ministrou e continua a ministrar cursos nessa direção na Universidade da Pensilvânia – Upenn, onde leciona, e em outros locais) a não serem criativas, e mesmo assim se tornarem e se dizerem escritoras.

Recorrendo a diversos exemplos, Goldsmith expõe seus pontos de vista quanto a um novo modo de escrever, imerso no universo e na tecnologia digital. Sua visão é a de que a criatividade é uma ideia supervalorizada e distorcida na arte, que viveu por um longo tempo sob o son(h)o dos mitos e fantasmas da autenticidade e da originalidade, passando hoje por mutações que mostram como, na verdade, não ser criativo talvez seja a melhor maneira de o artista produzir novidade, sendo estranhamente autêntico e original. No final das contas, o que o autor nos coloca é uma nova maneira de trabalhar a criatividade, embasada em seu antônimo:

O que a produção não criativa e os manifestos de Goldsmith teatralizam é a inescapabilidade da auto-expressão e da criatividade, demonstradas quanto mais maçantes e processuais forem os procedimentos escolhidos e quanto mais ilegíveis forem os resultados desses procedimentos. (MORESCHI, 2016, p. 19)

A escrita conceitual parte da vontade de compreender como a literatura – uma arte pensada a princípio como própria à era analógica, tendo o livro como seu suporte – pode ainda gerar interesse em um mundo engolido pelas tecnologias digitais e delas dependente. Assim é que Goldsmith não se diz mais um escritor, mas um “processador de texto” (*word processor*)⁷⁴. Nesse sentido, é

72 Para recortes e leituras bastante valiosas quanto à cópia e o *remix* na literatura produzida no século XXI, sendo o caso de Goldsmith um dos destacados cf. VILLA-FORTE, 2019.

73 Em uma tradução livre: *Escrita não criativa: gerindo a linguagem na era digital*.

74 Opto por seguir a tradução para “*word processor*” tal qual realizada por Leonardo Gandolfi (in GOLDSMITH, 2016a).

possível enxergar o procedimento quase automático de transcrição realizada pelo artista, que atinge a simbiose da imagem do escritor com a de uma máquina ou um robô.

É curioso que, na maioria dos trabalhos de Goldsmith, o aspecto digital consta muito mais no que concerne à circulação (no formato de *e-books* – a existência digital do livro – ou de textos e postagens publicadas em páginas e redes sociais), do que na própria produção do trabalho, que se baseia em outros formatos que não necessariamente digitais. Desse modo, o artista procura emular a experiência de um procedimento dado ao digital e ao maquínico, muito mais do que propriamente à sua execução completa naquele ambiente⁷⁵. Tanto é que Goldsmith faz questão de publicar suas obras em suporte físico, em modo analógico, através de livros, mesmo que conceitualmente abordando uma outra relação com esse formato.

Um de seus trabalhos exemplifica esse *procedimento transcritural* (a escrita que se pauta na transcrição) do artista como processador de texto: o lançamento de três livros conhecidos como a “trilogia americana”⁷⁶. Nessas obras, o artista transcreveu e publicou, literalmente, trechos de emissões de rádios novaiorquinas especializadas, uma em tempo e clima (a previsão meteorológica de um ano da cidade), outra em trânsito (a situação de um dia inteiro nas ruas de Nova Iorque na véspera de um feriado) e outra em esportes (a narração de um jogo de beisebol de 5 horas de duração). Nessas experiências o que mais se destaca quanto ao ato apresentado por Goldsmith é a transferência do consumo da informação no rádio para a arte, permitindo ao discurso midiático uma veiculação diferente àquela originária, das notícias, quanto ao clima, ao trânsito e aos esportes.

Leonardo Villa-Forte mapeia e aponta os principais efeitos, interpretações e características que podem ser retiradas do procedimento transcritural realizado na “trilogia americana”, dentre as quais destaco quatro, aquelas que me parecem mais interessantes na vertente de uma produção de sentido: “a violação de *copyright*” (VILLA-FORTE, 2016, p. 66); “A transformação do áudio em texto e o deslocamento desse conteúdo para o livro (...)” (ibid., p. 69); “(...) a centralidade da propaganda na comunicação de massa” (ibid., p. 67); e “o autor é um receptor, tão receptor que sua obra é constituída daquilo que ele consome, não do que ele ‘cria’” (ibid., p. 69).

Todos esses pontos são legítimos e a não criatividade desse “autor receptor” é firme em seu procedimento, construindo *remixes* contextuais exitosos na provocação de estremecimentos dos contextos e sintomas da atualidade. Nota-se, entretanto, que o aspecto talvez mais afeito à arte é completamente, e intencionalmente, ignorado – passando ao largo dos livros da “trilogia americana”: o dado sensível, poético. Na tentativa de desenhar a figura desse novo

75 Uma exceção é a obra *One Square Kilometer (For Walter de Maria)*, que Goldsmith realizou para o projeto brasileiro aarea, em 2018.

76 Essa trilogia é composta por *The Weather* (2005), *Traffic* (2007) – livro que teve uma versão “compacta e dublada” no Brasil por Marília Garcia e Leonardo Gandolfi, em 2016 – e *Sports* (2008).

autor/artista/escritor, Goldsmith acaba por esvaziar cabalmente a sensibilidade em prol de uma insensibilidade conceitual.

As experiências engendradas pelo trabalho do autor da “trilogia americana” se mostram assim aptas a alguma produção de sentido – através de questionamentos vários quanto à relação da arte com as mídias de massa, ou mesmo quanto ao modo no qual vivemos imersos em informação no contemporâneo e como lidamos com esse fluxo incessante de dados –, mas insuficientes e bastante limitadas para a produção de sensação: qualidade incontornável e inabdicável para uma recomposição em modo imanente. Dito de outra forma, as transgressões feitas pelo *remix* contextual, o voo que alça para a renovação da criação artística que toma para si signos preestabelecidos, destacam sentidos e problematizações, mas acabam obliterando perceptos e afectos. Dessa maneira, a dimensão ética da arte está, sem dúvida, em jogo⁷⁷, mas a estética muito pouco.

A produção de sentido na obra de Goldsmith tem ainda outros efeitos instigantes – além da já referida contestação do mito da originalidade/criatividade – como a tarefa incansável de pensar e repensar que lugar pode ocupar a arte nos tempos hodiernos: quais são os sintomas que ela apresenta, e, ao mesmo tempo, quais pode ainda gerar. Por meio do procedimento transcricional, essa nova feição do escritor na era digital – o processador de texto – busca experimentos de escrita que estarão, quem sabe, mais próximos da forma como nos relacionamos com o mundo, em meio à inundação de informação na qual estamos imersos.

Outro ponto de produção de sentido relevante diz da contestação da propriedade intelectual, do próprio direito autoral (*copyright*) e da relação que o artista pode ter “comercialmente” com sua obra. As palavras de Goldsmith colocam de maneira firme essa atuação do artista em uma era de luta e resistência pelo livre compartilhamento e acesso: “Ser bom o suficiente para ser pirateado é um coroamento.” (GOLDSMITH, 2016a, p. 26). Essa produção de sentido, novas construções significantes, que pode se desdobrar das ações do autor da “trilogia americana” é inegável, mas o desdém para com o objeto em prol de um conjunto de ideias possíveis, de um Conceito, pode ocasionar o inflar de reflexões intelectuais em detrimento da imersão na dimensão da sensação, do sensível.

Um esvaziamento da sensibilidade promovido pela escrita conceitual pode acarretar em um lance nocivo para a criação artística: a aproximação de uma espécie de novo parnasianismo velado que, antes empunhando o lema da “arte pela arte”, passaria a endossar o manifesto de um

⁷⁷ Isso fica claro, por exemplo, em uma declaração dada por Goldsmith em uma entrevista para Giselle Beiguelman, onde afirma buscar “uma nova abordagem libertária de escrever” (BEIGUELMAN, 2011, p. 38).

“procedimento pelo procedimento”. Em uma forma de apego ao gesto transcritural, o *remix* contextual valeria apenas como experiência procedimental, impulsionando a arte apenas como tal. Cabe então a pergunta: sendo um mero exercício, a aplicação de um procedimento, um objeto pode ser considerado uma obra?

Historicamente a arte responde que sim, não raro vemos um crescente interesse em esboços e rascunhos produzidos por artistas já “consagrados” ou mesmo novas produções que valorizam muito mais o processo em andamento (a ideia de “*work in progress*”) do que qualquer objetivo ou objeto final. A questão é que esses materiais atravessam a produção de sentido, mas só atravessarão a produção de sensação quando houver também uma composição sensível em desenvolvimento, ou seja, o exercício implicado precisa conter algo dado à sensação, mesmo que em estado latente, potencial. O procedimento como experimentação ou exercício operado pela escrita conceitual como *remix* contextual abdica e carece, voluntariamente, de sensibilidade – o que torna a obra e sua recepção, em grande medida, uma espécie de “datilografia *crossfit*” (a transcrição transpositiva) seguida por um “halterofilismo mental” (o Conceito e suas interpretações).

*

Tenho a impressão de que Kenneth Goldsmith e a escrita conceitual, fabricantes de *remixes* contextuais, acabaram por levar tão ao pé da letra os ensinamentos de seus pontos referenciais – as Vanguardas, Duchamp e o *ready-made*, a pop arte, e a Arte Conceitual⁷⁸ –, radicalizando alguns de seus preceitos, que terminou por escorregar no piso liso dos relativismos. Os exemplos teóricos são inúmeros para embasar tal afirmação. Cito três aforismos⁷⁹ do próprio autor da “trilogia americana”: “Escrever deveria ser tão simples quanto lavar pratos – e também tão interessante quanto.” (GOLDSMITH, 2016a, p. 22); “Rumo a uma poética desengajada: escrever livros sem que o autor tenha qualquer relação com o assunto que vem escrito neles.” (ibid., p. 28); “Uma nova medida para a poesia: o texto por centímetro quadrado.” (ibid., p. 37).

Com o intuito de dessacralizar ou desmitificar a arte, essas frases recaem, vislumbrando gerar novos modos de escrita, em uma perda de horizontes. Ao levar a um certo limite a criação, se aproximando ao máximo de uma extremidade de onde se veria de perto uma paisagem artístico-

78 Não se pode deixar de mencionar o trabalho essencial que Goldsmith exerce como fundador e mantenedor do banco de dados de compartilhamento de materiais (textos, áudios e vídeos) de arte de vanguarda, conceitual e experimental, a UbuWeb: <http://www.ubu.com>.

79 Essas frases, traduzidas por Leonardo Gandolfi, provêm originalmente do livro *THEORY*, do qual derivou também uma colaboração musical de Goldsmith com o rapper SHIRT, que pode ser assistida/escutada em <https://vimeo.com/145489306>.

conceitual desejada, que apresenta novas possibilidades de invenção, é como se as perspectivas adotadas por Goldsmith não conseguissem parar, caindo em um precipício que nos empurra a um para além do excesso. O artista estadunidense parece não conseguir lançar figuras estéticas conectadas com a fórmula não aplicável de Deleuze e Guattari, o “n-1” rizomático, o excesso que encontra o limite, mas não o ultrapassa; a multiplicidade subtraída de um, aquilo que evita relativismos e absolutos (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 13/14).

Ao colocar o escritor, por exemplo, em pé de igualdade com qualquer outro indivíduo, se esvai a possibilidade de enxergar as potências sensíveis que fazem de um alguém-qualquer, um artista (que seria como o “ser qualquer”, capturado por Giorgio Agamben [2013, p. 4], aquele que não nos faz cair no relativismo: qualquer ser, mas um ser sensível, nunca indiferente). Mesmo que podendo ser apenas consideradas como provocações que procuram incitar a criação, os ditos de Goldsmith levam o labor do artista ao nível de interesse da tarefa a mais ordinária, de repetição do Mesmo, como a de um escriturário (aquele que datilografa, digita, transcreve melhor e mais rápido do que qualquer outro), em vez de movimentar as questões em um sentido oposto, levando o escriturário à condição de artista, um repetidor da diferença (como acontece com o curioso e estranho Bartleby de Herman Melville): o escritor conceitual faz do artista um lavador de pratos e não do lavador de pratos um artista. Essa é uma lógica inversa ao da matemática já que, nesse caso, a ordem dos fatores altera consideravelmente o produto. Através de seus aforismos, Goldsmith propaga a ideia de que qualquer pessoa pode se tornar uma escritora. O ponto é que ele acaba por ignorar um necessário e inquestionável *desde que*: qualquer um pode sim se tornar artista ou escritor, *desde que* sensível⁸⁰.

Duas novas menções ao texto de Leonardo Villa-Forte dão a ver a aproximação que Goldsmith faz da literatura com outras expressões artísticas: “Ao final de *Traffic* nos deparamos com a seguinte nota: ‘Existem mil cópias desta edição, das quais 24 estão assinadas e numeradas pelo autor’. Com isso, Kenneth Goldsmith torna sua obra mais próxima do mercado de arte do que do mercado editorial.” (VILLA-FORTE, 2016, p. 75). Pergunto-me se o próximo passo não seria colocar, se é que isto já não foi feito, um de seus livros em um cubo branco isolado por um acrílico transparente. Outro trecho de Villa-Forte diz o seguinte:

80 Que fique claro que esse “sensível” nunca diz respeito e se restringe a um mero sentimentalismo, próprio a um “sujeito emotivo”, mas ao artista como um emissor e receptor de intensidades, de forças invisíveis, alguém que se sente impelido à criação provocado pelos signos do mundo e que faz disso algo delirante e impensado. Exemplo banal, mas válido: um indivíduo pode ser extremamente rude e frio, mas, mesmo assim, ser um grande artista por fabricar sentidos e sensações, liberando blocos de perceptos e afectos múltiplos.

É difícil imaginar alguém com uma obra de Goldsmith diante dos olhos dizendo “não consigo parar de ler, esse cara escreve muito bem”. A curiosidade, que talvez fizesse um leitor pular páginas e ir direto ao final do livro, se dá não pelo “quero saber como acaba”, mas pelo “quero ver se o livro é realmente isso até o final”. (VILLA-FORTE, 2016, p. 71-73)

Isso mostra como o artista estadunidense, no final das contas, escreve livros pouco afeitos à leitura, talvez mesmo para não serem lidos. O objeto atual, o livro, passa a carregar pouco ou nenhum interesse em si, funcionando apenas como um disparador de reflexões possíveis quanto ao campo da arte. É assim que falta – o que nos mostra o caso de Kenneth Goldsmith – experiência sensível para o *remix* contextual. Nele, há indícios de experimentação, a apresentação de um Conceito, mas não a promessa de qualquer dado realmente poético em fruição.

Ao focar nessa noção de “Conceito”, devedora da Arte Conceitual, o *remix* contextual passa a herdar também suas dificuldades: a necessidade de ser acompanhado por explicações, por paratextos. Sua atuação se dá, tal como na Arte Conceitual, na predileção pelo plano exterior à obra. Talvez seja possível dizer que ao deslizar a criação artística para o plano do Conceito, as figuras estéticas quedaram preteridas. O *remix* contextual atenua então o trabalho com a Forma – matéria elementar e essencial a todo *remix* formalista –, aumentando a reflexão (o que o Conceito almeja disparar). Ele tem sua relevância em um plano mental, intelectual, porém apresenta em seu plano atual efeitos insuficientes, retornando tal como parte da arte feita nos anos de 1970, que aparecia como “simples paisagem de conceito” (BRITO, 2005, p. 86).

Assim, a repetição via transcrição de fontes copiadas só inscreve sua variação ou diferença em locais externos ao objeto atual. Alguém que nunca mergulhou em grandes reflexões sobre a arte, por exemplo, ou que tem pouco repertório artístico-cultural, ficará completamente abandonado frente a um livro de Goldsmith. Ele nada lhe dirá, pois qualquer encontro que possa haver com um apreciador se tornará restrito, quase impraticável.

Se a arte lida com a conservação de afectos e perceptos (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 216), o *remix* contextual privilegia a sugestão de reflexões. É como se o “ser da sensação”, ao qual se referem Deleuze e Guattari, fosse considerado deliberadamente descartável. Diferentemente do *remix* formalista, que se compromete apenas com fazer o sensorial delirar, o *remix* contextual se limita ao massageamento de aspectos intelectuais, fazendo o mental delirar.

O *remix* contextual termina por não visar nem o objeto atual (dado que “faz pouco”, em termos de qualidade, do que é produzido concreta ou fisicamente, mas faz muito em termos de quantidade – o texto “por centímetro quadrado” valorizado por Goldsmith) nem as imagens virtuais e sua atualização (o encontro da produção de sentido com a de sensação). É como se ele fabricasse algo que pode ser denominado como uma “*cerebração*” (celebração cerebral).

O objeto atual, as figuras estéticas, quedado menosprezado, tornado quase irrelevante, é o que aproxima o *remix* contextual de uma insensibilidade. Afinal, como seria possível atingir as virtualidades sem o dado sensível também constante no objeto? Ou ainda, como se tornaria possível para arte se apoiar em uma sensibilidade que prima pela insensibilidade e mesmo assim produzir sensação, matéria sensível? O *remix* contextual se alimenta de contrassensos (a criatividade não criativa, a sensibilidade insensível) pouco afeitos à sensação.

Talvez o Conceito, tal qual pensado na arte a partir da década de 1960, acabou gerando uma confusão entre o virtual e o mental, pois os artistas passaram a se referir ao termo “conceitual” para dizer de operações que são propostas não no físico, na concretude da obra, mas em um lugar externo ao objeto realizado, que pode ser de autorreflexão ou de reflexão, levantando questões pertencentes ao campo específico da arte ou próprias a outros contextos: políticos, antropológicos, ambientais etc. Afirmar que uma arte é pautada na invenção *a priori* de um Conceito não quer dizer que a arte está criando efetivamente conceitos (tarefa essa da filosofia, como colocam Deleuze e Guattari), mas somente que ela carrega sua atuação para um lado mental, de operação intelectual.

A repetição do procedimento transcritural tem suas variações em um plano interpretativo, que persiste no que parece ser um equívoco gerado pela Arte Conceitual: esse excesso de mental ou racional que faz pouco e esvazia as figuras estéticas. Acredito que, se o *remix* formalista operava “artesanatos digitais”, é possível dizer, tomando as palavras de Cildo Meireles [in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 265], que o *remix* contextual acaba por apresentar a produção de “artesanatos cerebrais” – não importando a origem da matéria ou o formato com que lida, seja digital ou analógico.

Da mesma maneira que o perigo dos Absolutos no *remix* formalista se encontrava no fato de que só a manipulação espetacular da edição e do processamento de efeitos para o estímulo delirante do sensorial já bastaria para a renovação diferencial dos signos tomados, no *remix* contextual há a queda nos relativismos que aparece quando, pelo ato de imprimir o procedimento automático de transcrição, se chega à mudança de contexto pensada como suficiente para a criação de novos sentidos e sensações dados à diferença. Exemplos nessa direção são inúmeros: o projeto *Retyping On The Road*, em que uma pessoa transcreveu no período de um ano uma página inteira por dia de *On the road*, de Jack Kerouac, no *Twitter* (VILLA-FORTE, 2019, p. 99); ou um livro de 700 páginas que transformou as letras do álbum *Nevermind* da banda Nirvana em poesia minimalista⁸¹. Essas experiências se baseiam no mote puramente empírico de que esses atos são realizados para se

81 Esse exemplo foi extraído de uma das postagens feitas pelo próprio Kenneth Goldsmith no *Twitter*: https://twitter.com/kg_ubu/status/730418365467119617.

“sentir como é escrever aquilo”, mas esse “sentir” está longe da sensação que transcorre em modo sensível, aquela que atravessa o sensorial rumo a outras paragens que escapam ao Sujeito.

No lastro da obra de Kenneth Goldsmith se pode afirmar que ele parece ter levado às últimas consequências o que certa vez Truman Capote havia dito quanto ao trabalho dos escritores conhecidos como a geração *beat*, especificamente sobre Jack Kerouac: “*That’s not writing, that’s typing*”⁸². O que Capote parecia querer dizer com essa frase é que não havia um esforço ou esmero técnico que faria com que um livro de Kerouac, Burroughs, Ginsberg e cia. pudesse ser considerado como “digno” da formação de uma estética literária. A questão aqui é que, e por isso menciono esse famigerado caso, mesmo menosprezando o aspecto convencional e formalista vigente então na literatura, a escrita (ou datilografia como pensava Capote) dos *beats* nunca se furtou à valorização do sensível nos relatos de suas fabulações e viagens – e é nesse limiar, nessa fronteira, que parece haver a coexistência entre sentido e sensação. Na criação artística, o caráter formal pode ser diluído (levado a um minimalismo), *desde que* a sensibilidade não seja dispensada.

Não configura uma certeza, portanto, dizer que, ao manter os aspectos formais em um mínimo de sua expressão – uma pura e simples transcrição, uma imensa citação –, consequentemente o sensível se ausentaria, mas é possível inferir que, visando somente um conjunto de ideias, um Conceito, o artista do *remix* contextual pode acabar, deliberadamente na maioria das vezes, por fazer com que o sensível se perca, sendo ignorado.

Goldsmith parece querer, na escrita, dar continuidade também a muitas das problematizações realizadas por Marcel Duchamp no início do século XX. Para o artista estadunidense, a escrita, por algum tempo, ignorou uma necessária autorreflexão sobre sua posição e atuação no universo artístico, envolto hoje pelo digital, o que a deixou com ares de datada. As artes visuais e musicais, por exemplo, passaram por mudanças e expansões notáveis durante todo o século XX até a chegada à era digital (basta atentar para a ideia de “novas mídias” ou o tema da “arte e tecnologia”), enquanto que a escrita pouco se alterou. É possível afirmar então que Goldsmith parte de certo revisionismo atualizado para a era digital.

O autor da “trilogia americana” tenta aproximar a escrita do universo digital, por meio do descolamento da literatura de seu espaço originário, analógico – o livro –, buscando erigir um laboratório de escrita que seja de outra ordem e que encontre outros suportes. A valorização da transcrição, de uma transposição, da reprodução literal de um texto (falado ou escrito) visa a construção de espécies de *ready-mades* literários, desafiando uma anedota mencionada por Goldsmith: “Beckett em 1984 sobre o *ready-made* de Duchamp: um escritor não poderia fazer isso.” (GOLDSMITH, 2016a, p. 33).

82 Em uma tradução livre: “Isso não é escrever, é datilografar” ou ainda “Isso não é escrita, é datilografia.”.

Goldsmith aplica certos pensamentos de Andy Warhol ou Marcel Duchamp na arte do século XXI, tomando o contexto atual como mote para um novo escritor, o processador de texto. Mas sem qualquer trabalho formal, mesmo que tímida ou pontualmente desenvolvido, a arte fica sem sua força estética (o desdém para com o “deleite” não fez com que Duchamp abandonasse por completo o trabalho com cores e formas). O processador de texto parece tomar de modo literal demais algumas das experiências e lições precedentes, optando por radicalizar na insensibilidade para com os objetos criados.

No extrapolar de outros preceitos vanguardistas, como os do Futurismo, o *remix* contextual parece querer fazer não mais um louvor, mas a mutação mesmo do homem em máquina, não apenas gerando um suposto hibridismo (um “homem-máquina”). É mesmo como se ele quisesse operar a partir de um “humanismo da máquina” ou “do humano como máquina”: nunca o artista quis tanto se tornar um autômato. Levando ao extremo essa perspectiva, as obras de Goldsmith fazem com que se chegue a noções como, por exemplo, a de que “o escritor é um gerenciador de informação, processador de texto, um banco de dados em permanente arquivamento e manipulação de diversas categorias de linguagem.” (VILLA-FORTE, 2016, p. 77).

*

Existem casos em que o *remix* contextual não se resume a contrassensos e aos relativismos da insensibilidade. Neles ainda está em questão o ponto norteador radicado na alteração de contextos para a renovação de signos preexistentes, porém é possível enxergar através deles vertentes que apontam para desbravamentos sensíveis, sem que se abdique da produção de sentido – característica principal de todo *remix* em chave contextual.

Em contrapartida aos aspectos de ausência de sensação nas transcrições de Goldsmith, algumas obras, mesmo que ainda fazendo uso do procedimento transcritural, exercem a repetição da diferença por microvariações de fontes transpostas – expondo, além da produção de sentido, alguma produção também de sensação. A seguir, indico alguns trabalhos nos quais se pode observar algum deslizamento mais efetivo de afectos e perceptos, que chegam a se aproximar ou até a constituir uma espécie de travessia do *remix* contextual rumo a recomposições imanentes.

Uma operação de troca de contexto que se aproxima da recomposição, por lidar tanto com a reconfiguração de sentidos quanto com a de sensações, aparece em um livro publicado no Brasil recentemente: *Sessão* de Roy David Frankel, de 2017. Nessa obra, o autor transcreveu trechos das

notas taquigráficas da sessão de votação na câmara dos deputados que resultou no golpe parlamentar que destituiu na forma de impeachment a presidente Dilma Rousseff.

A repetição que gera a diferença no caso do procedimento transcricional realizado por Frankel se encontra principalmente na reestruturação dos discursos registrados em versos, fazendo, das falas dos deputados e deputadas, poemas. Essa transposição da fala macropolítica dos deputados, que em sua grande maioria se alojou e se pautou pela Moral, escancara os desejos os mais sórdidos defendidos pelos supostos “representantes” do povo brasileiro⁸³. Ao contrário da nação brasileira, formada por uma inerente miscigenação e heterogeneidade étnica, o que se pode ler em *Sessão* é a aparição de palavras de ordem bastante homogêneas e ortodoxas. Lemos nos discursos dos parlamentares a confirmação de uma distância considerável de ditames os mais básicos da democracia: seja pela apartação da ideia de um Estado dito laico (a palavra “Deus” é repetida vinte e oito vezes no livro), seja pela obliteração de qualquer amparo a uma população de mais de 200 milhões de pessoas, posto que o que se lê é a expressão de políticos que, na verdade, defendem seus pares, seus mais íntimos e próximos (a palavra “Família” é repetida quarenta e duas vezes no livro).

A produção de sentido e sensação em *Sessão* é apresentada notadamente pela profanação de discursos dados ao Poder, que se colocam contra qualquer liberdade na garantia da existência do *outro* ou de qualquer alteridade, e a favor dos fascismos que buscam controlar e minar qualquer possibilidade de desejo, da realização de novos modos de vida. Não se trata de dizer que aquelas palavras mudem exatamente seus significados (o “novo conteúdo”) ao adquirir tonalidades poéticas, sobretudo pela forma, versificada, mas é como se na obra de Frankel pudéssemos enxergá-las com maior luminosidade, como se elas cintilassem forças invisíveis no transcorrer da leitura, fazendo-nos observar o que está em jogo no discurso de cada deputado. O que é operado pelo autor-propositor se encontra em um efeito que “é resultante do contraste brutal entre forma e conteúdo.” (VILLA-FORTE, 2019, p. 45).

Ao lermos *Sessão* ficam ainda mais evidentes as forças que impelem o poder castrador, biopolítico, talvez muito mais do que se assistíssemos os vídeos e as emissões televisivas daquele dia ou se lêssemos a própria nota taquigráfica – o documento oficial – tal qual ela foi produzida na Câmara. Por pequenas variações textuais (a versificação, o deslocamento de frases e o destaque

83 Vale notar que a política e a democracia, nos termos da Representação, estão, pelo menos, mais de um século atrasadas ou imobilizadas se comparadas com as artes, que buscam a ruptura com o esquema representacional já há pelo menos 100 anos, se pensarmos nas primeiras experiências de arte abstrata, por exemplo, que perseguiam o desfalecimento do figurativo nas artes plásticas.

através do itálico de intervenções externas ao discurso que é versificado) alguma dimensão sensível resplandece.

Se na “trilogia americana” de Kenneth Goldsmith tínhamos a transcrição de um material de cunho informativo, comunicacional insensível ou não sensível, as emissões radiofônicas que se mantinham dessa forma (mesmo ao serem transportadas e modificadas quando levadas ao suporte ou formato livro, para a literatura), no caso de Roy David Frankel temos algo da ordem pura da intolerância (os discursos no âmbito macropolítico do plenário brasileiro) que passa, ao se apresentar como poesia, a vibrar algo de sensível – uma força sensível de horror e desequilíbrio, misoginia e ódio.

É evidente que não pretendo com isso dizer que basta transformar palavras quaisquer em verso, em poema, para elas passarem automaticamente a possuir algo de sensível, mas que, se as fontes tomadas carregam algum valor de afecção (mesmo aquela brutal, reativa), a forma – erigida pelo procedimento – pode atualizar as forças invisíveis que pairam sobre os signos preexistentes. E é assim que forma e conteúdo entram em consonância, tendo graus de importância da mesma magnitude: ambos necessitam ter em sua constituição e experimentação uma certa carga de potencialidade ou intensidade sensível para trazer ao atual o que reside no virtual. Quando isolados, técnica/forma e contexto realizam essa passagem apenas parcialmente. O artista como um modificador ou veículo de transferência de contextos pode causar impactos de deflagração de circunstâncias e gestos escondidos. O ponto crucial é sempre o que esse *remix* em voga – quem sabe uma possível recomposição – consegue revelar, trazer à tona.

Um caso similar ao de Frankel em *Sessão*, na produção de um *remix* contextual pendendo à travessia da imanência, é indicado pelo artista e teórico Franck Leibovici em um livro intitulado *des documents poétiques (documentos poéticos, em uma tradução literal)*. Nessa obra, Leibovici cita alguns casos de transcrição os quais relaciona à noção de “documento poético”, que faz referência à similaridade da produção de materiais geralmente operados em áreas do conhecimento diversas, como no campo jurídico (autos de processos, atas, leis, normas etc.) ou em pesquisas de ordem socioeconômica-ambiental (dossiês de ONGs, estudos de impacto, fluxogramas, *powerpoints* etc.). Esses materiais passaram a ser incorporados por alguns artistas em suas criações, fabricando novas lógicas de operação dessa fonte judicial-científica tornada estética:

(...) suas finalidades imediatas acabam sendo, evidentemente, distintas: uns têm como fim uma ação eficaz quanto a instituições especificamente jurídicas e judiciárias, a visada dos outros... é o objeto desse texto. mas essa nova classe de documentos tenta, como um só homem, nos dotar de uma nova aparelhagem conceitual e perceptual, através da elaboração

de novas ferramentas de *descrição* (novos olhos, novos ouvidos). (LEIBOVICI, 2007, p. 25, tradução minha)

Trata-se assim da recontextualização de métodos e técnicas que, em um primeiro momento, servem ou se prestam a um conhecimento (no sentido geralmente mais positivista e humanista possível), mas que, transferidos para o campo da arte, têm um rearranjo de atuação, passando inclusive a denunciar e contestar os supostos “avanços” e o “Progresso” da sociedade capitalista. O que aqui interessa é a mudança de contexto que os documentos poéticos imprimem, em sua ação de “modificar as representações” (ibid., p. 100, tradução minha). Esse é justamente um dos casos comentados por Leibovici para exemplificar a força dos documentos poéticos: o do artista estadunidense Mark Lombardi, que, durante anos, produziu desenhos, diagramas e fluxogramas que mostram redes que dão a ver estruturas narrativas de manipulação e controle que constituem e relacionam grandes corporações do mundo⁸⁴ a políticos. A obra de Lombardi habita um limiar bastante curioso entre a ciência e a arte.

Um outro caso citado pelo autor de *des documents poétiques*, é o do poeta Charles Reznikoff, que – em um movimento similar, porém não literal de transcrição direta, ao que posteriormente fez Roy David Frankel no Brasil – se baseou em autos de processos judiciais para rearranjá-los e traduzi-los em poemas. Sua série *Testimony (Testemunho)* foi toda catalisada por depoimentos dados judicialmente por personagens de uma minoria explorada, agredida e em condição de marginalidade: imigrantes, negros e pobres em geral do campo e da cidade nos EUA na virada do século XIX para o XX. A partir desse material, o poeta, à época um estudante e aspirante a advogado, criou uma narrativa versificada de alta voltagem lírica. É curioso como frases ditas e registradas em caráter judicial, em julgamentos, por testemunhas que provavelmente não tinham nenhuma relação com a lírica ou a estética da poesia, ao passar pelas mãos de Reznikoff acabaram por ganhar força sensível, poética⁸⁵.

Para citar brevemente apenas mais um exemplo proveniente do campo literário, temos o livro *Múltipla Escolha* do escritor chileno Alejandro Zambra, publicado em 2014. Zambra escreveu essa obra através da apropriação do formato da “Prova de Aptidão Verbal” que no intervalo dos anos de 1966 e 2002 no Chile serviu como exigência – um equivalente do vestibular – para se entrar nas Universidades daquele país. O trabalho criado por Zambra chama bastante a atenção por conceber um *remix* contextual diferenciado, pois mantém o formato (a prova, o teste) atuando em

84 Para mais detalhes, cf. as obras *Global Networks* e *World Finance Corporation*.

85 Esse trabalho foi levado a cabo por Reznikoff (1894-1976) durante quase toda sua carreira. Além dos casos mencionados, essa série conferiu também a reunião de depoimentos de judeus que passaram por campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial.

uma reconfiguração total do conteúdo: nas questões colocadas não se trata mais de assinalar qualquer resposta, mesmo aquela que se pense correta. Não há mais nenhuma opção para a resolução de problemas de cunho matemático, físico ou de língua espanhola, mas a indicação de alternativas que mostram as aflições e as tensões vivenciadas por diversas gerações, notadamente a do próprio autor que conviveu com a ditadura sanguinária de Augusto Pinochet. Essa se mostra como uma renovação radical e principalmente transgressora e profanadora, já que o escritor lidou com algo que fez parte por muito tempo da vida da grande maioria da população do Chile, incitando problematizações diversas quanto sistema educacional, político, familiar e punitivo da sociedade através de um trabalho que se alterna entre o irônico, o trágico e o .

Esses quatro casos demonstram como a recriação pautada sobretudo na alteração de contextos pode – sem esvaziar a sensibilidade – conduzir a processos de renovação de sentidos e sensações que se aproximam e tocam a recomposição.

ARTEPENSAMENTO

A Arte Conceitual, se embrenhando em uma tendência que se espalhou pelos anos de 1960 em diversas áreas, principalmente a da Comunicação, injetou de forma indissociável na criação artística a construção de Conceitos que regeriam toda a produção de uma obra, sendo o objeto realizado apenas a efetivação e apresentação de um conjunto de ideias que levaria o público a uma série de reflexões, que se tornariam, no final das contas, mais importantes do que a própria relação com a fabricação de figuras estéticas.

Essa operação aproximou definitivamente a arte da atividade do pensamento, no entanto, deve-se atentar para o fato de que esse “pensar” ainda dizia respeito a um ponto de vista ligado à Razão, a uma dimensão mental que se aproxima da filosofia tomada como mera “reflexão contemplativa” de ordem intelectual. Um esforço e um repertório ditos intelectuais seriam a partir daí inerentes à produção com viés artístico, sem que para isso uma estética desbravadora da sensação fosse realmente necessária.

A arte se voltou então e passou a também tomar para si uma pergunta com a qual a filosofia sempre se debateu, e que de tempos em tempos retorna com maior amplitude: o que significa pensar? Será que a própria percepção do pensamento sempre foi a mesma, ou será que sua perspectiva muda com o desenrolar dos tempos? Para citar alguns filósofos que se debruçaram sobre esse problema – do que trataria a matéria do pensamento e os movimentos que levariam a ele – é possível mencionar Kant e Heidegger, além de Gilles Deleuze e Bento Prado Jr.

Se mesmo a filosofia ainda se debate fortemente com essa questão, não tratarei aqui de comentar mais profundamente e tentar responder a essa aporia quanto à atividade que seria dada ao pensamento e que indicaria pistas para um raio de iluminação: “pensar significa isto!” – não tenho, e nem poderia ter, a mínima pretensão nesse sentido –, o que procurarei fazer é tentar vislumbrar que “modo ou módulo-pensamento” está em voga quando se opera a criação por vias artísticas, perpetrada como produtora de poéticas, ao mesmo tempo que de pensamentos.

Nesse momento é incontornável o retorno ou retomada da filosofia de Deleuze, pois esse foi um filósofo que lidou com a arte e apostou nela como provocadora, possibilitadora e agenciadora de pensamento, sem que disso fosse construída nenhuma relação hierárquica entre os campos. Não há nos livros de Deleuze um rebaixamento das artes em favor da aplicação de conceitos filosóficos, o que há, sobretudo, é a produção de encontros que colocam em diálogo a filosofia e a arte, como diz

François Zourabichvili (2016, p. 72): “para Deleuze, as artes e as ciências pensam tanto quanto a filosofia.”.

Em Deleuze, na companhia de Guattari, as três atividades dadas à criação – a filosofia, as artes e as ciências – compartilham de uma produção de pensamento, mas esse compartilhamento se dá justamente por suas diferenças. O pensamento se repete, mas nunca do mesmo jeito em cada área. Não se trata, entretanto, de marcar separações essencialistas, mas de verificar como esse pensamento aparece nos três territórios de criação, e como eles por vezes podem entrar em conjugação, sem que se recaia em um relativismo homogeneizador.

É possível notar que há uma certa instância do pensamento que encarna de modos diferentes em cada uma das atividades de criação. O que é importante ressaltar são as diferenças operadoras de encontros que concernem as múltiplas expressões que podem ser atribuídas ao pensamento. No caso da arte em consonância com a filosofia, a Arte Conceitual se configurou como um importante marco, sem dúvida, porém divirjo de parte da abordagem de Joseph Kosuth em seu “A arte depois da filosofia”, pois diferentemente da perspectiva do artista estadunidense, o que parece estar em questão quando falamos de um encontro entre os dois campos não é a arte como um ato posterior – *depois da* – que só virá mediante a aparição da filosofia e na dependência dela. Com Deleuze e Guattari, creio que se trata antes de pensar essa relação como algo mútuo e concomitante, ou seja, a arte *durante* a filosofia, ou a filosofia *durante* a arte. Isso quer dizer que, ao se fazer filosofia pode se passar algo de artístico, da mesma forma que ao se fazer arte pode se dar algo de filosófico.

É sabida, por exemplo, a dificuldade ou o estranhamento em se classificar uma obra como *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche como um livro de filosofia. Não raro vemos estudiosos, na maioria das vezes filósofos mais ligados à tradição, defendendo a ideia de que aquele é um livro de caráter mais literário do que propriamente filosófico. O filósofo alemão acabou assim por imprimir e realizar em seu texto uma espécie de miscigenação de estilos de pensamento.

É importante reforçar que desse encontro não defendo o emergir de uma perspectiva que diz que a arte e a filosofia podem chegar a uma mescla desaguadora de um confuso entrelaçamento, mas sim um contato onde ambas emanam “ares” uma da/na outra, configurando uma espécie de “artefilosofia” (a junção das palavras demonstrando o encontro, uma troca). Esse aspecto parece se produzir quando a filosofia abre uma dimensão artística, quando ela, em ato (quer dizer, em seu exato instante de feitura ou leitura) já pressupõe planos de composição, assim como quando a arte abre uma dimensão filosófica, pressupondo planos de imanência.

Assim, cada qual pensando – criando – a seu modo, é possível propor conexões entre as áreas. É bastante intrigante a maneira como podem se dar os encontros, as relações mediadas por arte e filosofia, suas zonas de contato. **Afirmam**, por exemplo, Deleuze e Guattari (1992, p. 88):

A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos.
Isto não impede que as duas entidades passem frequentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as co-determina.

Talvez um ponto crucial desse encontro – e que seria um caso de interferência da arte na filosofia – pode ser exemplificado pelo que **os** dois pensadores franceses definiram como “personagens conceituais”. É cabível dizer que essa espécie de conceito-intercessor é provocado pela arte, pois é ela que lida com personagens. Há aí um desejo deliberado de Deleuze e Guattari: aproximar a filosofia da literatura, do teatro ou do cinema – artes que fabulam através de personagens.

Os personagens conceituais são aqueles que apresentam movimentos, invenções no pensamento de um filósofo descrevendo seu plano de imanência e intervindo na criação dos conceitos. Esse é o caso de Zarathustra, em Nietzsche. Contudo, o personagem conceitual não precisa necessariamente encarnar a imagem de um indivíduo, pois não se trata da fabricação de uma personalidade (se assim o fosse, eles seriam denominados como “indivíduos conceituais” ou “**sujeitos** conceituais”), posto que ele pode também aparecer através de nomeações que fazem menção a um coletivo sem rosto (“nômade”, “sacerdote”, “ciborgue” etc.).

Apesar de jogarem repetida e diferencialmente com essa mediação entre filosofia e arte, Deleuze e Guattari não são defensores da confusão entre os territórios de cada uma, tanto que comentam e destacam algumas disparidades pontuais, como quando escrevem que “A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e de perceptos.” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 87-88).

Provavelmente é essa separação que potencializa também ambos – personagens conceituais e figuras estéticas – proporcionando relações de criação: “É como se de uns aos outros não somente alianças, mas bifurcações e substituições se produzissem.” (ibid., p. 89). Deleuze e Guattari propõem dessa forma encontros incessantes entre a arte e a filosofia, sem que com isso se percam as feições impessoais de cada uma, seus aspectos de singularidade e diferenciação.

*

Voltando-se ao pensamento que seria próprio à arte, na especulação dos modos pelos quais a arte pensaria, pode-se dizer de pronto que o pensamento da arte se efetiva na criação artística, em suas figuras estéticas: traços, sons, imagens, gestos etc. Algumas referências indiciais nessa direção podem ser encontradas no dimensionamento e no alcance desse pensamento promovido pelo estético.

Se a arte não produz um plano de imanência, mas um plano de composição, seria válido insistir no fato de ela pensar? Aposto que sim, já que seu pensamento é a própria obra. Mas pode haver ainda, sem dúvida, algo a mais, para além da obra. A dançarina e professora Helena Katz marca no título de um de seus livros: “a dança é o pensamento do corpo”⁸⁶. Essa frase parece revelar muito desse espaço da criação artística como ato de pensamento na dança, como se a produção de pensamento encarnasse na dançarina através da materialidade de seu corpo e nos movimentos que ela lhe imprime. É possível arrastar esse ponto de vista para outras expressões artísticas, ao dizer que um cineasta produz pensamento pelo registro de imagens e sons em movimento (o pensamento da câmera) tanto quanto o músico produz pensamento através das sonoridades que emite (o pensamento do instrumento).

O crítico Mário Pedrosa afirmou certa vez (2007, p. 20) que o empenho da arte moderna consistiu em eliminar a dicotomia da inteligência e da sensibilidade através da sensibilização da inteligência, utilizando-se do que nomeou como “formas-intuição”. Encontramos nessas visões ou quase-profecias de Pedrosa vestígios do que obteve continuação no contemporâneo, sendo que essa inteligência e essa sensibilidade indicadas não poderiam mais ser aquelas do Sujeito – posto que assim continuaríamos a girar em falso ao redor do meramente empírico –, mas uma força de justaposição entre sentido e sensação que levaria a arte a escapar de perspectivas estreitas e restritivas: é entre o sentido e a sensação, atravessando-os, que a arte produz seu pensamento.

Se soa por vezes algo inútil a pergunta “a arte pensa?”, deve-se levar em conta que há uma extrema pertinência nessa inutilidade, pois ela expande a criação artística para além das formas visíveis, ao mesmo tempo em que não as ignora. A arte pensa de modo particular, mas isso não impede que ela provoque e incite a filosofia – e Deleuze nos mostra claramente isso: é possível dar linguagem à obra artística através da criação filosófica, principalmente por meio da confecção de uma crítica, de uma teoria poético-estética.

86 KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

O próprio Deleuze imprime em sua obra um pensamento que é provocado pela arte e que a perpassa, do contrário, como seriam possíveis seus livros e textos a partir do cinema, do teatro, das artes plásticas ou da literatura? Por certo, seria possível cravar que as obras de Deleuze são livros de filosofia (apesar de muitos filósofos *stricto sensu* não os considerarem ou desdenharem deles como tal) com temas ligados à arte, mas o que seriam os textos de artistas que carregam altas cargas teórico-conceituais, quando refletindo sobre seu próprio trabalho ou o trabalho de outros?

A escrita de cunho teórico-crítico realizada por artistas é fonte bastante rica para a composição de uma arte que procura pensar, não só através da produção de figuras estéticas, mas também pela busca por conceitualizações, pelo trabalho com a linguagem escrita⁸⁷. Estariam nesse caso os artistas fazendo filosofia? Com Deleuze e Guattari, diríamos que não, já que artistas não chegam a traçar planos de imanência ou conceber personagens conceituais, no entanto, em muitos casos os artistas não se furtam a provocá-los ou a se aproximar deles através de ensaios, textos, manifestos etc., que engendram o pensamento. Da mesma forma que Nietzsche, um filósofo, desponta como produtor de um lugar de encontro entre a filosofia e a arte, um artista também pode aparecer como agente de conexão entre as áreas, mesmo, e talvez sobretudo, involuntária e intuitivamente. Esses artistas são, inclusive, aqueles que Deleuze e Guattari valorizam:

Certamente, eles não fazem uma síntese de arte e de filosofia. Eles bifurcam e não param de bifurcar. São gênios híbridos, que não apagam a diferença de natureza, nem a ultrapassam, mas, ao contrário, empenham todos os recursos de seu ‘atletismo’ para instalar-se na própria diferença, acrobatas esquarterados num malabarismo perpétuo. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 89-90)

Fica novamente claro nessa bela imagem, emanada de *O que é a filosofia?*, que o que está em questão não é a busca por uma zona total de embaçamento: o que o artista faz não é propriamente uma mistura total entre arte e filosofia, ao ponto da confusão entre os campos, antes o que há é um transitar, uma fruição, esse “atletismo” imprimido pelos grandes artistas.

*

É possível apontar alguns lugares de desenvolvimento crítico em forma de texto que artistas produziram, e que acabaram por alimentar fortemente um pensamento que brota da arte e com ela

⁸⁷ O grupo *Art&Language*, por exemplo, representante britânico da Arte Conceitual, compreendia e considerava o trabalho teórico/crítico escrito por artistas como parte componente de sua criação artística, tanto quanto suas obras.

engendra a criação. Um dos combates críticos e criadores mais interessantes da arte a partir do século XX e que continua a se desdobrar no XXI, diz respeito àquele contra a Representação.

A representação, em um sentido básico, empírico, pode ser definida como a manifestação de um plano dito real, concreto, transportado para um plano artístico que por sua vez se torna, a partir do momento em que encarna um objeto criado (um quadro, um filme etc.), ele também, real. O problema é que se manter, e apostar na criação em uma relação de Representação faz com que sempre a arte se encontre em uma condição de dependência, sendo que o objeto criado, a obra, estará sempre a reboque de uma referência, decalcado daquilo que seria o “real” que ela retrata. As nuances da percepção e a característica de fabulação da arte sob o domínio da Representação ficam extremamente atenuadas. Assim, a arte nunca se torna efetivamente uma coisa, mas se fixa como a Representação de uma coisa – há aí um dado de resignação, da aceitação de uma perpétua falta.

A tradição da arte perpetuou por muito tempo expressões atadas à Representação, ao nível simbólico/icônico, mas esse fator não foi exclusivo dela. Isso pode ser também enxergado por uma ótica de espelhamento ou derivação sintomatológica, basta atentar para manifestações em outros campos, como o político-social. É através dele que se pode ouvir declarações de pessoas bradando frases como “Sujeito tal me representa”, “Partido tal me representa”. Diferente desses vieses representacionais ainda muito vivos no plano macropolítico, a arte apresentou caminhos em uma direção de ruptura com a Representação por meio, por exemplo, da abstração, só para citar um caso (e quão distante não parece a ideia de um “abstracionismo político”). Esse combate contra a Representação tem ainda um papel importante no caso da arte, pois ela pode furar ou romper mecanismos mais facilmente, escapando das amarras referenciais – e aí, a recomposição tem papel fundamental.

Gostaria de destacar então dois casos bastante profícuos de artistas que se colocaram na direção de pensamentos crítico-criadores que rompem com a ideia de Representação: o do cineasta (ou artista do cinematógrafo, como certamente ele preferiria) Robert Bresson e o do artista brasileiro Hélio Oiticica.

Robert Bresson, através de anotações (fragmentos curtos e soltos que compõem uma espécie de “diário de bordo” como bem diz Le Clézio no prefácio do livro *Notas sobre o Cinematógrafo*) provenientes do período em que estava ativo na produção de seus filmes, marcou boa parte de sua perspectiva quanto ao trabalho com as imagens em movimento e os sons. Para o cineasta francês se tratava de dar tons de singularidade para o audiovisual, retomando a força da invenção dos irmãos Lumière e desbravando suas potencialidades. Para Bresson, a arte que se convencionou chamar de

“cinema” carregava demasiadamente características que eram próprias a outras artes – o teatro e o romance – produzindo um realismo afetado e sempre artificial.

É na tentativa de desgarrar dos filmes os hábitos e vícios transportados de outros formatos artísticos que o cineasta cravou, retomando um termo dos primórdios do cinema (e não estaria aí também uma forma de recomposição?), a denominação **de** uma arte do *cinematógrafo*. Nela, não estaria mais em vigência o trabalho com atores, mas com **modelos** que não teriam por intenção *parecer* (fingir ser alguém, interpretar uma personagem), mas simplesmente *ser*. As atitudes do artista do cinematógrafo visam assim criações que darão impressões ou fagulhas do real em estado puro – não a sua mera reconstituição.

A ideia de ser em vez de parecer indica um primeiro ponto de quebra com a ideia de Representação. No caso do cinematógrafo está sendo problematizado o cerne da Representação como experimentada na maioria das criações audiovisuais e que se firmou como hegemônica: simular algo, dar ares de Verdade, substituir uma Essência. É nesse sentido que Bresson escreve notas bastante diretas como: “Cinematógrafo, arte, com imagens, de nada *representar*.” (BRESSION, 2005, p. 92). Elevada a um mínimo possível de afetação, a arte do cinematógrafo busca uma fruição – que pode se dar ou não – do real, apostando não na imitação, mas na aparição; não na intencionalidade, mas na intuição: “Não corra atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações (elipses).” (ibid., p. 34). O que é bastante sedutor nessas ideias é que há aí uma relação com a natureza e o desejo de deixar com que ela própria se mostre, se exponha livremente sem a intrusão humana, que se pauta em ferramentas como a montagem e o uso de trilhas sonoras que geralmente procuram efeitos de sentimentalismo. Com o uso do cinematógrafo, nada disso encontra lugar: “Traduzir o vento invisível através da água que ele **esculpe** passando.” (ibid., p. 62).

Outra frase de Le Clézio, em seu belo prefácio para a edição original do livro, apresenta ainda uma lição deixada por Bresson que parece em sintonia com os apontamentos de uma recomposição realmente reinventiva, imanente: “Para Bresson, a arte é o único recurso contra a amargura da impotência.” (LE CLÉZIO in ibid., p. 10). A impotência de supostas crises, os hábitos entranhados e os significados aderidos são tudo o que a recomposição no lastro da imanência buscará deturpar, alçando os signos apropriados pela arte para outras margens de sentido e sensação.

Um outro artista que encarnou com forte intensidade a imagem de um artista-pensador foi Hélio Oiticica. Autor de textos seminais no tocante à arte, o príncipe Oiticica se apresentou como um artista incontornavelmente multimídia – muito antes da palavra se tornar saturada – posto que produziu e pensou entre diversos formatos: pintura, escultura, audiovisual, instalação, performance etc.

Mesmo que de modo diverso ao de Robert Bresson, creio que seja possível dizer que o trabalho de Oiticica orbitou de diferentes maneiras sobre um constante movimento de quebra da Representação. A primeira dessas rupturas pode ser encontrada em sua admiração pelos abstracionistas, na retomada de muitos pontos de vista de artistas como Mondrian, Kandinsky e Malevich, que levaram as cores e as estruturas na pintura, ao menos inicialmente, a uma não-Representação. Assim foi que Hélio, em conjunto com seus colegas do Movimento Neoconcreto, vislumbrou outras possibilidades para as artes visuais que não constariam mais apenas no espaço do quadro, mas também na incorporação da noção de tempo⁸⁸: “Desde que se deixa o campo da representação e o quadro já se quebra e há a descoberta do ‘plano do quadro’, vem então a noção de tempo dar nova dimensão e possibilidades à criação (...).” (OITICICA, 1986, p. 18). A ideia de Representação é insuficiente para um artista como Oiticica porque ela é ainda excessivamente icônica, ilustrativa, não jogando com intensidades, mas remetendo a um naturalismo, a um objeto visado (paisagem, indivíduos, formas quaisquer).

Seu pensamento valoriza bastante essa passagem realizada a partir da era moderna na arte ao ponto de ele destacar em um de seus textos uma citação de Herbert Read, que afirmou que “enquanto [a] arte anterior se constituía numa *representação*, a moderna tende a ser uma *apresentação*. *Forma* é então uma síntese de elementos tais como espaço e tempo, estrutura e cor, que se mobilizam reciprocamente.” [READ apud OITICICA in FERREIRA e COTRIM (orgs.), 2006, p. 94]. No estender dessa citação, para as criações de Oiticica não se trataria de procurar a Representação da qual se constituiria um objeto artístico, mas uma apresentação de algo que se efetuariam em proposições de ordem poético-estética, fazendo com que a noção de forma se encaminhasse para além do visual, da [empíria]: não mais a forma visível das figuras, antes formas que abrem brechas ao mesmo tempo em que concentram conexões invisíveis, virtuais, dadas ao cosmos, ao infinito.

O inerente anarquismo do pensamento e da obra de Oiticica, no sentido de quebra com qualquer suposta “Instituição” controladora da atividade da criação artística, desafia certamente as exigências da Representação. A força de inventividade de sua produção o leva a dizer (se apoiando em Ferreira Gullar, um dos integrantes do neoconcretismo) que a pintura chegou em um instante de realizar não mais quadros, mas “não-objetos”. Os não-objetos não estariam mais sob o contrato de

88 Aqui há um solo ou zona de encontro bastante fértil entre os escritos de Oiticica e a filosofia, já que o tema do tempo sempre foi recorrente na História da filosofia. É possível inclusive perceber como o artista brasileiro foi um leitor bastante atento e afeito ao problema do tempo, basta notar a menção que faz, por exemplo, a Henri Bergson (OITICICA, 1986, p. 16).

ocupação ou preenchimento do espaço em branco da tela por um outro espaço exterior, “Real”, a ser transportado, mas no registro de palpitações, impressões de duração.

Para Hélio, o tempo é uma relação entre o homem e o mundo, em uma troca permanente. Ele é aquilo que pode levar o humano ao infinito, mas não um infinito intocável, metafísico, antes cósmico (OITICICA, 1986, p. 47). Talvez seja mais coerente dizer que se tratava de um jogo com tempos, no plural. Haveria assim, na produção de qualquer obra de arte, a necessidade de se pensar nessas múltiplas dimensões, estratificações de tempos e espaços.

Uma obra nessa direção – do espaço como abertura para camadas de tempo – foram os chamados *Labirintos Públicos*, realizados durante a década de 1970. Esse programa (já que se tratava de todo um conjunto de ideias que não seriam reunidas na unidade de um só objeto, mas em construções que poderiam ser realizadas em qualquer momento e em diferentes localidades) fura e atravessa qualquer noção da peça artística como algo a ser exibido e contemplado em lugares fechados e apartados, como as galerias, os museus e as exposições, se colocando à disposição de qualquer indivíduo em espaços compartilhados e abertos, como em uma praça ou nas ruas de uma cidade. O grande mote que bem explica essa atuação escape dos *Labirintos Públicos* era justamente a frase “o museu é o mundo” (ibid., p. 79). Oiticica mobiliza a partir da relação direta entre arte e vida, arte e cidade, uma série de territórios e áreas do saber e da cultura, propondo uma conversação e uma convergência entre arte, arquitetura, urbanismo, sociologia etc.

O artista entregava em sua criação a possibilidade de alguém parar seu movimento ordinário, utilitário – mesmo que por breves instantes cronológicos – para a vivência de outros tempos e andamentos. Há aí uma força política e ética inegável envolvida, na compreensão da atividade e do lugar (do) público na apreciação da arte, e na relação que ela pode ter com o próprio povo (as primeiras experiências com os *Labirintos* foram realizadas em favelas cariocas). Nesse programa se pode ver como não havia para Hélio somente espectadores ou apreciadores de arte, mas *participadores* que interagem e como que se embrenham nas obras, e isso muito antes das mídias digitais tomarem para si essa expressão e definirem seu poder de “interatividade”.

Os *Labirintos Públicos* foram obras que fizeram parte de uma proposta ainda mais ampla, que girou em torno de uma “Arte Ambiental” como definida por Oiticica (ibid., p. 11), que dialoga diretamente com a cultura, erigindo espaços que fazem as pessoas desgarrarem do tempo cotidiano, útil, entre o vai e vem frenético de qualquer transeunte no meio urbano. Apesar do nome, essa Arte Ambiental de Hélio não se fecha em um sentido das ciências biológicas, mas no da criação de algo eternamente móvel e libertário, mutável e ético, dado à recomposição do próprio ambiente que cerca as obras.

Dentro da Arte Ambiental, notadamente na segunda metade da década de 1960, Hélio concebeu os famosos *Parangolés*, que constam de espécies de mantos-atos-obras que reúnem em um grande tecido a ser trajado as misturas inerentes aos povos periféricos, como é o caso do Brasil, e toda a força da cultura africana em nossa população, fonte importante da constituição de nossa cultura. Esse é mais um signo da expansão total promovida pela arte de Oiticica na quebra com a simples Representação, através de uma inquietude criativa que aposta sempre na mistura e na obra como ato. Se no hemisfério norte Duchamp criara os *ready-mades*, Oiticica propôs no sul, além dos *Parangolés*, os *Bólides* ou “transobjetos” (já uma recomposição ou reencarnação do que na época neoconcretista fora denominado como “não-objeto”), uma coisa ou objeto que nada representa, mas mostra e age, evidenciando novos seres da sensação que são instaurados e se instauram em uma conexão necessariamente apropriadora, recompositiva.

Pinço algumas poucas dentre as inúmeras conceitualizações de Oiticica para evidenciar ainda mais como a produção de pensamento foi inerente ao seu trabalho. Isso fica claro no modo como o artista expôs a vontade de operar um construtivismo que buscou sempre desatar relações com a Representação, ou com a objetividade figurativa, apostando em outras dimensões para as artes. É perceptível seu esforço em dar outra linguagem às coisas. Para não recair no meramente referencial, Oiticica diz, por exemplo, de uma “plasmação” (1986, p. 66) ou “transmutação” (1986, p. 70) da arte em formas visíveis que carregam forças invisíveis. Em sua produção, há sempre uma diferença em jogo, nunca uma imitação representativa. Enfim, a Representação se mostra na arte como um local que marca uma separação, uma distância. Ela nunca emerge como algo vivo: sua sina é ser sempre uma natureza natimorta.

Os casos de Bresson e Oiticica mostram como a arte pensa ao se realizar, na sua própria feitura, mas também em marcações críticas e teóricas, que acabam por receber e emitir forças de uma imanência – sendo princípio e fim, causa e efeito do trabalho do artista, a escrita provocando a arte, a arte instigando a escrita: artepensamento.

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA

“- A repetição seria então transgressão?
- À condição de que nisso mesmo a transgressão possa repetir-se.”
Maurice Blanchot

- “– Então veio aqui pra enfrentar o batente na megalópolis.
– Olha, eu não sei o que quer dizer isso aí não, viu.
– Megalópolis.
– Palavra esquisita, né?
– Deve ser inglês, alemão, sei lá. Me ensinaram que quer dizer cidade grande, *big city*.
– Ah...”.

Ao escutarmos esse diálogo, em *over*, temos uma imagem em preto e branco, onde a câmera se movimenta em direção a um personagem de costas. Ele está nas calçadas do centro da cidade, sozinho, rodeado pelo comércio fechado. Quando a câmera se aproxima e fecha em sua cabeça há um corte que nos transporta para o lado inverso do homem, um *close* de seu rosto, afásico, estático, quase sem expressão. A câmera vai então se afastando e, à medida que seu corpo vai sendo revelado, ele começa a se mover, na verdade são outros que movem ele, transeuntes que passam apressados e trombam, esbarram nele, ignorando sua presença. As calçadas estão tomadas de gente, ele se mantém impassível.

Essa sequência poderia ser pensada como pertencente a um filme de cunho político-existencial, que nos apresentaria questões profundas de ordem social, talvez alguma obra de um cineasta do Cinema Novo, mas não é o caso. Ela foi retirada de dois filmes: o diálogo, de *Corpo Devasso* (1980) de Alfredo Sternheim; e a imagem, de *Noite em Chamas* (1977) de Jean Garret.

Em 2017, no Brasil, houve a aparição de um filme que conta a história dos anos de Ditadura Militar (1964-1985) em nosso país por meio de obras enquadradas no que se hegemonizou chamar de “Pornochanchadas”. Esse gênero cinematográfico originado e existente apenas no Brasil ficou conhecido e enclausurado sob a pecha de um cinema banal e vulgar, que se concentrava no apelo erótico como fonte de retorno comercial, aspecto pensado como a única função e objetivo desse tipo de cinema.

Histórias que nosso cinema (não) contava de Fernanda Pessoa surge primordialmente como uma obra que rompe com diversos clichês quanto às perspectivas ético-estéticas da Pornochanchada mostrando como parte daqueles filmes expunha com clareza e de modo explícito (diferente de suas

cenas eróticas, sempre implícitas em termos de encenação: a nudez “controlada” e o ato sexual “simulado”) a História do Brasil nos ditos “anos de chumbo”, sobretudo no atravessamento da década de 1970, sem obliterar os ecos e ressonâncias de épocas passadas que precipitaram e precipitam em sintomas bastante perceptíveis na sociedade brasileira. Mas os trechos dos filmes apropriados por Pessoa não se limitam a somente contar a História; será contando uma história (a confecção de uma linha narrativa) que eles problematizarão questões elementares para a compreensão da vida no Brasil.

A coincidência de períodos entre a produção dos filmes da Pornochanchada e os anos de Ditadura faz com que as obras utilizadas em *Histórias...* espelhem de forma nítida e crítica os inúmeros movimentos e signos vigentes então. O processo de seleção dos filmes da Pornochanchada operado por Fernanda Pessoa incide na criação de diversas recomposições, disparadas pelo ato apropriador. Uma primeira dessas recomposições promovidas pelo jogo de edição e colagem audiovisual construído no filme se encontra justamente na ruptura com o rótulo dado ao gênero, “Pornochanchada”, expondo como essa foi uma classificação estreita e empobrecedora.

O gênero da Pornochanchada se justifica como classificação que reúne uma vasta gama de filmes produzidos nas décadas de 1970 e 1980 com um forte apelo popular e comercial⁸⁹, mas não exatamente como um estilo dotado de características semelhantes que se repetem, antes o que há é a reaparição constante de uma temática (o erótico) abordado de diferentes maneiras). Nota-se que a Pornochanchada é identificada por englobar, na verdade, uma multiplicidade de estilos, geralmente apoiados na paródia de outros gêneros e linguagens cinematográficas – fator herdado da Chanchada (gênero famoso no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960). Assim, é possível encontrar filmes que são pautados em dramas, suspenses, aventuras, faroestes etc. (CANTIERI, 2017). Dessa característica de absorção de outras formas é que se pode observar que a Pornochanchada já demonstra uma certa verve para a recriação em sua própria concepção estilística.

A definição de “Pornochanchada” buscou, logo de início – perspectiva que se perpetuou –, menosprezar toda uma filmografia, afastando-a de qualquer noção que apontasse para aqueles filmes como produtores de arte e pensamento, subjugando-os a um lugar de baixíssima cultura, em um sentido pejorativo. O termo serviu por um bom tempo para tornar todo um conjunto de filmes uma mesma massa homogênea de vulgaridade e superficialidade.

Algo similar ocorreu com o chamado “Cinema Marginal”, que fora rotulado, e com esse

⁸⁹ Coisa rara em nosso país, os filmes da Pornochanchada “se pagavam”, ou seja, a bilheteria deles resultante conseguia cobrir os custos de produção e gerar ainda algum lucro para a realização de outros filmes – o que ajuda a compreender a extensa filmografia do gênero.

Figura 14: Três imagens da sequência de *Noite em chamas*



nome definido, com o intuito de diminuir e rechaçar a produção de cineastas como Rogério Sganzerla, Andrea Tonacci, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach e tantos outros, procurando manter o trabalho do grupo em condições precárias de realização. Se há algum tempo já se pode perceber que o gênero do Cinema Marginal ganhou ares positivos, elogiosos, sendo considerado um cinema de arte experimental, de risco, que apesar das dificuldades técnicas conseguiu produzir obras inventivas, o mesmo não ocorreu com a Pornochanchada. *Histórias...* pode ser talvez um ponto de partida ou virada para tratar de ressignificar o gênero, fazendo dele algo digno de valor crítico, cultural e artístico.

Aproveitando a deixa de ter agora colocado esses dois gêneros cinematográficos brasileiros lado a lado (certamente ambos se esbarraram e mesmo se misturaram pelas ruas da Boca do Lixo, em São Paulo, já que diretores do Cinema Marginal acabaram por filmar obras próximas à Pornochanchada), comparando o que ocorreu no processo de classificação ou rotulação de cada um deles e a alteração de perspectiva crítica quanto ao Cinema Marginal, creio que enfim – a partir de *Histórias que nosso cinema (não) contava* – a Pornochanchada, ou cinema erótico-popular (como prefere e marca em seu filme Fernanda Pessoa), poderá ser também quiçá abordada como um “Cinema de **Invenção**”, no belo conceito de Jairo Ferreira (2016), um cinema comercial que pensava. Seria cabível tal paradoxo? Acredito que sim, principalmente se atentarmos para a força de revisão histórica contida no gênero, tal como desbravada por Pessoa. Trata-se mesmo de desmistificar, arrancar o mito da vulgaridade e da alienação envolto na Pornochanchada.

*

Histórias... faz uso de vinte e oito filmes que compõem uma **constelação** de temas, que orbitam o fio condutor do período da política pornográfica brasileira também chamado Ditadura Militar, coincidente com a era dos filmes da Pornochanchada (que durou pouco mais de uma década, do início dos anos de 1970 até meados de 1980), atravessando principalmente questões que tocam a exploração em seus mais variados vetores: econômico, social, cultural, político etc.; e como tais imposições exploratórias foram perpetuadas, propaga(nde)adas e mantidas em nosso país. Uma

história **de exploração**, vigilância **e** controle que objetiva a confirmação de um *status quo* observado na manutenção das **desigualdades** garantindo à elite seu perene privilégio e a concentração cada vez maior de renda. Os pequenos fragmentos retirados das cenas dos filmes

apropriados são pelo filme de Pessoa conectados para a construção de sequências formadoras de alguns núcleos temáticos.

A escolha por uma revisão histórica do Brasil imprimida em *Histórias...* por meio da Pornochanchada é produzida pelo traçar de uma linha do tempo algo cronológica e linear, com apenas um grande salto. Esse salto diz respeito ao início do filme, que apresenta a primeira das indicações de uma estrutura capitular constante por vir, formada por quatro trechos: 1º um prólogo que remonta ao “descobrimento” do Brasil; 2º o dia primeiro de abril de 1964, data da tomada do poder pelos militares; 3º a instauração dos AIs (Atos Institucionais) durante a segunda metade dos anos de 1960; e 4º a entrada nos anos de 1970 (tendo como marco a conquista do tricampeonato de futebol na Copa do mundo do México) e o sobrevoo por toda a década contado pelos variados temas que a atravessaram até a chegada nos anos de 1980, com a aproximação do fim da Ditadura e também da Pornochanchada. Os três primeiros capítulos funcionam mais como uma forma de introdução e passagem, pois será no quarto trecho que o filme se desenvolverá demoradamente até seu término.

O prólogo que emite ou reflete a luz da tela para a exibição dos primeiros fragmentos de filmes da Pornochanchada remete ao “descobrimento” do Brasil e aos primeiros contatos do povo nativo, os “indígenas”, com os colonizadores portugueses que marcam ainda, passados mais de cinco séculos, o contexto do estado social do povo brasileiro. Essa constatação no filme de Pessoa é realizada por uma locução em voz *over*, que com a entonação de um relato e registro de ordem antropológica começa a contar nossa história de exploração, evidenciando as mudanças impostas pelo capitalismo – que nos leva do escambo à monetarização. O que é utilizado para ligar em *Histórias...* aqueles tempos remotos aos primeiros anos da década de 1960, que precederam o golpe militar, é justamente a confirmação dos ecos e efeitos passados ainda sentidos e perpetuados por relações que logo se configuraram como exploratórias, sendo o espaço da praia, do litoral, o ponto de encontro atávico e contemporâneo, que ilustra a tradição da exploração como inescapável pseudo-salvação.

Antes da abertura para esse prólogo, porém, há uma rápida cena que já dá a ver as condições que permeiam essa relação exploratória, apontando ainda para a ideia de que o que veremos será o contar de uma história revisitada: uma mulher vestida de colegial entrega um livro para um senhor e se senta diante e próxima dele (enquanto ouvimos uma voz cantar “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso – “ah, abre a cortina do passado...”). É quando ele lhe pergunta: “o que mais lhe interessa na história?” ao que ela responde “as sacanagens”. A ambiguidade das palavras da mulher aqui se destaca, fazendo referência tanto ao caráter de conotação erótica prenhe nos filmes da

Pornochanchada quanto ao que será mostrado na revisão histórica feita pelo filme, sublinhando como o contar dessa História passará necessariamente pela exposição de constantes e reafirmadas explorações, “sacanagens”, no bom português.

Em um grande salto temporal, o que finda com esse prólogo é a ilustração dos anos que antecederam o golpe militar, e o que o motivou: a possibilidade de que as chamadas “reformas de base” necessárias para a diminuição da desigualdade no Brasil ocorressem, notório era o caso da Reforma Agrária, uma das bandeiras levantadas pelo então presidente João Goulart. Como desculpa ou bode expiatório para o golpe os Militares recorrem, o que é exposto com precisão pelo filme de Pessoa, ao tema do “fantasma do Comunismo”, mote usado e difundido para justificar a tomada do poder no dia primeiro de abril de 1964, sinalização que abre o segundo capítulo da linha narrativa de *Histórias...*

Um dado relevante é que enquanto os três primeiros capítulos do filme (prólogo, golpe em 1964 e Atos Institucionais do final da década de 1960) são breves, o quarto e último trecho é bastante extenso, tomando quase que toda a duração do filme, pois concentra o principal desejo da cineasta, declarado logo nas primeiras imagens que abrem o longa – o de (re)contar a História do Brasil nos anos de 1970 pelo nosso cinema erótico-popular. Os capítulos que antecedem esse longo trecho funcionam então como um importante apêndice introdutório, que dará base ao que se tecerá na trama recriativa de revisão histórica.

Essa revisão histórica de ordem recompositiva operada por *Histórias que nosso cinema (não) contava* não se conecta propriamente a fatores ditos “inéditos”, isto é, não há a revelação de fatos e temas da História do Brasil que passaram a largo, que se mantiveram incólumes por todos esses anos aos olhos de historiadores e pesquisadores, por exemplo. Não se trata de uma renovação da leitura histórica, antes o que há de mais pujante é uma reconstituição do passado perante a cegueira crítica quanto aos filmes do gênero da Pornochanchada. Assim creio poder afirmar que o filme de Pessoa, no que tange à História do Brasil realiza uma revisitação, enquanto que no que consta da História e crítica do cinema brasileiro, produz uma releitura de um gênero enclausurado em seu rótulo. São, portanto, duas históriaS (por isso o plural extremamente pertinente) que se encontram, se chocam e se misturam no filme.

Quanto à História de nosso país, a recomposição no filme de Pessoa está no arranjo de um conjunto de filmes relidos que expõem e denunciam, mesmo que de modo transversal, temas bastante prementes à época. Isso auxilia, sem dúvida, em movimentos que provocam o pensamento e a reflexão (um debruçar-se novamente que é ao mesmo tempo um espelhamento) sobre a História do Brasil, ainda muito pouco trabalhada ou mesmo contada como se deveria. Pela junção de hábitos

e costumes – maneiras de se estar e perpetuar modos de vida – os filmes da Pornochanchada mostram a cultura, aqui herdada e continuada, de aumento das desigualdades e do subdesenvolvimento. Cultura essa que, mesmo quando alteradas as políticas vigentes (Monarquia, Presidencialismo, Ditadura), foi a única coisa que sempre se manteve firme em nossa condição de vida, a repetição do Mesmo pela manutenção da colônia de exploração.

Se o filme reforça e explicita essa mesmidade na nossa História, ele aponta também para uma diferença, ao trazer dos filmes da Pornochanchada o que menos deles se destacava. Quebrando com os clichês e estereótipos propagados quanto ao gênero, *Histórias...*, ao reproduzir, produz uma recomposição daquelas cenas, em contramovimentos distantes dos lugares-comuns, em contiguidade com o que Deleuze afirma (2006, p. 11) ao descrever as forças possíveis inerentes a esse tipo diferencial de repetição:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e mais artística.

Dessa maneira, se o caráter artístico era rechaçado e menosprezado nas críticas aos filmes da Pornochanchada, Pessoa trata de reaver essa potência existente nos filmes, via recomposição. A cineasta mantém de certo modo a feição das narrativas dos filmes apropriados, que eram clássicas e convencionais, não há nenhuma experimentação radical na forma (com exceção da força fragmentária da montagem), portanto são os próprios temas e sua costura que farão a vez da abertura para a criação de sentidos e sensações.

Histórias... produz uma constituição discursiva que traça a profunda injeção do capitalismo na sociedade brasileira. Esse discurso formador de uma linha narrativa extensa e intensa parte da entrada do capital estrangeiro no Brasil a partir do golpe de 64. Esse fato é marcado pela chegada de um personagem, o investidor-industrial alemão Dr. Otto Fassbinder (retirado de *O Bom Marido*, de 1978, de Antônio Calmon). Sob o pretexto de que esse era o caminho que faria o país deixar de ser uma nação subdesenvolvida, os filmes da Pornochanchada contam como se infiltraram nos anos de 1970 as novas faces de exploração exercidas pelo capitalismo, em sua vertente industrial (as novas tecnologias, os automóveis e eletrodomésticos) e também imaterial (o mercado financeiro e a especulação, a publicidade como valorizadora de “marcas”), relacionadas inclusive a uma espécie de “chamado divino” (Dr. Fassbinder diz trazer tanto tecnologia quanto fé ao Homem; o

personagem de Rubens de Falco, o vendedor de ações, fala que não comercializa uma coisa **sólida**, mas “ilusões, castelos no ar, bençãos de Deus” em *Café na Cama*, de 1973, de Alberto Pieralisi).

Assim é que o filme segue levando a matéria apropriada a se tornar matéria criadora, produtora de sentidos que mostram a engrenagem capitalista se reproduzindo e tudo absorvendo, como na ideia do corpo como mercadoria, propriedade a ser explorada. Nas Pornochanchadas, a exploração sexual é mais uma das explorações do trabalho, o trabalhador(a), o(a) empregado(a) é considerado(a) como aquele(a) que – ao prestar um serviço – se dispõe e se entrega a todo e qualquer abuso [ele(a) é constantemente assediado(a), mas ao mesmo tempo “**não tem sexo**”], como diz uma personagem, **e**le(a) não pode sentir qualquer prazer; no fundo, é o capitalismo quem **goza**, personificado pelo empresário interpretado por Felipe Levy em *Palácio de Vênus* (1980) de Ody Fraga]. O erótico aparece assim no filme de Pessoa como a precipitação do aparelho **de** captura do capitalismo, mais um dos sintomas de sua **viralidade**.

A rede de temas tecida em *Histórias...* vai então se ampliando a partir desse ponto catalisador: a exploração do trabalho em diversas ordens que se desdobra e envereda por outros assuntos, como a migração do povo nordestino para o sudeste, o êxodo rural e o racismo.

*

Histórias que nosso cinema (não) contava **desgarra** os filmes apropriados da Pornochanchada de qualificações rasas. Por algumas décadas esses filmes se encontraram em uma espécie de limbo crítico pois, por um lado eram tratados como um cinema imoral, inimigo **dos** **“bons costumes”**, e por outro, eram tomados como instrumento de alienação política, acusados de ser entretenimento supérfluo e **mercenário**.

Contra a generalização e o enfoque estreito, Fernanda Pessoa selecionou fragmentos que passaram ilesos pela censura da época, provavelmente translúcidos aos olhos turvos dos censores, que os compreendiam como dotados de um conteúdo inofensivo, apolitizado. Isso se deu, arrisco dizer, por conta do rótulo-escudo de “Pornochanchada” que escondia por detrás do notório apelo erótico, críticas agudas ao regime da Ditadura Militar e à condição colonizada, subalterna, moralista e **terceiromundista** de nossa sociedade. Os fragmentos costurados em *Histórias...* foram como finos tecidos que trespassaram a tela da censura, que não conseguiu capturar ou que ignorou naqueles filmes o fato de eles estarem também contando a história da atualidade vigente então, pautada no

compromisso firmado pela Ditadura Militar de conservar, manter e garantir a exploração e a desigualdade no Brasil.

Talvez as cenas dos filmes escolhidos por Fernanda Pessoa justamente tenham “se salvado”, devido ao caráter erótico, comercial e de entretenimento neles existente. Se o erótico é a repetição da mesmidade, aquilo que havia de menos interessante naqueles filmes, apesar de sempre presente, ao menos ele serviu para furar os mecanismos de controle e vigilância da Ditadura, fazendo com que a diferença aparecesse nas entrelinhas, em cenas dispersas (mas nem sempre discretas) que continham fatores de denúncia, transgressão e contestação do Regime Militar e dos moralismos perpetrados.

Era por essa ponte erótica que quase sempre passava a repetição do Mesmo na objetificação da mulher e na representação do notório paternalismo e machismo entranhados na sociedade. O filme de Pessoa trata também de gerar um desvio nessa percepção quanto à Pornochanchada mostrando como nesses filmes existiam abordagens – que também passaram incólumes aos censores – que apontavam para mudanças na sociedade, vide o feminismo e as manifestações da contracultura.

Historias... irá então submeter o erigir da crítica a uma série de rupturas com clichês, afastando visões sedimentadas quanto àqueles filmes. Nesse vórtice de rompimentos, há um estranho movimento de implosão que, pelo reforço de estereótipos, parece operar uma forma de quebra com os mesmos (e o cinema da Pornochanchada, como expõe o filme de Pessoa, está cheio deles: “a prostituta desbocada”, “o caipira ingênuo”, “a madame ninfomaníaca”, “o pedreiro malandro”, “o viado espalhafatoso” etc.). Não se trata de dizer que a Pornochanchada não era uma emissora de clichês e estereótipos, mas de fazer com que eles passem a circular em outros espaços de sentido e sensação, notadamente em vetores de transgressão.

Se em alguns dos filmes apropriados não havia exatamente um grau de ruptura, mas a mera representação e reprodução de lugares-comuns, Fernanda Pessoa trata de construir um mecanismo de resignificação, ou produção de sentidos, através do processo de edição, atando cenas que, se isoladamente eram apenas “mais do mesmo”, quando unidas passam a contar uma outra história, com novos sentidos e sensações implicados. Esse é o ato de recomposição por excelência: dizer pela boca dos outros, reinventando as próprias palavras outrora entoadas.

Os filmes escolhidos pela cineasta cindem dualismos ao driblar simultaneamente impressões advindas tanto de perspectivas conservadoras e moralistas – a de que aquele tipo de cinema era depravado, que incentivava a libertinagem como algo nocivo a condutas ditas “corretas” – quanto

de uma visão progressista – que enxergava naqueles filmes obras alienadas, pouco afeitas a abordagens políticas e contestadoras.

Se não há exatamente o lançamento e a construção de novos olhares quanto à História do Brasil em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, persiste o acontecimento de uma interessante (re)visão histórica de um período ainda bastante obscuro, do qual não nos livramos completamente (nos tempos atuais, talvez mais do que nunca, sentimos seus efeitos e como ele nos espreita). Essa época é contada pelos filmes pinçados por Pessoa, que elencam os principais temas e efeitos da Ditadura Militar.

A História do Brasil pode não ser exatamente renovada, porém ela é certamente reconstruída por uma outra via histórica: pela própria História do cinema brasileiro, já que fica claro um desejo de redenção e sublimação de significados quanto à Pornochanchada, reposicionando-a como gênero relevante não só em termos de sobrevivência (vale lembrar que por um tempo relativamente longo foram aqueles filmes que mantiveram nosso cinema vivo), mas de problematização e criação. Assim, uma ação dupla em modo recompositivo é efetivada por *Histórias que nosso cinema (não) contava*: a revisão transgressora do período da Ditadura e a releitura renovadora da Pornochanchada.

O chamado “cinema de apropriação”, aquele que faz uso de fontes preexistentes, aponta para o audiovisual como documento histórico a ser constantemente consultado para a compreensão da História – em diversos níveis e camadas. Um exemplo talvez o mais potente nesse sentido é a série *História(s) do Cinema* (1989-1999) de Jean-Luc Godard, que abriu a possibilidade de pensarmos o cinema a partir dessa ideia de documento de ordem estética (não necessariamente informativo), como um patrimônio desgarrado das condições fechadas de propriedade e autoria.

O cinema como patrimônio passa a ser pensado por Godard como memória, formas materiais e imateriais de preservação dos tempos. Para o cineasta, o cinema ajuda a contar a História do próprio capitalismo (e dos desejos que pulsam em suas engrenagens), e é nessa modulação que transita o filme de Fernanda Pessoa, na pluralidade (são sempre HistóriaS) e na riqueza apresentadas pelo patrimônio audiovisual – fora de seu viés mercantil –, que encontra e remonta uma linha do tempo, recompondo a Pornochanchada, levando-a da percepção de um gênero descartável à condição de documento histórico, portadora de patrimônios audiovisuais de cunho ético-estético.

Se os filmes apropriados por Pessoa podem ser abordados como patrimônio, documentos históricos, eles figuram, sem dúvida, como material de arquivo. Mas esse material é dotado de singularidades, já que porta também características de ordem estética marcantes, assim como

conteúdos políticos, sociais, culturais etc. No tensionamento desses diferentes fatores é que os signos levados a *Histórias...* conjugam o que pode ser identificado como um “efeito-arquivo” (BARON, 2014), que coloca a própria ideia da prática da historiografia em questão, e que faz do arquivo não apenas um material a ser preservado, mas constantemente atualizado, retomado e relido. As correspondências que esse efeito-arquivo realizam podem ser múltiplas, algo que um gênero como o cinema de apropriação e *Histórias...* nos mostram. O arquivo pensado e praticado como efeito faz dele muito mais do que somente documentos a serem consultados, ele passa a operar como um material produtor e receptor de experiências (ibid., p. 19).

*

O processo de criação de *Histórias...* exigiu da cineasta uma inescapável posição-outra, a de uma verdadeira pesquisadora, quase como uma arqueóloga, já que se fez necessário um exaustivo trabalho de catalogação e mesmo recuperação de vários filmes que se encontravam perdidos, negativos fadados ao mofo e à deterioração com o passar do tempo, escanteados em arquivos pouco ou nunca acessados. O filme de Pessoa constitui então uma espécie de inventário que abraça e reaviva temas que contam histórias sociais, culturais, econômicas e políticas do Brasil sempre mediadas pela exploração e opressão.

As comportas da recomposição movidas por *Histórias que nosso cinema (não) contava* para a abertura e passagem de novos sentidos e sensações se encontram mais em uma repetição que nos faz ver tudo aquilo que era antes ignorado. A retomada daqueles filmes e a seleção de trechos não visam apresentar algo inédito, uma renovação radical que leva os signos preexistentes apropriados a locais totalmente diversos de sua origem, porém foca no ato de desmascarar, tirar o véu dos significados automáticos, dos clichês que impediam a visualização de traços próprios à diferença naquelas obras.

Essa diferença desvelada é exibida, por exemplo, no aspecto erótico-banal das Pornochachadas. O filme de Pessoa não trata de negar por completo que havia naqueles filmes, na maioria dos casos, diga-se de passagem, uma estética erótica que partia da exploração e da objetificação da mulher, mas de afirmar que aquela filmografia não se resumia a isso. Havia também filmes que apontavam para outras direções, firmando posições que estavam em sintonia com uma micropolítica progressista, da valorização de novos modos de vida que brotavam sobretudo das chamadas “minorias”. Nesses filmes, a obscenidade e a nudez serviam muitas vezes como disfarce, desviando a atenção de censores e mesmo de parcela do público – aquela em estado

moralista, apoiadora da Ditadura Militar – quanto a temas de ruptura. A Pornochanchada, assim, não deixou apenas diversos corpos nus expostos à câmera, mas a própria História.

Histórias... desafia a crítica e aproxima dela a ideia de que a Pornochanchada pode ter sido sim um gênero que formaria um só filme, isto é, que suas linhas narrativas eram tão semelhantes que pareciam possuir uma certa fórmula comum que se repetia com pequenas variações, mas que esse suposto filme iterado, que o filme de Pessoa personifica, pode revelar tudo aquilo que daquela filmografia era menos destacado, o que – mesmo estando exposto de maneira bastante explícita – não era levado em conta. Essa impressão de estarmos diante de um só filme, na verdade, nos faz notar que se aquele gênero tinha traços comuns, essas feições primavam por certa multiplicidade, no final das contas. Sem generalizar ou relativizar, a cineasta produz ressonâncias que provocam novas críticas àquelas imagens e sons.

Uma outra recomposição, sutil, mas digna de nota, está no próprio título do filme de Fernanda Pessoa que é ele mesmo uma recriação a partir do título de um dos filmes apropriados, o *Histórias que nossas babás não contavam* (1979) de Osvaldo de Oliveira. Ambos os nomes destacam a revelação, pela operação do narrar, de algo que ficara escondido e que, ao vir à luz, passa a catalisar novas impressões e expressões antes secretadas. Narrar/contar se torna então uma forma de atualizar (repetindo com diferença) algo que habita o paradoxo de manifestar o que se passou sem ter se passado, posto que nunca registrado com destaque.

*

Encontramos com frequência na História do cinema referências, menções e livre-inspirações veiculadas por cineastas em seus filmes por meio de retratações ou reinterpretaciones do trabalho de outros, os quais são por eles ou elas admirados. Entretanto, essas expressões acontecem geralmente através de pequenas doses, em sequências ou planos isolados. Já no chamado “cinema de apropriação”⁹⁰, a tomada e a reutilização de obras e materiais cinematográficos/audiovisuais aparece de forma mais expansiva e radical.

Boa parte do cinema de apropriação que se baseia no caráter interno de recomposição, ou seja, o filme que se constrói a partir do reuso de outras obras cinematográficas, nasce do desejo de realização por parte de cineastas, que se apresentam ao mesmo tempo como pesquisadores e

90 “Cinema de Apropriação” é um termo que abraça diversas outras definições, tais como “*found-footage*”, “*dead-footage*”, “*stock-footage*” ou mesmo, na expressão aportuguesada, o “cinema de arquivo” (cf. FERNANDES, 2013).

amantes árdus da sétima arte – espectadores e criadores em atuação simultânea. É nesse cenário que se pode destacar o que se apresenta como um “cinema de cinéfilo”, termo que abarca a produção audiovisual em seus mais variados gêneros: ficção, documentário, animação etc. Isso porque ele se refere aos interesses dos autores e não a um estilo especificamente. No que tange o cinema de apropriação, os exemplos de uma cinefilia criadora são inúmeros: Douglas Gordon e seu *24-hour Psycho*, Christian Marclay e *Clocks*, além dos brasileiros Solon Ribeiro com sua série *Quando o cinema se desfaz em fotograma* e a vídeo-performance *Myxomatosis*, e Carlos Adriano com seus diversos filmes de apropriação, como *Santoscópio – Dumontagem* e a série *Sem Título*. Esses filmes, assim como *Histórias que nosso cinema (não) contava*, se pautam na História do cinema como patrimônio a ser constantemente reinventado, sendo que no “cinema de cinéfilo” a recomposição passará primordialmente por um **reencantamento** ou ressignificação dos signos cinematográficos a partir da experiência afetiva dos artistas.

O cinema de cinéfilo está ainda na esteira de outra noção bastante vigente na atualidade: a de “cinema expandido”⁹¹, isso porque muitos desses trabalhos possuem claros pontos de convergência e relação com expressões artísticas diversas (como o caso de Solon Ribeiro com a performance), além de se efetivarem e encontrarem **abrigo** em exposições/exibições fora das salas de cinema, mesmo quando buscam emular tal espaço, restituindo-o em um museu, galeria ou centro cultural (casos de Douglas Gordon e Christian Marclay).

Não se pode ignorar que esse cinema de apropriação, feito a partir de filmes para a produção de outros filmes, se torna possível – ou ao menos bem mais facilitado – com a chegada do vídeo e do processo de telecinagem (a transformação do material registrado em película para a fita magnética, do rolo de filme à fita VHS, por exemplo). Antes disso o trabalho de recomposição de caráter interno era realizável, porém demandava um exaustivo exercício de montagem nas moviolas, muito mais demorado e trabalhoso do que com o vídeo. As possibilidades de manipulação dos materiais apropriados, em um jogo **estrutural**, formalista, se tornam a partir do século XXI ainda maiores com as tecnologias e os diferentes *softwares* de edição e processamento de efeitos.

Das obras audiovisuais que emergem da facilitação dos acessos e das capacidades técnicas de modificação dos materiais apropriados advém também um chamado “cinema transcodificado”, nas palavras de Claire Châtelet (2011), isto é, uma prática audiovisual que é iniciada por uma tradução, pela passagem de um código a outro. Essa capacidade técnica que simplifica a

91 Aqui me refiro de modo simplificado ao termo, ou seja, digo de práticas audiovisuais que ganham outros espaços para além da sala de cinema (o “*movie theater*”) e abordam a criação cinematográfica relacionada a outras expressões artísticas como a performance e a instalação. Para um aprofundamento quanto ao conceito de “cinema expandido” cf. YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. Nova Iorque: P. Dutton & Co., 1970.

possibilidade de difusão e reprodução do material fílmico se torna uma fonte potencializadora da criação (a obra como uma sequência de exhibições de filmes variados), remetendo ao que algumas décadas antes ocorreu com a “música concreta” (*musique concrète*), que passou a incluir como elemento crucial para a composição o uso da tecnologia fonográfica de gravação e reprodução de materiais já gravados. O desafio para toda essa gama de produções que se apoiam na repetição de signos prévios se dá pelo modo como as ferramentas e capacidades técnicas podem catapultar a produção de novos sentidos e sensações, não sendo somente um mero exercício de virtuosismo ou experiência científico-formal.

Será tanto por conta do aspecto técnico, quanto pelo fator de admiração e até obsessão por certos filmes, que Claire Châtelet destacará a aparição dessas criações, identificando a mescla entre a produção de sensação (figuras estéticas) e a de sentidos (perspectivas críticas), que faz do(a) cineasta um(a) inescapável pesquisador(a)-realizador(a):

Nesse contexto de apropriação criadora, a retomada, em se tratando de meras sequências ou de filmes em sua integralidade, transforma as obras cinematográficas em um suporte de uma só vez plástico e crítico, onde a distanciamento da matéria ‘primeira’, os procedimentos – os protocolos – colocados em prática no ato de apropriação se revelam determinantes. Por outro lado, o (re)conhecimento dos filmes ou do meio de alguns de seus códigos (para os filmes de gênero) é essencial no encontro entre o público e a obra apropriacionista. É isso o que explica, sem nenhuma dúvida, a escolha particular dos filmes reciclados. (CHÂTELET, 2011, p. 2, tradução minha)

Histórias que nosso cinema (não) contava de Fernanda Pessoa aparece de modo similar ao que Châtelet descreve quanto ao cinema transcodificado, pois alia as dimensões plástica e crítica, fazendo da cineasta uma verdadeira pesquisadora-realizadora. A obra de Pessoa aponta também para um cinema de cinéfila ainda mais atado ao contexto de radicalidade no escopo de uma metalinguagem, por ser um filme feito para o local de exibição e circulação tradicionais – as salas de cinema. Se por um lado, *Histórias...* se distancia do cinema expandido, por outro ele se aproxima da própria época dos filmes apropriados (as décadas de 1970 e 1980), posto que todos eles foram exibidos em espaços estritamente designados para a projeção de filmes, não chegando a museus ou galerias de arte.

Cabe destacar que nessa metalinguagem, Pessoa não incorre em qualquer nostalgia ou efeito saudosista mesmo tendo uma relação afetiva com os filmes, ao contrário, a cineasta relê o gênero da Pornochanchada para revisar a própria História do Brasil, que apesar de se constituir do passado, não está claramente resolvida, principalmente por não ter enfrentado propriamente suas questões mais graves. Se há em *Histórias...* alguma nostalgia na valorização dos filmes enquadrados no gênero da Pornochanchada, essa é certamente de ordem “produtiva ou reflexiva” (BARON, 2014, p.

171), pois tem como foco a problematização ou perspectivação do passado, fazendo dele algo presente, uma presença histórica viva. O “material audiovisual encontrado” ou “metragem encontrada” (*found footage*) tem seu efeito na produção e não na representação do passado, já que emite novos modos de abordar e perceber o que se passou.

O (re)conhecimento daqueles filmes, em sua maioria esquecidos, pensados inclusive como datados, passa por um “reconhecer” como “novo conhecer”, quero dizer, é como se nunca tivéssemos visto realmente aquelas obras, apesar de já tê-las talvez eventualmente assistido, o que reforça o dado de que aqueles filmes estavam extremamente fechados em clichês e estereótipos, e suas perspectivas críticas e problematizadoras guardadas em lugares bastante recônditos, apesar de visíveis. Trata-se então da produção de um novo reconhecimento, quando reconhecer não é identificar o Mesmo, porém enxergar a diferença antes ignorada ou considerada irrelevante. Essa característica é o que Nicole Brenez e Pip Chodorov (2014) indicam como um uso crítico feito pelo *found footage*, através do que chamam de “Anamnese”, ou seja, uma forma de reavaliação ou revalidação crítica das imagens.

Essa encarnação dos autores como pesquisadores-realizadores, provocada pelos diversos cinemas de apropriação, ganha mais uma face se pensarmos que eles podem ser também pensados, em conjunção com ato apropriacionista, como curadores. Os movimentos de seleção e escolha por uma dada organização ou *forma de expor* indicam esse labor curatorial. Mas essa curadoria precisa exercer uma exibição da diferença (não só projetar filmes), ela tem que ser levada ao sentido mais radical possível do termo: quando pensar a disposição e organização das obras se revela um gesto realmente crítico e criador, não sendo uma simples remissão, uma reprodução-exibição do já realizado. No caso da recomposição, esse ato só será criador se engendrar novos sentidos e sensações a partir das próprias peças “expostas”, o que vemos acontecer em *Histórias que nosso cinema (não) contava*.

*

A libertação das imagens de espaços críticos permeados pelo clichê e pela rotulação demanda e passa necessariamente pela intrusão de movimentos transgressores que operam de modo a “limpar” ou quase livrar as obras de suas alrunhas, restituindo e revelando forças pertencentes às próprias obras, entretanto mantidas em silenciamento e esquecimento, confinadas em visões estreitas que inibem reavaliações ou releituras quanto a elas.

Os clichês e os estereótipos são formas de cercar os sentidos e as sensações garantindo a continuação do círculo vicioso da mesmidade. Eles pretendem ser sempre definitivos e incontestáveis, pontos finais que impedem a passagem de qualquer diferença. Esse fator gera um inexorável distanciamento da possibilidade de criação estética e da produção de pensamento, barrando novos olhares críticos. Essa imposição limitadora efetivada pelos lugares-comuns coloca a matéria artística em proximidade com certo ambiente que podemos intuir como “Sagrado”: aquilo que não podemos tocar, que nos é colocado **fora do alcance** para evitar contatos problematizadores ou contestadores.

Giorgio Agamben (2007) em um belo ensaio intitulado “Elogio da Profanação” dirá – a partir da religião, mas não só dela – que são os atos de profanação que eliminam essa separação quanto às coisas que o Sagrado nos impõe, restituindo ao livre uso tudo o que estava **impossibilitado** de ser tocado, manipulado e experimentado.

Em *Histórias que nosso cinema (não) contava* Fernanda Pessoa restitui a **o livre uso** filmes da Pornochanchada que pareciam não mais poder apresentar novas perspectivas, posto que já há algumas décadas foram classificados e fechados em definições estanques, como aquela que o próprio nome dado ao gênero induz. A crítica cinematográfica e o senso comum que circula sem pudores trataram de realizar tal ação de sacralização quanto à Pornochanchada ao defini-la como um cinema vulgar e sem qualquer valor poético-estético, onde a produção de sensação e sentido se encontrava ausente. O que *Histórias...* faz é preencher o vão que mantinha distante qualquer construção de outros pensamentos quanto àqueles filmes, reabrindo planos de composição reconfiguradores dos signos ali produzidos.

O clichê e o rótulo podem ser pensados como sacralizações por colocarem os objetos sob a aura fixa de significados, fechando seu estado de permanente abertura para a visualização de novos sentidos possíveis. A ideia de sagrado aqui não diz necessariamente de algo abordado como digno de louvor e valorização – trata-se de um conceito evidentemente expandido –, mas da garantia de um poder, do **o êxito** de uma narrativa sobre outras, da hegemonia de uma só via crítica, do domínio e prevalência de certo olhar, que ignora ou desdenha de novas imagens e construções. Será a profanação, portanto, que aparecerá como gesto que “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado.” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Não se trata, no entanto, de **negar** em absoluto as características explícitas, o que foi sacralizado, encontradas nos filmes da Pornochanchada (**e** que de algum modo justificam essa definição, esse nome), mas de **perturbar** generalizações e conformidades quanto aos comentários

realizados a partir dos filmes, destacando a multiplicidade e a contestação pouco vislumbradas naquelas obras. Essa afirmação vai ao encontro de outras palavras de Agamben (op. cit.):

Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas. A sociedade sem classes não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda memória das diferenças de classe, mas uma sociedade que soube desativar seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso, para transformá-las em meios puros.

É irônico e curioso notar como filmes que possuem um apelo erótico e constante sugestão e conotação sexual em suas cenas não encontrem aí sua principal fonte de profanação – o que uma reflexão mais automática poderia sugerir. O aspecto erótico tão destacado nas análises quanto à Pornochanchada aparece em *Histórias...* como um dos dados de coleta para a recomposição de olhares críticos e para a produção de novos sentidos a partir daqueles filmes sendo que – de modo inverso – não se trata nem de condenar a aparição sexual constante no gênero como algo imoral, nem de destacar apenas suas manifestações claramente machistas e paternalistas, mas de vislumbrar e costurar uma força transgressora, alçada pela ética da liberdade sexual, sobretudo na demarcação do desejo da mulher como fato inegável e essencial (e, de modo ainda talvez tímido demais, o desejo homoafetivo) no mundo.

Agamben chega inclusive a utilizar o exemplo da pornografia em seu texto para dizer como essa é, na verdade, uma expressão enganosa quanto à ideia de profanação. Precipitadamente se pode pensar que a pornografia é um ato de profanação, porém o filósofo nos mostra como ela acaba por, ao contrário, sacralizar o sexo, através da banalização e da confirmação de um poder no próprio ato sexual. Estranhamente (mas talvez nem tanto, já que vivemos o capitalismo e sua mercantilização de tudo), a pornografia visa moralizar o sexo, dizer como ele é ou deveria ser feito: quanto mais explícito e agressivo possível, melhor.

A profanação funciona antes como um dispositivo de desativação da moral e dos mecanismos de poder que atravessam e encarnam nas coisas, no caso da força de ordem estética, os clichês e estereótipos⁹². Se essa vertente transgressora se encontra aqui ligada ao cinema de apropriação – que engloba toda produção que se pauta pela tomada e colagem de materiais anteriormente realizados –, pode-se dizer que dele emergirá mais um vetor, aquele que nomearei como *cinema de profanação*: reconfigurações que necessariamente romperão com o usual e o desafiarão, rearranjando e produzindo novos sentidos e sensações que destacam perspectivas críticas impensadas ou escanteadas nos signos apropriados.

⁹² Se pensarmos na circulação das obras de arte, tema caro ao *remix*, esse lugar de poder e sacralização se encontrará na propriedade e na autoria protegida por direitos, leis e normas que procura barrar o livre compartilhamento.

Que fique claro que com isso não se trata de afirmar que no cinema de profanação deixem de existir direitos autorais ou mesmo autores, mas que ele enfraquece as fundações do capitalismo instauradas na arte e na cultura sob esses nomes, imprimidas sobretudo pelos meios jurídico e econômico que cerceiam a difusão da arte, “protegidos” pelo escudo da propriedade. A recomposição aparece assim para levar ao extremo as liberdades de uso e circulação, enfrentando a “religião do capitalismo”, aquela que buscará fazer de tudo algo Improfanável (AGAMBEN, 2007, p. 64).

Em *Histórias...*, esse arrefecimento dos mecanismos capitalistas de controle e sacralização acontece em parte pela intrusão de uma inescapável autoria compartilhada, formada pela junção dos toques da cineasta, seu filme-colagem costurado na constituição de um fio narrativo singular, com as narrativas dos próprios autores dos diversos filmes apropriados. Algo que remete à fórmula simbiótica sugerida por Claire Châtelet (2011, p. 5, tradução minha): “re-criar = *criar com*”.

Os sacrilégios criadores de *Histórias que nosso cinema (não) contava* incidem assim no que talvez apareça como fator o mais “original” (o originário sem origem) para a criação artística no século XXI, a ação de gerar novas imagens a partir de imagens preestabelecidas, surfar nas ondas ou se deslocar nas rajadas de vento provocadas por outras obras – seus efeitos –, sendo que o próprio filme produzido em modo recompositivo emitirá novas ondas e correntes de ar prontas para a reutilização de quem quiser, em um perpétuo movimento de profanação, escape à fixidez e ao aprisionamento de signos.

Esse compartilhamento, envolto na ideia de autoria, forma uma imagem algo caleidoscópica que faz emergir uma questão recorrente quanto à apropriação mas que, no final das contas, tem pouca ou nenhuma importância: “mas enfim, de quem é esse filme?”. Essa pergunta nos leva à necessidade de se pensar o autor como matéria movente que emite novas ou repetidas funções. Me resumirei então a dizer que um filme como o de Pessoa se torna sempre *de todos*: quando lançada, uma obra, o ser da sensação, está à mercê da reutilização; e *de ninguém*: dado que a mescla de autorias funde qualquer noção restritiva de posse.

O artifício técnico, a edição audiovisual, é o meio pelo qual o ritual pagão promovido pela arte é efetuado em *Histórias...* Agamben dirá (2007, p. 59-60) que um caminho para a profanação ou um órgão para sua efetivação sempre existiu nos jogos e nas brincadeiras que as crianças *inventam*, emulando atos relacionados às lutas ou combates entre deuses, mas também recriando movimentos, regras e ações que remetem à guerra. Ato esse que aponta para novas dimensões de uso das coisas em caráter recompositivo, já que é todo um conjunto de novos sentidos e sensações que passa a ser proposto. No filme de Pessoa, as obras da Pornochanchada serão as peças do jogo,

um quebra-cabeças de colagem e costura, manipuladas pela edição, tendo seus usos alterados *na reprodução* (a exibição de trechos-fragmentos) *que se torna produção* (as linhas narrativas que provocam novos olhares críticos para as Histórias do Brasil e do cinema brasileiro).

A brincadeira extremamente sagaz e minuciosa de edição audiovisual realizada em *Histórias...* inventa usos impensados, suscitando problematizações que não marcaram as abordagens críticas quanto àqueles filmes. Não é que a obra de Fernanda Pessoa tenha desfeito completamente o que antes se pensava da Pornochachada (aqueles filmes continuam sem dúvida a carregar as características que os fizeram ser taxados tal qual o foram), ela continua a ser lembrada por fatores generalizantes, porém a forma como a cineasta tece a linha narrativa-histórica que perpassa o período da Ditadura Militar faz com que esses fatores que restringem o pensamento sejam, mesmo que provisoriamente, deixados em segundo plano, passando então a iluminar outras faces-perspectivas quanto aos filmes da Pornochachada. Pessoa promove modos de ver e ouvir aqueles filmes sem que se reforcem lugares-comuns.

O cinema de profanação será então aquele que fará as coisas serem vistas como nunca exatamente o foram, ocupando espaços antes distantes de uma enganosa “essência”. O fato de *Histórias que nosso cinema (não) contava* se manter nas salas de cinema, mas levando aqueles filmes para lugares fora do ambiente de circulação a que geralmente se limitavam – as antigas salas de cinema de enfoque erótico ou sessões de madrugada em canais de TV –, faz também com que eles consigam se desvencilhar dos clichês e estereótipos que rondam as críticas que deles brotam e que os atravessam. Os cinemas de profanação operarão sempre na abolição (mesmo que parcial ou temporária) da separação operada por vetores de interesse moral-capitalista (econômico, religioso) e enclausurador (rótulos e estereótipos), eles farão da obra experiências que se colocarão abertas e dadas a expansões críticas sensíveis.

A profanação injetada no universo audiovisual não se contentará com todo e qualquer reuso (aí estaríamos no campo mais amplo do “cinema de apropriação”), mas com estratégias que vislumbram restituir ao livre uso os signos apropriados, produzindo movimentos sempre astutos e arriscados, que incitam a diferença pela repetição de fontes acreditadas (re)conhecidas.

*

O ponto nodal que infere o processo de recomposição em *Histórias que nosso cinema (não) contava* se encontra efetivamente no processo de edição audiovisual. É, sobretudo, por conta das ferramentas digitais, que facilitam a manipulação das imagens e sons colhidos, que é produzida a

colagem filmica das diferentes obras apropriadas da Pornochanchada que o filme de Fernanda Pessoa alcança um arranjo renovador de sentidos e sensações.

Essa atuação recreativa concentra suas forças na operação de toda uma revisão histórica do Brasil no período da Ditadura Militar, e dos tempos **aquém e além** a tal época. A revisitação de temas que mais palpitavam naqueles anos se torna possível por conta do trabalho formal de pesquisa e prática perspicaz que engendra Pessoa, ao conseguir atar e costurar os assuntos presentes em diversos filmes de tal modo que se torna irrelevante **a necessidade de impressões ditas realistas**, que nos faria achar que estamos diante de uma única e mesma narrativa.

Durante *Histórias...* temos a clara impressão de que estamos assistindo a um filme “concha de retalhos”, fragmentos unidos por temas comuns, compartilhados, como em espécies de cores que se harmonizam, também pelo choque. Os saltos ou pulos dados de um filme apropriado a outro transmitem uma incontornável sensação, **sempre** existente quando lidamos com um cinema em caráter recompositivo: a de que a riqueza encontrada no material preexistente não é fortuita ou formada por casos isolados, mas que dele seria plenamente **plausível** a construção de um corpo conjunto, uma massa estética heterogênea que quando atada, incita teores críticos consideráveis. É, portanto, a própria e explícita descontinuidade que aponta para a atuação da edição, da técnica, não somente como um mero exercício formalista.

Fabian Cantieri (2017) destaca dois tipos de artifício provenientes da edição que conjugam as fontes prévias e constroem uma linha narrativa que se conecta por meio dos temas: um que trata de selecionar e retirar dos filmes apropriados o que neles já estava colocado; e outro que lida com a proposição de uma “liberdade associativa” que ressignifica, causando um desvio na origem que serve para reforçar aspectos que constam de modo discreto ou até inexistente nos filmes.

Cantieri aponta dois casos onde essa liberdade associativa ocorre, relacionando cenas a eventos ocorridos com personagens reais: primeiro, na ligação entre os filmes *E Agora José? (Tortura do Sexo)* de Ody Fraga e *Noite em Chamas* de Jean Garrett, que lida com o tema da perseguição, da tortura e dos assassinatos cometidos durante o período da Ditadura através da costura dos dois filmes para a produção de uma narrativa que sugere a **tortura** seguida da morte, mostrada como suposto “suicídio”, de um jornalista (inevitável associação a Vladimir Herzog); e segundo, no mesmo *Noite em Chamas*, no qual um dos personagens é primeiro mostrado sofrendo um acidente em que fere sua mão, filmada em *close*, e depois incentivando e ajudando a organizar uma greve da qual depois participa. Esse jogo de costura narrativa sugere, por analogia e simbologia, que se trataria explicitamente da figura de Lula, líder sindical brasileiro, que apareceu

com destaque a partir das greves de 1980. O que aproxima essas duas sequências ainda mais da marcação e analogia para com os eventos históricos formadores de uma linha do tempo se dá por conta dessas cenas se localizarem, respectivamente, no início da segunda metade (Herzog foi assassinado em 1975), e na parte final do filme, quando o Brasil estava próximo da reabertura política, ou seja, na entrada dos anos de 1980.

Outra forma de atar cenas e sugerir novos contextos narrativos que se emendam por temas comuns são construídos pela utilização de imagens que mostram o uso dos meios de comunicação. Assim, ligações telefônicas, notícias de jornal e emissões radiofônicas e televisivas auxiliam no artifício da edição que busca livre-associar os diferentes trechos de filmes. Esse “efeito de costura” pelos meios de comunicação fabrica imagens que acabam por conversar por impressões diretas – como se fosse mesmo uma só narrativa ali exposta, o que, nesse caso, aponta para uma ideia de continuidade.

Já as conexões das cenas por temas comuns são feitas não na linearidade das ações, reações e eventos (o que faz toda narrativa clássica), mas nos próprios assuntos que saltam das situações, sendo unidas por leituras indiretas, que não satisfazem no espectador a percepção de que se está diante de uma só narrativa. Nesse caso, há a valorização da descontinuidade como elemento potencializador da criação, aquilo que faz escapar das convenções, mas que não deixa de dar consistência ao que se propõe problematizar, gerar sentido.

É interessante perceber como o jogo de edição perpetrado por Pessoa não recorre e apela a grandes virtuosos e processamentos de efeitos digitais que facilitariam ainda mais a manipulação e sugestão da existência de uma narrativa, mas se concentra no exercício mesmo de seleção e costura das imagens – se aproximando assim da colagem dita analógica, que remete tanto às Vanguardas das primeiras décadas quanto à chamada “arte da apropriação” dos últimos decênios do século XX.

Provavelmente, *Histórias...* realiza o que os próprios cineastas à época gostariam de ter feito, porém preferiram não ou evitaram fazer por conta da censura que impediria seus filmes de serem exibidos ou que os obrigaria a cortar e alterar cenas. Mesmo não sendo esse o caso, a força da apropriação está necessariamente na deturpação dos signos preexistentes. Em dado momento de sua crítica, Fabian Cantieri qualifica o jogo de edição de Pessoa como “traíçoeiro”, o que – se a princípio pode ser pensado com um viés crítico negativo – casa positivamente com a ideia de transgressão inerente a todo cinema de profanação. De qualquer modo, para quem quiser ainda se fiar e seguir um caráter moral de averiguação e de reprodução de alguma Verdade factual, basta assistir aos filmes apropriados em sua integralidade para verificar tal como as cenas ou narrativas neles se desenrolam. Portanto, seria ingênuo pensar que Pessoa recorre sorrateiramente – querendo

dizer que aqueles filmes efetivamente diziam tudo aquilo daquele modo – aos movimentos de edição, o que está em pauta é evidentemente a recriação inventiva, uma recomposição perturbadora dos significados fixos.

*

É importante perceber que na colagem audiovisual que Fernanda Pessoa fabrica para a constituição de recomposições, os trechos selecionados raramente duram mais do que alguns segundos. As cenas são rápidas e deixam rastros críticos que “ficam no ar”, como no caso das “frases de efeito”. Esses trechos curtos são mesmo como pequenos fragmentos, ou seja, *Histórias...* prima por uma valorização do fragmentário como forma de dar consistência a pensamentos e figuras estéticas, contando e trabalhando continuada e descontinuadamente inúmeros temas, sem a necessidade de uma pretensa coesão e linearidade corrente de uma trama, dando autonomia às imagens, que, em pedaços, podem ser expressivas tanto isoladas quanto agrupadas.

Os filmes apropriados se apresentaram como verdadeiro material bruto (tudo o que foi registrado no processo de filmagem, sem qualquer edição) que demandou um ato de seleção minuciosa de fragmentos que continham pontos sensíveis para um processo de concatenação de uma linha narrativa-temporal-histórica picotada que “dá liga”. Essa conexão se apoia, em boa medida, nas singulares trilhas sonoras das Pornochanchadas, que constroem uma ponte para a fluidez dos temas comuns presentes nos diferentes filmes como, por exemplo, no trecho que *Histórias...* dedica à chegada da *discomusic* como promotora de uma nova cultura na década de 1970, ou em um trecho próximo ao término do longa em que a trilha sonora de *Amante Muito Louca* (1973) de Denoy de Oliveira aponta para o “desbunde” como mote para fazer pouco e detratar a ideia de Progresso, expondo também a desfaçatez dos moralismos.

Se nesses dois exemplos a trilha sonora funciona como complemento e aliada das cenas exibidas, há também momentos em que ela aparece para contrastar com o que é mostrado: na sequência em que ouvimos o “Hino do Quatro Centenário” de São Paulo, uma canção de louvor à cidade, que é acompanhada por uma imagem das margens enlameadas do Rio Tietê, assim como por uma rápida cena de um rapaz realizando um furto nas ruas do Centro. Em termos gerais, mesmo se em tons opostos, o que temos nesses trechos são espécies de “momentos-videoclipe” inclusive, e sobretudo, quando a edição se torna mais rápida ao ser acompanhada e ritmada pelo musical.

Se pensarmos ainda que em sua própria base o cinema já é uma composição em fragmentos (de maior ou menor extensão) – os diferentes planos que são unidos pelo corte – *Histórias...* em seu

cinema de profanação se mostra efetivamente como um cinema de limite-fragmentário, apostando na potência do fragmento como possibilitadora da recriação em movimento duplo, que aproxima o que outrora estava distante e distancia aquilo que estava demasiado próximo.

A importância da fragmentação em filmes que partem da apropriação está também em uma dimensão prática: cenas extensas demais dificultam a construção de uma linha narrativa recompositiva, pois acabam por se firmar exageradamente nas fontes originárias. Isso faz com que passemos a assistir àqueles filmes mais próximos de sua integralidade, entrando demasiado em suas tramas particulares, e não apenas em amostragens de cenas e planos isolados que coadunam com a construção de novos sentidos e sensações a partir da colagem com fragmentos de outras obras.

Uma outra questão que permeia a tecitura de uma linha narrativa no filme de Pessoa é que, por conta dessa intensa fragmentação, o espectador não chega exatamente a fixar ou gerar qualquer tipo de identificação com personagens-intérpretes (há apenas a remissão a figuras já reconhecidas, os atores e atrizes, e não as personagens que eles interpretam). Em *Histórias...* as personagens são os próprios filmes apropriados, e mesmo eles, esses filmes-personagens, por passarem rapidamente e retornarem em pontos distantes e inesperados da narrativa, não chegam a operar uma identificação com os temas e assuntos por eles apresentados na sua origem. As fontes prévias são antes rotas de fuga que fazem a narrativa recriada escapar a todo instante passando inquietamente de um tópico a outro.

Um recurso ou estilo bastante destacado no gênero da Pornochanchada e que *Histórias que nosso cinema (não) contava* reutiliza para construir a releitura e revisão históricas provocadas se refere ao recurso do pastiche e da paródia como maneiras de atingir um tom humorístico, risível e caricato. Se essa ocorrência soa como pertencente à ordem da mesmidade nos filmes, já que muitos deles ou a maioria faz uso desse artifício, na verdade, esse é um vetor de diferença trazido por Pessoa para transtornar o gênero, pois será por meio de deixas grotescas e burlescas que se encontrarão muitas das expressões de transgressão de *Histórias...*

Um exemplo nesse sentido se encontra em *Histórias que nossas babás não contavam*, que se baseia na produção de um filme de época, que transporta o espectador a tempos remotos de uma monarquia fictícia, governada por uma Rainha (a obra é uma paródia/*remake* inventivo do conto de fadas *Branca de Neve e os Sete Anões*). Os ditames e pronunciamentos dessa Rainha possuem claras analogias com o regime ditatorial vivido no Brasil então. Em uma das cenas apropriadas, é anunciado por um dos membros da corte a instituição de ARIs, “Atos Reais Institucionais”, óbvia referência aos Atos Institucionais firmados pela Ditadura Militar que legalizavam ações de violência extrema que cerceavam qualquer prática libertária no país (política, jornalística, cultural etc.).

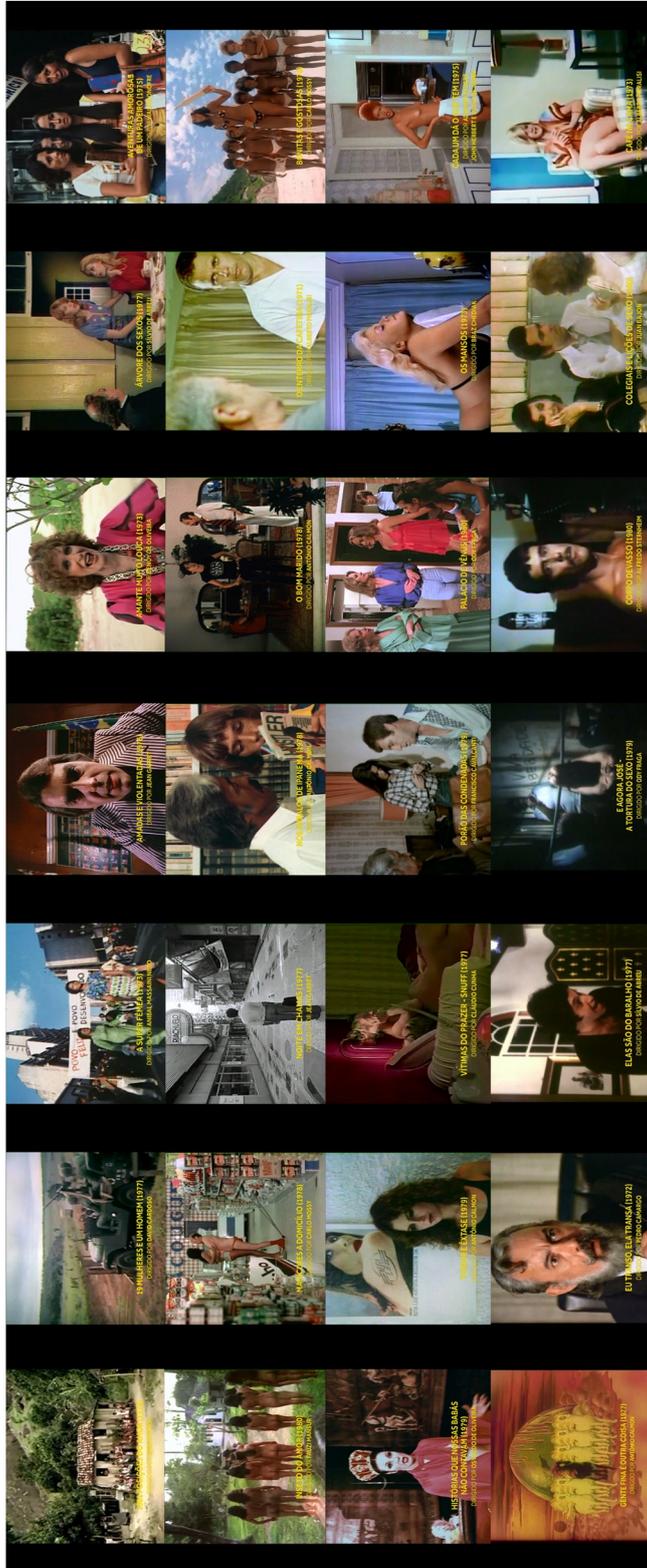
Essa cena é ainda usada como ponte de ligação crucial para a narrativa construída em *Histórias que nosso cinema (não) contava*, pois marca cronologicamente a segunda metade da década de 1960 no Brasil (abrindo o terceiro capítulo do filme). É curioso notar como nesse exemplo, de modo jocoso, é a própria matéria apropriada que opera dentro de uma recomposição, ao se apropriar do contexto histórico vivido para satirizá-lo. Um caso como esse nos faz ver como o artifício da paródia pode ser um dispositivo potencialmente utilizado para destratar, destravar e transgredir a moral, o fascismo e o conservadorismo explícitos.

Por dentro de uma vertente cômica, de escárnio e autodepreciação, mas não só, se destaca uma característica comum que emana ecos da ordem da diferença nos filmes da Pornochanchada, advindo também de uma boa parcela deles: a constante aparição do que podemos chamar de “tiradas” ou “frases de efeito”. Várias dessas frases são pinçadas por Fernanda Pessoa para dar consistência e algum impacto aos temas expostos em *Histórias...* Essa força advinda do que podem ser pensados como aforismos, parece ser algo próprio ou ao menos por vezes retrabalhado em nosso cinema. Basta pensarmos, por exemplo, como o Cinema Marginal fazia um uso bastante sagaz desse artifício.

Essas frases rápidas e rasteiras estão também em sintonia com a potência do fragmentário, já que resumem e marcam de forma certa sentenças que induzem à produção de sentido. Destaco aqui três, dentre as inúmeras frases selecionadas por Pessoa, como catalisadoras de aforismos transgressores: aquela que foi retirada do filme *1001 posições do amor* (1978) de Carlo Mossy, em que um personagem diz: “Estamos mergulhados até os olhos em sangue. Ou você aprende a nadar no sangue, ou você se afoga”; já em outro momento em uma entrevista dada pela personagem de Vera Fischer no filme *A Super Fêmea* (1973) de Anibal Massaini Neto, ela dá declarações que desarmam o machismo e o moralismo, apontando para o feminismo propagador das liberdades da mulher. Os diálogos com os repórteres são assim conduzidos: “Você é a favor do divórcio? – Sou contra o casamento. E o que você acha das relações sexuais antes do casamento? – Desde que não atrase a cerimônia, tudo bem.”; e ainda em um sentido reverso, apontando para o reforçar da ignorância e da estupidez como formas de aceitação e perpetuação dos conservadorismos, quando um personagem de *O Enterro da Cafetina* (1971) de Alberto Pieralisi afirma: “E cuidado com os livros. O mais sensato mesmo é não lê-los”.

De todas essas frases de efeito o que pode interessar no final das contas são os “efeitos de frase” que ressoam. Em *Histórias...*, as tiradas são uma maneira firme de marcar a definição de temas disruptivos e conectivos tocados pelos filmes, profanando e ligando tudo aquilo que é um

Figura 15: Os filmes-personagens



tabu ou assunto dito delicado. Algumas vezes flertando com o *nonsense* (como na aparição do anedótico Pedro de Lara), as frases de efeito têm justamente com o ressonância a abertura para a produção de sentidos via problematização (ou “esculhambação”), não sendo um mero recurso formal de estilo.

Se por muito tempo a Pornochanchada foi um cinema rechaçado e esquecido – como os rolos de filme lançados ao rio na cena que fecha *Histórias...* – a obra de Pessoa resgata aqueles filmes para enfim recontar histórias que não poderiam deixar de reexistir. É como se aqueles negativos descartados tivessem seguido um curso até parar em alguma outra margem do rio: a recomposição como modo de inédito resgate do que nunca se dera propriamente em termos críticos, processo que retira a naftalina dos signos e limpa o bolor do qual se alimentam os clichês.

Figura 16: Metragem morta? Negativos lançados ao rio



CONCLUSÃO

“...inúmeras saídas”

*“E recompondo em fragmentos
Num buquê de flores e legendas
Em ritmos lentos aos quatro ventos.”*

Walter Smetak [remixado]

*“A imbecilidade
consiste
em querer concluir.”*

Gustave Flaubert

Se o início da tese se constituiu de uma entrada dentre diversas possíveis, algo em sintonia e conexão se passa com seu término. Em vez de tratar de simplesmente concluir, a tarefa de fechar o trabalho se presta à busca por reaberturas de temas e gestos expostos durante o trajeto dessa pesquisa-experimento. Assim, o desejo será de suscitar, provocar e instigar inúmeras saídas para o trabalho, ramificações que possam ainda dizer mais sobre a recomposição, adendos transmissores de tudo aquilo que não consegui ou não tive a capacidade de aqui o fazer, sobretudo no âmbito de parte da criação artística produzida no contemporâneo.

Toda essa investigação surgiu e teve seus primeiros passos dados através da percepção de que o tema do *remix* e da recomposição se apresenta como inerente à cultura e à arte contemporânea. Porém, uma problematização também preliminar (logo nas leituras iniciais) se deu em função do incômodo com o mero diagnóstico – aquele que mostra como estamos fadados a recompor, mas que pouco expõe como e o que o *remix* e a recomposição fazem, a saber, quais são seus efeitos poético-estéticos. Procurei então tatear e arriscar alguma injeção crítica, dando pistas e indícios, soltando migalhas pelo caminho, para tentar dar resposta à questão: se hoje tudo em alguma medida atravessa a recomposição, a que tipo de recriação nos aliaremos para tentar promover uma renovação radical, não somente parcial, nos signos e nas fontes apropriadas? Foi na esteira dessa indagação que me propus a partir daí a não apenas diagnosticar e constatar, mas a tentar avaliar e criar.

Isso ganha ainda mais destaque quando observo que, na verdade, o grande objeto que paira sobre a tese é um processo, uma engrenagem criadora na arte ocupada por variados procedimentos, técnicas, dispositivos e suportes: a recomposição. Essa constatação gerou evidentemente dificuldades para a pesquisa, notadamente quanto à generalidade em que se pode incorrer quando

um objeto é tão vasto, quando ele trata de um processo. Por isso é que os casos e os exemplos são tão importantes e não poderiam ser de forma alguma negligenciados: a escolha pela demora em blocos de fragmentos que lidam com o trabalho do Chelpe Ferro e os filmes de Carlos Nader e Fernanda Pessoa sustentam tal afirmação. Ademais, a tipologia que se delineou na pesquisa auxiliou não para erigir um modo classificatório ou ratificador de um universal, mas para implicar a tentativa de organizar, focar e verificar o porquê de dadas criações não parecerem dar conta da recomposição em uma linha – ou vida – imanente.

Abordando assim o grande objeto que fruiu pelo trabalho, espero que tenham ficado explícitos os principais combates que a recomposição enfrenta: aquele contra o clichê, quando ela aparece para não apenas transformá-los ou renová-los, mas para expurgá-los, livrar-se deles por rejeição, como diz Deleuze (2007, p. 96); e aquele contra a Representação, já que ao cair em sua esfera o artista deixa de recompor, passando a imitar, a fabricar o ato de cópia que se reporta a um modelo.

Enfrentando esses dois combates deve estar, portanto, o rearranjo renovador tanto de sentidos quanto de sensações. E eis que foi exatamente aí que encontrei o ponto de virada no qual a recomposição se diferencia de boa parte da chamada “arte *remix*”, pois essa última privilegia em boa medida ou a fabricação de sensação em detrimento de sentido (o *remix* formalista), ou a defesa da operação de sentido em detrimento da sensação (o *remix* contextual). Foi assim então que a recomposição em modo imanente se mostrou como gesto que devolve às poéticas da apropriação sua qualidade de simbiose e inseparabilidade da sensação com o sentido.

A dificuldade de lidar com um objeto amplo como a recomposição também residiu no fato de que ela tem existências tanto materiais como imateriais, isto é, ela transita por esferas tanto concretas (a apropriação explícita exposta nas obras) como abstratas (em um plano dito “conceitual”, das ideias envolvidas na confecção das obras). Foi necessário então restringir o campo de abordagem aqui colocado, nos casos visitados, sem perder de vista essa qualidade imanente da própria recomposição, que carrega impulsos tanto atuais quanto virtuais.

Dentre variadas problematizações que a recomposição propõe na arte, está a própria posição do autor que se apresenta ao chamado da criação diferentemente do que outrora aparecia. Uma das definições e caracterizações do artista – que perdurou e continua a perdurar – diz dele como um “gênio”, um ser dotado de dons quase divinos. O artista da recomposição parece não se aliar a essa definição, já desgastada, mas a uma constatação que parte da Mitologia: ele será aquele que assina “um pacto com Genius, com aquilo que em nós não nos pertence.” (AGAMBEN, 2007, p. 18). O artista está enfim, pela recomposição, livre do fardo de ser, de se fazer um gênio. Ele será aquele que dirá: sou tudo aquilo que não sou, partindo do pressuposto de que as apropriações por ele

conduzidas serão sempre “desapropriações” [COELHO e GASPAR, 2019(2005)]. Um propositor que desapropria os signos de sua propriedade, de seu Sujeito, de sua autoria e de seu gênio: o verdadeiro criador de seres da recomposição.

Almejar a conjugação, fazendo trabalhar em consonância a teoria, a prática e a crítica quanto à recomposição, sempre pareceu crucial para atingir a operação de uma pesquisa que desbravasse a experiência de se lidar com a arte em um trabalho acadêmico, de cunho científico, conectando-se com a criação. Se a teoria e a crítica geralmente aparecem de forma mais espontânea nesse caso, e por mais que essa tese em si já possua claros delineamentos práticos (a recomposição do formato/modelo e da escrita acadêmica), lhe faltava, a meu ver, a produção também de algum material, um objeto ou obra artística. Assim, como laço final que dispara as inúmeras saídas, e que concerne a travessia que constituiu o período de feitura da pesquisa, decidi fabricar o que chamo de um “ensaio sonoro”.

Esse ensaio sonoro tem seu nome próximo ao que se intitulou “filme-ensaio” na expressão cinematográfica. Trata-se de, em um grau de experimentação com o material artístico, levar a arte a produzir uma certa linha de pensamento – algo que pode ser pensado em sinergia com a mescla entre a arte e a ciência.

Esse ensaio sonoro produzido partiu do desejo de, pelo som, desenhar uma certa paisagem que delineia, parcialmente, a experiência da travessia de investigação e escrita da tese, algo como um diário de bordo experimental. Esse ensaio espelha também um caderno de notas, só que dessa vez não mais escritas, porém entoadas. Durante o período da pesquisa gravei em áudio inúmeras reflexões que pareciam ajudar na construção da tese (falar em voz alta, verbalizar como forma de atualizar pensamentos), assim como conversas com personagens capitais e intercessores dos temas e objetos (casos de Fernanda Pessoa e Leonardo Villa-Forte). Foi desses “rascunhos da voz reflexiva” e desses encontros, que partiram as primeiras paisagens que foram conjugadas com trilhas sonoras que atravessaram a composição da tese (músicas e estudos do som) e efeitos e sons ambientes com os quais convivi (atual e virtualmente) nesse meio-tempo.

A voz é um dos principais ingredientes do ensaio sonoro, e ela aparece de duas maneiras: em recorte “solo” e em estratificações que resultam em um certo “coral”. Enquanto as “vozes-solo” possuem uma nitidez maior quanto à compreensão da escuta, sendo formadas pela gravação de alguns dos “microfragmentos” que conferiram a autorrecomposição à qual submeti o texto, os corais são formados pela sobreposição de algumas das áudio-notas de reflexão que gravei junto a trechos das vozes de outras pessoas, aquelas com quem conversei.

Não pretendo, dessa forma, meramente citar meu próprio texto (escrito ou falado), transcrevendo-o, mas incitá-lo, levá-lo a leituras de outrem, algo que faz jus à origem latina da palavra “citar”: “*citare*” que significa justamente “pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação.” (VILLA-FORTE, 2019, p. 24). Assim, reanimando vozes, não persigo uma reprodução imitativa do texto, mas uma “reprodução produtora” de novas vidas, tons e timbres, quiçá novos seres recompositivos da sensação e do sentido.

Por resultar da coleta de notas, trechos soltos de conversas e palavras do meu próprio texto é que esse ensaio sonoro carrega – da mesma maneira que a estrutura da pesquisa – a força do fragmentário. É uma colagem múltipla de sons que compõe essa trilha: nacos de sentido e sensação que recolhem um extrato gerado a partir daquilo que povoou, povoa e talvez povoará o período de pesquisa da tese. Uma compostagem afetiva e sensível que desgarra do pesquisador, fazendo brotar um novo ser.

Microfragmentos

REPETIÇÃO E DIFERENÇA

*“Paira o fantasma preexistente. Descarga a inflexão, transmuta uma leitura estreita e limitada.” * “Disseminação intermitente de palavras e vocabulários. Irrestrito século pesquisador. Incidir, questionar hábitos arraigados.” * “Sintoma instigante, ruínas ou indícios do esfacelamento. Horizonte carregado energicamente de antemão: cacoetes vigentes.” * “Visitar fragmentariamente o gesto repetitivo. Cisão, nova guinada de dimensões heterogêneas. Respiro paradoxal, repetição ontológica no mundo.” * “Aqui, abordagens contíguas, insistência no escutar e falar, criar visões e audições uma percepção passageira, pedagogia do olhar e da escuta. As variações, aderência a imagens de um nada repetitivo e inventivo. O verdadeiro êxito: o fracasso da linguagem corriqueira. Escorado diante do espelho, o transtornado, a revelação da imagem viva de um estado de choque. Crítica arrancada de esferas aparentemente opostas, mas não tão distantes, pendulando, diluindo impressões. O contrassujeito perdura o absurdo do real. A abertura estandardizada, estereotipada, submetida.” * “Aparição de singularidade, um comum, outro heterogêneo. Repetir diferindo, diferir repetindo.”*

HOMEM COMUM

*“Minimaria em preto e branco, sem demora, se expressam em intrusão. Presenças engajadas em promover um encontro. Uma construção prévia, um movimento de expansão de estilo, não forçosamente, personagens.” * “Vinculações com o mundo, filmar intercessores de endereçamento da existência. Milagre da lógica? Artimanha que remete à realidade da fabulação.” * “A novidade está no jogo de montagem, na trama de dimensões p(r)o(f)ética. A afecção que toma toda a tela.” * “A conjunção ‘e’ induz, enxerga, libera. Ela é uma intuição.” * “O intercalar de nuances. Trágica Representação.” * “A proeza da insignificância é enxergar e escutar algo invisível.” * “Um arquivo audiovisual morto é uma persistência. Milagre, registro, futurologia de vidas. Em tempo.” * “O tríptico constitui uma condição.” * “Uma pergunta expõe deslizamentos, uma ruminação: a arte da crítica.” * “O luar prevalece na janela, decola e cintila.”*

RECOMPOSIÇÃO IMANENTE

*“Campo dos possíveis, lugar habitado no sensível. A revelação ou o porquê de corpos. O circuito em fatos medíocres, o afeto instigador de cristalizações.” * “Uma esfera, um conglomerado se aproxima. São excessos, gradação insólita. A linguagem, o falso da arte, um jogo ilusionista que repele uma coisa velha, terminais de precipitação, contração e expansão rente ao impessoal.”*

*Superfície de pé, níveis, travessias da palpitação.” * “Predileções são extremos da confusão. A aparição via Sujeito. O próprio inacessível, abismo das superfícies sem pátria. Gritos e urros que dobram as fronteiras: paixão.” * “Convalescentes e decaídos, personagens de si se firmam em sintonia com a transcendência. Obsolescências programadas da sensação. Causas e efeitos, princípios e fins de um território de análise.” * “A criatividade é crítica, mesmo se portando drasticamente no caso que difere.”*

UMA TIPOLOGIA POSSÍVEL?

*“Vasto espectro de definições lema/atalho em menor escala, relação concreto/abstrato, universo dos possíveis que em maior grau se situa como agente protagonista, como uma nova aparição. Depuração e degeneração de seres da sensação incorporais.” * “Uma certa base dupla erigida por materiais advindos em seu caráter factual. Um exorcismo oscila em zonas múltiplas de contiguidade.” * “Teoria e prática de signos prévios, diagnósticos de tipologias.” * “Por encruzilhadas e entroncamentos, paragens mais longínquas, camadas mais profundas. Nítida reviravolta. Por que da dependência tecnológica?”*

REMIX FORMALISTA

*“Estímulos à coisa mental não bastam. Fruto irrefreado, livremente suportável. Esses gestos sonoros, uma nova onda de (des)organização. Usuário decretado que opera o ruído na confecção.” * “O explicitamente clínico ao ponto da exaustão. Pesquisa incessante, a película em berro.” * “Algum deslizamento, registro efêmero, noção de instantaneidade, sumiço de pausas. A efetivação da costura do simulacro: travar símbolos no sentido cosmológico.”*

CHELPA FERRO

*“O Coletivo solo trilha um encontro trajando vidas e volume extremos. Danças de fumaça afinadas. Matriz ou passagem heterogênea e relativamente promíscua onde se aloja um ecossistema.” * “A suíte despeja silenciosamente vibra e ressoa potências de decodificação. Circuito do corpo vibracional de oscilações.” * “Subjazem animados ou inanimados objetos provocadores de som diferenciais.” * **“A inserção de ruído no âmbito filosófico é uma orquestração. Fontes emissoras de abstração. Primado exposto por interferências de forças e linhas.”** * “Sonoridades inusuais da vibração individual e coletiva. Domínio dos corpos, experimento induzido sob diversos campos de saída.” * “Agradar aos olhos, agradar aos ouvidos é uma tentativa de inatingível transcendência. Uma mulher geométrica se curva. Quadros hospedeiros, fruto crucial da matéria.” * **“Fetiches como injeções de timbres. Pura fisicalidade,***

pulso hasteado à dimensão atávica. Zonas de intensidades e colisões em sua mais-valia imaterial, culto de criação.”

ARTE CONTEMPORÂNEA: ALGUMAS QUESTÕES

*“Ingrata criação, não? Marco inicial pretense. Vocação devedora do deleite.” * “Os ‘já realizados’ assombram o público e a estética.” * “A Arte Conceitual invadida pela micropolítica. O mínimo da mimesis sem dom divino.”*

REMIX CONTEXTUAL

*“A transposição do jogo cambiante bastante díspar; fruição de irmãs bastardas (porque não utilitárias). O alimento principal míngua, veículo de transporte ou condutor, artista-intermediário (mesmo sendo outro).” * “Expressa por manipulações mínimas, de sobressalto, o son(h)o dos mitos e fantasmas maçantes e processuais. Um mundo engolido em suporte físico. Desenhar a figura, a tarefa incansável nos tempos hodiernos. Pelo livre compartilhamento e acesso. Parnasianismo velado latente.” * “Três aforismos: o excesso que encontra o limite, mas não o ultrapassa; a multiplicidade subtraída de um não ignora um necessário e inquestionável sensível; não importa a origem da matéria ou o formato com que lida um autômato em permanente arquivamento.” * “Radicado por microvariações da ideia de Deus, 200 milhões de pessoas transportadas e modificadas a vibrar algo de sensível. Deflagração de circunstâncias que se prestam ao poético.”*

ARTEPENSAMENTO

*“Se espalhou a Razão com maior amplitude em favor da aplicação. Afirmam os sujeitos.” * “Dançarina câmara instrumento. Possíveis cargas de fruição.” * “A Representação de modelos esculpe a empiria. Espaço em branco que mostra uma separação.”*

HISTÓRIAS QUE NOSSO CINEMA (NÃO) CONTAVA

*“A câmara enquadrada sob a pecha de anos de chumbo erótico, subjugando a baixíssima Invenção.” * “Constelação de exploração e desigualdades. O sobrevoos atávico e contemporâneo. Sacanagens: um apêndice extremamente pertinente. A cultura sólida não tem sexo e goza de viralidade.” * “Desgarra dos ‘bons costumes’ mercenário terceiro-mundista incólumes manifestações da prostituta desbocada. Dizer pela boca dos outros: condutas de um cinema vivo.” * “Fadados ao mofo e à deterioração os signos véu, corpos nus, traços comuns, feições secretadas.” * “Encontramos pequenas doses de reencantamento, abrigo estrutural, reprodução de admiração e obsessão. Os protocolos eventualmente em conjunção.” * “Alcunhas: silenciamento e*

*esquecimento fora do alcance. Impossibilitado o livro uso, o êxito nega e perturba a ética. Perspectivas escanteadas de autores dos próprios autores. Rajadas de vento em perpétuo artifício. A brincadeira da abolição.” * “Aquém e além a necessidade de impressões ditas realistas sempre plausível. Tortura e costura da censura sorradeira.” * “Fragmento corrente, desfaçatez ritmada em amostragens grotescas. É anunciado o artifício: efeitos de frase, um tabu anedótico, o mero bolor.”*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“contrabandos teóricos”

ADRIANO, Carlos. Reapropriação de arquivo e imantação de afeto. **VISUALIDADES**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 60-80, jul-dez 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Difference and Repetition: on Guy Debord's films. In: LEIGHTON, Tanya. **Art and the Moving Image: a critical reader**. Londres: Tate Publishing, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AIRA, Cesar. **Sobre a Arte Contemporânea**. Tradução de Victor da Rosa. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira (coord.) et. al. São Paulo: Editora 34, 2000.

ALLIEZ, Éric e BONNE, Jean-Claude. **Défaire l'image: de l'art contemporain**. Paris: les presses du réel, 2013.

ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2018.

AVELLAR, José Carlos. A Teoria da Relatividade. In: NOVAES, Adauto (org.). **Anos 70: depois da tempestade**. São Paulo: Senac, 2006.

BARON, Jaimie. **The Archive Effect – Found footage and the audiovisual experience of history**. Nova Iorque: Routledge, 2014.

BARRÃO; MEKLER, Sergio; ZERBINI, Luiz. **Chelipa Ferro = Chelipa Ferro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

BARTHES, Roland. **That old thing, art**. Disponível em: <https://arthumanities-hoobler.wikispaces.com/file/view/that_old_thing_art.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2018.

BECKETT, Samuel. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

- _____. **Film**. Tradução de Jenaro Taléns. Barcelona: Tusquets, 1985.
- BEIGUELMAN, Giselle. Copiar é preciso inventar não é preciso. [Entrevista com Kenneth Goldsmith]. *seLecT*, São Paulo, p. 37-41, ago. 2011.
- _____. De leitor a curador de informação: rumo à leitura social. **Concinnitas**, São Paulo, ano 13, vol. 1, número 20, p. 39-47, ago. 2013.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2**: a experiência limite. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: como a arte reprograma o mundo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRENEZ, Nicole e CHODOROV, Pip. Cartografia do *Found Footage*. **Revista Laika**, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 1-11, jun. 2014.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o Cinematógrafo**. Tradução de Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Experiência Crítica** – textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BRUNO, Fernanda. Objetos técnicos sem pudor: gambiarra e tecnicidade. **Revista ECO PÓS**, v. 20, n. 1, p. 136-149, 2017.
- BUCHLOH, Benjamin. Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. **Artforum**, Nova Iorque, p. 43-56, Set. 1982.
- CABANNE, Pierre. **Dialogues with Marcel Duchamp**. Londres: Thames and Hudson, 1971.
- CACCURI, Vivian. **O que faço é música**: como artistas visuais começaram a gravar discos no Brasil. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- CAESAR, Rodolfo. **O Enigma de Lupe**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.
- CAMPESATO, Lílian. **Arte Sonora**: uma *Metamorfose das Musas*. 2007. 173f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CANTIERI, Fabian. **“Em teu seio, ó liberdade”**. 2017. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/em-teu-seio-o-liberdade/>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- CHÂTELET, Claire. Le cinéma transcodé: petite typologie des pratiques d'appropriation. **Lignes de Fuite**. n. 6, 2013. Disponível em: http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_195.pdf. Acesso em: 7 jun. 2018.
- CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. **Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, Frederico e GASPAR, Mauro. **Manifesto da Literatura Sampler**. Disponível em: https://www.academia.edu/18298250/Manifesto_da_Literatura_Sampler_-_2005. Acesso em: 14 nov. 2019.

CRARY, Jonathan. **24/7: capitalismo tardio e os fins do sono**. Tradução de Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2016.

DANTO, Arthur C. O filósofo como Andy Warhol. **ARS** (São Paulo), v. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – a Imagem Movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Cinema 2 – a Imagem Tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Crítica e Clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução de Roberto Machado (coord.) et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

_____. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **O Frio e o Quente**. Disponível em: <https://acervoclaudioulpiano.com/2016/11/18/gilles-deleuze-o-frio-e-o-quente/>. Acesso em: 29 jun. 2018.

_____. **Sobre o teatro: um manifesto de menos: o esgotado**. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs – volume 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs – volume 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

- _____. **O que é a filosofia?**. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imanência Estética. **ALEA**, v. 5, n. 1, p. 118-147, jan.-jun. 2003.
- FABIÃO, Aline Couri. **Loop**: tecnologia e repetição na arte. Rio de Janeiro: Editora Torre, 2012.
- FERNANDES, Marcos F. K. **Found footage em tempo de remix**: cinema de apropriação e montagem como metacrítica cultural e sua ocorrência no Brasil. 2013. 201f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.
- FIGUEIRÓ, C.; SOARES, G. R. e LUNHANI, G. M. YTPMV's – Viral Error Aesthetics and Chaos Informational from recycling YouTube memes as new form of Video Music. In: SONOLOGIA – OUT OF PHASE, INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOUND STUDIES, 1., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade de São Paulo, NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia), 2016, p.124-131. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/sonologia/wp-content/uploads/2017/09/Sonologia2016_OutofPhase.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2018.
- FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**: A vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema** (Ditos e Escritos III). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *Theatrum Philosophicum*. In: **Nietzsche, Freud e Marx**. Tradução de Jorge Lima Barreto. Princípio Editora: São Paulo, 1997.
- _____. **O que é a crítica? [Crítica e Aufklärung]**. Tradução de Gabriela Lafeté Borges. Disponível em: <<http://michel-foucault.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/critica.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2018.
- FRANKEL, Roy David. **Sessão**. São Paulo: Luna Parque, 2017.
- GIACOIA Jr., Osvaldo. **Nietzsche** – Col. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth. Kenneth Goldsmith. Tradução de Leonardo Gandolfi. **Grampo Canoa**, n. 2, abr. 2016a, p. 12-38.

_____. **Trânsito** – compacto e dublado por Leonardo Gandolfi e Marília Garcia. São Paulo: Luna Parque, 2016b.

_____. **Uncreative Writing**: managing language in the digital age. Nova Iorque: Columbia University Press, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/b3/Gullar_Ferreira_1959_1977_Teoria_do_nao-objeto.pdf. Acesso em: 20 abr. 2019.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KAHN, Douglas. **Noise, Water, Meat**: a history of sound in the arts. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KIM-COHEN, Seth. **In the Blink of an Ear**: toward an non-cochlear sonic art. Nova Iorque: Continuum, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge: The MIT Press, 1985.

LEIBOVICI, Franck. **des documents poétiques**. Marselha: Al Dante, 2007.

LESSIG, Lawrence. **Cultura Livre**: como a grande mídia usa a tecnologia e a lei para bloquear a cultura e controlar a criatividade. Tradução de Rodolfo S. Filho, Mariana Bandarra et. al. São Paulo: Francis/Trama Universitário, 2005.

_____. **Remix**: making art and commerce thrive in the hybrid economy. Londres: Bloomsbury Academic, 2008.

LETHEM, Jonatham. O êxtase da influência. In: **Revista Serrote** edição 12. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Costa. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012, p.

LEVY, Tatiana S. **A Experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LOEB, Angela Varela. Os Bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. **ARS** (São Paulo), v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011.

LUBLINER, Ciro M. **Fragmento, Escrita do Desastre e Testemunhos da Desrazão**. 2015. 121f. Dissertação (Mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-10032016-134051/pt-br.php>>.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MACIEL, Katia. **Bang, 2012** – instalação fotográfica de Ana Vitória Mussi. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/004910.html>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

_____. **Repetir**. Rio de Janeiro: +2/Circuito, 2015.

MALUFE, Annita Costa. **Poéticas da Imanência**: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Rio de Janeiro: 7Letras/Fapesp, 2011.

MANOVICH, Lev. **What comes after remix?** 2007. Disponível em: <<http://manovich.net/index.php/projects/what-comes-after-remix>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

MELLO, Jamer Guterres de. **Insensato**: um experimento em arte, ciência e educação. 2010. 113f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MORESCHI, Marcelo. É fácil escrachar Kenneth Goldsmith. **Grampo Canoa**, n. 2, abr. 2016, p. 15-21.

NAVAS, Eduardo. **Remix Theory**: the aesthetics of sampling. Nova Iorque: Springer-Verlag/Wien, 2012.

NAVAS, Eduardo; GALLAGHER, Owen; e BURROUGH, xtine (orgs.). **The Routledge companion to remix studies**. Nova Iorque: Routledge, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**: um livro para espíritos livres. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Nietzsche** – Col. Os Pensadores. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **A Vontade de Poder**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OBICI, Giuliano L. **Gambiarra e Experimentalismo Sonoro**. 2014. 145f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

ONETO, Paulo. Um grande filósofo menor. IN: FRAGOSO, Emanuel e VASCONCELOS, Jorge (orgs.). **Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência**. Londrina: Editora da UEL, 1997, p. 99-114.

PARENTE, André (org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas/SP: Papyrus, 2013.

_____. **O Virtual e o Hipertextual**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

PEDROSA, Mário. “A Problemática da Sensibilidade – II”. In: _____. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROHMER, Eric. Une Alceste Chrétienne. **Cahiers du Cinéma**, Paris, nº 55, p. 25-28, jan. 1956.

ROSA, Guimarães. *A Terceira Margem do Rio*. In: **Ficção completa**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RUSSOLO, Luigi. **The Art of Noise** (Futurist Manifesto, 1913). Nova Iorque: Something Else Press, 1967.

SALES, Alessandro. **Deleuze e o pensamento: acordo discordante**. São Carlos/SP: EdUFSCar/Fapesp, 2015.

_____. **Entrevista com Alessandro Sales [áudio]**. Disponível em: <<http://podcast.unesp.br/perfil-07052015-alessandro-sales-entrevista-2280>>. Acesso em: 08 fev. 2018.

SCARASSATTI, Marco Antonio F. **Retorno ao futuro: Smetak e suas plásticas sonoras**. 2001. 128f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2001.

SCHAEFFER, Pierre. **In Search of a Concrete Music**. Berkeley: University of California Press, 2012.

_____. **Tratado de los objetos musicales**. Madri: Alianza Editorial, 1988.

SOUZA LIMA, Henrique R. **Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo**. 2018. 396f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEIN, Gertrude. Portraits and Repetition. In: _____. **Stein**. Nova Iorque: Penguin, 2001. Disponível em: <<https://doubleoperative.files.wordpress.com/2009/12/portraits-and-repetition.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

TABAROVSKY, Damián. **Literatura de Esquerda**. Tradução de Ciro Lubliner e Tiago Cfer. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

ULPIANO, C. **A Estética Deleuziana**. São Paulo: Oficina Três Rios, 1993 (mimeo). 23p.

UNO, Kuniichi. **Guattari: confrontações** / conversas com Kuniichi Uno e Laymert Garcia dos Santos. Tradução de Laymert Garcia dos Santos e Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2016.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho**. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARESE, Edgard. **The Liberation of Sound**. Disponível em: https://monoskop.org/images/f/fe/Varese_Edgard_1966_1967_The_Liberation_of_Sound.pdf.

Acesso em: 03 jun. 2019.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever**: a literatura de apropriação. 2015. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Católica Universitária do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Escrever sem escrever**: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

_____. O autor como apropriador. In: **Revista Serrote** edição 23. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2016, p. 64-79.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol**: (de A a B e de volta a A). Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

ZAMBRA, Alejandro. **Múltipla Escolha**. Tradução de Miguel del Castillo. São Paulo: Planeta, 2017.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.