

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

FRATURAS NA REALIDADE OU APOLOGIA AO FRACASSO:
DESVIO E NEGAÇÃO DA NORMA E SUAS POÉTICAS

CARLOS EDUARDO CAMPELLO PEREIRA PORTO SOARES

RIO DE JANEIRO, 2017

FRATURAS NA REALIDADE OU APOLOGIA AO FRACASSO:
DESVIO E NEGAÇÃO DA NORMA E SUAS POÉTICAS

por

CARLOS EDUARDO CAMPELLO PEREIRA PORTO SOARES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Marcelo Carneiro de Lima.

Rio de Janeiro, 2017

S676

Soares, Carlos Eduardo Campello Pereira Porto
Fraturas na realidade ou apologia ao fracasso:
desvio e negação da norma e suas poéticas / Carlos
Eduardo Campello Pereira Porto Soares. -- Rio de
Janeiro, 2017.
86 p.

Orientador: Marcelo Carneiro de Lima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2017.

1. Falha. 2. Erro. 3. Arte. 4. Desvio da norma.
5. Negação. I. Lima, Marcelo Carneiro de, orient.
II. Título.

Autorizo a cópia da minha dissertação "Fraturas na Realidade ou apologia ao fracasso:
desvio e negação da norma e suas poéticas", para fins didáticos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“FRATURAS NA REALIDADE OU APOLOGIA AO FRACASSO: desvio e negação da norma e suas poéticas”

por

CARLOS EDUARDO CAMPELLO PEREIRA PORTO SOARES

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Marcelo Carneiro de Lima (orientador)

Professor Doutor Rodolfo Caesar

Professor Doutor Daniel Eduardo Quaranta

Conceito: Aprovado

DEZEMBRO DE 2017

AGRADECIMENTOS

Ao Marcelo Carneiro, pela paciência e parceria com que fez esse trabalho sair.

Aos meus pais, por todos os amparos.

À CAPES, pela bolsa.

A toda a banca, por todas as contribuições, na qualificação, na defesa, e no concerto.

Ao Renato Borges, pelas contribuições do pré-projeto às últimas referências dessa pesquisa.

A Henrique Iwao e Gustavo Torres, pela disponibilidade e gentil colaboração.

A todas as amigas e amigos que colaboraram e de alguma forma participaram desta pesquisa, seja na discussão de bar, seja na recomendação de bibliografias, em especial Claudio Cabral, Jean-Pierre Caron, Hugo Arruda, Magno Caliman e Paulo Dantas.

A todas as amigas e amigos que não colaboraram diretamente com nada a esta pesquisa.

A todas as fontes de onde bebi e me fartei.

À Maria, pelas ideias, discussões, sugestões, referências, revisão - e por tudo.

SOARES, Carlos Eduardo Campello Pereira Porto. *Fraturnas na realidade ou apologia ao fracasso: desvio e negação da norma e suas poéticas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO:

O fracasso, que historicamente está ligado a algumas das maiores inovações da humanidade, vem sendo explorado cada vez mais explicitamente enquanto matéria-prima criativa nas artes, tanto enquanto método quanto conteúdo. Uma vez que fracassar intencionalmente seria algo que vai contra a lógica instituída pelo sistema dominante e a tradição que o acompanha, visamos analisar nesta pesquisa o que motiva o artista a buscar tal condição, assim como tentar entender de que formas esta se manifesta, tanto a partir de uma perspectiva do artista quanto do público, defendendo que a falha é perfeita à sua própria maneira. Temos por objetivo também analisar as implicações dessa abordagem dentro de um ambiente sociocultural normativo, assim como os potenciais artísticos dessa prática, distinguindo portanto, dentro do repertório que tem o fracasso como elemento essencial à sua poética, as abordagens de *desvio* e de *negação* da norma. Nossa argumentação se dá com o intuito de fundamentar questões relativas às justificativas à não conformidade à norma vigente, bem como suscitar uma perspectiva mais aberta e inclusiva das adversidades e de todas as suas possibilidades.

Palavras-chave: Falha. Erro. Arte. Desvio da norma. Negação.

SOARES, Carlos Eduardo Campello Pereira Porto. *Fractures in reality or vindication to failure: deviation from and negation of the norm and its poetics*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT:

Failure, which is historically linked to some of the greatest innovations of the human kind, has been increasingly more explicitly exploited as creative feedstock in the arts, both as a method and as content. Since intentionally failing would be something that goes against the logics established by the dominant system and the tradition that follows it, we here seek to analyze what motivates the artist to aim for such condition, just as to understand in what ways it manifests itself, both from the perspective of the artist and the audience, sustaining that failure is perfect in its own way. We also aim to analyze the implications of such approach in a normative sociocultural medium as well as the artistic potentials of such practice, therefore distinguishing among the repertoire that has failure as an essential element to its poetics the approaches of *deviation* from and *negation* of the norm. Our argument goes with the intent of grounding subjects regarding the reasoning for non-conformity to the main norm, as well as to arouse a wider and more inclusive perspective towards adversities and all of its possibilities.

Keywords: Failure. Error. Art. Deviation from the norm. Negation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa da demo Macacomóvel (1994) - Zumbi do Mato	25
Figura 2: Autor-etrato (2012) – Caeso	27
Figura 3: Estátuas greco-romanas (Original e réplica com pintura reconstituída)	30
Figura 4: Partitura de Panótico Dn com anotações adicionais (2011) - Henrique Iwao ...	34
Figura 5: Ecce Homo (original, deteriorada, e "restaurada" por Cecília Giménez).....	37
Figura 6: O trabalho liberta (2012) - [conjunto vazio].....	39
Figura 7: Banco Imobiliário: Auri Sacra Fames (2012) - [conjunto vazio].....	39
Figura 8: Alternativa Laranja	50
Figura 9: Red Bull (2014) - Gustavo Torres	61
Figura 10: Recibo (2014) - Gustavo Torres	61
Figura 11: <i>Noise</i>	63
Figura 12: Experiência n.º 2 (1931) - Flávio de Carvalho.....	65
Figura 13: Revista <i>Documents</i> (1929 -1930).....	68
Figura 14: Pancake (2001) - Márcia X	71

SUMÁRIO

Introdução	13
Capítulo 1: Desvio.....	21
Capítulo 2: Normatividade	43
Capítulo 3: Negação	59
Considerações Finais	75
Referências Bibliográficas	79

INTRODUÇÃO

Se a história é escrita pelos vencedores, frase atribuída a George Orwell, seria de se esperar que nossa história fosse invariavelmente também uma história de sucesso, e talvez seja esta de fato uma das estratégias na construção de uma realidade que assim se quer representada. Mas a frase, por sua vez, se reformulada como "a história dos vencedores é que é escrita" (CASTELLANO, 2014: 167), talvez deixe mais claras algumas das questões que se apresentam diante da normatividade apologética socialmente experienciada.

As dialéticas de sucesso e fracasso, de norma e falha, se constroem por oposição, uma em negação à outra. No entanto, na construção dessa história só nos é contado o lado do sucesso, e por consequência, a norma a ser seguida. O sucesso é raro, muito mais numerosos são os fracassos, sendo ainda a partir destes que os primeiros se apoiam. No entanto, o imediatismo das relações sociais, a dinâmica causa/consequência, muitas vezes impedem que observemos seu desenrolar, e nos fazem naturalizar o sucesso não apenas enquanto o arquétipo da norma a ser seguido, mas o próprio sucesso enquanto norma (LE FEUVRE, 2010). Se a história dos vencedores é que é escrita, o fato de que as próprias vitórias exaltadas já foram derrotas não será contado.

Em tempos em que a alcunha *arte degenerada* volta à pauta do dia, o debate sobre o *fracasso* na arte mostra-se tema bastante atual. Diante de práticas cada vez mais normativas nos mais diversos âmbitos da sociedade, discutir abordagens artísticas que se constroem a partir do desvio da norma, tendo neste parte essencial de sua poética, torna-se por si só ato transgressor, e no entanto essencial ao esclarecimento. Esta pesquisa se dedica a melhor compreender questões relativas à poética de obras e produções artísticas que têm no *fracasso*, e em sua condição enquanto tal, sua matéria-prima criativa. Buscamos entender o papel do desvio da norma na produção artística enquanto estratégia de inovação e alimento à diversidade a partir de práticas que destoam da convenção e que buscam se afastar da tradição e dos cânones, conscientemente ou não, intencionalmente ou não.

O assunto, no entanto, é por sua vez pouco discutido em sua essência, uma vez que grande parte da literatura atual sobre o tema se restringe a uma abordagem prática ou técnica, atendo-se ao *métier*. Em uma sociedade cada vez mais mediada como a que vivemos, a maior parte do que vemos publicado acerca do fracasso na arte está

diretamente vinculada à tecnologia e a seus diversos usos não convencionais, a exemplo da popularização de temas como o *glitch*, a partir do qual se forma todo um culto em torno da falha tecnológica, sendo esta, por sua vez, explorada também artisticamente, no que se convencionou chamar *Glitch Arte*¹. Foi esse o ponto de partida para esta pesquisa.

Ainda na graduação, apresentei, na Jornada de Iniciação Científica da UFRJ, em 2013, um trabalho sobre *Glitch Arte*. Neste, motivado por forte interesse meu pelo material produzido a partir de falhas tecnológicas, em especial falhas digitais, tanto no aspecto estético quanto filosófico associado à prática, me deparei com algumas inconsistências no que concerne a prática e discurso. Se nessa prática o que importa verdadeiramente é o processo, porque é que este não era visível no produto apresentado? E por que, afinal, diante de tamanho suposto desprendimento, havia tanta curadoria quanto a esse mesmo produto?

Essa pesquisa me levou a uma prática mais atenta às sutilezas do acaso, uma percepção aberta não apenas à expectativa, mas sempre buscando a parcela de entropia inerente a todo processo, sempre pelo viés da tecnologia enquanto meio a ser burlado. Uma vez que, contraditoriamente, me entendo como alguém consideravelmente perfeccionista, atento a detalhes, falhas, ruídos, foi só a partir dessa mudança de perspectiva que passei a valorizar cada vez mais, em qualquer processo, a diversidade que o acaso e as imperfeições acrescentavam a qualquer produção, dando uma dimensão de identidade e originalidade à produção.

De estética forte e facilmente reconhecível não apenas no âmbito da música, mas também das artes visuais, a *Glitch Arte*, no entanto, me parecia um pacote fechado. Para além desta, comecei a pesquisar então acerca da falha técnica como matéria-prima criativa. E foi sobre esse objeto que construí meu pré-projeto de mestrado. Mas ao longo do curso, porém, ficou claro que, apesar de mais amplo, esse objeto ainda era extremamente restrito. Cada vez mais ficava claro que minha questão, mais do que estética, estava vinculada a uma poética associada à condição de fracasso na arte. Afinal,

¹ A *Glitch Arte* (incluindo-se na expressão todo tipo de prática artística, sem se restringir às artes visuais) é uma produção artística que explora falhas, normalmente de origem tecnológica eletroeletrônica – em especial falhas digitais – para produzir materiais artísticos, por sua vez dotados de uma identidade forte, e com a qual a maioria das pessoas se relaciona, uma vez que apresentam marcas tecnográficas (CAESAR, 2008) de mau funcionamento do aparelho com as quais a maior parte de nós já se deparou. Seja no CD proposadamente riscado, seja no arquivo manualmente corrompido de uma fotografia, a *Glitch Arte* se apoia na manipulação errática de mídias e na incongruência entre a finalidade inicialmente projetada para uma ferramenta e o uso que o artista de *Glitch* faz desta.

se fracassar tem conotação negativa, por que é que me era tão claro esse desejo explícito de tantos artistas de fracassar? Qual a sedução que essa condição exerce sobre tantos artistas, e de que maneira se manifesta? Se fracassar é algo inerentemente ruim, por que é que alguém o faria propositalmente?

Nesse processo, comecei a reconhecer mesmo na minha prática artística esses elementos que evidenciam um desejo pelo estranhamento e pelo distanciamento da norma, e assim passei a perceber o tema por um viés expandido, levando a pesquisa então em direção a uma tentativa de compreensão de qual o papel do fracasso na arte, seja passiva ou ativamente, acidentalmente ou intencionalmente. Mas uma vez que há o desejo de se distinguir, há também o desejo de não se conformar, de modo que se torna perceptível que o assunto se estende para muito além do aspecto prático ou tecnológico. O fracasso na arte pode ser entendido, a princípio, de duas maneiras: não ter as respectivas aspirações artísticas correspondidas ou, ainda, fazer do fracasso sua poética. Contudo, por mais que a princípio se apresentem como duas instâncias diferentes, são facetas distintas de um mesmo processo.

A reflexão de que partimos aqui, por sua vez, se dá em dois sentidos: a influência do meio sobre o ser humano, e vice-versa, por um viés sociocultural que não se restringe ao tecnicismo, tornando-se essencial, portanto, compreender em que consiste a norma para que possamos discutir seu desvio. Nossa pergunta central seria: o que leva um artista a buscar o fracasso? E, para além disso, de que forma se dá essa exploração criativa e deliberada do fracasso? Se fracassar tem conotação inerentemente pejorativa, sua aspiração não seria algo tão trivial quanto por vezes se argumenta, levando-nos a crer que há mais a ser explorado por trás de uma fachada que se quer simplesmente desviante, sem ter um propósito claro que a justifique.

Fica evidente, desde o começo, que abordar o fracasso na arte não é tarefa simples, uma vez que, ao lidar com a não-convencionalidade, precisamos lidar também com todos os empecilhos advindos de uma realidade pensada a partir e em favor das convenções que a sustentam. O senso comum do qual nos valem ao lidarmos com elementos corriqueiros do dia-a-dia, e que neste caso não nos servem, expõe a dimensão da programação social à qual somos todos submetidos, onde tal automaticidade reflete certa alienação cognitiva. Para entender o fracasso e suas múltiplas potências, é preciso entender também o sucesso e a construção da norma que o protege, bem como sua imposição e manutenção, e como estas atuam sobre indivíduo e sociedade.

Para além da justificativa da importância da discussão sobre o desvio da norma na arte, esta dissertação tem por objetivo geral discutir as poéticas artísticas oriundas de tais processos transviados, bem como suas motivações, de modo a contribuir com a expansão de nossa percepção e compreensão sobre o que somos socialmente formatados para ignorar, refutar, ou mesmo para deixar que passe despercebido, entendendo assim as sutilezas que habitam uma produção que se constrói a partir de práticas ímpares.

É nossa intenção compreender também o que leva o artista a buscar e a explorar a condição de fracasso em sua produção artística para além de uma estratégia de inovação pelo desvio da norma. Nos esforçamos, portanto, para entender como se dá o aspecto de *negação* em obras que se querem desvinculadas de uma tradição, e que assim desejam permanecer, evitando, ou no mínimo retardando, seu processo de apropriação, alienação e conseqüente normatização. Por fim, é também objetivo específico deste trabalho instigar práticas inovadoras que explorem poética e esteticamente o fracasso.

Nossa metodologia é de natureza qualitativa, baseando-nos em teorias, críticas, reflexões, análises e experiências para construir uma narrativa que exponha o problema com clareza e construa uma imagem geral satisfatória do fracasso enquanto matéria-prima criativa na arte, situando-nos, portanto, entre um estudo comparativo e observações de ordem empírica. Para dar conta de um tema tão amplo e diverso, foram utilizadas bibliografias de várias áreas de conhecimento, de modo que, através da comparação e complementação da abordagem desenvolvida por esses autores, fosse possível dar conta de grande parte das questões que transbordam dessa prática artística. Assim, apesar de certa ocasional ênfase em determinado referencial teórico para seções específicas do corpo textual, é essencial levar em consideração que estes constantemente reaparecem ao longo de toda a pesquisa, uma vez que a discussão proposta reverbera ao longo dos diversos tópicos.

No primeiro capítulo, nosso debate se dá acerca do desvio da norma, nosso objeto central, e seu papel inerente a qualquer inovação, construindo um panorama que sustenta que, entre outras questões, toda originalidade já foi por sua vez um fracasso. Para isso, apresentamos uma exposição teórica que se baseia em autores como Attali (1985), Silva (2012), Eco (1993), Caron (2013; 2015), Kahn (2001), Becker (1977), Bataille (2016), entre diversos outros, em especial aqueles contidos na coletânea *Failure*, organizada por Le Feuvre (2010).

Nosso segundo capítulo, por sua vez, tenta dar conta de norma, normatividade e a relação de poder inerente à cultura. Assim, temas como perfeição, tradição, cânone, hegemonia, violência simbólica, legitimidade cultural e cultura afirmativa permeiam a discussão, que se apoia em autores como Kaufman (2002), Bloom (1994), Paz (1984), Bourdieu (1998), Adorno (1994; 1996a; 1996b; 2002), Marcuse (1997), Benjamin (1994), entre outros.

A partir da noção do *fracasso* enquanto uma condição inerente à poética dessas produções, nosso terceiro capítulo, por fim, se debruça sobre o que identificamos como *negação*, elemento que acreditamos ser recorrente à poética do fracasso na arte, que se quer deliberadamente distinto das convenções, tendo essa intensão explícita de negar por negar como elemento intrínseco a si. A essa seção, entre outros, autores como Smith (2002) e Flusser (2008) foram essenciais, acrescentando-se ainda à discussão uma aproximação entre o conceito de negação aqui proposto e o *grotesco*, a partir de Bakhtin (1987), bem como o *informe* de Bataille, a partir de Bois e Krauss (1997), Pequeno (2014), Moraes (2005) e Hollier (2013).

Enquanto recurso retórico, apresentaremos ao longo de toda esta dissertação exemplos que se inscrevem nesse repertório acompanhados de breve análise e/ou descrição dos mesmos, sempre destacados do corpo textual, com a pretensão de que possamos assim entender melhor como se manifestam esses desvios da normatividade na prática. A seleção de tais obras, para ilustrar um repertório tão diversificado, passou por livros, catálogos de exposições, concertos, performances, páginas na internet, blogs, gravações de áudio e vídeo, manifestações urbanas de naturezas diversas, e quaisquer outros meios disponíveis pelos quais tenhamos feito contato com obras e (a princípio) não-obras que se alinhassem à temática. A diversidade de campos, abordando as artes do som, visuais, literárias e performativas, sobre suportes diversos, foram também alguns dos nortes estabelecidos para que essa gama de obras ficasse o mais bem representada possível, bem como a ênfase em repertório nacional.

Um dos problemas iniciais com o qual nos deparamos está, por sua vez, na nomenclatura utilizada pela maioria dos teóricos, pesquisadores e artistas para se referir a esse objeto. *Defeito*, *erro* e *falha* são utilizados comumente enquanto sinônimos na literatura sobre o tema em língua portuguesa, e situação semelhante ocorre com a terminologia em inglês. A estes adicionamos um quarto termo, *fracasso*, menos frequente, mas especialmente importante para nós. Conforme veremos no desenvolver

desta pesquisa, torna-se essencial distinguir tais expressões para denominar processos, etapas e condições distintas das diversas formas de desvio da norma.

Os quatro termos lidam diretamente com expectativa – se não se espera nada em especial, *o que vier é lucro*, já dizia o dito popular. No entanto, na vida prática, nem sempre a abertura ao acaso é bem vinda, ou mesmo uma opção. A terminologia, por sua vez, remete também a processo ou a procedimento. Para que haja expectativa, é necessário que se espere um dado resultado *A* como fruto de algum processo *B*. Em pleno século XXI de otimização e produtividade, nossa relação com quase qualquer procedimento tende a ser mediada (FLUSSER, 2008), seja por uma ferramenta simples de manejo manual, seja por um robô autômato que executa o procedimento de maneira semi-independente a partir de um protocolo ativado. O processo, cada vez mais, está ligado à ferramenta, à tecnologia, e é por isso que optamos por buscar na engenharia de software referências para essa distinção.

Longe de haver consenso², a terminologia que vamos adotar ao longo de toda a dissertação parte de Neto (2015), Nakagawa (2015) e Koscianski & Soares (2007), que estabelecem uma escala progressiva onde temos o defeito enquanto origem, no início da cadeia, e portanto mais distante do produto; o erro como uma instância de dados, de informação, de processo, e por sua vez intermediária; e a falha como uma instância final, o produto em si, sendo ela a interface com o usuário (NETO, 2015). Nakagawa coloca nos seguintes termos:

Defeito: deficiência mecânica ou algorítmica que, se ativada, pode levar a uma falha - Instrução ou comando incorreto.
Erro: item de informação ou estado de execução inconsistente.
Falha: evento notável em que o sistema viola suas especificações (NAKAGAWA, 2015: 6).

² O problema de terminologia parece ser uma constante. Diversas fontes apresentam distinções diferentes entre os mesmos termos. O problema, cremos, está no fato de que, exatamente por serem utilizados enquanto sinônimos corriqueiramente, sua tradução a partir da língua inglesa também apresenta discrepâncias de autor para autor. Segundo o glossário de termos usados nos testes de software, compilados pela British Computer Society, *error* seria uma ação humana que produz um resultado incorreto. *Fault* seria a manifestação de *error* em um software, onde *fault*, se propagado, pode acarretar *failure*, que por sua vez seria um desvio do software de seu retorno ou serviço esperado. Mesmo essa fonte também ressalta que a terminologia apresentada no glossário não é de consenso geral (BRITISH COMPUTER SOCIETY, sem data). Disponível em: <http://www.testingstandards.co.uk/bs_7925-1_online.htm#Error>. Acesso em 20/04/2017.

Uma linha de código mal escrita, um equipamento avariado ou o uso indevido de determinado aparelho, todos constituem defeitos portanto. O *defeito* se dá no começo dessa cadeia, que pode ou não se provar catastrófica. Ele seria seu *input* subversivo. Este, por sua vez, pode ocasionar algum dado inconsistente e portanto não processável, resultando em valores imprevisíveis: um *erro* por sua vez. O *erro*, no entanto, não necessariamente chega até o usuário, uma vez que seu *output* pode não ser lido por nenhuma outra parte do código. Leitores de CD, por exemplo, possuem um algoritmo para corrigir e/ou suprimir erros de leitura, podendo inclusive deduzir um valor correto com o qual comparar e substituir essas inconsistências (KELLY, 2009). Dessa forma, erros podem levar a becos sem saída. Quando, no entanto, o sistema não é capaz de lidar com tal inconsistência e esta segue a cadeia, ocasionando ou não outros erros, e chegando por sua vez até o *output*, a interface com o usuário, manifestando assim um resultado incongruente à função e ao objetivo do processo, trata-se, portanto, de uma *falha*.

Essa síntese de que o defeito está na origem, o erro, no processo e a falha, no produto, para nós é essencial, uma vez que, ao avançarmos em nossa análise do desvio da norma na arte, a distinção de etapas e instâncias em que se manifestam se torna ferramenta valiosa. O *fracasso*, por sua vez, poderia também ser mais um sinônimo, uma tradução direta da expressão anglófona *failure*, constantemente encontrada em literatura dedicada ao assunto nas artes. No entanto, entre as diversas fontes pesquisadas, apenas uma utiliza essa nomenclatura dentro dessa distinção triádica³, de modo que optamos por fazer uso do termo *fracasso* como uma referência mais genérica e ampla ao assunto, englobando os três termos - *defeito*, *erro* e *falha*, bem como sendo uma referência direta ao desvio de uma expectativa, uma contraposição ao sucesso.

Podemos dizer, em termos gerais, que a hipótese que visamos investigar ao longo deste texto é a de que a falha no universo da arte não existe, apenas o erro, sendo este onipresente, e sendo este ainda a essência do novo, do diferente, do original. Apesar da terminologia adotada remeter a princípio a certo viés tecnológico, ressaltamos, novamente, que de maneira alguma nossa abordagem se restringe às obras que se inscrevem nesse universo: a analogia o transcende. A ferramenta ou o aparelho são

³ FLORES, 1997. Disponível em: <<http://www-usr.inf.ufsm.br/~cacau/elc202/tolerancia.html>>. Acesso em 16 de junho de 2017.

sinônimos de otimização e produtividade, de modo que são também, portanto, símbolos de um sistema, seu progresso e evolução, e como tal, representativo para além de sua faceta prática.

No intuito de ilustrar com um exemplo da literatura algumas das questões que instigam a temática, cito aqui *Admirável Mundo Novo*, romance de ficção científica de Aldous Huxley. Lançado em 1932, a obra retrata uma distopia futurista, mas uma que se apresenta enquanto utopia: um sistema autoritário com ares libertários e hermeticamente fechado em si mesmo, funcionando em um equilíbrio que se autorregula a partir de uma lógica social que segue o modelo fordista de produção e alienação do indivíduo.

Fica evidente, desde o começo, a contradição e o paradoxo que habitam essa condição de utopia distópica: uma sociedade onde todos são felizes porque não têm a opção de não o ser – suas escolhas já foram feitas por outros e sua alienação é induzida e incentivada. Vivem como formigas, divididos em castas e a executar suas tarefas sem perguntar por quê, dedicados à sua condição de servidão. Toda afeição é desaconselhada e todo o conhecimento regulamentado. Não há família ou religião: o Estado, com um projeto de eugenia, se encarrega de 'decantar' (gerar) e educar todos os indivíduos de modo a condicionar e otimizar toda a população para o melhor desempenho em suas funções, abolindo a individualidade em prol de uma coletividade homogênea.

Tudo isso se dá sob a premissa de que, destruindo vínculos afetivos e estandardizando a população, minimizariam-se conflitos e otimizaria-se a felicidade, isso é, o amor à servidão (HUXLEY, 1976), o qual passa a ser um dever de todo cidadão, e que "[e]m conjunto com a liberdade de sonhar acordado sob a influência de drogas, o cinema e o rádio, ajudará a reconciliar os vassallos com a servidão que é seu destino"⁴ (idem: 18). À sua primeira edição, ainda, Huxley precede o romance da seguinte epígrafe, de autoria de Berdiaeff:

[a] vida marcha para utopias e pode ser que um século novo comece, um século no qual os intelectuais e a classe culta sonharão com os meios de evitar as utopias e de retornar a uma sociedade não-utópica, menos 'perfeita' e mais livre (apud CARDOSO, 1976: 8).

⁴ Prefácio à 3ª ed. de *Admirável Mundo Novo* pela Edibolso, originalmente publicado em 1946.

Fica aqui esse último estímulo introdutório para um trabalho que, paradoxalmente, se propõe a contribuir para melhorar a compreensão e, conseqüentemente, normatizar o desvio da norma no universo artístico. Quiçá para além deste. De alguma forma. Até que me provem errado.

CAPÍTULO 1: DESVIO

*A verdade é grande, mas maior ainda, do ponto de vista prático, é o silêncio sobre a verdade*⁵ (HUXLEY, 1976: 16)

Em 1967, Hélio Oiticica encerrava seu *Esquema Geral da Nova Objetividade* com a máxima "DA ADVERSIDADE VIVEMOS!" (2006: 168). Dentre os seis itens gerais enumerados, algumas das características que chamam a atenção são uma forte tendência em direção a uma *antiarte*, a falta de uma unidade de pensamento como característica do movimento, e a antropofagia como uma apropriação *à la gambiarra* que de fato represente a cultura nacional através de um experimentalismo engajado em engajar (OITICICA, 2006). A *gambiarra*, no entanto, visa resolver um problema a partir de soluções criativas, a princípio a partir do uso incorreto ou não convencional de um objeto (ROSAS, 2006), ao passo que o trabalho com o fracasso, nosso objeto de estudo, visa, por sua vez, criar o problema para então explorá-lo criativamente, e não solucioná-lo: visa explorar precisamente sua condição de fracasso.

À mencionada adversidade podemos atribuir também o status de desvio. O adverso é, por definição, o contrário ou o desfavorável, impróprio⁶, e, portanto, podemos entender na colocação de Oiticica, sabidamente de uma família anarquista, uma exaltação do desvio, da fuga da norma, da inovação subversiva, no que coloca que "[n]o Brasil (nisto também se assemelharia ao dadá), hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma conformismo cultural, político, ético, social" (idem: 231).

A máxima de Oiticica, por sua vez, dá título a artigo de Cocchiarale (2006), que faz um retrato da situação da arte brasileira desde a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro até a Semana de Arte Moderna de 1922. Com a vinda da corte, é trazida também a Missão Artística Francesa, com intuito de introduzir no Brasil as novas tendências e estéticas das artes europeias, surgindo assim a Academia Imperial de Belas Artes. Conforme argumenta Cocchiarale (idem), até a ruptura que representou a semana de 22, a arte brasileira se resumia, em sua maior parte, à condição de cópia da produção estrangeira a partir de imagens nacionais, sempre à sombra da originalidade vinda do

⁵ Prefácio à 3ª ed. de *Admirável Mundo Novo* pela Edibolso, originalmente publicado em 1946.

⁶ Aurélio. *Mini Dicionário de Língua Portuguesa*, 3ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

primeiro mundo. Uma produção que em sua maioria nem fracassa verdadeiramente, nem obtém verdadeiro sucesso.

A semana de 22 foi, portanto, o pontapé inicial em se assumir uma produção verdadeiramente nacional que, aliada à antropofagia proposta por Oswald de Andrade (1928), visava se alimentar da produção estrangeira, mas a digerir à sua própria maneira, absorvendo suas qualidades de modo a combiná-la à sua própria essência (PEQUENO, 2014). Podemos interpretá-la, portanto, enquanto um movimento de subversão do padrão cultural vigente até então, de modo a assumir sua própria adversidade frente à normatividade europeia, fracassando perante uma hegemonia conceitual e estética imperialista para que fosse possível ser bem sucedida em seus próprios termos, alinhando-se ao questionamento de Bataille:

[s]eria útil negligenciar as regras do rigor, que procede com método e lentamente; mas como resolver o enigma, mas como nos conduzir à altura do universo, se nos limitamos ao sono dos conhecimentos convencionados? (BATAILLE, 2016: 39).

Até 1952, já sob a luz de um universo pós-tonal que tinha visto a emancipação da dissonância, o dodecafonismo, o *bruitismo*, o serialismo integral e o começo da música eletroacústica, dentre outras correntes e tendências, pode-se dizer que no caso da música, de maneira geral, o único paradigma comum sobrevivente do que constituía um concerto de obras musicais era que sons fossem produzidos intencionalmente por algum intérprete⁷. Não mais. *4'33"*, obra de John Cage, consiste basicamente em um ou mais intérpretes não tocando diante de um público por um tempo total de 4 minutos e 33 segundos, divididos em 3 seções de *tacets*. Assim, Cage rompe com essa última barreira, tornando todos ouvintes e intérpretes, e tornando todos os sons musicais, independente de sua intenção prévia, assim como levando ao extremo o conceito de obra musical – ou fracassando drasticamente em sua tentativa, se sustentados os paradigmas que lhe precederam. A percepção, ao invés de se ater apenas ao palco, vira-se também ao mundo, tornando musicais todos os ruídos, intencionais ou não.

A obra de Cage, que expõe a utopia do silêncio e sua impossibilidade enquanto fato acústico, teria sido fortemente inspirada pelas telas em branco de Rauschenberg (KAHN, 2001). O que estas evidenciam, uma vez que, em teoria, são desprovidas de

⁷ Entendemos que a difusão de uma obra sobre suporte é também sua interpretação por um intérprete.

conteúdo, é a sutileza da própria tela, como padrões do tecido, manchas, sujeira – falhas, portanto, bem como de seu entorno. Dessa forma, a atenção passa a se dirigir precisamente para o que tradicionalmente seria plano de fundo a ser filtrado pela nossa percepção, ruídos, revelando todo um universo de estímulos sensoriais que negligenciamos. A musicalização do ruído, ou o silenciamento do mesmo, seria, assim, análogo ao fato de que não existe falha, uma vez que a assimilação da mesma dilui sua condição enquanto tal. Assim como a musicalização se dá pelo silenciamento do ruído (SILVA, 2012), a normatização da falha se dá pela sua padronização – o fracasso abre uma fissura na realidade a ser explorada, alargada até que aberta o suficiente para ser incorporada, ou mesmo tornar-se ela própria a realidade, ou uma delas.

Os exemplos são inúmeros ao longo da história, e quão mais radicalmente desviantes, mais transformadores e originais - como bem aponta Wind, vidas e tempos turbulentos tendem a produzir arte da mais alta qualidade, e, conseqüentemente, mais subversivas (1960). As poéticas que se apoiam no fracasso são múltiplas, e as razões pela qual são exploradas não são menos numerosas. A perda de controle, ou mesmo a sua ausência, torna-se parte fundamental de todo um pensamento artístico: se o erro pode abrir novas portas, produzindo a diversidade que escapa à normatividade, é também sua própria condição enquanto fracasso que alimenta grande parte dessa produção.

No entanto, esse desvio nem sempre transparece em uma obra enquanto tal, sendo por vezes quase que imediatamente incorporado enquanto sucesso pelo sistema dominante em que a tradição o insere, tornando-se, portanto, aquilo de que visava se distanciar. Falar de uma obra que explora o fracasso em sua feitura nesses casos torna-se, portanto, impossível ou redundante. Redundante porque, assim como o ruído, como bem demonstrou Cage, o erro é onipresente, sendo inerente a qualquer ato, em maior ou menor grau, de modo que lidar com o sucesso seria também administrar seus erros. Não somos capazes de executar uma tarefa verdadeiramente *à risca* – até porque não somos nem mesmo capazes de concebê-la nesses termos. Entre a concepção e o produto há a barreira do meio, logo, tudo o que podemos fazer é estabelecer uma meta, um fim a ser atingido, porém nunca precisamente como.

Fetichismo vitoriano, a imperfeição tem sua influência nas artes e na sociedade desde muito antes do século XX, como bem demonstra Starzyk em seu *Imperfection as a Victorian Critical Norm* (1986). Darwin, sabidamente vitoriano, propôs com seu *A origem*

*das espécies*⁸ que o processo de seleção natural se dá a partir do surgimento de mutações na população – isto é, desvios do padrão, e sua posterior competição a partir de sua melhor ou pior adaptabilidade ao meio. Muita coisa, portanto, deu muito errado ao longo de muito tempo.

Mas se hoje podemos com nossos belos polegares opositores digitar um texto como este ao computador, é precisamente por conta de uma infinidade de fracassos sucessivos que se deram ao longo da história, convertidos posteriormente em sucessos. Se atentarmos um instante à palavra "sucessivo", por exemplo, já temos uma pista rumo à velha máxima de que "a prática leva à perfeição", e que expõe a crença de que é a repetição imperfeita que eventualmente constrói, ou quem sabe torna-se, a perfeição em si, o sucesso, o avanço ou o prosseguimento – sendo o *aperfeiçoamento* essencial.

Le Feuvre inicia a introdução à sua coletânea *Failure* (2010) da seguinte forma:

[i]ncerteza e instabilidade caracterizam esses tempos. No entanto, sucesso e progresso persistem como uma condição pela qual se esforçar, ainda que haja pouca fé em ambas. Todos os indivíduos e sociedades conhecem o fracasso melhor do que gostariam de admitir – romance fracassado, carreiras fracassadas, política fracassada, humanidade fracassada, fracassos fracassados. Mesmo tentando fracassar, a possibilidade de sucesso nunca é erradicada, e o fracasso novamente se faz presente⁹ (LE FEUVRE, 2010: 12).

Inerentemente pejorativa, a condição de fracasso é vista mesmo enquanto contagiosa por alguns (COCKER, 2010), indesejada e inaceitável diante de uma sociedade obcecada pela produtividade, pela otimização e pelo sucesso. Mas, ao contrário de nossos sucessos, compartilhados e celebrados, os fracassos permanecem esquecidos, escondidos, renegados e ignorados – e, no entanto, essenciais. É difícil separar a ideia de progresso de avanço, evolução ou futuro, e isso implica em certo imediatismo de resultados (ABAROA et al, 2010), esquecendo que boa parte das pesquisas e criações só se tornaram algo de proporções mais amplas, seja numa invenção, descoberta, ou como um novo cânone da arte, após anos esquecida, a exemplo da obra de Bach.

⁸ Originalmente publicado em 1859.

⁹ No original: "Uncertainty and instability characterize these times. Nonetheless, success and progress endure as a condition to strive for, even though there is little faith in either. All individuals and societies know failure better than they might care to admit - failed romance, failed careers, failed politics, failed humanity, failed failures. Even if one sets out to fail, the possibility of success is never eradicated, and failure once again is ushered in".

Sob outra perspectiva, Bataille propõe o conceito de *heterologia*, que Pequeno sintetiza da seguinte forma:

[a] heterologia, ciência do que é completamente outro, foca no heterogêneo, nesse *corpo estranho* [...]. Enquanto o homogêneo significa identidade, o heterogêneo significa diferença. A heterologia, assim, se opõe a qualquer sistematização filosófica" (PEQUENO, 2014: 33).

Propõe-se, dessa forma, o foco no diferente, naquilo que escapa às convenções e que, portanto, é relegado ao descarte enquanto resíduo ou dejetos, a exemplo da predileção de Bataille por temas considerados *baixos* ou *abjetos*. Sua matéria-prima seria, assim, precisamente o que aos outros não seria digno ou significativo o suficiente, a exemplo de ruído e fracasso, uma vez que atua justamente sobre o socialmente indesejável.

Figura 1: Capa da demo Macacomóvel (1994) - Zumbi do Mato¹⁰



Extremamente controversa, Zumbi do Mato foi uma banda carioca experimental de difícil definição que teve intensa atividade ao longo das décadas de 1990 e 2000 em meio a um circuito de bandas de rock, em especial, mas propositalmente sem fazer uso de guitarras, instrumento símbolo a esse gênero. A banda prezava pela baixa qualidade técnico-instrumental (ao menos segundo os padrões convencionais) em sua sonoridade, que por vezes flertava com a cacofonia, bem como por performances imprevisíveis, beirando o bizarro, e letras *nonsense*, humorísticas e/ou deliberadamente de mau gosto, chegando a ser taxada mesmo de *rock regressivo* (QUEM, 2016).

¹⁰ Disponível em: <<http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/2013/01/zumbi-do-mato-macacomovel-1994.html>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

Se a maçã de fato caiu na cabeça de Newton é irrelevante. Fato é que a anedota nos apresenta de maneira explícita (fictícia ou não) como a diferença de perspectiva frente ao inesperado pode nos revelar outros pontos de vista e possibilidades para além da norma e da realidade vigentes, sendo necessária a anomalia para rompermos paradigmas e vislumbrar o impensável. Não basta ser diferente, há de se opor aos gostos tradicionais, na estranheza polêmica, na oposição ativa (PAZ, 1984: 20). O desvio da norma é condição muito mais constante e essencial do que se faz conhecido, sendo seu poder de subversão verdadeira ameaça à ordem à qual somos educados-doutrinados, e exatamente por isso é condenado e reprimido de diversas maneiras (ATTALI, 1985).

Fracasso, bem como defeito, erro ou falha, seriam condições extremamente contextuais, sendo sua atribuição possível tanto por parte de autor quanto de receptor, e não necessariamente isentos da ação do tempo enquanto influência a esse status. Logo, sendo autor e receptor indivíduos diferentes, há de se considerar também que seriam movidos por questões igualmente diferentes, bem como tendo em normas e interpretações das normas distintas sua maneira de enquadrar o mundo, ainda que ambos indivíduos sociais regidos pelos mesmos paradigmas. O fato, no fim das contas, é que a normatização não é realmente bem sucedida em homogeneizar os indivíduos, apenas aparenta o ser – e isto, por sua vez, já seria suficiente para garantir sua autoridade. Fracassar se trata, portanto, de garantir o direito de ser diferente.

Cocker, em seu texto *Over and Over, Again and Again* (2010), enumera aquelas que segundo a autora seriam as quatro maneiras de se fracassar:

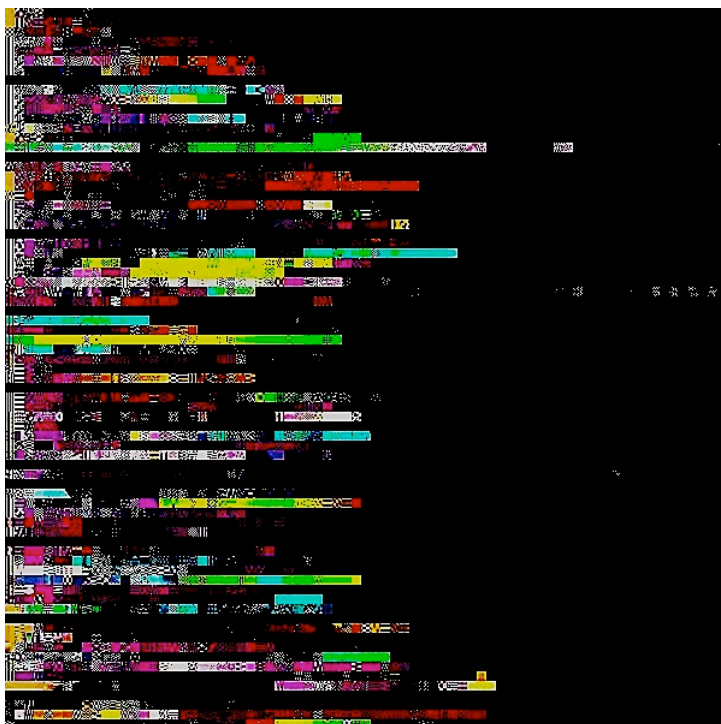
[h]á pelo menos quatro maneiras de se fracassar em uma operação regrada: 1) fracassando em completar ou atingir o sucesso na tarefa; 2) quebrando as regras; 3) sendo bem sucedido (se a intenção era fracassar); 4) fracassando (se a intenção era fracassar), pois a tarefa foi bem sucedida em fracassar, logo fracassou em ser um fracasso¹¹ (COCKER, 2010 [2010]: 162).

Assim, todo fracasso seria uma nova possibilidade de sucesso, enquanto o sucesso nada mais seria do que a derradeira conclusão que conduz à estandardização, e, portanto, à perda de seu potencial transformador. Uma nova invenção, por sua vez, tende sempre a ter sua natureza ruidosa, se entendermos aí o ruído enquanto empecilho

¹¹ No original: "There are at least four ways to fail a rule-based operation: 1) by failing to accomplish or achieve success in the task, 2) by breaking the rules, 3) by succeeding (if the intent was to fail), 4) by failing (if the intent was to fail) as the task has succeeded to fail, thus failed to be a failure".

à comunicação. Sua existência precede seu uso, sua possibilidade de decodificação em informação, e portanto sua legitimidade. O ruído seria sempre para alguém e em determinada situação – relativo e contextual, não existindo portanto em si mesmo (SILVA, 2012), assim como o fracasso, que só existe a partir de uma norma que estabeleça o padrão no qual não se encaixa: seriam ambos conotativos.

Figura 2: Autor-etrato (2012) - Caeso.



Trabalho de *glitch* produzido por meio da manipulação de código do arquivo digital original do retrato via edição de texto, seguido de ajuste de contraste.

O paralelo com ruído, por sua vez, é-nos particularmente interessante aqui. Este pode ser tanto opressão quanto resistência, portanto o seu controle se torna essencial à manutenção da ordem, mas apenas seletivamente, uma vez que o ruído industrial é tolerado mas não o de uma festa ou protesto, por exemplo (Silva, 2012). O ruído reprimido é o ruído das manifestações subversivas, de modo que "[s]e a desordem é acompanhada de ruído, o ruído torna-se, ele mesmo, símbolo de desordem" (idem: 52), ao que Kahn acrescenta:

[c]om tanta atenção ao ruído, rapidamente fica evidente que ruídos são significativos demais para serem ruídos. Nós sabemos que são ruídos em primeiro lugar porque eles existem onde não deveriam ou não fazem sentido

quando deveriam. Mas aqui também, sabendo disso nós já sabemos demais para que o ruído exista¹² (KAHN, 2001: 21).

Segundo a teoria da informação, a ausência de ruído pressupõe estabilidade plena, homogeneidade portanto, constância. Assim, nada comunica pois nada transmite, enquanto a presença de ruído seria um aumento de informação no sistema, sendo este tanto o que vem de fora quanto o que lhe é inerente: o ruído seria portanto qualquer coisa nova (SILVA, 2012). Por um outro viés, Eco defende que toda mensagem deveria ser concebida e decodificada a partir de um código adquirido, de modo que sua redundância garanta sua compreensão inequívoca (1993). Mas, em se tratando de mensagens poéticas, são precisamente a ambiguidade e a carga de informações introduzidas pelo próprio significante que constroem sua identidade – logo, novidade –, que produzem ruído à informação e que, portanto, demandam postura diferenciada do receptor para decodificá-las (idem). Somente após sua assimilação, abandonam a condição de ruído, podendo enfim ser incorporadas (SILVA, 2012).

Assim, na obra de arte original, constrói-se a mensagem ao mesmo tempo que se constrói o código, de modo que são indivisíveis, sendo significado e significante intrinsecamente ligados. Seria inviável fazer uma leitura correta, ou, para colocar em outros termos, alinhada à própria obra e ao contexto de sua concepção, a partir de um código outro, pré-existente, estando essa leitura portanto, nesses termos, fadada ao fracasso. Sua decodificação precisaria se dar através de seu próprio código, e é exatamente por essa razão que uma obra de arte que propõe seu próprio sistema, novo, portanto, adquire nossa estimada conotação depreciativa. Não se trata apenas de fracassar em se encaixar nos padrões aceitáveis, mas também do fracasso do receptor em decodificá-la a partir dos códigos preexistentes: a obra é ruim porque não a entendo, porque nada me diz. Logo, todo novo, verdadeiramente novo, será sempre um fracasso a partir das normas vigentes, uma vez que seu código é outro, e desconhecido a princípio.

O desvio da norma seria, portanto, meio ao fracasso – à falha, mais especificamente falando. Alinhando-se à distinção definida pela tríade *defeito*, *erro* e *falha*, o desvio da norma se dá tanto enquanto *defeito*, quanto como *erro*. O *erro* seria

¹² No original: "With so much attendant on noise it quickly becomes evident that noises are too significant to be noises. We know they are noises in the first place because they exist where they shouldn't or they don't make sense when they should. But here too in knowing this we already know too much for noise to exist".

incontrolável, dando-se no processo e, assim, invariavelmente fugindo ao controle do autor, enquanto o *defeito* estaria na origem, como condição inicial ou ato deliberado, conscientemente desviante ou não: o princípio subversivo da cadeia, sendo aí onde poderíamos atuar ativamente no sentido de ocasionar um ou mais erros.

A ambos os casos, no entanto, para que de fato constituam fracassos, há de haver uma *falha* resultante de um *erro*, um produto fracassado. Para distinguirmos sucesso de fracasso, e assim determinar o que seria uma falha, contudo, é necessário um sistema que garanta uma expectativa congruente à intenção que o move, o sucesso esperado. Porém, ao contrário de como por vezes se apresentam, sistemas são mutáveis, de modo que suas definições não são tão rígidas e estáveis quanto à primeira vista podem parecer.

Friedrich questiona se seria a "não assimilabilidade definitiva [...] a característica do poeta moderno" (1978: 23), ou se este seria caracterizado pela ausência de pontos de apoio, por os conceitos para analisá-lo ainda não terem sido formulados, fazendo com que sua caracterização se apoie nas negações, que são o que resta (FRIEDRICH, 1978). Sob outra ótica porém, Bakhtin aborda a questão ao analisar o *grotesco* na obra de Rabelais, entendendo ser "inadmissível interpretá-lo segundo o ponto de vista das regras modernas e nele ver apenas os aspectos que delas se afastam" (1987: 26). O conhecimento do código seria, portanto, fator decisivo à compreensão não apenas da obra contemporânea, mas também da antiga, uma vez que códigos não apenas surgem como também desaparecem. O tempo se encarrega de atuar sobre tais sistemas, seja no sentido de amenizar o caráter subversivo de tais obras de modo que possam ser incorporadas e normatizadas pelo sistema dominante, seja no sentido de fazer com que tal código e sistema fiquem perdidos no tempo, uma vez que, nos casos em que tais sistemas não foram incorporadas enquanto cânones, seu contexto se torna alheio ao indivíduo contemporâneo, sendo assim necessário um esforço específico, por vezes de caráter etno e historiográfico, para o reconstituir, de modo que uma leitura alinhada à obra seja possível. A tendência, portanto, seria de que a obra seja alienada pelo tempo.

Figura 3: Estátuas greco-romanas (original e réplica com pintura constituída)¹³



Segundo pesquisas da área, as estátuas greco-romanas eram originalmente pintadas, tendo perdido suas cores ao longo do tempo. Assim, as obras sem cores teriam sido na verdade uma invenção dos períodos pós-renascença e neoclássico a partir de um equívoco histórico (OLIVEIRA, 2012).

É preciso levar em consideração, porém, o fato de que a decodificação de uma obra a partir de outros sistemas que não aquele em que foi concebida também pode produzir interpretações convincentes e potentes, uma vez que as possibilidades de leitura de uma obra são amplas e não necessariamente alinhadas às intenções autorais, em especial no que tange ao significante e à sua condição ruidosa. A ambiguidade poética vai além daquela proposta conscientemente pelo artista, visto que atua na subjetividade, e assim está também sujeita à subjetividade de cada receptor e de cada contexto onde se insere. Trata-se sempre de intenção e expectativa portanto, de modo que "a relação de intencionalidade frutiva muda a capacidade informativa da mensagem" (ECO, 1993: 107). Nossa percepção é um jogo do conhecido com o desconhecido, fazendo com que a tradição exerça papel central nessa mediação, sendo, no entanto, também viciada e viciável. Nossa capacidade de compreensão é tão dinâmica que não mais percebemos a quantidade de conexões que fazemos em atividades corriqueiras, estando cada vez mais sujeitos ao eterno "autocompletar" e "autocorrigir" que a Gestalt nos revela, alienados de nossa própria sensorialidade. A mediação a que estamos sempre sujeitos, por sua vez, intensifica tal processo de modo que somos induzidos, por vezes explicitamente, como nos primórdios da fonografia, a ignorar as falhas de representações que se querem simulacros (IAZZETA, 2009; KELLY, 2009).

¹³ Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2016/07/luz-ultravioleta-revela-cores-originais-de-estatuas-gregas-bem-diferente-do-que-imaginavamos/>> Acesso em: 2 nov. 2017.

Num movimento de aproximar a arte do indivíduo, Becker sugere uma antropologia dos *Mundos Artísticos e Tipos Sociais* (1977), a partir da identificação primeiro de seus agentes, para depois se ater ao que estes denominam arte, suas expectativas, portanto (idem). Nas palavras do próprio:

[d]efina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte (BECKER, 1977: 9).

Temos na arte uma pluralidade de sistemas distintos, ao contrário do que o senso comum sugere, sendo possível, inclusive, a participação simultânea em mais de um desses *mundos artísticos* (BECKER, 1977). Becker ainda complementa que "as pessoas coordenam as suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem" (1977: 10). Dessa forma, o autor estabelece por consequência a linha, ou território, fronteira entre sucesso e fracasso enquanto socialmente construída, de modo que estes não são identidades por si próprios, mas valores atribuídos contextualmente por um sistema em que todos são agentes em sua construção e manutenção. Barreiras são criadas por convenções de modo que a capacidade ou não de ver objetos comuns como artísticos culminaria, por sua vez, na divisão desses mundos em subgrupos autônomos, com suas próprias regras, aos quais, como Guerra e Costa colocam, um dos grandes problemas estaria no fato de que mesmo o esforço em nome de uma não-convencionalidade se dá, também, majoritariamente, através de convenções (2016).

McLuhan, no entanto, faz a seguinte pontuação:

[o]s nossos jogos favoritos não propiciam uma libertação da tirania monopolística da máquina social? [...] A Arte e os jogos nos facultam permanecer à margem das pressões materiais da rotina e das convenções, para observar e interrogar. Os jogos como formas artísticas populares oferecem a todos um meio imediato de participação na vida plena de uma sociedade - coisa que nenhum papel ou emprego isolados podem oferecer a nenhum homem (McLuhan, 1969: 267).

Para além de uma análise de processos alienativos, dos quais trataremos no capítulo seguinte, McLuhan expressa claramente nessa passagem que, a exemplo não só da arte, mas dos esportes e jogos como um todo, sistemas alternativos, mesmo que dentro de sistemas maiores, seriam capazes de criar realidades independentes, paralelas, e até certo ponto autônomas. Desse modo, seriam capazes de suspender regras sociais gerais ao menos enquanto nos limites dos microcosmos de tais sistemas, e por vezes mesmo transbordando destes, atuando enquanto potência transformadora dentro dos sistemas que os contêm.

A destruição dos velhos códigos seria condição necessária para a emergência de uma criatividade inovadora e independente: "Não ter mais o que dizer em uma linguagem específica é condição necessária à escravidão, mas também à emergência de subversão cultural"¹⁴ (ATTALI, 1985: 122), de modo que o silenciamento e a emergência de ruídos, respectivamente, assumem posições opostas atal esgotamento, enquanto passividade conformista e pró-atividade contestadora. O ruído, e da mesma forma o fracasso, teria função desestabilizadora dentro de um sistema fechado, rompendo com seu hermetismo ao tomar para si a potência transformadora. É através do fracasso em seguir a norma que torna-se possível criar verdadeiramente, inovar, seja quanto a uma ou a todas as regras.

Mais uma vez, é necessária uma fratura na realidade para que sejamos capazes de reinterpretar as coisas, uma ruptura com a lógica instituída até então. Watzlawick, a partir do *Construtivismo Radical*¹⁵ de Glaserfeld, coloca que nós não descobrimos a realidade, mas sim a inventamos, organizando nossas experiências de modo a dar-lhe algum sentido e estabelecendo conexões entre elas (2010). Assim, tudo o que podemos saber sobre a realidade é o que ela não é, ao passo que o suposto "real", ou ao menos um lampejo mais próximo deste, manifesta-se precisamente quando nossas construções fracassam, obrigando-nos a reformular a realidade a partir do que tal colapso revela, fazendo com que o plano de fundo salte à frente: quando o que tomamos por garantido se desmancha, não há como sustentar mais a ilusão e ignorar o *elefante no meio da sala*.

Na construção de uma realidade, não se trataria portanto de definir o que é, de determinar o *sim*; pelo contrário, trata-se de delimitar tudo aquilo que não é. Ao invés de

¹⁴ No original: "No longer having to say anything in a specific language is a necessary condition for slavery, but also of the emergence of cultural subversion".

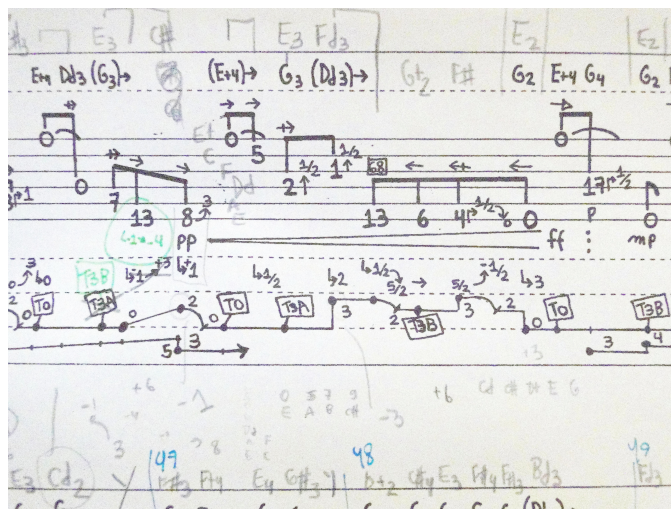
¹⁵ Radical Constructivism.

dizer sim a algo, dizer não a todas as outras alternativas, de modo que tal perspectiva deixa espaços em branco, vazios, e exatamente por isto torna possível que a mudança seja construída nessas fissuras. Essa hipótese pode ser corroborada a partir da colocação de Brock de que, segundo o princípio da *falseabilidade* de Popper, somente o fracasso em refutar uma hipótese pode comprová-la, uma vez que é impossível verificar uma hipótese em absoluto (BROCK, 2010), sendo o sucesso do pesquisador dependente, também, do fracasso. Ao tratar ainda do pensamento criativo, Popper critica pesquisas sobre o assunto que se resumem à busca por uma teoria do pensamento bem sucedido, abstraindo todos os fatores externos, como a sorte, conforme o próprio cita (POPPER, 2010). O sucesso é compartilhado, mas o fracasso e a sua importância ao processo, não, de modo que ficam relegados ao esquecimento. O essencial para o pensamento criativo seria o interesse intenso pelo problema, bem como o pensamento extremamente crítico, a ponto de ser possível pensar *fora da caixa*, além dos limites pré-concebidos (idem).

Lyotard argumenta, no entanto, que na pós-modernidade as pesquisas não mais se legitimariam pela condição da prova, mas do desempenho, de modo que uma proposta seria bem-sucedida quando diminui seu *input* enquanto aumenta seu *output*¹⁶ (1988). Trata-se, dessa maneira, de outro paradigma, o qual não lida mais com a ideia de veracidade, mas sim de produtividade, passando assim do viés qualitativo para o quantitativo. O elemento quantitativo financiará o qualitativo com o intuito de produzir as provas que lhe garantam eficiência, e portanto enriquecimento, seu interesse primário, bem como o poder decorrente deste, tratando-se então de uma equação entre riqueza, eficiência e verdade (idem).

Logo, dentro desse outro paradigma, fracassar seria não atingir padrões de produtividade satisfatórios. Enquanto pela perspectiva da produção qualitativa o fracasso poderia construir provas que contestam a realidade vigente, expondo assim a possibilidade de uma nova realidade, pelo viés quantitativo, por sua vez, ele seria a destruição das provas que sustentam tal realidade. Seria, desse modo, construtivo pela via qualitativa ou destrutivo pela via quantitativa, mas sempre potencialmente um catalisador do colapso de paradigmas.

¹⁶ Para Lyotard o input equivale à energia despendida e o output às informações ou modificações obtidas (LYOTARD, 1988: 80).

Figura 4: Partitura de *Panótico Dn* com anotações adicionais (2011) – Henrique Iwao¹⁷

Panótico Dn, de Henrique Iwao, pode ser descrita em termos gerais como uma obra musical que consiste em uma série de esforços para produzir "uma mesma nota ou um conjunto restrito de notas" das mais diversas formas possíveis (NUNZIO, 2011), exigindo do intérprete intenso esforço para que um conjunto de ações simultâneas se anule mutuamente na produção de algo (em teoria) banal. O resultando, como o próprio autor descreve, seria uma peça a princípio, monótona e monofônica (IWAO, 2011), de modo que se faça o máximo de esforço para se obter o mínimo de resultado, se entendermos resultado a

partir de um contexto tradicionalmente musical (IWAO, 2017). Um esforço imenso em nome de algo que o senso comum entende como ruim, um esforço jogado fora, improdutivo portanto, beirando o absurdo. Constrói portanto sua própria identidade nas sutilezas advindas das limitações do intérprete, uma vez que pela monotonia e simplicidade o público estaria apto a detectar esses desvios e imperfeições interpretativas, e também nas do próprio instrumento. Isso, por sua vez, aliado ainda a elementos como por exemplo a inserção gratuita de ruído a determinado momento (idem).

Consideremos então a questão da seguinte forma: para haver defeito, erro, falha ou fracasso, há de haver uma norma que os negue. Uma norma que determine uma expectativa outra que não a apresentada, que, por sua vez, determine premeditadamente um resultado para dado processo, procedimento ou contexto: um acerto ou um sucesso. Assim, podemos concluir que toda norma seria construída visando um fim, uma intenção, de modo a garantir que sua expectativa inicial seja assegurada, gerando com isso produtos padronizados por si.

Toda norma se baseia em um modelo (BECKER, 1977; CARON, 2013). Esse modelo normativo constitui-se, assim, de um sistema pré-existente dotado de regras próprias e com uma margem de desvio tolerável, que quando extrapolada torna-se algo

¹⁷ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/ibrasotope/6462084011/in/photolist-bzWijQ-bNQXxv-aR2JfV-aR2Srz-aR2PPn-bNQXo2-aR3sbT-aR3zp2-aR3xMX-aR3AVB-aR2Kk6-aR2R14-aR2TL8-aR2V74-aR2Nnt-aR2Lr8-aR3tYv-aR2WtP-aR2Mxv-aR3vTt>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

externo a si, definido genericamente como um fracasso. A norma e seu desvio, portanto, são mutuamente decisivas em suas próprias definições, construindo-se nessa dialética excludente. São sempre comparativas. O problema é que, na arte, em especial, essa distinção nem sempre é tão clara.

Caron, a respeito da identidade da obra musical aberta, desenvolve a questão defendendo uma postura morfológica em lugar da tradicional ontologia, e dessa forma propõe que desloquemos a "investigação de identificação de objetos-obras, para a delimitação e localização de um conceito-obra" (2015: 8) – ao invés de buscar entender *o que é obra*, buscaremos entender, ao invés, *como é a obra*. Ao abordar obras abertas, não se trataria mais de identificar uma partitura e as performances que a satisfazem, tornando a questão mais complexa por entender que existe uma pluralidade de resultados possíveis a uma execução fiel ao conceito-obra. Portanto, identificar até onde estaria a identidade de tal obra assegurada, e a partir de onde se torna uma execução falha – ou mesmo outra coisa que não remeta mais a tal obra –, não é tarefa simples. Se a variação e o erro são inerentes a todo ato, até que ponto podem ir essas divergências sem que tal interpretação escape às convenções que a contêm? A partir de que ponto o inevitável se torna inaceitável?

Caron escreve o seguinte:

[e]m nosso contexto específico, podemos imaginar que as regras explícitas presentes no contexto de partituras corresponderiam aos princípios verbais que devem ser seguidos. Mas para que eles sejam seguidos efetivamente, faz-se necessário um conjunto de práticas da comunidade musical com o objetivo de preservar em performance as intenções manifestas do compositor como uma camada que não se relacionaria com uma regra explícita e sim com uma *prática* ou instituição. Estas práticas ou instituições podem seguir ou não as normas implícitas no conceito-obra. Isso teria que ser examinado caso a caso. É nossa intuição a de que o seguimento ou não das práticas correlacionadas com o conceito-obra está ligado ao tratamento dado à noção de *erro* em cada caso particular (CARON, 2013: 24).

De modo a evitar a descaracterização de uma obra, portanto, são aplicadas o que Fiel da Costa denomina *estratégias de invariância*, regras e princípios de interpretação da obra que assegurem sua identidade, seu *nexo morfológico* (2016). Estas seriam formas sistemáticas de se garantir a identidade de um trabalho artístico a partir da restrição de seu campo de possibilidades interpretativas, garantindo portanto que o fluxo intensão-expectativa esteja alinhado.

Assim, consideremos um sistema em que procedimentos são pré-estabelecidos segundo regras igualmente pré-estabelecidas. Enquanto sistema, este se constrói de modo que seguindo seus procedimentos à risca se obtenha, ao final da cadeia, um determinado produto x , sendo a geração deste produto x que atenda a determinados parâmetros y precisamente o propósito de tal sistema.

A esse produto x , aceita-se, a partir das premissas do próprio sistema, uma margem de variação dentro de tais parâmetros y , de desvios, sem que o x se constitua como um fracasso. Caso essa margem seja ultrapassada, então, esse determinado produto falho da cadeia deixa de ser x e passa a ser alguma outra coisa: a princípio, passa a ser x' , $(x - n)$, onde n seria algum requisito não plenamente satisfeito, ou alguma outra variação de terminologia que remeta diretamente à quebra de expectativa pelo produto de tal processo.

Mas a partir de que ponto um piano quebrado deixa de ser um piano quebrado para ser alguma outra coisa à qual não temos como nomear, e por isso mesmo continuamos a chamá-lo dessa forma devido à ausência de um termo mais conveniente? A partir de que ponto a restauração do *Ecce Homo* da igreja de Borja deixa de ser uma restauração fracassada e passa a ser uma obra autoral de Cecília Giménez? A linha é tênue, mas em se tratando, como sugerido, de contextos específicos a práticas, instituições e obras, é também um fato que essa percepção pode ser relativizada em termos de perspectivas individuais e institucionais, e seus respectivos tratamentos. Se a falha, enquanto conotação, bem como o ruído, não é por si própria, então, recriando e/ou reinterpretando seu contexto, podemos fazer o mesmo com a própria.

Mas é através da falha que de fato o desvio se manifesta, para além das dimensões de sua feitura, consolidado em um produto. A falha seria o *output* desviante de uma cadeia errática, o produto manifesto de um erro que, por sua vez, pode ou não ter sido induzido por um defeito. Tal cadeia de defeito e erro, como já mencionado, não necessariamente resulta, entretanto, numa falha, de modo que por vezes o resultado, apesar de tudo, continua sendo algo que se conforma ao sistema para o qual foi pensada originalmente, não se manifestando assim enquanto fracasso.



No entanto, quando assim se manifesta, a falha pode ser interpretada de maneiras diversas. Sendo ela um desvio, por consequência não teria uma genealogia originária por si só, apenas se analisada sob a ótica da expectativa inicial, quando há alguma. Logo, se vista para além de uma expectativa pré-concebida, vista pelo que de fato é ou pode ser, a falha seria sua própria referência, precisamente por não haver uma que a preceda. Estabeleceria, assim, seu próprio sistema a partir de si mesma, sendo dessa forma a origem de sua própria genealogia, autóctone (SMITH, 2002). Por sua vez, nos casos em que a falha deriva de um defeito, de uma ação deliberada que visa o fracasso, há ainda de se considerar o fato de não haver expectativa alguma quanto ao produto, de modo que, nesse caso, ela apenas *é*, e portanto um produto que satisfaz plenamente tal condição privada de expectativa.

A impossibilidade à perfeição seria então, nesses casos e sob essa perspectiva, burlada, e a falha se tornaria, ela sim, impossível. A inexistência de uma meta, objetivo ou expectativa para induzir a percepção torna a própria falha referência absoluta a seu próprio sistema, perfeita para todos os efeitos. A criação, a originalidade, portanto, não pode ser falha. A falha nunca é criativa, pois então deixa de ser falha, uma vez que, dessa forma, já haveria excesso de conteúdo atribuído a si para que continue sendo mera falha. A criação autêntica nunca é falha, pois é original, e portanto cria os padrões a serem

¹⁸ Disponível em: <<http://g1.globo.com/planeta-bizarro/noticia/2012/08/equipe-que-vai-restaurar-ecce-homo-quer-salvar-obra-de-idosa-espanhola.html>>. Acesso em: 2 nov. 2017.

seguidos. A falha é sempre imperfeita, e assim autêntica, e portanto perfeita, logo, não mais falha.

Entretanto, a despeito da impossibilidade da falha conforme exposto, podemos ainda assim identificar pairando sobre todo um repertório a persistência intencional da conotação de fracasso. Sabemos que a produção que desvia da norma pode eventualmente tornar-se sucesso, sendo digerida pelo sistema dominante e devolvida ao circuito dentro de seus moldes, de modo que o desvio da norma funcionaria como estratégia de inovação pela atuação diferenciada. Algumas obras, contudo, sustentam tal condição de fracasso explicitamente em suas poéticas, tendo como um de seus objetivos que sua incorporação aos cânones nunca se dê por completo, persistindo o cerne inconformista de tal produção.

Mas como atingir tal fim? Como pode uma produção sobreviver ao processo quase inevitável de incorporação à norma e aos cânones, evitando sua alienação? Como sobreviver a uma incorporação que por sua vez poda parte de uma poética que se quer desviante e inconformista? A tais obras sugerimos a noção de *negação* enquanto potência poética, que nos parece essencial a esse tipo de produção.

Desvio e negação se diferenciam no que tange a um ponto em especial: o fato de que a negação é um fracasso autorreferente. A intenção, portanto, seria negar a norma, mas em seus próprios termos: a obra constrói seu próprio sistema, no qual fracassa deliberadamente. Esse sistema, por sua vez, tende muitas vezes a ser carregado de poéticas direcionadas à negação das normas socioculturais e econômicas, mas sem caráter panfletário.

Duas abordagens do fracasso parecem surgir de tal perspectiva de negação, coexistindo em maior ou menor grau, sendo por vezes mesmo difíceis de as distinguir. A primeira delas é aquela que, na construção de um sistema que se quer distinto das convenções, torna parte inerente de si a negação e o fracasso diante das normas socioculturais e valores sustentados pelo sistema dominante, de modo que sua poética, ao operar seus próprios valores, negaria os valores daqueles. Ao segundo caso, por sua vez, caberia fracassar deliberadamente diante de suas próprias regras e dentro do seu próprio sistema criado. Fracassa, portanto, em seus próprios termos, sendo tal condição inalienável por estar vinculada diretamente ao seu sistema alternativo criado, sendo assim explorada poética e esteticamente através desse viés negativo. Dessa forma, negam não apenas o sistema dominante mas a própria ideia de sucesso, de modo que a

Figura 5: O trabalho liberta (2012) – [conjunto vazio]¹⁹



Figura 6: Banco Imobiliário: Auri Sacra Fames (2012) – [conjunto vazio]²⁰



O [conjunto vazio] se descreve como "um coletivo anticapitalista e não hierárquico/horizontal de anti-arte, intervenção urbana, performance, negação prática, masturbação teórica e experimentos de estratégias para charlatanismo crítico" ([CONJUNTO VAZIO], s/d).

¹⁹ Disponível em: <<https://comjuntovazio.wordpress.com/category/performance/>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

²⁰ Disponível em: <<https://comjuntovazio.wordpress.com/category/intervencao-urbana/>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

surpresa, como aquela advinda do acidente, persiste no público ao se deparar com o inesperado. Por um ponto de vista, seria assim bem sucedida dentro de uma morfologia geral de sua condição, uma vez que bem sucedida em negar a norma, mas seu sucesso se dá dentro de um sistema que nega a imposição normativa, fazendo referência direta ao seu próprio fracasso dentro do sistema dominante.

O *desvio*, ao ser incorporado pelos sistema dominante, perde tal conotação, deixa de existir enquanto fracasso, enquanto a *negação*, por sua vez, sustenta esse caráter por se querer dissociada da norma, seja ela artística ou social. Isso se dá de diversas maneiras, algumas mais explícitas que outras, como por meio de ironias, da destruição, do inútil, da inconclusão e da repetição eterna, entre inúmeras outras práticas e abordagens do fracasso que podemos observar em práticas artísticas e práticas *a priori* não-artísticas²¹.

É perceptível, portanto, que o fracasso se manifesta na arte de maneiras distintas, por mais que nem sempre seja possível dissociá-las, dando-se tanto a nível de significado quanto de significante, tanto internamente quanto externamente ao que tradicionalmente se entende enquanto o campo da arte. Como implicitamente demonstrado ao longo desse texto, podemos observar duas características ou motivos principais que levariam alguém a explorar o fracasso criativamente, sendo estes constantemente igualmente indissociáveis: o interesse estético pelo material produzido e a poética inerente ao fracasso – aquela da negação.

Tal exploração do fracasso, como já exposto, produz materiais esteticamente ricos e fortes. Há genuíno interesse pelo produto estético de tais desvios, genuínos o suficiente inclusive para que tais abordagens sejam rapidamente incorporadas ao sistema dominante, a ponto de haverem ferramentas comerciais desenvolvidas com o fim de emulá-los, a exemplo de plug-ins de glitch e pedais de distorção para guitarra. Para além disso, há também certa memória afetiva e associações de ordem semiótica a partir de elementos diversos do cotidiano que aproximam tais interesses estéticos dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Como materiais que já existiam anteriormente à sua condição enquanto arte, sua reinterpretação se dá a partir de uma nova perspectiva

²¹ A este trabalho não cabe analisar cada um dos casos mencionados, dentre outros, pois extrapolaria tanto nossos objetivos quanto o tempo que temos para a eles nos dedicarmos. Reservamos espaço na conclusão, no entanto, para enumerar algumas dessas abordagens que identificamos em obras diversas ao longo desta pesquisa.

frente à condição desse mesmo objeto ou assunto, por vezes, inclusive, como coloca Moradi, através da nostalgia (2004). Tais produções, portanto, teriam suas qualidades estéticas ainda relegadas, não fossem essas releituras que revelam o ponto cego/surdo de nossa percepção, invertendo essa relação de prioridades que traz o fundo, o ruído, para o primeiro plano. Como estas, tantas outras ainda a serem descobertas, e por vezes mesmo, capturadas.

A poética inerente ao fracasso, assim, seria de outra ordem que não exclusivamente estético sensorial. Ela se relaciona com o próprio ato, com o processo em si, com o sistema, com a norma, com as regras, com os códigos, com expectativa e intenção, de maneira direta, sendo por vezes meta-obras que abordam suas próprias condições de fracasso, e, contudo, não são obras politicamente engajadas ou panfletárias nos termos tradicionais. Essa, ou essas, poéticas nos são tão interessantes quanto complexas. Sendo ela autorreferente, tratando de seu próprio fracasso enquanto elemento central de tais obras, torna-se necessário então nos voltarmos um pouco a questões relativas àquilo que visam negar. Portanto, precisaremos, muito oportunamente, fazer um desvio para entendermos melhor questões relativas à normatividade e à doutrinação na arte antes de tratarmos de sua negação.

CAPÍTULO 2: NORMATIVIDADE

O mito é uma fala despolitizada (BARTHES, 2001: 162).

A partir da premissa de que sua memória de fabricação teria sido há muito perdida, o mito faz parte de um imaginário comum acrítico – não há o que se argumentar com o que se apresenta descolado de uma realidade que o contenha, descontextualizado. Apresenta-se, portanto, enquanto mero fato, apenas o é. Assim, aproxima-se da ideia de um senso comum: sua origem é em grande parte desconhecida, mas ainda assim é repetido enquanto mantra, despido de contexto, ao mesmo tempo que se cria um imaginário que o justifica e mesmo o defende, por mais abstrato que seja, por mais que seja por vezes a imagem de verdadeiro simulacro, e toda a contradição que aí habita.

À ideia de perfeição, ao menos na arte, o mesmo parece se aplicar. Um conceito de natureza abstrata que habita o imaginário popular, não tendo uma definição concreta, uma vez que sua generalização se mostra inviável diante da pluralidade de caracteres que esta pode exprimir e pela diversidade de expectativas em relação a ela. Gera, assim, uma oposição entre a atribuição de propósito à obra de arte e seu engessamento enquanto um valor universal. Por mais que muitas vezes desconhecido enquanto tal, é, desse modo, um perfeito contextual, relativo a onde se insere, mas sua atribuição ou sanções a desvios, contudo, apresentam-se objetivamente e de maneira assertiva, consagrando ou renegando uma obra a partir de um ideal socialmente compartilhado - um *cânone*. Se o senso comum seria o meio para a construção desse perfeito enquanto ideal compartilhado, seu próprio mito atua no sentido de criar uma imagética do que seria a perfeição na arte de maneira geral, reforçando a si mesmo, e incorrendo, dessa forma, na armadilha de uma retórica que se retroalimenta.

Essa busca pelo perfeito, esse desejo de utopia, a Musa para os artistas, nunca foi, no entanto, plenamente saciada, sendo sua impossibilidade alimento para a produção artística durante séculos, persistindo enquanto tal ainda nos dias de hoje. Paz (1984), no que tange à questão da persistência de um fazer, ou mesmo de uma obra, através do tempo, faz uma abordagem que distingue duas perspectivas opostas com relação à perfeição ou sucesso. Tratando do fato moderno pela contradição de uma "tradição da ruptura" (PAZ, 1984: 17), o autor entende que, enquanto para os antigos "o agora repete

o ontem, para os modernos é a sua negação" (idem: 21). Dessa forma, enquanto para os primeiros a perfeição almejada mora na origem, presente e futuro buscando emulá-la, para os segundos, habitaria, se é que de fato habitariam algum lugar, no futuro, de modo que a ruptura e a inovação constante se tornam norma (idem), ao que faz ainda a seguinte colocação:

[p]ara encontrar esta estranha aliança entre a estética da surpresa e a da negação, tem-se que chegar ao final do século XVIII, isto é, ao princípio da Idade Moderna. Desde seu nascimento, a modernidade é uma paixão crítica e é, assim, uma dupla negação, como crítica e como paixão, tanto das geometrias clássicas como dos labirintos barrocos. Paixão vertiginosa, pois culmina com a negação de si mesma: a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora (PAZ, 1984: 19).

Assim, "o diferente é a negação, a faca que divide o tempo em dois: o antes e o agora" (idem: 20), distinguindo dessa forma referências de sucesso e de perfeito. Tais colocações de Paz dizem respeito em especial ao modernismo, mas podemos observar que essa abordagem ainda persiste no século XXI, coexistindo, por exemplo, com perspectivas pós-modernas de fluidez e de dissolução de limites, segundo as quais não mais se rompe propriamente com o passado porque as fronteiras seriam mais flexíveis e imprecisas. Dessa forma, diante de uma produção artística que se esforça por desviar de um conservadorismo que ainda entende a arte enquanto o belo, o problema, como coloca Solomon-Godeau, é que nossa própria cultura, em um sentido geral, ainda compartilha tal ideal (2010: 31).

Não se questiona o que seria esse belo, nem para quem, quando, onde, por quê ou para quê – questões estas bastante relevantes se considerarmos que, por mais que se defenda uma perspectiva de autonomia do indivíduo quanto a gostos e desejos, o bom e o belo são ideais socialmente compartilhados enquanto valores objetivos. Como é possível que o indivíduo seja senhor de seus afetos, que 'gosto não se discuta', se somos socialmente regidos por uma noção de 'bom gosto'?

Ao contrário da definição de Kant para arte como "propositalidade sem propósito" ²² (apud SMITH, 2002: 154), Kaufman defende uma postura de que, ao menos em parte, o valor da arte é de natureza objetiva, e, como resultado, parte da avaliação de críticos sobre arte é verdadeira e dotada de força normativa sobre o julgamento de

²² No original: "Purposefulness without purpose".

outros (2002). Entende-se a partir daí que esta teria natureza instrumental a princípio, uma vez que os interesses culturais de uma civilização, sociedade ou mesmo classe em determinado momento são um fato objetivo sobre os mesmos. Mas Kaufman entende também que essa condição instrumental da arte não deve ser entendida de maneira pejorativa, bem como afirma que "o valor do valor artístico não é em si mesmo de natureza artística" ²³ (idem: 161-162). O sucesso em satisfazer tais propósitos artísticos é, portanto, objetivo, e assim condição prévia para avaliações mais subjetivas que envolvam gosto, do caráter artístico propriamente dito, ao que o autor propõe que "avaliações de arte não precisam invocar gosto, mas as razões citadas para justificá-las, a partir do momento que invocam propriedades estéticas, precisam"²⁴ (KAUFMAN, 2002: 160).

Kaufman discorre ainda acerca das argumentações de Kant e Hume, as quais, de maneiras distintas, defendem que seria necessário haver algo de comum com relação ao gosto humano, de modo que, se situadas corretamente, as pessoas responderiam de maneira uniforme a experiências iguais. Essa argumentação parte do princípio de que, se é possível que haja uma crítica de arte e um julgamento de valor intrínseco à mesma, então, é preciso que exista um gosto comum que sustente a existência dessa crítica enquanto uma suposta verdade compartilhada (KAUFMAN, 2015). Ao longo da história, contudo, a diversidade cultural, da arte, do design, torna difícil de se acreditar em um gosto comum ao ser humano. Não se trata de uma característica fisiológica, mas da subjetividade do indivíduo, que está sujeito a profunda penetração da cultura (idem). Seria, portanto, um fenômeno cultural, e como tal, esperaria-se que dotado de ambiguidade referente a seu contexto de inserção.

É no mínimo curioso que um conceito tão abstrato quanto a perfeição seja dotado de tamanha carga normativa, atuando enquanto mediador a essa relação com cultura e arte, sendo portanto medida às dicotomias bom-ruim, certo-errado, falha-norma, etc., ao mesmo tempo que sua atribuição é corriqueira em tantos meios e até mesmo banalizada. O status de perfeito compartilhado, por sua vez, é atribuído por outros, externamente à produção, não se tratando portanto de reconhecimento por parte do próprio artista ou artesão. Sob uma perspectiva etimológica, o prefixo *per*, de acordo com o Dicionário

²³ No original: "it would seem obvious that the value of artistic value is not itself artistic in nature".

²⁴ No original: "evaluations of art need not invoke taste, but the reasons cited in their support, insofar as they invoke aesthetic properties, must".

Priberam, exprime a noção de *através de*, assim como de *conclusão*²⁵, sendo dessa maneira o meio, ou a meta, através do qual se justifica o ato, bem como seu fim último, aquele que não pode ser transcendido uma vez que satisfaz plenamente sua função. A perfeição seria, portanto, o limite a esse fazer, sendo assim finita, em contraposição a uma ideia que, com raízes teológicas, entende o perfeito como infinito, absoluto, completo e atemporal, que a tudo engloba, de modo que nada possa existir para além dele (TSANOFF, 1940).

A exemplo do moderno de Paz (1984), a obra-prima, o perfeito, seria aquele que inova, que apresenta novas possibilidades de produção, expressão e interpretação, podendo fazê-lo seguindo ou não os arquétipos de dado campo, de modo que a perfeição seria possível tanto dentro quanto fora da norma - enquanto padrão ou enquanto desvio. O perfeito é a originalidade, e, enquanto tal, é tanto origem, o velho, quanto aquilo que ainda não existe, o novo, num dos traço da utopia da arte (ADORNO, 2011).

O conceito de *cânone* se mostra, portanto, essencial a nós nessa discussão, uma vez que a canonização de uma obra-prima seria a sua consagração e legitimação enquanto arquétipo possível ao campo em que se insere, sendo referência central dentro deste. Kerman (1983), no entanto, aponta para a importância de se distinguir *cânone* de repertório, de modo a evitar que sejam tomados como sinônimos: "Um *cânone* é uma ideia; um repertório é um programa de ação"²⁶ (idem: 107). Tratando de normatividade na arte, o *cânone* estabeleceria, assim, o modelo, ou modelos, a serem seguidos na busca por sucesso e perfeição, da mesma forma que a ideia por trás do *cânone* é também introduzida pela obra-prima, expondo dessa forma sua interdependência.

Tal interdependência, por sua vez, tornaria o *cânone* muito mais rígido do que se esperaria de uma ideia. Se o *cânone* está no centro de um campo, pode-se dizer que é responsável pela determinação de seus limites, de modo que o indivíduo que aí habita aprende, pela internalização de tais padrões, como não transgredir, garantindo assim uma conduta adequada, uma vez que atua enquanto um tipo de controle social (BERGERON, 1992). Assim, cada campo, gênero, corrente, etc., teria seu próprio conceito de perfeição construído a partir de seu *cânone* e repertório, assim como de seu próprio

²⁵ Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/per>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

²⁶ No original: "A canon is an idea; a repertory is a program of action".

tempo, espaço, e de sua respectiva linguagem e ideologia, de modo que mesmo a obra-prima canônica seria relativa ao contexto em que se insere.

Danto faz a seguinte ponderação:

[t]omemos por paradigma a *Ética*, de Spinoza: não existe lugar para os defeitos na idéia [sic] de obra-prima, que deve ser a perfeição em seu gênero. Mas é em razão de nossos limites que a imperfeição está ligada à realidade da obra-prima. Nós somos conduzidos a aspirar a expressões cujo alcance não está inteiramente em nosso poder atingir (DANTO, 2003: 91).

Tais valores, aqueles que estabelecem o que seriam os defeitos a que Danto se refere, são construídos a partir da existência de um repertório que os define, onde uma ou mais obras mediam essa relação a partir dos parâmetros que as distinguem e satisfazem plenamente os propósitos de seus respectivos campos. Assim, uma vez que um cânone só pode se basear em construções prévias, a imperfeição estaria sempre presente na obra-prima enquanto esta não for canonizada. Se *a prática leva à perfeição*, a repetição e a massificação seriam meios à canonização, de modo que fica clara a razão pela qual obra-prima e cânone são constantemente tratados equivocadamente enquanto expressões equivalentes.

Kaufman (2012), no entanto, argumenta que, sendo os interesses e propósitos de uma civilização múltiplos, uma obra de arte pode ser simultaneamente sucesso e fracasso em diversos *fronts*, o que seria conveniente, uma vez que a "maior parte das obras de arte, à exceção das grandes obras primas, são de qualidade mista"²⁷ (2002: 159). Tal colocação estaria equivocada, uma vez que qualquer obra, prima ou não, se vista a partir de uma outra perspectiva divergente, a partir de referenciais ou cânones outros, seria, por sua vez, um fracasso. Trata-se, portanto, de adequação: os atributos de uma obra lhe conferem o status de pertencer ou não a um ou mais campos, bem como sua relativa qualidade a partir dos modelos. O bom se define em comparação às obras consagradas, ao passo que o perfeito, a obra prima, seria seu ápice, aquele que, dentro de tais parâmetros definidos, satisfaz plenamente as condições e consegue ainda destacar-se enquanto identidade, acrescentando dentro desse campo, portanto, novas possibilidades. Uma obra que não mais aspira a outras, mas à qual outras aspiram. Logo,

²⁷ No original: "most artworks, save the greatest masterpieces, are of mixed quality".

a perfeição seria não uma, mas muitas, sempre relativas ao conjunto onde se inserem, ao contexto que as dita, bem como sua percepção por parte do público.

Fica evidente, porém, que na ausência de um repertório não é possível que haja critérios de julgamento, pois para que estes existam é necessário que haja primeiro o que se julgar. Assim, para se inaugurar um campo é necessário desviar de outro, fazendo com que todo desvio tenda a se tornar uma falha a partir da perspectiva normativa de arte e cultura, que visa sempre enquadrar uma prática a partir do que considera legítimo. Sob a ótica do campo desviado, trata-se de falha. Sob a ótica do campo inaugurado, trata-se de perfeição. Assim, uma dada prática artística e a(s) obra(s) de arte que a representa(m), enquanto perfeita(s), pode(m) ser entendida(s) como um sistema, restando portanto saber se esse sistema é fechado ou não, sofrendo influência externa ou não. Caso negativo, caso sofra influência externa, então ainda não se consolidou como uma Escola, corrente, tendência, ou campo, uma vez que essa normatividade é inerente à cultura e a sua lógica de controle.

Dessa forma, tratar da objetividade inerente à arte pela perspectiva de Kaufman, não implica concordar com o autoritarismo de Platão em estabelecer que toda arte deve estar alinhada aos interesses do Estado/sociedade, tampouco com a abordagem cientificista que Caesar (1992) critica. No que tange a esse ponto, Caesar (idem) apresenta um ponto interessante ao criticar análises, práticas, ou, mais genericamente, abordagens objetivas da arte e sua busca por legitimidade em meios outros que não em si mesma, de modo que atuam sempre a partir da garantia de um *status quo* estranho à prática artística em si.

Defendendo a manutenção dos cânones, Harold Bloom (1994) difere dos demais autores mencionados por entender que a grande obra literária deve surgir a partir da tradição, *dançando conforme a música*, e não a partir de rupturas explícitas, por caminhos outros, como se tal perspectiva fosse uma espécie de trapaça perante os valores "reais". O autor recusa como ilegítimas as presenças de outros campos no universo da arte, seja na autoria ou na interpretação de uma obra, escapando-lhe a possibilidade de poéticas que se desenvolvam a partir de estímulos outros que não "meramente artísticos", se é que isto é possível, bem como de leituras para além da estética que não deixem de lado toda a dimensão poética de uma obra. Uma obra de arte apresenta muito mais conteúdo para além do estético, sendo fontes riquíssimas de material inclusive para diversos outros campos, instigando, inclusive, as possibilidade

poéticas que surgem a partir de novas referências. Negar essa possibilidade é crer na exclusividade de acesso a tal produção, e portanto clara demonstração de certo protecionismo da legitimidade em legitimar – algo que nos parece ser o objetivo central de Bloom em seu livro *Western Canon*²⁸ (1994).

Neste, uma antologia que visa analisar as obras tidas como as mais importantes da literatura ocidental, logo aquelas a serem lidas por todos, Bloom em momento algum discute a subjetividade dos critérios que levaram, e levam, à canonização de determinado repertório, restringindo-se a identificar enquanto elemento recorrente a tais obras consagradas uma certa qualidade de *estranheza*, um incômodo ao invés de satisfação imediata de expectativas (BLOOM, 1994), entendendo que "[t]oda originalidade literária forte torna-se canônica"²⁹ (BLOOM, 1994: 25) – sendo, portanto, tais obras canônicas por mera consequência "natural" do reconhecimento de suas qualidades intrínsecas, fato consumado e inquestionável.

Por outro lado, o autor se esforça por atacar teóricos que se propõem a analisar a produção literária para além da estética – baseando-se em campos como os da sociologia, da filosofia e da psicologia, dentre outros, a quem Bloom sarcasticamente se refere por a *Escola do Ressentimento*³⁰ (1994). Um cânone deveria ser unânime, e a existência de análises a partir de outros conceitos, critérios e, porque não, cânones, ameaça sua legitimidade, o monopólio da autoridade em se canonizar ou não uma obra, que por sua vez se disfarça sob o discurso da construção de valores a serem compartilhados (BLOOM, 1994), da criação de laços entre povos, mas em momento algum aceita o questionamento de tais valores, havendo uma imposição clara do que é bom e do que é ruim em uma via de mão única.

Parece-nos que a intenção de Bloom, como de outros, não é senão blindar seus cânones e obras-primas contra qualquer leitura que possa apresentá-los por vieses "negativos", e que possam, assim, minar sua suposta unanimidade. Entendendo que o impacto da arte não poderia se dar por outro viés que não o estético, o autor recai em contradições de seu próprio discurso ao tentar descredibilizar tais análises por outros vieses enquanto injustificáveis, afirmando em dado momento, por exemplo, que devemos a autores como Shakespeare nossa própria invenção (BLOOM, 1994: 17), mas

²⁸ "Cânone Ocidental" em tradução livre.

²⁹ No original: "All strong literary originality becomes canonical".

³⁰ No original: "School of Resentment".

defendendo, em outra passagem, que, se lêssemos as grandes obras com o intuito de formar nosso caráter, seríamos todos monstros do egoísmo e da exploração (idem: 29). Esquece-se que o próprio Shakespeare representa em Hamlet a crença no poder de transformação da arte para além de si mesma, que Flaubert foi julgado por conta do escândalo que foi *Madame Bovary* frente aos bons costumes de sua época (LADENSON, 2007), dentre tantos outros possíveis exemplos onde a arte extrapola o domínio do meramente estético, como se observa na polêmica envolvendo a exposição Queermuseu, na qual protestos contrários a esta ocasionaram seu cancelamento.

Figura 7: Alternativa Laranja³¹



A *Alternativa Laranja* foi um movimento polonês liderado por artistas que, nos anos 80, sob o autoritarismo de um Estado ditatorial, promoveu *happenings* de larga escala, seu ápice sendo uma passeata de aproximadamente 10.000 pessoas vestidas de chapéus de gnomo laranja, proclamando a revolução dos duendes. Com motes como "Não pode haver liberdade sem duendes" e "Abaixo Gargamel", esse movimento teria sido o retorno das pessoas às ruas, uma vez que protestos haviam sido proibidos. Por conta do absurdo das manifestações, que protestavam pela jornada de trabalho de 8 horas para os agentes secretos, cantavam hinos stalinistas ao redor da jaula de um orangotango no zoológico, conclamavam as pessoas a votarem duplamente a favor em um referendo e distribuíam papel higiênico, dentre outros exemplos, as autoridades não sabiam bem como reagir, uma vez que não se configurava como protesto, não havendo uma crítica direcionada ou uma reivindicação lógica. Assim, não a reprimiram, de modo que este movimento que parte de uma intenção artística teria sido um primeiro respiro de liberdade de manifestação para essas pessoas e teria instigado outros movimentos posteriores a abandonar a passividade dentro do contexto ditatorial soviético (GOAT, 2014; MARASLI, 2015).

Se na arte, conforme coloca Eco (1993), a ambiguidade é parte inerente de qualquer poética, então, deve-se aceitar que seja entendida por vieses diversos, e não

³¹ Disponível em: <<http://culture.pl/en/article/the-orange-alternative-there-is-no-freedom-without-dwarfs>>. Acesso em: 3 nov. 2017.

apenas aqueles *artísticos*, de modo que tal pluralidade de possibilidades de entendimento já garantiria que não se dê exclusivamente por um viés objetivo. O senso de unanimidade acerca de qualidades estéticas e artísticas, assim, acaba por atestar pela própria alienação da arte e de seu potencial transformador, sua consolidação como valores absolutos, os quais são tomados por verdade legítima, incontestável – servindo, ainda, de fomento à perseguição e à censura. A própria ideia de unanimidade do cânone tende a impor certa aceitação forçada da obra, de modo que induz também à sua banalização, e assim o entendimento do cânone tende a se dar a partir de uma perspectiva de atemporalidade, gerando, portanto, certa resistência à sua relativização e superação.

Bourdieu (1998), no entanto, aponta que a questão não passa tanto pela obra em si quanto por instituições, às quais chamou *instâncias de legitimação cultural* (ILC). Seriam estas que detêm o poder de consagrar determinada produção ou não enquanto alta cultura, enquanto legítimas³² (1998): Academia, museus, salas de concerto, crenças e religiões, o sistema de ensino, por exemplo, são alguns daqueles que estabelecem as qualidades a serem seguidas, desejadas e, dessa forma, compartilhadas em dada cultura, estabelecendo assim os valores socialmente construídos e compartilhados, podendo ainda se dar formalmente, a exemplo do músico que tem sua obra executada dentro do circuito de seu próprio campo, ou informalmente, ao associar sua produção a outros meios como a dança, e colher os *louros* a partir destes (CAESAR, 1992).

Se a percepção do êxito de uma obra implica na sua canonização, sua incorporação pela tradição faria com que seu reconhecimento e impacto se dessem em âmbito culturalmente mais amplo, influenciando todo um repertório que se constrói a partir de si. Uma obra, segundo Eco, seria um sistema de sistemas, não necessariamente apenas de relações internas a si, mas também contextuais e relacionais, de modo que o êxito de uma obra de arte geraria também uma escola de imitadores (1993), ao que o autor acrescenta:

³² Bourdieu trata principalmente do campo macro, a partir do que tradicionalmente se entende como alta cultura, mas essa análise também é possível de ser aplicada a subculturas, gêneros e práticas artísticas que constroem seus próprios meios por vias paralelas, tendo no seu circuito, vocabulário, crítica, *métier*, etc., suas próprias instâncias e vias de legitimação cultural e, da mesma forma, sujeitas à apropriação por um mercado cultural.

[u]ma obra de arte como estrutura constitui um sistema de relações entre múltiplos elementos [...] que se constitui a diferentes níveis [...]. O caráter de unidade dessa estrutura, o que constitui sua qualidade estética, é o fato de ela aparecer, a cada um de seus níveis, organizada segundo um processo sempre reconhecível, aquele modo de formar que constitui o estilo (ECO, 1993: 89-90).

Attali (1985) parece se alinhar a tal perspectiva, entendendo no entanto que repetição e massificação se encarregariam de nivelar com o tempo todos os riscos e desvios da representação que a canonizaram, não pela mudança da obra, mas pela mudança do sistema que a contém e da influência sobre as obras que a sucedem. Por consequência, muda também a percepção daqueles que progressivamente adquirem o conhecimento de tal código, de maneira que determinada característica vai sendo *normalizada*, por assim dizer, corroborando a hipótese de Flusser de que seria o Segundo Princípio da termodinâmica que regeria o mundo objetivo (2008) – princípio este que, na física newtoniana, estabelece, em termos gerais, que todo sistema fechado tende a chegar a um equilíbrio.

Mas se tal perspectiva pode ser entendida enquanto um processo natural, a ideia de aprimoramento parece também emergir enquanto alternativa de interferência ativa no processo, como possibilidade de elevar as qualidades à última potência, fazendo com que apenas estas prevaleçam, produzindo portanto suposta satisfação plena e imediata. Metaforicamente, assimila-se a um projeto de eugenia: uma busca pelo espécime perfeito através de cruzamentos em um sistema hermeticamente fechado, de modo a aprimorá-lo exclusivamente a partir de seus próprios atributos, polindo dessa forma todas as imperfeições que os distinguem, eliminando sua idiosincrasia, e privando-os, assim, de identidade.

Se entendidos como ruídos à ordem, desvios se tornam subversão, desvios de expectativas preestabelecidas – o empecilho indesejável. São oposição a práticas consolidadas, a exemplo da música, e toda a sua dimensão de poder, doutrinação dos sons e da escuta a uma ordem e sistema preconcebidos: censura e monitoramento, portanto – ferramentas de poder para manipular e canalizar paixões, atuando no sentido de reprimir ruídos subversivos que clamam pela autonomia, pela diferença, pela marginalidade (ATTALI, 1985). "Faça as pessoas esquecerem, faça-as acreditar, silencie-as"³³ (idem: 19): o próprio silêncio se torna uma commodity, a exemplo da *Muzak* e sua

³³ No original: "Make people Forget, make them Believe, Silence them".

produção de música ambiente que visa silenciar não só o ambiente, mas também as pessoas. Trata-se, portanto, da busca de controle através da construção de um ideal comum a um igualmente construído homem comum; a perspectiva das condições de identidade e singularidade que fogem à norma, que destoam do padrão, enquanto qualidades indesejáveis: uma estratégia de dominação pela homogeneização em nome de uma suposta civilidade.

Toda vida em comunidade tem regras que existem com o intuito de viabilizar a convivência pacífica e a cooperação entre indivíduos e grupos. Tais regras existiriam, a princípio, por motivos conscientemente reconhecidos por seus membros e por isso respeitadas, de modo que os próprios entenderiam as vantagens e justificativas de se viver sob a égide de tais regras ou leis. No entanto, a exemplo da cultura afirmativa que abordamos aqui, nem sempre é este o caso. Esta é imposta sem que se saiba muito bem por quê ou para quê, de modo que o indivíduo doutrinado deve obedecê-la cegamente, tornando-se dependente de um código a ser seguido sem questionar ou refletir. Assim, essas regras avançam sobre o domínio do individual e da identidade fazendo com que o indivíduo se submeta à lei e se esqueça de si mesmo. Em nome de uma suposta ordem unânime, aquele que visa pertencer deve se submeter à padronização, de maneira que a identidade e a individualidade sejam postas em segundo plano, no limiar de sua neutralização, em nome dos valores da coletividade.

A fundamentação para tal homogeneização parte, por sua vez, da tese da universalidade e da validade geral da cultura, a qual defende que todos os indivíduos deveriam partilhar dos mesmos valores do necessário e do belo (MARCUSE, 1997). Se "a 'cultura' fornece alma à 'civilização'" (1997: 95), o indivíduo seria assim reduzido a suas relações sociais em estratégias de domesticação das massas advinda do surgimento da moral burguesa. Subordina-se assim o indivíduo aos valores culturais dessa mesma burguesia que havia promovido a libertação dos valores antigos, mas que percebeu que essa independência, que torna o indivíduo senhor de seus gostos, necessidades e desejos, possibilitando portanto uma nova felicidade a partir de outros valores, não lhe convém. Se todos são compradores e vendedores de mão de obra, é necessária uma cultura afirmativa que aliene o indivíduo na busca de um ideal cultural comum. O *cimento social* de que falava Adorno (1994) mostra-se assim essencial na construção de uma cultura afirmativa que visa doutrinar para dominar.

Integrar seria, portanto, homogeneizar. A perda da individualidade se torna essencial para que a dominação seja viável. Na ausência de identidade não há conflito ou reflexão: o indivíduo comum consome o senso comum, e, a partir do momento que a massa compartilha dos mesmos gostos e desejos, apresentando hábitos e padrões de consumo similares, torna-se muito mais simples de ser dominada, uma vez que uma mesma estratégia de controle se torna eficaz em âmbito muito mais amplo. Dessa forma, os meios para tal dominação são massificados e a doutrinação se torna quão mais intensa quanto restritas forem as possibilidades de se distinguir e de se discordar. Individualidade é também diversidade, liberdade e, portanto, a possibilidade de desvio da norma: uma ameaça à ordem, conseqüentemente. Na construção de um indivíduo médio, a individualidade inovadora se torna um atestado de exclusão por não aceitar as *regras do jogo*, ainda que se veicule a imagem da pseudo-individualização do gosto e da liberdade de escolha – que, por sua vez, em muito difere de liberdade propriamente dita:

[p]ois dizer isto é a um tempo articular utopia e utopia negativa, porque tal forma insuspeita de liberdade pode perfeitamente virar dialeticamente escravidão tão total e totalitária que ninguém mais se ressentirá de falta de liberdade (FLUSSER, 2008: 37-38).

É necessário consumir, e consumir segundo um padrão, para se integrar. Novos desejos são frequentemente introjetados pela cultura de consumo enquanto necessidades, tornando-se também pertencimento, uma vez que, na era da repetição, não mais se consome para se distinguir, mas para se assimilar (ATTALI, 1985). Assim, sendo o mundo do necessário inconstante, inseguro e não livre, ter nestes seu objetivo primeiro escraviza o indivíduo – uma renúncia à liberdade, uma vez que se subordina a um fim exterior: "[n]a medida em que a filosofia se preocupa com a felicidade dos homens [...] ela não pode encontrá-la na constituição material vigente da vida: ela precisa transcender a fatalidade desta" (MARCUSE, 1997: 90). Se a felicidade é a meta, deveria ser entendida a partir de uma perspectiva genérica, uma vez que a felicidade não é a mesma para todos, apesar de todo o esforço feito para que acreditemos nisso. O gosto pode ser moldado, necessidades podem ser induzidas, mas, ainda assim, a subjetividade do indivíduo persiste, de modo que a homogeneização nunca é absoluta,

sendo essa realidade contraditória catalizadora de conflitos: “[n]ossa sociedade se imita, se representa e se repete, ao invés de nos deixar viver”³⁴ (ATTALI, 1985: 134).

A partir da citação de Nietzsche por Marcuse, – “[c]ultura - dominação da arte sobre a vida” (MARCUSE, 1997: 116) –, temos também, para além da perspectiva de domesticação das massas pela submissão aos valores hegemônicos, a expressão da necessidade de se perpetuar o efêmero instante dessa felicidade, da fruição do belo, de modo a tornar tolerável a existência, mesmo que ilusória, em um esforço de educar que viabilize a contradição entre os valores da alma, do humanitarismo, e a realidade cotidiana de exploração, humilhação e irracionalidade (MARCUSE, 1997: 120). A fruição dessa suposta felicidade se torna, portanto, não fruição propriamente dita, mas necessidade, de modo que:

[e]m sua orientação idealista, a filosofia se tornou progressivamente mais desconfiada em relação à felicidade; e a religião lhe concederia um espaço apenas no além. A beleza ideal constituía a forma em que se poderia expressar o anseio e fruir a felicidade; assim a arte se tornaria um mensageiro que anuncia uma verdade possível (MARCUSE, 1997: 116).

Uma verdade, uma realidade, possível. A essa vida, a felicidade se torna ela mesma uma abstração mediada – uma meta impossível, bem como a perfeição, cujo meio (cultura, sociedade e civilização) mostra-se empecilho constante à sua plena realização. Felicidade almejada por indivíduos estandardizados por valores de uma coletividade estranha à sua realidade cotidiana. Se todos compartilham dos mesmos valores, basta a introdução de novas metas e padrões de status, assim como de consumo, para que se estimule essa busca cega, de modo a manter a todos amarrados, uma vez que tais “mudanças afetam a superfície sem alterar a realidade profunda” (PAZ, 1984: 25). Pão e circo – a necessidade e o divertimento:

[a] 'consciência infeliz' sossega. Daí a vontade de ser divertido e a recusa de se concentrar. Toda concentração, todo diálogo, ameaça despertar a consciência infeliz adormecida: daí o consenso de permitir as imagens que nos dispersam e divertem (FLUSSER, 2008: 68).

Cultura e arte se tornam, assim, instrumento de alienação destinado ao entretenimento descompromissado e desatento, divertimento que resigna e nele

³⁴ No original: "Our society mimics itself, represents and repeats itself, instead of letting us live".

procura se esquecer. Não mais se observa ou se interroga, apenas se consome. Trata-se portanto da cultura e da arte reduzidas à condição de mera fuga da realidade dominante, da opressão e da exploração. A essa cultura cabe criar condições para que o dia seguinte seja possível e igual ao anterior, adicionando algum divertimento e leveza ao dia a dia de quem a consome, mas lhe retirando qualquer caráter contestatório ou reflexivo, sendo até mesmo a crítica apropriada pelo sistema e rentabilizada, uma vez que a crítica às ILC's apenas reforçaria a legitimidade destas (BOURDIEU, 1998). A cultura se converte, dessa maneira, em valor absoluto, fetichizada enquanto mercadoria.

Deseja-se, portanto, para além do divertimento, o status, por mais que por vezes a compreensão, ou mesmo os gostos aos quais se aspira, não seja genuinamente compartilhada, gerando movimentos de adaptação e simplificação da cultura legitimada, descontextualizando-a de modo a socializar seu consumo e homogeneizar ainda mais seu público no que Adorno definiu por *semicultura* (1996b) e Eco por *midcult* (1993). Restaria ao sistema de ensino, portanto, implementar a *semisistematização* e a *semiteorização* (BOURDIEU, 1998), gerando, conseqüentemente, a *semiformação* (ADORNO 1996b), com o intuito de assegurar a atribuição de tal status, mas sem nunca o consumir propriamente, de modo que cria dependência de si ao se assegurar enquanto referência necessária aos valores legítimos. O indivíduo semiformado, por sua vez, "se coloca todas as vezes entre os salvos, e, entre estes, inclui quem está no poder, a que este reino serve de mediador. E, portanto, condena tudo que poderia colocar sob julgamento sua opção" (ADORNO, 1996b: 10). A isso acrescentamos ainda a colocação de Varèse:

[h]á pouca esperança para a burguesia. A educação dessa classe é quase inteiramente uma questão de memória, e aos vinte e cinco eles cessam o aprendizado, e vivem o restante de suas vidas dentro das limitações de concepção pelo menos uma geração atrás de seu tempo (VARÈSE apud KAHN, 2001: 104).

Comanda-se, portanto, a prática a nível inconsciente, através de um *habitus* cultivado, e também consciente, através da obediência a modelos explícitos (idem: 123), de modo que o reconhecimento dessa lei cultural e de sua arbitrariedade seriam impostos através de sanções materiais ou simbólicas, como a ridicularização do que foge à norma, pois o "sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem" (BOURDIEU, 1998: 132).

[U]ma cultura dominante deve o essencial de suas características e de suas funções sociais de legitimação simbólica da dominação ao fato de que é desconhecida como tal, e por isso reconhecida como legítima (BOURDIEU, 1998: 142).

As instâncias de legitimação cultural, em seu atraso em reconhecer as práticas contemporâneas a si mesmas, em sua incapacidade de se manterem atualizadas, acabam por continuar impondo uma prática legitimada fora de contexto, resultando numa “esquizofrenia” que condena a prática de seu próprio tempo e se esforça por formatar a originalidade. Assim, a mensagem se enrijece como signo em uma cultura que se converte em valor. Só se entende uma metáfora se esta remeter à memória de metáforas análogas, a ambiguidade poética perdendo espaço para a redundância inequívoca (ECO, 1993), que, por sua vez, remete sempre a um campo de referências comuns de amplo domínio (BOURDIEU, 1998). O contexto em que uma mensagem se insere tende sempre a ser o mais generalizado possível em uma cultura média que se define sempre em comparação à cultura legitimada³⁵. O novo ligado ao esquema antigo apenas reforça a autoridade do velho, como uma promessa não cumprida, uma vez que oferece e nega o objeto de desejo simultaneamente, ao que Adorno argumenta:

[a]qui, alguém ainda pode fazer fortuna, desde que não olhe muito reto diante de si, mas consinta em pactuar. Aquele que resiste só pode sobreviver integrando-se. Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo. A revolta que rende homenagem à realidade se torna a marca de fábrica de quem tem uma nova ideia para levar à indústria (ADORNO, 2002:14).

Ao invés de haver valor de troca e valor de uso, o segundo é substituído quase em sua totalidade pelo primeiro, mascarando-o como objeto de prazer (ADORNO, 2002), enquanto ostenta o status de consumo de um produto amplamente desejado. Arquétipos, e mesmo cânones, evoluem por meio de sua massificação a estereótipos esterilizados: como qualquer sistema fechado, a tendência é chegar a um equilíbrio hermético, com sua conseqüente perda da originalidade e possibilidade de inovação.

³⁵ A exemplo da dualidade que Bourdieu (1998) estabelece respectivamente entre o *Campo de Grande Produção* (*Champ de grande production*) e o *Campo de Produção Restrita* (*Champ de production restreinte*). Optamos por utilizar essa tradução ao pé da letra dos termos à tradução de Sérgio Miceli, uma vez que o mesmo os traduz respectivamente enquanto *Indústria Cultural* e *Campo de Produção Erudita*, terminologias que por si só atribuem conotações diversas à expressão. BOURDIEU, Pierre. Le Marché des biens symboliques. In: *L'Année Sociologique* 22, 1971. p. 49-126. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/61261815/bourdieu-le-marche-des-biens-symboliques>>. Acesso em 3 abr. 2016.

Mais do que isso, diante de um sistema tão impositivo, a tendência é rechaçá-las enquanto ameaças à ordem, uma vez que a intervenção externa ameaça a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural (BOURDIEU, 1998). Como o prego que se destaca é martelado, o diferente é tratado como falho, e dessa forma cerceado. A tendência, portanto, é optar-se por enxergar o original não enquanto a perfeição inovadora, mas como o desvio fracassado, uma vez que seu reconhecimento põe em questão a autoridade e monopólio cultural de um campo e seu cânone.

CAPÍTULO 3: NEGAÇÃO

Aquele que sabe ser pertencente a uma tradição implicitamente já se sabe diferente dela, e esse saber leva-o, tarde ou cedo, a interrogá-la e, às vezes, a negá-la (PAZ, 1984: 25).

O fracasso genuíno, segundo Fisher (2010), teria sua natureza acidental, dando-se por forças externas e alheias à intenção inicial, não podendo, portanto, ser planejado nem organizado, uma vez que, neste caso, seria apenas mais uma forma não convencional, ou mesmo niilista, de sucesso. O autor parece, dessa maneira, reduzir sua abordagem do fracasso à perspectiva do agente, restrito ao *métier*. De fato, limitando-se ao ato em si, não seria possível fracassar quando a intenção inicial é precisamente esta, pois o fracasso se converteria em sucesso. Entretanto, é preciso atentar ao fato de que, aos olhos do público, tal fracasso/sucesso não necessariamente mantém a mesma conotação.

Nietzsche (2005) entendia que a arte seria o poder de criar imagens, sejam elas primárias (ao artista) ou secundárias (ao público). Segundo ele, ao esculpir uma estátua enquanto fim, o escultor criaria uma forma intermediária no real (a estátua) a partir de seu sonho, e uma visão secundária no público, que apenas percebe o produto final, e não a concepção inicial do escultor (*idem*). Essa percepção e interpretação por parte do público poderia, por sua vez, ser radicalmente diferente daquela do artista, a ponto de contestar a legitimidade de uma obra, como bem o faz a crítica. Logo, a imagem de sucesso e fracasso, para artista e público, não é a mesma, podendo gerar consideráveis discrepâncias, contestando portanto a colocação de Fisher (2010) sobre a impossibilidade de que um fracasso genuíno seja intencional: o fracasso para o público pode ser sucesso para seu autor, e vice-versa, de modo que tal inversão garantiria que a intencionalidade do ato seja possível.

Ao considerarmos o fracasso exclusivamente a partir de uma relação de causa-consequência, estaríamos, no entanto, abstraindo também todo o conteúdo sociocultural presente na atribuição de tal conotação. Para além da arte, em ações cotidianas, assumindo que a intenção que as mova seja unânime, é compreensível que essa atribuição seja entendida enquanto um senso comum. Porém, no caso daquela, onde tal unanimidade seria sua própria morte, não podemos nos ater apenas ao artista e a seu fazer criativo. Códigos e convenções sociais não são necessariamente de ordem interna à

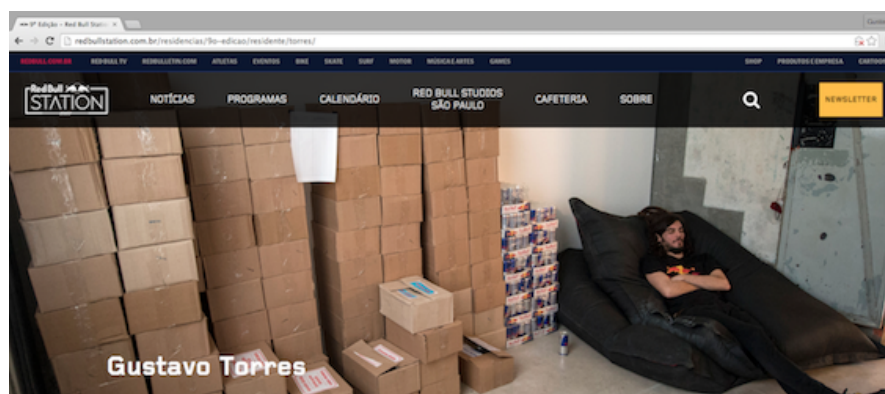
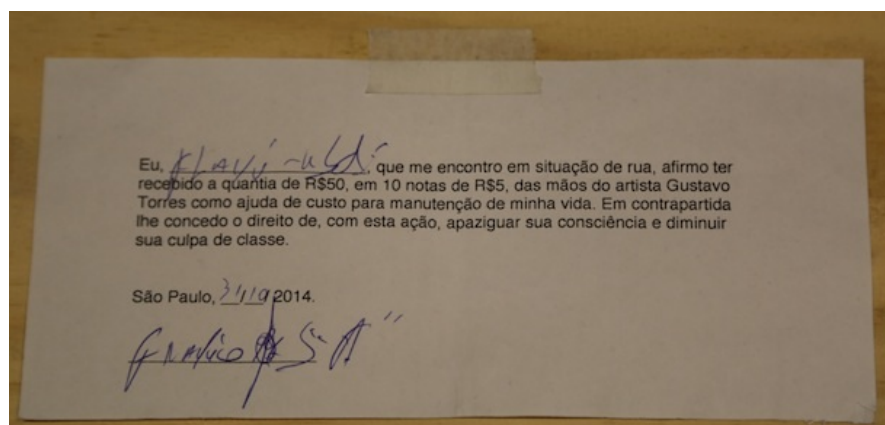
prática artística, e no entanto ainda assim regem parte de sua interpretação, uma vez que são inerentes a qualquer ato. Assim, sua atribuição é igualmente indiferente à existência ou não de intenção, e portanto garantem que o fracasso pode sim ser intencional, contanto que a intenção que mova o ato esteja atrelada a fracassar diante desses códigos e convenções sociais: de as negar.

Gertrude Stein escreveu que "um fracasso real não precisa de desculpa. É um fim em si mesmo"³⁶ (1947: 175) – uma dimensão poética que escapa à convenção e a qualquer propósito reconhecível, subsistindo por si só. Ainda que a dificuldade da nossa imaginação seja negativa, de modo que mais difícil do que imaginar o novo é eliminar o antigo (FLUSSER, 2008), na recusa aos grandes nomes, obras e valores, não se trataria de mero desejo de igualitarismo; o desprezo a estes não advém do ódio ao grande, mas apenas do desinteresse pelos mesmos (idem), assim como da consciência de uma desobrigação em compartilhar os mesmos gostos ou ainda de compactuar com a manutenção de tal soberania.

Nessa recusa aos valores legitimados, percebe-se, porém, que tal atuação não é tão vazia quanto poderia parecer em um primeiro momento: a resistência de artistas em relacionar seus trabalhos e sua produção como um todo à noção do belo, do sublime, segundo Silva, apoia-se, por exemplo, no fato de que enxergam na defesa destes uma retórica que remonta àquela utilizada por sistemas totalitaristas, bem como um instrumento à exploração capitalista (2012). Dessa forma, ir contra tais princípios e valores legitimados seria também não mais sustentar tais ideais, e portanto fracassar diante daquilo que não acreditam e não querem corroborar, negando-os.

O fracasso seria despido (ou assim deseja ser) de intenção política *explícita*. Isso porque atua não a partir da presença de um conteúdo crítico claramente reconhecível, mas, pelo contrário, pela aparente ausência deste: a ausência de qualquer crítica explícita ou panfletária, ausência de qualquer justificativa ou propósito claro ao sistema ou prática que propõe e expõe, assim como ausência também de conteúdo que legitime. Trata-se, diante de uma ditadura da eficácia, da produtividade e da otimização, de atuar em nome do inútil, do dispêndio improdutivo que Bataille (2016) propõe, ou do produzir apenas por produzir, conforme colocado por Attali (1985). Contra o autoritarismo, sejamos, portanto, todos autores de nossa própria diversidade.

³⁶ No original: "a real failure does not need an excuse. It is an end in itself".

Figura 9: Red Bull (2014) - Gustavo Torres³⁸Figura 10: Recibo (2014) - Gustavo Torres³⁹

Tendo sido selecionado para uma residência artística vinculada a uma famosa marca de energéticos, Gustavo Torres criou uma gama de trabalhos que giravam em torno de sua situação enquanto artista-funcionário. Assim, buscou explorar negativamente o marketing que a empresa fazia de si a partir da exposição dos artistas. Conforme o próprio argumenta, para que a associação de uma marca a determinados estilos de vida e valores de fato se torne parte de sua identidade, de maneira orgânica, por assim dizer, é necessário que se dê de maneira implícita e sutil. Torres trabalhou portanto no sentido de expor sua imagem sempre vinculada à marca, sendo sempre fotografado com a camisa com o logotipo da bebida e em ambientes que contivessem referências à marca, expondo e evidenciando essa condição de publicidade a que estava sujeito, e, portanto, inviabilizando a associação passiva de sua imagem à marca. Entendendo o energético ainda a partir do paradigma da produtividade, enquanto um produto que existe para suprimir necessidades básicas como o sono, última barreira improdutiva do ser humano, o artista transferiu, por exemplo, todo o estoque de latas do energético do prédio em que a residência acontecia para seu atelier, dormindo ao lado do mesmo durante um evento de "atelier aberto". Tendo sido pago por essa residência, o artista, com o intuito de "apaziguar sua consciência" e minimizar as contradições de sua postura crítica ao sistema capitalista, distribuiu ainda quantias de 50 reais a pessoas em situação de rua, tomando recibos das mesmas (TORRES, 2017).

³⁷ Disponível em: <<http://gustavoxtorres.com/RedBull>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

³⁸ Disponível em: <<http://gustavoxtorres.com/recibos>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

Não se trataria, portanto, de compor ou de pintar uma obra subversiva, por exemplo, mas sim de reinventar o próprio ato de compor ou pintar em algo outro que não mais faça referência ao primeiro. Assim, transgressão e subversão não seriam terminologias apropriadas para descrever tal abordagem uma vez que transmitem uma ideia de atuação política ativa, explícita, e como parte de uma intenção ou propósito de transmutação de A em B. Dessa forma, por mais que visem confrontar algo, criticando, desconstruindo ou mesmo destruindo, assim como coloca Bourdieu, sua crítica age sobre um discurso hegemonicamente legitimado, de modo que essa dialética funciona também para legitimar ainda mais aquilo que visa abolir (1998). Legitima a legitimidade em legitimar.

Ao fracasso, não se trataria portanto de, em um grupo de *A's*, ser *B*, ou *Z*, ou mesmo *7*, mas sim de ser \approx , de expor por meio de sua heterogeneidade as brechas não contempladas pela realidade construída e que tomamos por absoluta e garantida, bem como por meio da negação que nada nega, despropositada, como aquela de *Bartleby*³⁹. Trata-se da negação de toda uma genealogia canônica sob a qual fomos doutrinados, que nos constrange à norma, e da qual a fuga é extremamente complexa. A negação seria, assim, também veículo à expressão não conformista que não se vê representada no sistema que habitamos, nos valores defendidos enquanto 'legítimos', nas perspectivas consumadas do que seria o 'sucesso', subsistindo além do campo do possível ou aceitável enquanto nega precisamente por não querer compactuar ou fazer parte, de modo que o desejo de ser gratuitamente do contra não seria, portanto, tão gratuito assim. Contra a eficiência, o inútil; contra o belo, o grotesco; contra o material, o efêmero; contra construir, destruir; contra a autoridade, a ironia; contra a seriedade, o ridículo; contra a produtividade, o ócio, a inconclusão, o excesso. Contra uma sociedade obcecada pelo sucesso, o fracasso.

Contudo, conforme coloca Solomon-Godeau (2010), a apropriação cultural de trabalhos artísticos de caráter inicialmente transgressivo seria um fenômeno recorrente ao menos desde *A Fonte*, de Duchamp. A canonização de obras que subvertem a norma ou mesmo que desta desviam, pode-se dizer, é um processo que revigora o sistema criticado, tornando essa predisposição subversiva inicial uma faca de dois gumes. Se por um lado atuam rumo a uma desconstrução do criticado pela reflexão sugerida pela obra,

³⁹ *Bartleby, o Escrivão*. Obra de Herman Melville, de 1853.

por outro, essa reflexão ocorre apenas superficialmente, uma vez que o sistema continua funcionando da mesma forma e sustentando os mesmos valores criticados, apenas por vias diferentes. A obra transgressora que visa subverter um sistema seria, portanto, simultaneamente sua negação e sua legitimação, sendo então através de obras como essas que se adiciona algum elemento de novidade a campos que, em sua maior parte, sobrevivem por meio de uma eterna reciclagem, de modo que o que é diferente tende a não continuar assim por muito tempo se for 'bem sucedido'.

Figura 11: *Noise*

O *Noise* é um exemplo claro de produção que não se quer apropriada pela tradição, no caso aquela da música, em especial. Seu material é de caráter extremamente ruidoso, trabalhando por vezes mesmo com ruído branco, de modo que seu conteúdo sonoro vai no sentido oposto daquele que a tradição propõe. A amplitude dos concertos é também extrema, atuando no limiar do incômodo, fazendo com que essa opressão sonora se faça necessariamente presente e perceptível, passando por vezes do domínio exclusivamente auditivo para o tátil também. Para além disso, alguns dos artistas são ainda excessivamente produtivos, transformando toda performance em um produto, de maneira que se torna impossível de ser consumido em sua totalidade, a exemplo de Merzbow, que já divulgou centenas de gravações, entre produções de estúdio, ao vivo e etc. (MERZBOW, s/d). Não obstante todas as circunstâncias de óbvia não conformidade e desejo deliberado de fugir às convenções e tradições da música, o Noise vem sendo cada vez mais entendido enquanto gênero musical, sendo ainda frequentemente referido por "música de ruído" (SILVA, 2012).

A tendência é sempre a substituição de uma novidade por uma novidade ainda mais nova (ou do velho travestido de *vintage*, *revival* ou algum outro eufemismo advindo do *branding*), sem nunca romper o ciclo. O fracasso enquanto matéria-prima criativa, por outro lado, aliado à ideia de negação, seria precisamente a busca por uma linguagem que escape à possibilidade de padronização, do inapropriado e do *inapropriável* que preserva seu valor de uso, ao menos parcialmente, por mais que em sua maior parte a tendência seja a sua eventual alienação e posterior apropriação enquanto um produto fetichizado padrão. Estaria, portanto, em sua grande maioria, apropriadamente fadado ao fracasso.

Em um sistema que normatiza e doutrina, a tendência é que fracassos originais sejam racionalizados e estetizados justamente através de sua repetição e massificação (KELLY, 2009), de modo que a potência de uma produção é, assim, tolhida. Entretanto, apesar da repetição de um fracasso ser também a sua apropriação e normatização por uma cultura, devemos reconhecer também na repetição certa medida de liberdade, uma

vez que só podemos experimentar o diferente se existe uma norma da qual se distinguir, norma essa que só é plenamente estabelecida através de repetição e imitação (DILLON, 2010). Se a "perfeita semelhança é a absoluta diferença" (ADORNO, 2002: 26), seu oposto, por consequência, é também verdadeiro; ou, ainda, quando todos fazem arte, ninguém a faz.

"O novo só é mesmo novo se for inesperado" (PAZ, 1984: 19), sendo necessário, portanto, atuar no impossível. Uma proposição possível nunca será realmente inovadora, uma vez que sua própria viabilidade atesta pela sua existência prévia, logo, não original. Sua originalidade, então, se daria em ambas as conotações simultaneamente: enquanto origem e enquanto novo. O valor de uso do impossível a que Hollier (2013) se refere estaria exatamente nas infinitas potências que surgem a partir daquilo que não poderia a princípio existir, uma vez que a própria realidade que o contém não o comporta.

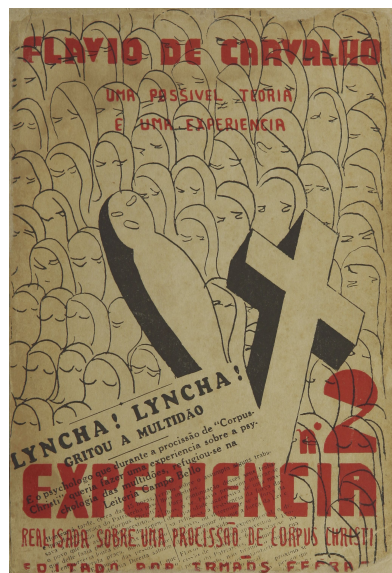
À negação, aquela que se quer distinta do sistema dominante, resta criar seu próprio sistema impossível, no qual a mesma fracassa, seja internamente, a partir de suas regras, seja externamente, a partir da perspectiva do sistema dominante que nega. Foge do propósito convencional da obra de arte ao fugir também da tradição que a precede, tradição essa que tal fracasso insiste em negar na base de sua poética, de modo que sua total apropriação pelo sistema dominante se torna inviável. Essa autorreferencialidade, onde a própria obra remete ao seu próprio fracasso diante de seu próprio sistema – assim como constantemente diante do sistema dominante – faz com que tal condição não possa ser neutralizada sem que nesse processo a própria obra não acabe também destruída. É, portanto, sua garantia contra a alienação ao mesmo tempo que seu próprio estímulo.

Tal desejo de ruptura com a tradição por sua vez foi, e ainda o é, frequentemente expressado por artistas que veem no fracasso de sua realidade burguesa uma condição essencial para que possam de fato experimentar de maneiras mais radicais em seus trabalhos (BROCK, 2010). A exemplo de Klee, que expressou essa vontade de "ser como um recém nascido, sabendo nada, absolutamente nada sobre a Europa"⁴⁰ (CAGE, 1973: 65), desejam se libertar das amarras que cerceiam a inovação e os sugam de volta em um eterno retorno à tradição. No entanto, essa perspectiva de ruptura está sempre

⁴⁰ No original: "be as though new-born, knowing nothing, absolutely nothing about Europe".

circunscrita à concepção de sucesso, de modo que tal contradição cria barreiras a qualquer possível transcendência, uma vez que esse novo, que foge à tradição, há de ser por consequência também um fracasso diante desta.

Figura 12: Experiência nº 2 (1931) - Flávio de Carvalho⁴²



Experiência nº 2, de Flávio de Carvalho, nas palavras de Luiz Camillo Osório: "Em uma São Paulo provinciana e católica, ele resolveu testar os limites de tolerância de uma massa religiosa ferida em seus códigos de comportamento. Durante uma procissão de Corpus Christi ele usava um vistoso boné verde de veludo e caminha de forma atrevida na contramão do fluxo de fiéis. Não parece nada, mas para a época essa atitude - manter um boné à cabeça - era algo acintosamente agressivo. Resultado: nosso artista só escapou de um linchamento graças à intervenção da polícia. O conflito surgia do embate entre corpo físico e fragmentário do artista e o corpo místico e unitário dos fiéis e seu totem" (OSÓRIO, 2000: 19).

Assim como o ruído, o fracasso seria matéria-prima a essas mutações estruturais, pois, se o ruído seria a ausência de sentido, seria precisamente por isso também potencialmente "a presença de todos os sentidos, da absoluta ambiguidade, uma construção fora do sentido"⁴² (ATTALLI, 1985: 33). Se o perfeito é limítrofe, a imperfeição, pelo contrário, seria a liberdade e o infinito. À opressão pelos padrões impostos por essa noção de perfeição enquanto valor consolidado e absoluto, a única saída é o fracasso. Somente renegando esses valores e tornando essa própria negação sua poética é que escapar à apropriação e normatização se torna uma possibilidade. Resta, portanto, àqueles que buscam negar a norma, atuar em cima do socialmente impensável, de produções que fogem aos padrões capitalistas de consumo e apropriação por vieses diversos. Cabe ao fracasso abolir sua própria genealogia de modo que possa se tornar ele mesmo sua medida ao perfeito.

⁴¹ Disponível em: <<https://blog.bbm.usp.br/2017/flavio-de-carvalho-na-contracorrente/>> Acesso em: 9 de nov. 2017.

⁴² No original: "the presence of all meanings, absolute ambiguity, a construction outside meaning"

Para além da idiosincrasia de cada obra e do esforço em se despir de uma genealogia, sabemos no entanto que o fracasso, de maneira geral, já havia sido abordado de maneiras diversas na arte antes que lhe fosse dada especial atenção. Da mesma forma, a abordagem aqui proposta acerca da negação e da negatividade também apresenta precedentes, mostrando, portanto, variações no tratamento dado a essa poética.

Dentre movimentos, tendências e conceitos diversos, destacamos dois que nos parecem mais alinhados à imagem que fazemos do fracasso, sendo eles o *grotesco*, que Bakhtin (1987) aborda a partir da obra de Rabelais, e o *informe*, conceito publicado por Bataille como um verbete na sétima edição da *Documents*, revista editada entre 1929 e 1930 pelo próprio, e que teve especial reverberação a partir de autores diversos. Por mais que distintas, todas as três abordagens se alinham no que tange à questão do desvio que visa desclassificar e desqualificar, desconstruindo hierarquias. No entanto, cada um o faz à sua maneira, gerando, portanto, particularidades em suas abordagens que geram distinções relevantes.

Bakhtin afirma que o "exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*" (1987: 265), de modo que este, em suas diversas variações, distingue-se de fracasso e de negação como aqui propostos por, ao contrário dos últimos, fazer referência à norma. A exemplo da recorrente valorização de opostos e ridicularização, a referencialidade estaria sempre presente no grotesco, uma vez que a explícita profanação das hierarquias e reatribuição do valor de uso seriam parte integral das intenções produtivas dessa poética (idem).

A carnavalização em que se manifesta seria a libertação da hierarquia e das leis oficiais – ritual pagão por excelência, uma vez que é sempre antinormativo – ironizando e debochando da realidade oficial enquanto constrói uma realidade paralela horizontal. Nesse contexto, portanto, a alienação desaparece momentaneamente, uma vez que o indivíduo se torna senhor de si e de suas relações (BAKHTIN, 1987). No entanto, o forte vínculo do grotesco à cultura popular torna a ruptura real com a tradição inviável, não havendo, portanto, verdadeira autonomia neste, uma vez que se define sempre em comparação àquilo de que desvia.

Há, contudo, uma última distinção da abordagem do grotesco feita por Bakhtin que nos é aqui particularmente interessante, destacando-se das demais. Segundo o

autor, a abordagem moderna do grotesco em muito diferiria da tradição deste, como assinalado na seguinte passagem:

[a] segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária como um 'mundo ao revés'. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal; com efeito, mesmo negando, aquela ressuscita e renova ao mesmo tempo. A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular (BAKHTIN, 1987: 10).

O riso popular festivo, carnavalesco, seria essencial à paródia e ao grotesco, mostrando-se generalista, universal e ambivalente (BAKHTIN, 1987): ri de si mesmo ao se colocar entre os escarnecidos e escarnecedores. O riso satírico moderno, por sua vez, não se incluiria no escarnecido, opondo-se a ele enquanto emprega humor negativo, tornando-se, assim, particular, não tratando mais do aspecto cômico do mundo (idem):

O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (BAKHTIN, 1987: 11).

Surge, dessa forma, um paralelo entre esse moderno negativo a que Bakhtin se refere e o fracasso conforme apresentado aqui por nós. Ambos não se querem parte do que negam, atuando, portanto, em meio a uma realidade específica, de modo que tal conceituação da paródia moderna parece se alinhar mais ao que aqui propomos por fracasso e negação, uma vez que não ressuscitariam ou renovariam. No entanto, por mais que negativa, a paródia estaria ainda necessariamente atrelada a uma referencialidade, dando-se enquanto uma abordagem instituída e aceita, de maneira que o próprio desvio já se coloca enquanto parte da norma. Situa-se, portanto, em um limiar da crítica instituída onde, cruzada a linha, passa de satírica a transgressora, enquanto o fracasso, por sua vez, habitaria o outro lado dessa linha, sem o amparo de um referencial específico de onde desviaria.

Já o *informe* pode ser sintetizado pelo próprio verbete de Bataille:

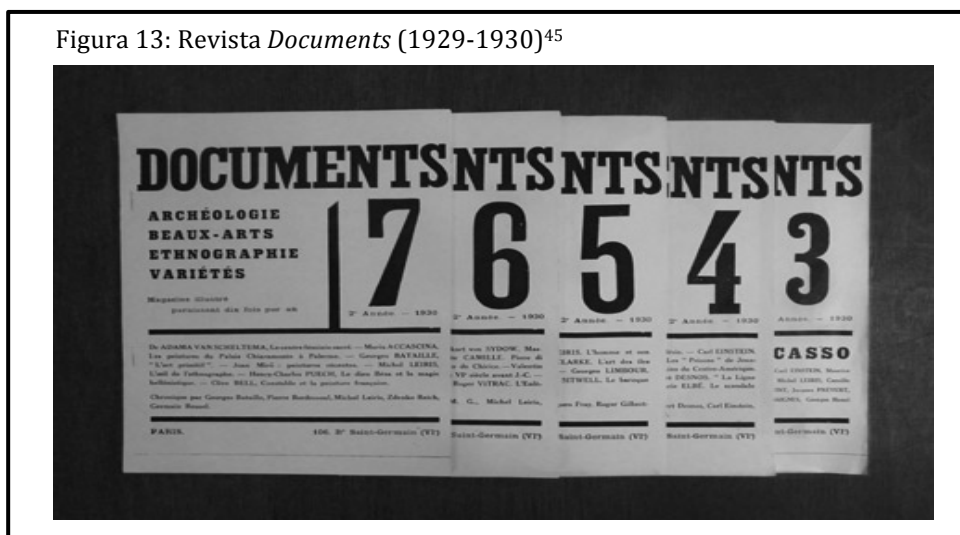
INFORME - Um dicionário começaria a partir do momento em que não fornecesse mais o sentido mas as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo tendo tal ou tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em sentido algum e se faz esmagar em toda parte como uma aranha ou um verme. Seria preciso, com efeito, para que os homens

acadêmicos ficassem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra meta: trata-se de dar um redingote ao que é, um redingote matemático. Em compensação, dizer que o universo não se assemelha a nada e que ele só é informe equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou um escarro (apud MORAES, 2005: 111).

Conforme o próprio verbete expressa, o informe não seria apenas uma característica, mas também um atributo ativo: uma tarefa de desclassificar, de modo que tal condição inibe por si só que este se cristalize em uma identidade. Bataille enfatiza a tarefa das palavras, sendo assim necessário atentar ao fato de que o ato de desclassificar a que o autor se refere, por sua vez, apresenta certa ambiguidade, desclassificando tanto relativo à categorização, das formas, quanto ao rebaixamento, do desqualificado. Não seriam "nem a forma nem o conteúdo que interessariam a Bataille, mas sim a operação que desloca ambos esses termos [...] (o que quer dizer que não é um tema, nem uma essência, nem um conceito)"⁴³ (BOIS; KRAUSS, 1997: 15). O informe seria, portanto, essencialmente negativo, em ambos os sentidos do termo.

Segundo Moraes, para além do contido estritamente no verbete informe, era objetivo da *Documents* também "reabilitar o 'valor de uso' antropológico da imagem e da escrita" (2005: 108), bem como repensar museus e outras instituições para que obras e objetos não fossem privados deste, profanando, portanto, o que nos é apresentado enquanto sacralizado e intocável (AGAMBEN, 2005), de modo que os paralelos entre o grotesco e o informe ficam evidentes.

Figura 13: Revista *Documents* (1929-1930)⁴⁵



⁴³ No original: "it is neither the 'form' nor the 'content' that interests Bataille, but the operation that displaces both of these terms [...] (which is to say, neither a theme, nor a substance, nor a concept)".

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.asu-bookarts.com/research-project-blog/man-versus-museum-duchamp-and-the-boite-en-valise>> Acesso em: 9 de nov. de 2017.

Nesse ponto, porém, é preciso ressaltar as diferenças na abordagem do valor de uso destes dois, bem como do fracasso. O grotesco se distingue por visar apenas reabilitar o valor de uso destituído da cultura popular, da fruição, reconfigurando a sociedade no processo, enquanto o fracasso não teria por objetivo reabilitar coisa alguma (muito pelo contrário), mas sim garantir a manutenção de seu valor de uso, distinto da tradição, através da negação. O informe, por sua vez, atuaria em ambos os sentidos, tanto reabilitando, através da desclassificação, quanto garantindo sua não apropriação ou alienação, por meio do rebaixamento. Assim, o informe e o fracasso negativo parecem se alinhar no sentido de não se quererem classificáveis, dissociados do sistema dominante e inapropriáveis, portanto.

O informe seria, assim, estrutural, não apresentando especificidade de conteúdo ou uma imagem em especial, ao contrário do grotesco, que tem para si a companhia de toda uma genealogia estética a lhe conferir identidade. Enquanto o grotesco seria dialético, o informe seria autônomo, impossível de ser enquadrado, de modo que corresponderia aos anseios de fracasso e negação, conforme já exposto, podendo portanto ser entendidos enquanto uma das possíveis formas com que o informe se manifesta.

Entretanto, uma vez que nada propõe no lugar do que desclassifica e desconstrói, o informe tenderia, assim como o fracasso, em direção ao niilismo, de modo que Fisher não estaria completamente equivocado ao entender o fracasso intencional enquanto uma forma niilista de sucesso (2010). Ao contrário do grotesco tradicional, cujo próprio rebaixamento se daria com o intuito de abrir espaço para um futuro reinventado pela sua horizontalização (BAKHTIN, 1987), querendo-se, portanto, produtivo, o fracasso, pelo contrário, atua a partir do ímpeto improdutivo do inútil, na dissolução dos valores.

Uma vez expostas as arbitrariedades que regem cada um dos fundamentos que sustentam a realidade dominante, assim como suas parcialidades e impulsos doutrinários, esta começa a ruir. Seu questionamento é sua fratura, uma vez que sua existência é também dependente do reconhecimento de sua autoridade enquanto legítima. A partir do momento que deixa de ser algo implícito e tomado por garantido para ser conscientemente percebida e racionalizada – não mais enquanto real, mas como realidade – suas decorrentes relativização e subjetividade terminam por expor o abismo da ausência de fundamentos a amparar nossa percepção e valores.

A paralisia diante do nada seria intensa. No entanto, enquanto oposição ativa a tal ausência de valores e banalidade reveladas por uma "visão profunda", Flusser (2008) propõe a superficialidade aventureira:

[e]sta a nossa liberdade: opormos ao concreto estúpido do nada da morte a rede frágil e imaginária da liberdade [...] A deliberação de opor-se ao nada pela produção de informações é o engajamento do 'artista'. No instante mesmo em que a decisão é tomada, a vertigem da queda rumo ao abismo se substitui por outra vertigem: a da aventura do imprevisto, do improvável (FLUSSER, 2008: 97).

Se a realidade é arbitrária, criemos, então, nossa própria realidade enquanto alternativa a tal paralisia. Uma vez que a visão pragmática e profunda – irônica, nos termos de Flusser (2008) – seria aquela que indubitavelmente estaria correta ao reconhecer a inevitável derrota e inutilidade do esforço, o autor elogia precisamente aqueles que estão enganados, que combatem o tédio da razão através da superficialidade engajada em produzir sentido (idem).

Cabe àquele que se quer livre de tal torpor o engajamento em produzir conteúdo, sentido e significado, mas produzir em seus próprios termos, e não segundo a lógica da realidade dominante da qual se quer distinto. "O universo onírico emergente permite que vivamos 'significativamente', isto é, em função de valores e por cima do abismo. Trata-se de conferir significado ao absurdo" (FLUSSER, 2008: 123). A subsistência acima desse vazio se apoia, portanto, nos valores criados e criadores de uma realidade alternativa e que escapam à lógica da realidade dominante.

O fato de seus valores serem *a priori* ilógicos e despropositados à tradição a tornam inacessível a esta, inviabilizando, dessa forma, que tal realidade alternativa seja fagocitada pela realidade dominante. É no absurdo que surge essa realidade intangível àquela da qual se distancia – tal condição lhe garantindo, ainda, uma credibilidade preciosa. O fracasso simplesmente acontece, mostrando-se por vezes mais genuíno que o sucesso convencional, e portanto também mais convincente, ainda que absurdo. Por não buscar representar ou convencer, expondo sua natureza crua e alheia às convenções, garante que, dentro do microcosmo exposto, sua idiossincrasia esteja mais acessível do que se protegida pelo manto das convenções. O fato de que o fracasso não representa nem crítica, apenas é, garantiria a ele, portanto, o que Benjamin (1987) chamou *aura*, a identidade-exclusividade, sendo única porque não separável de seu contexto, inalienável.

Figura 14: Pancake (2001) – Márcia X⁴⁶

Texto da artista: "Em pé, dentro de uma bacia de alumínio (de 80cm de diâmetro), abro uma lata de Leite Moça utilizando uma marreta pequena e um ponteiro. Derramo o leite condensado sobre minha cabeça e corpo. Repito a ação com todas as latas. Em seguida abro um pacote de confeitos coloridos colocando o conteúdo numa peneira. Peneiro os confeitos sobre minha cabeça e meu corpo. Repito a ação com todos os sacos de confeito. Os vestígios resultantes da performance permanecem em exposição.

Material: 10 a 12 latas de Leite Moça, embalagem de 2,5Kg;
7 a 10 pacotes de confeito miçanga, embalagem de 1Kg"
(apud LEMOS, 2013: 228).

Tal dimensão do absurdo garantiria ainda que o fracasso seja de fato autorreferente. Se por um lado a crítica legítima o criticado, seria de se esperar que o fracasso também legitimasse o sucesso, uma vez que estes também subsistem dialeticamente. No entanto, não é esse o caso, ou ao menos não necessariamente. Os sistemas onde tais obras se constroem tendem a ser tão particulares, constantemente nos limites do compreensível, que não é possível reduzi-los a uma prática comum ou a uma norma específica de onde se desviam que não seja demasiadamente ampla e vaga. Ele não seria, portanto, o desvio de uma norma identificável, mas sim uma criação fora da norma, escapando assim a essa possibilidade de racionalização direcionável. É

⁴⁵ Disponível em: <<http://tempofestival.com.br/instantaneo/carne-pancake-de-marcia-x/>> Acesso em: 8 de nov. de 2017.

autorreferente por ser também sua própria origem, ao que Krauss complementa: "A inevitável produção do monstruoso, ou do heterogêneo, pelo mesmíssimo processo construído para excluir o não generalizável, essa é a força que cria a diferença não lógica logicamente"⁴⁶ (BOIS; KRAUSS, 1997: 252).

Por último, é particularmente interessante o fato de que grande parte dos colaboradores da *Documents*, alguns mesmo dissidentes do surrealismo, como o próprio Bataille, diziam-se realistas, pois toda alucinação e sonho seriam reais (HOLLIER, 2013). Essa oposição à perspectiva surrealista fica clara na colocação de Hollier acerca da revista:

'Apenas a imaginação dá conta para mim do que *pode acontecer*', escrevia Breton no *Manifesto* de 1924. Mas *Documentos*⁴⁷ não quer nem a imaginação nem o possível. A fotografia toma aí o lugar do sonho. E, se a metáfora é a figura mais ativa da transposição surrealista, o documento constitui sua figura antagônica, agressivamente antimetáforica. Com ele, o impossível, isto é, o real, expulsa o possível (HOLLIER, 2013: 299).

À sua maneira, o que expõe portanto é a perspectiva da subjetividade da realidade e de seus valores, algo que também podemos reconhecer no grotesco a partir de Bakhtin, que entende que a paródia se construiria, conforme já mencionado, como um "mundo ao revés" (1987: 10). Reforçam, dessa forma, a perspectiva do fracasso e da negação como uma dissidência da realidade dominante e de seus valores normativos, de uma fuga da homogeneização pela via do engajamento em sua própria superficialidade, em seus desvios e negações criativas, que negam por não quererem fazer parte, por não quererem compactuar, por se quererem outro.

O fracasso destoa, seja pela ausência de propósito aparente, seja pela sua não existência enquanto algo reconhecido/reconhecível. À falha, à perfeição, à originalidade, não cabe simplesmente tomar um caminho diferente, alternativo. Não. Trata-se de fugir mesmo da ideia de caminho(s), de linearidade e tradição (SMITH, 2002). À negação não bastaria ser mero desvio, pois estes sempre tornam a encontrar-se com o caminho original, convergindo à via de onde se desviaram, compondo, por fim, o mesmo processo linear histórico do qual uma vez distanciaram-se. É preciso, portanto, descolar-se de

⁴⁶ No original: "The inevitable production of the monstrous, or the heterogeneous, by the very same process that is constructed to exclude the nongeneralizable, this is the force that creates nonlogical difference logically".

⁴⁷ O autor optou por traduzir o nome da revista do francês, *Documents*, para o português, *Documentos*.

toda uma genealogia precedente para que seja possível de fato se tornar esse outro, abolindo sua origem enquanto uma perfeição autóctone (idem) cuja exclusividade se constrói pela própria exclusão.

A falha, enquanto uma fratura na realidade, aquela que só conhecemos através do que sabemos não ser, atua por esse não-caminho desconhecido, nunca antes trilhado. Uma direção ou um fluxo, portanto. Não há destino, uma vez que não se aspira a chegar a lugar nenhum em especial, apenas vago rumo, ao qual a satisfação ou não com sua evolução define se ali se finda ou não a jornada. O fracassado não é mero viajante, mas desbravador. Trata-se, dessa forma, do oposto de um fuga da realidade. Trata-se de desbravar a realidade em si mesma, com seus próprios olhos, do seu próprio jeito, e reinventá-la:

[a]demais, se mundos são tanto feitos quanto encontrados, então da mesma forma saber é tanto refazer quanto relatar. Todos os processos de *fazer mundos* que eu discuti entram em saber. Perceber movimento, como vimos, consiste frequentemente em produzi-lo. Descobrir leis envolve esboçá-las. Reconhecer padrões é uma questão de os inventar e impor. Compreensão e criação andam juntas⁴⁸ (GOODMAN, 1978: 22).

⁴⁸ No original: "Furthermore, if worlds are as much made as found, so also knowing is as much remaking as reporting. All processes of worldmaking I have discussed enter into knowing. Perceiving motion, we have seen, often consists in producing it. Discovering laws involves drafting them. Recognizing patterns is very much a matter of inventing and imposing them. Comprehension and creation go on together"

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A potência poética do fracasso na arte seria ilimitada precisamente por não sabermos no que consiste: fugindo às convenções, tudo é possível. Ao distinguirmos falha de norma, torna-se possível entender os contextos distintos em que ocorrem, de modo que a impossibilidade da falha e a onipresença do erro não mais se tornam uma contradição, e a partir disso podemos traçar um panorama sociocultural que os situa no centro de qualquer transformação.

Tentamos, com esta pesquisa, expor algumas das potencialidades que se inscrevem no fracasso, sendo o desvio e a negação da norma os dois meios a esse fim por nós identificados. Seja na estratégia de inovação ou na oposição ativa, ou ainda em ambas, estes suscitam práticas reconhecidas no repertório contemporâneo e histórico, sendo apenas necessária uma percepção mais aberta, disposta a entendê-los pelo que de fato são, despreziosa e não viciada – algo que nem sempre é tão fácil. Dessa forma, ficam no ar questões de naturezas distintas que tangenciam o assunto e que não nos foi possível abordar e/ou responder nesta pesquisa. Propomos aqui, portanto, para além de mera conclusão e síntese, suscitar novas ponderações e reflexões sobre o fracasso na arte que possam gerar ainda outros desdobramentos futuros.

Dentre as quatro definições de tipos de artista que Becker (1977) definiu, tratamos aqui em especial dos *inconformistas*. Mas há também aqueles que o mesmo definiu enquanto *artistas ingênuos*, cuja produção também se alinha a grande parte do que expomos aqui. A despeito da terminologia, que não é das melhores, uma vez que traduz certa arrogância ao deliberar o outro e sua produção enquanto ingênuos, a questão persiste, uma vez que, enquanto inconformistas fracassam propositalmente por não concordarem com a norma, o ingênuo o faz porque desconhece a norma ou passa ao largo desta.

Se toda perfeição e todo sucesso um dia já foram tomados por fracasso, é de se esperar que, no dia em que os paradigmas tiverem mudado, os artistas que hoje se querem dissociados da norma serão aqueles cuja produção poderá finalmente ser incorporada integralmente ao cânone. Por sua vez, a existência de tal produção, em especial em meio ao circuito tradicional, já aproxima essa realidade – ao menos um

pouco. Paradoxalmente, para ser bem sucedido no mundo burguês, é necessário abrir mão de sua condição burguesa.

Nesta pesquisa só analisamos obras que, por mais que se queiram dissociadas da norma, de alguma forma transitam por espaços que fazem parte do circuito, ainda que em sua maior parte não aqueles do *mainstream*. Como lidar com tal aparente contradição? Resta ainda pensarmos as produções que extrapolam esses meios, no fazer individual pelo prazer próprio, conforme propôs Attali (1985), ou ainda no âmbito de produções artísticas de (ao menos a princípio) não-arte. Negar por negar se assimilaria à máxima modernista da arte pela arte enquanto seu extremo inverso? Seria este o indício maior do já tão anunciado fim da arte?

Por uma outra perspectiva, a produção artística que se apoia fortemente no uso de tecnologia seria um caso particular dentro desse contexto. Como Cage bem já havia observado, a tecnologia apaga sua hereditariedade e memória cultural constantemente (apud KAHN, 2001). Seja pela mudança de meio, de mídia ou mesmo por questões relacionadas ao excesso de informação, ao *Big Data* ou ao fetichismo tecnológico que está sempre visando o próximo modelo, fato é que explorar uma produção tecnológica recente apresenta significativamente menos implicações, dogmas e paradigmas, do que práticas seculares ou milenares. São ferramentas, práticas e estéticas relativamente recentes, e assim conseguem de maneira muito mais simples atuar em favor de uma outra genealogia, que está constantemente às voltas com sua própria renovação e obsolescência.

Todo meio apresenta suas próprias possibilidades e limitações, seja ele a linguagem verbal, sonoro-musical, das artes visuais ou performativas, do físico ou do virtual, analógico ou digital, assim como qualquer outro. Uma ferramenta é pensada para um uso, e esse pensar parte de paradigmas específicos, de maneira que conscientemente ou não, formata seus usuários induzindo um contexto de normatividade homogeneizadora onde, além de oprimidos, passamos também a opressores. Mas a qualquer sistema, a exemplo da ferramenta, existem possibilidades para além daquelas que o sustentam, de modo que da mesma forma que podem lhe ser construtivas, propondo novas possibilidades a partir deste, também podem ser destrutivas, propondo possibilidades que o comprometem.

São muitas as leituras possíveis de fracasso, desvio e negação ao longo da história. Na arte, faltou-nos o tempo para investigarmos mais a fundo movimentos

artísticos como as vanguardas do início do século XX, em especial o Dadaísmo e o Surrealismo, que são frequentemente citadas enquanto referências em meio à bibliografia utilizada, e cuja própria produção parece alinhar-se frequentemente com a argumentação desenvolvida ao longo desta pesquisa. Apesar da longa discussão sobre as potencialidades do fracasso na arte e na sociedade, e suas diversas implicações em esferas distintas, acreditamos que seria produtivo investigar e analisar com mais afinco o repertório que se constrói sobre essa premissa, de modo a aprimorar e esclarecer essa leitura ainda mais ao contrapor-la mais extensamente à prática.

Contudo, através do contato com o repertório, identificamos ainda assim diversos elementos recorrentes nessa produção e que contribuem para resultados alinhados ao que entendemos aqui como o fracasso enquanto matéria-prima criativa. Não nos sendo possível analisá-los mais a fundo ou caso a caso para entender suas particularidades, deixamos aqui essa breve lista que elenca alguns desses elementos, abordagens e estímulos ao fracasso, que acreditamos serem relevantes a essa produção, com a esperança de que sejam eventualmente revistas e investigadas no futuro: a ironia; o absurdo; a desobediência gratuita; a refuta à produtividade mandatória; a eterna repetição e nunca conclusão; a inutilidade; o niilismo; a busca por uma maior humanidade; a defesa da diversidade; a defesa da individualidade; a defesa da liberdade, para além da liberdade de escolhas pré-concebidas; o ativismo político não-apologético; a crítica a uma abordagem linear, eurocêntrica e masculina da histórica; a desconstrução da aura de seriedade da arte; a noção de autoria; o fetiche pelo uso deturpado da ferramenta; a heterologia; a negação da utopia imposta pelo sistema; a negação da binaridade sucesso/fracasso; a relação de jogo, ao criar um novo sistema de regras que guiam uma proposta artística e que refutam o sistema dominante; o potencial para o colapso e a instabilidade e incredulidade instigadas, inclusive no improvável sucesso.

Mais perigoso do que uma sociedade sem pais, disse Deleuze, seria o retorno destes (2010: 80). O risco do retorno a valores obsoletos e o conseqüente enquadramento forçado e conflituoso a estes é fator constante na sociedade, vide as eternas ondas conservadoras a assolar o mundo, e que exigem contínuo enfrentamento. Paz (1984) já apontava essa relação cíclica em que o ideal estético oscila entre o novo e o antigo. É na mudança de paradigmas e na destituição dessa genealogia que constrange a uma norma estranha ao indivíduo contemporâneo que as obras e valores que desviam

e negam poderão ser plenamente incorporadas, uma vez em acordo com a nova realidade construída.

Politizar o assunto por demais, contudo, seria interpretá-lo de maneira equivocada – se é que há espaço para se afirmar isso; se é que isso seria um problema. Há sempre o risco de que, em nossa abordagem do tema, estejamos colocando *chifre em cabeça de cavalo*, tornando-o, portanto, um unicórnio, mágico, puro, e assim minando um dos elementos mais interessantes dessa prática artística que é o fato de que é inútil, absurda e desconfortável.

Por fim, é interessante reparar que, para além das atribuições pejorativas recorrentes, *degenerar* pressupõe também a perda das características primitivas⁴⁹, de modo que talvez não tenham se equivocado por completo na escolha e na atribuição da terminologia, mas apenas em sua conotação e sentido. É nosso desejo que este trabalho faça jus à profundidade do tema pesquisado e instigue a reflexão e o pensamento crítico fora da caixa, questionador; que desperte da passividade mais observadores ativos e fomente uma maior diversidade de expressões, bem como tolerância. Esperamos que possa, por fim, apesar de tudo, ser útil.

⁴⁹ DEGENERAR. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Dicionário da Língua Portuguesa*. 3a Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABAROA, Eduardo; DURANT, Sam; et al. Thoughts on failure, idealism and art. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 215-219.
- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. Trad. Luiz João Baraúna. In: ARANTES, Paulo Eduardo (consultoria). *Os pensadores - Adorno*. São Paulo: Nova Cultura, 1996a. p. 65-108.
- _____. Teoria da semicultura. Trad. Newton Ramos-de-Oliveira, Bruno Pucci e Cláudia B. M. de Abreu. *Revista Educação e Sociedade*, n 56, ano XVII, dezembro, p. 388-411, 1996b. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno.htm>>. Acesso em: 03 abr. 2016.
- _____. O Iluminismo como mistificação das massas. Trad. Juba Elizabeth Levy. In: ALMEIDA, Jorge M. B de (Org.). *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 5-44.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011. p. 57-62; 258-262.
- ADORNO, Theodor; SIMPSON, George. Sobre Música Popular. Trad. Flávio Kothe. (1941). In: COHN, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno - Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994. p. 115- 146.
- AGAMBEN, Giorgio. Bataille e o paradoxo da soberania. Trad. Nilcéia Valdati. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, janeiro, p. 91-94, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12583>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: *Revista Periferia*, vol. 3, n. 2, jan-jun, 2011. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407/2334>> Acesso em: 10 nov. 2017.
- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema; A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes; O "baixo" material e corporal em Rabelais. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 1-50; 265-322; 323-383.
- BARTHES, Roland. O mito é uma fala despolitizada. In: *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 162-165.

- BATAILLE, Georges. *A parte maldita precedida de "A noção de dispêndio"*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2a Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BECKER, Howard. *Mundos artísticos e tipos sociais*. Trad. Ilana Strozenberg. In: Velho, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade - ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Histórias sobre literatura e história da cultura*. 3a Ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BERGERON, Katherine. *Prologue: disciplining music*. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.). *Disciplining music: musicology and its canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992. p. 10-22.
- BLOOM, Harold. *Preface and prelude; An elegy for the canon*. In: *Western canon: the books and school of the ages*. 1a Ed. New York: Harcourt Brace & Company, 1994. p. 1-12; 15-41
- BOIS, Yve-Alain. *Introduction: the use value of "Formless"*. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books, 1997. p. 13-40.
- BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos*. Trad. Sergio Miceli. In: MICELI, Sergio (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-178.
- BRIZ, Nick. *The glitch codec tutorial*. Disponível em: <<https://vimeo.com/23653867>>. Acesso em: 1 mai. 2015.
- BROCK, Bazon. *Cheerful and Heroic Failure*. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 180-182.
- CAESAR, Rodolfo. *O loop como promessa de eternidade*. In: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM). *Anais*. Salvador, 2008.
- _____. *The composition of electroacoustic music*. 1992. Tese (Doutorado em Música) - University of East Anglia, Norwich.
- CAGE, John. *Forerunners of modern music*. In: *Silence: lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1973. p. 62-66
- CARDOSO, Marcelo. *Introdução à 3a Ed. de Admirável Mundo Novo*. In: HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Felisberto de Albuquerque. 3a Ed. São Paulo: Edibolso, 1976.

CARON, Jean-Pierre. Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical. In: *Claves*. n.9. p.16-33. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24151>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

_____. Da Ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. In: QUARANTA, Daniel; FENERICH, Alexandre (Orgs.). *10 olhares da música de hoje: seleção de artigos apresentados no EIMAS de 2010 a 2013*. São Bernardo do Campo: Garcia edizioni, 2015. p. 45-82.

CASCONE, Kim. The aesthetics of failure: "post-digital" tendencies in contemporary computer music. In: *Computer Music Journal*. Vol. 24, n.4. 2000. p. 12-18.

CASTELLANO, Mayka. "Só é fracassado quem quer": A subjetividade loser na literatura de autoajuda. *Galaxia*, São Paulo (Online), n. 29, junho, p. 167-179, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015120233>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

COCCHIARALE, Fernando. Da adversidade vivemos. In: FERREIA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. p. 499-507.

COCKER, Emma. Over and over, again and again. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 154-163.

[CONJUNTO VAZIO]. *Sobre*. Disponível em: <<https://comjuntovazio.wordpress.com/sobre/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

COSTA, Valério Fiel da. Introdução; Indeterminação; Invariância. In: *Morfologia da obra aberta*. Curitiba: Prismas, 2016. p. 29-98.

DANTO, Arthur. A idéia de obra-prima na arte contemporânea. *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*, Ano X, n. 10, p. 85-92, 2003.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, or the formula. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 76-81.

DILLON, Brian. Eternal return. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 122-125.

ECO, Umberto. A estrutura do mau gosto. In: *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 5a Ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 69-128.

FISHER, Joel. Judgement and purpose. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 116-121.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Perspectiva e retrospecto*. In: *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 15-34.

GOAT, Elliot. *Waiting in line against the state: the Orange Alternative*. In: *International State Crime Initiative*. 29 de set. 2014. Disponível em: <<http://statecrime.org/state-crime-research/waiting-in-line-against-the-state-the-orange-alternative/>> Acesso em: 10 nov. 2017.

GOODMAN, Nelson. *Words, works, worlds; The status of style*. In: *Ways of world making*. Indiana: Hackett Publishing Company, 1978. p. 1-40.

GRINDON, Gavin; JORDAN, John. *Guia para exigir o impossível*. Rio de Janeiro: Agência Transitiva, 2013. Disponível em: <https://issuu.com/agenciaintransitiva/docs/guia_impossivel> Acesso em: 16 nov. 2017.

GUERRA, Paula; COSTA, Pedro (Orgs.). *Introduction*. In: *Redefining art worlds in late modernity*. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2016. p. 11-18.

HOLLIER, Denis. *O valor de uso do impossível*. Trad. João Camillo Pena e Marcelo Jacques de Moraes. *ALEA*, Rio de Janeiro, vol. 15/2, jul-dez, p. 279-302, 2013.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Felisberto de Albuquerque. 3a Ed. São Paulo: Edibolso, 1976.

IAZZETA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

IWAO, Henrique. *Panótico Dn: guia + nota de programa*. 2011. Disponível em: <<http://henriqueiwao.seminarecords.org/tag/pan%C3%B3ticodn/>> Acesso em: 8 nov. 2017.

_____. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida em 3 de nov. de 2017.

KAUFMAN, Daniel. *Normative criticism and the objective value of artworks*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, n. 2, Spring, p. 151- 166, 2002.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

- KELLY, Caleb. (2009). *Cracked media: the sound of malfunction*. Cambridge: The MIT Press.
- KERMAN, Joseph. A few canonic variations. *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 1, Canons (Sep. 1983). Chicago: Chicago University, 1983. p. 107-125. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343408>>. Acesso em: 16 mai. 2017.
- KRAUSS, Rosalind. Conclusion: the destiny of the Informe. In: BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Booke, 1997. p. 235 - 252.
- KOSCIANSKI, André; SOARES, Michel. Um erro é um defeito, uma falha ou um bug?. In: *Qualidade de software: aprenda as metodologias e técnicas mais modernas para desenvolvimento de software*. 2a Ed. São Paulo: Novatec, 2007. p. 30-33.
- LADENSON, Elizabeth. Prologue: history repeats itself. In: *Dirt for art's sake: books on trial from Madame Bovary to Lolita*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010.
- LEMOS, Beatriz (Org.). *Mércia X*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2013.
- LYOTARD, Jean-François. A natureza do vínculo social: a alternativa moderna; A natureza do vínculo social: a perspectiva pós-moderna; A pesquisa e sua legitimação pelo desempenho. In: *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988. p. 21-26; 27-34; 77-87.
- MARASLI, Elcin. The Orange Alternative: there is no freedom without dwarfs. *Culture.pl*. 22 de dez. 2015. Disponível em: <<http://culture.pl/en/article/the-orange-alternative-there-is-no-freedom-without-dwarfs>> Acesso em: 10 nov. 2017.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. Trad. Wolfgang Leo Maar. In: *Cultura e sociedade Vol. I*. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 89-136.
- MCLUHAN, Marshall. Jogos: As extensões do homem. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 264-275.
- MERZBOW Discography. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Merzbow_discography> Acesso em: 10 nov. 2017.
- MORADI, Iman. *Glitch Aesthetics*. Monografia (Bacharel em Design Multimedia) - School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield. Disponível em: <<http://docslide.us/documents/iman-moradi-glitch-aesthetics-glitch-art.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

- MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 5, janeiro, p. 107-120, jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12586>>. Acesso em: 10 nov. 2017.
- MORIN, Edgar - Cultura de massas no século XX. In: *O espírito do tempo - 1. Neurose*. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9a Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 13-52.
- NAKAGAWA, Elisa. *Teste de software*. 2015. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/314973/mod_resource/content/1/Aula08_TestesSoftware_Part1.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- NIETZSCHE, Friedrich. A visão dionisíaca do mundo. In: *A Visão Dionisíaca do Mundo - E outros textos de juventude*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 5-44.
- NETO, Arilo. Introdução a Teste de Software. *Engenharia de Software Magazine*. p. 54-59. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Arilo_Neto/publication/266356473_Introducao_a_Testes_de_Software/links/5554ee6408ae6fd2d821ba3a.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- NONO, Luigi. O erro como necessidade. In: ASSIS, Paulo (Ed.). Luigi Nono: Escritos e Entrevistas. Trad. Artur Morão. [s.l.]: Casa da Música - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2014. p. 156-157.
- NUNZIO, Mário del. Encarte do CD *Vértebra* de Mário Del Nunzio. São Paulo: Ibrasotope, 2011.
- OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 154-168.
- OLIVEIRA, Robert. Comparações estilísticas entre Yasunao Tone, Oval e Alva Noto. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). *Anais*. São Paulo: Anais da ANPPOM, 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2962>>. Acesso em: 20 abr. 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo Amaral de. Exposição em Harvard reconstrói cores originais de estátuas gregas e romanas. *O Globo Online*. 3 de mar. 2012. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/exposicao-em-harvard-reconstroi-cores-originais-de-estatuas-gregas-romanas-4138904>> Acesso em: 10 nov. 2017.

- ORTIZ, Renato - O popular e o nacional. In: *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. Disponível em: <<https://textosdaeco.wordpress.com/2014/05/03/o-popular-e-o-nacional/>>. Acesso em 3 nov. 2015.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.
- PEQUENO, Fernanda. *Poéticas do informe na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- POPPER, Karl. Unended Quest. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 177-179.
- QUEM é mais idiota que eu? Zumbi do Mato: 24 anos de rock regressivo. Direção: Vitor Rocha. Rio de Janeiro: 2016. (106 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OTdqbiFaDfA>> Acesso em: 10 nov. 2017.
- ROSAS, Ricardo. Gambiarra: alguns pontos para se pensar uma tecnologia recombinante. In: *Caderno Videobrasil: arte mobilidade sustentabilidade*, vol. 2. São Paulo: SESC SP, 2006. p. 37-53.
- SILVA, LÍlian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.
- SILVEIRA, Henrique. Introdução; Referencialidade. In: *Colagem musical na música eletrônica experimental*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 17-22; 104-108.
- SMITH, Robert. Art, death and the perfection of error. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 7, n. 2, p. 143-159, 2002.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. The rightness of wrong. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 30-32.
- STARZYK, Lawrence. Imperfection as a victorian critical norm. *Newsletter of Victorian Studies Association of Western Canada*, vol. 12, n. 1, spring, 1986. p. 1-15.
- STEIN, Gertrude. *Four in America*. New Haven: Yale University Press, 1947. p. 170-178.
- TORRES, Gustavo. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal. Mensagem recebida em 2 de nov. de 2017.

TSANOFF, Radoslav. The notion of perfection. In: *The Philosophical Review*, Vol 49, n. 1. janeiro, p. 25-36, 1940.

WATZLAWICK, Paul. On the nonsense of sence and the sence. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 84-85.

WIND, Edgar. *Reith lectures 1960 - lecture 1: art and anarchy: our present discontents*. Disponível em: < http://downloads.bbc.co.uk/rmhttp/radio4/transcripts/1960_reith1.pdf> Acesso em: 10 nov. 2017.