

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A ERA DOS FALSOS PROFETAS:
PARA UMA TEORIA SIMBÓLICA DA APROPRIAÇÃO

Filipa Eusébio Vieira Cordeiro

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA - AUDIOVISUAIS

2012

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



A ERA DOS FALSOS PROFETAS:
PARA UMA TEORIA SIMBÓLICA DA APROPRIAÇÃO

Filipa Eusébio Vieira Cordeiro

MESTRADO EM ARTE MULTIMÉDIA – AUDIOVISUAIS

Dissertação orientada pela Professora Doutora Maria João Gamito

2012

A Maria João Gamito, Alexandre Estrela, André Trindade,
a Anabela Bravo, Sandra Henriques e Teresa Cortez,
e aos meus pais agradeço sinceramente o apoio e amizade.

Resumo: A presente dissertação, intitulada *A Era dos Falsos Profetas*, é um trabalho de natureza teórico-prática, que pretende apresentar a seguinte questão central: é possível estabelecer uma teoria simbólica do trabalho artístico de apropriação? Um dos objectivos da dissertação é definir o objecto artístico como um sistema simbólico composto por elementos em relação, em analogia com os sistemas da linguagem e da acção social, sublinhando o seu carácter político. Outro dos seus objectivos é a defesa do quotidiano como um imaginário complexo, sobre o qual podem ser operadas deslocações que lhe desvelam uma nova e imprevista poética. Para desenvolver estes pontos, recorre-se primeiramente a conceitos do campo da Linguística e da Antropologia Estrutural, seguindo o pensamento de Claude Lévi-Strauss no que diz respeito à concepção simbólica do conhecimento, e ao conceito de ‘significante flutuante’. Aponta-se como referências no campo artístico os trabalhos de Herberto Helder e Chris Marker. De seguida, circunscreve-se o imaginário do presente trabalho no domínio do quotidiano, e desenvolve-se, segundo Sigmund Freud, o conceito de *uncanny*, a qualidade de estranheza que emerge daquilo que é familiar. A este propósito refere-se obras cinematográficas de Gus Van Sant e Todd Haynes. Acerca do processo de produção do trabalho prático cita-se os jogos de apropriação e subversão desenvolvidos por William Burroughs como referências centrais. O objecto artístico que integra a dissertação é uma caixa que reúne uma cassete VHS com oito vídeos e um filme 16 mm transferido para vídeo, uma publicação que apresenta uma antologia de textos, e uma publicação exclusivamente constituída por imagens.

Palavras-chave: Apropriação, deslocação, sistema simbólico, significante flutuante, estranhamento.

Abstract: This theoretical and practical dissertation, titled *A Era dos Falsos Profetas (The Era of False Prophets)*, is centered around the following proposition: is it possible to engender a symbolic theory concerning artistic work of appropriation? It aims to define the work of art as a symbolic system composed of mutually dependent elements, alike the systems of language and social action, underlining its political nature. It also intends on stating that everyday life is a complex realm, whose elements can be displaced in order to unveil new and unexpected qualities. To address these propositions, ideas that originate in the fields of Linguistics and Structural Anthropology, as well as of Claude Lévi-Strauss' symbolic notion of knowledge and concept of 'floating signifier' are referred. The works of Herberto Helder and Chris Marker are cited as conclusive examples of the abovementioned concepts. The origins of the appropriated materials used in the current project are then located within the realm of everyday life. The concept of the 'uncanny', coined by Sigmund Freud, concerning the feeling of strangeness that emerges from what is familiar, is clarified. Apropos of this idea, the cinematic works of Gus Van Sant and Todd Haynes are mentioned. The displacement and subversion games of William Burroughs are indicated as paradigmatic references for the current practical project. The resulting work of art that integrates this dissertation is a box that contains one VHS tape with eight videos and one 16 mm film transferred to video, one publication, which presents an anthology of texts, and another publication solely composed of images.

Keywords: Appropriation, displacement, symbolic system, floating signifier, uncanny.

Índice

Resumo	iv
Abstract	v
Índice de figuras	vii
Introdução	1
1. Deslocação	
1.1 Sistemas simbólicos	5
1.2 Significante flutuante	10
2. Estranhamento	
2.1 Operações de estranhamento	15
2.2 Processo como conteúdo	20
3. A poética do quotidiano	
3.1 Genealogia do trabalho artístico	25
3.2 A Era dos Falsos Profetas	37
Conclusão	42
Referências	44
Filmografia	45
Anexo	46

Índice de figuras

- Figura 1** – Chris Marker, *Sans Soleil* (1983), filme 16 mm. Imagem captada a partir do DVD *La Jetée/Sans Soleil*, The Criterion Collection.
- Figura 2** – Chris Marker, *Sans Soleil* (1983), filme 16 mm. Imagem captada a partir do DVD *La Jetée/Sans Soleil*, The Criterion Collection.
- Figura 3** – Todd Haynes, *[Safe]* (1995), filme 35 mm. Imagem captada a partir do DVD *[Safe]*.
- Figura 4** – Todd Haynes, *[Safe]* (1995), filme 35 mm. Imagem captada a partir do DVD *[Safe]*.
- Figura 5** – Filipa Cordeiro, *A Era dos Falsos Profetas* (2012), caixa.
- Figura 6** – Filipa Cordeiro, *A Era dos Falsos Profetas* (2012), cassete VHS, duas publicações.
- Figura 7** – Filipa Cordeiro, *Technical video on the nature of film* (2010), *still* de vídeo.
- Figura 8** – Filipa Cordeiro, *Technical video on the nature of film* (2010), *still* de vídeo.
- Figura 9** – Filipa Cordeiro, *Technical video on the nature of film* (2010), *still* de vídeo.
- Figura 10** – Filipa Cordeiro, *Enter the Mirror* (2011), *still* de vídeo.
- Figura 11** – Filipa Cordeiro, *No Pasa Nada/Power Inverter* (2011), edição de autor. Capa reversível da publicação.
- Figura 12** – Filipa Cordeiro, *No Pasa Nada/Power Inverter* (2011), edição de autor. Capa reversível da publicação.
- Figura 13** – Filipa Cordeiro, *No Pasa Nada/Power Inverter* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 14** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. Capa da publicação.
- Figura 15** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 16** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 17** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 18** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 19** – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), edição de autor. *Spread* da publicação.
- Figura 20** – Filipa Cordeiro, *A Era dos Falsos Profetas* (2012), edição de autor. Capa da publicação.
- Figura 21** – Filipa Cordeiro e Helena Vieira, *Invocação (Tars n' Eggs)* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 22** – Filipa Cordeiro e Helena Vieira, *Invocação (Tars n' Eggs)* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 23** – Filipa Cordeiro e Helena Vieira, *Invocação (Tars n' Eggs)* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 24** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 25** – Filipa Cordeiro, *The Table* (2011), *still* de vídeo.
- Figura 26** – Filipa Cordeiro, *Cimento* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 27** – Filipa Cordeiro, *Cimento* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 28** – Filipa Cordeiro, *Cimento* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 29** – Filipa Cordeiro, *Cimento* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 30** – Filipa Cordeiro, *Dead Hippie's Elegy* (2011), *still* de vídeo. Fotografias originais de Sara Rafael.
- Figura 31** – Filipa Cordeiro, *Dead Hippie's Elegy* (2011), *still* de vídeo. Fotografias originais de Sara Rafael.
- Figura 32** – Filipa Cordeiro, *Dead Hippie's Elegy* (2011), *still* de vídeo. Fotografias originais de Sara Rafael.
- Figura 33** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 34** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 35** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 36** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 37** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.
- Figura 38** – Filipa Cordeiro (2012), *still* de vídeo de arquivo pessoal.

- Figura 39** – Roky Erickson & The Aliens, *The Evil One (plus one)* (edição original 1981, reedição 2002), álbum em CD. Capa do álbum, reedição de 2002.
<http://earlspsychedelicgarden.blogspot.pt/2009/01/roky-erickson-evil-one-one.html> acessido a 01.09.2012.
- Figura 40** – Filipa Cordeiro, *Milk Flood* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 41** – Filipa Cordeiro, *Milk Flood* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 42** – Filipa Cordeiro, *Milk Flood* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 43** – Filipa Cordeiro, *Arquitectura Morta-Viva* (2012), fotografia 35 mm.
- Figura 44** – Filipa Cordeiro, *Arquitectura Morta-Viva* (2012), fotografia 35 mm.
- Figura 45** – Filipa Cordeiro, *Arquitectura Morta-Viva* (2012), fotografia 35 mm.
- Figura 46** – MissMedinaAvdic, *1 Inch Ears Without Plugs* (2012), vídeo disponibilizado *online* no site *Youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=tRtgfLsRmnY> acessido a 09.08.2012.
- Figura 47** – Heyschorsch, *Jean Rouch on the Future of Visual Anthropology* (2006), vídeo disponibilizado *online* no site *Youtube*. <http://www.youtube.com/watch?v=PvyXCpzpJJs> acessido a 09.08.2012.
- Figura 48** – Giulio Ferrario, *Botocudo Types with Tembeitera* (1827).
<http://www.swaen.com/antique-map-of.php?id=13172> acessido a 30.09.2012.
- Figura 49** – Filipa Cordeiro, *A Vingança da Tribo Bajaranã* (2012), *still* de vídeo.
- Figura 50** – Filipa Cordeiro, *Real Life Fite Club* (2010), *still* de vídeo.
- Figura 51** – Filipa Cordeiro, *1994* (2011), *frames* de filme 16 mm transferido para vídeo.

Introdução

A Era dos Falsos Profetas: Para uma teoria simbólica da apropriação é uma dissertação de natureza teórico-prática, sendo constituída pelos presentes texto e corpo de trabalho artístico, ambos desenvolvidos no decurso do Mestrado em Arte Multimédia. A investigação funda-se na simbiose entre um intenso trabalho de experimentação artística, acompanhado pela pesquisa dos conceitos operativos dele decorrentes. Pretendo afirmar o trabalho artístico como método de investigação válido na produção de novo conhecimento, sublinhando a sua inalienável base estrutural que representa, em si mesma, teoria. Ao mesmo tempo, a elaboração de uma componente escrita da dissertação, obedecendo a parâmetros académicos, visa partilhar de forma esclarecedora os pressupostos e resultados da investigação, integrando-os nos meios de produção e validação de conhecimento.

O título da dissertação evidencia ambas as componentes. *A Era dos Falsos Profetas* dá título ao trabalho artístico resultante da presente pesquisa. O subtítulo explicita qual o seu tema: proponho-me testar a validade de uma teoria simbólica da apropriação. O conceito de apropriação prende-se com o trabalho artístico desenvolvido a partir de significantes preexistentes. A expressão ‘significantes preexistentes’ engloba todos os elementos produzidos por mim *sem uma intenção artística previamente deliberada* (incluem-se filmagens caseiras ou acidentais) e que, portanto, preexistem ao momento criativo, bem como material apropriado de outros autores ou de fontes anónimas (revistas, internet, arquivos). A utilização da palavra ‘apropriação’ visa evitar a expressão *found footage*, amplamente teorizada e empregue para referir o trabalho artístico e documental com imagens de arquivo, estabelecendo ao invés um território mais lato, que se estende para além do das imagens encontradas. A presente dissertação propõe uma abordagem semiótica do trabalho de apropriação, encarando o objecto artístico enquanto sistema simbólico constituído por diversos elementos preexistentes em inter-relação, cujas interacções e valores são manuseados pelo seu autor.

A hipótese anterior foi articulada em relação com o objecto que resulta desta dissertação, *A Era dos Falsos Profetas*, uma caixa constituída por uma cassette VHS com oito vídeos e um filme 16 mm transferido para vídeo, e duas publicações, com textos e sequências de imagens, que podem ser vistos isoladamente ou em conjunto. A

adopção de uma teoria simbólica no tratamento do trabalho de apropriação tem como objectivo estabelecer um paralelo entre o trabalho artístico e outros sistemas simbólicos reconhecíveis na actividade humana, como a linguagem e a acção social. Pretendo, ao analisar o trabalho de apropriação por um ponto de vista estrutural, e ao sublinhar as analogias que possui com os sistemas anteriormente referidos, afirmar o seu carácter político. A natureza política do trabalho artístico advém do papel social do artista no seio de comunidades organizadas, que alimenta a redefinição dos papéis dos indivíduos e dos seus modos de agir e pensar. O trabalho de reorganização e criação a partir de significantes preexistentes sugere novos sistemas de interpretação do mundo e novas formas de descodificação não hegemónicas.

Procurei atingir estes objectivos através de uma primeira revisão e apresentação dos conceitos que servem de base a esta hipótese, concretizando-os progressivamente até ao seu enquadramento à luz do trabalho artístico. O primeiro capítulo apresenta a problemática da *deslocação de significantes*, operação que serve de base à teoria simbólica da apropriação aqui proposta. Neste capítulo, os conceitos de base são expostos a um nível abstracto, que permitirá enquadrar a hipótese em estudo. No capítulo 1.1, *Sistemas Simbólicos*, defino o que é um signo e que relações se dão num sistema simbólico, primeiramente no campo da Linguística (seguindo Ferdinand de Saussure), e depois no da acção social. Sublinho a importância da análise estrutural proposta pela Linguística, que serviu de base a importantes avanços no campo das ciências do homem, como é exemplo a Antropologia Estrutural. Destaco a relevância para a hipótese em estudo do carácter estrutural de ambos os fenómenos (linguístico e social). No capítulo 1.2, *Significante flutuante*, desenvolvo alguns conceitos lançados por Claude Lévi-Strauss, entre eles a concepção do conhecimento como um processo de actualização de pares coordenados de significante/significado, no qual se defende que a arte toma igualmente parte. Explicito em seguida o conceito de significante flutuante, também cunhado por Lévi-Strauss, que abre lugar à possibilidade de invenção poética e simbólica pelo artista, através da deslocação de significantes. Faço referência a Herberto Helder e Chris Marker como exemplo de autores que se servem desta dimensão nos seus trabalhos.

Sendo que o primeiro capítulo se ocupa da estrutura que serve de base ao trabalho com material apropriado, o segundo capítulo, de título *Estranhamento*, avança alguns conceitos relativos ao conteúdo temático do referido trabalho. O

capítulo 2.1, *Operações de estranhamento*, situa a proveniência da maioria do material utilizado neste trabalho no campo do quotidiano e do não excepcional. Defendo uma poética intrínseca do quotidiano, que é revelada precisamente através das operações de deslocação, que provocam um *estranhamento* da realidade quotidiana, devolvendo-a renovada ao olhar do espectador. Seguindo esta ideia, introduzo o conceito de *uncanny*, teorizado por Sigmund Freud, que designa a sensação de estranheza que emerge de algo antes banal, familiar, quotidiano. É este um dos caminhos interpretativos sugeridos pelo corpo de trabalho *A Era dos Falsos Profetas*. Como exemplo, refiro duas obras cinematográficas que partilham do mesmo universo imagético e sensorial de estranheza: *[Safe]* de Todd Haynes, e *Gerry* de Gus Van Sant. No capítulo 2.2, *Processo como conteúdo*, apresento uma segunda instância de conteúdo que emerge do referido trabalho prático. Descrevo mais concretamente alguns dos processos utilizados durante o trabalho e identifico a sua genealogia nas práticas de *cut-up* criadas por William Burroughs, com o objectivo de subverter as imposições da linguagem e dos modos ‘oficiais’ de utilização dos sistemas simbólicos (uma vez mais, da linguagem e do social). De seguida enumero, a partir do seu livro-manifesto *A Revolução Electrónica*, algumas técnicas, processos, objectivos e resultados desta prática: minar sistemas simbólicos, utilizar processos não previstos, libertar novos potenciais de significado, fazer da linguagem acção. O processo afirma-se como conteúdo e, numa elipse, regressa-se aos primeiros capítulos, confirmando a hipótese simbólica da apropriação como acto político.

O terceiro capítulo prende-se com a análise do objecto artístico *A Era dos Falsos Profetas*. O capítulo 3.1 traça a genealogia da obra, descrevendo o processo evolutivo de trabalho que conduziu, ao longo dos anos de formação académica, ao trabalho presente. Refiro os processos utilizados na concepção dos elementos que constituem a obra, as relações que estabelecem entre si e as suas derivações temáticas. Por fim, o capítulo 3.2 enquadra a obra à luz dos conceitos anteriormente desenvolvidos, propondo finalmente um quadro interpretativo conciso sobre este corpo de trabalho e explicitando qual a sua proposta crítica e poética no contexto histórico e de produção artística actual.

A metodologia utilizada passou pela observação de uma estrita proximidade entre as investigações teórica e prática, envolvidas num processo dialéctico com vista a atingir os objectivos propostos. Experiências de montagem, escrita de ficção e

justaposição de imagens foram cruzadas com leituras e produção teórica desde o início, condicionando-se mutuamente.

Ao longo do presente texto, as traduções de citações retiradas de obras ainda não traduzidas para a língua portuguesa, ou consultadas nos idiomas originais, são da minha responsabilidade. As obras artísticas referidas ao longo do texto com o objectivo de enquadramento do presente trabalho foram visualizadas e/ou lidas por mim de forma integral no decurso desta investigação. Procedi igualmente à consulta de material adicional no sentido da sua interpretação e análise. Optei por redigir a presente dissertação não seguindo as normas do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

1. Deslocação

1.1. Sistemas Simbólicos

O trabalho artístico desenvolvido no decurso desta dissertação engloba um conjunto de peças compostas através de um processo dialéctico de manipulação de significantes de origens díspares. Imagens, palavras e sons de produção própria misturam-se com outros apropriados, tal como no momento anterior à formalização se imiscuem em potência, na mente, estímulos de origens diversas. Este processo tem o seu motor naquele que produz – ou antes, que *manuseia* – os signos, mas encontra a sua substância em tudo o que lhe é exterior e interior (pois que ao interior nunca é alheio o meio, em oposição ao qual se constitui). Estas operações têm implicações a dois níveis. Na superfície do trabalho, na sua pele, podem ler-se reorganizações do real nomeável, descobrir que pontos do quotidiano foram alterados, *interpretar*. Mas a um nível mais profundo, não se trata já de um mero processo interpretativo ou de discurso, mas antes da proposta de uma nova *estrutura*. Pretendo mergulhar numa sequência de camadas paralelas para operar sobre aquela que, mais abstracta, condiciona as outras (e que as pode realmente emancipar).

O trabalho prático que integra esta dissertação manipula intimamente os signos nas suas qualidades diversas, reconhecendo a pertença comum e inalienável que os une num sistema de interdependências. Importa, desde já, esclarecer de que modo o real se circunscreve dentro do sistema simbólico da linguagem – tornando, por isso, particularmente prementes quaisquer acções que sobre ela se operem.

A reciprocidade da linguagem e do real – tomado aqui como o real delimitado pela acção social, ou seja, considerado como sistema humano – tem vindo a ser afirmada com base na sua mútua recorrência ao *simbolismo*. Se é fácil de entender que a linguagem seja constituída por signos, em breve se tornará igualmente claro como a acção social depende identicamente deles para que se constitua como tal. A analogia entre ambos os sistemas foi sugerida por Claude Lévi-Strauss, na sua proposta para uma *Antropologia Estrutural*. O autor defende uma aproximação metodológica entre a Antropologia e a (então recentemente surgida) Linguística, cujos contributos profundos para as Ciências Sociais se apressou a reconhecer (Lévi-Strauss, 1958: 45). A Linguística permitiu *objectivar* a linguagem através da divisão

da língua em fonemas, entidades concretas cujo estudo pode ser submetido a uma metodologia precisa. Trata-se de um contributo pioneiro na área das ciências do homem, que apresentam a singular dificuldade de definição do seu objecto de estudo. As potencialidades da Linguística residem «na passagem do estudo dos fonemas conscientes ao estudo das *estruturas inconscientes* que os organizam, na importância dada à *relação* entre termos, ao invés do seu estudo como elementos isolados, na introdução da noção de *sistema* de interdependências, e na consequente indução de *leis gerais* que operam entre os termos desse sistema» (Trubetzkoy *apud* Lévi-Strauss, 1958: 48). Esta análise estrutural, que permite uma melhor compreensão do modo como opera a função de comunicação na linguagem, foi posta ao serviço de outras Ciências Sociais, possibilitando o estudo da realidade social como um sistema, e a compreensão das suas várias partes como elementos interdependentes, bem como o reconhecimento de algumas constantes e termos variáveis através de civilizações distintas. O objectivo da Antropologia Estrutural não era tanto reduzir o estudo da sociedade à linguagem, mas antes extrair as constantes que lhe são recorrentes (Lévi-Strauss, 1958: 102-103), não as fazendo equivaler mas traçando um paralelo entre ambos os sistemas.

A sua interdependência existe, no entanto, para lá de uma mera aproximação metodológica. Para que se possa compreender melhor de que modo estamos perante dois sistemas simbólicos que a todo o momento se interpenetram, é frutífero começar por esclarecer o que é um *signo*, na sua acepção linguística, para que depois se possa alargar o termo a outros campos. Ferdinand de Saussure define o signo linguístico, nos textos coligidos no livro *Curso de Linguística Geral*, como a relação que se estabelece entre o conceito e a sua imagem acústica (1916: 122). É de sublinhar que ambos os termos desta relação são de natureza psíquica: não só o conceito, cuja natureza imaterial é fácil de compreender, mas também a imagem acústica, a qual não envolve os sons que são emitidos num acto de fala, sendo antes um facto *virtual* que lhes é anterior. Saussure esclarece a natureza psíquica da imagem acústica ao referir-se à possibilidade de «falarmos connosco» mesmos sem mexer os lábios ou emitir som (1916:122). Saussure define o signo linguístico como a *operação simbólica* que liga a imagem acústica (o significante), ao conceito (o significado). A ligação que se estabelece entre ambos é arbitrária (e logo convencional), isto é, não parte de qualquer laço natural preexistente entre as duas realidades (Saussure, 1916:124). Saussure prossegue concretizando o modo como se definem os significantes e

significados respectivos: de entre uma massa informe de pensamento e de fonemas, um significado e um significante definem-se em oposição a todos os outros, de uma forma diferencial e negativa – isto é, são aquilo que todos os outros *não são*, afirmando-se, ao mesmo tempo de forma positiva, ao formarem um par coordenado, cujo valor se define em relação com os outros signos do sistema (1916: 191-199). Saussure sublinha o carácter profundamente social e socializante da linguagem ao afirmar a incapacidade do homem de «distinguir duas ideias de forma clara e constante sem o auxílio dos signos. Tomado em si próprio, o pensamento é como que uma nebulosa em que nada é necessariamente delimitado. Não há ideias preestabelecidas e nada é distinto antes da aparição da língua». Esse surgimento parte, precisamente, da delimitação (por oposição a tudo o resto) de unidades, que deste modo criam conceitos e imagens acústicas precisos e distintos de uma matéria antes informe (Saussure, 1916: 190).

É de notar que a análise estrutural levada a cabo por Saussure tem um vínculo estreito com a Linguística e com o estudo dos fonemas, não pretendendo estender-se a outros campos das Ciências Sociais. Isto não impede que as suas proposições sejam utilizadas de modo operativo no estudo de outras realidades, como aliás sugere a Antropologia Estrutural. Tomemos o signo num sentido mais lato, retirando-o do contexto linguístico. Podemos defini-lo como a relação que une um significante (que pode ser de natureza diversa, como adiante veremos) a um significado, estando ambos os termos pela coisa que designam. A capacidade simbólica permite ao homem operar num sistema de substituições e de equivalências, reportando-se a todo o momento a um mundo imaterial através de elementos concretos que lhe dão acesso. A linguagem surge como o sistema simbólico por excelência, mostrando de forma clara o modo como as palavras colocam os indivíduos perante aquilo que está ausente.

As características anteriormente descritas, observáveis com maior clareza na análise da linguagem, existem igualmente, mas talvez mais enraizadas no indivíduo e, portanto menos identificáveis, como base do sistema social. Os critérios utilizados por Max Weber na identificação de uma acção como propriamente *social* passam pelo exame de juízos internos ao sujeito que age, observáveis nas suas acções. Segundo Weber, uma acção é social na medida em que se desenvolve entre dois indivíduos e um deles toma em consideração o comportamento do outro, que condiciona a sua acção subsequente. Isto quer dizer que a acção do sujeito tem para os outros um valor

simbólico, na medida em que é interpretada à luz de um código partilhado, e o significado que lhe é atribuído pode ser transmitido e compreendido entre indivíduos de uma mesma comunidade, condicionando mutuamente as suas acções. A acção social insere-se, pois, num sistema de comunicação, que não assenta apenas em signos linguísticos (Rocher, 1969: 24-25).

Estas conclusões partem do escrutínio de elementos básicos da acção social, mas podem reconhecer-se numa análise de estruturas maiores e mais complexas. No âmbito dos grupos e das sociedades pode dizer-se que a acção social é a expressão simbólica de modelos de conduta – é o seu significante concreto e observável. Por sua vez, esses mesmos modelos são a expressão simbólica de valores, imateriais mas igualmente concretos, e a adesão a esses valores é a expressão simbólica da pertença a uma dada comunidade (Rocher, 1969: 82). Estas relações operam como um sistema de camadas paralelas de significantes e significados, que de um modo invisível condicionam o indivíduo aos seus diversos grupos de pertença e respectivos modos de agir. Como exemplos mais concretos destas operações é possível referir os rituais do casamento ou os funerais, que reafirmam os laços de pertença ao grupo e têm uma função de solidariedade, ou as imagens adoptadas como significantes de uma identidade (a bandeira, por exemplo, que simboliza uma identidade nacional), entre outros menos visíveis mas igualmente concretos, como os subtis sinais corporais de aprovação ou discordância emitidos durante uma conversa, as inflexões da voz, ou até mesmo o modo de ocupar um espaço. Torna-se, portanto, evidente de que modo o social é um complexo sistema simbólico de trocas e equivalências.

Um ponto adicional de aproximação entre os sistemas simbólicos da linguagem e do social prende-se com o modo como ambos são adquiridos pelo indivíduo, lhe preexistem, o transcendem e lhe sobrevivem. Para Émile Durkheim, a consciência colectiva é um conjunto de modos de agir que constituem a *herança* comum a uma sociedade, e esses modos de agir são exteriores ao indivíduo e dotados de poder de coerção, na medida em que se lhe impõem (Rocher, 1969: 26-28). É, porém, no indivíduo que a consciência colectiva se concretiza, que tem existência. O mesmo se pode afirmar a propósito da linguagem, que é sempre herdada pelo indivíduo de gerações anteriores e a qual, apesar da arbitrariedade que é própria ao signo, o indivíduo não pode alterar de forma consciente e voluntária. Mas é através do indivíduo que a linguagem se perpetua e se actualiza, perpetuando-se precisamente

porque se altera ao longo do tempo, de forma dinâmica e orgânica, no uso a que é sujeita por grupos alargados (Saussure, 1916: 134). E, talvez mais importante do que qualquer paralelo que se possa traçar, as duas realidades unem-se na medida em que a linguagem é condição da cultura. É através da linguagem que o indivíduo adquire a cultura do seu grupo, uma vez que a linguagem é, talvez, um dos mais fortes componentes da socialização. Por outro lado, a cultura possui uma arquitectura similar à da linguagem (Lévi-Strauss, 1958: 86).

Conclui-se que a linguagem e o social são sistemas simbólicos e realidades interpermutáveis, que se circunscrevem uma à outra. A linguagem condiciona a visão do mundo e a acção social, sendo que os próprios modos de agir representam em si uma linguagem. É por estes motivos que desejo operar no domínio dos signos – a mais funda das camadas da realidade – como base de uma prática artística consciente, que se afasta da moral para se fundar nas estruturas anteriores que a condicionam, e se afirmar, então, plenamente *política*.

Sustento aqui um modo de arte política que não faz uso dos símbolos mais reconhecíveis desta esfera, como imagens partidárias ou mediatizadas da história, adesão a ‘causas’ e outros manifestos que povoam algumas correntes artísticas que têm vindo a ser designadas políticas. Trata-se de uma abordagem crítica às condições da vida social, sim, mas toma como base uma definição mais elementar e abrangente do termo. Na *Política* de Aristóteles, é sugerido que o homem é um «ser vivo político», na medida em que é o único dos animais que tem a capacidade de articular discurso, de discernir valores e de, através destas características, tendencialmente se agregar em comunidades organizadas de cariz relacional (*Política*, I,1, 1252b27-39, 1253a1-17). A *natureza* do homem (na acepção aristotélica de natureza, como a forma natural para a qual uma dada realidade *tende*) (Boal, 1975: 46.) realiza-se em pleno através da ordem social e política. É neste sentido que o campo do político abrange todas as actividades humanas que participam da vida em comunidades organizadas. A prática artística dentro deste paradigma assume-se indubitavelmente política, e potencialmente libertadora, pois visa reforçar o carácter relacional, solidário e comunicacional das interacções entre indivíduos, emancipando-os através do seu próprio pensamento e das suas práticas.

Descreverei, de seguida, de que modo é possível operar nos interstícios dos modos relacionais predefinidos dentro dos sistemas simbólicos da linguagem e do social, com o objectivo de estabelecer novos modos de significação.

1.2 Significante Flutuante

A presente dissertação propõe-se ser estrutural e não temática – isto é, escavar através das camadas do real até revelar o estrato que lhe serve de suporte, sobre o qual quaisquer acções se desmultiplicam até condicionar, por fim, novamente o conteúdo. O indivíduo opera no domínio dos signos para se conhecer o mundo, e ele dá-se a conhecer precisamente através de signos. O processo de conhecimento passa por um conjunto de operações de actualização, rectificação e sugestão de ligações entre significante e significado. Claude Lévi-Strauss explicita a concepção simbólica do conhecimento afirmando que o «Universo significou muito antes de se começar a saber o que ele significava» (1950: 43). Reporta-se aqui a um momento iniciático (cujo estudo coloca desde logo num campo exterior ao das Ciências Sociais) em que o todo, que nada significava, passou de repente a significar. De repente – porque tal mudança de paradigma só se pode ter dado de um momento para o outro. A descontinuidade do simbolismo, que não pode ter surgido senão de um momento para o outro (como, num sistema binário, apenas o 1 se pode opor ao 0), opõe-se à continuidade que é característica do processo do conhecimento. Pois que se o Universo se pôs repentinamente a significar, tendo-se constituído simultaneamente dois blocos de significante e de significado, as ligações entre eles só ao longo do tempo foram apreendidas pelos homens. Neste sentido, o processo do conhecimento passa pela escolha «no conjunto do significante e no conjunto do significado, das partes que apresentam entre si relações mais satisfatórias de conveniência mútua» (Lévi-Strauss, 1950: 43). Este processo é naturalmente sujeito a múltiplas mudanças ao longo da história, e ambos os blocos, desde o início circulares e integrais, vão sendo conhecidos e vão dando a conhecer diferentes aspectos do real que delimitam.

O homem depara-se, pois, a todo o momento, com um excesso de significante – um excesso de *imagem* – partindo aqui da expressão ‘imagem acústica’ de Saussure, e tomando a sua providencial escolha de palavras como ponto de partida para pensar

um mundo repleto de imagens fantasmáticas e corporais. O mundo dá-se, olha-se, toca-se. É-se sujeito de encontros e olhares providenciais. «Não importa o que quer dizer, mas é sempre significante» (Deleuze, Guattari, 1972: 154). O significante impõe-se a todo o momento, sem que por isso se lhe conheça o significado. O trabalho da ciência e da arte é o de desvelar as ligações e procurar torná-las mais correctas, adequadas, satisfatórias.

Os nomes parecem domesticar o mundo. Chamo-te Caim. Agora serás assim, e não de outro modo. Uma alusão ‘àquele-que-não-tem-nome’ é quase pronunciada em sussurro, para que não se acorde uma dimensão de coisas indizíveis, e que por isso podem bem não ser deste mundo. A realidade está dentro da linguagem; o que está, então, depois ou antes dela? As coisas sem nome parecem reportar-se a um estado anterior, um estado de potência e de poder do qual os nomes resgatam, protegem, como amuletos.

[Um manitou] designa mais particularmente qualquer ser que ainda não tem um nome comum, que não é familiar. De uma salamandra uma mulher dizia que tinha medo, era um manitou; riam-se dela dizendo-lhe o nome. As pérolas dos traficantes são as cascas de um manitou, e o lençol, essa coisa maravilhosa, é a pele de um manitou.

Trata-se de um apontamento do Padre Thevanet a propósito da noção de *manitou* entre os Algonquinos, citado por Claude Lévi-Strauss (1950: 39). A salamandra perde o poder a partir do momento em que é nomeada. Antes de ter um nome, poderia ser tudo. Dar-lhe um nome resgata-a a um estado de potência em que pode ser tudo, e transforma-se então em *tudo o que o resto do mundo não é*. É este o processo através do qual se criam signos. Como foi anteriormente referido, as relações electivas entre significante e significado produzem negativamente (por oposição) factos positivos. Mas, antes de se estabelecer essa ligação, a salamandra era um *manitou*. O lençol a pele de um *manitou*: qualquer coisa; todas as coisas. Ser, acção, localizado e omnipresente. Tudo isso, porque nada disso de facto. Assim define Lévi-Strauss um certo tipo de noções transversais a diferentes sociedades (referindo-se com maior frequência à noção de *mana*): noções que intervêm no discurso como símbolos algébricos, podendo assumir qualquer significado, precisamente porque não estão ligados a nenhum significado definido. Lévi-Strauss designa este tipo de noções por *significantes flutuantes*, espaços de possibilidade em

que se dá a poética e a «possibilidade de qualquer invenção mítica e estética» (1950: 45).

O significante flutuante é também aquele que se desprende do significado ao qual está alocado e pousa sobre outros significados. É atribuído novo significado ao significante disponível, as imagens são subtraídas a um significado e são-lhes atribuídos novos conceitos. As imagens são investidas de uma nova potência de significado porque, resgatadas ao nome que as circunscreve e feitas flutuar em direcções diversas, expandem-se em relações diagramáticas (Deleuze, Guattari, 1972: 189) que produzem viralmente novos mundos.

O trabalho artístico com imagens apropriadas e não intencionais passa precisamente pelo deslocamento de imagens, de incisões sobre o tecido do real que lhe retiram fragmentos e os cosem, de novo, noutros tecidos de outros reais, ainda constituídos da matéria originária. O artista, olhado enquanto agente de produção social da arte, subtrai-se à linguagem convencional e opera no domínio do significante flutuante. A arte tem lugar nos desvios de linguagem, nos domínios que, não calcificados, ou activamente descalcificados, se prestam à manipulação, à descoberta, à poesia que tudo torna mais claro. O desvio dobra a norma, não por bizzaria de vontade mas porque lhe descobre nas margens novos modos de operar, em movimentos emancipatórios de linguagem dentro da linguagem. É no desvio que se dá o maior contributo do simbolismo para a mudança, para o conhecimento, enfim, para o esclarecimento do mundo, e também a mudança social parte frequentemente de correntes desviantes (Rocher, 1969: 62).

A acção de deslocação dos significantes está presente em todo o trabalho artístico e de criação – pois que a criação, retomando aqui a noção anteriormente sugerida de conhecimento – é também ela feita de operações de deslocação, rectificação e estabelecimento de ligações. Em certas práticas artísticas ela preside mesmo de um modo explícito todo o processo. As operações de deslocação são visivelmente levadas a cabo por Herberto Helder no seu livro *Os Passos em Volta* (1963). A circularidade do título encerra vinte e três pequenos textos, repletos de constantes recorrências. Certas imagens assombram o livro e acompanham a deriva de uma personagem (ou seriam várias personagens?), numa aproximação em várias frentes à realidade, *os passos em volta*. Parte-se, precisamente, de uma incerteza,

numa noite, num quarto: «A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida... compreende?...» (Helder, 1963: 7). Fala-se aqui do momento em que a matéria é de repente fonte de incerteza, em que se abre um abismo perante o indivíduo: *não se sabe o que quer dizer, mas não deixa de ser significativa*. Um abismo difícil de suplantar. Sugere o protagonista alguns mecanismos de escape à tirania do significativo:

Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação. Faço-me entender? Não? (...) Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental. Palavras fundamentais, curioso... Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença, Medo, Morte, Metamorfose. Digo-a baixo vinte vezes. Já nada significa. É um modo de alcançar o estilo. (Helder, 1963: 7-9)

Exercícios de estilo para domesticar o abismo. A personagem prossegue através do texto: um poeta (que nos dá a entender manusear a linguagem, mas sobretudo a própria vida e as delimitações de si mesmo face aos ambientes, às mais pequenas manifestações do mundo), um poeta «destinado à perdição, [que] vai perdendo o nome pelo país adiante» (Helder, 1963: 13). A andança através da qual vai perdendo o nome é a mesma que simultaneamente transforma os nomes de todas as coisas. O autor apropria-se de lugares, pessoas, acontecimentos, e quando se os lê já não se lhes reconhece o rosto. A imagem mudou. A linguagem não ficou intacta nem imaculada. A personagem procura chegar a Antuérpia, confunde o som dos comboios com a voz de Deus e declara: «de manhã a minha falta de fé parece ainda maior e compreendo que nunca hei-de sair deste quarto e que os comboios são simples pensamentos, como Antuérpia, uma inspiração difusa, confusa» (Helder, 1963: 47). Procura partir para Singapura, em busca de um homem que afinal não existe (só existia o nome, o nome); vagueia através da metódica Europa-central sem papéis, vivendo nos sussurros e nas sombras. Mas na circularidade das palavras conquista, de algum modo, um qualquer lugar novo. Já não é Antuérpia nem nenhuma outra cidade, é um espaço novo construído de texto em texto, de imagem em imagem, através de sucessivas deslocações.

O mesmo sucede com os lugares produzidos por Chris Marker no filme *Sans Soleil* (1983). É-se conduzido pela *voz off* de uma narradora que fala das cartas que lhe escreve um homem – ele, que nunca nos é dado directamente a conhecer.

Permanece sem nome, fora do plano, aquele que faz pairar as imagens de lugar em lugar. Trata-se, desta feita, de imagens de facto: filmagens (algumas não intencionais, outras produzidas para o filme, outras encontradas) do Japão, de Cabo Verde e de outros lugares. As imagens desfilam e os lugares deslizam geograficamente, expandindo-se até espaços mentais mais amplos. A narradora prende-se na observação de estranhos ritos urbanos, nunca inverosímeis, nunca irreais. Apenas dá maior atenção aos significantes que normalmente passam despercebidos, e liberta-lhes uma potência secreta e poderosa. Deste modo, as imagens banais de um primordial jogo de computador transformam-se num peculiar filtro para observar os acontecimentos históricos do mundo, que parecem deslocar-se para uma realidade paralela (ver anexo – figura 1); as raparigas que dançam no bairro de Shinjuku são repentinamente olhadas como crias originárias de outros planetas, que aprendem pela primeira vez os costumes da sua espécie, por repetição; as cerimónias de *coming of age* tornam-se cerimónias de esquecimento, em que as jovens adultas apagam voluntariamente da memória uma certa verdade sobre a vida e a morte que antes conheciam. *Sans Soleil* oferece uma estranha perspectiva sobre o mundo, sugerindo ligações entre acontecimentos, interpretações curiosas que provocam um certo desconforto sobre o observador: porque, apesar de estranhas, não são inverosímeis. Será que é a televisão que nos olha, nas longas horas nocturnas (ver anexo – figura 2)? E será que todos aqueles que pagam um bilhete de metro pagam afinal um bilhete de cinema, dirigindo-se em massa para um grande sonho colectivo, que se passa nos subterrâneos da cidade? A estranheza inunda rapidamente as cenas do mais banal quotidiano.

2. Estranhamento

2.1 Operações de Estranhamento

No final do capítulo anterior referi algumas instâncias em que a deslocação de significantes – a sua subtracção a um original significado e flutuação para outro/outros – provoca um sentimento de estranheza sobre o observador. Interessa, no contexto deste trabalho, explorar a ideia de um particular tipo de estranheza – aquela com que se contacta não em situações de excepção, mas em situações do quotidiano, de uma acentuada normalidade. Começarei por distinguir operações de deslocação de operações de estranhamento. O capítulo anterior abordou a questão da deslocação de signos: um trabalho levado a cabo no domínio do significante flutuante, a um nível estrutural. Toma-se um significante e faz-se com que flutue até outro significado. Ao nível dos conteúdos isto *resulta* numa operação de estranhamento da realidade: a flutuação dos significantes faz com que as imagens, antes familiares, se impregnem agora de um sentimento de estranheza; que ao reconhecimento se acrescente o desconforto de um recém-adquirido desconhecimento, que emana precisamente da nova potência de significado de que a imagem foi investida.

No âmbito deste trabalho, afirmo a intenção de trabalhar o domínio do banal como fonte de uma verdade metafísica e insuspeita. Procuro contrariar a actual tendência para a mistificação de certos fenómenos excepcionais, bem como a ideia da potência criadora individual, da ‘imaginação única’ e do génio. Ao invés de exaltar a excepção que se descortina nas margens do quotidiano, procuro aqui sublinhar que o quotidiano está ele próprio impregnado de situações excepcionais, podendo constituir desde logo uma das maiores fontes de estranheza. Não é, pois, necessário, adorar o bezerro de ouro: é já estranho o bastante que se produzam bezerras de plástico em fábricas na China e, mesmo antes disso, que se faça tudo o que no dia-a-dia se faz. O privilégio dado a um certo tipo de conteúdos (comumente considerados desinteressantes ou até aborrecidos) em detrimento de outros é consciente e explícito, e tem o objectivo de situar a prática artística no regime da não-excepção, no curso e no imaginário das actividades humanas regulares.

Sigmund Freud avançou algumas ideias que se prendem precisamente com o particular tipo de estranheza que emerge daquilo que é familiar e quotidiano,

sugerindo o conceito de *uncanny*¹. Freud sugere dois métodos de aproximação ao conceito – sendo o primeiro proceder à análise etimológica da palavra, e o segundo coligir uma lista de situações que provocam uma sensação *uncanny*, e procurar descobrir o que têm em comum. Ambas as propostas conduzem à mesma conclusão: é *uncanny* tudo aquilo que em tempos se conheceu bem, aquilo que é familiar e que agora provoca uma sensação assustadora, desconfortável e estranha (Freud, 1919: 124).

A análise etimológica é particularmente reveladora neste sentido. A palavra alemã *unheimlich* deriva de *heimlich*. Freud dedica várias páginas a uma extensiva análise do uso do adjetivo *heimlich* ao longo dos tempos. Primeiramente e consistentemente significa a qualidade daquilo que é caseiro, familiar (a raiz da palavra, *heim*, é a mesma que se encontra, por exemplo, em *Heimat* – pátria, no sentido de ‘o lugar ao qual se pertence’). No entanto, Freud sublinha um momentâneo e pouco usual uso da palavra para significar a qualidade daquilo que é misterioso, secreto e inescrutável (1919: 126-133). Esta particular derivação torna a palavra *heimlich* cada vez mais ambígua, até que ela parece confundir-se com o seu antónimo, *unheimlich*. Saussure refere este tipo de fenómenos de evolução da língua, afirmando que «uma diferença que o espírito descubra entre ideias procurará exprimir-se por uma distinção de significantes», do mesmo modo que «quando dois termos se confundem por alteração fonética, as ideias tenderão também a confundir-se» (1916: 204). Neste caso, assiste-se ao surgimento de um novo significante – *unheimlich* – uma definição de estranho que não é tanto o antónimo de *heimlich*, o familiar, mas antes o esclarecimento de uma particular variação sobre o familiar – a qualidade daquilo que é familiar *mas também* primeiramente misterioso e, finalmente, estranho e assustador (Freud, 1919: 134).

Freud prossegue referindo algumas das situações que provocam uma sensação de *uncanny*. A maioria é reconhecível por todos os indivíduos uma vez que, ainda que as referidas situações nada tenham de anormal ou de especial, são frequentemente marcantes e desconcertantes. São algumas delas: o contacto com objectos que

¹ Freud utiliza originalmente, em alemão, a palavra *unheimlich*. Uma vez que não existe em português uma tradução que delimite este particular tipo de estranheza, optei pela utilização da tradução inglesa, *uncanny*, que é empregue habitualmente no contexto das artes visuais. A palavra alemã será utilizada apenas para fins de análise etimológica.

aparentam ter vida mas cuja natureza causa dúvidas (os autómatos que, quando excessivamente realistas e antropomórficos são indubitavelmente *estranhos*; tocar em membros que estão separados do corpo; próteses); a ideia de duplo (que origina a figura do *Doppelgänger*, um hipotético sócia malfazejo que todos podemos vir a encontrar um dia, mas que se traduz mais quotidianamente na estranheza que sentimos ao olhar de repente alguém muito parecido conosco ou a nossa inesperada imagem no espelho); a aparente causalidade entre acontecimentos desconexos; a repetição não intencional de acções ou o retorno não intencional a um dado lugar (Freud, 1919: 135-150). Tomemos o último exemplo. O próprio Freud relata a experiência de deambular pelas ruelas de uma cidade italiana, acabando por desembocar numa rua de particular má fama, alvo dos olhares ocultos de prostitutas, escondidas nas sombras das janelas. Apressou o passo para se afastar dali, mas acabou por de novo caminhar, sem querer, até àquela rua. Perdeu-se, acabando por lá se encontrar mais algumas vezes. O sucedido provocou-lhe uma acentuada sensação de *uncanny*, um arrepio na espinha, a suspeita de uma estranha realidade que perscruta o quotidiano mais banal (Freud, 1919: 143-144). O mesmo se poderia passar se, após ler acerca da noção de espírito dos índios Algonquinos, o *manitou*, o leitor se deparasse num qualquer quiosque de esquina com um pacote de tabaco de enrolar com o mesmo nome. O objecto não poderia ser mais vulgar, inócuo até: mas porquê ali, agora?

Várias destas situações partem de um confronto da racionalidade com fenómenos que lhe custa explicar – uma vez mais, o abeirar do abismo de confusão provocado pela tirania do significante (Deleuze, 1972: 153-197), e pelo fosso que separa o significante do significado, que custa ao homem ultrapassar. Freud refere uma recorrência das crenças animistas, já esquecidas mas ainda latentes, nos indivíduos que se vêm confrontados com situações de aparente onipotência do pensamento (‘desejei algo a alguém; e isso aconteceu’) – a razão diz que essa concepção do mundo não tem validade, mas quando algum acontecimento coloca essa certeza em causa, quando essa explicação do mundo parece ganhar nova vida, uma aguda sensação de estranheza emerge (1919: 154). Freud traça um paralelo com o afloramento na idade adulta de desejos reprimidos na infância, que igualmente causam desconforto e estranheza (1919: 155).

Em todo o caso, trata-se precisamente de uma deslocação dos significantes: *imagens* que se olhava com naturalidade ganham uma nova potência de significado que, porque inesperada, as investe de uma aura assustadora, de uma estranheza quase metafísica. No domínio da ficção e do trabalho artístico, a suspensão voluntária da descrença (Coleridge, 1817: Cap. XIV) assegura desde logo a aceitação pelo observador de inúmeras situações anormais e fantasiosas dentro do sistema estabelecido pelo autor (Freud, 1919:156). No entanto, quando a ficção tem lugar dentro da ‘realidade comum’, surge a oportunidade para que o autor «nos engane, ao prometer-nos a realidade de todos os dias, e [ao] depois levar-nos para lá dela» (Freud, 1919: 157). Nada oferece maior terreno para a ocorrência do excepcional do que o comum.

Esta mesma sensação povoa certos filmes que apresentam situações por demais banais, e mesmo desprovidas de acção, mais do que desponta noutras peças em que permanentemente se é confrontado com ocorrências manifestamente ‘estranhas’. Disso é exemplo [*Safe*], filme realizado por Todd Haynes em 1995, que começa por mostrar o quotidiano da dona de casa Carol White. Longos planos apresentam as acções do dia-a-dia de Carol, retratando pormenorizadamente os espaços da sua casa – uma grande mansão suburbana repleta de comodidades – bem como os seus encontros com amigas, as conversas e idas ao ginásio. Nada de estranho se passa. Mas a permanência das coisas, a mudez da casa, precisamente a ausência de o que quer que seja de excepcional atribui ao filme uma qualidade progressivamente inquietante. A personagem dá corpo a esta inquietação, à estranheza que emana de um dia-a-dia de hábitos enraizados que, na sua repetição consciente (como acontecia às palavras repetidas até à exaustão, de Herberto Helder), parecem tornar-se de repente vazios. Carol White começa a sentir um mal estar físico e psicológico que, sem qualquer explicação médica que não seja a de uma ansiedade sem origem, se torna cada vez mais agudo com o desenrolar do filme.

O retrato da personagem é profundo na medida em que os ambientes que a envolvem o são – é sobretudo o *mundo moderno* que protagoniza o filme, sendo Carol White apenas um dos canais através do qual ele se manifesta, por antagonismo. Todo o filme é atravessado por uma sensação de tempo suspenso, de uma ausência de referências temporais precisas que inscrevam as acções no regular fluxo do quotidiano. O quotidiano existe, mas deslocado, sujeito a um profundo

estranhamento. Quase como se, mergulhado numa solução espessa, o tempo se desenrolasse mais lento, permitindo prestar atenção a pormenores normalmente despercebidos e de aparência inquietante. Gilles Deleuze e Felix Guatari referem-se a este fenómeno afirmando que «parar o mundo exprime perfeitamente certos estados de consciência durante os quais a realidade da vida quotidiana é modificada, isto porque o fluxo das interpretações, ordinariamente contínuo, é interrompido por um conjunto de circunstâncias estranhas a esse fluxo» (1972: 186). Finalmente, e após uma progressiva escalada do mal estar, Carol parte para uma comunidade fora da cidade, onde se reúnem indivíduos que parecem ter desenvolvido uma ‘alergia à civilização moderna’ (ver anexo – figuras 3 e 4). Supostas reacções aos químicos da comida e de tratamento das águas, mal-estar causado pelos fumos de escape, ou proximidade de fábricas não passam de metáforas para um conteúdo simbólico mais carregado – uma opressão generalizada das normas, nas suas faces mais concretas e objectificadas, sobre os indivíduos. O filme termina e o observador descobre-se rodeado pelo seu próprio quarto, pelos objectos do dia-a-dia, pelos gestos que, sem querer, repete. E então instala-se uma sensação *uncanny*.

Enquanto referências para este trabalho, são bastante significativos todos os objectos artísticos que prolongam para lá de si mesmos, no observador, esta operação de estranhamento do mundo. Também os filmes de Gus Van Sant parecem possuir a mesma qualidade de estranheza e de suspensão da passagem do tempo. Fazem, na sua generalidade, uso de uma acentuada dimensão estética associada à cultura jovem, que acaba por incorrer numa certa embriaguez de imagem que, ultrapassando o limiar proposto pelos anúncios ou por certos programas de televisão, atinge precisamente o domínio da inquietante estranheza.

O filme *Gerry* (2002) parece propositadamente negar a ideia de clímax. *Gerry* apresenta a banal história de dois amigos que se perdem num enorme parque natural. Começam por procurar a saída enquanto conversam sobre nada de extraordinário – sobre videojogos, e outras banalidades. Procuram o caminho. Perdem-se. Caminham, e regressam ao ponto de partida. O sol põe-se. A paisagem, antes contida, parece agora propositadamente castigá-los. Está instaurado o domínio das coisas sem nome. A situação nada tem de excepcional, mas a sua repetição, o seu arrastar ao longo de um tempo que parece excessivo – pendendo entre o entediante e o aterrador – torna-a, por fim, especial.

Esta sensação de um tempo suspenso, ou de uma alter-realidade que se revela, quando menos se espera, na situação mais banal (sendo que ambas não deixam nunca de ser a mesma, e é aí que reside a beleza e o terror) é uma das características que procuro veicular neste trabalho, e que contribui para a criação de *espaços mentais* a partir de elementos preexistentes; isto é, para o estranhamento da realidade através da sua deslocação para outros terrenos de potência de significado.

2.2 Processo como Conteúdo

Nos capítulos anteriores apresentei a definição de sistema simbólico, abordei o domínio do significante flutuante, e referi uma particular instância de estranheza que emana de situações do quotidiano, e que está presente em diversas propostas artísticas e literárias que servem de referência ao presente trabalho. Importa agora analisar estas ideias no contexto dos processos de trabalho prático desta dissertação, que resultam em vídeos e sequências de imagens e palavras. Estes são criados através de processos de apropriação (de imagens, sons e palavras de outros autores, ‘sem autoria’, ou produzidos por mim de um modo descomprometido, sem uma intenção concreta), de associação e recombinação. Pode-se olhar um vídeo como um sistema simbólico. É composto por um conjunto de elementos – imagem, som, palavras – que interagem entre si através de relações de equivalências, substituições e solidariedades. Neste caso particular, estes sistemas são compostos por elementos concretos e preexistentes ao uso que agora lhes dou, deslocados dos seus contextos originais.

Na produção artística não é possível falar de opções ‘puramente formais’. Por isso, e em especial num trabalho que faz uso de material apropriado, é importante tomar em conta o processo através do qual se escolhem e se justapõem fragmentos da realidade como a primeira instância de conteúdo do trabalho. Como já foi referido, os significantes utilizados neste trabalho partem da realidade quotidiana. Trata-se de imagens dos *mass media*, retiradas da internet, de livros ou revistas dos mais variados temas, de palavras ouvidas na rua e na televisão, ou lidas na internet, de vídeos gravados casualmente ou acidentalmente. Não existe uma hierarquia nas origens do material: cada elemento é tratado como um significante concreto, passível de ser

utilizado num novo contexto e de dar origem a um processo associativo que se desmultiplica em ligações e novas associações.

William Burroughs foi um forte defensor e praticante deste método. No seu livro *A Revolução Electrónica* propõe diversos exercícios (ou *jogos*, que refere que, como todos os jogos, são de guerra) (Burroughs, 1970: 92) de registo, apropriação, recombinação e *playback*. O autor sugere que estes exercícios podem ser feitos com palavras (Burroughs utilizou frequentemente como método de escrita o *cut up* de jornais e outros textos), gravações de som e fotografias. Hoje, pode-se alargá-los às imagens em movimento. Não se trata de meros exercícios de cariz lúdico, mas sim de tentativas violentas e incisivas de produzir acontecimentos, de criar novas camadas de real e de operar uma disrupção nas mensagens rotineiramente difundidas. William Burroughs explica o seu método através de ‘três gravadores’. O 1º gravador é a situação primitiva, concreta e inalterada. Burroughs dá o exemplo de um café, cujos donos o haviam importunado. O 2º gravador é a gravação desse café: o registo de som e imagem das suas imediações. A gravação faz ainda parte do café, mas tornou-se já independente dele, na medida em que fica fora do controlo dos seus proprietários. A gravação é o *acesso* à realidade que se pretende apropriar. O 3º gravador é o *playback*. Devolvendo os sons e as imagens ao café, e tendo introduzido as alterações que se queira, provoca-se um acontecimento (Burroughs, 1970: 36-37). A realidade muda. Os donos do café em questão mudaram o seu negócio para outro lugar. O som de um motim gravado e reproduzido num outro local pode provocar um motim. E assim sucessivamente.

Pode alargar-se a descrição dos três gravadores a vários métodos e pontos de partida diferentes. Uma frase que se ouve na rua é repetida em casa para um gravador, e utilizada num vídeo. Junta-se-lhe uma imagem por associação. A imagem foi recortada de uma revista, cortada ao meio e combinada com uma fotografia tirada posteriormente. Fotografa-se o resultado. Volta-se a inserir na página da revista. Lê-se outra palavra. Mistura-se com a frase que se ouviu na rua e repete-se. A pouco e pouco, os processos degeneram e transformam os elementos originais, produzindo novas realidades. Quebram-se padrões de associação, ressaltando a estranheza das imagens/palavras/sons. Os registos são o acesso, e o processo é a *acção*.

No prefácio à edição de *A Revolução Electrónica* pela editora Vega, José Augusto Mourão acusa (ou elogia) William Burroughs de uma prática de escrita que se assemelha ao crime, ao roubo, à deformação (2010: 6). De facto, este método encerra um profundo carácter subversivo, pois transforma «as palavras, que são o principal instrumento de controlo institucional, em instrumento de fuga ao controlo». Não só a escrita, mas outros modos de produção, podem servir-se dos elementos e canais utilizados pelos meios de controlo para os destabilizar e pôr a nu a natureza ficcional das mensagens que difundem.

Como referi no primeiro capítulo da dissertação, a natureza da socialização implica que se aceitem rotineiramente modelos artificiais – ficcionais – como reais e naturais; ou antes, que a própria realidade é constituída por ficções e constrangimentos que procuram fixar os moldes através dos quais cada indivíduo interpreta os dados que colhe do mundo. A técnica de apropriação e remistura procura, precisamente, manipular «uma ficção que retira a sua natureza de ficção das outras ficções» que constituem o mundo (Mourão, 2010: 9).

Numa análise da acção social através do prisma da psicologia e da teoria da comunicação, Paul Watzlawick aponta a existência de dois níveis de realidade: a *realidade de primeira ordem* e a *realidade de segunda ordem*. A realidade de primeira ordem corresponde «às propriedades puramente físicas e objectivamente discerníveis das coisas», enquanto que a de segunda ordem se refere ao plano de «atribuição de significado e valor a essas coisas, e [se] baseia (...) na comunicação» (Watzlawick, 1976: 127). A existência deste segundo nível de realidade deriva da necessidade humana de produzir sentido face ao estado de desordem de informação que o mundo permanentemente apresenta. A todo o momento são gerados eventos que ultrapassam a capacidade de discernimento do indivíduo. Para prosseguir uma existência com sentido, surge a necessidade de criar uma ordem que transporte essa mesma desordem para um nível operável. Para tal são rotineiramente criadas explicações para unir eventos desconexos, para lá da sua realidade originária.

Esta compulsão humana é universal, sendo que é praticamente impossível a criação de momentos de *não-sentido*. Quando confrontado com dois ou mais elementos desconexos, a tendência é sempre a de produzir uma ligação entre eles (como exemplificam as experiências de recompensa aleatória relatadas por Paul Watzlawick (1976: 52-53)). Esta compulsão adquire um carácter vital. Pois que o

aceitar de um estado total de desordem é inimigo da sobrevivência, e nos seus antípodas está a existência de um ‘experimentador divino’, que anula qualquer possibilidade de liberdade humana. Entre as duas hipóteses surge este último acto, através do qual «aliviamos o nosso estado de *desinformação* ao inventar uma ordem, esquecer que a inventámos, e senti-la como algo que existe e à qual chamamos realidade» (Watzlawick, 1976: 185).

Os meios de comunicação em massa e todas as estruturas de poder (desde as mais explícitas às mais subtis, como o são todas as instituições de socialização) procuram apropriar-se do papel de invenção dessa ‘ordem’, fornecendo aos indivíduos modelos e padrões de associação. Uma vez interiorizados, é difícil reconhecer-lhes o seu carácter adquirido, não natural, ficcional. Ao voltar a baralhar os eventos, os fragmentos de uma realidade de primeira ordem, e ao produzir novas realidades de segunda ordem, quebra-se as ficções sugeridas pelos poderes instituídos e sugere-se outras, e revela-se a natureza construída daquilo que se considerava natural.

Importa sublinhar que a realidade de segunda ordem não é de natureza puramente imaterial, pois é precisamente sob as suas assunções que os indivíduos agem sobre o mundo, modificando-o *objectivamente* a partir das suas crenças (essas, sim, imateriais). A forma como determinados eventos são apreendidos pelos indivíduos dita as acções por eles praticadas, acções essas que têm consequências empiricamente comprováveis, ou seja, que *geram mais eventos*. Estes eventos darão origem a novas ficções do real que os resgatem a um estado de confusão de informação, perpetuando-se o ciclo *ad eternum*. Torna-se claro que os processos sugeridos neste trabalho partem do mesmo mecanismo utilizado na interpretação do mundo, procurando, no entanto, sugerir várias operações que alterem o seu modo de funcionamento, deixando claro quais os métodos através dos quais qualquer pessoa o pode fazer com o objectivo de reconquistar autonomia e estabelecer novas poéticas.

A própria linguagem, e em especial as línguas ocidentais, estão carregadas de ficções, ou *falsificações*, que condicionam de raiz as concepções do mundo de quem as utiliza. William Burroughs dá como exemplo destas falsificações de linguagem o ‘é’ de identidade, que cinge aquilo que *é* a não ser nada mais do que aquilo que ‘dizem que é’; os artigos definidos, que prescrevem ‘o’ Deus, ‘o’ caminho, não permitindo ‘um’ deus entre tantos outros, ‘um’ caminho entre caminhos; e, por fim, as frases do tipo ‘ou/ou’: ‘ou branco ou preto’, mas nunca ‘branco e preto’ (1970: 88). Os métodos de transformação, manipulação, associação e recombinação da linguagem

(ou das linguagens) pretendem enfim, nas palavras de José Augusto Mourão, agir «contra o poder das palavras e (...) dos sacerdotes (...) controladores axiomáticos de um universo hermético que postularam e fundaram» (2010: 15). E, nesta acção, que se faz das palavras, imagens e sons do mundo, que lhe são devolvidos desfigurados e investidos de novo poder, inventam-se novos mundos em expansões diagramáticas, contra todo o centripetismo.

3. A poética do quotidiano

3.1 Genealogia do trabalho artístico

Em simultâneo e em diálogo com a investigação teórica apresentada nos pontos anteriores, levei a cabo uma investigação prática das mesmas questões, e testei as hipóteses anteriormente apresentadas: a deslocação de significantes preexistentes, o estranhamento de conteúdos quotidianos, e a sua remistura através de novos processos de descodificação, livre associação e recombinação, com o objectivo de produzir modos alternativos de significação. Segue-se uma descrição dos processos utilizados e dos resultados obtidos durante a investigação teórico-prática.

Como forma de exibição pública do presente trabalho, apresento um objecto – uma *caixa* que reúne uma *coleção* de trabalhos – uma cassette VHS (com oito vídeos e um filme 16 mm transferido para vídeo) e duas publicações² (uma antologia de textos e uma sequência de imagens, respectivamente) (ver anexo – figuras 5 e 6). O objecto final não tem um carácter ‘monumental’, uma vez que os vídeos e as publicações são de pequena escala, e exigem uma relação pessoal, 1:1, com o observador. O observador tem poder de decisão sobre o tempo de visualização desses objectos e, após o tempo da exposição, sobre o espaço e contexto em que os vê, e o fim último a que os vota (no caso de esses objectos serem levados para casa, onde se inserem de imediato no universo íntimo de quem os possui, ao contrário do que acontece, por exemplo, com uma instalação, de carácter institucional). A apresentação pública terá lugar na exposição dos trabalhos finais do Mestrado em Arte Multimédia 2010/2012 a realizar-se na Plataforma Revólver em Abril de 2013, sendo que as colecções reunidas em caixas vêm a sua existência prolongada através da circulação pública.

Antes de concretizar os detalhes de produção e os conteúdos destes núcleos de trabalho, importa analisar a sua genealogia: o percurso de produção artística anterior que conduziu aos conceitos e processos agora utilizados. Este percurso teve início nos primeiros anos da Licenciatura em Arte Multimédia, e estendeu-se até ao momento presente. O momento inaugural desta linha de trabalho situa-se num conjunto de três

² Optou-se, pela sua abrangência, pela utilização do termo ‘publicação’ para designar os objectos impressos que integram o trabalho artístico da presente dissertação. A sua heterogeneidade (entre si e em si) dificulta a integração em qualquer das categorias habitualmente utilizadas (*photobook*, que pressupõe uma predominância do *medium* fotografia; *fanzine*, designação adoptada para edições de autor sobre um dado tema, geralmente periódicas; ou *livro*).

vídeos (*Somnambulist wanders Jonestown*, *Terceira Imagem* e *Totem*, todos de 2008). Nos dois primeiros vídeos desenvolvi as primeiras experiências com imagens encontradas e sons apropriados. Em *Somnambulist wanders Jonestown* coloquei lado a lado, em diversos ecrãs, excertos de imagens apropriadas, que se condicionam mutuamente. O *flicker* da imagem fixa do retrato de um homem está acima de um *loop* de vídeo em que um outro homem brande uma corda com um sorriso demoníaco. Ambos são envolvidos por círculos de luz (uma fotografia que recebi por e-mail, transformada pelo acaso de um erro electrónico), que reluzem quando o homem brande a corda. O seu movimento funciona como o motor que alimenta o vídeo, reforçado pelo som, uma colagem de diversas faixas diferentes, principalmente oriundas do *black metal* e da música experimental, ruidosa e desconstruída. O título parece sugerir um espaço mental através do qual se passeia quando se assiste ao vídeo, nos intervalos entre imagens, nas latências que persistem na retina, prolongando planos e movimentos no observador, para lá do vídeo.

Também em *Terceira Imagem* utilizei imagens encontradas e múltiplos ecrãs – dois, colocados lado a lado, um para cada olho do observador, que é condicionado por uma caixa paralelepípedica, aplicada sobre o ecrã, a um único campo visual. Nesta aproximação ao cinema expandido, a ‘terceira imagem’ é aquela que se forma virtualmente, pelo observador, devido à proximidade do olho ao ecrã e ao *flicker*, que faz com que as imagens de ambos os lados produzam, ao centro, uma imagem virtual. O terceiro vídeo, *Totem*, utiliza imagens de produção própria, continuando, no entanto, a exploração da diversidade de ecrãs, que virá a estar presente nos trabalhos actuais, e o condicionamento mútuo que operam as imagens entre si. Neste caso, a imagem de um círculo de fogo com ligeiros movimentos de câmara parece afectar o centro de gravidade de um plano fixo de uma solene entrada de pedra. A sensação é a de se presenciar uma ‘escultura videográfica’, sem qualquer instância narrativa, mas possuidora de uma subtil vertigem. Estes três vídeos representam a génese do trabalho com processos associativos – uma imagem que ‘pede’ um *sample* de som, remisturado com novo vídeo que traz consigo um outro som, que interage agora com o *sample* anterior, criando novos sons, pedindo novas imagens. Os objectivos destas experiências eram, no entanto, ainda bastante diferentes. Prendiam-se sobretudo com a procura da expansão do vídeo para lá da superfície do ecrã (forçando-o sobre os

aparelhos sensíveis do observador) ou através da sua contracção, liberta da narrativa, em busca de uma permanência e de um corpo para o vídeo.

Ainda na senda destas pesquisas, mas já com resultados diferentes, *Technical video on the nature of film* (2010) apresenta em vídeo uma sucessão de planos quase fixos, a preto-e-branco, de manchas informes que sofrem muito ténues mutações, como organismos microscópicos analisados sob um olhar científico. Pequenas manchas eclodem na ‘superfície’ do ecrã, em rápidas explosões visuais que depressa desaparecem. Sucodem-se vários destes planos, de movimentos lentos quase imperceptíveis, orgânicos (ver anexo – figuras 7 a 9). Trata-se, na verdade, de excertos de um filme técnico sobre Meteorologia, realizado em película há pelo menos 30 anos atrás, disponível num banco de vídeos *online*. Do filme técnico ‘sem autoria’ foram cortados excertos de 2 a 5 segundos que mostram planos de nuvens, sem letras ou quaisquer outros elementos visuais explicativos. A duração temporal dos planos foi, posteriormente, aumentada, evidenciando as mais ínfimas mutações das nuvens, conferindo-lhes um peso que no documentário original não possuíam e, sobretudo, destituindo-as do estatuto de objectos, resgatando-as à designação de ‘nuvens’, sendo agora ‘qualquer coisa’ indefinida e, portanto, mais poderosa. A ampliação, no tempo, dos planos permite também descortinar as características de cada *frame* de filme: as partículas de pó, os riscos, as ligeiras alterações, abrindo caminho a um ‘estudo técnico sobre a natureza do filme’. Sem ter conhecimento, no entanto, dos processos inerentes à criação do filme, restam ao observador o título e as imagens como elementos significantes. E estas são detentoras de uma aura ironicamente poética, apesar da designação técnica que lhes serve de título. A descoberta de uma poética oculta nas imagens banais, que só o parar do tempo permite, é decisiva.

Um segundo momento de charneira ao nível do trabalho com vídeo (que se expande além das questões do *medium*, debruçando-se agora sobre processos de pensamento) é *Enter the Mirror*, vídeo que realizei no primeiro ano do presente Mestrado, no contexto de uma apresentação à turma das ideias em desenvolvimento, no âmbito da disciplina de Projecto. Comecei por transformar uma parede ampla em mural repleto de recortes de imagens, desenhos, palavras, esquemas de ideias, imagens de referências unidas por setas, palavras-chave colocadas sequencialmente por forma a criar uma narrativa diagramática de pensamento. A câmara de vídeo

segue um caminho determinado sobre o mural, partindo de um *zoom out* que tem origem na entrada (completamente negra, cobrindo o ecrã) de uma casa de madeira em construção, na qual trabalham um homem e uma mulher com serrotes (ver anexo – figura 10), surgindo de seguida uma questão – *Way in?* (Haverá uma forma de entrar? ou Como entrar?). O metafórico edifício em construção serve de premissa para descobrir a entrada para um espaço desconhecido, uma interrogação (a porta da casa que não tem leitura, pois trata-se de um recorte de revista, uma imagem sem profundidade). O objectivo do vídeo é dar-lhe profundidade (ou seja, revelar os processos de construção, entrar nos diagramas do pensamento). Após o *zoom out*, o olhar da câmara passeia-se por outras imagens, demorando-se em mergulhos (*zoom in*) sobre algumas delas e seus pormenores, sugerindo afinidades entre formas díspares, justapondo diferentes realidades. A câmara mostra uma sequência de imagens de ecrãs e de fotografias obliteradas, de recortes de fotografias de mãos que bradam aos céus, interrogações escritas à mão sobre a hipótese de a linguagem ser um vírus oriundo do espaço, textos escritos sobre imagens encontradas, dos quais só se conseguem ler algumas palavras, escolhidas por aquele que vê o vídeo.

Ao contrário do que acontecia nos vídeos anteriores, aqui existe já uma narrativa, dada pelos movimentos de câmara que seguem um caminho particular. Ao mesmo tempo, existe bastante confusão visual, e é a quem assiste que cabe a tarefa de fazer a gestão da informação disponível. A acumulação de estímulos de ordem diversa está igualmente presente nos trabalhos actuais, e tem uma função de quebra com os padrões de descodificação sugeridos pelos *media*. Os *media* pautam-se pela redundância, que permite a rápida e quase infalível absorção da informação que pretendem comunicar. Optar por um excesso de informação, pela entropia, causa o efeito contrário: a confusão, mas também a possibilidade de escolha, de opção. As imagens são acompanhadas pela música *Enter the mirror*, da banda japonesa Les Rallizes Denudés. Trata-se de uma música ‘espacial’, repleta de ecos, distorções, momentos em que o som queima as colunas, e outros em que ecoa suavemente. O título, de que o vídeo é homónimo, sugere o seu objectivo final: conseguir entrar no ‘espelho’, descobrir o que existe do outro lado da porta escura da casa em construção de onde se partiu. E assim termina o vídeo: um mergulho para dentro da porta, um *zoom in* sobre o negro que apaga o ecrã mas que entra finalmente na outra dimensão, no outro lado da superfície da parede repleta de imagens, finalmente ‘dentro’ do

diagrama que não é uma superfície, mas antes um corpo em expansão em todas as direcções.

De seguida, abandonando o suporte vídeo mas dando continuidade às ideias desenvolvidas no trabalho anterior, importa referir o projecto *Arquivo* (2011), uma colecção de trabalhos ficcionais. Tal como no vídeo *Enter the Mirror*, trata-se de um corpo de trabalho que vive da documentação, servindo-se de imagens fixas e de texto como suporte. No trabalho anterior, o que importa é a exposição de uma estrutura de pensamento, que se expande virtualmente na leitura que lhe é dada pelo observador. Também aqui a documentação do pensamento é investida de grande poder, e eleita como estrutura de trabalhos que não têm uma existência física real. No decurso deste projecto realizei as primeiras experiências com texto, desconstruções de linguagem e jogos de texto/imagem em formato impresso. Adoptei uma linguagem documental ‘oficial’ (como a que é utilizada nas legendas de obras de arte ou em catálogos de exposições), como meio de legitimação da verosimilhança das peças ficcionais. O *Arquivo* é constituído por cinco páginas A4 a cores que coligem dados (título, data, especificações técnicas, sinopse e imagem) de cinco peças. As peças são um documentário acerca do embuste em torno da existência da Finlândia (*Finland does not exist.*), uma sinopse do livro *As Vinhas da Ira* de John Steinbeck, acompanhada de uma imagem de surf com o título *Kalifornien (The grapes of wrath)*, um conjunto de *performances* realizadas em cabines de fotografia (*Untitled (Photobooth piece)*), um envio postal (*Poema mexicano*), dois postais obliterados (*Berliner Gedicht* – poema de Berlim) e um plano para o rapto da colecionadora de arte alemã Julia Stoschek (*Untitled (for Julia Stoschek)*). Experiências reais juntam-se a exercícios literários e imagens apropriadas, acidentes quotidianos são elevados à potência de objectos artísticos, materiais vulgares (páginas A4 de gramagem normal, sobre as quais se imprime em qualquer casa de fotocópias) produzem enfim uma pequena colecção.

Por fim, é de sublinhar a criação de duas publicações que surgem em resposta à tentativa de documentar a Greve Geral de Novembro de 2011 e a respectiva manifestação, a primeira a reunir uma afluência massiva desde há muitos anos. Ambas surgem cronologicamente logo a seguir aos trabalhos de vídeo anteriormente referidos. Têm, por isso, uma forte componente ‘videográfica’, que sem dúvida bebe das primeiras investigações em vídeo, apesar de se servirem de um suporte diferente. A sequencialidade das páginas permite a existência de uma *timeline* similar à do

vídeo, mas o seu controlo recai sobre o utilizador, em vez de ser imposto. A publicação *No pasa nada/Power inverter* é um *photobook* de pequeno formato, a preto-e-branco, constituído apenas por imagens casualmente captadas no dia da manifestação, com uma máquina fotográfica digital de fraca qualidade, que ocupam toda a superfície das páginas. A publicação tem duas capas (que funcionam respectivamente como capa ou imagem central, de forma reversível e escolhida por quem manuseia o objecto). Uma das capas é a fotografia de uma caixa de electricidade, que exhibe num canto o símbolo da TV Cabo em relevo, e sobre a qual alguém *graffitou* a frase «No pasa nada». A outra capa mostra parte de uma caixa que diz «1000 WATT Power Inverter». Apenas se vê a parte de baixo da caixa, porque a parte central da imagem foi invadida por um rectângulo de luz que queimou o motivo, com a forma de um ecrã. Trata-se da fotografia de um gerador eléctrico captada com uma vulgar máquina digital de baixo custo, que produziu espontaneamente aquele enigmático erro. Entre ambas as capas sucedem-se imagens de pés que desfilam sobre a calçada – *screenshots* de um vídeo da manifestação, altamente mediatizada, filmado ao nível do chão (ver anexo – figuras 11 a 13). Existe um sentido de anti-clímax nesta particular representação política: o acontecimento é contido entre duas imagens de ecrãs vazios, dois metafóricos ‘ecrãs televisivos’ que nada mostram, e entre os quais desfilam monótonas variações sobre fotografias de pés em andamento, descontextualizados. Não existe um referente político explícito. O objecto falha na representação da manifestação, como metáfora para a falência dos modelos de representação mais habituais.

A segunda publicação alusiva ao tema, *Without you*, integra já o presente corpo de trabalho, uma vez que problematiza explicitamente questões de apropriação e deslocamento de imagens. É uma publicação a cores, em formato A4, sendo que cada imagem completa ocupa um *spread* A3. É constituída inteiramente por imagens apropriadas, que digitalizei do livro *Povos: O homem e seus destinos*, publicação dos anos 70 que descreve as diversas etnias, formas de organização política, quezílias e questões que afectavam então (e agora) a humanidade, num registo documental peculiar e ideologicamente contextualizado na sua época. Foram digitalizadas diversas imagens (que pertencem ao mundo das imagens muito mediatizadas da *National Geographic* ou, mais recentemente, do *World Press Photo*), que abrangem cenas rituais, encontros das Nações Unidas, praticantes de desporto, paisagens

desabilitadas. As imagens foram depois seccionadas, e fragmentos mais pequenos foram aumentados para A3. O último *spread* do livro mostra uma página do índice do livro *Povos: O homem e seus destinos* (sem, no entanto, denunciar a sua origem), com uma grande lista de nomes e respectivos números de página (ver anexo – figuras 14 a 19).

A outra publicação que integra o presente trabalho, *A Era dos Falsos Profetas*, dá o título ao conjunto dos trabalhos. Colige uma série de textos de carácter narrativo e literário, cujo processo de escrita é indissociável da produção dos vídeos (ver anexo – figura 20). Todos eles partem dum mesmo processo, que depois se desdobra em resultados sobre diferentes *media*. O processo passa pelo registo de frases ouvidas na rua, pesquisa exaustiva sobre temas de interesse, sobre os quais tomo apontamentos soltos e descomprometidos, que nas páginas se misturam com pensamentos e outros significantes. É destas convivências que frequentemente surgem as histórias. A maneira de falar de uma personagem é extraída de sequências de palavras ouvidas ou lidas; acontecimentos reais sobre os quais escrevo servem de génese a muitos textos. A escrita é frequentemente imagética, e partilha a qualidade sensorial dos vídeos. A investigação desenrola-se, enfim, entre vídeo e texto, entre imagem e imagem. Vários dos vídeos cuja análise se segue partiram primeiramente de textos, ou incorporaram textos. Por sua vez, as suas imagens originaram muitas vezes outros textos. O processo é dialéctico e não passa preferencialmente por nenhum *medium* eleito. Os suportes servem, antes, de canais para a concretização de determinadas ideias.

A cassette VHS reúne oito vídeos e um filme 16mm transferido para vídeo, disponíveis para a interacção pessoal de cada observador (numa espécie de *zapping* livre diferente do da televisão, e ainda mais dos *screenings* despóticos das exposições de arte). Os títulos dos vídeos, pela ordem pela qual aparecem na cassette, são *Invocação (Tars n' Eggs)*, *The Table*, *Cimento*, *Dead Hippie's Elogy*, *Milk Flood*, *Arquitectura Morta-Viva*, *A Vingança da Tribo Bajaranã*, *Real Life Fite Club* e *1994*. Destes, apenas o último é composto por imagens intencionalmente filmadas em 16mm a partir de um guião, ainda que tenha recebido posteriormente texto escrito através do processo de livre associação já descrito. *The Table*, *Cimento*, *Milk Flood*, *Arquitectura Morta-Viva* e *Real Life Fite Club* utilizam imagens captadas por mim não intencionalmente, que facultam o acesso a realidades diversas, descomprometidas e quotidianas. *Tars n' Eggs* é constituído por filmagens de autoria partilhada com

Helena Vieira. *Dead Hippie's Elegy* utiliza fotografias da autoria de Sara Rafael. *A Vingança da Tribo Bajaranã* é composto por imagens apropriadas do *Youtube*.

Optei por reunir os vídeos numa cassette VHS por ser o formato mais adequado à natureza das peças apresentadas. Este formato, que caminha para a obsolescência, condiciona fisicamente a visualização das peças. É necessário que o observador tenha acesso a um leitor de VHS, o que não é de todo impossível, mas atrasa o imediatismo oferecido pelo DVD. Por outro lado, o VHS garante a gravação sequencial dos vídeos, permitindo-me architectar um 'programa', de A para B, a que o observador assiste. A ordem pela qual os vídeos são dispostos é relevante. Ainda que isso seja possível de conseguir no formato DVD, ao VHS acresce a condicionante de que é necessário uma interacção física do observador com o objecto. Os formatos digitais (DVD, *streaming*, ficheiro) permitem uma manipulação mais livre por parte do utilizador, que pode clicar mais à frente ou mais atrás na *timeline*, tendo total flexibilidade na observação dos conteúdos. O VHS exige a percepção dos tempos ocupados pelas diversas partes no suporte físico, estabelecendo uma relação de proximidade, que exige a atenção do observador. Por outro lado, uma cassette VHS é visualizada, a maior parte das vezes, num ecrã de televisão. Mais uma vez, pretendo que os vídeos se insiram num universo pessoal e de pequena escala. O computador pessoal oferece essa possibilidade, mas é ainda espaço de trabalho, lazer, aprendizagem. Por oposição, a televisão é tradicionalmente associada aos tempos livres e é o palco por excepção da representação, da imagem. Os suportes físicos e os canais envolvidos na visualização deste trabalho são elementos de significação adicionais para a reflexão proposta.

O programa da cassette VHS inicia-se com *Invocação (Tars n' Eggs)*. As imagens, captadas por mim e pela artista Helena Vieira, originaram duas edições de vídeo diferentes, assumindo ambas as autoras o mesmo título e a autoria partilhada das peças. A cassette inicia-se ao som de tambores. As imagens são de uma taberna, onde se desenrolam rituais diversos – a bebida, o jogo, a comida, o tabaco e a dança (ver anexo – figuras 21 a 24). Esta insólita 'cerimónia ritual' serve de introdução às peças que se seguem, constituindo-se como uma humorística 'evocação das musas' que destabiliza, desde o início, o equilíbrio entre o erudito e o popular, a representação e a coisa em si, a ficção e o real.

Segue-se *The Table*, exercício videográfico de um minuto, que utiliza um plano fixo filmado por distração, da superfície de uma mesa de vidro, em que se vêem as duas metades de duas pessoas – as pernas, reais, à transparência, e a imagem dos troncos, cabeças e braços, no reflexo (ver anexo – figura 25). Duas vozes, de homem e mulher, discutem sobre a natureza ontológica da mesa, concluindo que se trata de uma divisória entre dois mundos. *Cimento* é um diário videográfico que apresenta as descrições de 3 dias que se sucedem, temporalmente imprecisos, interrompidos por uma noite. O texto é dado por legendas, e o vídeo não tem som. A leitura é feita individualmente e em silêncio por cada observador. As imagens mostram planos não ortogonais de um edifício de betão bruto, *neons*, ares condicionados e planos abertos de uma paisagem. No final, a utilização de dois ecrãs em simultâneo (*split screen*) coloca em diálogo duas realidades muito diferentes – uma planta de interior num escritório fechado, filmado através da montra lugubrememente iluminada, e os elementos de uma misteriosa paisagem natural (ver anexo – figuras 26 a 29). Estas imagens, apartadas dos seus contextos originais, articulam-se com o texto na criação de estranhos ambientes psicológicos.

Dead Hippie's Elegy, *Milk Flood* e *1994* reportam-se a uma mesma espécie de vivência urbana em que impera o excesso de imagem. Existe uma citação explícita das fórmulas utilizadas pelos *media*, bem como dos universos *pop* que os alimentam. Ambas são dadas, no entanto, em excesso, impondo uma embriaguez de estímulos que abre espaço à reflexão. Em *Dead Hippie's Elegy* recorro a imagens fixas, fotografias compostas visualmente de forma a acentuar a sua bidimensionalidade. As imagens são agregadas segundo características formais, tendo o cuidado de não revelar a identidade das pessoas retratadas, cingindo-se aos ambientes, *posições* corporais e comportamentos (ver anexo – figuras 30 a 32). Trata-se de fotografias analógicas de uma reunião de pessoas na qual tomei parte, da autoria da fotógrafa Sara Rafael. O texto desenrola-se sobre a imagem na vertical, de baixo para cima, assemelhando-se a um genérico. Pretendo aproximar o vídeo dos *slideshows* que abundam no Youtube. A acumulação de estímulos (imagens, texto em movimento, música de Jackson C. Frank, *Relations*, com letra cantada) mimetiza igualmente a referida condição dos *media* modernos centrados no utilizador. Os vários elementos entram em competição, criando dificuldades na gestão da atenção do observador, que

se vê obrigado a escolher apenas um dos elementos, em prejuízo dos restantes. O observador é confrontado com uma sensação de *overload*, sobrecarga de informação.

O texto é um (propositadamente) duvidoso poema de minha autoria que dá título ao vídeo, *Dead Hippie's Elegy*, e contém diversas referências à cultura *hippie* dos anos 60 – como ‘Bucky’ (Buckminster Fuller, inventor das estruturas geodésicas e arquitecto visionário da utopia *hippie*), ‘Charlie’ (Charles Mason, homicida e líder de um grupo ‘libertário’, cujos crimes acabaram por terminar o clima de esperança característico da cultura alternativa dos anos 60), que se misturam com referências a geometria, portais espacio-temporais que já não funcionam, GG Allin (músico americano, conhecido pela sua atitude violenta e auto-destrutiva), Jackson C. Frank (cantautor de grande talento e sensibilidade, cuja vida foi pontuada por um misto de sucesso e acontecimentos trágicos, o primeiro dos quais um fogo na sua sala de aulas da escola primária, que vitimou vários dos seus colegas). A mistura de referências simultaneamente utópicas e trágicas, de imagens com uma acentuada componente estética, utilizadas numa composição, mostram a libertação e opressão ambas presentes no tipo de ambiente retratado. As imagens lançam uma interrogação acerca do verdadeiro conteúdo do vídeo e da sua mensagem, que procuro que seja dissidente face às formas mais clássicas de ideologia e de comunicação. A cisão é formulada através da sobrecarga, excesso e má gestão do tempo e dos *media*. A elegia para o *hippie* morto é cantada num tempo em que já não há *hippies*, mas muitos dos seus simulacros, em que as vivências de todos os tempos e espécies se misturam, desordeiramente, como os diversos estímulos deste vídeo.

Milk Flood conta a história de quatro jovens, duas raparigas e dois rapazes, que decidem assustar o dono de uma loja de penhores, fingindo um assalto. Quando o dono dá luta, envolvendo-se numa briga com os jovens, a confusão arrasta-se para a rua, provocando um acidente a uma carrinha de leite, cujos conteúdos se espalham pelo asfalto, provocando a famosa ‘inundação de leite’ que dá o título ao vídeo. Instalada a confusão, os transeuntes pilham livremente todo o ouro e prata que conseguem.

Ao longo do vídeo não é mostrada qualquer imagem desta história. A história é narrada em *voz off* pelos participantes de um programa de rádio (a apresentadora, um dos protagonistas da história e alguns comentadores presentes em estúdio) que

recordam o acontecimento, falando em inglês americano. A acompanhar a conversa sucedem-se imagens de jovens portugueses e planos banais, entrecortados com imagens de mãos que trazem consigo o som de *The Lonely Sea*, balada melancólica dos Beach Boys que é ouvida integralmente no final do vídeo, acompanhada pela sequência das imagens de mãos (mãos de mulheres, pormenores filmados de revistas eróticas).

O processo de criação de *Milk Flood* é particularmente esclarecedor no que diz respeito à investigação teórico-prática iniciada na Licenciatura, que agora aprofundei. O primeiro passo da montagem do vídeo foi a composição da sua história. A narrativa não estava predefinida: o seu aparecimento deu-se durante o processo de criação. Comecei por cortar uma entrevista do músico Roky Erickson no programa de rádio *Modern Humans' Show*, isolando elementos das suas intervenções, das intervenções dos locutores e dos participantes por telefone. A partir de certas frases («probably in the 1980s», «You just remind me of this time that my older bother kept me up, and Werewolf was on...», «well, it's a nazi kid song», etc.) construí uma sequência de respostas, para as quais faltavam perguntas, interações. Escrevi fragmentos de texto que se lhes seguiam ou os antecediavam. Li esses fragmentos, assumindo a minha voz (e o seu sotaque americano imperfeito) como a da locutora que conduz o programa. Após uma primeira tentativa, recolhi algumas imagens não intencionais (filmagens de amigos em contexto diversos) que misturei com outras imagens, iniciando a construção, já intencional, de um universo visual que, por sua vez, forneceu indicações para o desenvolvimento do texto em *off* (ver Anexo – Figuras 33 a 42).

Os dois vídeos que se seguem, *Arquitectura Morta-Viva* e *A Vingança da Tribo Bajaranã*, adoptam abertamente uma linguagem documental para construir duas ficções díspares. *Arquitectura Morta-Viva* começou por ser uma publicação, na qual dois arquitectos ficcionais, cujas biografias escrevi através de processos associativos, discorriam acerca de diversos exemplares de 'arquitectura morta-viva'. As imagens utilizadas fazem parte de uma colecção de fotografias tiradas por mim de modo descomprometido, ao longo do tempo, de edifícios de carácter utilitário, geralmente não considerados emblemáticos pelas populações e pelos especialistas, mas cuja arquitectura é monumental, adopta reminiscências totalitárias ou decoração com elevada carga simbólica (ver anexo – figuras 43 – 45). Após algumas experiências em

formato impresso, optei pela formalização do objecto em formato videográfico, que permite a adopção de uma ‘estética do documental’ mais satisfatória.

A *Vingança da Tribo Bajaranã* apoia-se mais explicitamente no formato documental, fazendo um breve e humorístico retrato da prática de alargar as orelhas entre as ‘tribos urbanas’ contemporâneas, através da linguagem da Antropologia Visual. A concepção da peça passou pela apropriação de vídeos colocados por jovens no *Youtube*, em que demonstram os processos de alargamento das orelhas ou falam acerca das razões que os motivam a adoptar essa prática. Estas imagens foram misturadas com depoimentos de Jean Rouch acerca do papel do antropólogo e as problemáticas da representação, a que acresce um texto de minha autoria, que ironiza a adopção estética e ritualística (como modo de inserção em grupos) de práticas conotadas com grupos étnicos específicos (como os Botocudos, no Brasil) por jovens europeus, sem que exista uma grande reflexão (ver anexo – figuras 46 a 49). O acto de adopção desse visual é, ele-mesmo, um processo de apropriação de imagem, um deslocamento cultural, que o vídeo inversamente mimetiza, transformando os jovens europeus em ‘sujeitos’ do olhar de um ficcional antropólogo.

Real Life Fite Club apresenta uma luta de rua, filmada de modo *voyeurista* do alto de um prédio. A cena foi filmada por mim, às escondidas, no período em que vivia no 4º andar de um prédio em Hamburgo, na Alemanha. Numa hipotética *mimesis* do filme *Fight Club* (David Fincher, 1999), um grupo de homens entre os 20 e os 30 anos, batem-se numa luta amigável mas feroz, num local público (ver anexo – figura 50). A ‘aparição’ de acontecimentos fortuitos no dia-a-dia confirma a estranheza intrínseca do quotidiano, em que acontecem, de facto, as coisas mais inesperadas, sem encenação e sem necessidade de manipulação para que se tornem mais especiais ou estranhas.

Por fim, *1994* é um filme 16mm (transferido para vídeo, para permitir a apresentação nesta colecção), cujo título cita *1984* de George Orwell e o género ‘distopia futurista’. Também aqui se trata de uma distopia futurista, mas a sugerida data futura situa-se ironicamente nos passados anos 90. O filme é constituído por imagens captadas pela primeira vez a partir de um guião, a partir das quais foi escrito o texto lido em *off*.

Após um breve olhar sobre os processos envolvidos na pesquisa prática, levarei a cabo uma análise conceptual das peças apresentadas e dos seus conteúdos.

3.2 A Era dos Falsos Profetas

A Era dos Falsos Profetas parece indiciar uma demanda quase arqueológica por entre a realidade quotidiana. Os estratos do real são revolvidos, apropriados: fotografias, gravações, vídeo, recortes que se separam do ser transformando-se em imagens, canais de acesso às realidades, que se tornam delas independentes. Como numa expedição arqueológica, só os indícios sugerem as origens, as histórias anteriores dos objectos, das imagens, das linguagens. O arqueólogo não pode senão reorganizar os fragmentos segundo a sua própria linguagem, uma ficção, e através dela recriar as linguagens do passado, ou mesmo inventar as linguagens do futuro. O trabalho de prospecção faz-se no tempo presente: o tempo de vida conhecido, o final do século XX e o início do século XXI, tempos porém mais difíceis de escavar, porque atolados de estratos e de símbolos. Pensa-se o tempo em que se vive, com a afirmativa subjectividade de fazer parte do objecto de estudo. Olha-se o dia-a-dia, mas procura-se um novo olhar, que lhe descortine os interstícios enigmáticos ou, ao invés, um olhar que se afaste o suficiente para ver uma imagem maior – a mesma, mas diferente.

Trata-se, pois, de uma procura dentro da linguagem e das imagens do nosso tempo, para as quais se procuram novos modos de significação, através de subtis deslocamentos de imagem em imagem. Ao explorar os elementos contidos na caixa, o observador/leitor é invadido por uma sensação de um tempo suspenso. Resta olhar-se a si mesmo face à estranheza da familiaridade dos espaços ficcionados. O texto *Os pais dos miúdos* poderia ser um prólogo ao corpo de trabalho. Estendendo indefinidamente um momento – o momento de uma queda num rio, com uma mochila às costas cheia de pedras cuidadosamente escolhidas – o texto descreve um cenário queimado pelo sol, que se desvia a cada dia para um azul cor de fundo de piscina, em que há uma exagerada quietude. Descreve-se o acto último do desaparecimento de um grupo de adultos, que dá lugar a um novo tempo da história, de quotidiano estagnado. Poderia falar-se de uma meta-história do nosso tempo, de um outro olhar sobre a

história. Os significantes são os mesmos, mas foram investidos de novas potências de significado.

1994 fala da exportação da cultura americana e a sua adopção noutros países, a sua inserção no quotidiano mais banal, as promessas dos *media* e do espectáculo, a sua falência, e de novo a sua concretização (o milagre) sob as formas mais banais e inesperadas. Como foi referido anteriormente, *1994* alude ao género de distopia futurista, mas fixa o seu período temporal no passado. A década de 90 do século XX é eleita como o momento de charneira em que as gerações vindouras deixaram de poder esperar uma vida melhor do que a dos seus pais, em que o capitalismo avançado mostrou definitivamente as suas cores menos auspiciosas. Ao mesmo tempo, foi a década crepuscular do convívio pessoal, o último exalar dos adros de prédios nocturnos, antes do instalar definitivo dos novos modos de vivência que ligam todos os indivíduos através do elo único do espectáculo (Debord, 1967), mas nunca entre si. O segmento apresentado passa-se numa feira popular dos nossos dias. As imagens desenrolam-se, ao mesmo tempo nostálgicas e actuais, acompanhadas por uma narração em *voz off* que evoca pequenos apontamentos do tédio do quotidiano, reanimados pelas coloridas luzes da feira.

A meio do filme, uma mulher com um longo vestido com padrão de manchas de tigre abre duas latas de refrigerantes – uma Coca-Cola e uma Pepsi – que misteriosamente verte para um mesmo copo, perante os olhares inquiridores e surpresos de três crianças (ver anexo – figuras 51 a 53). Trata-se de uma operação alquímica, uma alquimia do capitalismo tardio, deslocalizado, produzido em fábricas locais, que parece poder acabar o mundo, produzir magia, ou esgotar-se na banalidade do sabor adocicado, indistinguível, desmistificado como uma falsa pedra preciosa. O final do segmento sugere um solarengo reencontro num carrossel de feira, um optimismo no entanto toldado por notas amargas da premonição de que, mais uma vez, *nada vai acontecer*. O problema das pequenas localidades, dos pequenos universos colonizados pela cultura global é precisamente esse: ainda que tudo mude, nada verdadeiramente acontece. E só entre o tédio da banalidade pode surgir um milagre.

A ideia de ‘milagre’ ou de ‘verdade metafísica’ assombra frequentemente a prática artística como objectivo último ou meta a atingir. Esta situação é ironizada no

texto *A Era dos Falsos Profetas* (que integrado a publicação com mesmo nome, e cujo título abarca todo o corpo de trabalho). Neste texto, um grupo de ‘investigadores’ (artistas, pensadores, cientistas) procura uma grande verdade. Presos numa sala, recorrem aos ídolos na busca da verdade. Apenas um deles abandona a sala para errar pelo mundo exterior, regressando enfim com uma simples conclusão: um mapa vazio (o *Mapa do Oceano* sugerido por Lewis Carroll em *A Caça ao Snark*), em que quaisquer coordenadas se equivalem a todas as outras, em que a grande verdade é que não existe qualquer ordem superior, mas que a desordem é impressionante e aterradora o bastante. Também no texto *O milagre acontece*, na mesma publicação, alguém presencia uma verdade, mas sempre num ambiente de acentuada normalidade, em que a poesia é codificada nos sinais de fumo de tabaco, no ladrar dos cães, na comunicação redundante dos rádio amadoristas que apenas podem falar sobre os aspectos técnicos do rádio amador, enfim uma poesia «estupidamente inacessível, codificada em linguagens que nem nos damos ao trabalho de estudar» (Cordeiro, 2012).

A poética do banal, a descoberta do estranho que afinal sempre nos rodeia, atravessa todo o corpo de trabalho. Só pode ser revelada através da desconstrução do mundo e dos seus habituais modos de significação. Só fazendo flutuar o significante disponível se podem actualizar as ligações que produzem o conhecimento do mundo. No vídeo *Cimento*, lugares banais são apresentados como espaços mentais definidos através das imagens e do texto. No primeiro dia, planos não ortogonais transformam a Igreja do Sagrado Coração de Jesus, inteiramente construída em betão bruto (da autoria dos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Nuno Portas) num estranho lugar chamado ‘Extromocidente’. Impressões de uma alergia ao betão são acentuadas por novas imagens da mesma zona, desta vez *neons* a que se juntam descrições de sensações olfactivas, reacções do corpo que indiciam uma deslocação para um lugar tropical, exótico, que é recriado, no entanto, com filmagens de recantos da cidade de Lisboa. No último dia, a imagem desolada de um escritório vazio concorre com o primeiro plano diurno do vídeo, já não na cidade, mas numa paisagem natural. A frase «Parece que encontrámos a porta para o Verão» sugere uma mudança de paradigma no universo até então claustrofóbico da narrativa fragmentada, deixando o final do diário em aberto.

A diluição de origens e autorias não visa uma desresponsabilização do autor que trabalha com imagens encontradas. Pelo contrário: ela serve precisamente um pensamento sobre essas mesmas imagens. As origens, longe de não serem importantes, são de facto determinantes. É por operar com imagens preexistentes, oriundas do momento presente e da cultura popular ou quotidiana, que o trabalho fala sobre essas realidades, porque se envolve dialecticamente com elas, as põe em discussão, as pensa de novo. Um pensamento ético preside às opções ‘formais’ e estéticas, e uma por vezes acentuada estetização das imagens (como a que acontece em *Dead Hippie’s Elegy*, *Milk Flood* ou mesmo *Without You*) é uma acção consciente, ela-mesma um elemento significante.

A publicação *Without You* é um exemplo premente da significação da dimensão estética por vezes presente no trabalho. Como explicitiei no capítulo anterior, trata-se de uma colecção de imagens apropriadas do livro *Povos: O homem e seus destinos*, com pormenores aumentados e reproduzidos a cores em *spreads* A3. As imagens são abstractas, portadoras de uma patina nostálgica que é dada pela trama de impressão e pelo envelhecimento do papel, cujos efeitos plásticos ressaltam após a digitalização e ampliação. A qualidade analógica e marcadamente estética da imagem contrasta com o aspecto ‘barato’ e digital de outras imagens utilizadas ao longo do trabalho. Existe, aqui, algum preciosismo, uma atenção dada às manchas, cores, à sucessão das imagens. No entanto, formas inteligíveis perscrutam as imagens aparentemente abstractas. Resquícios de figuras humanas, de janelas partidas, emergem de repente das composições. Grupos de esquiadores indistintos aumentam de número à medida que se passam as páginas, formando uma multidão. Depois, intui-se uma multidão num grande rio. Assim aumentados, os indivíduos resumem-se a manchas sem identidade, entre a mancha e o objecto. Lembram outras imagens de outras multidões, seguidores e opositores, grandes massas humanas. O último *spread* do livro mostra uma página do índice do livro. Vê-se apenas uma grande lista de nomes e respectivos números de página, não se sabendo a que livro pertencem ou de que trata. Os nomes são relativos a locais do mundo, acontecimentos, etnias e temas mais especulativos. Numa das entradas pode ler-se «Ânsia de poder». Intui-se, então, de que poderá tratar a publicação. Lê-se as imagens à luz dos nomes, e inevitavelmente criam-se ligações. Mas a representação directa e reconhecível da realidade é negada; é mostrada, ao invés, a representação da representação – imagens

que parecem ser só imagens, concretas, superfícies, mas que escondem uma secreta carga ideológica, que, não explícita, emana antes através de processos inconscientes. Falar sobre um acontecimento político (que é o mesmo que dizer, sobre a vida em comunidade) é falar sobre a sua representação, sobre os códigos que a um tempo o relatam e definem. Todo o trabalho procura operar um deslocamento sobre esses códigos, devolvendo-os estranhos, mas ainda presentes.

Um exame do conjunto dos trabalhos encontrará, enfim, um olhar particular sobre o nosso tempo – verdadeiramente uma era de falsos profetas – focalizado nas suas manifestações que não lograrão figurar na história, mas que não são por isso menos relevantes para a sua compreensão. Aqui, são examinados os efeitos de deslocamentos e estranhamentos, de remisturas, de rápidas associações que o pensamento faz entre signos esquecidos. São os signos que remontam aos momentos a que apenas o desinteressado registo facultava acesso, os tempos mortos ou os tempos de entediante azáfama, cuja manipulação permite desvelar novas ordens de significação, rompendo com as anteriores e sempre prestando os signos a novas apropriações, novos sistemas-motores de criação de novos mundos neste mundo.

Conclusão

Na presente dissertação teórico-prática apresentei por etapas uma teoria simbólica do trabalho de apropriação no contexto artístico. Começando por definir alguns conceitos de base acerca de sistemas simbólicos, partindo dos campos da Linguística e da Antropologia Estrutural, enquadrei a prática artística nos espaços de potência da significação. Para tal utilizei o conceito operativo de significante flutuante, cunhado por Claude Lévi-Strauss. Após analisar a prática da apropriação estruturalmente, sugeri os efeitos interpretativos por ela suscitados, quando envolvendo o universo temático do quotidiano. Conclui que a apropriação e deslocação de significantes preexistentes de origem familiar e banal revela aquilo que neles existe de estranho e de extraordinário. Referi, em seguida, os processos por mim utilizados a nível prático na manipulação dos materiais apropriados, sublinhando as implicações simbólicas e críticas que lhes são subjacentes.

Simultaneamente, persegui através da investigação artística os mesmos objectivos, acompanhando a investigação teórica. Estudei os resultados da apropriação de materiais de origem diversa, através da sua manipulação e remistura com diferentes elementos. Deste conjunto de operações resultou uma colecção de vídeos e publicações, compilados numa unidade individual, uma caixa, que pode ser livremente visualizada pelo utilizador sem restrições de tempo ou espaço.

A intenção por detrás desta proposta residiu na defesa de uma prática artística que se funda em material já existente, no trabalho com as ‘coisas do mundo’, em oposição à concepção do ‘isolado génio criativo’ cuja interioridade serve em exclusivo de motor à prática da arte. Procurei afirmar a urgência de uma prática artística como acto político de reflexão e diálogo com as condições da realidade quotidiana, mas demarcá-la de um impulso interventivo literal, perseguindo o desvelar de uma poética escondida no quotidiano.

Mediante o trabalho desenvolvido, considero que os objectivos inicialmente traçados foram, de um modo geral, atingidos, na medida em que penso ter produzido um corpo de trabalho artístico auto-suficiente, que representa a súpula desta etapa de reflexão e produção. De igual modo, creio que o trabalho teórico apresenta de forma

esclarecedora a pesquisa levada a cabo no decurso do Mestrado, bem como as conclusões que dela extraí.

No futuro, importará explorar algumas pistas de investigação lançadas pelo presente trabalho. Uma das questões a desenvolver será uma definição mais aprofundada de arte política, à luz da prática aqui sugerida, que se baseia numa defesa do quotidiano preexistente como fonte de poética, reflexão e acção. Para tal, será útil não só continuar a leitura de material relevante, mas testar os limites desta prática ao nível da sua recepção. Esta questão prende-se com a abrangência de públicos do presente trabalho artístico, e no modo como este pode ser apresentado a grupos mais alargados. De igual modo, importa pensar a questão da autoria em relação ao trabalho artístico realizado com material apropriado. Uma vez que esta prática utiliza democraticamente quaisquer estímulos exteriores, é relevante pensar de que modo os seus resultados devem voltar a entrar em circulação, sendo a partir daí, igualmente passíveis de ser apropriados por outras pessoas. No fundo de todas estas questões reside, por fim, um contínuo questionamento acerca do meu possível papel como artista na sociedade, servindo-me das práticas de linguagem que ela permite, e que procuro, a todo o momento, minar e expandir.

Referências

- ARISTÓTELES (séc. IV a.C.)
Política [Lisboa: Vega, 1998; 664 p. Nota prévia de João Bettencourt da Câmara. Pref. e rev. literária Raul M. Rosado Fernandes. Introd. e rev. científica Mendo Castro Henriques. Trad. e notas António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Índice de conceitos e nomes Manuel Silvestre.]
- BOAL, Augusto (1975)
Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. [Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009; 304 p.]
- BURROUGHS, William (1970)
The Electronic Revolution. Alemanha de Leste: Expanded Media Editions. [A *Revolução Electrónica*. Lisboa: Nova Vega, 2010; 96 p.]
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1817)
Biographia Literaria. [Project Gutenberg, 2004. Web <http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm> acedido a 24.08.2012]
- CORDEIRO, Filipa (2012)
A Era dos Falsos Profetas. Lisboa: edição de autor.
- DEBORD, Guy (1967)
La Societé du Spectacle. Paris: Buchet/Chastel. [*The Society of the Spectacle*. Londres: Rebel Press, 1994; 119 p.]
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972)
Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Oedipe. Paris: Les Editions de Minuit. [*Mil Planaltos : 2º Vol. : Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004; 653 p.]
- FREUD, Sigmund (1919)
«Das Unheimliche» in *Imago*, 5 (5-6), 297-324. [«The Uncanny». in *The Uncanny*. Londres: Penguin Books, 2003; 161 p.]
- HELDER, Herberto (1963)
Os Passos em Volta. Lisboa: Portugália Editora. [Lisboa: Assírio & Alvim; 2009; 190 p.]
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958)
Anthropologie Structurale. Paris: Plon. [*Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975; 456 p.]
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1950)
«Introduction à L'Oeuvre de Marcel Mauss». in Mauss, *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France. [«Introdução à Obra de Marcel Mauss». in Mauss, *Ensaio Sobre a Dádiva*. Lisboa: Edições 70, 2011; 224 p.]
- MOURÃO, José Augusto (2010)
«O Poder das Palavras». in Burroughs, *A Revolução Electrónica*. Lisboa: Nova Vega; 96 p.
- ROCHER, Guy (1969)
Introduction à la Sociologie Générale : Tome 1: L'Action Sociale: Montreal: HMH. [*Sociologia Geral : A Acção Social*. Lisboa: Editorial Presença, 2012; 172 p.]
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916)
Cours de Linguistique Générale. Lausanne e Paris: Payot. [*Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Dom Quixote, 1992; 392 p.]

WATZLAWICK, Paul (1976)

How real is real?: Confusion, disinformation, communication. Nova Iorque: Random House. [*A realidade é real?*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991; 240 p.]

Filmografia

HAYNES, Todd (1995)

[Safe]. EUA/Grã-Bretanha.

MARKER, Chris (1983)

Sans Soleil. França.

SANT, Gus Van (2002)

Gerry. EUA.

Anexo

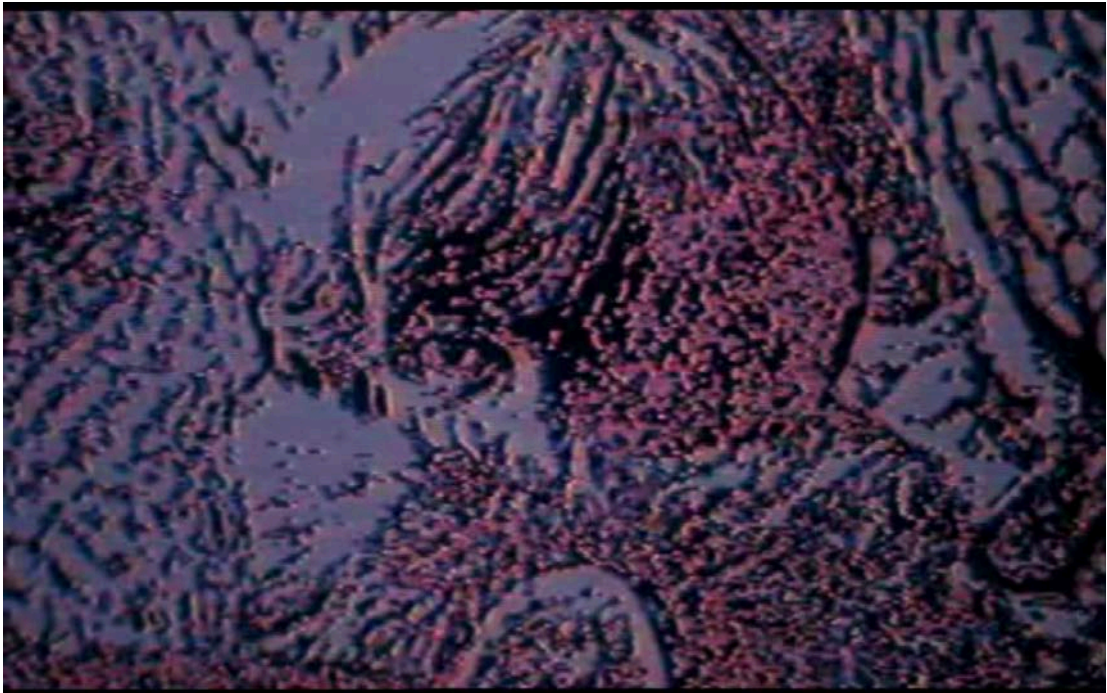


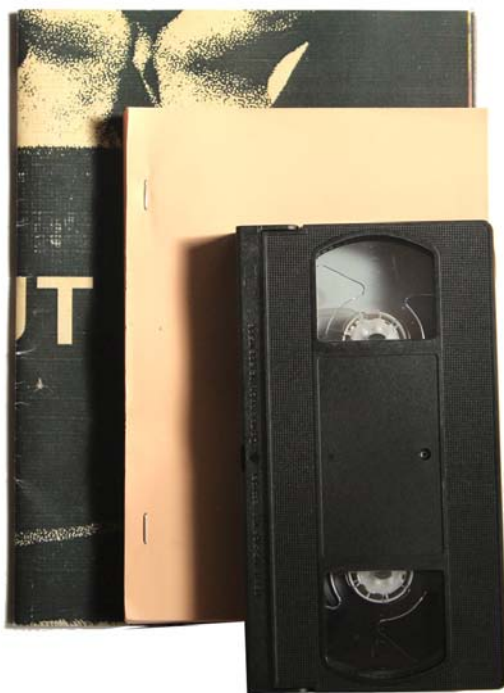
Figura 1 – Chris Marker, *Sans Soleil* (1983), *frame* de filme 16 mm. Misteriosos olhos de um japonês sem nome, que vive nas ruas, olham a câmara. A realidade e a história são sujeitas a um filtro electrónico, que as desloca a uma nova realidade apelidada ‘the zone’.



Figura 2 – Chirs Marker *Sans Soleil* (1983), *frame* de filme 16 mm. «The more you watch (...) television, the more you get the feeling it's watching you». Haverá algo de estranho na entediante realidade da televisão nocturna?



Figuras 3 e 4 – Todd Haynes, *[Safe]* (1995), *frames* de filme 35 mm. Os ambientes assumem um estranho protagonismo no filme *[Safe]*.



Figuras 5 e 6 – Filipa Cordeiro, *A Era dos Falsos Profetas* (2012), caixa, cassette VHS, duas publicações.



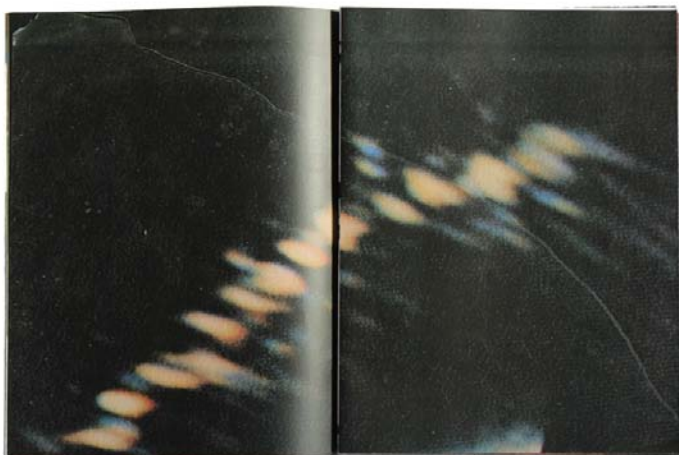
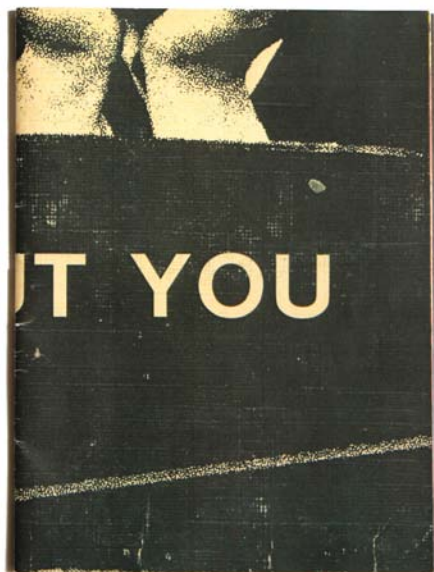
Figuras 7 a 9 – Filipa Cordeiro, *Technical video on the nature of film* (2010), *stills de vídeo*.



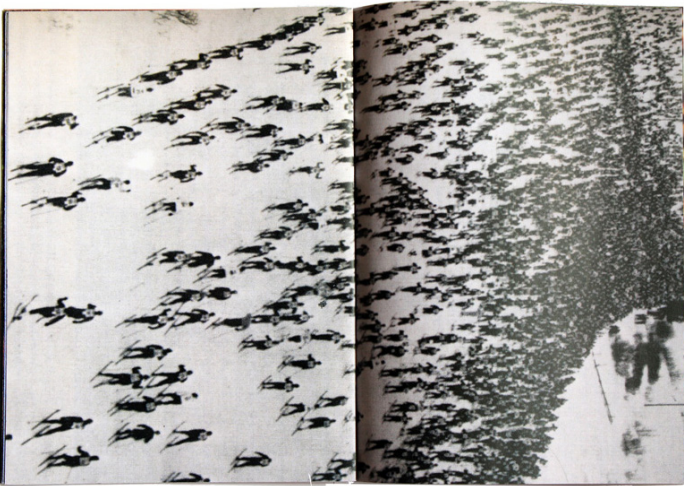
Figura 10 – Filipa Cordeiro, *Enter the Mirror* (2011), *still* de vídeo. A indefinida porta de um edifício conceptual em construção.



Figuras 11 a 13 – Filipa Cordeiro, *No Pasa Nada/Power Inverter* (2011), capas reversíveis e *spread* da publicação.



Figuras 14 a 16 – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), capa e *spreads* da publicação.



Índice

100 - Introdução

101 - Capítulo 1

102 - Capítulo 2

103 - Capítulo 3

104 - Capítulo 4

105 - Capítulo 5

106 - Capítulo 6

107 - Capítulo 7

108 - Capítulo 8

109 - Capítulo 9

110 - Capítulo 10

111 - Capítulo 11

112 - Capítulo 12

113 - Capítulo 13

114 - Capítulo 14

115 - Capítulo 15

116 - Capítulo 16

117 - Capítulo 17

118 - Capítulo 18

119 - Capítulo 19

120 - Capítulo 20

121 - Capítulo 21

122 - Capítulo 22

123 - Capítulo 23

124 - Capítulo 24

125 - Capítulo 25

126 - Capítulo 26

127 - Capítulo 27

128 - Capítulo 28

129 - Capítulo 29

130 - Capítulo 30

131 - Capítulo 31

132 - Capítulo 32

133 - Capítulo 33

134 - Capítulo 34

135 - Capítulo 35

136 - Capítulo 36

137 - Capítulo 37

138 - Capítulo 38

139 - Capítulo 39

140 - Capítulo 40

141 - Capítulo 41

142 - Capítulo 42

143 - Capítulo 43

144 - Capítulo 44

145 - Capítulo 45

146 - Capítulo 46

147 - Capítulo 47

148 - Capítulo 48

149 - Capítulo 49

150 - Capítulo 50

151 - Capítulo 51

152 - Capítulo 52

153 - Capítulo 53

154 - Capítulo 54

155 - Capítulo 55

156 - Capítulo 56

157 - Capítulo 57

158 - Capítulo 58

159 - Capítulo 59

160 - Capítulo 60

161 - Capítulo 61

162 - Capítulo 62

163 - Capítulo 63

164 - Capítulo 64

165 - Capítulo 65

166 - Capítulo 66

167 - Capítulo 67

168 - Capítulo 68

169 - Capítulo 69

170 - Capítulo 70

171 - Capítulo 71

172 - Capítulo 72

173 - Capítulo 73

174 - Capítulo 74

175 - Capítulo 75

176 - Capítulo 76

177 - Capítulo 77

178 - Capítulo 78

179 - Capítulo 79

180 - Capítulo 80

181 - Capítulo 81

182 - Capítulo 82

183 - Capítulo 83

184 - Capítulo 84

185 - Capítulo 85

186 - Capítulo 86

187 - Capítulo 87

188 - Capítulo 88

189 - Capítulo 89

190 - Capítulo 90

191 - Capítulo 91

192 - Capítulo 92

193 - Capítulo 93

194 - Capítulo 94

195 - Capítulo 95

196 - Capítulo 96

197 - Capítulo 97

198 - Capítulo 98

199 - Capítulo 99

200 - Capítulo 100

Figuras 17 a 19 – Filipa Cordeiro, *Without You* (2011), *spreads* da publicação.

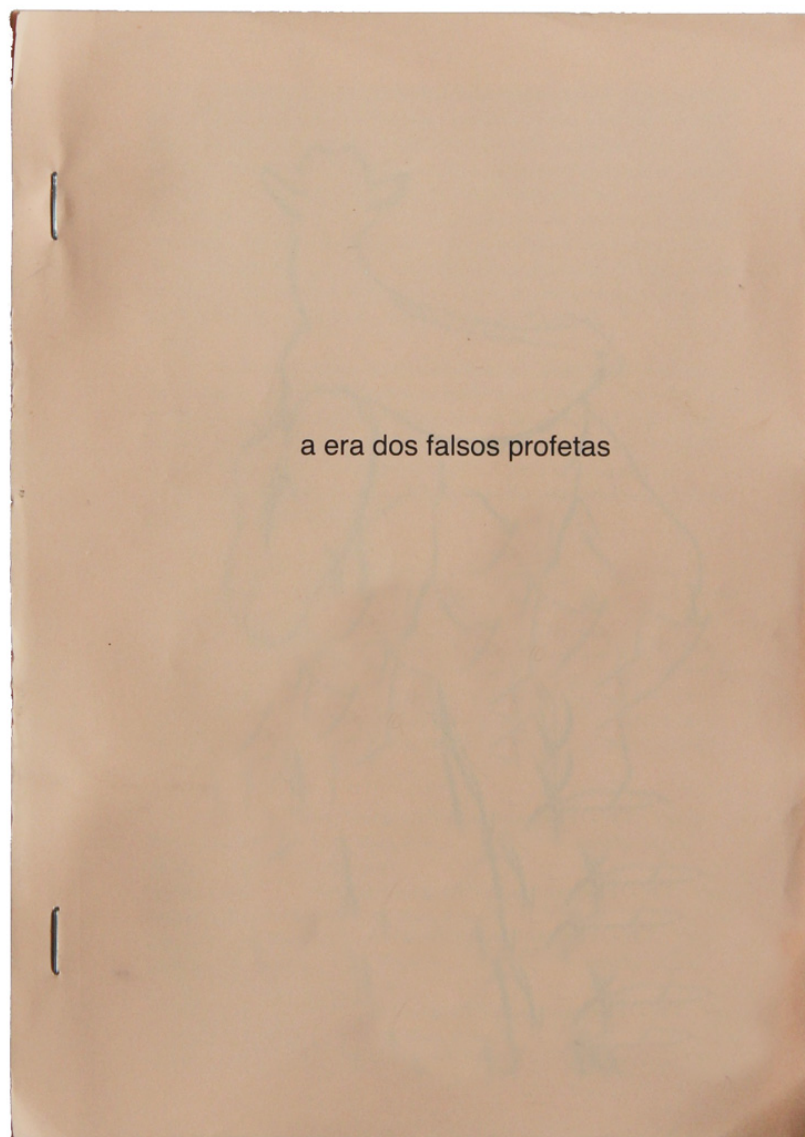
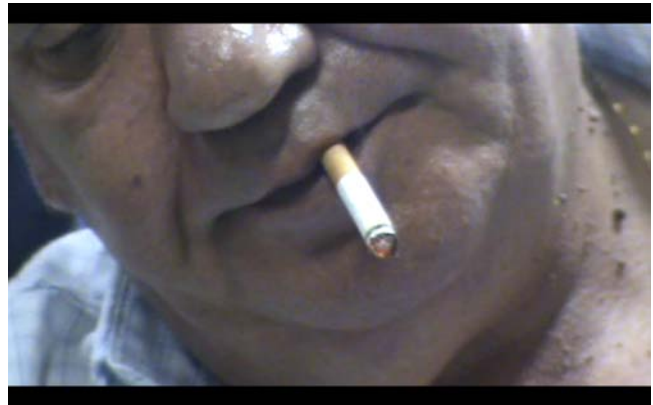


Figura 20 – Filipa Cordeiro, *A Era dos Falsos Profetas* (2012), edição de autor.



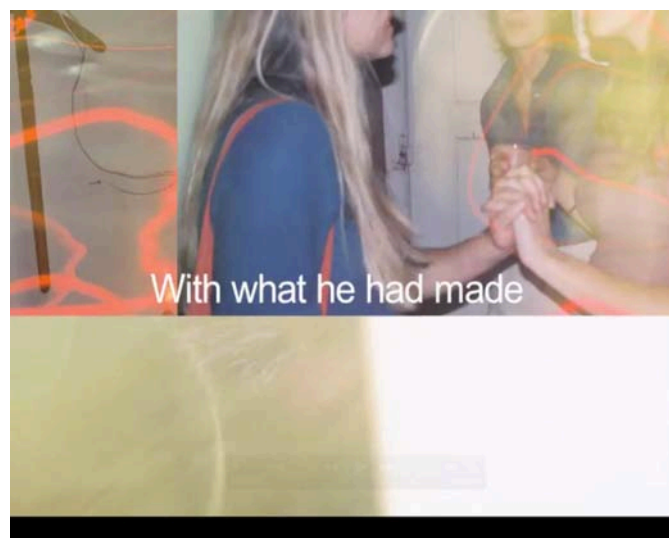
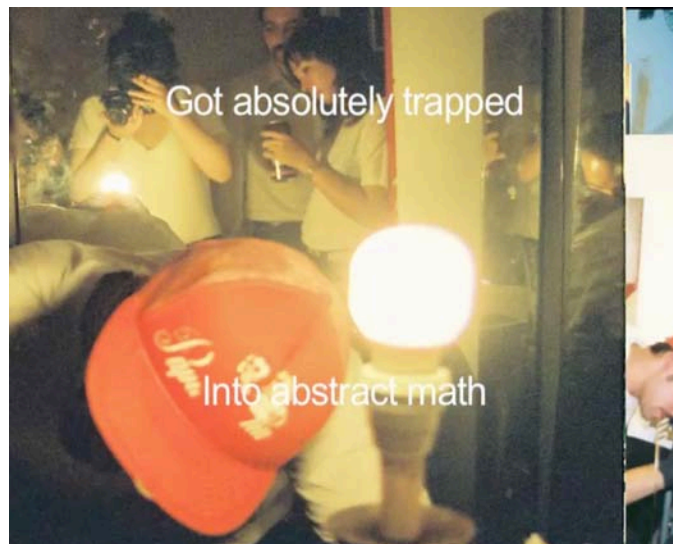
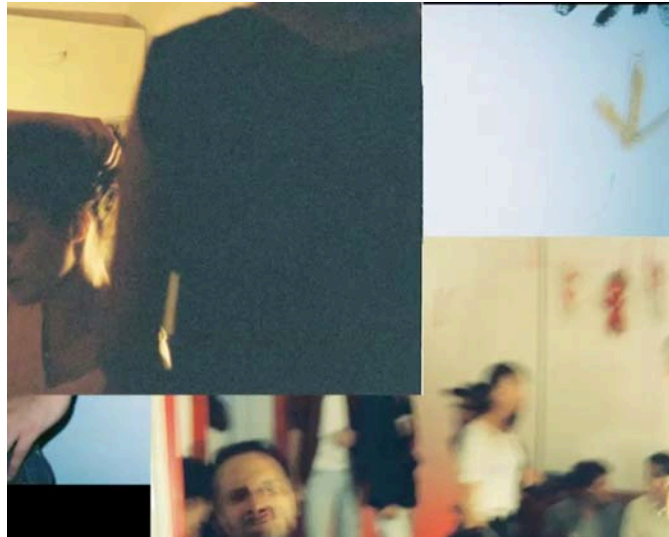
Figuras 21 a 23 – Filipa Cordeiro e Helena Vieira, *Invocação (Tars n' Eggs)* (2012), *stills* de vídeo.
Figura 24 – Filipa Cordeiro (2012). O som de um vídeo filmado por mim numa manifestação política é deslocado e utilizado como pano de fundo de uma 'cerimónia ritual' numa taberna.



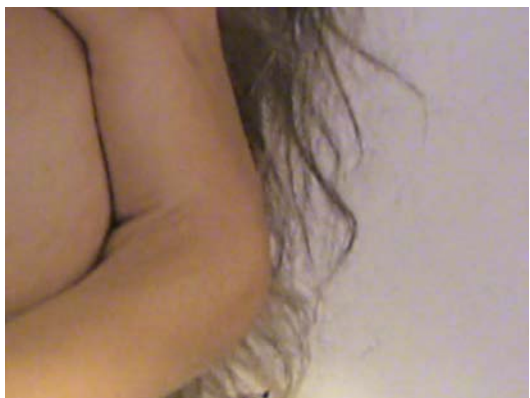
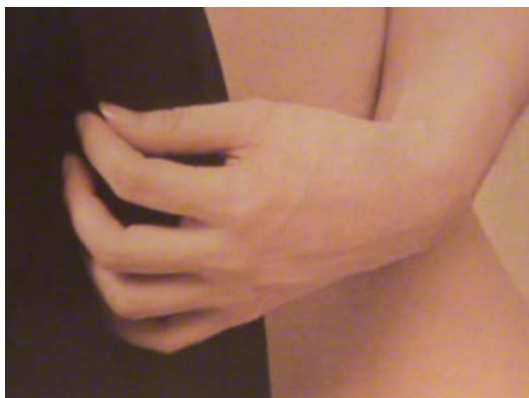
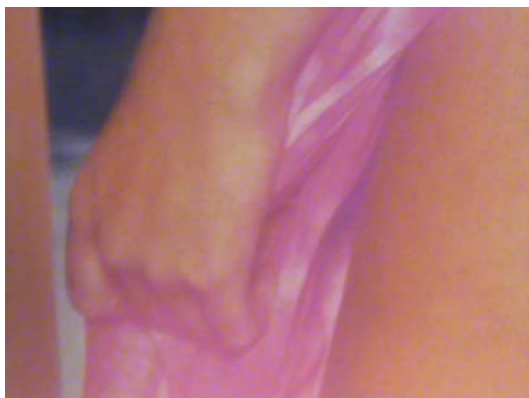
Figura 25 – Filipa Cordeiro, *The Table* (2011), *still* de vídeo.



Figura 26 a 29 – Filipa Cordeiro, *Cimento* (2012), *stills* de vídeo.

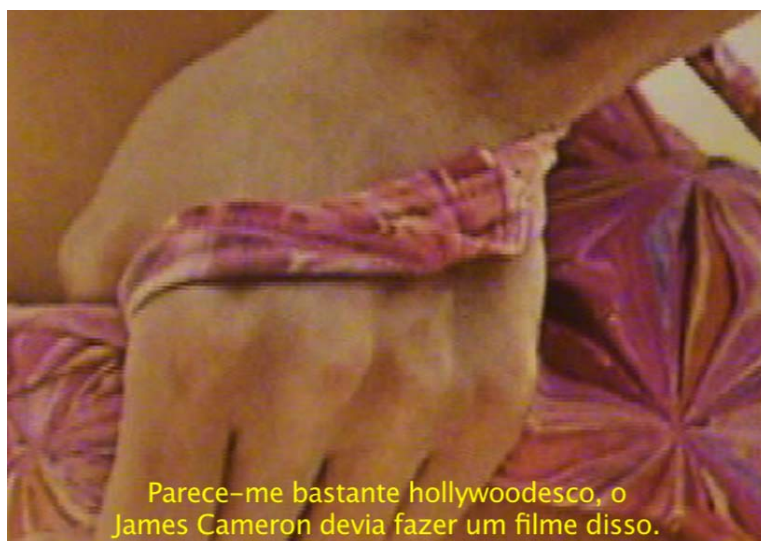
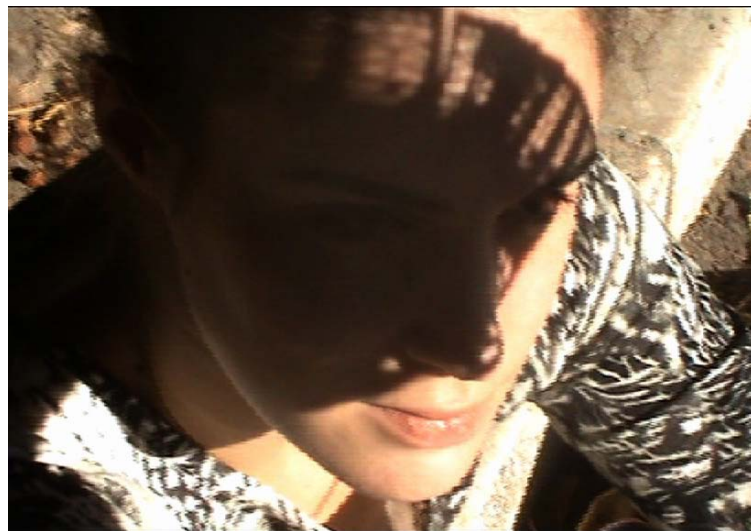
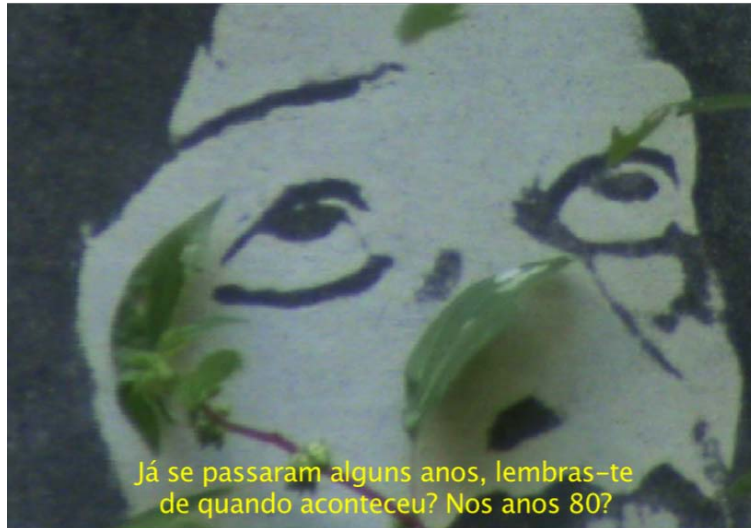


Figuras 30 a 32 – Filipa Cordeiro, *Dead Hippie's Elegy* (2011), *stills* de vídeo.
Fotografias originais de Sara Rafael.



Figuras 33 a 38 – Filipa Cordeiro (2012). *Stills* de um vídeo que enquadra unicamente as mãos de mulheres que pousam numa revista erótica. Parte destas filmagens integraram o vídeo *Milk Flood*.

Figura 39 – Roky Erickson & The Aliens, *The Evil One (plus one)*. Uma entrevista de rádio com o músico americano Roky Erickson, incluída neste álbum, foi cortada e misturada com texto de minha autoria.

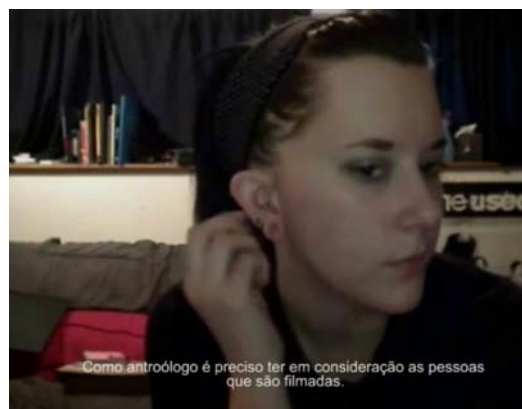
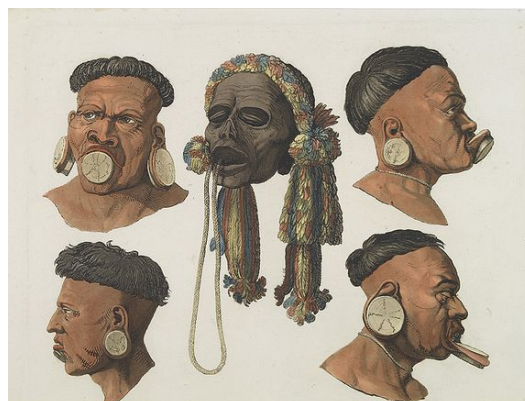


Figuras 40 a 42 – Filipa Cordeiro, *Milk Flood* (2012), *stills* de vídeo.



Figuras 43 a 45 – Filipa Cordeiro, *Arquitectura Morta-Viva* (2012), fotografias que integram o vídeo.

Exemplares de uma colecção de fotografias, tiradas por mim casualmente, com grandes períodos de intervalo. A torre de uma fábrica abandonada na zona oriental de Lisboa, o campo de *basketball* do Ateneu Comercial de Lisboa e a discoteca Faraó, perto de Porto Novo, têm em comum uma desolada e discreta monumentalidade



Figuras 46 a 48 – Imagens do processo de investigação e criação de *A Vingança da Tribo Bajaranã*.
Figura 49 – Filipa Cordeiro, *A Vingança da Tribo Bajaranã* (2012), still de vídeo.

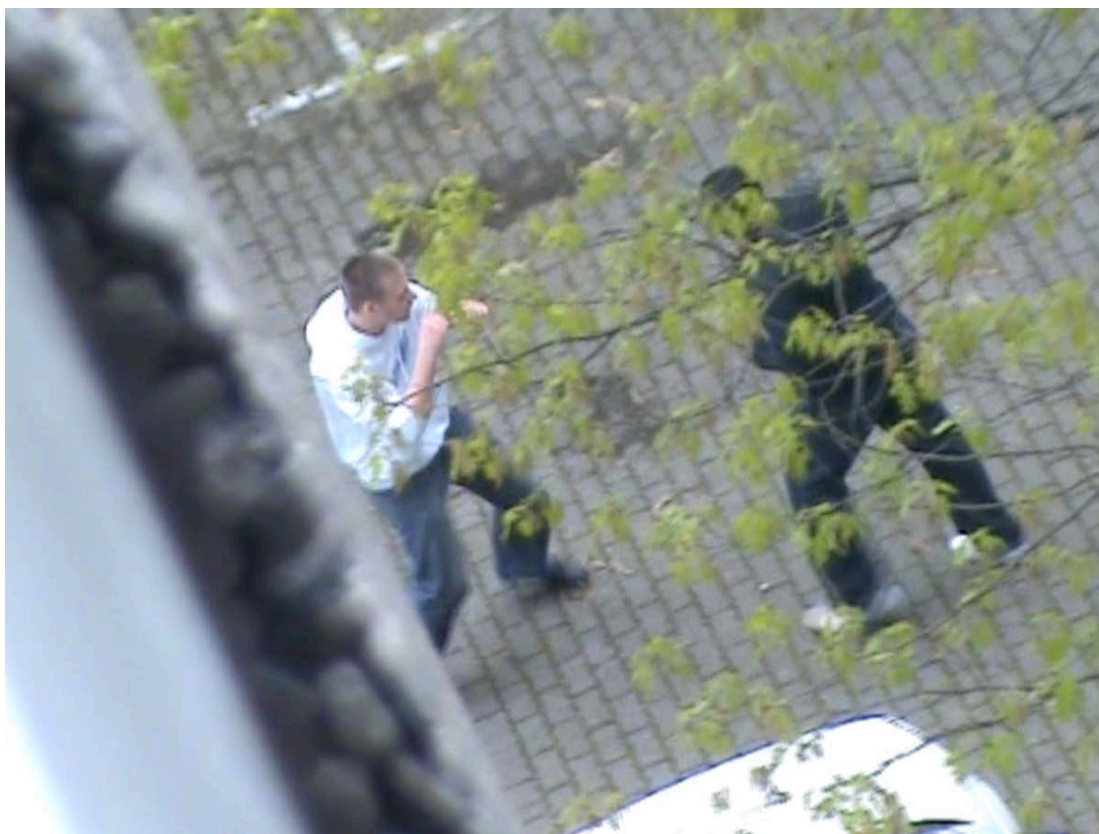


Figura 50 – Filipa Cordeiro, *Real Life Fite Club* (2010), *still* de vídeo.



Figuras 51 a 53 – Filipa Cordeiro, *1994* (2011), frames de filme 16 mm transferido para vídeo.