



A NATUREZA

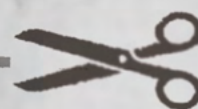
recombinante da ficção

Investigação sobre a ficcionalização do real

como método de construção de
narrativas polissêmicas

Estandelau dos Passos Elias Júnior

Prof^a. Dr^a. Rachel Cecília de Oliveira



JANEIRO
2021

Estandelau dos Passos Elias Júnior

A NATUREZA RECOMBINANTE DA FICÇÃO
Investigação sobre a ficcionalização do real como método
de construção de narrativas polissêmicas

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da
Universidade do Estado de Minas Gerais, como
requisito necessário à obtenção do título de
Mestre em Artes.**

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões Teóricas e práticas
da produção artística

Orientadora: Prof^a Dr^a Rachel Cecília de Oliveira

Júnior, Estandelau dos Passos Elias

A natureza recombinante da ficção: Investigação sobre a ficcionalização do real como método de construção de narrativas polissêmicas/Estandelau dos Passos Elias Júnior. -- Belo Horizonte, 2021. 165p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, 2021.

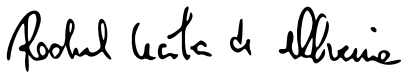
Orientadora: Prof^a Dr^a Rachel Cecília de Oliveira

The recombinant nature of fiction: Investigation on the fictionalization of the real as a method of constructing polysemic narratives

1. Ficção. 2. Arte contemporânea. 3. Cultura remix. I. Oliveira, Rachel Cecília de II. Título.

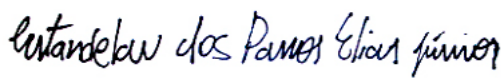
Ata de Defesa do Trabalho de Conclusão do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais


Aos vinte e oito dias do mês de janeiro de dois mil e vinte um, às quatorze horas, por teleconferência pela plataforma teams, realizou-se a prova de Defesa da Dissertação intitulada: A NATUREZA RECOMBINANTE DA FICÇÃO - investigação sobre a ficcionalização do real como método de construção de narrativas polissêmicas de autoria do *Candidato* Mestrando Estandelau dos Passos Elias Júnior do Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes, Linha de Pesquisa Dimensões Teóricas e práticas da produção Artísticas. A Comissão Examinadora esteve constituída pelos professores: Professora Dra. Rachel Cecília de Oliveira, orientadora, Professora Dra. Rízzia Soares Rocha *Universidade Federal de Minas Gerais*, Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda, membro interno PPGartes. *Universidade do Estado de Minas Gerais*. Concluídos os trabalhos de apresentação e a arguição, o candidato foi: () APROVADO (A) (X) APROVADO (A) com indicação para publicação () APROVADA CONDICIONALMENTE, devendo o(a) candidato(a) satisfazer, no prazo máximo de 60 dias, as exigências apresentadas no Formulário de Modificações anexo à presente ata. () REPROVADO. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada sendo lavrada a presente Ata, que uma vez aprovada, foi assinada por todos os membros da Banca Examinadora, pelo (a) candidato (a) e pela Coordenação do Programa. Belo Horizonte, aos 28 de janeiro de 2021.

Presidenta da Banca: 
Professora Dra. Rachel Cecília de Oliveira Costa - UEMG

Examinador interno: 
Professor Dr. Luiz Alberto Bavaresco de Naveda – UEMG

Examinadora Externa 
Profa. Dra. Rízzia Soares Rocha – UFMG

Candidato (a): 
Estandelau dos Passos Elias Júnior

Coordenadora do Programa: 
Professora Dra. Lúcia Pompeu de Freitas Campos

Acordei com uma vontade de saber como eu ia
E como ia meu mundo
(...)

Preciso falar com alguém
que precise de alguém pra falar também

Jorge Ben - *Porque é proibido pisar na grama*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha mãe Silvia Vânia, minha avó Clarice Alves, ao meu irmão Stanley Elias e à minha cunhada Valéria de Oliveira, por todo tipo de aporte possível. Sem vocês nada disso seria possível. Todo o apoio, aprendizado e compreensão de vocês se reverbera nessa pesquisa. Eu dedico a vocês o trabalho que se apresenta aqui.

Agradeço à minha orientadora, Rachel Cecília de Oliveira, pelas referências, pelas orientações e por ter me oportunizado uma experiência bastante significativa que foi a de me apropriar verdadeiramente da pesquisa. Gostaria de agradecer ao professor Luiz Alberto Bavaresco de Naveda pela disponibilidade e pelos apontamentos sobre o formato de apresentação da pesquisa. Como também à professora Rízzia Soares Rocha pela leitura atenta e pelas recomendações de leituras que me ajudaram bastante a perceber a profundidade de alguns temas brevemente expostos na pesquisa.

Aos meus colegas de sala, meu muito obrigado pelas conversas despreocupadas dos intervalos e das pausas “pro cigarrinho maroto”. Em especial, agradeço à Talita Rocha, pelos cafés, pelas conversas, desabafos infindáveis, pelas dicas de leituras, PDFs, pelas indicações para alguns trabalhos que me salvaram do sufocante 2020, pela leitura generosa e astuta que fez de toda a pesquisa, por me ajudar a pintar meu antigo apartamento e por todo acolhimento, bom humor e sinceridade que você me tratou ao longo desse ano. Sou muito grato a você. Nossas trocas foram indispensáveis!

E por fim, agradeço a um camarada meu, Gustavo Araújo (Guga) da Casa Comum, pelo livro Distúrbio Eletrônico trocado veladamente por duas cadeiras. Esse livro foi o incentivo que precisava para ingressar no PPGArtes da UEMG, e a porta de entrada para teorias referentes a compreensão da cultura recombinate.

Todas as decisões aqui apresentadas, foram guiadas por apostas instáveis e desequilibradas. Pois como bem disse Fernando Pessoa: *tudo é interstício e acaso, mas está tudo certo.*

RESUMO

A investigação conduzida se propôs analisar e transcrever as bases conceituais do processo criativo de minhas produções em Artes Visuais, recombinar referenciais teóricos e plásticos. Um redirecionamento, que propõe o ato da citação, da hipertextualidade e da cultura remix, como outra possibilidade de formulação gramatical. A investigação como um todo se trata de uma tecitura/tessitura de autores, com o intuito de elaborar uma organização através de um gesto alegórico. A articulação e o mapeamento prático de uma constelação de vozes, atesta a estratégia de escrita não criativa e do *cut-up*. Estes procedimentos propõem que trechos ou *samples* sejam cortados e rearranjados de maneiras diferentes de sua ordem original, tal qual uma colagem dadaísta, presente tanto na obra Almoço Nu de William Burroughs, quanto nas composições de *beatmakers* de rap.

PALAVRAS CHAVE

Ficção, não-ficção, arte contemporânea, recombina, cultura remix.

ABSTRACT

The research conducted was intended to analyze and transcribe as conceptual bases of the creative process of my productions in Visual Arts, recombining theoretical and plastic references. A redirection, which offers the act of quotation, hypertextuality and remix culture, as another possibility of grammatical feeding. The investigation as a whole is about a weave of authors, with the intention of elaborating an organization through an allegorical gesture. The articulation and practical mapping of a constellation of voices, testing a non-creative writing and cut-up strategy. The procedures propose that excerpts or samples be cut and rearranged in ways different from their original order, such as a Dada collage, present both in the work Naked Lunch by William Burroughs, and in the compositions of rap beatmakers.

KEY WORDS

Fiction, non-fiction, contemporary art, recombine, remix culture.

NOTA AO/A LEITOR/A

Este trabalho apresenta uma proposta de leitura multilinear. Por ser composto por muitas nuances e sobreposições de sentidos, o mesmo pode ser lido quase como um texto “pictórico”, no qual as muitas camadas sobrepostas e interligadas formam imagens. Esta investigação pode ser entendida como uma infinidade de textos e estratégias textuais, reunidas em um mesmo arquivo. Essa proposta, pode ser lida de muitas formas, no entanto, o/a leitor/a fica convidado/a a escolher uma das seguintes possibilidades: Uma dessas possibilidades é ler na forma contínua, e, ao término da leitura, se deparar com um vistoso sinal gráfico ■ que equivale à palavra “Fim”. Assim, o/a leitor/a poderá levar em conta sem remorsos, o que acabou de ler: um trabalho que se fundamentou pela noção de montagem cinematográfica e na sua relação com o *cut-up*, já que ambos podem operar como mecanismo articulador fundamental que justapõe imagens e textos para priorizar os efeitos de choque visual, de fragmentação, e no caso deste trabalho, de mútua contaminação. A segunda possibilidade de leitura será indicada pela experiência de se guiar pelo sumário abaixo. O/a leitor/a pode clicar sobre qualquer título e ser guiado/a para o conteúdo referente. No final de cada fragmento de leitura, haverá esses sinais gráficos

○° ○ ○ ● ↻ , ao clicar sobre eles será reconduzido/a novamente ao sumário. Nesse sentido, a leitura será não linear e determinada pelo seu interesse. Esse processo de escolha do ritmo e do sentido configurará um percurso sempre constelar e individual sobre o trabalho como um todo. Em geral, há a possibilidade de se caminhar tanto pelo “fundamento do sentido” – uma linearidade que nos auxilia na apreensão – quanto, para o “fundamento do uso”, em que não há diferença de hierarquia ou intenção entre os fragmentos. A escrita aqui foi organizada como uma polissemia. Ao invés do uso da estruturação por capítulos e subcapítulos para construir um efeito de coerência, foram usados recursos gráficos para construir visualmente um espaço, que revela como todo texto é sempre perfurado por outros textos.

As discussões presentes nesse trabalho se orientam pelas misturas que caracterizam a cultura contemporânea e podem ser descritas por termos como plágio, citação, hipertextualidade, cultura remix, entre outros. Todos esses temas funcionam como uma forma de reflexão sobre as maneiras experimentais de refletir sobre a relação entre realidade e ficção.

Dê uma chance ao texto e ligue os pontos!

**ISSO É UM PRELÚDIO
OU UM EPÍLOGO?**

9

MONTAR É RIMAR

21

BONUS TRACK

56

DELÍRIOS PARA TELAS DE DESCANSO

REMASTERIZADO

86

RE-ASSINAR

109

EU FIZ 37 ANOS...

67

BONUS TRACK

31

FATOS, DADOS E FONTES

133

MAKE SENSO COMUM *GREAT AGAIN*

130

SONHO ATUALIZADO

52

REFLEXÕES DE UM LIQUIDIFICADOR

82

REFERÊNCIAS

160

MASSA DE MUNDOS

132

**EU COMPRI ROUBEI MINHA IDENTIDADE.
FAÇA COMO EU COMPRI ROUBE UMA TAMBÉM**

155

CITARE

79

BENJAMIN, HAXIXE E J DILLA

32

TEXTO COMUNITÁRIO

64

A LÍNGUA É UM ERRO

115

PRÉ-TEXTO DO TEXTO

57

BONUS TRACK

63

**OS EFEITOS DE UMA FICÇÃO NA
REALIDADE**

137

O SELO DA “VERDADE”

126

ÁREA DE TRANSFERÊNCIA

146

PLÁGIO OU PREITO?

74

DEJÀ-VÚ

13

O ESPAÇO E O TEMPO DIEGÉTICO

143

ISSO É UM PRELÚDIO OU UM EPÍLOGO?

Há várias maneiras de se referir a um processo de reunião de distintos materiais e conceitos para constituir um novo objeto: montagem, *assemblage*, recombinação, e porque não dizer, plágio. Como consequência desse processo, o *Critical Art Ensemble* afirma que *um dos principais objetivos do plagiador é restaurar o fluxo dinâmico e instável do significado, apropriando-se de fragmentos da cultura e os recombina* (2001, p. 86). Dessa forma, o que é produzido enquanto significado pode ganhar novas dimensões que distanciam do sentido originalmente atribuído a um determinado objeto. Podemos aplicar esse raciocínio tanto às imagens quanto às palavras que, mesmo circunscritas em pressuposições incorporadas por uma construção mental acerca dos seus significados, ainda assim, podem fluir em direções não anteriormente anunciadas.

Recombinar referenciais é parte de um processo que almeja restaurar o fluxo de interpretações multifacetadas ao construir pontes de entendimento, dentro de um ir e vir precário, porém elucidativo, evadindo fronteiras entre ilhas de linguagens e margens intersubjetivamente dispares. Trata-se de uma maneira hipertextual que impossibilita estabilidades, mas dota a consciência de outras categorias possíveis de interpretação.

O hipertexto como “montagem conceitual”, por sua vez, pode também ser percebido a partir de Walter Benjamin. O filósofo pontua que *a verdadeira montagem se baseia no documento (...)* (1986, p.56), e documentar, se baseia no processo de colocar a vida cotidiana a serviço de registrar os vestígios e indícios dos acontecimentos. Registrar pode significar algo como assinalar alguma coisa por escrito, memorizar. Logo, a montagem pode ser percebida como uma forma de memorizar em um outro léxico. Ou seja, um modo de construir memórias através de bricolagens referenciais, que articulam através dos intervalos e das continuidades uma outra realidade estendida.

A montagem pode ser percebida como uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem. No livro intitulado “Distúrbio eletrônico” do *Critical Art Ensemble*, podemos observar que *o texto recombina* sob a forma de hipertexto *significa a emergência da percepção de constelações textuais que sempre/já explodiram. É nessa luminosidade incomum que o biomorfo autoral foi consumido* (2001, p. 94). A união de duas expressões independentes suplanta os elementos originais e produz uma nova organização sintática, mais concernente

com as ferramentas comunicacionais e tecnológicas do tempo presente. Sob esse argumento, quando dois objetos são colocados juntos, não importa quão distantes possam ser seus contextos, forma-se uma relação. A função hipertextual presente nessa relação se situa na fronteira do universo que se está criando e conecta o receptor, com outras fontes de informação, para articular mais claramente as ideias desse novo “autor”.

Walter Benjamin no livro *Passagens* propõe uma enorme colagem, e esse mesmo modelo operatório recombinaante tem múltiplas origens temporais, culturais e geográficas. Por exemplo, o escritor norte americano William Burroughs, na trilogia *Soft Machine*, publicada em 1961, forja o termo “*Heavy Metal*”, que aponta a tendência de produzir obras que não são criações originais, mas reproposições de obras/textos pré-existentes, algo como um remix literário primitivo. Há na música desde 1960 os “seletores jamaicanos”, em especial Rainford Hugh Perry conhecido como Lee “Scratch” Perry, Osbourne Ruddock conhecido como King Tubby e Neil Fraser conhecido como Mad Professor. Esses três representam os primórdios da cultura musical remix jamaicana. Há ainda a montagem no cinema de Serguei Mikhailovitch Eisenstein. O cineasta compreendia a montagem como blocos de construção, onde cada bloco deveria ser trabalhado de forma independente e isso geraria forma ao cinema. Este mesmo princípio pode ser percebido atualmente nos *mash-ups*¹. Em comum a todos os gestos da apropriação e do deslocamento, ambos consagrados por Marcel Duchamp e outros artistas visuais, que tiveram como premissa compor através do princípio *sampler*². O bom *sample*³ não tem pátria, se move como regime errante e procura nas justaposições uma adaptação a novas necessidades expressivas e reivindica a liberdade de traduzir o mundo transcrevendo-o em rearranjos.

O ato de transcrever (plágio) não se recusa a examinar qualquer concepção, admitindo que por trás do mundo tal como descrito por qualquer institucionalização, pode ocultar-se uma realidade mais profunda, ou que as percepções possam ser dispostas de diferentes maneiras e que a escolha de uma particular disposição correspondente à uma realidade simbólica não é mais coerente ou utilitária que outra. A exemplo dessa experiência de recombinação de mecanismos linguísticos, temos a possibilidade de nos conectarmos através de uma espécie de “constelação”⁴ linguística. O termo utilizado por Lezama Lima no livro *A expressão Americana* pressupõe que

um enunciado não se evidenciaria personificado ou fixo a algo estável. E, dentro de um processo de instabilidade latino-americana o autor aponta, essa instabilidade, como sendo uma forma de devir que vai em direção à formação de um sentido, para depois buscar sua desconstrução e, enfim, atingir uma visão histórica tecida pela profusão de imagens e referências. Esta perspectiva reflete, antes de qualquer outra questão, sobre a resistência americana no processo de receptividade de influências para construção de sua própria historicidade. A questão é fundamental para Lezama. Todo discurso histórico, pela impossibilidade de reconstituir a verdade, se apresenta como uma ficção, uma exposição poética.

Em analogia ao processo constelar proposto por Lezama, temos a produção *sampler*. A produção *sampler* se configura como uma operação; não é um projeto, mas a realização constante dessa operação. E só é uma operação, pois se trata de uma sequência contínua de procedimentos que apresentam certa unidade ou que se reproduzem com certa regularidade; andamento; desenvolvimento; ritmo. Entretanto, no ambiente tecnológico contemporâneo, apropriação e deslocamento adquirem novos enfoques: copiar e colar; seleção e edição; gravação e transcrição; *cut-up*⁵; recombinação; pirataria; plágio; cópia; reprodução. A posse do alheio, a citação e a criação se apresentam como a força motriz de um pensamento crítico atual que não apenas lê, mas recria sua visão de mundo. E essa criação se dá a partir da tensão permanente entre ficcional e factual, entre invenção e inventado. Com base nesse cenário ao qual a investigação se pautou, alguns questionamentos, se fizeram constantes: em que medida meu processo criativo é um reflexo desse contexto caótico de redirecionamento de vozes? Como dialogar com o ato da citação, da hipertextualidade e da cultura remix para formular uma outra possibilidade gramatical e visual?

Esse ensaio dissertativo, em certo sentido, se aproxima do ponto apresentado pelo *Critical Art Ensemble* no que tange a uma (...) *epistemologia da anarquia, de acordo com a qual o plagiador sustenta que se a ciência, a religião, ou qualquer outra instituição social impossibilita a certeza além do domínio privado* (2001, p.88). Como resultado nesse processo seria melhor dotar a consciência de tantas categorias de interpretação quanto possível (Idem). Dentro desse panorama, podemos pensar a figura do artista na atualidade como literalmente um “seletor” de obras alheias. Que

seleciona e articula novos itinerários provando que todas as linguagens e interpretações, nesse caso, podem ser potencialmente utilizáveis e reutilizáveis. Vagar por entre os símbolos escolhendo interpretações mais adequadas, é ser conduzido por uma sequência de referenciais que se apresenta como uma operação inventiva de reformulação de conteúdos

1 O termo *mashup* veio da música, mais especificamente da música eletrônica e significa misturar. Nesse tipo de música são visíveis as mixagens feitas por DJs que selecionam uma música e sua melodia, e de outra selecionam seu ritmo, obtendo uma terceira música pela mistura. O conceito se aplica também à informática e tem como exemplo o *Google Maps*. Nele é possível ter o conteúdo do site, com incrementos do *Flickr*, *Wikipedia*, *YouTube* ou um serviço de anúncios, por exemplo, agregados em um só lugar.

2 *Sampler* é um equipamento que consegue armazenar eletronicamente sons (*samples*) numa memória e reproduzi-los posteriormente, um a um ou de forma conjunta. No caso da pesquisa o termo é utilizado para definir o ato de armazenar e reconfigurar a fonte selecionada.

3 Em inglês *sample* significa “amostra”. “*Samplear*” significa utilizar trechos de registros sonoros ou audiovisuais antes realizados, para montar uma nova composição.

4 Lezama Lima (1982, p.44) percebe que as lógicas espaço/temporais não devem ser enfocadas sob a noção de continuidade e de linearidade, mas como uma “*constelación supra-historica*” que abandona a objetividade de um dado para aprofundar na ressonância de uma construção que transcende a noção tradicional de história. Uma articulação semelhante é sustentada por Walter Benjamin quando o autor destaca o ato historicista como um manuseio dos acontecimentos. Para o filósofo, *o historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico* (1994, p. 232). *A transformação de um acontecimento em fato histórico, segundo Benjamin, se daria postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios* (1994, p. 232). *Esse fator é o que faria com que o historiador consciente disso renunciasse a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário* (1994, p. 232).

5 *Cut-up* é uma técnica literária não-linear na qual um texto ou conjunto de textos são cortados literalmente em pequenas porções que depois são rearranjadas de modo a criar um texto novo. Esta técnica foi usada intensivamente pelo escritor americano William S. Burroughs derivado do seu contato com o artista inglês Brion Gysin.



O procedimento de buscar ajustes e ordenação a partes selecionadas com o intuito de alcançar em um todo o fim desejado é chamado de montagem. Em muitas áreas o ato de montar é designado como o processo de juntar partes em um dispositivo para fazê-lo funcionar. No rádio e na televisão a montagem se configura como sendo a organização das informações, programações numa determinada sequência para apresentação. No jornalismo montagem é o ato de preparar as provas de uma publicação, incluindo os títulos, textos e ilustrações que farão parte de suas páginas impressas e digitais. No cinema é o processo pelo qual o montador seleciona e une as cenas filmadas na sequência desejada para exibição. Leonardo Villa-Forte descreve a montagem, em diversas áreas, como um processo de constituição de uma obra *que enquanto colagem se refere ao seu resultado – assim como o mash-up, que é o produto da montagem de samples ou cenas (2019b, p.27). O autor completa pontuando que nas artes, fala-se em bricolagem (termo usado também para a literatura, emprestado das artes) como resultado da montagem de fragmentos, que podem ser referenciados, feito uma citação, ou não (Idem).*

Sem dúvida a montagem aponta para uma característica muito peculiar, ela coaduna em si, recepção e produção, pois em seu processo criativo trabalha-se explicitamente a partir do que se “leu” previamente. A montagem se dá pelo que foi selecionado e recortado. *No caso de uma bricolagem – podemos dizer também mash-up literário –, leitor e autor se reúnem numa figura só, dando origem ao autor-montador, deslocador, manipulador, autor-curador (2019b, p.27). Esse “autor” produz através de conteúdos não originalmente criados por ele. Como diz Villa-Forte estranha figura: um escritor que não escreve (Idem).*

A prática da montagem no campo do audiovisual, tornou-se mais evidente no início do século 20, com o diretor de cinema Sergei Eisenstein. Este passou a conferir à montagem um valor ainda não visto anteriormente na construção de um filme. Para Eisenstein o cinema era essencialmente composto de fragmento e montagem. Seu objetivo era construir nos espectadores uma percepção que os levasse a reconhecer sua realidade sócio-histórica. O cineasta variou, ao longo de sua carreira, sobre como processualmente interferir na percepção do espectador. Inicialmente concebia o espectador como uma espécie de máquina de reflexos, e seu desejo era o de interferir nessa máquina. Nos anos que foram sucedendo sua carreira,

a subjetividade do espectador foi ganhando mais espaço e sua obra passou a ser direcionada a criar uma conscientização do espectador através da emoção. Eisenstein, inicialmente, procurou uma comunhão de sentidos com o espectador, calculando cientificamente os efeitos estéticos de seus filmes e posteriormente em que ponto a transcendência emocional conduzia o indivíduo a um lugar de ajustamento contextual perante a História.

A montagem foi designada por Eisenstein como sendo um arranjo de fragmentos. A combinação desses fragmentos é o que produz um novo sentido. O cineasta tinha o interesse em criar associações entre os fragmentos para construir efeitos previamente estudados e causar emoções direcionadas no espectador. Em suas teorias, o fragmento era decomposto em diversos parâmetros: a luminosidade, o contraste, a duração, a cor entre outros. Sua forma de compor era a de “jogar” com a combinação desses parâmetros para expressar ideias visualmente.

As relações entre os parâmetros dos fragmentos recombinados, sempre foram relações de conflito. Eisenstein via no conflito um princípio fundamental que subjaz às obras de arte. Os conflitos representavam, para o cineasta, a base metodológica de sua produção, mas também diziam da possibilidade, em certa medida, da montagem refletir sobre as contradições sociais a partir da associação dos fragmentos em diversos arranjos.

No cinema assim como em outras áreas criativamente correlatas, a montagem se apresentou como uma experiência que antecedia alguns códigos. Eisenstein, no decorrer de sua carreira, designou uma metodologia para tornar visível e qualitativo o processo criativo de construção cinematográfica. No livro *A forma do filme* ele elenca algumas categorias de montagem. São elas: a montagem métrica, a montagem rítmica, a montagem tonal, a montagem atonal, a montagem intelectual.

A montagem métrica tem como característica básica ser construída a partir de *comprimentos absolutos dos fragmentos* (2002, p.79). Eisenstein pontua que os fragmentos são únicos de acordo com seus comprimentos, numa fórmula esquemática correspondente à do compasso musical. A realização está na repetição desses ‘compassos’ (Idem). Nesse tipo de método a tensão é obtida a partir da aceleração mecânica que encurta os fragmentos. Se numa clara alusão à música, a métrica estaria relacionada à preservação dos compassos (3/4, 2/4, 1/4 etc), a tensão métrica

residiria na utilização de uma métrica irregular e complicada (16/17, 22/57 etc). Na montagem **métrica**, o conteúdo do quadro do fragmento está subordinado ao comprimento absoluto do fragmento. Por isso, apenas o caráter dominante do conteúdo do fragmento é considerado; esses seriam planos 'sinônimos' (2002, p.80).

Na montagem rítmica o conteúdo do fragmento deve ser levado em consideração. O comprimento do fragmento não coincide mais com a determinação da fórmula métrica. Sendo assim, a determinação abstrata dos comprimentos dos fragmentos dá lugar a uma elasticidade. O cineasta aponta que nesse método há a possibilidade de *encontrar casos de total identidade métrica dos fragmentos com suas medidas rítmicas, obtidas através de uma combinação dos fragmentos de acordo com seu conteúdo* (2002, p. 80). Um ponto ressaltado pelo cineasta é de que nesse tipo de montagem só se consegue provocar perplexidade no especialista, o espectador leigo ficaria imerso em impressões ambíguas.

A montagem tonal expressa-se como sendo um estágio além da montagem rítmica. O cineasta aponta essa montagem como sendo um processo em que o movimento é percebido em seu sentido **mais amplo**. *O conceito de movimentação engloba todas as sensações de fragmento de montagem. Aqui a montagem se baseia no característico som emocional do fragmento – de sua dominante. O tom geral do fragmento* (2002, p. 82). As características gerais desse tipo de montagem aludem para uma percepção de som medida emocionalmente. Ou seja, uma percepção de vibração da luz medida tanto pelo fotômetro, quanto por olho nu em um fragmento, pode dar uma gradação emocional de mais sombrio ou mais alegre. Essa designação comparativa também pode ser medida matematicamente através de um coeficiente de iluminação. Também há o coeficiente tonal sonoro que alude à experiência emocional com sons e há a tonalidade gráfica que designa a comparação entre elementos formais e colorísticos em um fragmento ou na junção de muitos fragmentos.

Se a montagem tonal nasce do conflito entre os princípios rítmicos e tonais de um plano, a montagem atonal nasce do *conflito entre o tom principal do fragmento (sua dominante) e uma atonalidade* (2002, p. 84). Esta característica aponta para uma impressão colorística melodicamente emocional, que se designa diretamente tanto como uma percepção fisiológica,

como se relaciona com os níveis anteriores. Essas quatro categorias se configuram como métodos de montagem e só se tornam *construções de montagem* (Idem), quando se estabelecem como relação de conflito umas com as outras.

Já a montagem intelectual não é apenas a montagem de sons atonais geralmente fisiológicos. Como afirma Eisenstein, se trata de *sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas* (2002, p. 86). Nesse caso a qualidade de gradação é determinada pela influência alegórica que esta sugere.

Sejamos diretos: a montagem de Sergei Eisenstein pode ser percebida desdobrada em um fenômeno no campo da cultura audiovisual. Trata-se do *mash-up*. Há diferenças estruturais consideráveis nos procedimentos de montagem propostos por Eisenstein em relação aos procedimentos que envolvem o *mash-up*. No caso do cineasta o material a ser montado era advindo de suas próprias filmagens. Já em um *mash-up*, a montagem se dá pelo uso de cenas oriundas de outros autores e contextos. A recombinação de diversos elementos, sejam eles de contextos discrepantes, ou não, é sempre um traço constitutivo dessa manifestação cultural. Todo movimento cultural é, antes de tudo, híbrido e formado por hábitos e processos técnicos, sociais e semióticos que se conformam nas relações que estabelecem com outras culturas. Por outro lado, toda tentativa de circunscrever uma cultura acarreta uma homogeneidade que a empobrece. Nesse sentido, ser permeável a outras formas culturais é o que garante a força e a dinâmica dessas manifestações culturais. Não é o *mash-up* em si uma grande novidade, mas a forma veloz, acessível e permeável que o torna um fenômeno cultural relevante capaz de incorporar os princípios da montagem de Eisenstein, desdobrados em objetos culturais e comunicacionais do tempo presente.

Ao refletir sobre o procedimento de montagem e do *mash-up* observo que esse mesmo tipo de estratégia organiza a minha produção artística. Tomemos aqui um trabalho que realizei em 2017 como exemplo. *Déjà vu* é um tríptico medindo 35 x 145cm e tecnicamente explora o uso de guache e letraset sobre madeira. O trabalho se concentrou em uma prosopopeia, ou seja, em um diálogo entre duas plantas como elemento estrutural e mote das sequências narrativas. O processo de construção das imagens se valeu do conceito de *mash-up* que consiste na

combinação de duas ou mais obras, sem relação aparente entre elas, tendo como resultado uma nova peça. Foram selecionados os Metaesquemas de Hélio Oiticica, uma ilustração botânica e uma composição textual religiosa. A composição apoiou-se na equivalência dos atributos e nas ações das personagens como potência que conferiu ao imaginário um espaço poético intermediário, cujas leis podem ser no máximo homólogas, mas nunca idênticas às do mundo real. A narrativa se apresenta tanto de forma imagética como textual, convertendo a composição geométrica proposta pelo Metaesquema em caixas de texto baseadas na desestruturação dos *grids*⁶ de coluna e modular.



A relação entre os textos e imagens deixou de ser intuitiva, a lógica geral apontou para uma composição coerentemente organizada por uma estrutura de três atos – começo, meio e fim – criando continuidade e interligação rítmica entre as peças. De forma sintética, a questão central da narrativa referiu-se diretamente à supressão de direitos de uma classe em detrimento dos privilégios de outra. As pinturas apresentam um diálogo entre uma Espada de São Jorge e um Cacto Palma a respeito de viverem em um local onde apenas o Manjerição recebe luz solar plena. Como resultado dessa articulação um novo itinerário foi criado pelo trabalho, no qual todas as linguagens, nesse caso, se tornam potencialmente utilizáveis e reutilizáveis. Essa operação inventiva vagou por entre os símbolos escolhendo interpretações mais adequadas, ao invés de ser conduzida apenas por uma sequência linear de referenciais.

Podemos observar nesse exemplo uma característica que é sem dúvida a parte mais significativa de um mash-up que é, como nos aponta Marcel Buzato, *sua filiação a uma obra original, à qual se reporta de alguma maneira, com graus variados de diferenciação* (2013, não paginado). Recombinar elementos é reconhecer suas origens para posteriormente colocá-los em coexistência. Todo mash-up é em si a formalização da coexistência entre os signos apropriados.

Assim como Sergei Eisenstein tornou crível categorias de montagem, Marcelo Buzato menciona no artigo, *Remix, mash-up, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital* alguns esquemas classificatórios em torno do mash-up. São procedimentos operacionais, processos criativos e produtos discursivos. *Cada uma dessas dimensões está, obviamente, ligada às demais de maneira intrínseca, mas, ao mesmo tempo, oferece tipos diferentes de sistematicidade que vale a pena especificar e contrastar* (2013, não paginado).

Enquanto metodologia, o mash-up corresponde como nos aponta Buzato a uma variante de dois modos básicos de montagem: *sequenciação ou intercalação (montagem horizontal) e sobreposição ou composição (montagem vertical)* (2013, não paginado). A montagem horizontal (sequência por intercalação) corresponde ao encadeamento de trechos sampleados, respeitando ou não a ordenação que essas amostras tinham na obra-fonte. Já a sobreposição corresponde à soma de diferentes camadas ou guias simultâneas que irão se constituir a partir de uma síntese sincronizada. Os dois métodos frequentemente aparecem juntos, como em uma peça

cinematográfica em que à sequência sobrepõem-se camadas de cenas filmadas, animações e trilha sonora formando uma amálgama de imagens, textos e sons.

A montagem vertical é composta por (pontos de assentamento), ou seja, elementos que permitam que múltiplas camadas sobrepostas se assentem umas sobre as outras preservando o efeito de sentidos linear proposto pela composição como um todo. Para Buzato, *esses pontos podem ser elementos formais, como quando um DJ sobrepõe uma canção antiga a uma batida mais contemporânea, tomando como elemento de assentamento o divisor comum entre dois ou mais ritmos e andamentos* (2013, não paginado).

Nos dois processos apresentados aludindo procedimentos utilizados nos *mash-ups*, o que podemos verificar é o potencial de multiplicação de sentidos que um fragmento pode alcançar irrompendo com as convenções e contornando as possíveis faltas de “encaixes” produzindo possibilidades não previstas de funcionamento narrativo.

6 Timothy Samara (2013, p.23) utiliza o termo *grid* para referir-se ao conjunto de linhas e alinhamentos que auxiliam na distribuição de elementos imagéticos e textuais dentro de um formato bidimensional, na prática do design gráfico.

Dejà vú - Tríptico - Guache e letraset sobre madeira - 35 x 135 cm - 2017.

MONTAR É RIMAR

A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua remontagem

O ensaio de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*⁷ marca definitivamente as reflexões sobre a arte no ocidente. Algumas questões colocadas por mim são centrais para a compreensão da obra benjaminiana; esse texto, grosso modo, quer pensar, escrever e questionar alguns desses problemas tendo três focos para construção de um itinerário acerca do texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O primeiro: saber remontar, olhar e olhar mais, perceber o intertexto; atravessar o esgotamento de uma referência, procurando por intertextualidades. O segundo: compreender a atualização não como uma solução ou uma reposta, mas com uma verdadeira problemática, que expõe nossas inclinações mais do que nossos predicados e aponta para um problema real que é o princípio da coexistência cultural. O terceiro: a questão norteadora deste texto sobre um texto: colocar as referências em relação, como uma operação que se dispõe a refletir sobre o ato de tornar algo literário, como uma experiência artística e comunicacional.

Benjamin é o pioneiro a teorizar sobre o impacto que uma tecnologia pode produzir no modo de fazer e experimentar arte. Primeiro ele o faz desconfigurando uma certa perspectiva, para, em seguida, se impor como elemento fundador de uma nova configuração. *A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua remontagem* (2019a, p. 129). Remontagem esta que tem como objeto central de sua discussão a fotografia e o cinema como ponto inicial de interpretação e reconhecimento de uma nova estética que desorganiza a ortodoxia do conhecimento acerca da produção e reprodução de imagens. A montagem em Benjamin é, talvez, a base de seu pensamento. Ela se fundamenta como uma ressignificação do presente a partir de uma observação indicial que se localiza imediatamente em um tempo antecedente. Esse tipo de leitura (indiciária), no entanto, se atualiza contextualmente, propiciando o que a pensadora Jeanne Marie Gagnebin aponta como sendo uma *filosofia da história* (2004, p. 10). Contudo, não se trata da história enquanto disciplina que encadeia e concatena fatos passados, mas o método de remontar que pode ser percebido como uma maneira de articulação de pensamentos tecida com base na memória. Benjamin propõe uma interpretação radical da noção de progresso enquanto linearidade. Para o filósofo, a história não se faz suficiente quando entendida como

uma sucessão de fatos que se constituem por acumulação rumo ao progresso, e sim com um conjunto de descontinuidades, rompimentos e resíduos. Essa perspectiva fundamenta-se em certo sentido, como sendo a base teórica para a construção do conceito de “imagem dialética” e deve ser também entendida como uma parte fundamental do grande projeto benjaminiano sobre as passagens de Paris. As imagens dialéticas pressupõem o choque de temporalidades a fim de provocar uma atualização pelo contraste entre dois elementos temporais e contextuais díspares que se tornam evidentes pelo processo de montagem.

O livro *Passagens* é uma referência direta às “passagens parisienses”. Estas são galerias comerciais e funcionam, segundo a tese de Benjamin, essencialmente como entradas e saídas simultâneas. Em seu livro, cada fragmento textual pode funcionar como uma possível entrada ou saída, atestando não só a simultaneidade, como também a possibilidade de leitura a partir dos rastros.

Benjamin tem como base de seu pensamento a metodologia empregada no livro *Passagens*. É uma busca por rastros do passado para elucidar e ressignificar o tempo presente. O método em questão se vale da montagem literária para se organizar em torno da disposição dos fragmentos. Benjamin pontua que *não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os* (2009e, p. 502, fragmento [N 1a, 8]). Com esse trecho se faz nítido o interesse do filósofo em “escovar a história a contrapelo”. Nele o filósofo afirma sobre o processo de montagem como um lugar que homenageie os “arruinados” e os “injustiçados” tanto pelo esquecimento, quanto pelo desinteresse através de um diálogo cujo foco é a contraposição e contradição de ideias: uma “imagem dialética”. A imagem dialética se estabelece aqui como sendo uma relação de tensão constante entre limiares. *O que interessa não são os grandes contrastes, e sim os contrastes dialéticos, que frequentemente se confundem com nuances. A partir deles, no entanto, recria-se sempre a vida de novo* (2009e, p. 501, fragmento [N 1a, 4]). O resultado desse processo de montagem, se faz evidente como uma nova imagem aparente. Essa seria a imagem dialética. Um choque, o confronto entre uma tese e uma antítese, que o Benjamin postula através do conceito de montagem. Em outras palavras, a imagem dialética

seria o embate entre elementos que se encontram isolados temporalmente, um choque entre duas imagens para sintetizar uma terceira, distante das duas que a precedem.

Passagens é um livro que se estrutura em 36 arquivos, num total de 4.234 fragmentos e encontra-se organizado por letras maiúsculas e minúsculas. Contêm temas como, por exemplo: B – Moda; D – O tédio, eterno retorno; F – Construção em ferro; G – Exposições, Publicidade, *Grandville*; J – Baudelaire; K – Cidade de sonho e morada de sonho, Sonhos do futuro, Niilismo antropológico, Jung; N – Teoria do conhecimento, teoria do Progresso; X – Marx; Y – A fotografia; a – Movimento social; k – A comuna; l – O Sena, a Paris mais antiga; m – Ócio e ociosidade; r – *École Polytechnique*. O livro é composto por textos não lineares, sugerindo uma leitura espacial, na qual os links associativos e os roteiros de pesquisa proporcionam certo direcionamento por essa obra um tanto sinuosa.

A cada aproximação, a obra *Passagens* se apresenta de maneira inovadora. Em certa medida, isso se dá porque cada nova tentativa de leitura e interpretação resulta em um novo e multifacetado sentido. Sendo assim, para defini-la, talvez a melhor imagem seja a da figura do caleidoscópio, pois a cada novo movimento nesse objeto, combinações variadas de impressões se formam e diferentes sensações se manifestam. Isso nos leva a afirmar que as *Passagens* são estruturadas não em um sentido único e linear, mas como um percurso composto por múltiplas entradas e saídas simultâneas. Logo, o livro *Passagens* é uma das obras mais significativas do nosso tempo. Paris, como capital do século XIX, é uma espécie de centro urbano estruturado. A obra ambiciona construir rotas de atenção e destaque às galerias comerciais como primeiras paisagens de consumo, apresentando e representando o cotidiano da capital francesa.

O livro *Passagens* sugere uma nova maneira de ler e interpretar uma cidade ou uma civilização, tendo como matéria seus “vestígios”, pois como pontua Benjamin, *estamos menos no rastro da alma do que no rastro das coisas* (2009e, p. 247). Entretanto, o livro não é a obra benjaminiana de maior expressão por causa do volume, mas por sua estrutura, pela movimentação que sua reflexão suscita. Esses sinais que aludem para uma materialidade tanto acabada como inacabada de um livro aberto, que em certo sentido, comunica melhor pelo que não diz, já que como bem disse Benjamin *as coisas mudas falam como símbolos*” (2009e, p. 254). Ainda

assim, os sentidos desses símbolos se alternam para atualizar os seus usos, para enunciar muito sobre nossas cidades e conduzir uma reflexão em torno das maneiras de *habitar* “uma sociedade contemporânea. Pois, como nos lembra Benjamin, “habitar como verbo transitivo – por exemplo, na noção da ‘vida habitual’ – dá uma ideia da atualidade frenética que está oculta neste comportamento (*Idem*) que carece de um “objeto ou de costumes” como complemento para seu sentido completo. Talvez uma das maiores inovações dessa obra seja a de compor a partir de fragmentos, construindo, a partir dos princípios de montagem, provocações para pensarmos a vida nas cidades nos dias de hoje. Ao justapor fragmentos textuais de múltiplas temporalidades, Benjamin articula possibilidades de fricção, entre tempos díspares, como forma de iluminação recíproca entre tempos e contextos. Essa postura nos ajuda a pensar os problemas contextuais que vivenciamos atualmente, especialmente nas megacidades onde as conglomerações urbanas ganham novas configurações sociais, políticas, econômicas.

Walter Benjamin, envolto em estudos sobre novos regimes de visualidade e percepção do mundo diretamente verificados nas mudanças técnicas, defende em sua teoria que a técnica determina nossos modos de percepção, já que para o filósofo, *o homem moderno não poderia ser compreendido sem a análise da técnica* (2019a, p. 25). No entanto, a questão central vem a ser o tipo de técnica. Essa articulação, entre o ensaio sobre a obra de arte e seu projeto sobre as passagens de Paris, se apresenta como uma relação profundamente coerente, pois torna evidente a própria essência do conceito de fragmentação que se traduz na maneira dissoluta e caótica própria da essência construtiva e conectiva de suas reflexões. Para o filósofo, na primeira metade do século XX, com a ascensão das grandes cidades, e das práticas culturais que constituíam as mesmas – fotojornalismo, vanguardas, fotografia, cinema e rádio – uma reflexão sobre a sociedade moderna estava intimamente atrelada a uma teoria da técnica e de suas implicações nas artes. Benjamin acreditava que o papel das artes era o de uma caixa de ressonância privilegiada para a compreensão do novo papel da tecnicidade. A técnica, nesse ponto, adquiriu um lugar distinto na teoria estética, e passa a ser pensada do ponto de vista de uma teoria social. Sob esse aspecto, o primeiro e o último capítulos de *A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica* evidenciam que não se pode pensar as artes e a estética sem levar em

consideração as construções sócio-políticas do século XX. Essa mudança perceptiva impactou a modernidade e, conseqüentemente, seus ecos ressoam na atualidade.

Walter Benjamin observou com atenção as transformações promovidas pelo capitalismo entre os séculos XIX e XX. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o filósofo apontou para uma mudança da percepção estética do mundo visual a partir do impacto que os aparatos mecânicos de reprodução de imagens causavam, culminando não só na perda da aura das produções tradicionais de arte, como também nos novos modos de se produzir arte. Para Benjamin, a arte teve um impacto estrutural em seus moldes técnicos de registro, reprodução e projeção de imagens fotográficas, de modo a abandonar as funções miméticas rumo a um novo limiar estético. A fotografia, dessa forma, foi o grande estímulo de novas linguagens expressivas das quais as vanguardas do início de século, como o Surrealismo e o Dadaísmo, se valeram.

A fotografia, para Benjamin, enquanto linguagem, se tratava de um modo inteiramente diverso e intrinsecamente reprodutível, prescindiria de um “original” e seria agnóstica por natureza. Essa visão implicou em um abalo na tradição “aurática” de uma obra de arte, lançando, portanto, a modernidade em uma outra direção, onde a relevância de uma obra de arte não estaria no ato de imitar (a natureza ou os grandes modelos) ou ser original, mas sim, como nos aponta Márcio Seligmann-Silva *no fato de não existir mais uma identidade única, fechada, da obra, do seu produtor e daquilo que eventualmente ela venha a representar* (2019a, p. 29). Podemos conceituar aura, sob a perspectiva benjaminiana, como algo que um conjunto de imagens possuem por serem consideradas sacras. Dentro desse princípio, a aura não se trata de uma imagem em si, mas um “algo”, que se relaciona com a tradição por ter a unicidade e a autenticidade consideradas parte de sua existência. O avanço da reprodutibilidade técnica fez com que a produção de imagens perdesse seu valor de culto ao inflacionarem seu valor de exposição. Ou seja, com a reprodutibilidade técnica as obras de arte passaram a fazer parte do cotidiano, causando o enfraquecimento de sua aura cerimonial e conseqüentemente estabelecendo um lugar de experimentação contrário aos padrões da arte aurática. A instabilidade de uma obra de arte apontada por Seligmann-Silva diz, dentro desse panorama, de produções que se fundamentam como memórias ou registros que constroem a ideia de realidade a partir da experiência do

sujeito. Por exemplo a fotografia, por ser visual e por se configurar como um dispositivo análogo ao olho, representa os fatos ao invés de diluí-los subjetivamente. Contudo, a fotografia, dentro dessa perspectiva, outrora adotada como ferramenta científica confortavelmente repousada sob o signo da certeza, passa a existir também enquanto um registro desvinculado do testemunho, fundamentando nesse segundo ponto, um objeto reproduzível, artístico e sem aura.

Peter Bürger, analisando Benjamin em seu livro *Teoria da Vanguarda*, determina que a ruptura entre arte aurática (medieval e sagrada) e não aurática (moderna e profana) apresenta uma conclusão metodológica no que tange as periodicidades do desenvolvimento artístico que, para o historiador, residem *no quadro da instituição arte e não no plano dos conteúdos das obras concretas* (1992, p. 62). Essa periodicidade da história da arte está implicada à história das formações sociais em seus desenvolvimentos, e é evidenciada nas ciências da cultura através da produção de seus objetos. Dentro desse princípio, segundo o historiador, poderíamos destacar dois pontos efetivamente: *primeiro, que as obras de arte, por si mesmas, pouca influência exercem, cabendo a determinação decisiva do seu efeito a instituição em que funcionam* (Idem), e como segundo ponto Bürger pontua que os modos de recepção precisam ser fundamentados social e historicamente: *o aurático, por exemplo, na sua relação com o indivíduo burguês* (Idem). Para o historiador da arte Peter Bürger, Benjamin teria inaugurado, com o conceito de aura, um tipo de relação entre obra e produtor passível de ser observada como “autonomia em relação ao valor de culto” no âmago de um contexto social e histórico específico: a instituição de arte. O historiador ainda coloca que as condições históricas que propiciam uma autocrítica do subsistema social artístico, em resumo, não se explicam apenas com o auxílio do teorema de Benjamin que, como Bürger aponta, *haverá antes que deduzi-las da anulação das relações de tensão entre a instituição arte (o status de autonomia) e os conteúdos das obras concretas, sobre as quais se constitui a arte da sociedade burguesa* (1992, p. 63). É importante ressaltar que arte e sociedade não se enfrentam como duas ordens mutuamente excludentes, mas que a separação da arte face aos anseios de seus conteúdos é um fenômeno social determinado pelo desenvolvimento social na sua totalidade. Esse desenvolvimento foi percebido por Benjamin no que tange à fotografia e o cinema.

A fotografia em uma sequência de imagens irá ganhar movimento, som e o nome de cinema. Uma potente ilusão de ótica que confere vida aos estáticos fotogramas. Se foi a fotografia quem introduziu o caráter emancipador, anárquico e agnóstico à obra de arte tradicional, é o filme que amalgama a dispersão e a devoção das massas em torno de uma expressão artística. Essa percepção vai de encontro ao modo original e preciso da teoria benjaminiana enquanto uma teoria da produção e recepção do filme como um meio de testar nossas capacidades de sobrevivência. Benjamin projeta no cinema – essa arte antípoda da aura, já que é inteiramente feita de cópias e, portanto, antiaurática por excelência – uma significação social capaz de modificar a relação da massa com a arte.

Benjamin acredita que *a fórmula em que a estrutura lógica do filme, em seu aspecto técnico, chega à expressão é a de imagens descontínuas que se diluem em uma sequência linear e contínua* (2019a, p. 130). No cinema toda continuidade se dá pela junção de planos. Os planos no cinema não falam de forma isolada, precisam das relações para a existência de uma significação. Nesse ponto, os cortes e as transições arquitetam somatórias criativas e interessantes. Por exemplo o *match cut* que é uma técnica de edição de filmes e promove a transição entre dois planos distintos que possuem alguma correspondência entre eles. Seja ela por algum movimento ou assunto. A intenção é convidar o espectador a conectar os assuntos distintos. Talvez, o tipo mais utilizado de *match cut* tenha sido o gráfico. A semelhança imagética entre dois planos irá definir como o público terá a chance de somar o que o primeiro plano apresenta para concluir em um segundo e obter um entendimento como um todo. Contudo, existem muitos tipos de *match cut*. Um deles é o de movimento. Nele o primeiro plano irá começar um movimento, que será finalizado em um segundo plano. Há ainda, o *match cut* sonoro, que liga os planos através da similaridade do som entre uma cena e outra. Essas transições almejam construir conexões e contrastes entre cenas díspares. Como aponta Benjamin em *A doutrina das semelhanças*, um olhar lançado à esfera da *semelhança* deve consistir menos no registro de semelhanças encontradas que na reprodução dos processos que engendram tais semelhanças (1996a, p. 108). Nesse ponto, podemos refletir sobre como as semelhanças são produzidas pelo ser humano ao pressupor uma correspondência como sendo um processo que só irá assumir sua possibilidade total de significação quando

levarmos em conta que fundamentalmente todas elas incitam comparações e a capacidade consciente de reconhecer afinidades.

O *match cut* serve para dar mais coerência entre as mudanças de planos, constituindo com isso, uma continuidade narrativa criada a partir de semelhanças. Contudo, essa técnica de transição que é utilizada para diminuir a discrepância entre os planos, também pode ser usada para criar leituras e significações poéticas assimiláveis. Benjamin, no texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, aponta para a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência (...) (1994, p. 204). Um exemplo dessa afirmação, talvez seja o filme *Modern Times* de Charlie Chaplin. No início do filme podemos perceber um rebanho de ovelhas caminhando rapidamente no primeiro plano. Logo em seguida, no segundo plano, a imagem apresenta um volume de pessoas saindo de uma estação de trem. Como o filme é uma crítica a produção industrial e a condição de trabalho dos empregados, que os retrata como uma massa de pessoas que serve apenas para a produção, alienadas e comandadas a seguir sempre as mesmas ordens. Logo, ao fazer o paralelo entre a era industrial e o rebanho, Chaplin está reforçando essa ideia. Esse exemplo fica ainda melhor quando reparamos em um detalhe, que é a presença de uma ovelha negra no rebanho que é evidentemente uma metáfora sobre o personagem de Charlie Chaplin. O protagonista estaria inserido no rebanho industrial, mesmo assim ele não se adaptaria de maneira apropriada. Essa análise aponta para o capítulo XI do ensaio *A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica*, o qual Benjamin afirma que *no filme é muito menos importante o ator representar um outro diante do público do que representar a si mesmo diante da aparelhagem* (2019a, p. 74), pois o ator de cinema estaria segundo o filósofo exilado de si mesmo. *Ele se volatiliza a si próprio, e a sua realidade, sua vida (...)* (Idem), com intuito de coadunar sua “aparição fugidia” com a história representada. Atuar nesse ponto seria como fabricar outra realidade transpondo pontos da personalidade do ator para o papel representado. O cinema tem como premissa apresentar não apenas uma sequência logicamente coesa, mas uma narrativa (montada) que contenha o máximo de elementos estimulantes para um público. A montagem para o cinema se fundamenta como uma ferramenta – técnica – de desenvolvimento

e continuidade narrativa. Ou seja, em um processo criativo, dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criarão um conceito, uma nova qualidade que surge da justaposição. Essa justaposição que no cinema é feita com dois ou mais pedaços de filme para compor uma cena, não é uma exclusividade do cinema. Estamos acostumados quase que automaticamente a fazer uma síntese dedutiva dos fatos através de nosso piscar de olhos e de nosso foco. Contudo, a justaposição de planos não se comporta apenas como uma soma de dois fatores isoladamente. Ela está relacionada exclusivamente ao produto dessa soma. Isso acontece porque o resultado dessa operação técnica é qualitativamente diferente do resultado dos planos estudados isoladamente. Pouco importa se os planos são correlatos ou relacionados entre si, quando justapostos, inevitavelmente, uma terceira imagem surge. Esta fará com que planos isolados que pareciam não ter um sentido aparente, tornem-se correspondentes e favoreçam a uma imersão contemplativa. Tanto aqueles fatos que não são colocados fisicamente lado a lado, como aqueles fatos que imageticamente são colocados no cinema constituem as rimas visuais. A rima visual é o equivalente no cinema a uma rima textual. Ou seja, ela acontece quando um plano tem uma similaridade visual com outro plano que veio em algum momento anterior na narrativa. Mas, essa não é necessariamente apenas uma repetição aleatória. As melhores rimas visuais têm sempre um propósito que pode variar com as intencionalidades da obra. Uma das razões mais comuns para se utilizar uma rima visual é para reforçar as temáticas do filme. Uma rima visual tem a intenção de fortalecer a coesão narrativa dentro das temáticas do filme, mesmo que sutilmente. Outra possibilidade para os usos de rimas visuais é nos aproximar da atmosfera psicológica dos personagens e suas perspectivas e percepções. Um exemplo é o filme sul-coreano *Old Boy* de 2003 dirigido por Park Chan-wook, baseado no mangá japonês de mesmo nome e escrita por Nobuaki Minegishi e Garon Tsuchiya. O filme utiliza do recurso das rimas visuais para representar o estado emocional do protagonista. Podemos perceber isso logo no início do filme. Um quadro aparece pendurado em uma parede com os dizeres “Ria, e o mundo vai rir com você! Chore e você vai chorar sozinho!” A pintura tem representado um rosto masculino que tem um semblante dubio. O estado emocional representado por esta pintura parece ser os sentimentos de alegria e de tristeza simultâneos e o protagonista do filme (Oh Dae-su) reproduz

exatamente a mesma expressão no fim do filme. Com essa rima visual o diretor Park Chan-wook traduz a instabilidade emocional do personagem que se vê no fim do filme dividido entre a alegria e a tragédia. Essa rima visual é uma construção baseada em montagem. Sendo assim, podemos concluir que de alguma forma a montagem e a remontagem se fundamentam como ordenações da natureza ilusória de uma realidade transcritas de maneira, nesse caso, fílmica. Benjamin articula que a *representação cinematográfica da realidade é incomparavelmente mais significativa para o homem contemporâneo, pois ela obtém o aspecto livre de aparatos da realidade (...) (2019a, p. 85)*. Esse aspecto de liberdade existe, pois, diz diretamente das funções de um testemunho histórico de um filme. Testemunho este que se torna instável, pois desestabilizaria a autenticidade e a autoridade de um fato desacorrentando códigos e recombinao sistemas através de uma montagem, para dizer de uma realidade.

7 O ensaio A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica — no original escrito alemão, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* — foi publicado em francês na revista do Instituto de Investigação Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*), em 1936, quando o Benjamin morava em Paris, fugindo do regime nazista da Alemanha que perseguia e exterminava judeus. O texto tem duas versões. A primeira, escrita entre 1935 e 1936 e outra, iniciada em 1936, somente publicada em 1955. A versão utilizada nesse estudo foi produzida pela L&PM em 2019 com as versões, com notas e variantes. Uma visão global das quatro versões existentes.



BONUS TRACK⁸

O objetivo de (re)montar (elevar-se; recompor; reparar; tornar a montar; ter origem em; existir a partir de algo; datar; recuar no tempo; fazer menção; referir-se) é o de fazer do mundo uma trama biopolítica interligada pelo tempo em um espaço.

⁸ A sentença é uma proposição de como reconfigurar uma frase remontando os fragmentos. Substitua a palavra “remontar” por alguma outra definição que se encontra entre parênteses e observe se há alguma alteração na interpretação do enunciado.



BENJAMIN, HAXIXE E J DILLA

Antes de começarmos, trague profundamente e mantenha a fumaça dentro do seu peito.

Comece com um exame meticoloso, do videoclipe do DJ e produtor J Dilla⁹ intitulado *Last Donut of the Night*¹⁰ que foi lançado em 2006 no Youtube e aponta para um princípio bastante parecido de montagem cinematográfica. J Dilla se apropria de trechos de *Rainbow 65* de Gene Chandler e de trechos de *To You With Love* do conjunto *The Moments* e os recombina, costurando trechos de músicas, o produtor abre um vívido caminho no qual se fabrica uma atualização de sentidos. Um dos elementos que se faz perceptível nesse processo é o de criar um trajeto que os diretores Tuomas Vauhkonen e Jeremias Nieminen interpretam morfológicamente como uma narrativa precisamente pautada nas tensões e repousos da música *Last Donut of the Night*. A gestualidade dos atores e as velocidades das cenas são alteradas para conferir continuidade e interligação entre música e videoclipe.

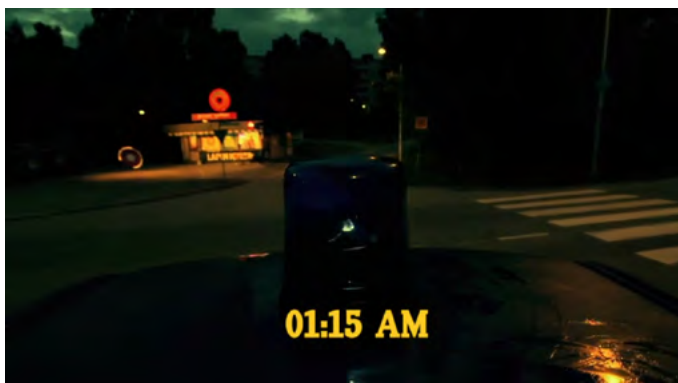
Podemos entender a construção citada, como um paralelo ao capítulo X do ensaio de Benjamin. O filósofo afirma que o processo de construção de uma obra de arte se dá *no período de sua montagem* (2019a, p. 71), onde sua singular arquitetura, composta por fragmentos, constrói-se como um mosaico de reproduções. Mosaico este que evidencia as intencionalidades de seu produtor. Todo produtor tem uma maneira de selecionar e montar imagens, frases, palavras, cenários, diálogos e de construir sua estratégia comunicacional. Há no processo de recepção, dispersão e interesse espontâneo que pode ser desdobrado em múltiplos caminhos. Mas o que faz, na verdade, um produtor que elenca e monta fragmentos?

Observemos o vídeo clipe. Logo de início a sirene de uma viatura policial atravessa uma rua da cidade de Lahti no sul da Finlândia. Sob um ponto de vista musical, *Last Donut of the Night* inicia-se com uma sirene com efeito de *fade in*¹¹ que se junta a uma linha que mistura uma batida rítmica com tons graves, e também a um teclado, apresentando uma espécie de harmonia central.

O primeiro plano capta de maneira desfocada a viatura por entre a circunferência do letreiro. O segundo plano a viatura vai de encontro a uma loja de roscas *Donut*. No terceiro plano os policiais descem da viatura e um deles pisa em uma poça d'água. No quarto plano visualizamos dois policiais, um bem jovem que entra na loja de *donuts*, e outro mais velho que fica sentado na

área externa do estabelecimento sintonizando no rádio da polícia uma música.

Após essa espécie de interlúdio, há um efeito de sintonia de rádio e posteriormente há uma transição para a música que é construída com *samples* e basicamente se repete em um *loop*.



O quinto plano o foco é no rádio da polícia, que sintoniza a música *Last Donut of the Night*. O loop é composto por trechos de *Rainbow 65* de Gene Chandler e de trechos de *To You With Love* do conjunto *The Moments* em um compasso quaternário. O tema é apresentado pela melodia do violino, com marcação de uma pandeiriola. Juntamente com o acompanhamento harmônico do

teclado, também há um contracanto da guitarra com o vocal logo no início. O *loop* se repete com algumas pequenas variações ao longo da música.



No sexto plano, o policial mais jovem sai do estabelecimento com uma bandeja repleta de *Donuts* e duas xícaras de café. O sétimo plano é um “primeiríssimo plano”¹² ou um “plano detalhe” no rosto do policial mais velho, que balança o rosto lentamente. Sua expressão facial é a de muita satisfação ao ver a bandeja.

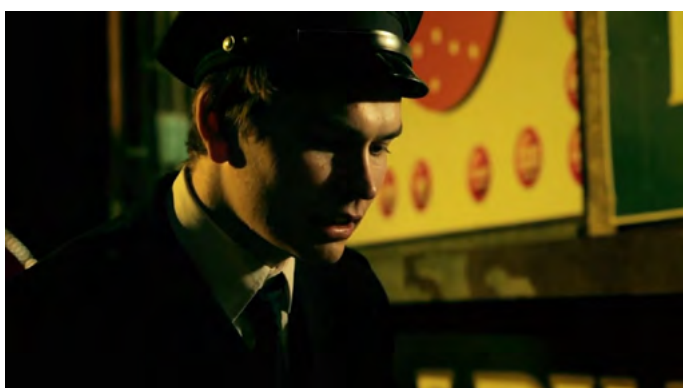
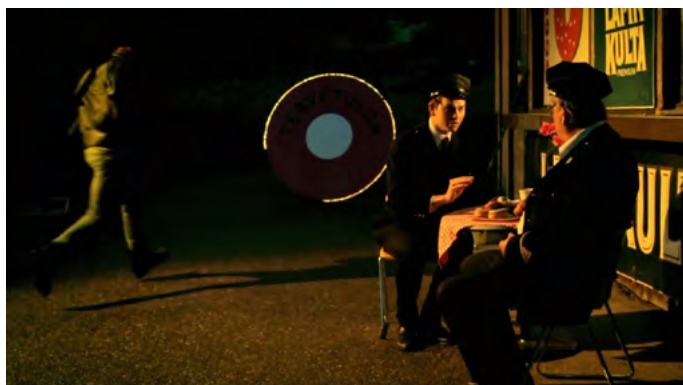


O oitavo plano foca na bandeja chegando à mesa. O policial mais novo se senta à mesa enquanto o mais velho abocanha a primeira rosca em uma junção de planos.

A aparente simplicidade da música é contraposta a alguns elementos que sugerem pequenas nuances, como o tema exposto pelo violino. O tema tem notas vizinhas e repetidas feitas por um violino e acompanhado por uma repetição de notas rápidas na região aguda, executadas por uma guitarra.



O nono plano se torna uma constante – este é novamente a reapresentação do sétimo plano – para dizer das ações do policial mais velho que come e bebe seu café com determinação. Todas as suas ações são evidenciadas pelo close em sua face. No próximo plano vê-se os dois policiais sentados. O policial mais novo ainda não comeu nenhuma rosca. Uma figura masculina passa atrás dos dois policiais correndo e entra na loja.



O próximo plano é um close em ângulo normal¹³ no rosto do policial mais novo que olha para a bandeja enquanto o mais velho puxa-a em sua direção. Quando o policial mais novo vai se servir pela primeira vez, há um corte na cena. O próximo plano é a figura masculina que anteriormente entrou na loja correndo, saindo da loja com uma caixa vermelha com todas as roscas do estabelecimento e com uma meia calça vestida na metade do rosto.

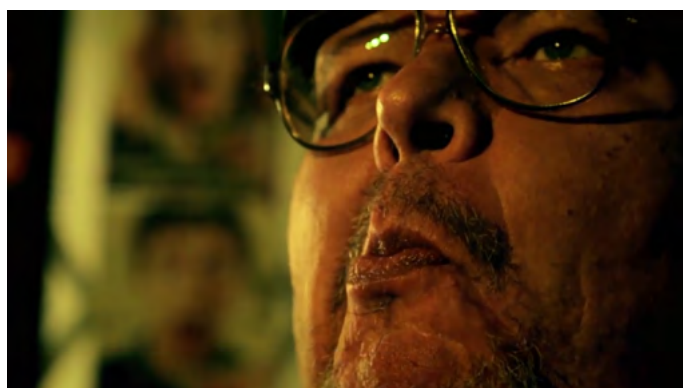




O próximo plano é um close no policial mais jovem levando a primeira rosca em direção a sua boca. Há um corte e no próximo plano o aparente “ladrão” tropeça em um balde que está bem na entrada da loja e vai ao chão derrubando todas as roscas.



No próximo plano, o policial mais jovem com uma rosca na mão, olha para trás e vê a dona da loja com um rodo em mãos indo em direção ao “ladrão”. Seu rosto se vira em direção ao mais velho.

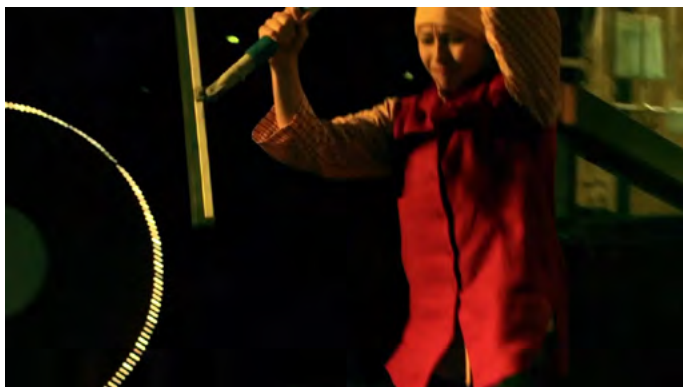


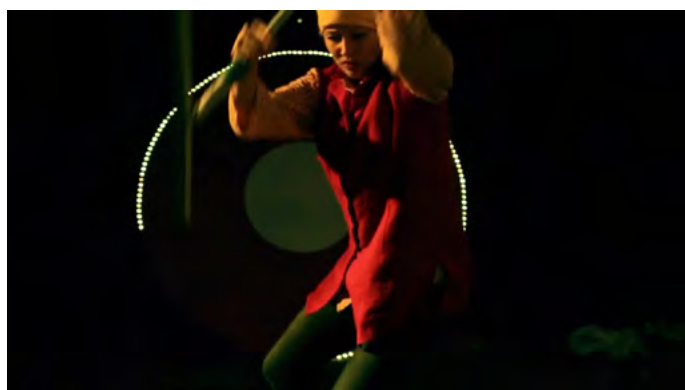


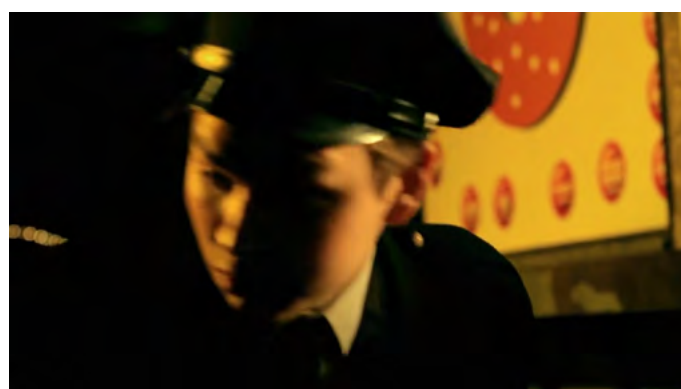
Há um corte e no próximo plano em um “primeiríssimo plano” no rosto do policial mais velho, vemos este mastigando e olhando em direção ao “ladrão”, mas completamente absorto pelo sabor da rosca.



Neste plano o policial mais jovem com a rosca na mão sem saber o que fazer. Há um corte e no próximo plano, a dona da loja acerta várias vezes o “ladrão” no chão com o rodo que ao tentar se levantar começa amassar com o corpo os *Donuts* no chão.

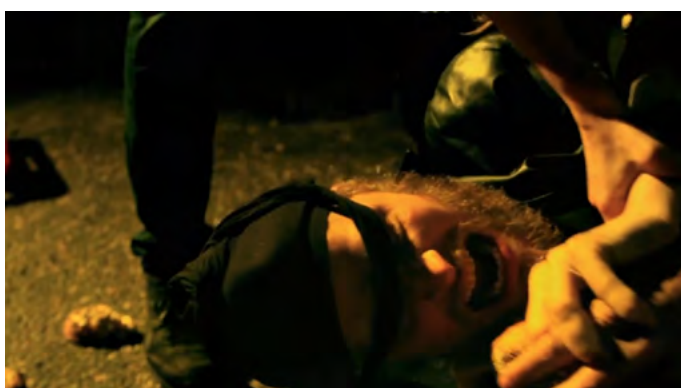






Há um corte e na próxima cena que é o mesmo close usado inicialmente no rosto do policial mais jovem, ele decide deixar a rosca na bandeja e ir em direção a cena de agressão.

O próximo plano é um “plano médio”¹⁴ em que o policial mais jovem chega no conflito. A próxima parte da narrativa é uma montagem de tomadas que mostram os três personagens desesperadamente tentando salvar as rosas, mas as destruindo. Há nesses três personagens – policial jovem, dona da loja e “ladrão” – uma tensão e um desejo frustrado de conseguir comer ou proteger algum *Donut*.



Há um corte e a cena composta de três planos, foca a bandeja com agora bem menos roscas e o policial mais velho, aponta e circula o dedo indicador aparentando indecisão sobre qual comer. Contudo, o policial mais velho ainda continua se servindo de mais algumas roscas.





Há um corte e a próxima cena mostra o policial mais jovem, que está sem o quepe e todo descabelado, olhando em direção a mesa solicitando a ajuda de seu parceiro.



Há um corte na cena e aparece a bandeja com uma última rosca e a mão do policial mais velho circulando a rosca até pegá-la. Há um corte na cena e o próximo plano são os três personagens de uma forma tensa e lenta destruindo várias rosas ao longo de seu conflito. A próxima cena mostra o policial mais novo desesperado pois, as rosas da mesa acabaram e ele internamente parece desistir de conter o conflito e passa a tentar salvar alguma rosca.





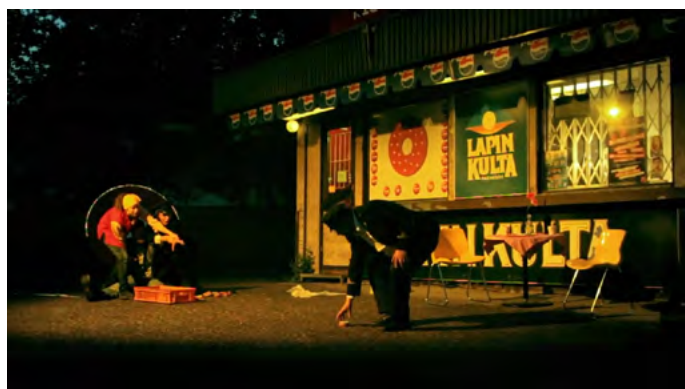
Há um corte e mostra que quando esse policial foca em salvar uma rosca alguém dos outros dois personagens destroem com um pé ou com o corpo.



Neste corte mostra o policial mais velho comendo o último pedaço da última rosca da bandeja. Há novamente um corte que mostra um primeiro plano, *contra-plongée*¹⁵ ou câmera baixa, mostrando o “ladrão” quase comendo a última rosca, o policial jovem segurando sua mão, e a dona do estabelecimento tentando o imobilizar.



Na confusão acidentalmente o policial mais jovem bate na mão do “ladrão”, lançando o *Donut* na direção do policial mais velho. Há um corte, e o mesmo plano médio vemos a rosca voando em direção do policial mais velho.



Há um novo corte e o próximo plano o enquadramento foca em um “ângulo de nuca”¹⁶ do policial mais velho que se levanta para pegar o *Donut* que acabou de cair do seu lado. Há um corte e o próximo plano o policial mais velho já de pé, caminha em direção a rosca, há um novo corte e em um “plano de conjunto”¹⁷ o policial mais velho pega o *Donut*, em outro plano volta para sua cadeira, senta-se, há um novo corte e voltamos para o primeiríssimo plano que sempre mostrou o ato de comer desse personagem.



Nesse plano ele observa a rosca e há um corte na cena. O próximo plano mostra o policial mais jovem e o “ladrão” apreensivos olhando em direção ao policial mais velho. Há um novo corte e nesse primeiríssimo plano o policial mais velho cheira a rosca.



Nesse ponto, alguns padrões melódicos diferentes são apresentados pelo vocal na sua execução e sugerem um novo tema ou uma nova parte estrutural, mesmo que de uma forma bastante rápida. Assim, podemos refletir que as características apresentadas na música sugerem uma estrutura musical (A – B – A). A condução para um término da música apresenta um vocal composto por notas rápidas, e algumas melodias ascendentes e descendentes executada por um violino.





Estes cortes mostram o policial mais jovem em um *contra-plongée* olhando com apreensão e um certo desespero para o policial mais velho. Há um novo corte e em primeiríssimo plano, já sem a música de fundo e com a velocidade do vídeo ao normal na cena, e por fim, ao contrário da parte inicial há de forma marcante a interrupção da música em um corte coincidindo com o policial mais velho abocanhando ferozmente a rosca, mastigando com muita intensidade seu pedaço. Há um novo corte e a tela fica preta.

Ao observarmos a construção narrativa, o que se faz evidente é que tanto J Dilla, quanto os diretores Tuomas Vauhkonen e Jeremias Nieminen, reuniram tensionamentos e propuseram transcrever esses rearranjos em um terreno reconhecidamente poético. A partir da análise do videoclipe podemos pensar esses produtores como cirurgiões que realizam incursões no tecido daquilo que está aparente: uma realidade fabricada pela montagem de fragmentos. Benjamin aponta o cirurgião como aquele que *minimiza a distância em relação ao manipulado* (2019a, p. 85), já que este estaria, segundo o filósofo, em contato direto *penetrando-o de modo operativo* (*Idem*). Sob essa perspectiva podemos pensar que um produtor se configura como uma espécie de cirurgião que opera conectando ou construindo novas interconexões através do rearranjo

dos múltiplos pontos de vista sobre um dado. Sob a ótica de Walter Benjamin, *Last Donut of the Night*, opera como uma imbricação de fragmentos de pensamentos de muitas naturezas plásticas, dessacralizadas e elevadas à extrema condição de experimentação transcendente. Resultado de tecnologias de edição de imagem e som que cuidam de “violiar” ainda mais o que já nasce a partir de muitas origens possíveis. Em *Last Donut of the Night* os fragmentos têm seu valor em si, mas, mais do que isso, são essenciais para a composição de uma construção maior, que é arquitetada a partir de vestígios de outras autorias. Sendo assim, dar sentido também seria como corromper o sentido e interpretá-lo, segundo interesses arquiteturais próprios.

No ato de aproximar obras distintas, estabelecem-se outras constelações de sentidos. Na atualidade, essas constelações se tornam decodificáveis por milhares de formas a critério de cada receptor e em muitos formatos. No caso do exemplo audiovisual – *Mp3, Wave, Mp4, Mpeg, Mov, Flac* etc. Esses formatos comprometem radicalmente a possibilidade aurática de um suposto “original” e sua deformação, perante a sua forma de armazenamento e distribuição, totalmente digital. Em certa medida essa multiplicidade informativa conduz a um certo anonimato. Talvez essa seja a expressividade pós-moderna elevada exponencialmente, sintetizada em tecnologias que influenciam radicalmente na formatação de um conteúdo e todas as consequências que disso decorrem. São as mudanças sociais e políticas do século XX descritas por Benjamin, cujo impacto da velocidade cultural modelam o tempo de hoje.

Exale a fumaça que estava dentro de você.

⁹ James Dewitt Yancey mais conhecido pelos seus nomes artísticos J Dilla e Jay Dee, foi um rapper, DJ e produtor musical americano que emergiu em meados da década de 1990 em Detroit, Michigan. É considerado como um dos mais influentes produtores de toda a história, trabalhou com De La Soul, Busta Rhymes e Common.

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=fC3Cthm0HFU>

¹¹ Em engenharia acústica, é o aumento gradual do nível de um sinal de áudio.

12 É um plano cinematográfico em que a figura humana é enquadrada dos ombros para cima.

13 É quando a câmera filma no nível dos olhos da pessoa que está sendo filmada.

14 É um plano cinematográfico em que a figura humana é enquadrada por inteiro, com um pouco de “ar” sobre a cabeça e um pouco de “chão” sob os pés.

15 É quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima.

16 A câmera está em linha reta com a nuca da pessoa filmada.

17 Com um ângulo visual aberto, a câmera revela uma parte significativa do cenário à sua frente. A figura humana ocupa um espaço relativamente maior na tela. É possível reconhecer os rostos das pessoas mais próximas à câmera.



SONHO ATUALIZADO

A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua atualização

Benjamin observa no ensaio *O Surrealismo* que, para os surrealistas, *a vida parecia ser digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre o sono e a vigília (...) (1987, p.22)*. Ou seja, para o filósofo, essa ideia permitiria que imagem e som se interpenetrassem em uma continuidade exata que não sobalaria nenhuma fissura para inserir o que ele chama de “sentido”. A acepção da palavra sentido é aqui entendida como uma extensão do significado original, ou como uma definição que supõe uma comparação implícita de qualquer ordem, ou ainda uma associação por contiguidade. Habitar o limiar entre sono e a vigília, proposta do Surrealismo, diz da alternância entre os períodos que passamos acordados e os períodos em que dormimos. Período este que é regulado pelo claro e escuro, ou seja, dia e noite. O cronótipo de um sujeito pode ser alterado pela embriaguez sensorial induzida por narcóticos ou por estados de êxtase meditativo. No intuito de unir perspectivas e realidades aparentemente distantes, o sonho, segundo Benjamin, seria determinado como sendo a morada do limiar. Os surrealistas possuíam a ambição de ignorar as discrepâncias, tais como o devaneio e a revolução, uma vez que o Surrealismo enquanto movimento estético e político visava abolir a oposição tradicional entre a ação e a palavra e entre sonho e realidade.

Para Benjamin, *há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se, enquanto manifestação pública (1987, p.22)*. O surrealismo foi visualizado pelo filósofo enquanto manifestação pública. Benjamin acreditava que o sonho era um aspecto “linguístico” real da vida humana e não uma brusca oposição sem nexos com a realidade. Nesse sentido, imagem e linguagem sobrepujavam a vida e essa precedência vinha de um centro de força ligado à linguagem. Não se tratava apenas de precedência em relação ao que chamamos de “sentido”. Tão pouco a relação individual entre o Eu e o mundo, pois o sonho destrói lentamente a noção de consciência. Benjamin observa que as obras surrealistas lidam com documentos, palavras, manifestações, falsificações, pois são experiências que não têm nada a ver com teorias e tratados limitadores, mas com uma espécie de embriaguez sensorial. O processo pelo qual

a embriaguez abala o Eu, observa Benjamin, é um processo fecundo e vivo que não se limita apenas ao sonho, ao haxixe e ao ópio, mas visa a superação autêntica e criadora de um tipo de iluminação profana. Para Benjamin a iluminação profana estaria (...) *estranhamente associada à dialética da embriaguez* (1987, p.25). A embriaguez estética não seria conseguida apenas pelo consumo de narcóticos, pois esta, estaria inserida em uma espécie de desregramento dos sentidos que Rimbaud preconizava, e pode ser considerada como uma forma de experienciar a realidade com outro ponto de vista. Uma das formas de se pensar sobre a embriaguez é refletir sobre o significado da deriva: a figura do *flâneur* é sem dúvida, alguém que experimenta a multiplicidade da vida dentro de outra perspectiva. *Flâneur* é um termo que tem como significado alguém que é errante ou caminhante e que fazia a taxonomia do asfalto. Benjamin se referia aos *flâneurs* como “botânicos do asfalto”, estes seriam responsáveis por devassar os mistérios encontrados no cotidiano, (...) *graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano* (1987, p. 33).

A proposta surrealista teria como intuito, atualizar as estruturas mentais e se dava como um percurso por entre contrastes temporais em um terreno sensível. De maneira parecida Benjamin acreditava que o dadaísmo tentava obter com os meios da pintura (ou literatura) os mesmos efeitos que o público busca hoje no filme (2019a, p. 92). Ou seja, uma correlação rítmica entre tensão e repouso com o intuito de montar uma “distração veemente”, o que o filósofo define como sendo uma iluminação profana.

É importante pontuar que o conceito de “montar” sob a perspectiva de Peter Bürger não é bem uma atualização do conceito de alegoria em Walter Benjamin. Montar trata-se de uma ferramenta discursiva que permite tornar verificável o conceito bejaminiano de alegoria. O filósofo pontua que a montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra (1992, p.122). Para Peter Bürger, o alegórico, de Walter Benjamin, se trata de um método que retiraria um elemento de seu contexto e função social, isolando-o para posteriormente o reinseri-lo. O historiador aponta que a montagem (...) *não introduz nenhuma categoria nova, alternativa ao conceito de alegoria; trata-se antes de uma categoria que permite estabelecer com exatidão um determinado aspecto do conceito de alegoria* (Idem). O alegórico

seria, portanto, uma reunião de fragmentos de realidades funcionando fora de seus contextos originais irradiando outros sentidos.

O cinema, como é verificável, trata-se de um encadeamento de imagens fotográficas “alegóricas”. Estas, por sinal, produzem, pela velocidade de reprodução, a sensação de movimento e expressam ou interpretam pensamentos, ideias e qualidades sob uma forma figurada. O encadeamento entre as cenas é a operação técnica denominada montagem. Se no cinema essa operação pode ser percebida apenas como um processo técnico, na pintura, por exemplo, ela adquire o *status* de princípio artístico, as *collages* cubistas são provas dessa colocação. Contudo, cabe ressaltar que uma mudança de perspectiva provocada pela montagem torna verificável dois princípios: o primeiro trata-se das consequências substanciais para a recepção, pois as apropriações como possibilidade de constituição de objetos artísticos. O segundo trata a obra de vanguarda como não produtora de um sentido único. Tal negação de unicidade produz uma reação de choque no receptor. O artista de vanguarda, espera que o receptor privado de um sentido único se interrogue e se coloque a necessidade de participar ativamente na construção de outro posicionamento, transformando a produção e a recepção em uma experiência comunicacional. Experiência esta que observa a montagem como uma relação contraditória entre partes heterogêneas, mas que procura harmonia para deduzir, em primeiro lugar, o sentido do todo.

Um exemplo da montagem enquanto lugar de harmonia é sem dúvida quando Walter Benjamin vê nos gestos de Charles Chaplin uma significação que residia no fato do ator intencionalmente **montar** (...) *o ser humano no filme a partir de sua gesticulação – isto é, de sua postura tanto corporal como espiritual* (2019a, p. 131). Para o filósofo todo o culto em torno de seus filmes estava intimamente ligado à conexão e à continuidade da movimentação expressiva do ator. Sua movimentação é constituída por *uma sequência de partículas picadas de movimento*, que Benjamin pontua como sendo uma *“sucessão brusca de movimentos mínimos que eleva a lei da sequência de imagens em filme à lei da função motora humana* (idem). Ou seja, toda narrativa se estruturaria ligada aos movimentos de Chaplin, que são contínuos e interligados assim como a película cinematográfica finalizada composta por sequências de mínimas tensões e repousos. Os movimentos do ator são pensados de forma a construírem uma constante e harmônica

alegoria aos temas centrais de seus filmes, e que também são discussões importantes sobre seu tempo e seu contexto.

As tecnologias sob um viés tecnicista fundam novas estéticas porque promovem uma nova percepção através de estímulos sensoriais que advêm da relação de consumo e de trocas e conflitos relacionais. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* deixa evidente tanto pelo número de versões, como pelo choque proposto ao leitor pelas lacunas propostas pelas muitas reproduções, que em si o ensaio inscreve as técnicas de reprodução como um abalo do “testemunho histórico”. Para Benjamin, paradoxalmente, seriam as lacunas que garantiriam vida longa à narrativa histórica, pois a manteriam aberta para se adaptar às exigências das gerações posteriores. Essa adaptação pode ser percebida por um viés propositivo e como estratégia de realização crítica e analítica da produção artística e de sua localização temporal. Márcio Seligmann-Silva aponta com o conceito de crítica em seu texto *Arte, Crítica e Crítica como Arte*, que com o desenvolvimento do conceito de “crítica”, nos primórdios do romantismo, não era possível pensar sobre uma obra de arte desvinculada de uma reflexão sobre ela. Esse processo instaura a “crítica” como um fazer artístico. Assim, no âmbito da linguagem que havia se formulado com os poetas românticos um posicionamento “subjetivista”, na arte, ocorria algo semelhante. Segundo Seligmann-Silva: *cada artista agora passa a ser livre na sua criação, mas, por outro lado, esta estética do gênio afirma a possibilidade de cada artista e cada obra, individualmente, abrirem caminho para o absoluto* (1993, p. 118; 119). O pesquisador observa que em Walter Benjamin toda proposição artística tem imbuída nela ou gerada de maneira intensa e espontânea uma reflexão. Esta intensidade de uma consciência crítica ou reflexiva, é, segundo o filósofo, um meio em si mesmo de infinita reflexão. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* nos ensina a ler a história do ponto de vista da técnica e de sua determinação sobre nosso modo de perceber e se relacionar com o nosso tempo. Esse início nos faz querer repaginar ou atualizar os princípios apontados em 1936 por Benjamin, e assim como Márcio Seligmann-Silva deslocar a discussão envolvendo-os em outras experiências sensoriais para os tempos atuais.



O objetivo do movimento pelo qual uma realidade se atualiza (se efetiva, adquire sua forma final; passa da potência ao ato; funciona como um processo mediante o qual o sujeito falante transforma uma unidade virtual da língua em unidade do discurso, com substância fônica, função e significação particularizadas) é o de fazer do mundo um lugar onde as temporalidades se sobrepõem em relações.

18 A sentença é uma proposição de como reconfigurar uma frase remontando os fragmentos. Substitua a palavra “se atualiza” por alguma outra definição que se encontra entre parênteses e observe se há alguma alteração na interpretação do enunciado.



PRÉ-TEXTO DO TEXTO

A reprodutibilidade técnica da obra de arte leva à sua literarização

Narrar pode ser percebido como montar e talvez retomemos a figura do caleidoscópio como uma alusão a este princípio. Para compreendermos como narrar, é imprescindível entender meticulosamente uma estrutura e, assim, desmontar para em seguida remontá-la, com o intuito de revelar progressivamente sua base material e suas particularidades poéticas. Em tal dinamismo, a desconstrução contextual e estrutural adquire a noção de que um sentido pode ser móvel. Sob essa perspectiva, um sentido narrativo pode se deslocar, levando em consideração que há inúmeras perspectivas em uma história, e se os espaços narrativos não são claramente definidos, a noção de história oficial como uma unidade fechada se torna obsoleta. Para pensarmos uma narrativa, devemos pensar, segundo Benjamin, em uma contra-narrativa. Uma vez que, para o filósofo, uma narrativa pode “escovar a história a contrapelo”, para assim descobrir ou evidenciar não apenas o que houve, mas o que há e haverá, tornando a história uma experiência viva e multifacetada.

A maneira como uma narrativa é formulada, como os assuntos são gerenciados, analisados, organizados e distribuídos são as maneiras pelas quais *o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes* (1994, p. 201). Benjamin ainda afirma que as narrativas bem-sucedidas são as que não se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (1994, p. 198), ou seja, estas são espontâneas construídas com um sentido pessoal em meio a um excesso de fontes.

Nas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin pontua para as relações que se estabelecem na justaposição entre história e cultura, formando a tradição, arquitetando rastros materiais, como um acervo cultural, fixando *uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso* (1986, p. 224). O conceito de história para o autor implica na inserção dos sujeitos nas tradições e costumes, marcados por uma temporalidade e por um contexto. A história é escrita a partir das vozes que, geralmente, já foram ou ainda continuam sendo emudecidas em detrimento das vozes

constituidoras da oficialidade histórica. O historiador, para Benjamin, seria aquele que remonta todos os fragmentos, pois os fragmentos têm em si a capacidade de remontar e conjugar temporalidades heterogêneas através de uma narrativa e estes fragmentos também conjugam sintomas, crises e latências.

Remontar fragmentos alude a uma imagem da “escavação intermitente”, do foco no objeto e da percepção dos pormenores de um objeto. Anna Luiza Coli em seu artigo intitulado *A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin* argumenta sobre remontar fragmentos como sendo um desejo de *representar a verdade que adormece nos objetos, restaurar-lhes a dimensão expressiva e significativa: esse é o propósito de seu método* (2009f, p. 44). Ou seja, a autora refere-se ao método benjaminiano de articulação de ideias como sendo pautado por um tipo de construção memorialística. A pesquisadora se refere a um fragmento literário de Walter Benjamin contido em *Imagem de Pensamento* do livro *Rua de mão única* que diz que uma aproximação segura do próprio passado necessitaria de uma constante retomada de atenção sobre a uma mesma factualidade, assim como se revolve, espalha o solo em uma escavação. Para o filósofo, os fatos *nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação* (1995, p. 238). Coli irá afirmar que restaurar a dimensão expressiva e significativa que reside em um determinado objeto seria o propósito do método interpretativo de Benjamin.

A pesquisadora pontua que o método interpretativo se apresentaria como objetivo de revelar ao “interlocutor”, as várias consequências que um fato pode gerar, estudando suas origens e analisando suas implicações. Coli aponta que Benjamin desenvolve um “percurso metodológico” que, de uma maneira questionadora, se fundamenta como um não-método ao afirmar que *método é caminho indireto, é desvio*. (2004, p.50) e *se funda como uma instância que a meio caminho interrompe a si mesmo a fim de renovar contato com seus objetos* (1993, p. 10). Se por um lado esse método benjaminiano postula a “factualidade pura” – capaz de impor validade a uma teoria científica – por outro lado, a “consciência pura” explicaria o transcendental que fundamenta o real. Ou seja, por um ponto o foco parcial e extremo no objeto; em outro ponto, o foco no sujeito. Um método, geralmente, seria um procedimento que desvendaria seus objetos,

percorrendo-os até a apreensão completa de sua indizível verdade. Contudo, para Benjamin, uma metodologia não procuraria sua eficácia apenas nos enunciados, pois a verdade que emana dos objetos não estaria ligada essencialmente com uma apreensão categorial.

Benjamin afirma existir uma diferença fundamental entre “saber e verdade”, como observa Coli, *não apenas enquanto atividades cognitivas distintas, mas principalmente enquanto atividades cognitivas distintas que atuam sobre objetos distintos* (2009f, p. 46). Para o filósofo o saber é posse (2004, p.53). Coli argumenta que o saber não antecipa o objeto analisado, pois sua existência dependeria intimamente da apropriação desse objeto pela consciência. A verdade, ao contrário, não depende do esforço intelectual de apropriação e se manifesta quando o enunciado está destituído. A síntese seria o objeto assimilado pelo saber, equacionado por múltiplas facetas.

Se a verdade atua como a impossibilidade em produzir apenas enunciados é porque se trata de um processo que reagrupa os fragmentos dos objetos, reconstituindo-os a partir de *diferentes perspectivas, até extrair deles todo o potencial significativo encoberto por sua aparente unicidade de acepção* (2009f, p. 48). Sendo assim, o método benjaminiano, na perspectiva da pesquisadora, teria como diretiva apresentar-se como digressão, como “afastamento-aproximação”. A cada anacronismo da reflexão em torno do objeto, uma miríade de significações vai surgindo e se sobrepondo, ao ponto de mostrar que o objeto analisado revela-se como um mosaico de *elementos, como um ser que pela mediação da reflexão aparece como essencialmente fragmentado* (Idem) ao mesmo tempo que reflete a totalidade, estruturada e configurada através de outras possibilidades de enunciações.

Um objeto definido em termos de estrutura, consequentemente será definido em termos de história em virtude de seu “instante originário”. Coli aponta que *podemos concluir que todo objetivo almejado no instante histórico, toda meta a partir da qual o objeto se origina é o que permanece como uma promessa de realização interna à sua estrutura* (2009f, p. 50). Todo objeto, então, tem seu fim na atualização de sua estrutura pela configuração histórica que o produziu. Todo objeto, segundo a pesquisadora, tenderia a atualizar sua origem, pois este se localizaria simultaneamente em uma estrutura tanto pré-histórica, quanto pós-histórica. Por pré-história, sob a perspectiva da pesquisadora, a origem se faria evidente enquanto um passado restaurado;

já a pós-história, seria a evidência da impermanência. Contudo, não se trata de um restauro de um passado histórico privilegiado como uma projeção mítica deste, e sim, uma dinâmica de ressignificação de um passado esquecido que não se esgota.

A noção de *Origem* para Coli é a que apreende a temporalidade histórica em termos de intensidade e não como uma ordem de ocorrência dos fatos. Essa percepção temporal acerca do objeto, transforma-o tanto em uma versão pormenorizada do mundo, como também *o retira da causalidade histórica linear, na qual o significado de um determinado fenômeno é compreendido somente enquanto este estabelece conexões lógicas com os fatos anteriores e posteriores* (2009f, p. 51). Os objetos enquanto fenômenos históricos e temporais isolados se transformariam em sucessivas, fragmentadas e sobrepostas narrativas. Narrar é construir um mundo rítmico de montagens sensíveis que nos colocam diante de novas inteligibilidades, de novos arranjos, novas visibilidades e de novas montagens. As narrativas então, se configurariam como imagens agrupadas – mesmo que não sejam compostas por imagens – e atravessadas por tempos e sobrevivências. Nesse sentido, uma narrativa enquanto imagem mental seria transportada para outro tempo, não um tempo vazio, mas uma temporalidade constituída de pura significação.

Uma construção de sentidos é, para Walter Benjamin, personificada através da figura do narrador. O filósofo define o narrador como *a figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio* (1986, p. 221). O bom narrador segundo o filósofo se vale de um amplo repertório que não inclui apenas a própria experiência, mas assimila e compõe com o que há de mais íntimo no outro. Um narrador é um mediador entre o Eu e o outro e opera uma mediação (que pode ser ou não ser um texto) e o significado do objeto pela reconfiguração da “escrita” como um objeto a ser narrado. Importa-nos aqui, a escrita a ser narrada como um pré-texto do texto. Ou seja, a demonstração verbal das realizações e estratégias envolvidas na construção da narrativa. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador. Em outras palavras, Benjamin aponta que: *quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações* (1994, p. 202). Essa afirmação nos coloca na atualidade, onde recebemos notícias e (falsas notícias) do mundo todo, e, no entanto, somos carentes

de histórias e experiências surpreendentes. Uma experiência pode ser definida qualquer conhecimento obtido por meio dos sentidos, ou como uma forma de sabedoria adquirida de maneira espontânea durante a vida, ou ainda, como uma forma de perícia adquirida por meio de um aprendizado sistemático aprimorado ao longo de um tempo. O filósofo explica que isso se dá pois, os “fatos” já chegam acompanhados de esclarecimentos, mas não de experiências.

Walter Benjamin diz que *o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros* (1994, p. 201) para incorporar as narrativas à experiência dos seus ouvintes/interlocutores, como uma espécie de ficção ou memória falsa. Ou seja, uma narrativa pode ser tanto o resultado de projeções subjetivas como de experiências motivadas pela memória do outro. Por exemplo, *Last Donut of the Night* é nitidamente um exemplo dessa afirmação. O vídeo clipe enquanto uma narrativa ficcional, propõe uma relação com um tipo de “factualidade”, ao evocar uma multiplicidade de experiências construtivas de muitos autores. As “palavras” roubadas e distorcidas desmistificam as referências e impõem na condição de ficção, o que Benjamin nomeia como o *coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas* (1994, p. 206). Narrar é não estar interessado na “pureza” do fato, na forma de informação ou relatório, mas na independência ou multiplicidade de sentidos que uma narrativa pode comunicar. Sendo assim, para se narrar com maior exatidão o contexto psicológico da ação não deve ser imposto, o ouvinte/interlocutor deve ter a liberdade de interpretação para que *com isso o episódio narrado atinja uma amplitude que não existe na informação* (1994, p. 203).

Na concepção benjaminiana uma narrativa histórica fundamenta-se na leitura e na decifração de indícios. Os indícios lineares e vazios descritos por uma ótica progressista, ganham sinuosidade e tornam-se verdadeiros labirintos temporais. *O passado traz consigo um índice misterioso* (1994, p. 223), e é nos apropriando de certa forma dessa memória indicial é que possivelmente poderemos decifrar um tempo ou um contexto histórico. Quase como um colecionador de acontecimentos, Benjamin nos diz (...) *como escrever uma história descontínua, como contar uma tradição esburacada, dizer a ruptura, a queda, o salto* (...) (1994, p. 99). E essa maneira de contar uma história é a que não despreza nenhum indício por menor que este seja e ainda produz uma outra maneira de perceber a História como um possível encadeamento não

linear de acontecimentos e pretextos.

Narrar se trata de expor os acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou ficcionais, por meio de palavras ou imagens para que haja uma conservação destes na memória. Porém, mais que isso, trata-se de perceber e estruturar múltiplos percursos, porque é com a multiplicidade de sentidos e com a permeabilidade entre as referências que nosso cotidiano se fundamenta aberto e livre, como, segundo Walter Benjamin, deve ser um itinerário por entre uma prática poética ou artística. De maneira geral, ao reinterpretar as ferramentas comunicacionais referentes à linguagem há também a possibilidade de revelar o que está implícito, assim como na realização do fictício, uma espécie de apresentação poética que expõe a imagem psíquica dos parâmetros da realidade em possíveis outras extensões.



O objetivo da literarização (organização diferenciada da linguagem; utilização das palavras de maneira diferente daquela utilizada pela fala corrente) é o de fazer do mundo um texto ou um teste de autoria e de enunciados indeterminados ao mesmo tempo.

19 A sentença é uma proposição de como reconfigurar uma frase remontando os fragmentos. Substitua a palavra “literarização” por alguma outra definição que se encontra entre parênteses e observe se há alguma alteração na interpretação do enunciado.



TEXTO COMUNITÁRIO

O hipertexto pode ser, em resumo, definido como blocos de informações, organizados de tal maneira que o leitor possui a liberdade de escolher vários caminhos, a partir de sequências associativas possíveis entre blocos vinculados, sem estar preso a um encadeamento linear único. Na perspectiva hipertextual um enunciado pode agregar outros conjuntos de informação na forma de blocos de textos, palavras, imagens ou sons, cujo acesso se dá através de referências específicas, as quais, no meio digital, são denominadas hiperligações. Uma hiperligação é uma referência dentro de um documento em hipertexto a outras partes desse documento ou a outro. As hiperligações ocorrem na forma de termos destacados no corpo do texto principal, ícones gráficos ou imagens e têm a função de interconectar os diversos conjuntos de informações, oferecendo acesso sob demanda às que estendem ou complementam o texto principal. O conceito ligar textos foi criado por Theodor Holm Nelson nos anos 1960 e teve como influência o pensador e sociólogo francês Roland Barthes, que concebeu em seu livro *S/Z* o conceito de “lexia”, que seria uma ligação de textos com outros textos.

Lexia de Roland Barthes implica, entre outras coisas, na renúncia de uma busca por uma unidade fundamental de significação. É a partir desta perspectiva de Barthes que Theodor Holm Nelson aponta que (...) *embora os programadores estruturassem seus dados hierarquicamente, isso não era necessário. Comecei a ver o computador como o local ideal para fazer com que interconexões entre coisas fossem acessíveis às pessoas* (2001, p. 91). O filósofo e sociólogo compreendeu que no processo de escrita não havia a necessidade de sequencialidade. Ele previu que não apenas livros e revistas do futuro estariam digitalizados e disponíveis nas telas (terminais de raios catódicos), como estaríamos todos conectados uns aos outros em todas as direções possíveis. A concepção de Theodor Holm Nelson, denominada de hipertexto, não conseguiu adesão inicialmente, muito embora em 1968 sua aplicação tenha se tornado relevante para órgãos governamentais estadunidenses. Um protótipo de hipertexto foi desenvolvido por outro pesquisador da área da computação, Douglas Englebart, a quem podemos atribuir muitas das implementações nos computadores relacionadas às interfaces Macintosh, Windows.

Foi no campo da educação, provavelmente, a primeira aplicação humanística do hipertexto. Atualmente, o hipertexto (textos ramificados e responsivos), assim como a hipermídia

(ramificações complexas, gráficos, filmes e sons responsivos - assim como texto), continuam sendo indispensáveis no planejamento tecnológico educacional.

Em 1975 por Robert Scholes e Andries Van Dam na Brown University, conduziram um interessante experimento acerca da utilização do hipertexto. Scholes, professor de inglês, foi contratado por Andries Van Dam, professor de ciências da computação, que estava interessado na existência de um curso na área de humanas que pudesse se beneficiar do uso de um editor e processador de texto com características do hipertexto embutidas. Scholes e dois professores assistentes, se impressionaram com a abrangência do uso do hipertexto. De acordo com a pesquisa deles, a utilização desse editor e processador de texto possibilitaria uma leitura não linear de todos os materiais interrelacionados em um texto. Chegaram a definir o hipertexto como sendo uma teia de materiais interconectados.

Nesse sentido podemos relacionar claramente, a concepção de um texto cultural e literário com a do hipertexto. *Critical Art Ensemble* afirma que *uma das facetas mais importantes da literatura (e que também leva à dificuldades de interpretação) é sua natureza reflexiva (2001, p. 92). Uma produção poética produz sua própria maneira de desenvolver seus significados, seja através da reelaboração das tradições e convenções ou propriamente através da alusão direta. Em outros meios talvez mais sutis há o desenvolvimento e a expansão de gênero ou a referência biográfica (idem) – referindo-se ao corpo total de um determinado material poético do qual os poemas particulares são uma espécie de breve amostra.*

Mesmo não sendo uma tarefa difícil a de acumular uma base de dados de materiais poéticos com vinculações hipertextuais, as preocupações de Scholes estavam fixas em um lugar ainda pouco convencional: a interatividade. Ou seja, seu grupo de pesquisa almejava criar um *texto comunitário* (2001, p. 93), que incluísse produções poéticas juntamente com comentários e interpretações feitas pelos estudantes. Desse modo, cada estudante poderia além de ler uma obra, acrescentar “notas” contendo suas observações sobre a obra analisada. Este *texto expandido* (Idem) subsequente era lido em uma tela subdividida em quatro áreas as quais foram chamadas de janelas. O poema podia ser baixado em uma das janelas e nas outras três era possível baixar conteúdos relacionados em qualquer encadeamento possível. Nesse sentido, a tendência a

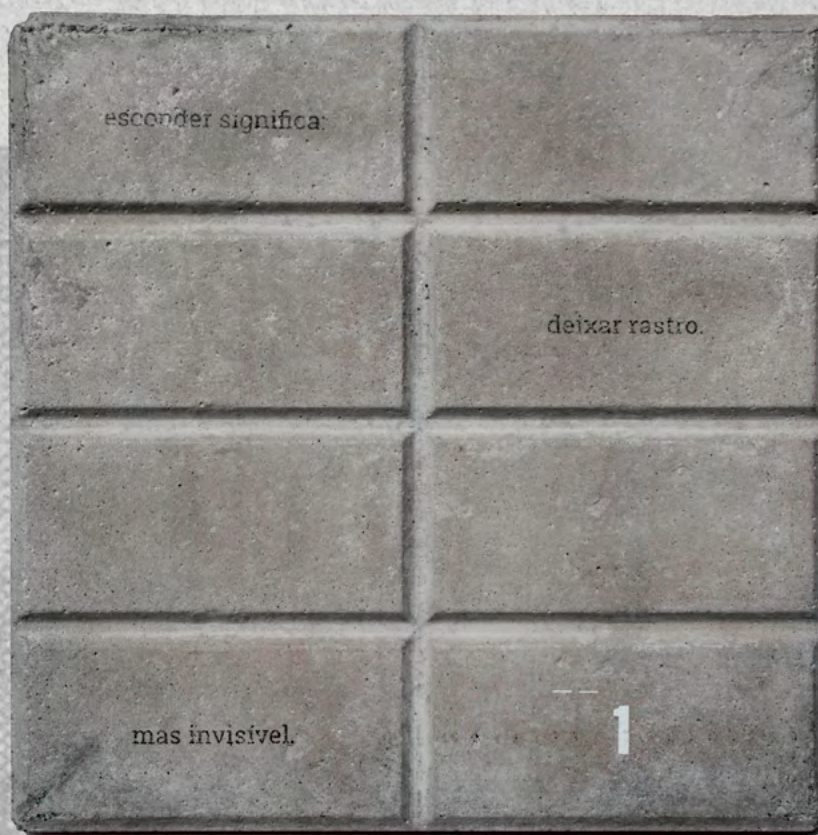
uma leitura não linear foi altamente reforçada. Os estudantes aprenderiam, segundo Scholes, a ler uma obra como se ela existisse não em um “vazio”, mas sim em um ponto central de um todo gradualmente desvelado por perspectivas e documentos.

O hipertexto sempre extrapolou o discurso literário poético. Desde seu início como programa de computador, foi percebido e descrito como um *texto multidimensional* (2001, p. 93) equivalente ao artigo acadêmico padrão das ciências sociais e humanas, pois se vale dos mesmos mecanismos conceituais – alusões a outras obras; notas; citações etc. Contudo, a leitura hipertextual sempre se viu limitada pela bidimensionalidade das páginas de um livro e da necessidade de ser costurada apenas com uma única sequência possível.

Com o advento do hipertexto, a organização multilinear entre áreas de conhecimento correlatas se tornou possível. Em meio a velocidade, intertextualidade, dinamismo, interatividade e estruturação em rede, o hipertexto se aproxima do funcionamento intelectual humano, a um certo grau que leituras sequenciais, tais como livros não dão conta desse mesmo lugar.



EU FIZ 37 ANOS...







"Pode-se ouvir sobre todos os caminhos..."

quanto mais	exposto
for o esconderijo,	
tanto mais	engenhoso
será.	2





Eu fiz 37 anos quando percebi que o **h**oje era uma obra de ficção e que os personagens não **p**re^hendiam reproduzir pessoas ou combinações de pessoas reais. Em agosto, mês do meu aniversário, fez seis meses que nós **e**stávamos **c**um^oprindo o confinamento ordenado pelo governo federal e agora **f**iscalizado pelo SUS. Qualquer tipo de contato físico não permitido pelo governo era passível de multa. A pandemia de Covid-19 tinha transformado o mundo em um lugar incapaz de avaliar o que acontecia do ponto de vista político e econômico. Todos os jornais noticiavam o esperado: **“O desconforto toma conta da energia vital do governo”** **“A super mutação do vírus é a única coisa real no mundo inteiro”** **“A realidade do Brasil é indiscutivelmente um pesadelo”**.

Na manhã do meu aniversário tinha acordado as 7:00h com o despertador, e segui minha rotina diária que consistia em desligar o despertador e acessar o meu Facebook. Com a guerra midiática em curso, desde junho de 2020, essa rede social era a fonte mais segura de troca e compartilhamento de informação **s**alu^ore. Nós que nos acomodamos em um certo tipo de conforto, por termos nervos frágeis, compramos essa tecnologia como sendo uma espécie de antropologia radicalmente positiva, que reservava a cada ser uma disposição relacional a um certo tipo de milagre: o da participação. Tudo graças a um **i**nvisível **a**lgori^omo que convertia nossa forma excessiva de consumo digital, em uma política policial de controle e denúncia. Constantemente, vigiávamos e puníamos uns aos outros. **A**s denúncias quando acatadas pelo algoritmo, se convertiam em punições que variavam de alguns dias sem a possibilidade de publicar e interagir na plataforma, a três meses isolado sem acesso a nenhum meio de comunicação. A impossibilidade de esperar o que quer que seja dessa implacável participação, nos levava a defini-la como uma expressão cega, com a qual tínhamos o costume de nomear o que na verdade não estávamos prontos para compreender. Essa expressão era a interação social. Positivamente repleta de atributos determinados e predicados substanciais perenes e vagos, mas que em 2020 anos conferiu convicções praticáveis sobre a essência da vida humana.

A vida depois da pandemia de Covid-19 não parecia mais possível de ser vivida, pois, os desejos físicos tinham sido completamente desmaterializados em seis meses. Logo, todas as interações sociais passaram a ser transmitidas e assistidas em muitas **l**ives em canais do **y**outube **i**nstagram e divulgadas e compartilhadas no **f**ace^ook. Em uma dessas lives, um dj e músico **b**elo^o-**h**oriz^ontino tocava Sinal da paranoia, música da banda Som nosso de cada dia.

[Essa obsessão de chegar / O terror de não vir a ser o que se **p**ensa / Esse etern^o pensar nas coisas eternas / Que não **d**uram mais que um dia...]

O refrã^o não saiu da **m**inha cabeça... “sinal da paranoia”. Já de frente para me^u computador, abri o Messenger e **t**inha uma mensagem **d**e um **c**hega^o:

Ele me mandara um link de uma matéria que dizia: A CORRIDA PELA VACINA PARA COVID-19 CHEGA AO FIM.

A matéria publicada pelo site da BBC afirmava que em um processo colaborativo entre países do mundo todo, culminara em uma versão final e efetiva da vacina. Segundo a OMS, órgão que promove a integração entre as pesquisas, teria sido produzida pelo laboratório da Universidade de Oxford na Inglaterra, a vacina apelidada de “GlobalSarsCoVacc-2” para ser distribuída até o fim de agosto, em larga escala no Brasil e nos países mais afetados pela Covid-19 no mundo.

A mensagem continuava com ele me perguntando: Colé meu camarada! Vc ainda tá recebendo a grana do auxílio?

Respondi que não estava recebendo fazia um mês.

Ele então me perguntou: Quando é que vamos agitar aquele churrasco?

Compreender a natureza dessa pergunta significava a diferença entre uma resposta e uma causa provável.

Eu fiz 37 anos... - Tríptico - 60 x 80 cm; 80 x 80 cm; 60 x 80 cm - Acrílica, pastel oleoso, marcadores e óleo sobre tela, 2020.

1, 2 Texto extraído de *O coelho de Páscoa descoberto ou Pequeno guia dos esconderijos*, contido em Walter Benjamin - *Imagens de Pensamento / Sobre o haxixe e outras drogas*, 2017.

3 Texto extraído de *Rosa dos ventos do êxito* (Idem).

PLÁGIO OU PREITO?

Não há dúvidas de que as proposições artísticas ou literárias, geralmente costumam advir de outras obras ou do estudo sistêmico de uma obra específica. O gesto de utilizar um conteúdo original, pode ser visto tanto como um método de deslocamento, quanto como um ato “leviano” de atribuir propriedade sobre um conteúdo originariamente de outro autor. Nesse sentido, o plágio tem sido considerado como um simples roubo linguístico frequentemente utilizado pelos menos talentosos como um atalho para o acréscimo de prestígio cultural, financeiro e pessoal. Talvez possamos inverter essa “mitologia” em torno dele, ao afirmar que sob condições contextuais, a ação dos plagiadores é talvez a que essencialmente contribua para uma implementação cultural e que *aqueles que apoiam a legislação sobre a representação e a privatização da linguagem são suspeitos* (2001, p, 83). Fundamentalmente, antes do Iluminismo, a ação de plagiar tinha na disseminação de ideias sua utilidade. Um intelectual podia se apropriar de um texto, traduzi-lo e atribuir a si mesmo a autoria deste texto. De acordo com a estética clássica, a qual a arte estava diretamente ligada a imitação, esta seria uma maneira de agir perfeitamente oportuna. No entanto, essa prática estava muito mais interessada na disseminação das ideias em locais onde provavelmente elas não teriam chegado, do que no fortalecimento da estética clássica. Atualmente, tem surgido novas possibilidades que colocam o plágio na instância de uma estratégia aceitavelmente crucial para a produção intelectual. Como afirma *Critical Art Ensemble* esta é a era do recombinate: *corpos recombinares, gênero recombinate, textos recombinares, cultura recombinate* (2001, p, 84). Ao nos atentarmos para o passado com o privilégio de uma vista retrospectiva, podemos defender que recombina-se trata de uma prática fundamental no desenvolvimento de significados. Em uma era na qual a sociedade se encontra interconectada com e por uma série de “informações”, explorar significações naquilo que já está determinado, se faz mais urgente do que propor informações redundantes produzidas por meio da metodologia do original.

Se em um passado, a argumentação a favor do plágio estava diretamente ligada à ideia de uma resistência à privatização da cultura, hoje, a argumentação sobre o plágio talvez se trate de algo inevitável e até aceitável dada à nossa existência pós-moderna e nosso vínculo dependente de uma infraestrutura tecnológica. O plágio talvez seja a melhor definição de produtividade

em uma cultura recombinante. Ele nos aproxima do princípio metafísico de criação que toma como base que nada pode ser criado a partir do nada. Mesmo esse princípio se tratando de algo anacrônico em um sentido geral, há situações específicas onde ele é útil e apropriado. *Critical Art Ensemble* aponta que em um processo de aperfeiçoamento das ideias no qual um enunciado participaria desse aperfeiçoamento *o plágio é necessário. O progresso implica nisso. Ele aproveita uma frase de um autor, faz uso de sua expressão, apaga uma falsa ideia e a substitui pela ideia certa* (2001, p. 85).

Com o passar do tempo, o plágio foi revestido de um novo léxico, para os desejosos de explorar esse método enquanto prática legítima de discurso cultural. Apropriação, intertexto, remixes, reaproveitamentos e transfigurações apresentam-se como terminologias que descrevem, em certo sentido, incursões no ato de plagiar. Esses termos não são exatamente sinônimos, contudo, dizem de um lugar onde a apropriação direta culmina em uma espécie de copiar e colar incessante. Leonardo Villa-Forte aponta para o gesto de se valer de um conteúdo original para produção de outro, como o princípio de um *texto como ready-made*²⁰ (2019b, p.19). Nesse “texto” podemos refletir que filosoficamente a atividade de plagiar se oporia as doutrinas essencialistas de produção de enunciados. Nenhum enunciado carregaria em si um significado universal e imperativo. Nesse sentido, como aponta *Critical Art Ensemble* *nenhuma obra de arte ou de filosofia se esgota em si mesma, em seu ser-em-si* (2001, p. 85). Todo enunciado, de certa forma, está intrinsecamente relacionado a outros e é justamente essa relação que torna seu uso contextual eminentemente modelável.

A concepção de *Lexia*²¹, para Roland Barthes, é um exemplo da desistência de uma concepção circunscrita para um significado. Um texto, na visão do autor, jamais terá apenas uma unidade básica de sentido. A conexão entre um significante e seu referente, na visão de Barthes, sempre será uma alusão à arbitrariedade, pois *a unidade de significado usada para qualquer análise textual específica também é arbitrária* (2001, p.86). Em resumo, um enunciado em si é fluido, embora determinados jogos de linguagem deem a ilusão de estabilidade a um sentido. Consequentemente, o ato de plagiar tenha, talvez, como um desejo intrínseco o objetivo de restaurar a fluidez e o dinamismo característicos de um sentido ao apropriar-se de alguns

fragmentos e os recombinar com intuito de formular um sentido diferente do anteriormente previsto. A mescla de mil informações que configura o método recombinate, faz do plágio uma tradição de reverência aos “autores” que vieram antes. Trata-se de um preito, ou melhor dizendo, uma homenagem a múltiplos universos de significações aparentemente distantes, que quando se reúnem através de uma “colisão” formam uma base mais ampla e transfigurada de sentidos e usos.

De certa forma, Barthes pode ser enaltecido por ter teorizado tanto o texto recombinate, quanto a morte do autor. Contudo, o conceito de autoria não faleceu, precisamente falando. O que de fato aconteceu foi que seu funcionamento simplesmente cessou. Segundo *Critical Art Ensemble* o autor se tornou um agrupamento abstrato que não pode ser reduzido à biologia ou à psicologia da personalidade (2001, p. 95). Contudo, a indústria da autoria sempre resistirá à emergência do plágio e, de certa forma, fará oposição ao que um dos seus princípios motrizes pré-iluministas pode representar: a velocidade de difusão cultural. Daí que para um ambiente cultural burocrático, que declara sua defesa aos “padrões de qualidade” inventariados na figura de um autor enquanto celebridade, o potencial dos procedimentos de apropriação passa a ser visto como um gesto gratuito e menor. Contra essa perspectiva, podemos pensar a partir da máxima de que o significado de qualquer texto tem sua origem exclusivamente em sua relação com outros textos (2001, p.96). Tais textos, ou melhor dizendo enunciados, estariam, de certa forma, dependentes dos que vieram anteriormente, dos contextos, das utilizações e principalmente da capacidade interpretativa do leitor. Nesse sentido, descobrir uma origem, ou as múltiplas origens de um texto é parte do que talvez se espere da interpretação de um leitor.

Leonardo Villa-Forte em seu livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* aponta Jorge Luis Borges como um autor de uma ficção que *falava de si como um leitor que escrevia, muito mais do que como um escritor, e dizia que se orgulhava mais daquilo que lera do que daquilo que escrevera* (2019b, p.34). Nesse sentido, consumir um enunciado também é produzi-lo e principalmente reconhecer e declarar seu potencial através da sua reutilização. As tecnologias vêm se desenvolvendo para facilitar a apropriação como um procedimento radical do nosso tempo. Villa-Forte aponta que *vivemos na era da pirataria, do download, da gravação, da*

adulteração, da participação, do compartilhamento, do copiar e colar, do escanear, do encaminhar, do fotocopiar, capturar e publicar (Idem). O mesmo espaço ocupado pelo preito também se torna o espaço do saque, e estes se apresentam como duas vertentes procedimentais que rearticulam nossa relação de consumo e produção de enunciados. Se em um primeiro momento o preito aponta para os gestos de pesquisa, descoberta e homenagem, o saque exalta a intenção de desapropriar ou desautorizar um conteúdo. *Critical Art Ensemble* sugere ao “autor” de enunciados recombinantes que ele *pegue suas próprias palavras ou as palavras ditas para serem ‘as próprias palavras’ de qualquer outra pessoa morta ou viva. Você logo verá que as palavras não pertencem a ninguém. As palavras têm uma vitalidade própria (2001, p.96).* Nesse sentido, a figura desse “autor” é a que não tem a menor intenção de se posicionar na origem de um discurso, mas sim no meio, no entre, escrevendo por meio da pirataria, do saque com o intuito de exaltar, rever e reler. Nesse sentido, qual seria o propósito de se pensar o plágio enquanto releitura da linguagem?

O presente requer que repensemos, reapresentemos a concepção de plágio. Seu lugar tem sido há muito considerado apenas um gesto superficial por uma ideologia que tem pouco espaço na atualidade. No mundo contemporâneo o produtor de enunciados recombinantes engrandece a linguagem se valendo da interação dos múltiplos fragmentos de obras já datadas, alterando e atualizando seus significados de uma maneira conveniente. Ao optar pela manutenção ou não da servil preservação das “citações”, a releitura vaga através do código do “original”. Villa-Forte argumenta sobre a releitura não no (...) *sentido de novas interpretações a partir dos textos originais como apresentados por seus autores, mas uma espécie de busca de novas descobertas a partir da desmontagem e da remontagem (...)* (2019b, p.35), uma espécie de “implementação” do enunciado por meio da reproposição. As noções românticas de originalidade, genialidade e autoria devem continuar existindo, contudo, apenas como elementos para produção cultural sem nenhum privilégio especial acima de outras possibilidades igualmente úteis. Nesse sentido, um enunciado deve ter o corpo do seu texto invadido, e ter as interpretações e certezas já despertadas e sedimentadas ressignificadas. Nesta lógica, o procedimento de esvaziamento de sua organização original se trata de outra possibilidade de leitura. Villa-Forte aborda a leitura

como *um objeto inacabado* (2019b, p.36), que solicita uma ressignificação e principalmente o reconhecimento de itinerários e trajetos múltiplos que evidenciam que nesse processo não há compreensão que não situe ou referencie o texto lido em autoria “implícita” ou “explícita”. Por esse ângulo, está na hora de aberta e ousadamente usarmos a metodologia da recombinação para melhor enfrentarmos o plágio como um advento tecnológico do nosso tempo. Mais que apenas apropriação e deslocamento, ele se constitui de operações dialógicas que geram intertextualidades e requerem doação de sentidos por parte de seus leitores/autores.

20 Um *ready-made* se trata de um objeto “visualmente indiferente” recontextualizado de maneira a modificar seu significado. Marcel Duchamp, ao retirar um urinol de um banheiro, por exemplo, assiná-lo e colocá-lo sobre um pedestal em uma galeria de arte, propôs o afastamento da interpretação funcional e concluída do objeto.

21 Lexia, para Barthes, representa blocos ou partes de textos que podem ser ligados entre si de diversas maneiras.



Citar pode ser percebido como o ato de evidenciar um fragmento, destacando-o de um conteúdo de origem e conferindo a esse trecho uma nova função. Quase como uma normativa, uma citação começa com um grifo. O grifo pode ser considerado como sendo a etapa de seleção, pois ele assinala como um gesto incisivo de marcar, introduzindo linhas ou marcações fisicamente na leitura. Grifar, como afirma Antoine Compagnon, trata-se de introduzir-se no texto. No livro *O trabalho da citação* o autor ao grifar afirma que *entre as linhas munido de uma cunha, de um pé de cabra ou de um estilete que produz rachaduras na página; dilacero as fibras do papel, mancho e degrado um objeto: faço-o meu* (1996b, p.17).

O ato de grifar pode ser entendido como uma prova preliminar do gesto de citar e como um aspecto da escrita. Trata-se de uma *localização visual e material* (1996, p.19), imposta pelo olhar sobre o “texto” enquanto suporte. Como uma espécie de reconhecimento geográfico, demarca, localizando ilhas cheias de sentidos, o grifo (...) *superpõe ao texto uma nova pontuação, feita ao ritmo da minha leitura: são os pontilhados sobre os quais mais tarde farei recortes* (1996b, p.19). Nesse sentido, citar é antes de tudo uma maneira de ler e o grifo se configura como uma operação seletiva que impulsiona o enunciado para uma nova situação.

Citar é ativar enunciados que antes estavam adormecidos. *Citare*, em latim, significa pôr em movimento, sair da inércia em sentido à dinâmica ou ação. Contudo, citar tem uma característica decisiva em comparação com os procedimento de apropriação. Leonardo Villa-Forte aponta que *a citação tradicional é feita quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência a fonte; já em gestos de apropriação pode ou não haver o esclarecimento quanto à origem* (2019b, p. 25). Ou seja, citar obedece a uma força que necessariamente depende hierarquicamente da evidência de uma origem, enquanto, que em um gesto de apropriação, a origem do enunciado pode ficar irrevelada.

Quando falamos de citar como colocar um sentido em movimento, devemos levar em consideração que quem imprime a força que impulsiona o sentido previamente através de um grifo até uma nova situação (citação), é um sujeito. Antoine Compagnon aponta questões que dão, em certa medida, uma dimensão de dificuldade de localização desse sujeito quando pergunta: *qual é o sujeito da citação, aquele que quer dizer alguma coisa e que quer alguma coisa*

citando? Seria ele identificável a uma instância já conhecida, sujeito do enunciado, da enunciação, etc (1996b, p.49). Localizar o sujeito da citação se trata de uma perspectiva extremamente ampla. Para estabelecer um processo de delimitação, Antoine Compagnon aponta esse sujeito como se tratando daquele que rediz e que repete aquilo que já foi dito inúmeras vezes. E ao redizer os conteúdos, o faz porque julga necessário repeti-los para que se tenha a certeza de conhecê-los ou de reconhecê-los.

Tensões diferentes operam no redito e na repetição. É necessário, que consigamos diferenciar um sujeito do redito e um sujeito da repetição. Para Compagnon, o sujeito, assim como um enunciado operam as vezes um mesmo sentido *que é indeterminável, pois ele não cessa de girar no campo das forças que são aptas a manobrá-lo (1996b, p.50).* Essa força imposta como uma manobra sempre será feita por um sujeito que pode redizer ou repetir. Sempre haverá uma incerteza quanto a localização do sujeito da enunciação em relação ao enunciado por ser uma **noção de sujeito extremamente vaga.** *Seria bom reduzi-la, descobrir a variedade das figuras e das personagens, ou melhor, a das posturas de que ela se compõe (1996b, p.50).* Nesse sentido, uma citação quer dizer algo na medida em que o sujeito que a rediz intenciona algo ao redizer ou repetir e isso compõe uma postura. O autor conclui **que o sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona (1996b, p. 48), e (...) o trabalho da citação, (seria) o produto da força pelo deslocamento (grifo meu. 1996b, p. 48).**

Em geral, quando nos referimos ao ato de citar, logo associamos a ideia de um trecho previamente selecionado e reproduzido com uma finalidade de reforçar um posicionamento ou ilustrar um ponto de vista, conferindo assim, autoridade para determinada declaração. Leonardo Villa-Forte aponta outra possibilidade radical para citação ao afirmar **que:** *A citação não vem para ilustrar uma ideia. Ela é texto, ela é a ideia. O fragmento é reproduzido para ser uma das partes integrantes do trabalho, no mesmo nível de outros trechos (2019b, p. 27).* Citar nesse sentido é a escolha de convocar um extratexto para que ele interfira no conjunto de uma outra escrita, *introduzindo um parceiro simbólico (1996b, p.50)* que bem ajustado ao ritmo do texto faz com o mesmo flua com precisão de maneira igualitária com relação a outras partes do texto.

Uma citação em si é o estabelecimento de uma correspondência entre dois sistemas de

significados distintos representados pelo o que é citado e por quem cita. Como resumo uma citação engendra relações que cabem a leitura, enquanto negociação entre as diferenças entre sujeitos, sentidos e usos, propor possibilidades ou novos itinerários de leitura. Uma citação também pode corrigir algumas perdas de equilíbrio em um texto, suas fraquezas momentâneas, algumas oscilações. Nesse sentido, não há citante que não referencie sem utilizar o extrato em benefício próprio, pois como disse Antoine Compagnon *os autores desenvolvem livremente sua opinião com que somente eles se comprometem* (1996b, p.51). Um fragmento nasce de um bloco espesso de informações, sonoro, impresso, visual e citar se iguala ao ato de cortar a completude deste bloco refundindo-o convenientemente em outro bloco. De certa forma, uma citação em um texto pode ser percebida como sendo uma ressonância entre trajetórias separadas de sentidos com um diferencial indicial sobre os gestos apropriativos: a citação necessita de ter uma memória ligada ao crédito com referência à uma fonte original.



REFLEXÕES DE UM LIQUIDIFICADOR²²

Cultura remix é uma nomenclatura idealizada pela teoria da Comunicação e designa a normatização da ideia de compartilhar, transformar e editar obras previamente protegidas por direitos autorais. Não se trata de um conjunto de procedimentos técnicos oriundos apenas da música, mas também está presente na produção literária e audiovisual. A popularização dos recursos de produção de conteúdo, juntamente com as plataformas de internet, tornam a distribuição de seus produtos algo extremamente acessível e palatável.

Lawrence Lessig é um escritor estadunidense, professor na faculdade de direito de Harvard e um dos fundadores do *Creative Commons*²³, é também um grande defensor e entusiasta da internet livre. O professor defende que a cultura deve possuir direitos autorais mais flexíveis em torno da produção de trabalhos derivados de outras obras (possivelmente criminalizados pelas leis atuais) e do conceito de *fair use*²⁴.

No livro *Remix*, publicado em 2008, Lessig descreve o mundo do remix em relação à cultura do *read only*²⁵. O livro apresenta o remix como uma evolução cultural que se contrapõe à privatização das linguagens (musicais, televisivas, etc), por parte de um pequeno grupo responsável pela produção e o consumo da cultura de massa. Na cultura remix a principal característica seria a diminuição ou mesmo a ausência de permissão do autor de origem do conteúdo, para consumir e alterar esse produto cultural.

A cultura remix está diretamente ligada à cibercultura. Lessig percebe o mundo virtual como sendo um lugar particionado entre o limitado e editado de forma fechada, como por exemplo um CD-ROM²⁶ e um outro acessível, por uma rede amplamente aberta à interação e à conexão com outros universos e serviços virtuais, ou seja, todas as informações são utilizáveis e estão disponíveis online. Em certo sentido esse “mundo” online se configura como um enorme banco de informações contextuais, dinâmicas e acessíveis, como uma espécie de memória comunitária possivelmente alimentada em tempo real.

A cultura remix é concebida como sendo um braço da cultura digital. Esta, por vez é *um conjunto de processos e produtos de significações partilhados por pessoas que não apenas utilizam as tecnologias digitais da informação e comunicação de forma integrada ao seu cotidiano (2013, s/p)*, como nos aponta Marcelo Buzato, utilizando-as como um reforço para ampliar uma certa

tendência. Essa tendência opera em consonância às sociedades pós-industriais intuídas a promover uma participação ou, melhor dizendo, uma ideia de coletividade intelectual e laboral distribuídas em rede, (...) *em práticas cívicas, de consumo, de lazer, de aprendizagem, de produção e gestão do conhecimento, de identificação e de construção subjetiva* (idem).

A cultura remix se manifesta como sendo também uma atividade global composta por trocas criativas e possibilitadas pelas tecnologias digitais e metodologicamente apoiadas nas operações de recortar/copiar e colar. Outro ponto que podemos observar é que ela é consequência da digitalização da vida e compõe um aspecto fundamentador da cibercultura. Sendo assim, reunir arquivos (textos, imagens e áudio) em um hipertexto, se mostra como uma convergência que a internet propõe. Logo, a ideia de memória nos conduz automaticamente à ideia de que a internet possa ser uma espécie de museu em constante transformação. Dessa maneira, seus produtos culturais no “mundo virtual” podem ser fundamentados pela tríade – fluxo, processo e acontecimento – e não se adequam mais a um tipo de armazenamento museal tradicional.

Em parte, a produção de conteúdos na cultura remix é semelhante à apropriação e à colagem. Também há uma certa semelhança com a paródia, pastiche e a citação para ficarmos em alguns exemplos intertextuais frequentemente utilizados no campo da literatura. Sem dúvida o *cut-up* é eleito como um método mais próximo e relevante desse tipo de produção cultural. Marcus Bastos no seu texto *Remix como polifonia e agenciamentos* afirma de maneira indistinta *o remix como sendo a forma mais contemporânea de polifonia e, por se tratar de processo possível apenas em mídias eletrônicas e digitais, é mais expansivo e líquido* (2007, p. 28, grifo meu). Esse tipo de tendência reforça a reutilização de materiais como um fluxo de ideias que se valem de múltiplos procedimentos e de uma concretização de seus produtos.

Existem diferenciações muito evidentes na cultura remix, como por exemplo no caso da música, se faz mais perceptível as alterações de altura, timbre e duração das qualidades dos excertos de outras proposições sonoras. Já no campo da escrita, os procedimentos intertextuais são tão diversos, que recuperar um texto anterior é algo referente ao plano possível, e práticas físicas como o *cut-up* são menos usuais.

Sob esse ponto, podemos afirmar que a proximidade entre as práticas literárias e o remix, têm

aspectos que vão além da afinidade imediata e por isso merecem um exame mais meticuloso. Outra importante questão é pensarmos que o computador é, em parte, uma espécie de *sampler* multimídia. Isso nos dá a concepção de quão ampla são as possibilidades do remix na atualidade. Sob esse ponto, uma relação entre o remix e as práticas culturais recombinaatórias torna-se em certo ponto insuficiente. Marcus Bastos ainda aponta que *a analogia não descreve de maneira satisfatória o funcionamento da linguagem digital, já que não leva em conta características como sua programabilidade, sua conectividade e sua crescente ubiquidade* (2007, p. 28). **O autor nos convida a refletir sobre o que está além do remix, para entender os limites do entendimento de que a linguagem digital é uma linguagem que se engendra sempre a partir de fragmentos já dados** (*idem*).

Nesse sentido, não significa que devemos desprezar o remix ou reconhecer excessivamente sua pertinência dentro da cultura digital. Trata-se do reconhecimento de que enquanto linguagem, o remix não se circunscreve apenas no trânsito de mídias que ele estimula. Marcus Bastos **sugere que uma metáfora útil para discutir a diferença entre o remix e práticas que exploram a liquidez da linguagem digital é a da salada de frutas e da vitamina mista** (2007, p. 29). Ou seja, para se fazer uma salada mista é necessário que cortemos as frutas em pedaços de tamanhos e formas variadas, e os misturemos em um recipiente. É feita uma recontextualização das frutas como um todo, mas a característica principal da salada de frutas é que é possível reconhecer os pedaços, seus sabores e texturas isoladamente. Já para se fazer uma vitamina mista, são usados pedaços de frutas que também se recontextualizam. Porém, quando batidas no liquidificador, sua forma homogênea não possibilita a distinção entre as frutas isoladamente as características que as definem. A cultura remix tem uma certa proximidade com a salada de fruta, já que nela, os produtos culturais mesmo se configurando a partir de misturas de partes por um agrupamento, ainda sim, mantêm as qualidades referentes a uma origem inalterada, pois o fato de deslocar já se torna suficiente para a modificação de seu sentido original.

De certa forma – fragmento a fragmento – a cultura remix revela o tempo presente. Cada parte, textura, sentido e forma se une a outras partes, texturas, sentidos e formas por necessidade, via acaso ou pela rota do imaginário e constituem produtos em um permanente devir. Por se

tratar de uma cultura que se relaciona com o imaginário, a transmissão de enunciados sub/suprajacentes aos originais, provocam uma amplitude de reflexões longe de uma uníssona textualização. Nesse ponto, pouco se faz significativa a convicção de um autor isoladamente. Pois quando sua maneira de pensar é coletada como um elemento/fragmento para construção de um novo enunciado, sua parte se junta a outros discursos e refletem uma pós-modernidade para além das posições contra/a favor/mais ou menos. Sendo assim, essa prática cultural, em seu cerne, reflete o princípio da desobrigação de replicar um discurso unívoco, e essa é sem dúvida sua característica fundamental.

22 Nome do filme do diretor André Klotzel lançado em 2010.

23 Organização não governamental sem fins lucrativos localizada em *Mountain View*, na Califórnia, voltada a expandir a quantidade de obras criativas disponíveis, através de suas licenças que permitem a cópia e compartilhamento com menos restrições que o tradicional todos os direitos reservados. Para esse fim, a organização criou diversas licenças, conhecidas como licenças *Creative Commons*.

24 O *fair use* (uso razoável ou uso aceitável na tradução para o português) é um conceito da legislação dos Estados Unidos que permite o uso de material protegido por direitos autorais sob certas circunstâncias, como o uso educacional (incluindo múltiplas cópias para uso em sala de aula), para crítica, comentário, divulgação de notícia e pesquisa. Outros países têm leis semelhantes, porém sua existência e aplicabilidade variam de país para país.

25 O conceito refere-se à possibilidade apenas a leitura, ou seja, as suas informações são gravadas pelo fabricante uma única vez e após isso não podem ser alteradas ou apagadas, somente acessadas. São memórias cujo conteúdo é gravado permanentemente.

26 Disco compacto com memória somente de leitura.



DELÍRIOS PARA TELAS DE DESCANSO

REMASTERIZADO



Colecione na mente os sons que escutou casualmente durante a semana. Repita-os mentalmente em diferente ordem numa tarde

Não se veja nisso mistificação – “feio não é bonito”. [REDACTED]

Penso que para esse propósito delirado e manifestamente artístico trabalha a proliferação metafórica, as maneiras acumuladas, a manifestação analógica no tempo e no espaço que embaça os cenários dessa

[...]

perplexa e rumorosa

[sequência linear de fatos]



conduzida por um antinarrador

como resposta irônica

[...]

sem uma marcação temporal, com a intenção
de formular um conjunto sem começo, nem
meio, tão pouco fim,

[...]

[para]

que se formula como síntese amplificada

[uma experiência em um lugar, ambiente ou espaço]

isso especifica, de maneira efetiva,

transmitir conteúdos,

errado e sintético

[...]
[...]
[...]

como a única forma de escritura *que não é uma
prática*

[mas uma transcrição de uma experiência, a qual]

O fluxo indiferenciado do cotidiano só é avaliado pela série estatística, prevista e previsível, dos *acidentes*, sobre os quais somos mantidos muito mais informados do que somos testemunhas, e que não são, portanto, vividos como acontecimentos, como *mortes*, mas como uma perturbação passageira cujos traços

[...]

nos lembram o que quer dizer PRETENDER

VIVER AÍ ONDE OS OUTROS

PASSAM

Apenas

[...]



Naza sincera

@sincera_nazare

O jovem de hoje só pensa naquilo:
emprego estável e vacina.

cada uma das mônadas

molecularizado,

Cada átomo do fluxo

não tem nenhuma necessidade
de que lhe seja lembrado que o *fluir* está

em colocar em concordância nossos
atos com a pulsação da potência, com a
fluidez dos fenômenos

[...]



[que]

[...]

são como uma língua que encontramos pronta diante de
nossas aprendizagens e que se nos desvela em nossas
primeiras experiências: nós soletramos os elementos
como os componentes indiscutíveis, o bê-á-bá do mundo,
aprendemos a distinguir suas formas, a compô-las entre
si em proposições, a reconhecer suas marcas

caminhe sobre as marcas dos passos da pessoa da frente

como sentença “gramatical”

a paisagem como

o repertório dos materiais de sua linguagem e as regras de transformação que permitem, na ausência de um elemento, substituí-lo por qualquer outro equivalente

conveniência dos elementos

[...] [que] [...]

faz aparecer o implícito em toda sua extensão: a decepção faz nascer a aceitação global da coisa que se esperava

Em certo sentido, a partir de agora a questão revolucionária é uma questão

[documental]

O conteúdo da luta
cuja palavra de ordem é “Documentos para todos!”
transborda evidentemente essa palavra de ordem,
sem o qual não se explicaria como ela mobiliza

[...]

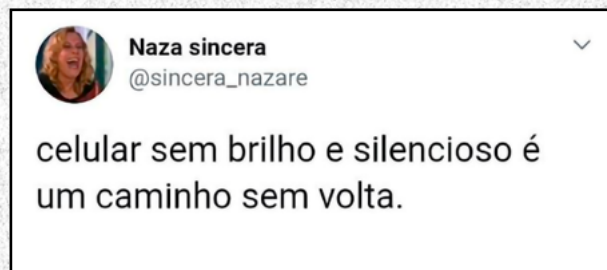
Aquele que
reclama também, de um
ponto de vista objetivo, que os documentos sejam por
fim desvalorizados e aniquilados

[...]

o choque da falha faz surgir um mundo que até então não
se conhecia, descobre o horizonte que

[uma formulação]

ocultava:



[...]

é preciso que todo mundo tenha
documentos para que todo mundo possa queimá-los

[cada um deles]

como uma metonímia

em relação a esse todo

[ou uma memória]

[...]

[...]

[...]

[...]



esse “espaço” de um não lugar que se move com a sutileza de um mundo cibernético

[...]

pode dispensar a história

...

tem autonomia

...

constitui provavelmente (mas esta referência é mais indicadora que esclarecedora, remetendo ao que nós não sabemos) o modelo da arte de fazer, ou desta metis que, aproveitando as ocasiões, não cessa de restaurar, nos lugares onde os poderes se distribuem, a insólita pertinência do tempo

o nada fixado no quadro que lhe serve de suporte faz que esse lugar produza outros efeitos

e assim como o lugar (topos) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita, a pretensa “paisagem” (lugarzinho: topion) nada é sem os corpos em ação que a ocupam

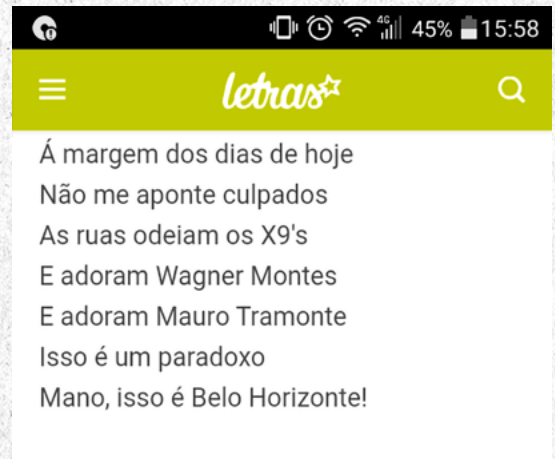
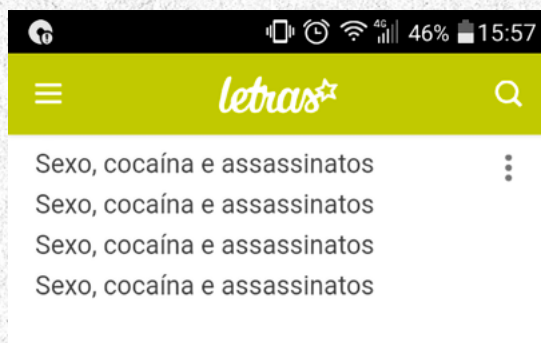
[...]

a imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença

a narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura

fatores de causalidades e de significação organizando o discurso e servindo de moldura aos saberes numerosos: o relevo, a flora, a fauna, os arranjos humanos, os vestígios do passado: tantas “locações” indispensáveis às narrativas e que a elas estão ligadas



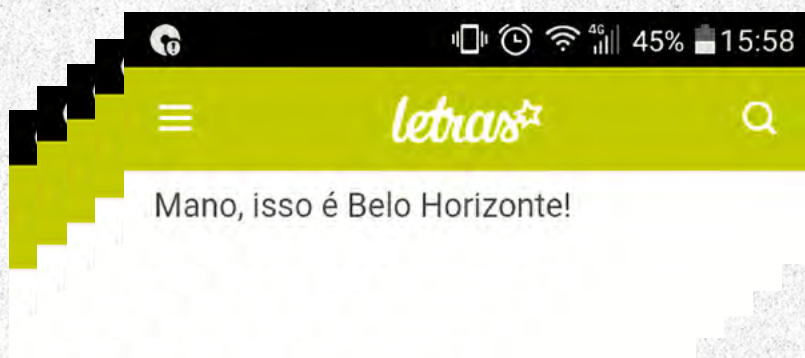


somos o *inimigo qualquer* Nós

[...]

Nós não é nem um sujeito nem uma entidade formada, tampouco uma multidão *Nós* é uma *massa de mundos*, de mundos infraespetaculares, intersticiais, com existência inconfessável, tecidos de solidariedades e de dissensões impenetráveis ao poder; e então também são os perdidos, os pobres, os prisioneiros, os ladrões, os criminosos, os loucos, os perversos, os corrompidos, os demasiado-vivos, os transbordantes, as corporeidades

A equação *cidadão = policial* se prolonga na extrema fratura dos corpos.



“Fazer *check-in* aqui é pedir pra ser assaltado!”

[...]

nós é todo o plano de consistência fragmentado

é preciso separar o que é domínio individual, e
como tal, permanece, do que é uso coletivo

constituem corpus auxiliares de grande valor

mesmo as mais amplas semelhanças não são suficientes para garantir a plena repetição

|||
[.. [.. [....]

Não há duas cidades – como não há duas pessoas
– iguais. ~~_____~~



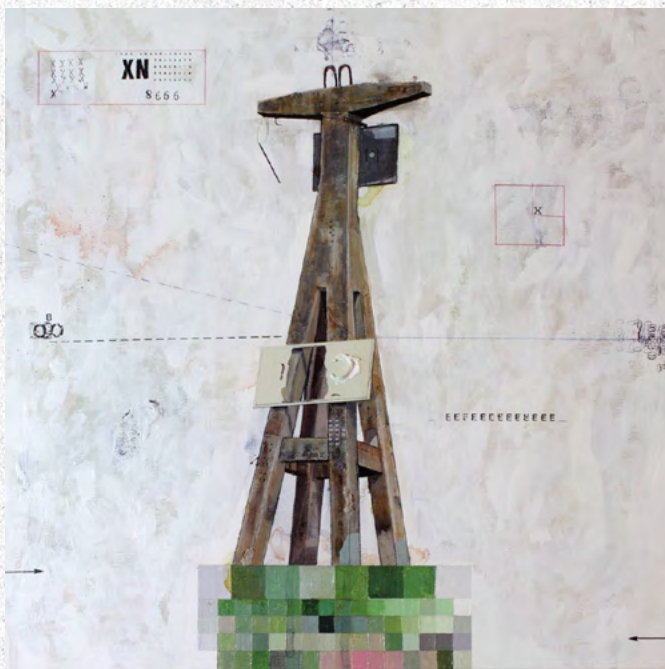
abaixo da Avenida Afonso Pena, duas vias são as artérias do Viaduto Santa Tereza: a Rua Tamóios e a Rua da Bahia. São pistas destinadas a fluir

e sempre irrompe a diferença que os fazem, cidades e humanos, únicos

esses lugares “alegres e ferozmente de terceira categoria”, e que, no entanto, também são nossos, somos nós.

[e]

trata-se da existência de uma ilimitada profusão de formas, e geometrias, mesmo quando nascidas de um mesmo impulso ordenador,



se quer apreender a fisionomia moral das cidades, é outro o quadro, e o profuso das formas deve dar lugar a uma certa convergência para a elipse

uma figura geométrica elegante e complexa, dotada de dois focos, os quais, pode-se pensar as cidades submetidas à dupla centralidade

[que]

[...]

Num foco, [REDACTED]
é hegemonizada pelo poder oficial, pelos interes-
ses dominantes; o outro foco, de que também é feita a
cidade, é o espaço do contrapoder, do que, submetido
à ordem, resiste a ela e por vezes se insurge

[...]

[...]



[...]

[...]

ao invés de tomar a

[cidade]

gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível

[...]

gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria então que eu encadeasse, prosseguisse a

[caminhada]

me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa

não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria antes, ao acaso do seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível

[ou de seus]

múltiplos itinerários, porque é com a fragmentação, a multiplicidade, a permeabilidade de imagens e signos que se deparam o tempo todo

[...]

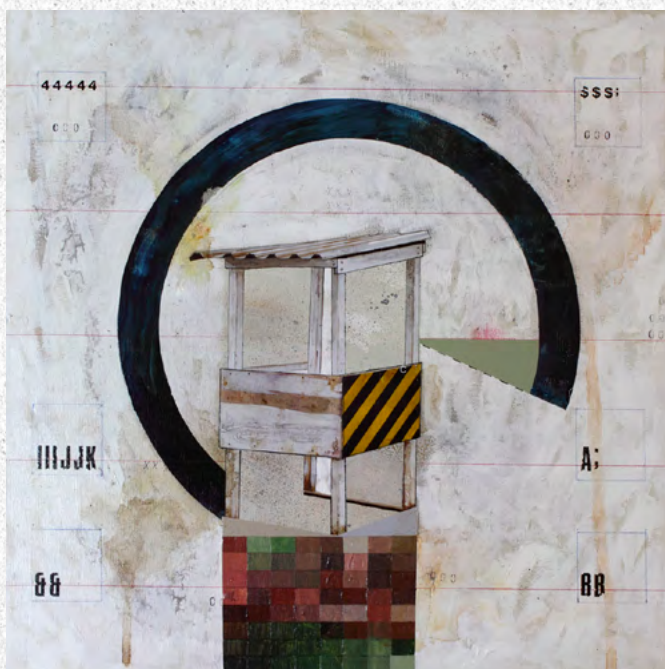
[. [. [...]

“itinerários” parece ser mais adequado que “roteiros”, uma vez que o segundo termo pressupõe indicações metódicas e minuciosas, nem sempre claramente discerníveis num panorama como o atual, que está tentando redefinir novas funções e novos regimes

de muitos processos sociais

trata-se de um acontecimento que altera a previsão regular das coisas sociais

a possibilidade de recuperação é uma suposição das consequências de um acidente como uma nova ordem; outra possibilidade é a reconstrução literal da ordem anterior, [...]



qualidade que toda linguagem possui de dar lugar à dúvida, que nos impossibilita de deixar tudo às claras e torna toda comunicação um risco



do exercício tradicional da modernidade, que permite falar de si mesmo bem como comunicar o

conjunto de contradições materiais e imateriais que tornam possível a realização de uma

união de duas ou mais coisas que implicam num grau maior de dificuldade do que apenas uma

qualidade do que, não sendo privado de ninguém, se estende a vários

elementos que permitem a formação de uma complexidade e articulam

o trabalho com a representação é eminentemente estrutural: em um sistema como o artístico, as ações são interdependentes e configuram e constroem a estrutura a cada

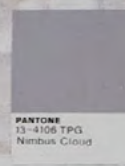
reprodução do que foi dito ou escrito, como um ato de cópia que só produz a si mesma

que gera um novo texto

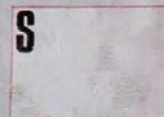
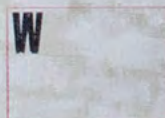
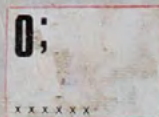
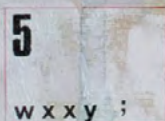
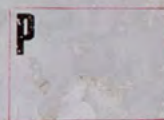
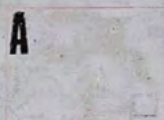




PANTONE
15-0343 TPG
Greenery



PANTONE
11-4106 TPG
Nimbus Cloud



®



exatamente porque nunca é igual ao original, uma leitura sempre será uma má interpretação e é essa diferença que produz efeitos de subjetividade

[...]

quer dizer, de modificar o curso normal das coisas

[...]

uma figura que na experiência de sua decodificação fundamenta um processo de identificação ou o seu contrário pelo qual se trata a subjetividade

que é fruto de um processo ou de uma comunidade

que é fruto de um processo ou de uma comunidade

oposto da realidade

a ficcionalização pode ser tão intensa como experiência que permita substituir a realidade pela ficção

lugar onde se permite questionar ou se colocar em dúvida o que foi afirmado por alguém

[...]

ou escritura de uma narrativa

capaz de mover e agitar o ânimo infundindo-lhe afetos veementes, como o humor ou a tristeza

[...]



Naza sincera
@sincera_nazare

Eu vivo fingindo demência mas
sempre sabendo de tudo

[...]

[em:]

um uso retórico dos signos

[ao]

empregá-los de forma a permitir expressar significados novos, desconhecidos, que vão além do sentido imediato



Nada disso é possível sem
uma corrosão da linguagem, sem uma perversão da enunciação, sem uma
sistemática inversão do valor das palavras e do sentido do próprio discurso

outro objeto senão fazer ouvir, [...]

“este [delírio] não tem

Há um avesso, um fora, um irredutível, um inapropriável,

[dos]

fluxos que escapam por toda parte e se conjugam em planos aberrantes
na experimentação multitudinária de tais planos que uma outra cor-
relação entre [cidade e delírio] constituição e destituição, apropriação e desa-
possamento — em suma, desejo e poder — pode ser pensada e ativada [e] Por
paradoxal que possa parecer, começamos com a cólera e terminamos com
a alegria, que resulta, [[[]]] de um aumento na potência de agir



*[manifestando uma
composição regida por um
antinarrador que lança
aleatoriamente em tom de
Lorem ipsum²⁷ a moral de
sua anti-história: onde o
desengano triunfa, resta ao
honesto documentarista
analisar os pontos do
terreno, a fim de destruir
radicalmente suas
autoafetações e as certezas
herdadas]*

Sabe onde pisa?

²⁷ A expressão *Lorem ipsum* em design gráfico e editoração é um texto padrão em latim utilizado na produção gráfica para preencher os espaços de texto em publicações (jornais, revistas, e sites) para testar e ajustar aspectos visuais (layout, tipografia, formatação, etc.) antes de utilizar conteúdo real. Também é utilizado em catálogos tipográficos, para demonstrar textos e títulos escritos com as fontes.



RE-ASSINAR

A produção do mundo seja ela musical, literária ou artística costuma advir da inspiração de uma outra fonte. O que resulta desse processo são obras sob inspiração de outras, seja a partir da simulação de sua linguagem ou mesmo por meio de apropriação direta de seus conteúdos. Esse é o caso do *sample*, *sampling* e do *sampler*.²⁸

Samplear pode ser entendido, basicamente, como um ato de se utilizar de excertos de outras proposições culturais com finalidade de, como afirma Leonardo Villa-Forte, (...) *propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura* (2019b, p. 20). Nesse sentido, o produto gerado a partir dessa ação apresenta-se como um dado material que tem a possibilidade de ser reinserido no sistema, onde circula com novas funções relativas à originalidade e autoria.

Nos primórdios da música eletrônica em meados da década de 1970 até o presente momento, o *sample* foi e ainda é o advento estético e pragmático de produção criativa. Bases instrumentais pré-existentes eram selecionadas e editadas para que um *Dj*²⁹ ou produtor musical as manipulasse. Como afirma Michel Antônio Brasil Teixeira *ao longo de sua história, diversas formas de compor e produzir coabitaram o gênero musical, expandindo sua sonoridade e dando origem a diversos subgêneros* (2018, p.13). Villa-Forte define o *DJ* como sendo *basicamente um ouvinte que sabe manipular artisticamente aquilo que ouve* (2019b, p. 23). Dentro desta perspectiva podemos pensar o surgimento de uma nova paisagem cultural que teve início no processo de independência da Jamaica, sob domínio da Inglaterra a partir dos anos 1960. Isto levou os *DJs* e produtores jamaicanos a migrarem para os Estados Unidos, levando consigo o ato de tocar e manipular discos de vinis como um processo artístico. O *Hip Hop* nasce desse impulso criativo e se ambienta tanto nas festas de ruas no Bronx, como na atuação dos sistemas de som filtrado por uma perspectiva cultural e musical afro-americana.

Os *DJs* Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e *Dj Breakout* se tornam figuras centrais desse movimento, que tem no procedimento de apropriação uma força cultural inesperada. Cada um desses *DJs* atuava em partes distintas do Bronx. As festas eram completamente distintas no quesito musical e Kool Herc, por ser jamaicano e um dos pioneiros, era o único *Dj* que arrastava pessoas de todos os bairros vizinhos, ávidos para vivenciar o que ele criava.

No final da década de 1980 e início da década de 1990, temos uma enorme produção de instrumentais nos *raps*, compostos por partes sampleadas e desconstruídas de outras obras musicais. O ato de samplear tem suas bases estéticas ancoradas em meados dos anos 1970. Com hardwares considerados ultrapassados atualmente, Lee “Scratch” Perry e King Tubby, desconstruíam as músicas originais para criar suas próprias “versões” das músicas *Reggae*, daí surgia um subgênero conhecido como *Dub*. O estilo consiste predominantemente em remixes parciais ou completos dos instrumentais das gravações existentes, conseguido através da manipulação e remodelação das gravações, geralmente através da remoção de alguns ou de todos os vocais, com ênfase na seção rítmica. O *Dub* na época era caracterizado por ser uma versão de músicas existentes, tipicamente enfatizada pelas batidas da bateria e as linhas arrojadas de baixo. As trilhas instrumentais eram saturadas de efeitos processados como o *delay* e *reverb*, aplicados a pedaços da letra e em algumas peças da percussão, enquanto os outros instrumentos transitavam entrando e saindo da mixagem e algumas vezes do tempo da música. Uma outra característica do *Dub* era o baixo encorpado com tons bem graves. Esse tipo de música incorporou, além de efeitos processados, outros ruídos como cantar de pássaros, trovões e relâmpagos, fluxo de água, e algumas inserções de vocais externos. Assim se faz perceptível tanto no *rap* da década de 1990, quanto na constituição da *Dub music*, o mesmo elemento primordial como modo de produção, o ato de gravar e armazenar sons para reproduzi-los de uma maneira conveniente.

A história da busca por instrumentos que reproduzem sons pré-gravados, remonta aos anos de 1930, na Alemanha, onde havia pesquisas relacionadas ao uso de sons gravados para instrumentos. Entretanto, a dificuldade de controle fino sobre as gravações mecânicas utilizadas na época dificultava a “tocabilidade”. Apenas com o advento da fita magnética, a produção de instrumentos que reproduziam sons gravados passou a ser mais factível.

O primeiro *sampler* a se tornar muito conhecido foi o Mellotron³⁰, instrumento de teclado fabricado na Inglaterra em meados dos anos 60, que utilizava fitas de rolo de 8 segundos de duração com notas gravadas de cordas, sopros, coro de vozes, flauta e em alguns modelos até um rudimentar acompanhamento de ritmo em *loop*. Cada tecla pressionada acionava o

“play” em determinada fita com a nota correspondente. Após muitos anos sendo amplamente utilizado, o Mellotron e sua tecnologia foram sendo substituídos pela era digital a partir de 1978 com o NED Synclavier e depois com o mais famoso *sampler* da década de 80, o *Fairlight* CMI. Até então os *samplers* eram instrumentos robustos, complexos e bastante caros. Com a evolução da tecnologia do microchip, o sampler passou a ser embutido em teclados de menor porte ou em módulos pequenos de *rack*, tornando-se mais barato e acessível a uma gama maior de músicos. Entre 1986 e 1992, a produção musical de rap era amplamente baseada no uso de *sampler* e do processo de sampleamento. Michel Antônio Brasil Teixeira na dissertação *Geração Boom Bap Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte* aponta que um fragmento de bateria de uma música de James Brown, adicionada a um riff³¹ de baixo de uma canção de Curtis Mayfield (...) editados e sobrepostos a (...) um curto excerto de voz de Lyn Collins, poderiam ser usados para construir a base sob a qual um rapper realiza sua performance vocal (2018, p.13). Vale ressaltar que a utilização de *samplers* na composição de raps atualmente não se configura como um método ou uma linguagem generalizadamente preestabelecida. O *sampler* foi um dos grandes responsáveis pela revolução da música eletrônica pois através dele as amostras podem ser executadas em loops pode-se manipular os sons para criar novas e complexas melodias, padrões rítmicos ou efeitos.

A produção de um instrumental de *rap* obedece a uma dinâmica fluida, a qual os referenciais são facilmente subvertidos, dando lugar a novas roupagens e aproximações com outros gêneros musicais. As mudanças culturais e tecnológicas têm grande impacto nos deslocamentos observados na produção musical do estilo. Ao mesmo tempo em que o sampleamento pode ser configurado como um processo que cria uma referência histórica, técnica e timbrística (2018, p.14), na música, não se estabelece como o único procedimento técnico e estético do gênero. É fundamental entender que as transformações do gênero em quatro décadas, se devem ao fato do rap enquanto proposta cultural, se relacionar local e globalmente com o contexto cultural e material ao qual o gênero se insere.

Outro ponto importante a ser considerado é que o ato de samplear pode ser entendido como uma afronta a uma ideia de unidade proposta, tanto pelo meio musical, quanto artístico.

Unidade esta que se auto concebe como íntegra e que ao ter um extrato deslocado de seu todo unificado, perde sua coesão, dentro de uma perspectiva purista. Nesse sentido, o sampleamento se apresenta muito mais como um fragmento de um processo artístico, do que um produto acabado transcrito em um método. Michel Antônio Brasil Teixeira aponta o sampleamento explicitamente como *a unidade artificial de uma obra musical, uma vez que seu processo de criação e produção, principalmente no terreno da música popular, é altamente fragmentado* (2018, p.47). Nessa perspectiva, podemos refletir que cada elemento sonoro em uma música, pode ser gravado originalmente em locais e tempos distintos e que pelo advento tecnológico da “pós-produção” há uma relação de comunhão e amplitude pelo procedimento de seleção, edição e sequenciamento gerado pelo seu produto. Sendo assim, os produtores lidam com camadas sonoras de uma maneira concreta, pois uma música pode ser configurada utilizando-se de fragmentos de outras obras musicais, organizada e estruturada levando em consideração os muitos elementos gravados e editados como se tratando de *objetos sonoros* (2018, p. 133) passíveis de serem manipulados.

Na literatura, assim como nas artes visuais podemos observar o ato de samplear ganhando a alcunha de “apropriação”. Em todos os casos apropriar e samplear se referem ao mesmo princípio: retirar um material de um contexto ou fonte e deslocá-lo, reconfigurando em outro. Apropriação por ser um termo mais usual, também se tornou mais amplo de significações que o termo *sampler*. Ao nos referirmos a samplear podemos concluir que se trata de uma metodologia de combinar e unir de fragmentos, enquanto, o ato de apropriar possui como princípio tornar próprio não apenas o fragmento, mas também um todo.

Frederico Coelho e Mauro Gaspar em seu *Manifesto da literatura sampler* coloca o ato de compor utilizando-se da “escrita *sampler*”, como sendo uma atuação artística significativa que constantemente se ressignifica, pois almeja *instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever* (2005, p.1). Essa alternância entre escrever e agir pode ser entendida como uma procura de se encontrar nas palavras, ideias, corpos ou matérias dos outros, os sentidos disponibilizados para o acúmulo de matérias que afetam. Samplear pode ser entendido como uma operação que *por afeto, pelo que a afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma* (2005, p.3). Quem trabalha

com sampleamento, nas palavras de Frederico Coelho e Mauro Gaspar *não é aquele que não tem o que dizer; é aquele que tem coisas demais a dizer; tem vozes demais falando dentro de si (...)* (2005, p. 3) e a partir de um procedimento de ajustes e ordenação de materiais preexistentes seleciona partes a fim de alcançar um fim desejado, (...) e as expressa musicalmente, como um fluxo, como um processador de linguagem e sensações (2005, p. 3).

Podemos refletir sobre o ato de deslocar um extrato de seu todo para outro contexto, como sendo nas palavras de Leonardo Villa-Forte *uma ação que ‘mata o pai do discurso’* (2019b, p.30)”. Esse ato afasta o extrato de seu contexto, convidando-o a um outro destino. Samplear seria uma operação que, segundo a perspectiva do *Manifesto da literatura sampler*, *não trabalha com princípios morais no que tange à autoria* (2005, p. 9), **pois se vale dos mais variados conteúdos sem o pudor de mexer, manobrar, manipular, inventar a história do outro, o outro, inventar a si mesma** (Idem). Retirar um extrato de seu contexto de origem é matar a voz de “legitimidade” que inicialmente o enunciou em prol de postular o mesmo trecho em novo argumento. Contudo, não podemos pensar em conferir a este método a alcunha nem de plágio e nem de citação.

O plágio pode ser designado como sendo um ato de reproduzir um mesmo conteúdo sem o caráter inventivo de uma montagem baseada no processo de sampleamento. Já a citação aparentemente se configura como um processo que hierarquiza assuntos ao se basear em uma relação de referencialidade. O procedimento de samplear *não hierarquiza pois não cita, mas sim incorpora, reinventa* (2005, p. 10), reaproveita, reutiliza e relê em um fluxo ininterrupto de significações.

Os enunciados se movem assim como a música. Samplear está calcado na ideia de movimento, de que os conteúdos estão em um movimento contínuo. Segundo Frederico Coelho e Mauro Gaspar *a literatura é, a música é. Sou, logo não serei mais, apenas outro remix de deus perdido na espécie, solto no ar, flutuando no texto do homem, fluindo no som da música que não retorna, porque é eternamente, é* (2005, p. 10).

Desde sempre, como aponta Leonardo Villa-Forte, os escritores citam outros escritores em suas obras, roubam frases e versos ou criam outra forma de diálogo e geram intertextualidades (2019b, p.39). A “leitura”, nesse sentido, pode ser considerada uma doação de sentidos a algo tão

inacabado que necessita de atualização e, sendo assim, o samplear pode ser percebido como um procedimento análogo à intertextualidade. A operação convoca o/a ouvinte de música ou o/a leitor/a de imagens e de textos a essa atualização dos sentidos, basicamente manipulando artisticamente aquilo que apreende, assim como um *Dj*.

O ato de samplear se trata de um procedimento de ordem linguística, pois propõe uma mudança pragmática no modo como uma intertextualidade “implícita” se converte em “explícita” e enquanto linguagem *não indica o sentido, ela está no lugar do sentido* (2005, p. 10), como um novo ânimo composto de algo que novo também não o é. O sample é um recurso e o leitor/ouvinte está entregue a ele. Segundo Frederico Coelho e Mauro Gaspar não se deve colocar aspas em um texto. *As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Fui eu quem escreveu. Agora abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam* (2005, p. 10).

28 *Sample* significa amostra, em inglês; refere-se a algum trecho ou fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo genérico, usado nas mais diversas áreas, embora seja bastante conhecido para se referir, em música, a pequenos trechos sonoros recortados de obras ou gravações pontuais para posterior reutilização noutra obra musical, não necessariamente no mesmo contexto do original. *Sampling* é o ato de produzir e coletar amostras; amostrar. As primeiras experiências com amostras pré-gravadas de áudio remontam o meio do século XX, sobretudo nas experiências com gravações em fita magnética da música erudita de vanguarda, música concreta e música eletrônica. O termo foi aportuguesado para “samplear”. *Sampler* em música, é um software ou um hardware dedicado, feito para armazenar amostras de áudio (samples) de arquivos em diversos formatos, de origem digital (WAV, Flac, MP3 etc.) ou analógica (LP, fita magnética), que são alocados em uma memória, usualmente digital, com a finalidade de poderem ser reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente, uma a uma ou de forma conjunta, montadas em função de forma e tempo musical, soando como uma reprodução solo ou mesmo equivalendo a uma banda completa.

29 Um *disc jockey* (*Dj*) ou disco-jóquei é um artista profissional que seleciona e reproduz as mais diferentes composições, previamente gravadas ou produzidas na hora para um determinado público-alvo, trabalhando seu conteúdo e diversificando seu trabalho em radiodifusão em frequência modulada (FM), pistas de dança de bailes, clubes, boates e danceterias.

30 Teclado eletrônico polifônico desenvolvido originalmente em Birmingham, Inglaterra, no início da década de 1960, por uma empresa de mesmo nome.

Sua estrutura primordial é um banco de fitas magnéticas de áudio, cada uma com aproximadamente oito segundos de duração. Quando a tecla é pressionada, a cabeça do leitor é posicionada para tocar o som pré-gravado.

31 Um *riff* é uma sequência de notas musicais repetidas ao longo de uma música, formando uma base ou acompanhamento. Geralmente é feito na guitarra, mas pode ser feito pelo baixo, piano e outros instrumentos.



A LÍNGUA É UM ERRO

Por definição a *Escrita não criativa* consiste em um procedimento de selecionar, cortar e colar de obras diversas, em uma espécie de sampleamento, para derivar em um outro produto a partir de uma ou da soma das muitas partes textuais selecionadas. Essa possibilidade de produção textual foi inicialmente proposta pelo artista e poeta Tristan Tzara nos anos 1920 e ganhou a denominação de *cut-up*. Posteriormente o método foi desenvolvido por William S. Burroughs e pelo escritor e artista canadense Brion Gysin. Tzara entre outros artistas do movimento dadaísta acreditavam que os objetos do mundo possuíam uma determinada intensidade, ainda que não facilmente reconhecível, mas que eram destituídos dessa amplitude pelo seu uso cotidiano e funcional. Sendo assim, reunir objetos distintos em um contexto imprevisto era uma maneira desses artistas de ativarem novamente esses objetos.

Tristan Tzara descreve em *Receita para um poema dadaísta* as especificações de como trabalhar com o método de *cut-up*.

Receita para um poema dadaísta

Pegue um jornal
Pegue tesouras
Escolha do jornal algum artigo do tamanho que você gostaria para o seu poema
Recorte o artigo
Em seguida, cuidadosamente recorte as palavras que formam esse artigo e as coloque em uma sacola
Sacuda-a gentilmente
Na sequência pegue cada recorte, um seguido do outro
Copie [as palavras] conscienciosamente na ordem em que elas deixaram a sacola
O poema se assemelhará a você
E aí está você – um autor infinitamente original, de sensibilidade encantadora, embora não apreciado pelo vulgar rebanho.

Diferentemente do *cut-up*, Burroughs e Gysin desenvolvem em conjunto o *fold-in*. Este método consiste em trabalhar com uma infinidade de textos recortados e remontados. Outra diferença estrutural do *fold-in* é que este método utiliza a justaposição de textos autorais com textos cotidianos e de outros autores. Além disso, o método trabalha com a recombinação textual e os “cortes” são conectados de maneira coerente configurando uma leitura fluida e homogênea, em oposição à organização aleatória presente nos *cut-ups* de Tzara.

Um exemplo é a experiência textual em formato de livro intitulada *Almoço nú* de William S. Burroughs que foi publicada originalmente em 1959. Em todas as suas viagens, Burroughs não se separou do caderno de anotações, dividindo-o em três colunas. Na primeira coluna, escrevia vários fatos sobre o que estava acontecendo ao seu redor, trechos de frases ouvidas, diálogos; na segunda coluna, impressões pessoais, pensamentos, memórias; finalmente, a terceira coluna continha citações dos livros que estava lendo no momento e a partir da justaposição dessas três colunas o livro foi montado.

Em *Almoço nú* o escritor apresenta imagens e situações que aos poucos se tornam familiares. O leitor é atirado de uma espelunca urbana cheia de viciados, para o coração de uma floresta e depois para uma cidade que mais parece uma projeção paranoica de qualquer grande metrópole no mundo. O livro é uma narração que evidencia não só a perspectiva de vida de um viciado em drogas, mas a vida de um ser humano que entre outras coisas pontua sua crítica ao imperialismo estadunidense. É configurado inteiramente a partir da técnica de *cut-up* e *fold-in*, evidenciando uma perspectiva dadaísta de que os objetos, assim como os textos, quando destituídos das suas anteriores funcionalidades ganham novas funcionalidades. Leonardo Villa-Forte aponta que a arte tem como papel (...) a tarefa de encontrar maneiras de nos reposicionar diante dos objetos, nos fazer enxergá-los como coisas destacadas – coisas em relevo – em relação ao fundo que é sua funcionalidade (2019b, p. 174). Assim, Burroughs ao escrever *Almoço nú* propôs um outro ânimo para alguns “objetos textuais”, conferindo a eles um novo efeito.

Como um dos herdeiros dos métodos *cut-up* e *fold-in* podemos citar Kenneth Goldsmith. O poeta e crítico estadunidense inaugura o termo *Escrita não criativa* em um curso, no ano de 2004 na Universidade da Pensilvânia e o define como um conjunto procedimental que parte da apropriação e do deslocamento de conteúdos peculiares do cotidiano, em geral para a produção de livros. Ao perceber que algumas noções acerca da criatividade estavam sob ataque, desgastadas por seus compartilhamentos na internet, a mixagem generalizada e a impossibilidade de lidar com a pirataria, o autor se perguntou: como a escrita reagiria a tal ambiente?

Como resposta a esse questionamento, a pesquisa de Kenneth Goldsmith se pautou no estudo aprofundado da rica história das falsificações, fraudes, truques, avatares e simulações em todas

as artes, enfatizando como outros “produtores” trabalhariam estes aspectos sob um ponto de vista linguístico. As noções modernistas de acaso, método, imitação, e a estética do enfadonho se justapuseram à cultura pop para discutir a partir da usurpação de ideias referentes a lugar, identidade e tempo, como reformular algumas convenções expressas linguisticamente. Como exemplo desse desejo do autor, há a trilogia estadunidense *Sports*, *The Weather* e *Traffic*. *Sports* trata de partidas de beisebol, *The Weather* da previsão do tempo e *Traffic* onde o Goldsmith transcreve 24 horas de uma rádio de trânsito em Nova Iorque em plena véspera de um feriado prolongado. Todas essas obras são feitas de transcrições de transmissões radiofônicas, a partir de gravações. Escrever, para Goldsmith, é apenas transcrever. Leonardo Villa-Forte, em reflexão sobre o ato de transcrever de Goldsmith, aponta que ele *opera a transposição de um meio oral/ auditivo para um meio de escritura/leitura* (2019b, p. 167) e que *ao deslocar as transmissões orais/ auditivas para meios de escrita/leitura, o conteúdo adquire novas dimensões* (idem). Outra e talvez fundamental característica do deslocamento de um conteúdo gravado para o formato livro na obra de Goldsmith é a tridimensionalidade. O livro dá peso, dimensão, volume e grandiosidade à uma quantidade imaterial de ondas de rádio transmitidas.

Sem dúvida os trabalhos de Kenneth Goldsmith nos convidam a repensar o livro para além de um suporte identificado como um produto cultural “auratizado”. A transposição dos conteúdos “banais” para esse suporte gera um choque e pode ser percebido como uma profanação desse suporte ao impregná-lo com conteúdos (jornais e transmissões de rádio) advindos da cultura de massa. Nesse sentido, podemos refletir que para Goldsmith a potência textual cotidiana não é anunciada como uma espécie de “algo à parte”, mas como um lugar de aumento de valência. Elementos cotidianos, ou que poderíamos chamar de “amenidades” de alguma linguagem específica, proliferam no campo literário. Dessa forma, como afirma Leonardo Villa-Forte, Goldsmith atinge aquilo que propõe Frederico Coelho e Mauro Gaspar em seu *Manifesto da literatura sampler* ao postular *que a literatura inclua em si aquilo que não é visto como literatura e que faz parte do mundo cotidiano* (2019b, p. 170). Esse tipo de “amenidade” textual para Goldsmith é o modo de conduzir sua poética. Sua obra literária apoia-se na tese de que o texto em si não pode materialmente ser distinguido de um discurso não literário. A *Escrita não criativa* de

Goldsmith suscita a seguinte questão: Como é possível entendê-la como arte ou em que medida pode modificar nosso modo de lidar com o fazer literário?

A *Escrita não criativa* propõe como abordagem uma liberdade ao ato de “escrever”, não muito diferente da definição de *Gênio não original* de Marjorie Perloff³² ou de *Obras-primas nunca mais* de Karen Eliot³³. Essas autoras definem a criação pelo deslocamento, como se tratando de algo que qualquer um pode fazer e que qualquer pessoa pode entender. A *Escrita não criativa* propõe uma relação íntima com construções sintáticas presentes no cotidiano. Principalmente não por se tratar do que é escrito, mas pela maneira de pensar a reformulação de um texto. O modernismo já estava preocupado com a ruptura da linguagem, e a escrita não criativa é um reflexo dessa reformulação da linguagem, ao tornar evidente no ato de apropriar-se de textos preexistentes na sua totalidade e decretar propriedade sobre eles.

**MAKE MANGA
GREAT AGAIN!**

CUT-UP
MAKE ~~MAN~~GA
GREAT AGAIN!

palavras inventadas e blends, era uma fuga para o sentimentalismo imitativo.

SENDO COMUM

~~CUT UP~~

~~MAKE MANGA~~
GREAT AGAIN!

O tempo presente nos convida a questionar e derrubar os clichês sobre propriedade intelectual, autoria e criatividade, pois temos um fator que altera significativamente as regras do jogo em todos os aspectos da nossa vida, que é a tecnologia. Estamos muito mais orientados a consumir a cultura on-line do que vê-la como insumo para criações poéticas. Porém, no clima digital de hoje há uma verdadeira necessidade a ser preenchida, uma que se concentre em questões de contextualização desse “uso” tecnológico, já que a base de grande parte da produção de arte conceitual da década de 1960 e, porque não dizer da *Escrita não criativa* nos dias de hoje, foi construída a partir de uma linguagem lógica e sistemática. Um exemplo dessa perspectiva é o site *Cut-up Machine*³⁵ que mistura as palavras que você digita em um formulário, como fizeram Burroughs e os dadaístas, propondo justaposições imprevistas.

O modernismo propôs a desconstrução e a atomização das palavras perante a linguagem poética. Posteriormente a essa proposição, existiu a necessidade não apenas de perceber a linguagem novamente intacta como um todo – sintática e gramaticalmente. Mas, de constatar nesse mesmo “todo” linguístico reconstruído, as muitas rachaduras em sua superfície. Logo, para prosseguirmos por essa superfície reconstruída precisamos empregar todo tipo de método de desorientação – *Escrita não criativa*; a não originalidade; a contra-expressão – para podermos ressignificar nosso relacionamento normativo com as linguagens e instaurar uma aparente ausência de sentido ou um vazio comunicativo, como uma espécie de reflexão sobre a rotura da comunicação humana.

Esse confronto comunicacional é perturbador, pois altera a necessidade comunicacional de escrever algo e nos dá a necessidade de não escrever, mas copiar. Por exemplo: a força desse “todo” linguístico reconstruído é uma para alguém que o “colou”, e outra para alguém que apenas observa o “todo” colado. Assim a força de um arranjo textual é uma se alguém o lê e outra se alguém, por exemplo, o transcreve. Quem vê o “todo” colado apenas visualiza a superfície. Somente quem “cola” pode experimentar algo relativo ao domínio deste “todo”. Sendo assim, quem conduz o texto copiado adentra a alma desse texto por estar ocupado com ele, enquanto um leitor não se familiariza com as perspectivas do seu interior, tal como se abre o texto, revela-se suas imbricações e seus adensamentos. Um leitor geralmente obedecerá ao fluxo imaginativo

permitido pelo texto, enquanto o copiador comandará o fluxo desse texto para novas direções. No caso de Kenneth Goldsmith, vale lembrar que seus trabalhos apropriativos não contém sua voz ou talvez seu estilo. Como aponta Leonardo Villa-Forte *ele não tem uma dicção textual que permeie seus livros. Sua escritura apaga o eu do autor. O texto não o traduz, não o reflete nem é um tecido de citações. O gesto sim* (2019b, p. 190). A gestualidade de Goldsmith é deslocadora. Ou seja, seu gesto de transcrever, cortar e editar fazem parte de *um estilo de gesto* (idem). Na transcrição, a gestualidade é ausente de criatividade ou de interferência inventiva, no sentido de acrescentar novas palavras, e isso destrói a ideia egóica referente à autoria. Sob essa perspectiva, Villa-Forte pontua que “o escritor se transforma num gerenciador de informação, um processador de texto, um banco de dados em permanente arquivamento e catalogação da linguagem (...)” (idem). Essa linguagem residual, ou seja, a fala cotidiana, a mecanicidade da língua e a linguagem publicitária, se apresentam como mote desse tipo de proposição artística que está *mais preocupada com seleção dentro da quantidade do que com o esmero para a qualidade* (idem).

Há quase um século o mundo da arte decretou fim às noções consagradas de originalidade e réplica, com o importante ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e com Marcel Duchamp e os *ready-mades*. De Andy Warhol à Matthew Barney esses procedimentos chegaram a outros estágios que resultaram em discussões extremamente complexas sobre as noções de identidade, midiatização e cultura. Essas noções vieram ao longo do tempo sendo incorporadas ao discurso *mainstream* do universo da arte, sobrepujando qualquer reação contrária fundada no mito do genuíno e do original. Como um mesmo reflexo podemos perceber uma similaridade que na música com o *sampling* – músicas compostas por partes inteiras de outras músicas – tornaram-se possibilidades criativas corriqueiras. Atualmente, com os serviços de *streaming* de música, dos jogos digitais e da pirataria de conteúdos via *Torrent*, a cultura parece estar normalizando a reprodutibilidade de um conteúdo digital e toda a complexidade que isso envolve. Mesmo a escrita se colocando como extremamente comprometida com a promoção de uma identidade autêntica e estática a qualquer custo, a *Escrita não criativa*, o *cut-up*, o *mushup*, o sampleamento, a recombinação e o plágio, ao que tudo indica, parecem ser novas categorias expressivas que tensionam e

desgastam as noções de autenticidade para a promover outras instâncias mais maleáveis.

32 Ensaísta estadunidense que critica a hegemonia dos estudos culturais e afirma que, nos EUA, o multiculturalismo reduziu o interesse do público pela poesia de outros países. Perloff, um dos nomes mais importantes da crítica contemporânea, é uma voz discordante dentro da atual voga dos estudos culturais.

33 Karen Eliot é um pseudônimo público inventado em 1985. Consta como autora do artigo “*No More Masterpieces*” (“Obras-Primas Nunca Mais”), que trata do plágio, entre outras questões. O texto aparece em *The Cassete Mythos* (Nova York: Autonomedia, 1990). Para mais informações a respeito de Karen Eliot e outros “nomes múltiplos” ver *Assalto à Cultura*, de Stewart Home (Conrad Editora, 1999).

34 Discurso de campanha do presidente norte americano Donald Trump apropriado pela empresa brasileira de bebidas integrais e naturais Do Bem.

35 <http://www.languageisavirus.com/cutupmachine.php#.X7q4j9ZFzcf>



O SELO DA “VERDADE”

O conceito de realidade, segundo Jacques Rancière, pode ser percebido como um modo de conexão, cuja complexa estrutura se repete em qualquer escala. Essas conexões, enquanto saberes, constroem “ficções”, isto é, *rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer* (2009g, p. 59). Enquanto determinações históricas o que são *a priori conceituais e por determinações conceituais, recortes temporais* (2009g, p. 14), implicam na possibilidade de serem percebidas como *estruturas inteligíveis* (2009g, p. 53). Estruturas estas, que podem ser apreendidas como recorte dos tempos e dos espaços, da palavra e do ruído e que definem a realidade como um tempo decupado. Há uma complexidade quase indecifrável em qualquer temporalidade e um processo qualquer de construção de sentido sobre uma percepção de tempo se torna apenas um fluxo e um movimento perpétuos, uma variação constante, na qual várias percepções sucessivamente entram em cena: passam, invadem, desaparecem e se confundem em infinitas variedades de respostas a uma mesma situação. As respostas produzidas sob esta perspectiva não são conclusões, mas sim relações e analogias que em seu ponto central podem operar em uma sequência não linear de apuração e representação de dados sobre uma vivência. Rancière, no seu livro *A partilha do sensível*, argumenta que a linguagem não é algo separado da realidade e de certa forma toda “verdade” se apresenta apenas como provisória, em uma paisagem de signos, através dos quais o mundo histórico e social se torna visualizável. O autor define ficcionalidade como sendo uma maneira de contar histórias que promove sentido ao universo. Essa ordenação das ações e dos objetos que denominamos como *ficção* *deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’, para tornar-se uma ordenação de signos* (2009g, p.55). Contudo, essa ordenação “literária” dos signos não pode ser percebida apenas como *autorreferencialidade solitária da linguagem* (Idem), pois, se trata, segundo Rancière, de uma *assimilação das acelerações ou desacelerações da linguagem, de suas profusões de imagens ou alterações de tom, de todas suas diferenças de potencial entre o insignificante e o supersignificante* (Idem). Nesse ponto a nova ficcionalidade pode ser considerada uma outra maneira de cursar *pela paisagem dos traços significativos dispostos na topografia dos espaços, na fisiologia dos círculos sociais, na expressão silenciosa dos corpos* (Idem).

Essa maneira de contar histórias proposta por Rancière, se trata de um hipertexto instável, desequilibrado, onde as ideias se aglomeram umas sobre as outras, e escapam, e dão lugar a outras. Enquanto aquelas que desaparecem ainda deixam suas sombras pairando sobre aquelas que tiveram êxito, uma interconexão entre real e ficcional define a relação entre literalidade e historicidade. Rancière aponta que *os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real* (2009g, p.59) e sendo assim, as “ficções” têm como intuito devolver à percepção *seu caráter de ‘irrealidade’, de montagem de palavras e imagens, próprio para reconfigurar o território do visível, do pensável, e do possível* (2009g, p.62).

No livro *A partilha do sensível*, Rancière responde às questões colocadas por dois jovens filósofos, Maurice Combes e Bernard Aspe, para a revista Alice, mais precisamente para a seção *A fábrica do sensível*. As questões colocadas refletem sobre (...) *grandes teorias e experiências vanguardistas de fusão da arte com a vida* (2009g, p. 11) e configuram atos estéticos que ensejam outras maneiras de experienciar uma subjetividade política. Pedro Hussak van Velthen Ramos pontua que, sob a ótica desse ajuste, o que se produz é uma dialética *com a narrativa do modernismo ligada ao fechamento da obra em seu ‘meio específico’, ou da obra como uma ‘mônada’ em relação às formas heterônomas da indústria cultural* (2014, p. 14). Ao tomarmos essa perspectiva por um ponto de vista social, percebemos que arte e vida se integram ao se ajustarem dentro de um universo contextualizado no século XIX a partir do que lhe é característico: excessos, constrições e potências. Todavia, as questões pontuadas por Rancière sugerem, de maneira geral, uma multiplicação dos discursos centrados na promessa ilusória de emancipação da arte, e apontam para sua captação fatal pelo discurso. Captação esta, que como aponta o filósofo, não se trata de um “desvio maléfico”, e sim, de um esforço para conectar modos de discurso, formas de vida, e que implicam em *abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento* (2009g, p. 14).

Daniela Cunha Blanco, em seu artigo *Da palavra viva à palavra muda: um novo regime de escrita em Jacques Rancière*, aponta para a discursividade como se tratando de uma série de pressuposições que delimitam e definem os enunciados filosóficos e literários. De uma forma semelhante, a pesquisadora, assim como Rancière, concordam sobre um senso comum em

torno de um discurso textual. Para Rancière, tal enunciado, se trata de *um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência* (2007, p. 40). Para Blanco, um discurso é em certo sentido, *aquilo que consideramos como a realidade na qual vivemos é nada mais que uma série de configurações sensíveis, modos de pensamentos e de percepções que desenharam o mundo que vemos e habitamos* (2019c, p. 177). Nesse sentido, por exemplo, um enunciado pode ser ficcional e outro pode abordar factualmente questões da realidade, mesmo ambos tendo maneiras parecidas de serem percebidos, algo, ainda se faz evidente: não há um acordo explícito que configura e garante essa relação estável entre o que pode ser realidade e o que é ficção. Se essa indistinção entre realidade e ficção é de fato uma possibilidade de se pensar o real, não haveria um impedimento em imaginar a realidade reconfigurada. Essa outra configuração prevê, segundo Blanco, que realidade e ficção não são assim perspectivas tão distantes, mas, *que suas bordas e linhas são desenhadas e redesenhadas por um encontro, sempre contingencial, entre a estética e a política – duplo sentido que o termo partilha do sensível expressa no pensamento de Rancière* (2019g, p. 178).

Fazer uma ficção, seria, portanto, produzir uma visualização de algo ou alguém e conjuntamente definir quais desses personagens ou elementos são dignos ou necessários dentro dessa nova realidade. A *partilha do sensível* se estabelece como uma reflexão e como em torno do binômio ficção-realidade os quais Rancière irá descrever como (...) *o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas* (2009g, p. 15). Uma *partilha do sensível* dispõe, simultaneamente, o compartilhamento de espaços, tempos, tipos de atividades, de realidades e de ficções. Blanco afirma que *a ficção é, assim, um certo modo de desenhar e escrever uma cena, de colocar em conjunção uma série de elementos de tal modo a fazê-los aparecer sob uma certa visibilidade e pensabilidade* (2019c, p. 179), assim como uma realidade.

Das questões colocadas por Rancière nos interessa refletir sobre a delimitação do que se entende por arte no ocidente. Pedro Hussak van Velthen Ramos no artigo *Modernidade e regime estético das artes*, pontua que Rancière em *A partilha do sensível* irá discutir três regimes de modo geral.

São eles: o regime ético; o regime representativo; o regime estético. A partir da perspectiva desses regimes o pesquisador coloca o entendimento da arte ocidental como pertencente aos regimes representativo e estético. O primeiro, por sua vez, pode ser definido como *mimesis*, e como uma atividade idêntica a qualquer outra, segundo a perspectiva aristotélica. O pesquisador articula que o potencial negativo, por exemplo, da poesia, para a polis, segundo Aristóteles, *seria neutralizado uma vez que se soubesse que não se está diante não da própria realidade, mas de uma representação* (2014, p. 5). Essa perspectiva, se fundamentaria como um desvio da redução feita por Platão ao pontuar a *mimesis* como um mero simulacro formulado como uma ilusão desviada da realidade. A *mimesis*, para Aristóteles, seria uma realidade em si mesma.

O regime ético, na ótica rancieriana, seria uma espécie de regulação (moral) dos conteúdos de verdade de determinadas imagens e o regime estético, grosso modo, seria uma quebra dos postulados estabelecidos pelo regime representativo. Este último confere às obras de arte uma singularidade e fundamenta-se como matéria e técnica na qual obras são produzidas e identificadas. Ramos pontua que *um regime de identificação só pode se formar uma vez que se crie, em torno da obra, um tecido sensível que é tramado tanto pelos aspectos objetivos das condições materiais que permitem que a arte apareça como fenômeno social (...) (2014, p. 5), como também, pelo lado subjetivo dos regimes de emoção e modelos de pensamento sobre a arte (Idem).*

Para Rancière uma produção de valores sensíveis equivale ao regime estético e é denominado pelo filósofo como “revolução estética”, pois, embora o âmbito estético e o político não se afinem tão visivelmente, há uma possibilidade de perceber as hierarquias das representações artísticas, assim como as de âmbitos sociais a partir de analogias entre artístico e social. Portanto, o regime estético seria uma relação ou uma fricção entre realidades artísticas e políticas. Rancière defende que o regime estético não deve ser definido como um desenvolvimento formal, mas como uma quebra das hierarquizações do sistema representativo. Nesse sentido, o regime estético pode ser também pensado como uma narrativa que hibridiza e fluidifica as fronteiras dos gêneros artísticos juntamente com a produção/relação entre verdade e ficção propostas por esses mesmos gêneros.



MAKE SENSO COMUM GREAT AGAIN

Em *A política da literatura* Rancière aponta que a literatura atua não só na propagação de ideias, ou construindo representações, mas configurando relações entre a visibilidade e as significações para constituir uma espécie de “senso comum”. Essa questão, contudo, não pode ser colocada como independente da questão historiográfica da literatura, pois como nos alerta o filósofo, “literatura” é um conceito que não tem mais que 200 anos. Não se trata de um conceito trans histórico, que reúne procedimentos artísticos como forma de fala e escrita desde o começo dos tempos, mas de uma prática de erudição não circunscrita ao universo dos escritores. Ao pensarmos sobre como um pressuposto pode delimitar uma escrita, cerceando-a, estamos necessariamente refletindo sobre como essa escrita se insere em um contexto estético e político. A escrita diz do espaço que esta ocupa. Sucede, entrecruza temporalidades, mas principalmente redistribui os tempos, tornando uma realidade algo móvel e contingencial. Enquanto o modelo de nossas perspectivas de vida é constituído pelo viés de uma partilha do sensível, a configuração particular de um texto ou escrito pode ser pensada, assim, sob a ideia de um regime de escrita: o da ficção (...) (2019g, p. 178).

A noção moderna de literatura como uma “arte” de escrever, teve seu início ao mesmo tempo que a conceituação moderna de arte e de estética. Todas aconteceram simultaneamente às revoluções democráticas dos Estados Unidos e da França. Observamos que a escritura era subordinada a um padrão de excelência por indivíduos que tinham a capacidade de construir acontecimentos apenas através da palavra. Esse tipo de acontecimento tem a mesma substância do estatuto da escritura, ele ao seu modo de se posicionar, forma uma experiência sensível, constrói um tipo de mundo (partilhado) com seus leitores. Uma partilha literária sugere ser, portanto, uma intervenção na literatura enquanto literatura ³⁶ *na decupagem dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído* (2007, p. 2). Essa intervenção é algo como uma relação entre as práticas das formas de visibilidade e dos modos de dizer que recortam um ou vários mundos comuns (Idem).

Nesse sentido, a literatura colocaria em prática uma espécie de “democracia da letra errante” ao dizer, que essa democracia da palavra contribui para uma eventual assimilação das formas de experienciar e de como essas experiências podem ser transcritas sem um controle de seu

trajeto a seus destinatários. Essa democratização seria própria da literatura como tal, e não se relacionaria diretamente com os ideais políticos de seus escritores. Ela amplifica e explicita as formas de vida e as muitas perspectivas de vida.

Dentro desse panorama a partilha política contemporânea se apresenta antes de tudo como uma partilha literária, circunscrita em uma literariedade que reordena as relações entre os lugares do discurso e posicionamentos dos sujeitos, determinando o lugar de cada um. A reordenação política se inscreve nas formas de vida e nos modos de sentir exprimindo-se como uma *diferença entre uma subjetivação e uma identificação* (1996, p. 49). Uma subjetivação confere no campo da experiência a cada sujeito ou parcela uma identificação com seu grupo. Ela reconfigura as *as relações entre os modos do fazer, os modos do ser e os modos do dizer que definem a organização sensível da comunidade, as relações entre os espaços* (1996, p. 52). Mas, o sujeito que reconfigura a experiência dada, modela funções, identidades e regiões, em uma “narrativa” entre as divisões do que se inscreve enquanto realidade, por mais frágeis e superficiais que essas inscrições pareçam. É o conflito que institui a comunidade, tendo o desentendimento como parte do que é o comum e revelan o senso comum como parte do devir prático do mundo.

36 Termo da linguagem cinematográfica que, para além do sentido simples de recorte, refere-se à montagem dos planos em sequências cuja organização dispõe a ordem dramática e visual do filme para a exibição.



MASSA DE MUNDOS

A concepção discursiva é vista por Rancière como um modo de subjetivação. Por subjetivação, podemos entender que se trata de uma série de instâncias concatenadas por atos. Estes, por sua vez, se reconfiguram em um campo de experiência definido, se tornando experiências observáveis. O que significa que os indivíduos que essa subjetivação faz emergir, formulam com alguma consistência os atos nesse espaço de experiência em que um quem e um qual estão em relação. Rancière exemplifica utilizando a figura do “operário” como a que dá forma a uma tipificação social e que na mesma forma *mede a distância entre a parcela do trabalho como função social e a ausência de parcela daqueles que o executam na definição do comum da comunidade* (1996, p. 52). Essa definição de comum na comunidade pressupõe uma multiplicidade de eventos e discursos que dizem dos conflitos em torno da palavra e da voz em um campo de experiências partilhado e narrado em uma massa de mundos repleta de inclinações e predicados.



FATOS, DADOS E FONTES

Bernardo Barros Coelho de Oliveira em *As narrativas seriadas e a experiência contemporânea*, entende a experiência narrativa como sendo uma configuração de percepção e memória, ou seja, uma maneira de articulação entre acontecimentos e temporalidades particulares entre si. Percepção e memória para o autor podem ser entendidas muito mais aproximadas a um certo tipo de capacidade plasticamente modelada, do que como um atributo natural, segundo as condições contextuais de uma época.

A vida pode ser entendida, sob este ponto, como uma experiência de transformação do tempo experimentado em um todo rico de significações e capaz de ser comunicado. Bernardo Barros Coelho de Oliveira aponta que *a narrativização da experiência é a decorrência e consumação da busca de sentido para o tempo vivido através da organização do puro devir em um todo com princípio, meio e fim (...) (2015, p.302). Nesse sentido, o encadear dos acontecimentos, sugere por si mesmo uma inteligibilidade a ser interpretada e apropriada pelo ouvinte, leitor ou espectador. (Idem).*

Descrever narrativas aparentemente sem relação torna-se a medida do incomensurável entre duas ordens: a da classificação desigualitária dos discursos numa divisão do sensível e a da capacidade de constituir uma relação comum entre os sujeitos e a experiência. Bernardo Barros Coelho de Oliveira pontua que *uma experiência comum se torna completa quando se configura em uma forma, que por sua vez retroage sobre essa experiência comum, iluminando seus relevos (2015, p.302). Trata-se aqui de um resultado que não pode ser medido ou avaliado em razão de sua ordem de grandeza ou de sua importância. Rancière coloca que essa medição reconfigura a relação entre partes e parcelas sociais, entre objetos e discursos, e ainda, entre sujeitos capazes de articular os conflitos. O filósofo pontua que a política não é feita de relações de poder, é feita de relações de mundos (1996, p.54). Ela produz narrativas que relacionam os mundos demonstrando e conferindo visibilidades a múltiplas perspectivas.*

A perspectiva ranceriana aponta para outra maneira de constituir uma narrativa histórica – de “fatos”, “dados” ou “fontes” – que toma por imperativa a ficcionalização como força primordial para a produção poética como articuladora de sentido ao mundo. Logo, a operação historiográfica obedece a uma dinâmica que entende a ficção como uma tradução da “realidade”

em outra extensão linguística. Sob este ponto, as narrativas textuais e imagéticas podem se equivaler a um processo tradutório. Ou seja, ambas se configuram como atividades que abrangem a interpretação de um significado, para a construção de um novo, com um sentido equivalente. Sendo assim, ao perceber a narrativa ficcional como um processo de tradução, há como um princípio a necessidade de subversão da origem para a adaptação a novas necessidades contextuais. A operação *sampler* pode ser percebida, sob esse prisma, como uma escrita tradutória, que ao mesmo tempo desaloja o sentido, reivindica e dispensa a noção de origem, autoria e propriedade e constitui com isso, um espaço ficcional. Montar os *samples* deve ser apreendido como probabilidade de construção de “verdades provisórias”, que corroem a realidade até que ela desapareça, deixando-nos à deriva num oceano de sentidos que não tem conexão com o mundo factual. Ao mesmo tempo que nos sentimos à deriva, navegamos, imperceptivelmente, num universo novo, alheio à racionalidade e à causalidade.

Para qualificar essas ficções como um processo tradutório, podemos pensar que se trata do desenraizamento de um tempo histórico específico. Deslocar percepções da realidade em direção a construções ficcionais, pertence ao regime da traduzibilidade, pois articula a percepção – origem – para formular um sentido em uma adaptação lexical.

Estar em um trânsito de sentidos é ser uma instância desse trânsito. O prefixo “trans” significa atravessar e ser atravessado de tudo o que estiver fluindo e vivo. Sob essa perspectiva a “ficção” é uma construção fluida que tanto investiga quanto inventa.

Outro ponto que não pode ser deixado de lado é a relação entre real, fictício e imaginário. Wolfgang Iser em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* diz do texto fictício como sendo composto por *elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário* (2002, p. 957).

A relação opositiva entre ficção e realidade revela, portanto, que a realidade de um texto é distinta da realidade vivencial e sob esse ponto, Iser denomina como o ato de fingir. Assim, *o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário*, (2002, p. 958), **pela qual em certo sentido, a**

realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (idem).

A narrativa, sob essa perspectiva, se constitui como uma relação comum entre os sujeitos e a experiência. Relação esta que faz com que as histórias sejam a principal maneira pela qual nos relacionamos com os eventos do mundo. Uma narrativa é, assim, formulada como uma sucessão de experiências em progressão, com intuito de conferir algum sentido a partir de sua organização.

Concatenar eventos está para uma narrativa, assim como uma lógica de causa e efeito está para a ciência. Essa é uma maneira de formular sentido a partir da linearidade. A vida tem em sua forma “empírica” marcas, pontuações e vestígios passíveis de serem organizados conforme uma intencionalidade, mas não se organizam apenas linearmente, a história é quem concede organização empírica aos episódios, porque ela coaduna os eventos em uma narrativa linear e temporal. É nesse sentido que Rancière coloca como “revogada” a linha divisória aristotélica que separava em duas “histórias” – realidade e ficção / historicidade e poesia. O filósofo ainda irá complementar afirmando que *o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido (2009g, p. 57)*. Sob a perspectiva da lógica aristotélica, a poesia fundava sua superioridade sobre a história, pois a poesia postulava *‘o que poderia suceder’*, segundo necessidade ou verossimilhança da ordenação das ações poéticas (2009g, p. 56), já a história, seria concebida como sucessão empírica dos acontecimentos *‘do que sucedeu’* (2009g, p. 57).

Sob um ponto teríamos o “empírico” que revelaria as formas de factualidade sob o signo dos vestígios e rastros. “O que sucedeu” remete ao acontecimento como um princípio organizacional de causa e efeito e é apontado como uma narrativa histórica pelo filósofo. Esse tipo de narrativa, sob a perspectiva de Rancière, pode ser percebida como um regime de encadeamento linear de ações executadas que enfoca na capacidade dos leitores de identificar enredos.

Aos leitores são proporcionadas possibilidades de discordâncias de toda factualidade, contudo, é provável que os desacordos revelem uma considerável compreensão compartilhada. Por outro lado, “o que poderia suceder” não apresenta uma ordenação linear, pois articula os vestígios poéticos inscritos dentro do escopo do que é a realidade, evidenciados por uma maneira artificial de formular concepções. Essas seriam duas maneiras de se pensar uma espécie de “enredo”. De

um ângulo temos “o que sucedeu” indicando uma espécie de futuro em relação a um passado concatenando acontecimentos e os transformando em uma história que linearmente organiza o sentido dos eventos. De outro ângulo, “o que poderia suceder”, o enredo apresenta partes que podem ser substituídas. A configuração de sua narrativa depende de certas condições, já que apresentam a “história” de maneiras diferentes. Desse ângulo, o enredo ou história é o dado e os discursos seriam as apresentações variadas dele. Uma relação que nos leva a pensar em distâncias, que se encurtam ou se alongam, e na manipulação dos acontecimentos como um procedimento de mixagem linguística.

Essa mixagem almeja um lugar que Leonardo Villa-Forte, em seu livro *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* denomina de ‘surrealidade’ no sentido de *sur-real* – ‘sobre o real’, ‘acima do real’ (2019b, p.78) por abordar conceitualmente a realidade enquanto tema não de forma mimética, mas para exercer uma espécie de hiper-realidade transmutada em produtos poéticos ficcionais.

Uma narrativa pode, então, ser percebida como a formulação de um discurso. Pois, uma discursividade, é um conjunto de sentenças e enunciados que demonstram o modo comportamental ou as ações de um comum através da construção de histórias. Histórias estas que também têm a função de nos ensinar sobre o mundo, mostrando seu funcionamento, nos possibilitando - através dos artifícios de foco - ver as coisas de outros pontos de vista e entender as motivações individuais que, em geral, podem se apresentar como opacas para uma maioria. Através do conhecimento que apresentam, as narrativas policiam, pois elas situam não só os corpos, mais os discursos em seus lugares e funções.



OS EFEITOS DE UMA FICÇÃO NA REALIDADE

Em *A Partilha do Sensível* Rancière alerta para duas problemáticas que envolvem a construção de narrativas sobre uma realidade construída apenas por “ficções”. A primeira, *concerne à relação entre história e historicidade, isto é, a relação do agente histórico com o ser falante* (2009g, p. 52). A segunda está relacionada à ideia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão da ficção e a razão dos fatos (Idem). O filósofo aponta para uma questão geral em torno da ficção, que seria a distinção observável entre ficção e falsidade e haveria também, segundo Rancière, uma distinção, como também uma indistinção entre os “modos de inteligibilidade” típicos das construções de histórias, juntamente com a inteligibilidade dos fenômenos históricos.

Ao refletirmos sobre a separação entre ficção e mentira, podemos pensar acerca da constituição de uma teoria conspiratória. Em entrevista para o Centro Ruth Cardoso³⁷, o Doutor e Mestre em Relações Internacionais, David Magalhães, apresenta uma breve explanação sobre o que vem a ser o marxismo cultural. O doutor compara o termo a um fantasma que serviria para amparar e fortalecer as narrativas discursivas de uma direita política em ascensão. Essa fantasmagoria compõe uma visão de mundo de uma nova direita e Magalhães aponta para a necessidade de se estudá-la para uma maior compreensão do fenômeno. Ele aponta para existência de muitos líderes dessa direita populista que defendem a existência do marxismo cultural. Do ponto de vista objetivo, Magalhães coloca que não há a possibilidade deste, enquanto movimento social, fazer algum sentido, pois, o Marxismo seria apenas uma doutrina econômica, com projeto ou pretensões científicas.

Já na segunda parte do vídeo o doutor em filosofia Eduardo Wolf faz uma versão um pouco mais resumida, porém não conspiratória da ideia de marxismo cultural. Esta, ao longo das últimas décadas, efetivamente, se tornou mais trivial nos meios acadêmicos, jornalísticos, culturais e educacionais como um conjunto de teses cuja origem está em diferentes autores em posições políticas que convencionamos chamar de esquerda. Trata-se de um processo histórico e conceitual recorrente em variadas épocas. E o que ocorreu é que em um determinado momento houve uma espécie de torção, e é aí que entra o elemento conspiratório, que tentou unificar tudo isso em uma espécie de plano original. Como se um grupo de pessoas tivesse o interesse

em implementar um plano de ação para destruir a sociedade em nome dos seus valores, no caso os valores marxistas ou anticapitalistas em geral. Contudo, isso é uma falácia. A influência de autores muito variados da pedagogia até a psicanálise na sociedade brasileira e na sociedade ocidental é produto de um processo muito mais complexo e rico que uma conspiração.

Sendo assim, o marxismo cultural é uma construção falaciosa e não uma construção ficcional. Essa construção se apoia em narrativas acerca da Escola de Frankfurt³⁸, como por exemplo que esta escola se dedicou a destruir a cultura judaico-cristã e instaurar o marxismo cultural. Um dos resultados já observáveis desse tipo de construção foi o atentado ocorrido em 22 de julho de 2011 na Noruega. Uma caminhonete com aproximadamente 1 tonelada de explosivos estacionou em frente a um prédio de 17 andares em Oslo. Além de uma série de repartições públicas, encontrava-se ali o primeiro-ministro. Oito pessoas morreram no atentado. O autor dos atentados, Anders Behring Breivik, se justificou através de um manifesto. Nesse texto havia um alerta para uma ameaça ao cristianismo feita pelo marxismo cultural. Até aquele momento, o marxismo cultural era apenas uma alucinação inofensiva e insignificante demais para ser percebida como uma teoria conspiratória, movida pela fé, e capaz de causar na realidade efeitos catastróficos. Se a destruição da cultura judaico-cristã é uma falácia atribuída a Escola de Frankfurt, é porque na realidade são as acusações feitas contra tal escola que ajudam a estruturar atualmente a conspiração sobre um marxismo cultural no Brasil.

Sob esse prisma, Rancière aponta para a existência de uma separação entre os fenômenos da ficção em paralelo aos fenômenos da mentira. Uma ficção não pode ser considerada um jogo de saberes (técnico) que formula uma outra realidade paralela. Nesse sentido, uma ficção se estabelece como, *um arranjo dos signos da linguagem* (2009g, p. 54), onde há uma nítida construção de uma racionalidade descritiva ou interpretativa dos fenômenos de uma sociedade. Já uma mentira pode ser definida como uma afirmação contrária à verdade a fim de instaurar a ilusão como verdade. Há uma diferença entre a estruturação da ficção e da mentira. Uma mentira pressupõe uma verdade e não uma realidade. Já uma ficção, pressupõe uma nova realidade que não necessariamente necessita ser verídica.

Wolfgang Iser aponta para o desvelamento da ficcionalidade como um ato de procurar a

distinção entre o texto ficcional da Literatura e os demais textos. Esse esforço é guiado pelo princípio de conversão dos objetos ficcionais nas realidades que eles representam. Assim, o desvelamento da ficção, tanto quanto o ato de fingir não são idênticos ao que eles representam, mas contém muitos fragmentos da realidade retirados dos seus contextos originais, e que revelam, recombinaos no texto ficcional, uma realidade em certo ponto crível, porém fingida.

Para Iser, *deriva daí uma derradeira realização do fictício no texto ficcional. Como ato negador do imaginário, o fictício oferece-lhe agora que se faça presente no produto verbal do texto, (2002, p. 984), no ponto em que a própria língua é transgredida e enganada, para que, no engano da língua, o imaginário, como causa possibilitadora do texto, se torne presente (idem).*

Nota-se que para o autor o fictício se apresenta como uma “passagem” entre real e imaginário. Assim, a necessidade do imaginário em reverberar-se é encontrada verbalizada na fenda organizacional de um texto e é por essa fenda textual que se manifesta a presença do imaginário. Portanto, podemos dizer que uma ficção enquanto ordenação de signos, é para Iser, assim como para Rancière, uma realidade imaginária que potencializa discursos e sentidos insignificantes e supersignificantes.

Para Rancière *escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (2009g, p. 58).* A “razão das histórias” é adjacente à nossa aptidão em agir como “agentes históricos” rearranjando signos. No mundo histórico e social, “em uma paisagem de signos”, surge, segundo o filósofo, uma nova maneira de contar histórias, uma nova ficcionalidade. Esse surgimento se dá como um efeito no real, já que a política, a arte e os saberes constroem *rearranjos materiais dos signos e das imagens (2009g, p. 59).* Logo, constroem “ficções” ou outras extensões da realidade. Essa maneira seria, antes de tudo, uma forma de conferir sentido ao universo. A ordenação ficcional, segundo Rancière, deixaria de ser *o encadeamento causal aristotélico das ações ‘segundo a necessidade e a verossimilhança’ (2009g, p. 52, grifo do autor), para se tornar uma reordenação dos signos.* No entanto, essa perspectiva literária de reordenação dos signos, não se trata de uma autorreferência de um meio sistemático de comunicar ideias, mas *a identificação dos modos de construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração (...)* (2009g, p. 55) **de uma certa relação entre as sensibilidades dos sujeitos e entre**

estes mesmos sujeitos em relação ao mundo. A nova ficcionalidade, para Rancière, residiria entre o poder de ordenação dos sentidos constitutivo das “coisas mudas” e a intensidade dos discursos e dos níveis de significação (*Idem*).

Podemos pensar, nesse sentido, que a ficção definiu um modelo operatório que conecta a factualidade e as multiplicidade que tornariam os limites “entre razão dos fatos e razão da ficção” como sendo não determináveis. Nesse ponto Rancière afirma que *o real precisa ser ficcionado para ser pensado* (2009g, p. 58). Essa afirmativa, contudo, deve ser descolada, segundo o filósofo, de todo discurso, seja ele negativo ou positivo, de que tudo se resumiria em pequenas e grandes narrativas. Não podemos afirmar que os eventos humanos sejam apenas de narrativas fictícias, pois tal afirmação seria apenas uma dicotomia entre realidade e irreabilidade dos enunciados que tornariam a vida uma experiência relativizável. Em compensação, os enunciados políticos e literários têm a capacidade de afetar a realidade, definindo intensidades e modelos de sensibilidades, pois estes atuam diretamente no pensamento.

Mas, podemos nos perguntar: Se uma proposição artística ficcional move algumas, e às vezes todas, as engrenagens da realidade com um objetivo situado, ela teria alguma pretensão de construção de alguma verdade? Rancière pontua que *a poesia não tem contas a prestar quanto à ‘verdade’ daquilo que diz, porque, em princípio, não é feita de imagens ou enunciados, mas de ficções, isto é, de coordenações entre atos* (2009g, p.53, grifo do autor). Por não pretender construir verdades, a linguagem artística deve ser entendida como uma imposição ou exposição de conteúdos – “atos” – ficcionais que se relacionam politicamente com a realidade. A partir dessa relação com a realidade que sua existência é possível, contudo, seu funcionamento independe da realidade factual.³⁹

Hypernormalisation [Hipernormalização] é um longa-metragem de Adam Curtis lançado em 2016. O filme tem aproximadamente duas horas e quarenta e cinco minutos de duração. Os cortes; a montagem; a narração afirmativa; a trilha sonora cuidadosamente adaptada as imagens de arquivos conhecidos e inéditos, associam o filme do diretor a um alerta feito sobre a corrupção do real, da facticidade da informação, da correlação histórica com adição de uma mistura manipulativa entre realidade e ficção. Os enunciados aparentemente factíveis podem

construir uma proposição poética e ficcional, poderíamos ainda continuar com a mesma pergunta: Haveria alguma pretensão de construção de alguma verdade no filme de Adam Curtis? O enredo se localiza entre os anos 1960 e 1970 num contexto de crise global. Os políticos tradicionais interessados em mudanças no mundo, começam a dar espaço progressivamente à tecnocracia financeira e aos gerentes não-políticos. Os administradores públicos entregam o comando de suas localidades aos bancos, pois se encontram pressionados por débitos crescentes. Nesse momento, começa um descolamento: a comunicação se desvincula da ideia de elencar fatos que levam à mobilização para uma mudança social e comunitária, para reformular-se enquanto uma farsa de inspiração hollywoodiana, com o intuito de distrair e deixar as pessoas confusas sobre o que seria ficção e o que é a realidade.

Os cortes, a montagem, o tom da narração, a trilha sonora cuidadosamente justaposta as cenas, a seleção cuidadosa de imagens provenientes de arquivos e sobras do que não foi televisionado, tornam o filme de Adam Curtis facilmente associado ao que ele busca alertar: a degradação do senso de realidade, da factualidade, da informação, do encadeamento histórico em benefício de uma mistura esquizofrênica e manipulativa entre realidade e ficção.

O formato documentário se apresenta como uma escolha irônica, mergulhada na memória do noticiário internacional, cuidadosamente elencando acontecimentos, interesses e perspectivas advindas de áreas díspares da cultura e da economia global. A sua maneira, Curtis apresenta suas análises alinhadas com o pensamento de intelectuais críticos do nosso tempo, muitos deles figurando o próprio filme.

O mundo proposto por Adam Curtis parece um lugar resoluto. O diretor conecta o desencanto com o enfraquecimento daquela comunicação com sua outra versão, aquela que abre espaço para uma cultura política e social fundamentada no escapismo, na arte irônica e no individualismo. Pessoaalidade e ações isoladas se inter-relacionam num fluxo de aparentes coincidências que se trata de um de seus recursos narrativos. Os personagens de Curtis vivem do enredo, e o enredo vive das ações hiper-racionalizáveis e dos seus efeitos no destino do mundo. A trama, ao contrário, se move a partir de um fluxo próprio entre eventos econômicos, político-partidários, sociais e, principalmente, pelo rearranjo e pela conexão de documentos reais sobre ideias e ideologias.

O processo de Curtis também é um tanto peculiar: ao invés de uma única perspectiva, o diretor explora uma espécie de colagem de pensamentos não totalmente fechados ou acabados.

O “documentário” ambiciona evidenciar por uma construção factual e uma alternância de ideias, os alicerces de uma sociedade onde tudo se movimenta tecnologicamente na velocidade da luz, mas nenhuma mudança se faz efetiva. O filme descreve uma geração extremamente informada, porém incapaz de perceber alternativas para repensar e mudar nossa realidade. O fenômeno chamado hipernormalização serve como ponto de partida para pensarmos como a comunicação – base para uma construção historiográfica – modela as formas de pensamento e a própria percepção de realidade, não como o resultado de uma conspiração, mas como um efeito social das próprias construções comunicacionais. Por mais que o diretor consiga nos convencer da veracidade de alguns temas apresentados no filme, esse agenciamento não se mostra fechado em um único aspecto. Pelo contrário, as ideias presentes em *Hypernormalisation* se apresentam como engrenagens cuidadosamente movimentadas para apresentar dentro de um mesmo cenário os muitos atos de uma espécie de teatro global.

37 <https://www.youtube.com/watch?v=G9C5r6mh1ME>

38 A Escola de Frankfurt foi uma escola de pensamento filosófico e sociológico, filiada ao Instituto de Pesquisa Social, que nasceu como um projeto de intelectuais vinculados à Universidade de Frankfurt.

A Teoria Crítica foi o elo conceitual que uniu os intelectuais da Escola de Frankfurt, atualizando algumas interpretações acerca do marxismo, da sociologia e da política no início do século XX. Participaram da Escola de Frankfurt intelectuais como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Walter Benjamin e Jürgen Habermas.

39 https://www.youtube.com/watch?v=yS_c2qqA-6Y



O ESPAÇO E O TEMPO DIEGÉTICO

A ficção enquanto linguagem literária, em contraposição com as ficções cotidianas – hipotéticas ou indispensáveis – tendem a apresentar-se como tais, declarando seu papel enquanto ficção. Isso, não quer dizer que uma ficção possa se apresentar como uma mentira. Uma mentira, como observamos, pressupõe uma verdade; não é possível construir uma mentira sem saber a veracidade do fato. E ainda, a mentira pode desfazer-se a qualquer instante. A ficção não trabalha com a ideia de verdade *a priori*, e isso não significa que ela não toque o real, pois à medida que uma ficção se entrecruza com o mundo da arte e da política, ela se permeia com algum tipo de veracidade. Rancière coloca que *o princípio de ficção que rege o regime representativo da arte é uma maneira de estabilizar a exceção artística (...)* (2009g, p. 65), **de conferir a ela uma teoria, um método.** Este tem por princípio, indicar que *a arte das imitações é uma técnica e não uma mentira* (Idem). A arte se destitui de ser um simulacro, para se tornar uma espécie de mundo ficcional e narrativo de si mesmo. Eis aqui um exemplo figurado de uma “diegese”; a arte enquanto uma realidade própria de uma narrativa.

Diegese é um conceito de narratologia, estudos literários, dramatúrgicos e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. A diegese é a realidade própria da narrativa (“mundo ficcional”, “vida fictícia”), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado “mundo real” ou “vida real”). O tempo diegético e o espaço diegético são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro de uma trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas por um autor/produtor.

No cinema e em outros produtos audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme. Por exemplo, uma música de trilha sonora incidental que acompanha uma cena faz parte de um filme, mas é externa à diegese, pois não está inserida no contexto da ação. Já a música que toca se um personagem está escutando rádio é diegética, pois está dentro do contexto ficcional do filme.

A palavra provém do grego *diegesis*, significando narração e designava particularmente uma das partes obrigatórias do discurso jurisprudente, a exposição dos fatos e designa o conjunto de ações que formam uma história narrada segundo certos princípios cronológicos. O termo já aparece em Platão *República*, Livro III como simples relato de uma história pelas palavras do

próprio relator (que não incluía o diálogo), por oposição à mimesis ou imitação dessa história recorrendo ao relato de personagens. Por outras palavras, o sentido da oposição que Platão estabelece entre diegese e mímesis corresponde, respectivamente, à situação em que o poeta é o locutor que assume a sua própria identidade e à situação em que o poeta cria a ilusão de não ser ele o locutor. Importante notar que a teoria de Platão diz respeito à diferença entre o drama – que é sempre mimesis – e o ditirambo que é sempre diegese –, salvaguardando-se a natureza épica de ambas as coisas).

Divergindo desta oposição clássica, a partir dos estudos da narrativa cinematográfica de Étienne Souriau (que chamava diegese àquilo que os formalistas russos já haviam chamado de fábula) aplicados por Gérard Genette à narrativa literária, considera-se diegese o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal, aproximando-se, neste caso, do conceito de história ou intriga. Não se confunde com o relato ou o discurso do narrador nem com a narração propriamente dita, uma vez que esta constitui o “ato narrativo” que produz o relato.

Ao pensarmos que se tratando de cinema o termo designaria a instância representativa de um filme: o enredo em si, mas também o tempo e o espaço implicados no e pelo enredo, portanto, todos os dados narrativos, desde que tomados à luz de seu estado característico. Toda narrativa, em proporções muito variáveis, comporta representações de ações e acontecimentos, que compõem uma narração, e por um outro ponto, uma representação de objetos e personagens que são a factualidade denominada descrição. De uma maneira generalista a mimesis se tratando de narrativa, estaria ligada à descrição dos dados, já a diegese se processaria pela narração. Partindo desse princípio, podemos refletir sobre como nenhuma forma de construção intersubjetiva é, em si mesma, uma memória emancipadora ou coercitiva ou extática ou dedicada apenas a leituras temporais. No caso das relações entre ficção e realidade, trata-se da existência de uma ilimitada profusão de interconexões, mesmo quando nascida de um mesmo impulso ordenador, de uma mesma lógica sobre um fato, constituindo com isso uma totalidade coletiva que traduz um fato em múltiplas dimensões. Dessa maneira, podemos especular que em um processo diegético há como premissa, criar analogias articuláveis. E esse processo

articula-se como método não linear de inter-relacionar dados, notas, alusões a outras obras, citação de outras obras etc.

Ao refletirmos sobre o sampleamento como um princípio organizador de uma diegese, constatamos que este se trata de um método heterotópico de configurar narrativas associativas que faz referência às fontes culturais sem qualquer vinculação ou redução ao conteúdo original. Em resumo, uma narrativa composta por sampleamento produz uma experiência de organização de conteúdo que oscila com fluidez entre os modos de produção e consumo.

Podemos concluir que a razão dos arranjos narrativos e descritivos de uma ficção e a organização descritiva e interpretativa dos fenômenos do mundo em termos históricos e culturais, se dá como um lugar onde a narrativa é heterotópica⁴⁰, pois como aponta Rancière o sensível é fabricável e só funcionaria em condições não hegemônicas. E ainda, a multiplicidade não se apresenta como apenas a narrativa de um comum que abrigaria os mesmos espaços de estadia, e sim, uma distribuição litigiosa das (...) *maneiras de ser e das 'ocupações' num espaço* (2009g, p. 63) e tempo de possibilidades de reconfiguração do território das palavras e das imagens.

Por ora, dois sentidos se tornam relevantes e complementares dentro do espaço/tempo diegético: uma narrativa se configura com mais potência quando seu vínculo com uma realidade é a possibilidade de formular sua própria realidade a partir de objetos culturais preexistentes; e talvez a grande inovação da historiografia contemporânea resida no fato desta investir em interconexões sofisticadas entre esses objetos para produzir interpretações sobre o mundo.

40 Foucault usa o termo heterotopia para descrever espaços que têm múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. Estes são os espaços das alteridades que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento em que alguém se vê seu reflexo em um espelho.

ÁREA DE TRANSFERÊNCIA





E QUE NOS AGRADA ESCUTAR.



QUE NOS FALA DAQUILO QUE PODERÍAMOS SER, MAS NÃO SOMOS.



O IRREPARÁVEL É AGORA O NOSSO SER-ASSIM,



O NOSSO SER-NINGUÉM.



A REVOLUÇÃO SE ENGERROU,



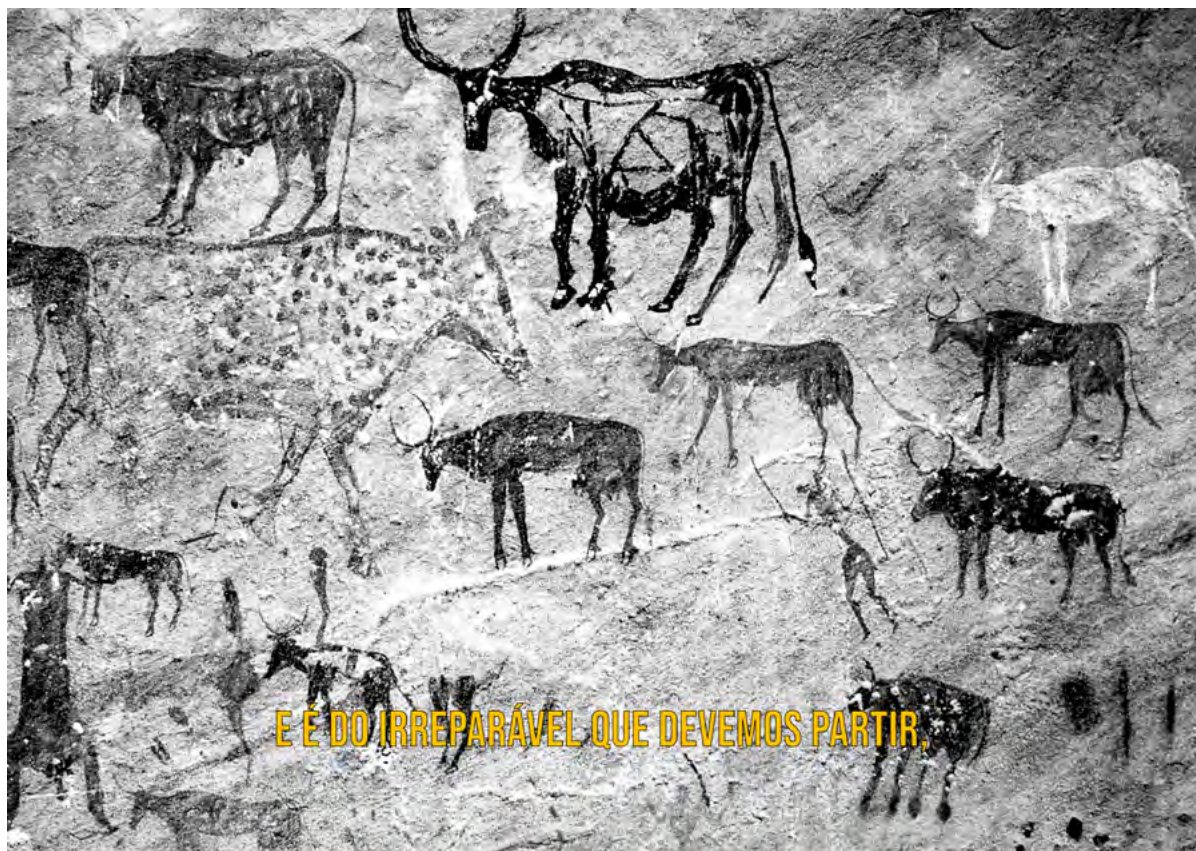
MAS A POSSIBILIDADE DO LEVANTE ESTÁ ABERTA.



CONCENTRAMOS NOSSAS FORÇAS EM "IRRUPÇÕES" TEMPORÁRIAS,



EVITANDO ENREDAMENTOS COM "SOLUÇÕES PERMANENTES".





O PAÍS QUE CHAMAVAM DE SOL, COMO
EM GERAL TODOS OS PAÍSES LENDÁRIOS,



ERA O MAIS COMUM, O MENOS SURPREENDENTE
EM IDEIAS E PRÁTICAS.





Área de transferência - Fotografia- Impressão lenticular - 15 x 20 cm - 2020.



EU COMPREI ROUBEI MINHA IDENTIDADE. FAÇA COMO EU COMPRE ROUBE UMA TAMBÉM.

41

As narrativas poéticas presentes na investigação se articulam como objetos compostos através do reprocessamento e de montagem de materiais preexistentes. Essas narrativas textuais são como um mosaico de citações articuladas concomitantemente com uma produção plástica também articulada em torno do ato de samplear. Não se trata da noção corriqueira de plágio, mas da captura de códigos e da recombinação como possibilidade analítica de convergência e aumento de valência. O ato de citar assim como o de samplear equivalem na investigação, a uma espécie de invasão de corpos. Nas palavras de Mauro Gaspar e Frederico Coelho *é preciso ser sempre mais que um para falar, é preciso que haja várias vozes. (2005, p. 1). O “autor” se valendo desse princípio, esvazia a figura do autor-ego, e seu papel em relação ao discurso (...) (2005, p. 3), pois, permanece constantemente rearranjando o pensamento à procura de somas que articulem outras possibilidades de deslocamento linguístico. A única maneira de defender a língua é atacá-la. Cada ‘artista’ é obrigado a fabricar para si sua língua (2005, p. 5 grifo meu).*

Fabricar a própria língua é questionar e reconstruir o texto com outros textos e uma imagem com muitas imagens. Trata-se da fusão entre um “eu” e muitas outras vozes distintas em uma sobreposição que esvazia a ideia de um “autor- ego”. Sendo assim seria infértil pensar e manter uma certa circunscrição proposta pela centralidade da autoria única. Como bem coloca Villa-Forte, *nós somos uma rua circular e de mão dupla. Há mais riqueza no “e” do que no “ou”. (2019b, p. 212).*

Ao nos orientarmos pelo “e” e não pelo “ou”, o que resulta é um produto que *acumula por afeto, pelo que a afeta, tudo aquilo que vê, ouve e experimenta à sua soma (2005, p. 3). Esse modo operatório (re)cria e aponta novas modalidades de função-autor profundamente associado a uma forma de pensar, agir e reagir dentro da sociedade contemporânea (2019b, p. 212). Assim sendo, o que aqui se apresenta, pode ser entendido como um espaço composto pela aglutinação proposta pelo “e”. Os conceitos e ideias de autores díspares foram utilizados de maneira recombinante. Essa estratégia visou reunir várias técnicas de recortar e combinar tempos e sistemas díspares de informação para flutuar em torno do “e”.*

Coletar referências, samplear trechos, transformar seus usos e combiná-los dentro de um ensaio dissertativo foi uma maneira se relacionar, assim como um DJ, com uma tessitura de autores.

Este gesto alegórico de organização, articulação e mapeamento prático de uma constelação de vozes, foi modelado em torno da possibilidade de traçar um itinerário poético por entre os arquivos acessados manipulando-os artisticamente.

Em *O autor como produtor*, de Walter Benjamin, são discutidas dentro de um panorama temporal e contextual questões relativas à produção de arte e literatura. O filósofo levanta questões que nos ajudam a refletir sobre o tempo presente. Podemos, em certo ponto, refletir e reduzir as questões apontadas por Benjamin a uma indagação que são as que nos auxiliam a pensar sobre nosso tempo e contexto. São elas: Como pensar os modos de produção de uma época a partir de um objeto artístico? E em seguida: Como situá-lo contextualmente?

Como aponta Leonardo Villa-Forte, *as obras produzem nosso tempo como também são produzidas por ele* (2019b, p. 198). A existência de uma obra demonstra como sua inserção temporal se insere ou se (re)insere contextualmente. Nesse sentido, pensar a atualidade da produção artística é pensar que grande parte das produções *apresentam novas facetas de uma cultura remix e apropriacionista que faz parte do tecido do nosso Zeitgeist* (Idem). Os atos de montar, deslocar e se apropriar são procedimentos técnicos/estéticos em consonância com o tempo presente. *Se o escritor ou o artista é a voz do seu tempo, o escritor ou artista do nosso tempo cultiva uma relação intensa com a não criatividade, a reciclagem, a reformulação, a pós-produção.* (Idem).

O contexto de produção cultural contemporânea é orientado basicamente por um conjunto técnico/estético virtualizado. Esse todo tecnológico e seus desdobramentos físicos e virtuais, orientam a percepção e a subjetividade de um indivíduo. O que resulta desse processo são indivíduos semi-adaptados a um tempo hiperveloz e a um contexto informacional excessivo. Villa-Forte argumenta que *tal temporalidade se coaduna não com a supressão do tempo de criação – pois recriar demanda tempo – mas com a redução ou supressão da angústia que tendemos a ligar ao processo criativo* (2019b, p. 198). *Recriar utilizando-se de métodos apropriacionistas é, nesse ponto, se relacionar com um manancial de dados a operar (...)* (Idem).

Nesse sentido, a investigação aqui conduzida, se estabeleceu levando em consideração a citação, a hipertextualidade, a escrita não criativa e a cultura remix como as bases operatórias que incindiram sobre um manancial de dados. O que se vê e o que se lê, foi articulado como

um mapeamento prático de uma constelação de vozes e traçou com isso, um itinerário poético por entre os arquivos referenciais acessados. Isso ocorreu porque cada elemento desses dois caminhos (visualidade e legibilidade) se constituiu a partir dos rastros deixados pelos referenciais de ambos os campos.

Ao re-sequenciar autores díspares, houve a possibilidade de produzir um percurso original por entre signos existentes, que atesta a estratégia de escrita não criativa e estrutura a possibilidade de se compor com rastros, referências implícitas e explícitas.

Articular outro sistema de reconstruir histórias é crer não no rastro deixado pela ideia de origem – o referencial – mas, transcrever a força do passado como uma referência às transformações do presente. O que, a rigor, se busca com esse processo é a compreensão e o amadurecimento de uma experiência de ser um “intermédio”. Escrever como um “intermédio”, de si e do outro – de todos os outros. Trata-se de um exercício de incorporação dos fragmentos de memórias alheias, arquitetado pelos entrecruzamentos narrativos de diferentes naturezas, outras significações.

Essa investigação foi construída através de apropriações e seguiu a tendência da mobilidade entre suportes. Deslizamentos de textos e imagens por entre diferentes meios, como uma espécie de gestão de autores e conteúdos diversos, se valendo do *registro e arquivamento; de quebra da hierarquia entre diferentes registros, nivelamento, ausência de possíveis superioridades artísticas, de um meio ou de um nome sobre o outro* (2019b, p. 202). Esse agrupamento de coisas se liga conceitualmente pela prática da colagem, do *mash-up* e do deslocamento. Tais práticas são propícias a criar discussões que são pautadas dialeticamente pelo ato de apropriar-se.

Assim, após essas considerações, podemos dizer que os assuntos aqui abordados, com resultados superficiais ou não, estão numa posição de afinidade com o tempo e contexto contemporâneo, pois estão alinhados aos meios de produção de nossa época. Época em que, por exemplo, um *mem* pode ser produzido através da recombinação de signos existentes, distribuído e consumido por qualquer um como uma peça original composta por partes originárias de outros autores. Entretanto, o fato dos gestos apropriativos estarem pareados com todo esse contexto não significa, necessária e imediatamente, que há na investigação uma adesão acrítica. As análises suscitadas por essa investigação têm como premissa não apenas destacar o uso de

arquivos como fonte fundamental para a criação, mas propor como problema a lógica desse “uso” como valor absoluto. Talvez o impacto mais significativo seja o de adentrar a estrutura dos gestos de armazenamento, de reprocessamento e de montagem de materiais preexistentes, como estratégia para se repensar a permeabilidade destes gestos. Nesse ponto a escrita torna-se o exercício poroso de soma, que esvazia a figura do “autor- ego” em seu papel em relação ao enunciado, criando com isso um jogo de forças e oposições discursivas. A permeabilidade aqui proposta desliza por entre as fontes originais, produtos poéticos de outros autores e se articula como uma possibilidade “gramatical”.

Combinar referências não é um processo simples. Como aponta Leonardo Villa-Forte, *por trás da seleção de certos conteúdos, sua disposição, transfiguração, e edição, há uma atmosfera indicando que cada um de nós é identificado com sua estratégia pessoal de consumo de signos* (2019b, p. 202). Nossa constituição identitária está intimamente ligada ao que consumimos e o modo que consumimos. Essa ideia pode ser exemplificada a partir da percepção de que uma leitura também pode ser entendida como uma escrita. Dessa forma, todo material textual, depois de consumido, passa a ser dado disponível para utilização futura. *O trajeto de cada um pode oferecer uma perspectiva poética do modo como uma pessoa se situa diante da massa de textos e outros elementos produzidos e disponibilizados no contemporâneo* (Idem).

O sampleamento, tática tão cara a essa investigação, se deu como um movimento de processamento de linguagens e sensações. Jaques Rancière, Walter Benjamin são apresentados como foco central deste ensaio em constelação. A utilização dos autores se deu de forma material, como literalmente em uma constelação, um espaço onde os universos se colidem e se acomodam. Em um primeiro movimento, Walter Benjamin e o conceito de reprodutibilidade como o princípio de literarização, de atualização a partir da montagem, constituem o princípio motor da investigação. Os gestos da apropriação e do deslocamento se estabelecem, a partir do filósofo, como um lugar propício para o manejo por entre a fragmentação e permeabilidade de signos.

Em um segundo movimento, Jaques Rancière apresenta a transcrição da experiência de percepção e montagem articulada como uma produção textual e imagética ficcional. Esse

movimento tradutório, funciona análogo ao processo perceptivo humano. Ou seja, as tentativas de traduzir o “real”, em novo contexto e com um novo nível de significação, são vistas como um desejo de articular poeticamente o léxico.

Este ensaio dissertativo previu a cópia, a transformação e a combinação dos referenciais teóricos e artísticos como uma maneira de produzir um percurso original por entre signos existentes. Re-sequenciar referenciais configurou-se como uma forma de dobrar a matéria, a referência, a identidade que existe na referência original e criar com isso, uma outra/diferente subjetivação. Trata-se de uma liberdade na análise de se mover por diversos caminhos de conhecimento, possibilitando assumir várias posições no decorrer do percurso. Novamente, essa pluralidade **reflete o tempo presente** *a partir do que lhe é característico: seus excessos, constrições, permissões e potências* (2019b, p. 212).

41 O título foi apropriado do livro *Distúrbio Eletrônico* do *Critical Art Ensemble*.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Balzac. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

BASTOS, Marcus. Remix como polifonia e agenciamentos coletivo in: Territórios recombinaes -Org: Camila Duprat Martins, Daniela Castro e Silva, Renata Motta -Cadernos Instituto Sergio Motta - São Paulo, Brasil, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos: Márcio Seligmann-Silva; tradução de Gabriel Valladão Silva. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2019a.

_____. Doutrina das semelhanças In: Obras escolhidas I, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed., 10 reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996a.

_____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1986.

_____. Imagens de pensamento/Sobre haxixe e outras drogas. Edição e tradução: João Barrento – 1ª Edição; 2ª reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. Obras escolhidas II: Rua de mão única. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995 p. 35, 43.

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Origem do drama barroco alemão. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, 277p. [Coleção Elogio da Filosofia; coordenação de Marilena Chauí]

_____. Origem do drama trágico alemão. Trad. de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvin, 2004, 363p.

_____. Passagens. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009e.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte

e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 2. ed., Brasiliense, 1986.

_____. O Surrealismo. O último instantâneo de inteligência europeia In: Obras escolhidas I, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed., 10 reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BEY, Hakim. CAOS: Terrorismo poético e outros crimes exemplares. Tradução de Patricia Decia & Renato Resende. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003, p.5, p.6, p.7.

_____. TAZ: zona autônoma temporária. 2ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004, p.8, p.11.

BLANCO, Daniela Cunha. Da palavra viva à palavra muda: um novo regime de escrita em Jacques Rancière. Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP, 2019c. Pg. 176 -191.

BRASIL, Meteoro. O medo do marxismo cultural é uma invenção nazista, in: Tudo o que você precisou desaprender para virar um idiota. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019d.

BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Lisboa: Vega, 1992.

BURROUGHS, William S. Almoço nu. Título original: Naked lunch. Tradução: Daniel Pellizzari – 1ª edição – São Paulo: Companhia das letras, 2016.

BUZATO, Marcelo El Khouri, et al. Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. Revista brasileira de linguística aplicada - vol.13 no.4 Belo Horizonte, 2013.

CALVINO, Italo. Cidades Invisíveis. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo, Folha de São Paulo, 2003, p.61, p.62, p.97, p.156.

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007. P. 49, 146, 147.

CERTEAU Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 22ª Edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 152, 153. 248.

COELHO, Frederico. GASPAREL, Mauro. Manifesto da literatura sampler, 2005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc.rio.br/12382/12382_5.PDF>

COLI, Anna Luiza. A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin. In: Cadernos Benjaminianos – nº1, Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2009f.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Tradução de Cleonice P. B. Mourão – Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996b.

ECO, Humberto. Seis passeios pelo bosque da ficção. Rio de Janeiro: Ed. Companhia das letras, 1994, p. 9, 12, 14, 16, 19, 21.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ENSEMBLE, Critical art. Distúrbio eletrônico. Tradução: Leila de Souza Mendes – São Paulo: Conrad Editora do Brasil (Coleção Baderna), 2001.

FABRIS, Annateresa. Bienal. In: Folha de São Paulo. São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs10109801.htm>>.

FBC, Fabrício. Sexo, cocaína e assassinatos. Álbum S. C. A. Parallax/Probeats, Belo Horizonte, 2018.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2012. P. 5,6

FREITAG, Barbara. A teoria crítica: ontem e hoje. São Paulo, 5ª Edição, Brasiliense: 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. 2. ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HILST, Hilda. Contos d'escárnio: textos grotescos. Obras reunidas de Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2002. Pg. 5, 6, 7.

_____. Exercícios. Organização e plano de edição Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002. Pg. 9, 10.

INVISÍVEL, Comitê. Motim e destruição agora. Tradução de Vinícius Honesko. N1 Edições. 2ª Edição, São Paulo, 2018, p.84.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional (in) Teoria da literatura em suas fontes. Org. Luiz costa lima – Vol.2, 3ªEd. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JARDÍ, Enric. Pensar com imagens. Tradução de Priscila Farias. 1ª Edição, São Paulo: Gustavo Gili, 2014. P. 75.

KIRCHNER, R. “Trabalho das passagens, de Walter Benjamin”. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. I, n. 3 (set-dez/2007), pp. 33-46.

LIMA, Ana Luisa; DINIZ, Clarissa. Revista Tatuí: compilação especial. In: Situação_glossário. Pernambuco, 2010. Disponível em: < <http://www.revistatatui.com.br/edicao/revista-tatui-12/>>. Pag. 60, 61, 62, 63, 64, 65.

LIMA, José Lezama. A expressão americana. Tradução, introdução e notas: Irlemar Chiampi. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

_____. Las eras imaginarias. 2ª. Ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1982.

MATOS, Olgária. O Iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, 184p.

OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. As narrativas seriadas e a experiência contemporânea. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 24, n. 36, p. 296-314, 2015.

PELBART, Peter Pál. Estamos em guerra. In: Série Pandemia. São Paulo, N-1 Edições 2018. P. 5, 8, 29, 30.

PIROLI, Wander. Lagoinha. Belo Horizonte: Conceito 2013. P. 7.

PISKOR, Ed. Hip Hop genealogia. São Paulo, Veneta, 2016.

PRETI, Dino. A gíria e outros temas. São Paulo. T. A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1984. P.15.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. Modernidade e regime estético das artes. AISTHE, Vol. VIII, nº 12, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental org; Editora 34, 2009g. 2ª edição.

_____. O desentendimento: política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996, Coleção Trans.

_____. Políticas da Escrita. 2º edição. Trad. Raquel Ramalhete, Laís Eleonora Vilanova, Ligia Vassalo e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. “Politique de la littérature”. Tradução: Renato Pardal Capistrano. Paris: Éditions Galillé, 2007, p. 11-40.

RIO, João do. “Antologia de Humorismo e Sátira”, organizada por R. Magalhães Júnior, Editora Civilização Brasileira — Rio de Janeiro, 1957, pág. 196.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, Crítica e Crítica como Arte – Acerca do conceito de crítica em F. Schlegel e Novalis. In: Discurso, (20), 115-136. 1993.

TEIXEIRA, Michel Antônio Brasil. Geração Boom Bap Sampling e Produção Musical de Rap em Belo Horizonte (Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais) Universidade do Estado de Minas Gerais, 2018.

TIQQUN. Contribuição para a guerra em curso. São Paulo, [cc] N1 Edições, 2019. Pg. 150, 151,190, 191, 250, 251.

TIQQUN. Teses sobre a Comunidade Terrível da Miséria nos Ambientes Subversivos, 2004, p.65, p.71, p.72.

VILLA-FORTE, Leonardo. Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019b.



