

Dissertação de Mestrado
em **DESIGN GRÁFICO**

AUTORIA E ORIGINALIDADE NA PERSPETIVA DO TROPO MATRICIAL

Apropriação, Mashup e Remix como
pressupostos para a criação original

Frank Reis Oliveira



POLITÉCNICO DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

AUTORIA E ORIGINALIDADE NA PERSPECTIVA DO TROPO MATRICIAL

Apropriação Mashup e Remix como
pressupostos para a criação original

Dissertação de Mestrado
em **DESIGN GRÁFICO**

Dissertação de Mestrado realizada sob a
orientação da Professora Doutora Isabel
Maria Rodrigues Barreto Fernandes, docente
da Escola Superior Artes e Design do Instituto
Politécnico de Leiria

FRANK REIS OLIVEIRA

Setembro de 2016

/ agradecimentos

Nenhuma meta é possível de atingir sem um percurso devidamente estruturado e nesse sentido, estou extremamente agradecido à paciência e orientação da professora Isabel Maria Rodrigues Barreto Fernandes, que me ajudou a acalmar a mente e focar o pensamento. Foi, sem dúvida, um processo de redescoberta pessoal, de expansão de horizontes, sem o auxílio da qual, quer como pessoa, quer como docente, não seriam possíveis os resultados obtidos.

Gostaria de agradecer igualmente à minha companheira, Nádía Oliveira. O seu apoio e compreensão foram vitais para o progresso da investigação.

Aos professores Aprígio Morgado, João Maio Pinto e Marco Balesteros, cujos diálogos foram bastante enriquecedores e me proporcionaram novas perspetivas divergentes daquela que seria uma modesta proposta inicial, fica o meu sincero agradecimento pelos momentos de intercâmbio de ideias que proporcionaram, bem como pelo espírito de inconformidade que procuraram incutir e que, a todo o momento, esteve presente e conduziu a investigação.

Aos docentes do mestrado, no geral, quero também expressar a minha gratidão por me abrirem as portas a novos temas, novas formas de pensar, que me elevaram acima daquela que seria uma relativa ingenuidade, face a temas relevantes, na área do “*Design*” Gráfico.

/ resumo

A presente investigação procura questionar o mito da tabula rasa como pressuposto de originalidade no processo criativo e com isso evidenciar o papel do modelo e da apropriação, como elementos imprescindíveis para o desenvolvimento de novas propostas gráficas.

O original será então estudado no sentido da estrutura matricial, da qual é ferramenta ou recurso natural a apropriação, na perspetiva da veiculação de conteúdos, propondo o suporte-matriz como uma manifestação multibiográfica e ambos “*Mashup*” e “*Remix*” como processos orgânicos intrínsecos ao ato criativo.

Procurar-se-á, desta forma, postular o original enquanto produto de um processo inerentemente colaborativo e cumulativo, desmistificando qualquer noção de autoria no sentido da propriedade e da pertença.

palavras chave /

(Modelo, Apropriação, “Remix”, “Mashup”, Tropo, Suporte-Matriz, Originalidade, Autoria)

/ abstract

This research aims to question the tabula rasa myth as an originality premise in the creative process, therefore highlighting both model and appropriation, as indispensable elements for the development of new graphical proposals.

The original will therefore be studied in the sense of a matrixial structure, of which appropriation is a natural resource or tool, from a content distribution perspective, proposing the matrixial-medium as a multi-biographical manifestation and both Mashup and Remix as intrinsic organic processes of the creative act.

The original result will thus be postulated as the product of an inherently collaborative and cumulative process, therefore debunking any notion of authorship as a valid claim of property and ownership.

keywords /

(Model, Appropriation, Remix, Mashup, Trope, Matrixial-Medium, Originality, Authorship)

/ índice remissivo

02 Capítulo 01
Preâmbulo

04 Capítulo 02
Estado da Arte

17 Capítulo 03
Metodologia

3.1 Hipótese de Investigação
3.2 Objetivos da Investigação

18 3.3 Escolha do Método
3.4 Estrutura da Investigação

19 Capítulo 04
Autoria e Apropriação no
entendimento do Original

21 4.1 O Meta-Autor

28 Capítulo 05
O Original Convencionado

30 5.1 Des-Apropriação

36 Capítulo 06
A Imagem como Palavra

38 6.1 O Tropo

39 **Capítulo 07**
O Suporte-Matriz

41 7.1 Unidade do Suporte- Matriz

50 **Capítulo 08**
Estudos de Caso

51 8.1 O "*Cut-up*" como evidência do Tropo Matricial

74 8.2 Objeto Gráfico

80 **Capítulo 09**
Conclusão

83 9.1 Propostas para futura investigação

84 **Capítulo 10**
Referências Bibliográficas

/ índice de quadros e figuras

07

Quadro 1

"RIP! A Remix Manifesto"

09

Quadro 2

O Pensador de Rodin:
Ilustração do autor clássico como
gênio iluminado introspectivo

23

Quadro 3

Elmyr de Hory

35

Quadro 7

Marcel Duchamp

41

Figura 1

Exemplo Ilustrativo
do Suporte-Matriz no
âmbito da dinâmica da
sequência (Apropriação,
"Mashup", "Remix")

50

Quadro 8

William S. Burroughs:
"Cut-up"

62

Quadro 12

Ian Sommerville:
"Dyptych" - Colagem (William S.
Burroughs e Brion Gysin)
1962

63

Quadro 13

William S. Burroughs:
Execução de ensaios de
permutação de signos
gráficos

65

Quadro 14

Ensaio de permutação
de signos verbais

71

Quadro 17

William S. Burroughs:
Execução de "Fold-in"

75

Quadro 18

Objeto Gráfico:
"Blackmail Letter"

77

Quadro 19

Objeto Gráfico:
Olhar Matricial

25

Quadro 4

"*F for Fake*": Orson
Welles e Elmyr de Hory

28

Quadro 5

John Berger

31

Quadro 6

John Berger:
"*Ways of Seeing*"

52

Quadro 9

Georges Braque:
"*Violin and Pipe, Le Quotidien*"
1913

Quadro 10

Pablo Picasso:
"*La Bouteille de Suze*"
1912

53

Quadro 11

Tristan Tzara:
"*Manifesto on Feeble
Love and Bitter Love - To
Make a Dadaist Poem*"
1920

55

Figura 2

Ilustração do processo
de "*Cut-Up*"

66

Quadro 15

Ensaio de permutação de
signos gráficos

67

Figura 3

Ilustração do processo
de "*Fold-in*" - extensão
do "*Cut-up*"

70

Quadro 16

Ensaio de permutação de
signos gráficos e verbais:
"*Intersection Reading*"

01, preâmbulo

Trabalhando no campo do "Design" Gráfico, certamente encaramos a imagem como a nossa linguagem nativa, como os vocábulos essenciais ao discurso de qualquer "Designer", os quais potenciam a criação de novas narrativas gráficas. Porém, com relativa frequência, nos deparamos com situações em que nos é impedido o recurso a parcelas de discurso ou vocábulos gráficos que melhor se adequam à mensagem que se pretende transmitir.

É dentro deste âmbito que surge o interesse em estudar e eventualmente desmistificar, a questão da autoria e da apropriação, procurando entender os mecanismos que regulam a sua convenção, acreditando de antemão que toda a proposta original é fruto de um esforço colaborativo assíncrono, que não pode existir evolução das linguagens gráficas sem convolução das mesmas, que tudo o que desenvolvemos é resultado direto de um ato de "re-apropriação" da preexistência, que o ato criativo é um projeto desenvolvido segundo os princípios de um potencialismo latente, decorrente da amalgamação de modelos e que, nesse sentido, a apropriação, o "Mashup" e o "Remix" e deles decorrentes, os revivalismos e ecletismos, se constituem com os princípios reguladores de todo o ato criativo.

Neste âmbito, a intenção da presente investigação passa por propor uma reflexão sobre o presente da criatividade e a razão pela qual nos devemos preocupar com o futuro da mesma.

02,

estado da arte

Passou já cerca de meio século desde a enunciação de Koestler (1) do ato criativo enquanto resultado da bissociação de matrizes, evidenciando sua natureza combinatória. No entanto, na era digital, a Apropriação, o "Mashup"¹ e o "Remix"² são apresentados, de forma depreciativa, como linha caracterizadora do perfil do "Designer" contemporâneo e deste exclusivamente, enquanto consequência direta daquela que é indicada como a incapacidade do mesmo para a entrega de conteúdo original, no contexto que Borriaud (2) designa de Pós-Produção³.

Se algo ocorreu, tal é o que aqui se propõe, a era digital apenas terá evidenciado, facilitado e massificado esta orgânica de produção de conteúdos, pela introdução de novas plataformas e ferramentas e pela aparente descentralização da figura de um distribuidor, de uma entidade autoritária central, em prol de um cenário em que todo o utilizador é em si um distribuidor.

Laderman e Westrup (3) reforçam precisamente a posição do "Remix" analógico enquanto precursor do "Remix" digital, enfatizando que a polémica instaurada em torno do "Remix" e do "Mashup" é acentuada pela natureza digital das práticas atuais. O "cut - and - paste" não descreve o que concebemos como uma técnica exclusiva e caracterizadora da vanguarda artística, mas antes uma característica inerentemente humana embutida em interfaces digitais.

A colagem deixa então de depender da transposição e fixação de fragmentos analógicos para um novo suporte fixo, constituindo-se como o próprio cerne daquilo que definimos como multimédia pelo que, uma vez que qualquer tipo de "media" entra no fluxo digital, quer seja de origem estritamente digital ou convertida de modelos analógicos, torna-se imediatamente disponível prestando-se a novas assemblagens e combinações.

(1 "Remix" - "Media" alterado relativamente ao seu estado original, adicionando/removendo ou alterando partes do mesmo, passando pela apropriação e alteração de outros materiais de forma a criar algo novo.); (2 "Mashup" - Composição criada pela mistura de material preexistente proveniente de duas ou mais fontes distintas, de tal forma que o resultado é transformativo e divergente do que é proposto pelos materiais que lhe deram origem); (3 Pós-Produção - Termo técnico do vocabulário audiovisual que se refere a um conjunto de processos aplicados a material previamente gravado. Montagem, inclusão de fontes visuais e auditivas distintas, legendagem, efeitos especiais, etc.)

"...for the longest period of time the industry had control of technology and the people were subservient to that technology (...) this is like, the power goes back to the people..."

Bruns (5) refere assim que a cultura do “*Mashup*” e do “*Remix*” não descreve uma prática exclusivamente contemporânea, instituindo-se sim como um sintoma ou resultado natural, decorrente de uma ampla mudança na forma como nos relacionamos e lidamos com a informação, mudança que era já previsível, atentando a inúmeros precedentes premonitórios. Desde as colagens e “*Cut-ups*” literários do dadaísmo, nos anos 20, passando pela Arte “*Punk*” e pelas “*Mixtapes*” das décadas de 70 e 80, etc., culminando na explosão da prática na era digital, possibilitada pelos avanços tecnológicos na área da computação e das apelidadas tecnologias de “*media*” simétricas, o que terá facultado a democratização das ferramentas de partilha, edição e distribuição de conteúdos. Redes como a internet que possibilitaram a emancipação da audiência, permitindo a sua participação ativa e que o consumidor ascendesse ao patamar de produtor/distribuidor, um “*Producer*”⁴.

No fundo, ao disponibilizar canais de comunicação recíproca de grande escala e visibilidade, estas plataformas evidenciaram e sintetizaram os padrões de colaboração da natureza social e combinatória das práticas criativas a uma escala global, questão abordada por John Berger (6) no seu ensaio de 1972, “*Ways of Seeing*”, que então evidenciou as lacunas decorrentes da limitada capacidade das tecnologias e meios de transmissão unilaterais existentes.

Borriaud (2), afirma, à semelhança de Bruns (5), que os artistas que inserem o seu trabalho no trabalho de outros, contribuem para a erradicação da tradicional distinção entre produtor e mero consumidor, criação e cópia, “*ready-made*”⁵ e proposta original. Segundo o autor não se tratará, portanto, de desenvolver formas a partir de matéria-prima em bruto, mas de trabalhar com o que já se encontra em circulação, evidenciando a natureza compósita dos modelos utilizados nos processos de composição/criação digital.

(4 “*Producers*” - Ideologia de fundamento nodalístico que descarta a noção de uma agência central, considerando o papel ativo do utilizador na criação e distribuição de conteúdos); (5 “*Ready-made*” - Radicalização do objeto de arte, fazendo uso de objetos industrializados do vulgar quotidiano “ do francês, objet trouvé”, criticando os princípios da arte secular, como a valorização dos tradicionais processos de produção manual, bem como questões estilísticas ou mesmo a trivialidade da sua natureza figurativa ou retinal, em vez disso previligiando a intelectualidade da abordagem conceptual.)

Note-se, no entanto, que a sua perspectiva reduz o papel do “*Designer*” contemporâneo a um plano subalterno, associado à figura do “*Dj*” e do programador, ambos responsáveis por selecionar objetos culturais e inseri-los em novos contextos, ocorrência constatada como consequência dos pressupostos do modernismo e pós-modernismo na arte, pelo que noções de originalidade como o que se encontra na origem ou mesmo do ato de criação, criar algo do nada, desvanecem no contexto cultural moderno.

A questão, porém, permanece se alguma vez teremos assistido a qualquer manifestação, no campo criativo, que seja resultado de “criar do nada”, que suporte efetivamente esta visão redutora do “*Designer*” contemporâneo, postulada pelo autor, em detrimento do artista clássico, pelo que, talvez mais do que na natureza digital

das práticas atuais, o problema incida sobre a natureza compósita dos modelos apropriados.

Um dos aspetos mais pertinentes das constatações do autor passa, contudo, pela afirmação de que o artista contemporâneo insere a sua narrativa no trabalho de outros, sem contemplar precisamente a ocorrência do oposto. O que acontece não será, mais precisamente, a assimilação do trabalho de outros artistas no trabalho do artista moderno, como vocábulos para a construção de novas narrativas?

Esta persistência na autoridade do “Autor” parecer, não apenas um elemento determinante e condicionador, demonstrando uma manifesta parcialidade no seu discurso, como a mentalidade predominante, constantemente relevada pela indústria cultural.

A REMIXER'S MANIFESTO

1. CULTURE ALWAYS BUILDS ON THE PAST

2. THE PAST ALWAYS TRIES TO CONTROL THE FUTURE

3. OUR FUTURE IS BECOMING LESS AND LESS

4. TO BUILD FREE SOCIETIES YOU MUST LIMIT THE CONTROL OF THE PAST

Tal visão redutora do “*Designer*” moderno considera-se resultado direto da mistificação do processo criativo, como uma ação desvinculada do precedente, como uma prática transcendente, marginalizando a objetividade científica que estipula a ideia ou o resultado original como uma narrativa ou sistema complexo, como justaposição de ideias ou modelos na construção de discursos cumulativos e evolutivos, orgânica da qual é simultaneamente síntese e catalisador, o modelo colaborativo facultado pelas ferramentas “*web*”, mais precisamente, pela “*web*” 2.0 como plataforma colaborativa.

Nas palavras de Ferguson (7), copiar, transformar e editar não são premissas exclusivas da prática do “*Remix*” digital, contrariamente ao que a indústria cultural pretende transmitir, mas antes os elementos chave de toda a prática criativa.



Neste sentido toda a formulação criativa é em si um “*Remix*”, todo o ato de criação prima por ser um ato de edição de conteúdos e esta afirmação constitui-se como a melhor maneira de conceber a criatividade e por conseguinte, a originalidade.

O autor acentua o facto de que os aspetos legais da autoria, são avessos a esta noção de que a ordem natural do processo criativo, advém do facto de construirmos sobre o precedente, em vez disso abraçando a noção de autoria na vertente da propriedade.

Efetivamente todo o resultado criativo pode ser considerado como uma espécie de propriedade, porém tratar-se-á de uma propriedade construída coletivamente e toda a criação só pode adquirir raízes e crescer, uma vez que o antecedente tenha sido estabelecido.

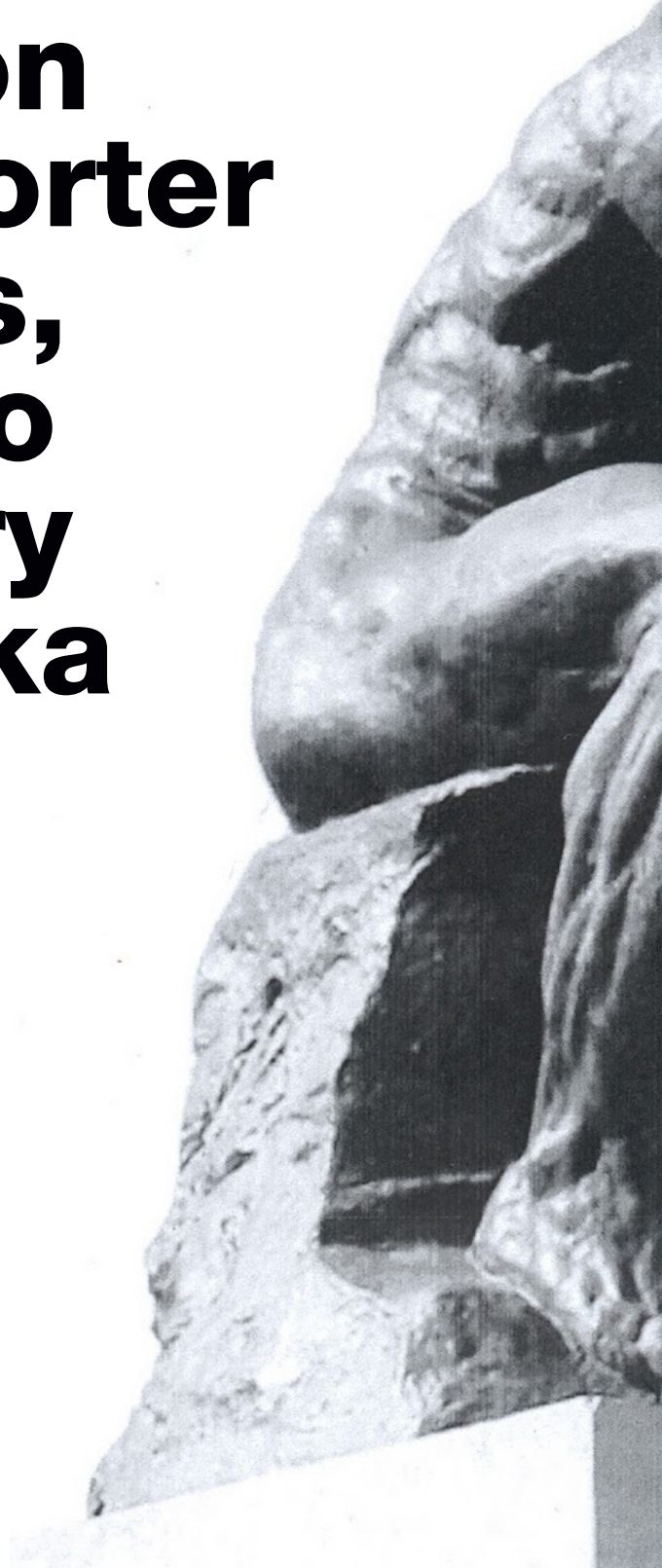
"...creative works may indeed be kind of like property, but it's property that we are all building on and creations can only take root and grow once the ground has been prepared..."

Kirby Ferguson (7)

Quadro 1
RIP! "A Remix Manifesto"

"...people like to condense stories of innovation down to shorter time frames, they want to tell the story of the eureka moment..."

Steven Johnson (8)





Quadro 2

O Pensador de Rodin – Ilustração do “Autor” clássico como gênio iluminado introspectivo

Esta noção de que a nossa criatividade é um fator primeiramente externo e não interno, da dependência como ponto de partida, parece ser a proposta objetiva e elementar de todo o processo criativo e reconhecer esta realidade não é abraçar a mediocridade e a derivação como um ato criminoso, mas antes uma libertação das nossas percepções errôneas e convenções.

A posição de Ferguson (7) é reforçada por Johnson (8). Na sua investigação o autor contemplou e explorou padrões, procurando estabelecer o espaço da criatividade e da inovação. Para tal estudou ambientes sociais, ambientes digitais, como as redes de informação digital, a internet, etc., e inclusive ambientes biológicos, que envolvem níveis pouco habituais de inovação, de forma a perceber os fatores que conduzem à produção de resultados inovadores, daí procurando extrair padrões partilhados pelos diferentes ambientes, manifestações recorrentes que estabeleçam os princípios do pensamento criativo.

No entanto, uma das premissas estipuladas pelo autor para a conceção da estrutura das ideias, no entendimento do processo criativo, passa por erradicar, logo à partida, muitas das metáforas e convenções que nos conduzem a certos preconceitos relativamente à origem da formulação das mesmas, que a indústria cultural e instituições legais procuram fazer prevalecer na convenção do resultado original, tais como, o momento eureka e a epifania. Conceitos que partilham a noção básica de que uma ideia é uma estrutura simples, um elemento isolado reunido numa única entidade.

Johnson ⁽⁸⁾ contra-argumenta assim que, contrariamente ao que é convencional, a ideia em si, como discurso evolutivo, não é um elemento simples, mas antes uma estrutura ou sistema complexo, uma rede ao seu nível mais básico.

Ao nível fisiológico a ideia é literalmente uma nova rede de neurónios que disparam simultaneamente e de forma sincronizada entre si, uma nova configuração anteriormente não contemplada e o que acontece é que muitos dos padrões de ligação do mundo exterior, imitam os princípios básicos de funcionamento das redes neurais, algo que o autor descreve como redes líquidas.

O que isto significa, segundo o autor, é que temos de repensar as nossas convenções quanto à essência da proposta inovadora e do pensamento profundo, a ideia do génio isolado em si mesmo, evidenciando a importância do ambiente caótico, do qual é possível extrair e conjugar novas ideias e estabelecer novos raciocínios, provocando colisões imprevistas.

Um ponto extremamente pertinente do seu discurso, reporta-se ao facto de toda a entidade senciente dispor da tendência natural de condensar o momento de clarividência, restrito no tempo e no espaço, apenas ao momento da sua manifestação/materialização, ideia que vai de encontro à noção de excrecência simultânea denotada por Foucault ⁽⁹⁾, o que contribuirá para a formulação narcisística e egocêntrica da figura do “Autor”, quando na verdade, ressalva, o que acontece é que as ideias são o resultado de longos períodos de incubação descentralizada e assíncrona, aquilo a que designa de palpite lento e que em tudo corresponde à noção de amadurecimento defendida por Koestler ⁽¹⁾.



O grande problema com o mito do momento eureka e da epifania, reside precisamente no facto de encorajar a visão do ato criativo como resultado de um processo passivo, porém, para que tal ocorra, a terceira mente, auferindo á noção de autoria evidenciada pela obra de Burroughs e Gysin (10), necessita de matéria-prima para trabalhar e processar, sem a qual não pode peneirar, filtrar e ponderar recombinações, processo designado de incubação. A epifania será então apenas um momento, o último passo num longo processo de maturação e não o único passo do mesmo.

No fundo, o que Johnson (8) descreve é a noção de que as ideias se concretizam à medida que se vão disponibilizando parcelas complementares, que não estão presentes ou não incluem ainda o reportório da terceira mente no momento das formulações iniciais, expondo a ideia como um projeto constantemente inacabado, como narrativa em aberto com o potencial de evoluir de forma ilimitada, a partir do momento em que se disponibilizam novos incrementos, novos “módulos”, postulando a ideia inovadora como um processo evolutivo, pelo que carecerá sempre do precedente.

Neste contexto da ideia como parcela simples de um sistema complexo, o autor evidencia a ideia concretizada como algo completo apenas na mente da entidade que a materializa, mas simultaneamente como algo incompleto, com potencial para evoluir, do ponto de vista de quem analisa e pondera o seu potencial em aberto.

A este respeito, Bruns (5), no contexto do que designa de “*Producersage*” e dentro deste do “*Producer*”, menciona que a natureza colaborativa de criação de conteúdos na era digital, à semelhança do que será a orgânica do pensamento criativo, não descreve um método convencional ou talvez seja mais correto dizer convencionalizado, de produção, que é coordenado e orquestrado por um órgão central, procedendo de forma controlada para uma conclusão ou resultado pré-determinado (a obtenção de um produto acabado), mas antes um processo ininterrupto, continuamente em aberto de edição e desenvolvimento de conteúdos, que relevam a exploração de potenciais resultados e direções divergentes. Um exercício contínuo de “*Remix*” ou escrita sobre trabalho existente na procura por novas possibilidades, cujos artefactos resultantes são entidades digitais em tudo semelhantes às suas contrapartes analógicas que remontam aos palimpsestos⁶ medievais, assim remetendo para a noção de “*open-source*”⁷.

Neste sentido é importante referir que o modelo “*open-source*”, em pureza de princípios, reflete a própria natureza social e colaborativa do ato criativo e que a atribuição de uma conotação pejorativa à Apropriação, ao “*Mashup*” e ao “*Remix*” se constitui, no fundo, como a criminalização da própria orgânica do processo criativo.

Amerika (11) refere então que o “*Remix*”, contrariamente ao que a indústria cultural pretende transmitir e fazer prevalecer, é uma prática inata à natureza humana, é algo com o qual nascemos e que é apenas com o passar do tempo que essa mesma indústria mata o instinto natural de ser criativo e de trazer vida a toda a matéria-prima que nos rodeia. Assim, a cultura, aquilo que o autor designa de “*Source Material Everywhere*”, é inerentemente recombicante.

(6) Palimpsesto - Prática adotada na idade média, devido ao elevado custo do pergaminho, consistindo na sua lavagem ou raspagem para posterior reutilização, caracterizado pela permanência de vestígios ou resíduos do conteúdo precedente, originando o efeito de sobreposição de camadas); (7) “*Open-Source*” - Modelo descentralizado de produção que assenta no princípio do desenvolvimento pseudo-colaborativo. A premissa passa pela disponibilização de uma plataforma de desenvolvimento inicial pela libertação do seu código fonte, sobre a qual os utilizadores podem construir de forma independente, dispondo assim da possibilidade de os alterar, melhorar ou personalizar, contribuindo igualmente para o crescimento da plataforma central.)

No contexto da temática do “*Remix*” o autor releva a ideia do artista como um suporte, como uma entidade central que deve trabalhar com os elementos que o rodeiam, reforçando a ideia de Johnson ⁽⁸⁾ do “Autor” como uma estrutura central recetiva a modelos adjacentes. Acconci, Cit. por Tournelos e Gunkel ⁽¹²⁾, refere ainda que o artista contemporâneo não precisa de se especializar num tipo específico de suporte, mas ele próprio se deve definir como um suporte em aberto, um instrumento que se desenvolve e se constrói sobre o que está disponível.

Este suporte que os autores referem, porém sem designar especificamente um formato ou estrutura, remete para a noção de uma espécie de matriz morfológica, uma estrutura matricial de natureza recombinante cuja ferramenta não será outra senão a apropriação, apresentando o “Autor” como uma hierarquia local que gere recursos e que organiza e apresenta os mesmos de acordo com os parâmetros da sua experiência, pelo que o artista ou entidade criadora, não deve então ser entendido como alguém que atua simplesmente sobre um suporte, uma matriz, mas antes consciencializar-se da sua própria existência como uma matriz, como um

suporte em aberto que é recetivo e atua sobre outros suportes, outras estruturas matriciais, pensamento que conduz à reiteração “*The Artist as a Medium*”.

Miller ⁽¹³⁾ e Ettinger ⁽¹⁴⁾ descrevem de forma concisa este fenómeno, o qual designam, respetivamente, como “*Persona as Shareware*” e “*Transgressive shareability*”, assim questionando a forma como é concebida e aplicada a noção de autoria, assente no pressuposto de propriedade e evidenciando a orgânica colaborativa inata do processo criativo. Tournelos e Gunkel ⁽¹²⁾, referem então que, neste sentido, toda a proposta original concebida como prática redutora dentro dos preceitos do “*Remix*”, é simplesmente a transgressão da transgressão.

Esta ideia do resultado original como sucessão de estados cumulativos de transgressão, segundo a noção de transgressão exponenciada pela indústria cultural, releva a mesma como o processo normalizado de toda a prática criativa e evidencia a proposta original na perspetiva da entrega estratificada que nos remete para uma espécie de arqueologia das ideias, relevando a noção do original como um discurso cumulativo.

"...we should spend at least as much time, if not more valuing the premisses of connecting ideas and not just protecting them..."

"PROTECTING" VERSUS CONNECTING...

Reforçando o discurso de Ferguson (7), Johnson (8) refere a veemência com que regularmente é protegida a propriedade intelectual e reforçada a ideia de autoria. No fundo construir barreiras em torno das ideias de forma a que as mesmas permaneçam valiosas, na tentativa de incentivar outras ideias que não “meramente” derivativas, fomentando a ilusão de que a cultura será assim mais inovadora.

Contudo, atentando ao discurso de ambos os autores, há um contra-argumento a ser estabelecido relativamente a este modo de pensamento contraproducente e inclusive contrário à própria orgânica do processo criativo, o de que deveríamos dispensar tanto tempo, senão mais, a promover a conexão de ideias e não a proteção ou enclausuramento das mesmas, propagandeada por idiosincrasias dos mecanismos legais e pela indústria cultural, na defesa de um sistema meramente capitalista e não em prol interesse público e do progresso.

Neste contexto é necessário perceber os mecanismos básicos que constituem o processo criativo, na perspetiva do processo inerentemente colaborativo e do discurso cumulativo e evolutivo e as implicações, sobre o mesmo, daqueles que são os mecanismos de convenção da criatividade e da originalidade e por conseguinte da autoria, tentando perceber a razão pela qual predomina uma mentalidade de manifesta criminalização das práticas de Apropriação, do “*Mashup*” e do “*Remix*” como bases imprescindíveis para a entrega do resultado original.

03,

metodologia

3.1 hipótese de investigação

Não serão a Apropriação, o Remix e o Mashup os dispositivos elementares de todo o ato criativo?

17

3.2 objetivos da investigação

- a) Evidenciar a proposta “original” no sentido do discurso cumulativo e evolutivo.
- b) Propor a autoria como resultado de um esforço colaborativo assíncrono, apresentando o “Meta-Autor” como uma manifestação Multibiográfica.
- c) Evidenciar a Apropriação, o “Mashup” e o “Remix” enquanto dispositivos orgânicos inerentes ao processo criativo.
- d) Analisar as implicações da orgânica do processo criativo, segundo a metáfora do “Tropo Matricial”, no contexto da autoria e da originalidade.
- e) Desmistificar noções de autoria no sentido da propriedade e da pertença.

3.3 escolha do método

Face aos objetivos propostos, a presente investigação propõe uma abordagem do foro teórico, assente no princípio da investigação empírica pura procurando, dada a natureza dos dados e temas analisados, chegar aos resultados propostos por meio de raciocínio dedutivo, decorrente da leitura e consequente análise crítica da obra de autores enquadrados dentro da temática da autoria e da apropriação e conceitos a estes relacionados.

Tendo em conta a natureza predominantemente filosófica dos temas propostos, foram adotados métodos de investigação qualitativos, que foram transpostos e se refletem igualmente na vertente conceptual da componente prática, na tentativa de evidenciar ou tornar explícitos elementos e dispositivos não quantificáveis, nomeadamente a apropriação, o “*Mashup*” e o “*Remix*”, enquanto dispositivos orgânicos do processo criativo e suas respetivas implicações, segundo a metáfora do tropo Matricial, no âmbito da autoria e da originalidade.

3.4 estrutura da investigação

Após a revisão da leitura e subsequente estruturação do estado da arte, no qual é realizada uma síntese do estado da discussão dentro da temática da autoria, remetendo já para os itens que permeiam a investigação e onde são relevados a pertinência e os objetivos da mesma, foi efetuada a subdivisão da investigação em 4 temas centrais, em torno dos quais foram desenvolvidos os raciocínios dedutivos, distribuídos ao longo de 4 capítulos, correspondentes à fase de desenvolvimento.

Num primeiro momento, correspondente ao “Capítulo 4”, é abordada a questão da autoria, procurando desmistificar a convenção do “Autor”, na tentativa de postular o mesmo como resultado de um exercício contínuo de “des-apropriação” estabelecendo a distinção entre Citacionismo e Apropriação.

Num segundo momento, correspondente ao “Capítulo 5”, na sequência dos resultados obtidos na primeira fase da investigação, é abordada a questão da reprodução da imagem, procurando estabelecer a apropriação como um recurso natural e orgânico do processo criativo, na

tentativa de justificar e validar o recurso a este dispositivo, enquanto premissa para a entrega do resultado original.

No “Capítulo 6”, procurando complementar a discussão da apropriação, a imagem é estudada e apresentada no sentido da palavra, conduzindo à reiteração e justificação do conceito do “Tropo”.

Finalmente, ao longo do “Capítulo 7”, uma vez desenvolvidos todos os temas e conceitos necessários à sua compreensão, será desenvolvida e aprofundada a metáfora do suporte-matriz como elemento agregador dos conceitos anteriormente estudados.

No decorrer do mesmo será estruturada e ilustrada a dinâmica da sequência (Apropriação - “*Mashup*” - “*Remix*”), relevando a sua natureza implícita no ato criativo, procurando assim validar a noção do original como um estado transitório, no sentido do discurso *in media res* e da narrativa em aberto, denotando as suas implicações na construção/desconstrução e convenção de ambas, autoria e originalidade, na perspetiva da propriedade e da pertença.

04,

autoria e apropriação no entendimento do original

Neste capítulo abordaremos questões relativas às consequências que advêm da mistificação do processo criativo e da proteção da propriedade intelectual, como entrave à orgânica de desenvolvimento de novas narrativas gráficas. A abordagem não atentarà, no entanto, às particularidades de questões do foro legal, passando sim pelo entendimento do papel da autoria e da sua convenção, como entrave ao recurso a parcelas de discurso no desenvolvimento de novas propostas.

“ ...the two of us wrote Anti-Oedipus together. Since each of us was several, there was already quite a crowd. Here we have made use of everything that came within range, what was closest as well as farthest away (...) why have we kept our own names? Out of habit, purely out of habit (...) we are no longer ourselves (...) we have been aided, inspired, multiplied... ”

Deleuze e Guattari (15)

4.1 O Meta-Autor

Segundo Simion e Newcomb (16), a morte do “Autor” enquanto objeto de estudo e reverência ou mesmo como um mero conceito abstrato no entendimento da obra, é um tema com o qual o leitor contemporâneo de criticismo estará já bastante familiarizado e de certa forma, considerado como um assunto encerrado.

Se Roland Barthes em *“The Death of the Author”*, de 1967, não é disso representativo, a obra de Michel Foucault *“What Is an Author?”*, de 1969, certamente aprofunda ainda mais a questão, expondo e reduzindo a figura do “Autor” a uma mera projeção, a um mero recipiente de significado no entendimento da sua obra, uma entidade sem substância para além da conveniência que advém da noção do termo para análise crítica da obra, procurando no “Autor” o seu significado.

Com a ascensão das tendências estruturalista⁸ e pós-estruturalista⁹ nos Estados Unidos, enquadradas dentro do projeto semiológico de Ferdinand de Saussure, foram vários os que consideraram muda e apaziguada a discussão crítica, considerando a figura do “Autor”, transcendendo questões de objetificação de intencionalidade, personalidade ou qualquer outra questão que releva o mesmo enquanto entidade criadora de uma obra.

As restrições “Focauldianas” continuam a relegar o “Autor” a um mero marcador/contentor, através do qual um grupo pode identificar a extensão da sua inclusão/exclusão de posições dominantes na criação ou estudo da obra. Estes estudos assumem e expõem que o “Autor” será, na maior das probabilidades, uma figura periférica de pouco ou sem interesse significativo na área

(8 Estruturalismo - Ideologia relativista e contextualista com ramificações nas áreas da sociologia, psicologia e da linguística segundo a qual os fenómenos da esfera de vivência e acção humana não são inteligíveis senão em termos das suas relações com um sistema ou estrutura englobante.); (9 Pós-Estruturalismo - Tendência à radicalização e à superação da perspectiva estruturalista, explorando os limites dos seus conceitos e desenvolvimentos, defendendo que quer a realidade, quer a verdade não existem, assim enfatizando a incoerência de qualquer sistema ou estrutura ao tornar explícitas as suas ambiguidades e tensões internas, que servem de suporte à sua própria desconstrução).

do criticismo, entendendo a prática como apreciação subjetiva e indiferente a dogmas e convencionalismos na interpretação da obra. A obra em si será o único foco legítimo da mente no ato de interpretação e crítica, assim se desvinculando a obra da figura do “Autor”.

O “Autor” é então apresentado como antagonista, como a falsa figura “Autor-itária” que lhe confere o poder de designar o significado da obra, sem que seja questionada a sua autoridade.

Barthes (17) descreve o original como narrativa em aberto na perspectiva da interpretação, indicando que o “Autor” morre no exato momento em que a obra é lançada ao público.

O alvo da sua crítica não se reportará, portanto, à figura do “Autor” propriamente dita, mas antes a uma prática de interpretação que se institui como um significado unificado, reunido na figura autoritária do mesmo, de elementos que o precedem e transcendem.

Segundo os pressupostos da sua teoria, a tradução de pensamento para linguagem elimina a voz específica do “Autor”, uma vez que a linguagem, existindo num plano de entendimento próprio que transcende inclusive o corpo da escrita ou o “Autor”, é em si uma voz especial, constituída de várias vozes indiscerníveis e a literatura é precisamente a invenção desta voz singular, na qual se reúnem e à qual não podemos atribuir uma origem específica, tal não será a intenção de designar um “Autor”.

Desta forma, o ato de escrita não se constituirá como um ato de representação das ideias de um “Autor”, mas aquilo a que os linguistas de

performance, do desempenho de um papel, de uma interpretação.

Neste contexto, a voz do “Autor” não é para todos os efeitos, uma voz singular. Encontra-se desvinculada de qualquer voz precisamente porque se encontra incorporada na linguagem que, de acordo com Barthes (17), é um campo comum sem origem atribuída, que antecede o próprio “Autor”.

Por outras palavras, a interação com a linguagem remove qualquer voz específica do discurso, pelo que a obra se reduz então a um conjunto de citações provenientes de inúmeras fontes culturais, representadas pela linguagem como entidade autossuficiente, das quais o “Autor” é apenas um xamã, um mediador, relevado por críticos e peritos ansiosos por unir a obra ao corpo de escrita.

Porém, segundo Franssen e Hoenselaars (18), a arte de literatura e interpretação de qualquer obra, presume a existência de um “Autor” a priori, mesmo quando este é ilusivo, institucional, divinizado ou desumanizado, um elemento gerador, um corpo de escrita, pelo que a posição discursiva da autoridade permanece, pois é parte integrante do enunciado.

Assim, o que ocorre no pós-modernismo não será tanto a abolição da figura do “Autor”, mas antes a sua relocação e reconsideração da sua função, pelo que, ao invés de uma autoria única e inquestionável, a proposta passa pela existência de uma posição codificada no discurso, ou seja, o discurso é secundário, existe no seu próprio plano e o seu significado não é senão o código interpretativo imposto pela figura do “Autor”.



Quadro 3
Elmir de Hory

Contudo, em *"F for Fake"*, Welles (19), invertendo a abordagem de Barthes (17), expõe o "Autor" através da figura de Elmyr de Hory, falsificador de arte húngaro, como alguém que se apropria na totalidade do nome do corpo da escrita e por conseguinte, do valor intrínseco inerente ao original como forma de capitalizar sobre o seu trabalho, apresentando a réplica como uma extensão das intenções do mesmo. O mesmo será dizer, a réplica ou reprodução, como original, quando entendida dentro dos pressupostos do "Autor" da sua primeira instância de significado, eliminando a imagem de um mediador cuja presença, em si, interrompe a mensagem "inscrita" no original.

Esta ideia do mediador, do interlocutor, é um aspeto pertinente do pensamento da posição da figura do "Autor", uma vez que, segundo Barthes (17), o corpo da escrita é sempre um mediador, um intérprete, um interveniente.

A ambiguidade na perceção de conteúdos aparenta ser o principal critério da sua teoria, ao questionar o papel do "Autor" e por conseguinte, o valor do critério de originalidade, na definição da obra. Porém a sua análise parte do princípio da criação ambígua, propensa a reinterpretação subjetiva, desvinculando a obra do "Autor" pela simples premissa de que a mesma não detém um carácter de perceção objetivo, ou seja, não é uma mensagem ou uma narrativa objetiva

por parte do corpo da escrita, senão detentora de significado que o mesmo procura objetivar, através da sua própria interpretação e articulação de conteúdos.

O principal critério de originalidade não se reportará então, senão à representatividade simbólica resultante da articulação dos caracteres formais, na construção de uma narrativa passível de ser reinterpretada e adquirir novo sentido e se "remanifestar", com novo valor intrínseco e de forma transitória de recetor para recetor, descrevendo a obra original como um mero recetáculo de significado.

Contudo, a vulgar definição do original, dita o mesmo no sentido do elemento precedente, do que preexiste sem ser precedido, da primeira manifestação física da ideia ou ideias, do que é original de um "Autor" e, portanto, representativo das suas intenções, com um carácter de interpretação objetivo que, segundo Welles (19), se perde mediante o desconhecimento do vínculo entre a obra e o "Autor" criador.

O ponto comum entre a sua abordagem e a de Barthes (17), parece ser o de que a obra se apresenta apenas como uma manifestação convencional dentro da intenção do "Autor", a qual desvanece no momento em que o conteúdo formal readquire novo sentido reinterpretativo na mente do recetor.

Quadro 4

"F for Fake": Orson Welles
e Elmir de Hory

A técnica e a perícia, que designam os traços característicos e identitários do "Autor" e se instituem como elementos primários de avaliação e objetivação do valor de originalidade serão, portanto, elementos secundários, na visão de Welles (19), na medida em que a capacidade técnica é algo que pode ser copiado pela mão habilidosa, sendo que, nesse momento, se devem distinguir duas abordagens distintas:

a) A cópia ou reprodução, que não mais será que a mera transposição dos preceitos técnicos, formais e conceptuais do enunciado original.

b) O "novo" original - no sentido da assimilação do conteúdo formal, num novo suporte-matriz ou proposta de leitura interpretativa, apresentando-se consecutivamente como novo discurso in media res e narrativa em aberto, premissa análoga aos princípios do "open-source", evidenciados por Bruns (5).

A originalidade está assim na proposta de significado, no conceito proposto e não no conteúdo formal, na componente figurativa ou retinal, reiterada por Duchamp (20), num universo em que o valor do original, transcende a visão



objetiva de significado transitório, imposto pelo criador.

Mas se por um lado, Barthes (17) releva o facto de que o “Autor” morre no exato momento em que a obra é libertada para o público, atentando ao significado transitório da mesma, já Foucault (21) afirma que o mesmo nunca existiu para começar.

No seu ensaio de 1969, “*What is an Author*”, Foucault (21) descreve o “Autor” como uma figura imaginária, uma meta-entidade, uma designação que apenas serve para enquadrar, representar

e caracterizar uma forma distinta de discurso, aquilo a que terá denominado de Função-Autor, ou seja o discurso possibilitado pelo “Autor”.

O “Autor é então dividido em duas instâncias, o recipiente humano e a imagem social etérea do “Autor”, ou “Meta-Autor”, aplicada a todo o tipo de discurso, apenas possível de descrever pela referência ao recipiente humano que o engloba. Por outras palavras, o “Autor” como uma “meta-entidade” que faculta o enclausuramento, no tempo e no espaço, de circunstâncias de entendimento da obra e do seu enunciado.

Segundo a sua visão, o “Autor” não será então mais que uma mera projeção sem substância, além da conveniência prática que o termo pode oferecer a críticos, ou seja, o “Autor” é apenas a referência de significado, a mera referência a uma instância de interpretação, descrevendo a Função-Autor como uma força limitadora, uma forma de estreitar ou afunilar o discurso, impedindo possíveis transgressões do mesmo, garantindo assim que o discurso se mantém fiel e corresponde, a todo o momento, ao discurso do corpo da escrita, transcendendo a intencionalidade, ou qualquer outro pretexto, centrado na ideia de uma entidade que cria trabalho, considerando antes uma entidade que institui significado discursivo/interpretativo.

Neste sentido, segundo Welles (19), as cópias realizadas por Elmyr de Hory são, para todos os efeitos, extensões das obras originais e das suas intenções, que mantêm o discurso do “Autor” original. São, sob todos os aspetos, uma repetição indistinta do original sendo, por essa razão, originais, precisamente porque auferem e são entendidas dentro do contexto de significado original, proposto e convencionado pelo corpo da escrita. O original é assim evidenciado no sentido da reconvenção de significado do conteúdo formal, relegando para um plano subalterno os aspetos figurativos.

A originalidade, tal como é entendida e não como de facto corresponde à sua estrutura funcional, estará assim na convenção de que a mensagem, narrativa ou conceito primeiramente estabelecidos, constituem a referência e contexto de entendimento como valor fixo e imutável, como discurso não passível de argumentação.

Segundo esta linha de raciocínio o citacionismo e a apropriação constituem duas realidades distintas de abordagem ao modelo que não devem, em momento algum, ser equiparadas e julgadas dentro dos mesmos parâmetros:

a) A cópia, na qual é procurado, reconhecido e utilizado o código interpretativo da primeira instância da obra, definindo o propósito da citação.

b) A materialização conceptual da reinterpretação dentro dos parâmetros de articulação de um novo suporte-matriz, pelo recurso à apropriação.

Num primeiro momento existe o reconhecimento e intenção de transposição, do significado do discurso, no sentido da continuidade e do reforço, transpondo, para o novo suporte, o valor originalmente estipulado e aqui é excluída, ou ignorada, a existência de um mediador, que interrompe o discurso do “Autor” da primeira instância de significado. Já num segundo momento, é interrompido o discurso do “Autor-Criador”, a obra é imbuída de novo significado, pela descontextualização e suspensão do código de interpretação, ou seja, o significado imposto e convencionado pela entidade criadora,

O “Meta-Autor” é assim o materializador do enunciado formal e da primeira instância de significado da obra. O significado esse, apenas o código de interpretação por ele imposto, ou sobre ele imposto, para que prevaleça, ainda que como uma referência transitória, balizada no tempo e no espaço, a sua mensagem, a sua visão e a sua interpretação singular dos factos.



05,

**o original
convencionado**

Quadro 5
John Berger

Berger (6) aprofunda ainda mais esta questão, enfatizando que a nossa interpretação da obra é um processo tudo menos espontâneo, advogando que parte determinante do nosso processo de contemplação, é gerido e condicionado pelo hábito e pela convenção.

Com um ponto de vista claramente assente na visão de Walter Benjamin, em *“The work of art in the age of mechanical reproduction”*, o autor descreve as implicações manifestas na prática da reprodução da imagem, possibilitada pelo progresso tecnológico.

Neste contexto convém mencionar que, segundo Poster (22), um dos momentos mais marcantes da história moderna foi, indiscutivelmente, a invenção, por Johannes Gutemberg, da tipografia mecânica móvel e consequente massificação e disseminação de conhecimento por efeito da replicação. Este constitui-se como o primeiro momento na história da inovação tecnológica, que propõe um debate intrínseco sobre a semântica da cópia e da autoria, concebendo que a reprodução impressa se constitui como uma representação direta das intenções do autor, seja no formato de ideia ou conceito, estilo ou retórica, pelo que o livro e para esse efeito qualquer obra, é na sua essência, reprodução análoga do original e autêntico autor.

Com efeito, o “citacionismo” recorrente nos modelos artísticos da segunda metade do século XX, encontra-se intimamente relacionado com os avanços tecnológicos deste último século, como a fotografia, o cinema, a impressão, etc., que cedo se constituíram como matéria-prima para composição de novas obras.

É disso exemplo a invenção da impressora pela Haloid, atualmente Xerox, em 1949, que precedida pela prática de modelos de reprodução menos “*mainstream*”, mais morosos e dispendiosos, como o stencil e a serigrafia, estabelece toda a criação original como conteúdo de apropriação, permitindo a reprodução em série de modelos originais, que se tornaram o suporte da criação artística descomprometida da cultura “*Punk*”, nas décadas de 70 e 80, da qual são exemplo representativo as fanzines.

O recurso à descontextualização por meio de recorte e colagem de elementos gráficos de naturezas distintas, encontra o seu paralelo no elevado recurso aos atuais repositórios digitais de “*Stock Art*”, facilitados pelo processo de digitalização de imagens, possibilitado pela invenção do digitalizador “*flatbed*” em 1975, por Ray Kurzweil, superado apenas pelo fenómeno da fotografia digital, em 1990, com o aparecimento do primeiro modelo comercialmente disponibilizado e pela subsequente revolução da fotografia móvel.

Os pressupostos de toda a arte do século XX, baseados na reinterpretação conceptual por “edição” de conteúdos, são assim transpostos para ferramentas de edição digital, nas quais perduram, na continuidade dos processos manuais por ela adoptados, como o “*Edit*”, “*Copy*”/ “*Cut*”/ “*Paste*”, “*Layers*”, composição “*multitracking*”, etc.

5.1 des-apropriação

Dentro deste âmbito da reprodução, a pertinência do ensaio de Berger assenta sobre o contexto percetivo e interpretativo, como mecanismo que desvincula todo o significado originalmente associado à obra, ou seja a convenção de significado, de acordo com os pressupostos evidenciados por Barthes (17).

Referindo a fotografia, a televisão e todos os meios de reprodução da década de 70, o autor coloca em causa as premissas da arte secular, mencionando a sua singularidade como característica mais marcante e simultaneamente, como atributo menos significativo.

Como exemplo cita a singularidade que em tempos marcou a criação original, instituindo-se como obra única, não reproduzível, cujo valor seria imutável e inquestionável, com apenas uma materialização, uma única existência física. O exemplo extremo desta forma de pensamento, menciona Berger (6), é o ícone:

“...os adoradores convergem sobre ele, por trás da sua representação imagética superficial está deus. Na sua presença os crentes encerram os olhos, não existe a necessidade de confirmação visual, sabem que marca o local de significado. Atualmente, disperso e fragmentado, deslocado do seu local de origem, não pertence a um lugar específico e a imagem viaja até à audiência, não o contrário. Terminaram os dias do peregrino...”

É manifestamente importante esta conceção de que, na atualidade, é a imagem da obra que viaja até ao peregrino/público e não o inverso. O significado de uma pintura, de uma imagem, já não reside assim na singularidade da sua superfície pintada, onde o peregrino encontrava e interpretava a mesma, onde reside no seu contexto preceptivo original, no espaço matricial onde está balizado o seu código interpretativo.

Neste contexto de simultaneidade na visualização, a obra fragmenta-se, fazendo-se rodear de diferentes contextos percetivos. Cada membro desta audiência global percebe as imagens no contexto distinto do seu quotidiano, segundo a sua própria experiência. A obra não se encontra emoldurada e confinada em termos de espaço e de tempo, transcendendo estas barreiras.

Quadro 6
John Berger:
"Ways of Seeing"





Esta noção da obra confinada em termos de espaço e de tempo remete-nos, uma vez mais, para o enunciado de Barthes (17) e Foucault (21), evidenciando a originalidade como o enclausuramento de significado, como persistência do citacionismo e consolidação do valor imutável da primeira instância de significado da obra.

Retornando então à abordagem satírica de Welles (19), o original, enquanto algo imutável e a reprodução como algo que permanece dentro do domínio do precedente criativo, na medida em se encontra imbuída de todas as características formais e conceptuais do mesmo, deveriam então permanecer impunes a esta fragmentação e toda a reprodução não se constituiria senão como uma extensão válida do “original”.

Contudo, uma questão pertinente levantada por Berger (6), reporta-se precisamente à convenção da reprodução como distorção do original. Neste sentido, o original permanece algo único e, por conseguinte, insubstituível, uma vez que, na sua essência, o original é diferente daquilo que surge nos nossos ecrãs ou em qualquer reprodução impressa.

Efetivamente somos levados a questionar o papel da convenção na apreciação da obra e do que entendemos por “originalidade”, procurando enaltecer o facto de que a nossa conceção do original, se deve ao que nos é ensinado e transmitido e que procura encorajar uma atitude de expectativa perante a obra de arte, perante o facto de se tratar de algo único e insubstituível, algo que apenas por isso, é belo e digno de louvor.

Desta forma, somos remetidos para a importância que é atribuída ao processo de autenticação e validação do original, pela autoridade, relevando o papel que essa mesma originalidade detém na capitalização da obra, pelo que devemos então perceber a “originalidade”, como um valor convencional e convenientemente reforçado pelo perito de arte e pela indústria cultural, na tentativa de fazer prevalecer a sua aura, termo relevado por Benjamin (23) e, por conseguinte, o seu valor de mercado.

Esta questão é igualmente evidenciada por Welles (19), através da obra de Elmyr de Hory, cujo trabalho, ainda que inadvertidamente, explorou o mito da infalibilidade da instituição da arte e da indústria cultural, do negociador de arte, do diretor do museu, em suma, do perito, expondo a perversidade dos mesmos.

A partir do momento em que os trabalhos de Elmyr são reconhecidos como originais, não só é a questão da designação de autoria posta em causa, como a própria autoridade do perito, no desempenho dessa mesma tarefa. Nas palavras do autor:

“...o valor da obra depende de opiniões e as opiniões dependem de peritos. Um falsificador como Elmyr engana os peritos, então a questão permanece, quem é o perito e quem é de facto o falsificador? ...”

No fundo a proposta da arte, esta falsa mistificação e divinização do objeto artístico, não é senão a tentativa de fazer ecoar a voz do “Autor” na interpretação do modelo formal, de opressivamente fazer persistir e prevalecer a sua mensagem e os seus argumentos sobre os argumentos do “*producer*”, instituindo a voz da “Autor-idade”, como verdade absoluta e irrefutável.

O valor de mercado da obra constitui-se, nesta medida, como condicionante do próprio significado. Esse valor de mercado depende da sua classificação enquanto obra genuína e insubstituível, como que de uma relíquia num santuário se tratasse, atentando à religiosidade e mistificação que rodeiam o objeto de arte, a obra “original”.

Segundo Berger (6), essa mesma religiosidade, normalmente ligada a interesses financeiros, mas sempre invocada no nome da cultura e da civilização, constitui-se como um mero

substituto encontrado para o que as pinturas perderam, quando a câmara possibilitou a sua ilimitada reprodução, ou seja, a sua singularidade imposta, a qual subsiste pela constante evocação, referenciação e citacionismo do “Autor”.

Segue o autor dizendo que, precisamente porque as imagens são mudas/silenciosas e permanecem paradas ou imutáveis e porque o significado original já não se encontra vinculado às mesmas, a obra presta-se à fácil manipulação. As imagens podem ser usadas para estabelecer argumentos que podem divergentes, ou até completamente diferentes, daquilo que é a sua proposta de significado original.

Note-se, porém que a teoria de Berger (6), parece ser relativamente vaga no que concerne à descrição da forma como as imagens se desvinculam do seu significado, considerando a persistência e coexistência ininterrupta dos dois planos, formal e conceptual, o mesmo será dizer, significante e significado, até ao momento da sua reprodução e conseqüente fragmentação, simplesmente porque não são visualizadas no seu contexto de origem, porque são mudas e não dispõem de um discurso ou explicação implícitos.

Apesar de bastante pertinente, o seu raciocínio demonstra ser relativamente vago, carecendo de esclarecimento adicional, uma vez que o citacionismo e a referenciação se constituem como mecanismos de convenção que operam na base de uma reminiscência contumaz, aludindo persistentemente à primeira instância de significado.

Considerando então, segundo Barthes (17) e Foucault (21), que o plano formal e o significado proposto coexistem em planos distintos, que apenas se encontram momentaneamente na figura do “Meta-Autor”, por meio de referenciação e citação, não será mais adequado considerar que aquilo que é despoletado pela reprodução, não é senão a propagação do conteúdo formal

independentemente da primeira instância de significado, imposta pela referência, pela legenda, título ou memória descritiva que “acompanha” a imagem e evoca essa mesma primeira instância de significado, o valor convencionado que o perito de arte e a indústria cultural, convenientemente pretendem fazer subsistir, de forma parasítica, ao anexar à imagem os mecanismos de valor supramencionados?

Entendendo assim o significado como permuta de valor ambígua, não fixa e inata, mas antes como a designação ou atribuição de um código interpretativo transitório e efêmero, que se encontra momentaneamente na figura do “Autor” e a define, instrumentalizando-a para efeitos de referência, é importante salientar esta noção do anexo como o elemento externo que define a proposta de significado. O mesmo será dizer que apenas quando a obra e o anexo se encontram, é evocado o “Meta-Autor”.

Barthes (24) reforça precisamente esta questão dos planos de existência distintos da forma e do significado, enquanto entidades cooperativas, no entanto heterogêneas, pelo que permanecem necessariamente separadas entre si, evidenciando esta questão do anexo. Assim, segundo o autor, a estrutura de uma imagem não se constitui como um elemento isolado, sendo na sua interação ou articulação com uma outra estrutura, nomeadamente linguística, de cariz descritivo (título, legenda ou artigo) que o discurso do “Autor” se completa e assume na sua totalidade.

O anexo, quer no formato de legenda, título ou memória descritiva, define assim a proposta de significado e o código de entendimento.

Neste sentido o “Meta-Autor” é apenas resultado do cruzamento do anexo com a obra e a reprodução da mesma, faculta a sua transmissão independentemente deste anexo, o que, por sua vez, faculta a imposição de novos anexos ou códigos de interpretação mediante o contexto percetivo e a experiência por parte do recetor.

“...that’s where the difficulty comes in, because you cannot ask the public to look at something, with a book in is hand and follow some sort of a diagram explanation of what you can see on the “Glass”. So it’s a little difficult to the public, to come in, to understand it, to accept it, but i don’t mind at all, i don’t care...”

Marcel Duchamp (20)

Quadro 7

Marcel Duchamp

Em entrevista para a BBC, em 1968, quando confrontado com a questão se efetivamente gostaria que a sua obra, “*The Great Glass*”, fosse exposta fazendo-se acompanhar do texto informativo, da memória descritiva ou anexo, Duchamp (20) menciona que a dificuldade reside no facto de que não se pode esperar que o público olhe para a obra com um livro em mãos, seguindo um diagrama explicativo das suas intenções e que, nesse sentido, é difícil esperar que o público simplesmente entre, perceba e aceite.

Efetivamente, um exemplo flagrante do anexo que em muito dificulta este processo, instigando a falsa mistificação que rodeia a obra de arte como elemento genuíno e único, reporta-se, segundo Berger (6), ao livro ou catálogo de arte. O mesmo depende de reproduções, no entanto o que essas reproduções possibilitam e tornam acessível, um texto, ou seja, o anexo, começa por tornar inacessível. Algo que se pode tornar elemento de linguagem comum é invejosamente guardado e mantido dentro da conversa e domínio técnico restritivo do perito ou crítico de arte, pela constante evocação do “Autor” através do anexo.

No fundo, o crítico ou perito de arte, procura mascarar as imagens como se receasse a sua simplicidade e acessibilidade, quase como se a sua descrição técnica se impusesse como que um manto que procura prevenir que interpretemos e façamos sentido da obra nos nossos próprios termos.

Assim, quando a obra, fotografias, imagens ou pinturas são reproduzidas elas transformam-se numa espécie de informação transmitida onde, segundo as intenções do perito de arte, deve procurar manter a sua integridade no meio de todo o mar de informação que a rodeia e que lhe é adjacente, de forma a ser convencionada como uma mera referência do original, quer numa página, quer num ecrã.



06,

a imagem como palavra

Neste contexto, a Bauhaus teria já tentado identificar a linguagem da visão, um código de formas abstratas direcionadas mais à percepção biológica imediata do que ao intelecto culturalmente condicionado, tal não será o obstáculo da linguagem, sistema que designaram de análogo à linguagem verbal, mas que afirmaram dela ser fundamentalmente isolado.

A diferença chave entre a linguagem verbal e o ideal modernista de uma linguagem visual, que a Bauhaus procurou fazer prevalecer, prende-se com a arbitrariedade do signo verbal, que não possui relação natural ou inerente com o elemento que procura representar, discussão que suporta toda a teoria estruturalista e pós-estruturalista.

Saussure (25), dentro do seu projeto semiológico, definiu esta arbitrariedade como a principal característica do signo verbal, que a linguagem da visão proposta pela Bauhaus procurou suprimir, de forma a estabelecer um código de interpretação objetivo.

Em “*Manual of Graphic Design – principles and practice*”, Hoffman (26) escreve:

“... a imagem contém uma mensagem inerente. Embora tenhamos de nos esforçar para ler as suas formas externas (...) ela, no entanto, fala diretamente connosco...”

Para o autor as imagens possuem, portanto, um significado universal porque a sua componente abstrata subjacente apela às faculdades naturais e imediatas da percepção e não à convenção cultural, como acontece com a escrita. A resposta que evocam é mais sensitiva e emocional que intelectual.

Porém, segundo Lupton e Miller (27), o “*Designer*” Gráfico, ao contrário do que é afirmado por Hoffman (26), redige, cria e explora documentos visuais ao dispor, dimensionar, enquadrar e editar textos e imagens, pelo que as estratégias do “*Design*” não são absolutas ou universais. À semelhança do signo verbal geram, exploram e refletem convenções culturais e sociais que condicionam o seu entendimento.

Ainda no contexto da Bauhaus, Kandinsky (28) partilhava desta visão utópica de que, um dia, todas as formas de expressão seriam traduzidas por esta linguagem visual, com os seus elementos referentes registados num vasto dicionário elementar. Porém um termo que aparece de forma recorrente nos seus escritos, inclusive no seu livro “*Point and Line to Plane*”, de 1980, é o termo tradução, o que pressupõe que exista a necessidade de recorrer a um código interpretativo, ou “tabela sintética”, sendo que isto se apresenta como um contrassenso aos princípios enunciados pela Bauhaus, de uma linguagem visual capaz de comunicar diretamente com a mecânica do olho e do cérebro, operando independentemente de convenções culturais e linguísticas.

"...a diferença central, proposta pela Bauhaus, entre o signo verbal e o ideal do signo visual, simbolizado por ▲■●, não será senão a sua maior semelhança (...) a arbitrariedade do vínculo entre forma e conceito..."

Saussure (25) afirmava que a linguagem seria um fenômeno fundamentalmente social e que a sua sobrevivência dependeria de um acordo cultural comum, já a série ▲■●, que expõe a intenção da Bauhaus de definir os elementos básicos de construção da linguagem visual, simbolizava, segundo Lupton e Miller (27), a busca de uma linguagem baseada em leis naturais de percepção. No entanto, ela carece inevitavelmente das mesmas associações culturais, sendo que, quando ▲■● aparecem no "Design" atual, operam como signos transientes ostentando significados diversos.

Assim, aquela que seria a diferença central, proposta pela Bauhaus, entre o signo verbal e o ideal do signo visual, simbolizado por ▲■●, não será senão a sua maior semelhança, o seu elemento comum ou seja, a arbitrariedade do vínculo entre forma e conceito, validando e reforçando a postulação do anexo como o elemento externo que define a proposta de significado.

Neste contexto, segundo Berger (6), a reprodução torna o significado da obra de arte ambíguo e o

que isto significa, na teoria, é que a reprodução de obras de arte ou qualquer outro produto cultural pode efetivamente ser usada por qualquer um, em qualquer lugar e em qualquer circunstância, para os seus próprios propósitos, na construção da sua própria narrativa e visão subjetiva dos factos.

O "copy-and-paste" estará então para o crítico de arte e para a indústria cultural, enquanto mecanismo de defesa dentro dos preceitos da propriedade intelectual, como o "cut-and-paste" está para o processo criativo.

O "cut" é precisamente divergente do "copy" porque retira propositadamente do contexto ou suporte-matriz de origem, o "original", cortando ou suspendendo o vínculo com o anexo.

No momento em que ocorre o corte, o alvo do mesmo é desvinculado de todas as propriedades que condicionam o seu entendimento subjetivo e o seu código perceptivo mantêm-se em suspenso, aguardando a sua introdução num novo suporte-matriz, num novo contexto perceptivo, numa outra narrativa. Nesse momento ocorre o Tropo.

6.1 O Tropo

Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa ⁽²⁹⁾, Tropo (*do grego trópos - volta; desvio, do latim tropu - “idem”*) refere-se precisamente a um recurso expressivo de índole relativista, através do qual se retira o sentido da palavra de uma outra à qual é associada, adquirindo um sentido diferente do literal, ou seja, uma figura da linguagem ou da retórica que designa a ocorrência de mudança de significado (o que ocorre, por exemplo, na comparação, metáfora ou metonímia, etc.).

Tal ocorrência pressupõe a existência de um processo através do qual a imagem, som ou qualquer outro alvo de apropriação, é automaticamente despido das suas propriedades originais, (des-apropriado) sempre que é reintroduzido num novo contexto percetivo, num novo suporte-matriz, adquirindo novo significado discursivo, o qual passa a deferir para o elemento englobante, pela sua relação com os demais conteúdos ao qual é associado.

As imagens podem assim ser usadas como palavras, permitindo-nos expressar através delas. Desta forma a reprodução facilita a conexão entre a nossa experiência com a obra diretamente com outras experiências, simplesmente porque desvincula e abole da imagem o anexo que a indústria cultural e dentro desta a arte, enquanto instituição e mecanismo de capitalização, procura impor, na tentativa de fazer com que permaneça no domínio do perito, dentro dos preceitos de um registo conservador.

07,

o suporte-matriz

“...The temple of our civilization has arisen by successive contributions of original thought. It has been many years ascending, but must we not, on every column, cornice, frieze and architrave of such resplendent edifice, inscribe...

ORIGINALITY?”

Elias Nason (30)

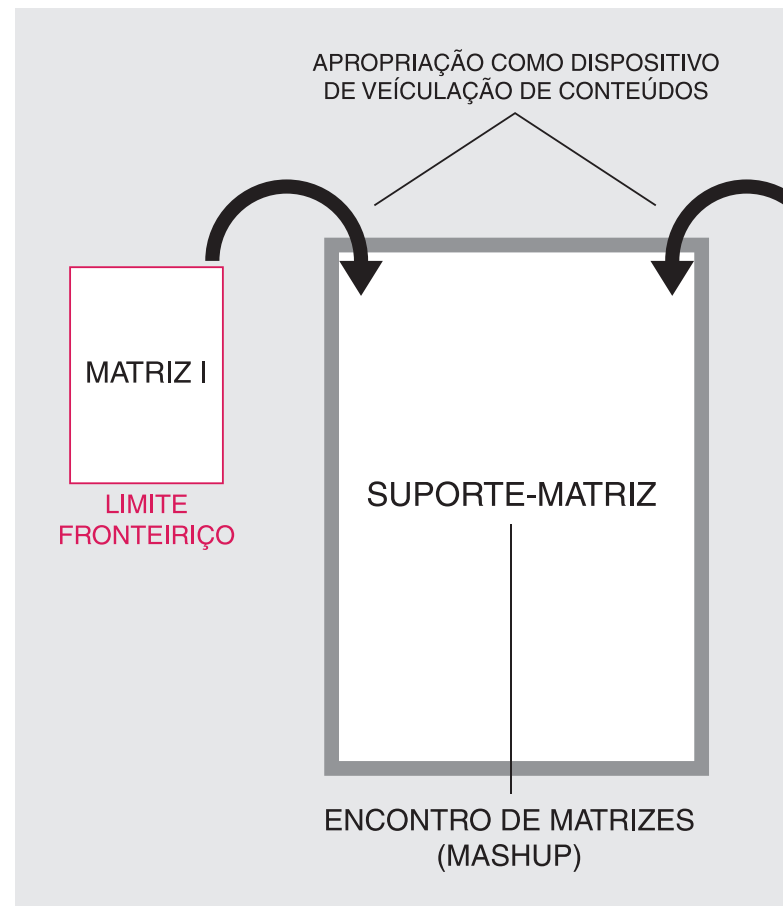
Terá sido Koestler ⁽¹⁾ quem primeiramente enunciou a proposta original como resultado natural da bissociação de matrizes, claramente aludindo à natureza combinatória e determinista¹⁰ do processo criativo. O pilar da teoria do autor assenta na distinção entre a mera associação e o que designa de “Bissociação”, estabelecendo então que o critério para a verdadeira criatividade, reside precisamente nas diferenças entre ambas as abordagens.

O termo “Bissociação” destina-se assim, segundo o seu enunciado, a evidenciar o carácter autónomo das matrizes que são apropriadas e combinadas no decorrer do ato criativo, pelo que o pensamento associativo operará apenas entre os elementos de uma única matriz.

Mcluhan ⁽³¹⁾ diz-nos então que o conteúdo de qualquer “*media*” ou suporte-matriz, aqui proposto, estabelecendo um paralelo com a estrutura matricial proposta por Koestler ⁽¹⁾, são sempre outros “*media*”, outros suportes-matriz. Segundo o autor, um novo “*media*” nunca é simplesmente uma adição a um “*media*” preexistente, porém não deixa o mesmo permanecer quieto e inalterado. De facto, nunca deixa de o oprimir até encontrar novas posições e formas para o mesmo.

Koestler ⁽¹⁾ esclarece assim que, a independência de componentes ou unidades de referência, segundo a designação de Foucault ⁽⁹⁾, que constituem uma nova combinação, é por si só uma concretização louvável, desenvolvida separadamente e de forma independente, até que as fronteiras se dissolveram.

Segundo o autor, esta dissolvência não será o resultado de uma tentativa gradual de estabelecer ligações entre elementos individuais de matrizes distintas, mas antes da amalgamação de duas realidades num código coerente de maior universalidade, num novo suporte-matriz e o que este raciocínio nos leva a questionar, não é senão a própria unidade e aparente uniformidade de qualquer suporte-matriz.



7.1 Unidade do suporte-matriz

Em “*Archaeology of Knowledge*”, Foucault ⁽⁹⁾ aparenta também pensar em termos matriciais. Referindo especificamente a individualização material de um novo suporte-matriz, menciona que o mesmo ocupa um determinado espaço, cujos limites são estipulados por um conjunto preciso de sinais e que assim emerge a obra, que reconhecemos e delimitamos ao atribuir um determinado conjunto de elementos, articulados numa nova estrutura englobante, a um “Autor”.

No entanto refere que assim que é lançado um olhar mais atento, começam as dificuldades e somos inevitavelmente levados a questionar a unidade material da obra, do suporte-matriz.

(10) Determinismo - Doutrina que defende que todos os eventos ou ocorrências são resultado da necessidade e por conseguinte, inevitáveis, assentando sobre o princípio da causalidade, segundo o qual todos os processos estão intrinsecamente ligados numa relação causa/efeito.)

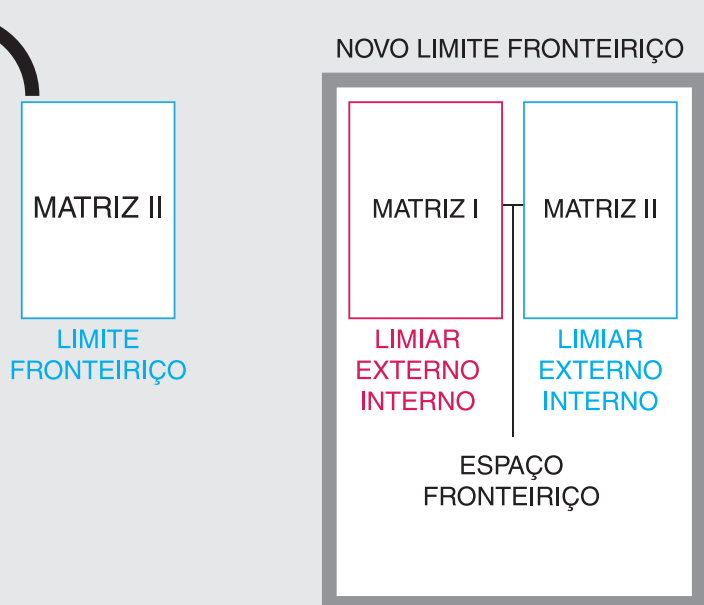
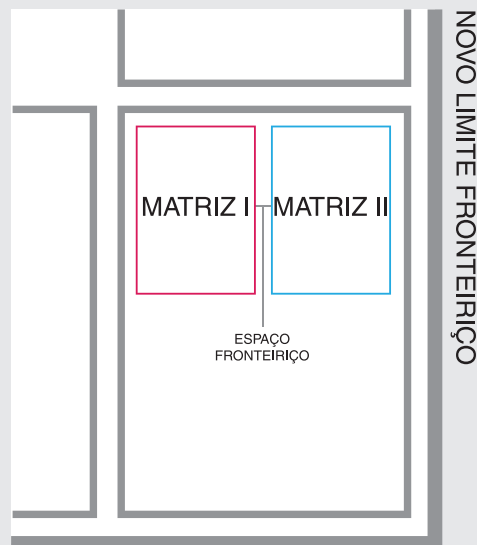


Figura 1

Exemplo ilustrativo do suporte matriz no âmbito da dinâmica da sequência (Apropriação, "Mashup", "Remix")



Por outras palavras, não será a sua unidade material, uma unidade acessória e fictícia, perante a unidade discursiva da qual é representativo?

A posição do autor é reforçada por Deleuze e Guattari (15) quando referem que um livro e para esse efeito qualquer obra, não contém um objeto ou assunto, sendo constituídos de vários assuntos, diferentes tempos e ritmos, pelo que, atribuir uma obra a um "Autor" será negligenciar esta ordem natural de ideias, bem como os seus limites e exterioridade das suas relações, até porque, segundo Foucault (9), as palavras e neste sentido as imagens, partilhando da mesma ambiguidade, por si só não falam de objetos, mas é precisamente a forma como se encontram e são justapostas e articuladas numa determinada superfície, que constroem os objetos e temas sobre os quais se põem falar.

Complementando este raciocínio, Ettinger (14) advoga que, internamente, qualquer suporte-matriz consiste num conjunto indeterminado de limites externos, cujas extremidades são flexíveis e variáveis, potenciais limiares latentes ou virtuais pontos de ocorrência, que tornam possível uma transmissão simultânea de dados sem ocorrência de fusão.

Segundo a sua teoria, o "Meta-Autor" opera assim no limiar de uma pseudo-modularidade, na qual as ligações ou pontos de contacto não preexistem, mas é precisamente o limite englobante, imposto pelo mesmo, que define a forma como as mesmas são processadas, estabelecendo assim ligações fronteiriças - "borderlinks" - que definem princípios de articulação que operam nos espaços fronteiriços - "borderspaces" - entre limiares externos-internos - "borderlines".

O “Meta-Autor” opera assim no espaço neutro entre matrizes sendo que, apenas quando as matrizes apropriadas são contempladas dentro de um novo suporte-matriz, são concebidos os espaços fronteiros, altura na qual os limites fronteiros de matrizes individuais se convertem em limiares externos-internos, virtuais pontos de ocorrência, deferindo para o limite mais externo, para o campo total de ação que dita as linhas de associação e significado das unidades de referência articuladas na sua superfície.

Numa obra, como em todas as coisas, existem assim, segundo Deleuze e Guattari (15), linhas de articulação ou segmentação, de estratificação e territórios, mas, simultaneamente, existem também movimentos de desterritorialização e desestratificação, os quais definem o princípio do que admitimos como apropriação.

Segundo os autores, todas estas linhas e ritmos descrevem um processo de montagem e a obra, deste ponto de vista, constitui-se como uma espécie de montagem pelo que não é passível de atribuição, senão exclusivamente no que respeita a escolha e articulação dos conteúdos, tornando assim explícita a noção do “Autor” enquanto hierarquia local, que aqui se procura propor, validando a postulação da sequência Apropriação, “*Mashup*”, “*Remix*” como pressuposto de todo o ato criativo.

Temos então, por um lado, a vertente da montagem, confrontada com a estratificação dos seus conteúdos, que indubitavelmente descreve uma espécie de organismo ou significado totalitário, sendo que, por outro lado, nos deparamos com a noção de um corpo cujos órgãos são continuamente desconstruídos.

"...the content of any medium is always another medium (...) a new medium is never an addition to an old one, nor does it leave the old one in peace. It never ceases to oppress the older media until it finds new shapes and positions for them..."

Marshall McLuhan (31)

É extremamente pertinente, no âmbito da presente investigação, esta noção dos limites da obra impostos pela figura da moldura, da capa, do título, do ponto final, na medida em que apenas encerram o discurso a nível local e relevam a noção de um mecanismo englobante, do suporte-matriz, como entidade para a qual o conteúdo defere significado discursivo ou narrativo, pela articulação que institui sobre os seus respetivos conteúdos, ou unidades de referência, pela proposta de um código interpretativo que em tudo corresponde ao código de maior universalidade enunciado por Koestler (1).

Contudo, se há algo que a visão de Foucault (9) evidencia é que, para além do resultado original ser resultado exclusivo da bissociação de matrizes, o mesmo pode, paralelamente, passar pela “simples” reestruturação das unidades de referência de uma única matriz, contrariamente ao que Koestler (1) expõe quando enuncia que, operando entre os elementos de uma única matriz, se tratará simplesmente de uma “mera” operação de comparação.

Deveremos então ponderar o “*Mashup*” enquanto operação externa, correspondente à noção de bissociação, na ótica da seleção e consequente veiculação de matrizes preexistentes do exterior para o interior de um novo suporte-matriz, descrevendo a própria essência da apropriação e o “*Remix*”, enquanto operação interna de uma matriz previamente estruturada, funcionando dentro dos princípios da permutação.

Segundo Foucault (9) existirão então noções de desenvolvimento e evolução que tornam possível agrupar e reunir uma sucessão de eventos

dispersos, ligando-os sobre um único princípio organizador, pelo que devemos, no entanto, questionar estas sínteses pré-concebidas, estes agrupamentos que aceitamos sem questionar, mesmo antes de uma análise cuidada e detalhada.

De entre estas unidades pré-concebidas que devem ser suspensas, sobre muitas outras que sobressaem de forma mais imediata, encontra-se então a noção da obra e neste contexto, do que é original de um “Autor”.

Num primeiro momento, pode efetivamente parecer impossível e até paradoxal esta noção de colocar de parte ou suspender estas unidades, sem recorrer a uma abordagem extremamente artificial, porém, apesar de não ser a nossa intenção questionar a validade das mesmas, a questão permanece, não nos serão as mesmas apresentadas de uma forma bastante definida e ilusoriamente imediata?

Foucault (9) passa então a questionar se, a unidade discursiva por si só, será homogénea e uniformemente aplicável, sem a sua inclusão num suporte-matriz que faculte o seu entendimento. Recorrendo à analogia do livro, na perspetiva da obra “concluída”, em plena consonância com o enunciado de Deleuze e Guattari (15), esclarece que as suas fronteiras nunca são perfeitamente delimitadas, definidas, demarcadas. Para além do título, das primeiras linhas e do último ponto final, da sua configuração interna e forma autónoma, assumida pela figura da capa, da moldura etc., encontra-se inevitavelmente ligado a todo um sistema de referências a outras obras, pelo que não pode ser vislumbrado, como uma unidade imediata, garantida ou mesmo homogénea.

"...the medium is the message because it is the medium that shapes and controls the scale and form of (...) association and action..."

Marshall McLuhan ⁽³¹⁾

45

Assim, se de facto falamos discriminadamente da obra de um "Autor", é apenas porque a concebemos e definimos enquanto resultado de uma intenção ou função expressiva, pelo que estaremos a partir do princípio, de que deverá existir um nível, no qual a obra emerge, em toda a sua plenitude, em todos os seus fragmentos, enquanto expressão individual do pensamento, da experiência, da imaginação ou mesmo do inconsciente de um "Autor".

Porém, após uma análise cuidada é discernível que tal unidade, longe de imediata, tal não será a forma como é recebida e percebida, é o resultado de uma operação do foro meramente interpretativo, pelo que qualquer obra, não pode então, por essa mesma razão, ser considerada como uma unidade imediata, certa ou mesmo homogênea, tão pouco, os conteúdos articulados, pertença exclusiva do "Autor".

McLuhan ⁽³¹⁾ elucida então que o "*media*" ou suporte-matriz é a mensagem que encerra, na sua totalidade, o código coerente de maior universalidade, postulado por Koestler ⁽¹⁾,

precisamente porque é o suporte ou "*media*" resultante/englobante, o campo total de ação, segundo a sua designação, que dita a escala e forma da associação e ação do seu conteúdo.

Não será então evidente que, no momento em que a sequência se rende ao simultâneo, estaremos no mundo da estrutura e da configuração? A partir do momento em que segmentos de atenção migram para o campo total de ação, não poderemos e deveremos ponderar que o suporte é a mensagem, ignorando ou suspendendo a presença e valor individual das unidades de referência constituintes?

Ettinger ⁽¹⁴⁾ passa assim a esclarecer que o simbólico migra, é reajustado, nunca derrubado ou suprimido, por uma lógica suplementar co-transformativa, pelo que o espaço matricial surge como um processo de desconstrução do posterior domínio face ao campo subjetivo, nunca emergindo como seu concorrente, uma vez que não opera pela lógica da substituição, porém não anula o mesmo, não o torna ausente, vazio ou infinito.

Por essa razão, a questão da semelhança e da persistência do precedente, será, segundo McLuhan (31), algo com que o novo "media" terá sempre de lidar, uma vez que, apesar de o "media" ou suporte-matriz, enquanto estrutura englobante, ser a mensagem, o controlo vai para além do programa por ele proposto, dado que as suas restrições são sempre direccionadas ao seu conteúdo, que são sempre outros "media".

Foucault (9) frisa precisamente o mesmo, quando refere que as relações discursivas não são internas ao discurso, não se limitam a ligar e articular conteúdos, conceitos ou formas entre si, mas, no entanto, também não lhe são exteriores, relações que possam limitar ou impor certos valores sobre as mesmas deturpando a mensagem concreta nele circunscrita, ao contemplar a sua leitura antecipada no seio de um outro suporte-matriz. Elas situam-se, de uma certa forma, no limite do discurso e nesse enclausuramento, que o autor designa de sistema de formação, definem e determinam a forma como é articulado e entendido o conteúdo.

Isto implica que, a partir do momento em que os limites de qualquer obra são expandidos, pela sua transposição para um novo suporte-matriz, ela passa a assumir o papel de conteúdo, de limite externo-interno, e a sua mensagem original, embora não anulada, permanece em suspenso, ficando exposta a ataques semióticos, passando então a deferir para o novo limite, pela respetiva articulação com outros fragmentos presentes na mesma superfície.

Por sistema de formação o autor refere-se então a um grupo complexo de relações, que funcionam sob uma regra ou conjunto de regras, que definem o código de maior universalidade, através do qual se estabelece a unidade da obra, que persiste sobre as unidades de referência articuladas na sua superfície, relevando a noção do suporte-matriz como significante.

Segundo Ettinger (14), esta noção de matriz como significante, contígua à postulação de McLuhan (31) do suporte como mensagem, oferece um meio de estruturação de significado às dimensões da subjetividade em funcionamento coletivo.

Focando então a temática dentro do fenómeno da amnésia geracional, Koestler (1) enuncia que a tendência natural é a de tomar por garantidas as ideias como uma nova unidade referencial, uma vez que se encontram estabelecidas, esquecendo como o mundo seria antes da sua estruturação e colocando de parte a existência individual das unidades de referência, que se terão assumido e contribuído para a formação de um novo suporte-matriz, o que contribui para a noção, algo ingénua e certamente narcísica, da figura do autor como génio isolado e da epifania.

Neste âmbito, estabelecendo um paralelo com os princípios de propriedade no âmbito da autoria, advogados pela indústria cultural, McLuhan (31) frisa que a problemática reside precisamente no facto de a nossa cultura estar habituada a dividir e repartir as coisas como um mecanismo de controlo e que, apenas por essa razão, é um choque e até mesmo um facto difícil de aceitar que, em termos práticos e operacionais, o "media" ou o suporte se institui como a mensagem.

Precisamente porque a tendência é atentar às partes constituintes como forma de controlo, o conteúdo de qualquer "media" cega-nos para o seu carácter, para a sua mensagem, para o seu campo total de ação, pelo que poderemos então ponderar a ocorrência ou persistência de um "olhar matricial", uma espécie de enfermidade visual latente, decorrente de convencionalismos na definição de originalidade e com fortes implicações no nosso entendimento da orgânica do processo criativo e da autoria.

Ettinger (14) menciona inclusivamente que somos educados de forma a ponderar a subjetividade/unidade pelo prisma da castração, o mesmo será dizer através da acumulação de separações, divisões, cortes ou exclusões. Porém, o que deve ocorrer é exatamente o oposto, pelo que devemos então suspender este "olhar matricial", enquanto dispositivo de controlo de fragmentos de discurso, segundo o enunciado de McLuhan (31), considerando os aspetos da subjetividade, enquanto resultado do encontro entre fronteiras partilhadas por subjetividades que se co-afetam dentro de um corpo comum, sem que ocorra, contudo, assimilação mútua.

“...the severall comes before the one...”

Bracha Ettinger ⁽¹⁴⁾

Continua a autora dizendo que, no entanto, apesar da energia resultante da sua interação não descrever uma fusão, também não consiste numa repulsão, mas antes numa relação sinérgica¹¹, num renegociamento ou reajustamento contínuo de distâncias, uma negação contínua de separação e distanciamento, dentro da proximidade e da junção, raciocínio que conduz à reiteração “Subjetividade-como encontro”.

Relevando a noção do suporte-matriz como resultado do encontro de subjectividades em transformação recíproca no seio de uma fronteira partilhada, Ettinger ⁽¹⁴⁾ advoga que o ato de criação não pode, de forma alguma, ser concebido, ou entendido, sem abraçar a sua multiplicidade singular e simultânea unidade fragmentada, pelo que, a “subjetividade-como-encontro” propõe assim que, aspetos da subjetividade são, na sua génese, resultado incontornável e incontestável de pluralidade.

Foucault ⁽⁹⁾ conclui então que, decididamente, ao libertar todos os agrupamentos que se propõem naturais e que concebemos, sem questionar, como unidades imediatas, somos prontamente capazes de descrever e extrair outras unidades, outros fragmentos ou subjectividades governadas por regras de agrupamento distintas entre si, até porque, segundo Derrida ⁽³²⁾, a própria condição de uma desconstrução encontra-se já em pleno funcionamento a partir do interior de qualquer obra, garantindo simultaneamente a unidade e coesão estrutural do sistema cuja desconstrução possibilita, pelo que o ato de desconstrução não é consequente ou posterior ao ato de construção, agindo do seu exterior, mas sim interior ao mesmo, assim reforçando a reiteração de Ettinger ⁽¹⁴⁾ do espaço matricial

(11 Sinergia - Efeito ativo e retroativo resultante de um esforço distribuído e coordenado, por vários componentes ou subsistemas, no desempenho de uma tarefa ou função complexa.)

como premissa de desconstrução do posterior domínio face ao campo subjetivo.

Atentando então ao fato de que a própria força disruptiva de uma possível desconstrução de qualquer sistema é parte integrante da sua arquitetura, tudo o que é necessário para proceder à sua desconstrução passa, segundo Derrida (32), pelo recurso a operações de memória, o mesmo será dizer a imposição reducionista¹² de um "Olhar Matricial", relevando uma abordagem artificial na análise de qualquer obra dita original que, suspendendo este dispositivo, privilegia a presença sobre a ausência, o presente sobre o passado, a visão sobre a memória, a aparente unidade imediata sobre as subjetividades em funcionamento coletivo.

Porém, de forma alguma se pretende relevar o valor individual destas subjectividades, propondo que se constituem como uma espécie de mensagem secreta, que anima e define o discurso englobante agindo do seu interior, mas antes que se considere, adotando uma postura contextualista¹³ e, por conseguinte, relativista¹⁴ a sua coexistência, a sua sucessão, o seu funcionamento mútuo, a sua articulação, a sua transformação correlativa, no seio de todo e qualquer suporte-matriz que delimita e define o seu objeto e a extensão da sua mensagem.

Neste âmbito Cascone (33), socorrendo-se da metáfora do comportamento de bando, propõe igualmente que adoptemos uma perspectiva matricial no entendimento da proposta original, pelo que, segundo o autor, um bando ou uma nova formação, consiste num aglomerado de nódulos individuais ou unidades de referência que, no seu conjunto, geram conteúdo, precisamente porque

um nódulo, individualmente, não determina o comportamento geral do bando, relevando uma vez mais a noção de matriz como significante.

O espaço matricial funciona efetivamente dentro dos parâmetros de uma filosofia contextualista, adotando, ainda que parcialmente, uma postura de ceticismo niilista¹⁵ sem que ocorra, no entanto, supressão dos princípios de uma objetificação absolutista¹⁶, porém previligando a proposta de um relativismo tangível sobre a prevalência de valores absolutos, ao atribuir à unidade objetiva o estatuto temporário de subjetividade relativa, pelo que o suporte-matriz se apresenta simultaneamente como um espaço de consenso e contestação.

Devemos então, confrontados com uma assumida fragmentação do suporte-matriz, admitir que a obra apenas aparenta formar uma figura coerente, apresentando-se como não mais do que uma ilusória unidade? Segundo Foucault (9), talvez consigamos encontrar uma unidade discursiva se, adotando uma postura holística¹⁷, a mesma for procurada, não na coerência dos conceitos ou subjectividades que nele são articulados, mas antes na sua excrescência simultânea.

Efetivamente, de acordo com Ettinger (14), o espaço matricial é atemporal pelo que, segundo Foucault (9), as unidades de referência que o constituem deverão, atendendo a esta premissa, ser tratadas, não como alusão à presença distante da sua origem, mas aquando e de acordo com as condições da sua ocorrência simultânea, respeitando as suas regras de formação, o mesmo será dizer a sua coexistência e funcionamento mútuo no seio de um corpo comum, suspendendo a imposição inadvertida de um "Olhar Matricial".

(12 Reduccionismo - Teoria contígua ao atomismo que defende que objetos, fenômenos e significados complexos podem ser sempre reduzidos às suas partes constituintes mais simples.); (13 Contextualismo - Teoria que defende que o conhecimento e a verdade, dependem do contexto.); (14 Relativismo - Ideologia segundo a qual pontos de vista não são detentores de validade intrínseca absoluta, mas antes de valor subjetivo relativo, decorrente de diferenças ao nível da percepção e consideração.); (15 Niilismo - Visão cética radical da realidade, que visa a aniquilação de valores e convenções.); (16 Absolutismo - Crença ética que determina que a verdade e os valores são absolutos, independentemente do contexto.); (17 Holismo - Noção de que as propriedades de um sistema, não podem ser explicadas apenas pela soma dos seus componentes, uma vez que o sistema, como um todo, determina o comportamento das partes constituintes.)

Compreende-se então que o modelo, como ponto de partida para a criação original, não deve ser enquadrado dentro dos preceitos de um citacionismo contumaz, pelo que, atentando a esta perspectiva, não deveriam os princípios de individualização do discurso ser procurados nas diferentes possibilidades que abre à reanimação de temas existentes, de possibilitar jogar com um conjunto particular de conceitos ou formas, explorando a exterioridade das suas relações, pelo simples estabelecimento de novas regras de interação que definam um novo código de maior universalidade? Não serão a Apropriação, o “*Mashup*” e o “*Remix*”, os princípios reguladores desse mesmo código de desconstrução/construção?

Koestler ⁽¹⁾ clarifica então que as descobertas de ontem nada mais são senão os truísmos do amanhã, uma vez que podemos sempre acrescentar ao conhecimento, mas nunca dele subtrair. Quando dois quadros de referência se integram num só, torna-se difícil de imaginar que alguma vez existiram separadamente, senão pela interposição de um “Olhar Matricial” reducionista, enquanto dispositivo que privilegia a memória sobre a visão, o ausente, sobre o presente, contrariando a dinâmica do espaço matricial. A síntese, no entanto, parece ser evidente e de forma alguma trai o esforço criativo necessário para selecionar e conjugar partes de um novo todo.

De facto, Amerika em entrevista com Tournelos e Gunkel ⁽¹²⁾, evidencia precisamente o oposto, propondo aquela que será uma visão alternativa da Apropriação, do “*Mashup*” e do “*Remix*”, indicando que o modelo que talvez melhor ilustra a prática, enquanto mecanismo inato do processo criativo, antecede inclusive os movimentos de vanguarda que concebemos terem-no definido no âmbito artístico, situando-se dentro dos princípios do “Oulipo” - “*Ouvroir de Litterature Potentielle*” ou Oficina de Potencial Literatura, mais precisamente no recurso ou instrumentalização consciente de “*Contraintes*” ou restrições.

Tratando-se de um processo normalmente aplicado à produção literária, este é representativo dos princípios do processo criativo, segundo a definição que até se procurou estruturar, na medida em que descreve uma série de procedimentos restritivos que limitam os conteúdos que são alvo de apropriação, estabelecendo um conjunto de regras ou “*contraintes*” que definem o conteúdo admitido, em função do programa de articulação proposto.

Deste ponto de vista, esta limitação ou restrição deliberadamente autoimposta, é o que possibilita a definição do resultado original, atentando à noção de excrescência simultânea postulada por Foucault ⁽⁹⁾ e ambos “*Mashup*” e “*Remix*”, apresentados desta perspectiva, não se constituem como um vale tudo indiscriminado, uma abordagem aleatória e sem critério, mas antes como um programa cuidadosamente imposto de restrições e articulações, de forma a gerar novo conteúdo, aquilo que Amerika ⁽¹¹⁾ designa de procedimento de composição, estabelecendo um paralelo com as regras de formação de Foucault ⁽⁹⁾ e que, segundo o mesmo, se constitui como a melhor estratégia para descrever o processo criativo e gerar novo “*Source Material*”.

08,

estudo de casos

Quadro 8

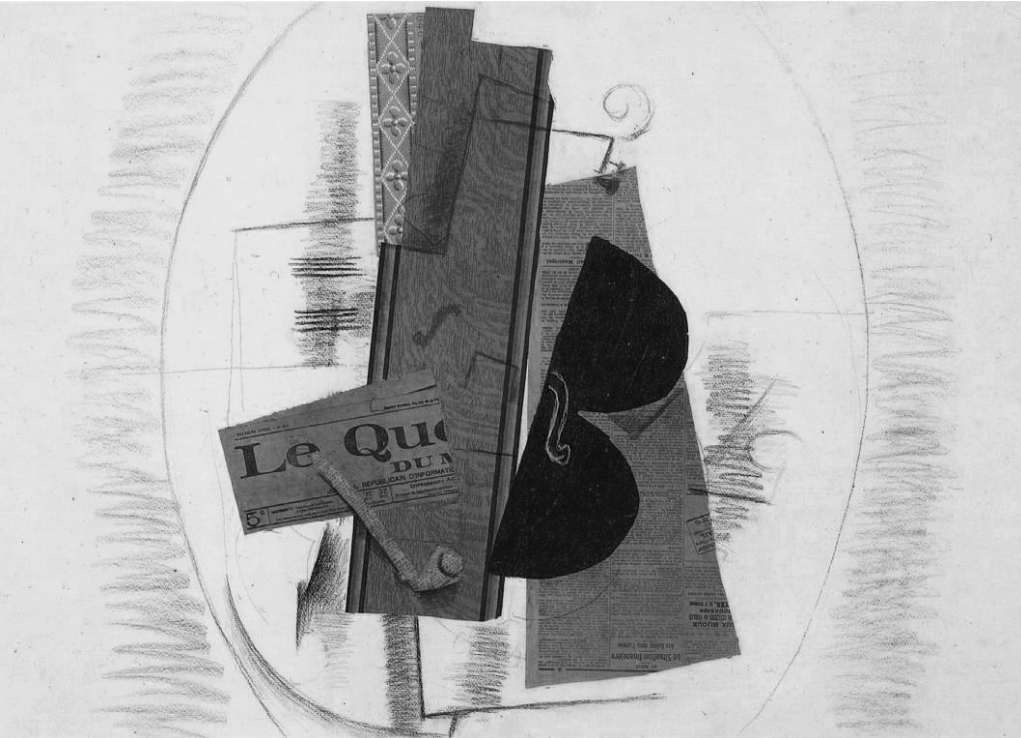
William S. Burroughs:
"Cut-up"

Embora a perspetiva do Trope Matricial, aqui proposta, englobe e procure descrever, de forma abrangente, todos os campos de manifestação ou intervenção criativa, evidenciando que a Apropriação, o "Mashup" e o "Remix", mais do que abordagens do foro meramente digital e delas consequência, se constituem como próprio cerne do ato criativo, existe um exemplo em particular que, de forma clara e sucinta, ilustra as implicações dos mesmos no âmbito do que concebemos como apropriação, autoria e originalidade.

De entre os exemplos que melhor sintetizam os princípios enunciados pelo Trope Matricial e relevam a noção do suporte-matriz, aquele que parece ser mais pertinente, reporta-se aos "Cut-ups" literários de William Burroughs e Brion Gysin.

8.1 o "cut-up" como evidência do Tropo Matricial

A técnica Literária do “*Cut-up*” ou recorte, tem origem dentro do campo das artes-plásticas por intermédio de Brion Gysin, pintor e escritor, que então havia sistematizado um outro modo de operar sobre a tela, consistindo na justaposição e sobreposição de recortes de jornais, revistas e outros elementos de origens distintas, técnica de todo inédita, uma vez que Pablo Picasso e Georges Braque teriam já, entre o outono de 1912 e a primavera de 1913, produzido obras constituídas de materiais, como jornal, rótulos, etc. Também foram utilizadas palavras, letras e todo o tipo de elementos tipográficos, sendo que, uma vez que essas obras não se enquadravam dentro da categoria do objeto de arte convencional, foi cunhada uma nova categoria especificamente para o efeito, nomeadamente, “*papiers collés*” - papéis colados ou colagens.



Quadro 9
Georges Braque:
Violin and Pipe, 'Le Quotidien'
1913



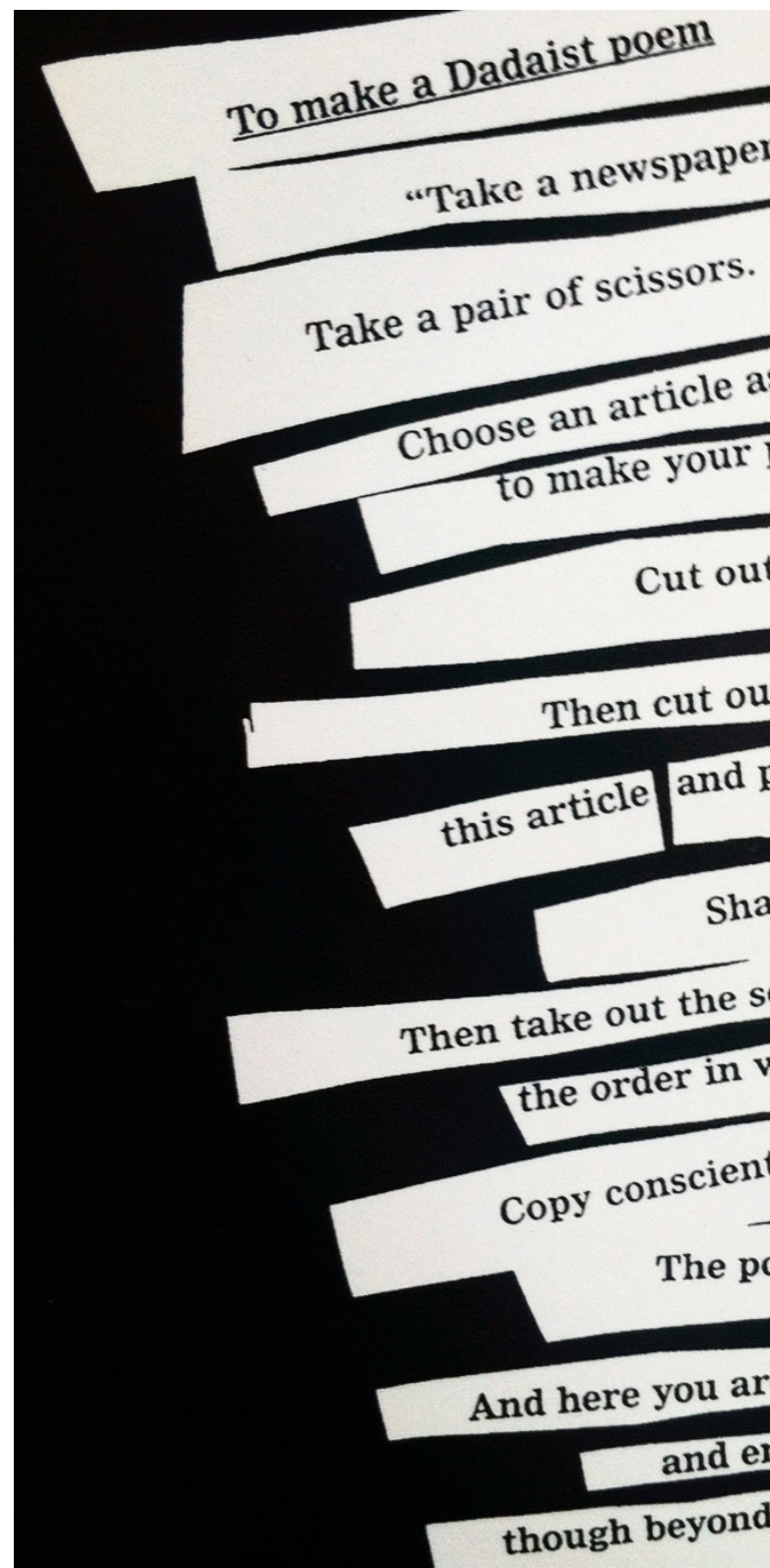
Quadro 10
Pablo Picasso:
"La bouteille de Suze"
1912

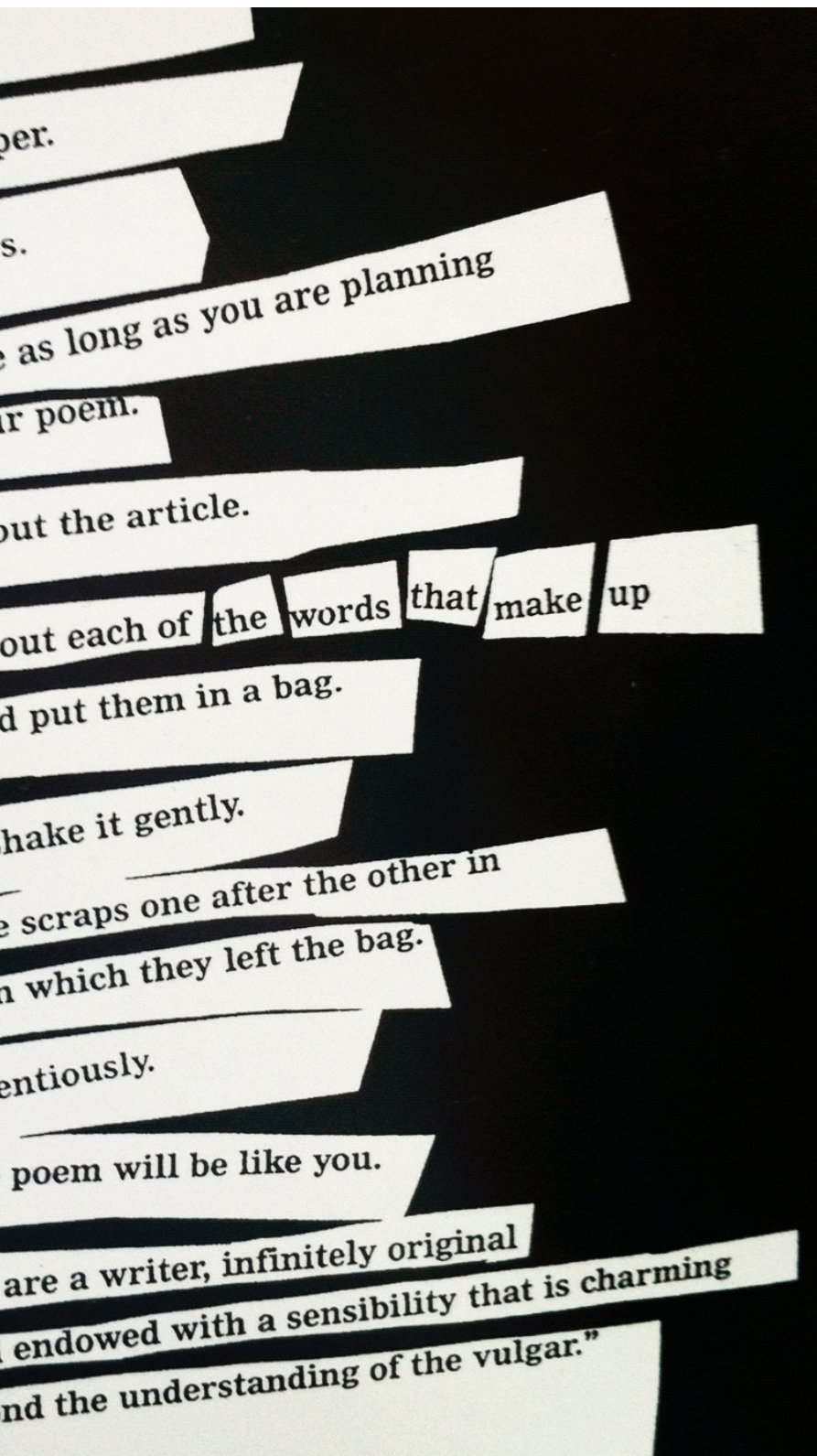
Neste contexto, o cubismo, com particular incidência na sua fase analítica, constitui-se como uma das vanguardas do início do século XX, que contribuiu para estabelecer os preceitos formais do que viria a ser o “*Cut-up*”, porém, a sua transposição para o campo literário, terá decorrido dos ensaios de aleatoriedade do dadaísmo.

Foi precisamente na década de 20, no decorrer de um ajuntamento surrealista, movimento manifestamente responsável pela popularização da colagem, que Tristan Tzara, um dos fundadores do movimento dadaísta, propõe a criação, no local, de um poema, simplesmente retirando, aleatoriamente, as palavras de um chapéu, advogando tratar-se de um processo que qualquer artista poderia facilmente replicar seguindo um limitado número de instruções, as quais compilou num poema da sua autoria intitulado - “*Dada Manifesto on Feeble Love and Bitter Love*”, com o subtítulo, pelo qual ficaria conhecido - “*To Make A Dadaist Poem*”, publicado numa edição da célebre revista 391.

Porém, apenas durante a década de 50, Gysin, aprofundaria então a técnica e o seu propósito, estabelecendo, após uma redescoberta acidental, decorrente dos seus trabalhos de colagem sobre pintura, os princípios do que viria a ser o “*Cut-up*” na sua vertente literária e que cedo se constituiria como um dos ensaios mais significativos na esfera da autoria, da apropriação e da originalidade.

Usando camadas de jornais como revestimento de forma a prevenir riscos sobre a superfície da mesa com a lâmina, Gysin repara que, os fragmentos resultantes das camadas de jornal cortadas, ofereciam justaposições pertinentes de texto e imagem, começando então deliberadamente a cortar e seccionar artigos de jornais e revistas, apropriando-se dos fragmentos resultantes e articulando-os sobre um novo suporte-matriz.





Quadro 11

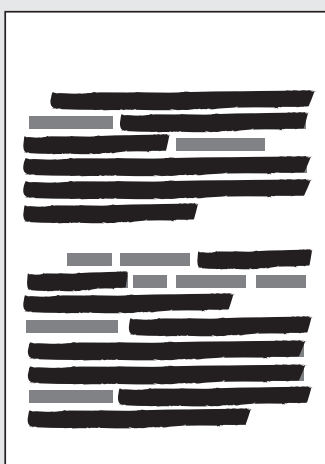
Tristan Tzara:

*"Manifesto on Feeble love
and bitter love - To make a
dadaist poem"*

Nas próprias palavras de Gysin (10):

“...A escrita encontra-se 50 anos atrás da pintura. Proponho que se apliquem as técnicas da pintura á escrita, coisas tão simples e imediatas como a colagem ou a assemblagem. Cortar através das páginas de qualquer livro ou jornal longitudinalmente, por exemplo e baralhar ou reposicionar as colunas de texto, justapô-las aleatoriamente e ler as mensagens criadas (...) usar, para o efeito, qualquer sistema que se revele mais adequado, pegar nas palavras, aquelas ditas serem as palavras próprias de alguém, vivo ou morto e rapidamente perceberão que as palavras não pertencem a ninguém. As palavras têm uma vitalidade própria e qualquer um as pode colocar em ação...”

“autor” 1



“autor” 2



“autor” 3



O primeiro passo, segundo Burroughs (10), passa por perceber que a linguagem que usamos, quer seja na sua vertente verbal ou gráfica, não nos pertence. A sua principal intenção, juntamente com Gysin terá sido, como se pode perceber, a de libertar o texto e a imagem da página, os signos, verbal e visual, da sua matriz envolvente.

Apesar de inicialmente nada mais nele ver, senão um método de escrita que permitiria à mesma acompanhar a pintura, a descoberta acidental do “*Cut-up*”, por Gysin, teria, no entanto, consequências imprevistas. Burroughs, apesar de não ter sido parte ativa na sua invenção, rapidamente viu semelhanças com a sua técnica de justaposição utilizada em “*Naked Lunch*” apercebendo-se, de imediato, da sua importância e do seu potencial, dedicando-se

então à realização de ensaios extensivos com a nova técnica predominantemente sobre texto, mas também, com igual fulgor, sobre imagem.

Na realidade, “*Naked Lunch*”, a primeira novela de Burroughs, redigida em 1957, em Tangiers, dispunha já de todos os princípios de uma total desconstrução sistemática da narrativa, porém o seu autor carecia ainda de uma ferramenta eficiente, capaz de dismantelar os mecanismos de ficção, pelo que não terá sido acidentalmente que Gysin terá informado Burroughs da sua descoberta, sabendo, de antemão, que o mesmo procurava uma nova ótica, capaz de dar forma à acumulação de notas, que nela deveriam ter figurado e que acabariam por ser abandonadas com o produto final. Essa nova ótica seria, nada mais, nada menos, que o “*Cut-up*”.



Figura 2

Ilustração do processo de “*Cut-up*”

Segundo Burroughs (10), o “*Cut-up*” constitui-se como um método de justaposição, no qual o interveniente corta literalmente passagens ou excertos de prosa de autores distintos, justapondo-os numa nova matriz de forma “aparentemente” aleatória. Páginas de texto são cortadas, fragmentadas e reestruturadas de forma a providenciar novas composições de texto e imagem.

Pouco tempo depois, em 1960, Burroughs e Gysin, publicariam alguns fragmentos das suas experiências iniciais, primeiro em Paris, em “*Minutes to Go*”, contendo recortes não editados, emergindo como prosa coerente e plena de significado e mais tarde, em S. Francisco, em “*The Exterminator*”, sendo que, neste último, foram compilados não apenas “*Cut-ups*”, mas também permutações adicionais dos mesmos.

De certa forma estas dois pequenos, quase privados trabalhos, podem ser considerados como a matriz do grande tratado de desconstrução no qual tinham vindo a trabalhar, visando a divulgação da técnica e respetivos resultados ao público.

Mas se a Tzara coube o mérito de, ainda que inadvertidamente, trazer o “*Cut-up*” para a escrita, Burroughs, por intermédio de Gysin, terá sido o responsável por aprofundar esta relação e conduzir a técnica para além do simples ensaio, instituindo-a como uma forma revolucionária de produção literária, tendo inclusive desenvolvido vários trabalhos com recurso à mesma.

De entre os exemplos que foram realizados de forma mais análoga aos princípios da técnica destacam-se, “*The Soft Machine*” (1961), “*The Ticket That Exploded*” (1962) e “*Nova Express*” (1964) que, por essa razão, ficariam conhecidos como trilogia “*Cut-up*”. A técnica foi usada com particular intensidade no último livro da trilogia, sendo que a obra resultante é, na sua quase totalidade, construída com recurso a excertos recolhidos de obras distintas, de um conjunto particular de autores.

De acordo com Burroughs (10), em entrevista conduzida por Conrad Knickerbocker da Paris Review:

“...Nova express é um “Cut-up” de vários escritores – Joyce está presente, Shakespeare, Rimbaud, entre outros (...) não tenho a certeza, quando se começam a fazer “Fold-ins” e “Cut-ups” perde-se o rasto. Também Kafka, Eliot e um dos meus favoritos James Conrad. É a minha história eles apenas desvanecem (...) as pessoas dizem-me isto é muito bom..., mas é resultado de “Cut-ups”! Eu digo, de nada tem a ver a forma como cheguei ao resultado, o que são as coisas senão “Cut-ups”? Primeiro fiz seleções de entre vários autores e centenas de frases e palavras que poderia possivelmente usar e apenas escolhi alguns...”

No entanto, Updike (34) questiona especificamente a capacidade e abordagem técnica de Burroughs quando enuncia que:

“...a intencional fragmentação da sua arte chega mesmo a ocultar até que ponto Burroughs é, de facto, um escritor...”

Porém, o que estará em causa na sua técnica, não será tanto a capacidade de escrita de Burroughs senão, manifestamente mais importante do que isso, a afirmação da sua presença autoral, cuja fragmentação da obra chega a ofuscar, ocorrência que aufere à noção de excrescência simultânea e aparente unidade de qualquer obra evidenciada e questionada por Foucault (9), cuja dinâmica é tornada explícita pelos ensaios de “Cut-up” de Burroughs e Gysin.

Efetivamente a observação de Updike ⁽³⁴⁾ dispõe de relativa pertinência, sendo realmente discutível a noção e o mérito de um escritor resultante da “mera” assemblagem ou justaposição de textos de origens distintas. No entanto, o conceito de escritor é relativamente vago, especialmente tendo em conta que a tarefa do mesmo, passa por cativar e estimular a imaginação e condicionar a percepção do leitor, através da seleção e articulação de palavras e frases. Nas palavras de Burroughs ⁽¹⁰⁾:

“...Toda a escrita é efetivamente “Cut-up”, uma colagem de palavras e imagens, que mais? O uso da tesoura apenas torna o processo explícito, desmistificando noções de extensão e variação (...) a prosa clássica pode, toda ela, ser reconstruída pelo simples rearranjo de “Cut-ups” (...) todas as filmagens de rua são, pela imprevisibilidade dos transeuntes e justaposição de elementos, num dado enquadramento, “Cut-ups” e os fotógrafos dirão que, com frequência, as suas melhores fotografias são acidentais (...) A melhor escrita parece ocorrer acidentalmente, porém os escritores, até o método de “Cut-up” se tornar explícito, não estariam cientes de que toda a escrita é, de facto, um exercício de “Cut-up” (...) o que faz qualquer escritor, senão reordenar material que se encontra à sua disposição?...”

O novelista Paul Bowles, cit. por Burroughs ⁽³⁵⁾, atribuiu a escolha da técnica ao reflexo de um “...desejo insatisfeito, por parte da sua mente, pelo anonimato, mas também da necessidade de trabalhar secretamente, em intersecções onde identidades e significados se multiplicavam mais rápido do que a linguagem pode calcular ou gravar...”.

Porém, o “Cut-up” não se constitui como uma recusa da autoria, senão como a desmistificação da mesma, pelo que o “Autor” seleciona, criteriosamente, passagens, quer do seu trabalho, quer de jornais ou novelas de outros “Autores” ou de um sinal vislumbrado de uma janela, que ele corta e justapõe.

Com efeito, a técnica cedo cativou o entusiasmo de Burroughs, sobretudo pelo carácter de desapropriação ou destituição autoral, que possibilitava sobre os versos que eram retirados de seu contexto ou matriz original, quase sempre de autoria de poetas consagrados, justapostos e reordenados entre si.

O “*Cut-up*” começa, efetivamente, como um exercício de negação, uma espécie de destruição dadaísta, explorando os limites da linguagem e da individualidade, agindo contra a própria noção de autoria, de tal forma que as assemblagens resultantes, denotam a clara intenção do autor de desconstruir, ou expandir, o sentido semântico das palavras e imagens contidas nos excertos de que se apropria.

Assim, os “*Cut-ups*” ou recortes, simultaneamente reforçam e contrariam a questão do ego autoral, tornando explícita a vertente Multibiográfica envolvida no processo criativo, especialmente quando elementos de linguagem comum são usados como matéria-prima. A linguagem é pertença comum, segundo Burroughs (10):

“... “*Cut-ups*” são para todos. Qualquer um pode fazer “*Cut-ups*”. É experimental no sentido de ser algo para se fazer, aqui e agora. Não uma coisa de que se fale ou investigue...”

O génio associado com o pressuposto de um léxico individual e a aparente inovação sintática, são então desmistificados, reduzidos a não mais do que matéria-prima de um “*Cut-up*” e o “Autor” evidenciado como a manifestação de uma terceira mente, aludindo ao título do seu projeto colaborativo com Gysin, “*The Third Mind*”.

Após a trilogia “*Cut-up*”, Burroughs redigiria uma última trilogia, escrita num estilo bastante mais acessível que a precedente, da qual fazem parte “*Cities of the Red Night*” (1981), “*The place of the Dead Roads*” (1983) e finalmente, “*The Western Lands*” (1987).

Contudo, apesar de considerar “*The Western Lands*” como o exemplo da maturação da técnica, o expoente máximo do “*Cut-up*” seria “*The third Mind*”, uma obra concluída em 1965, mas cuja publicação ocorreria apenas em 1978. Na sua versão final o livro constitui-se, não apenas como uma compilação histórica dos ensaios decorrentes da técnica, realizados entre 1960 e 1978, mas, simultaneamente, como o próprio manifesto do “*Cut-up*”, segundo Burroughs e Gysin (10).

the third mind

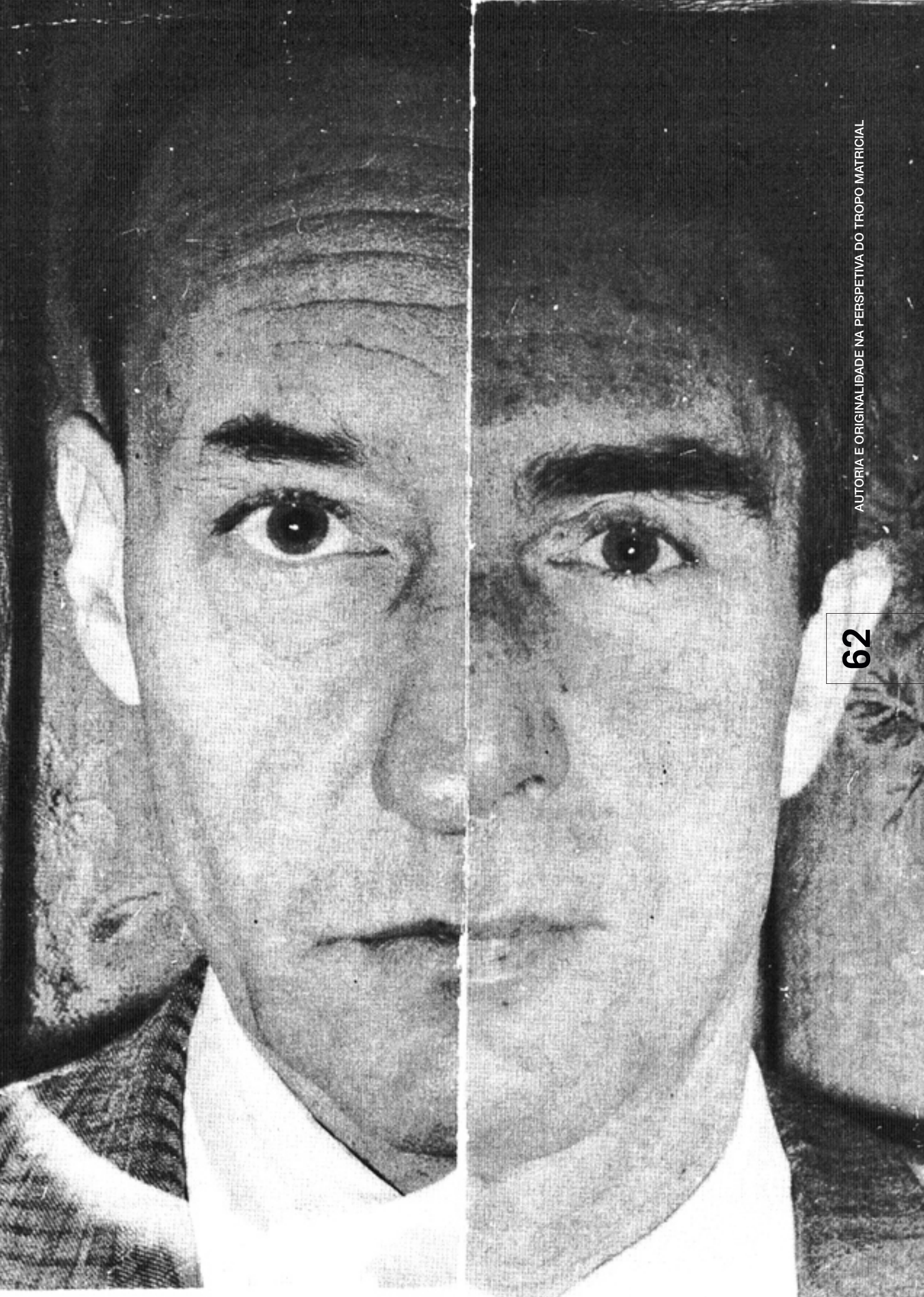
Quadro 12

Ian Summerville:
"Dyptych": Colagem (William S.
Burroughs e Brion Gysin) 1962

"*The Third Mind*" ou A Terceira Mente, para o qual Burroughs providenciou o título em francês, "*Oeuvre Croisée*" ou obra cruzada, de certa forma remanescente do fenômeno de bissociação postulado por Koestler (1), "...não retrata uma simples colaboração, mas antes uma fusão integral numa transação entre subjetividades que se metamorfoseiam numa terceira. É deste conluio que o autor ausente emerge (...) uma terceira entidade ausente, invisível e fora de alcance, a descodificar o silêncio..." (10).

Assim, a obra, aquilo que devemos entender como o registo de um "Autor", constitui-se, segundo Burroughs (10), como a negação da onnipotência e onnipresença do mesmo, do geometrista que abraça a noção de que a sua inspiração é do foro divino. É a negação da obra como tal, como é concebida, ou pelo menos constitui-se como representação dessa mesma negação.

A terceira mente está, segundo o autor, em perpétuo recomeço e contestação, é interminável, não que seja infinita de forma a que permaneça permanentemente por concluir, mas porque é recetiva a todas as óticas a todas as possibilidades a que pode conduzir.







Note-se que Burroughs aparenta socorrer-se proposadamente do termo “geometrista”, procurando aludir ao sistema desenvolvido por Gysin ⁽¹⁰⁾ baseado na progressão geométrica, que o mesmo designaria de permutações, assim relevando a ideia da permutação e do “*Cut-up*” como procedimentos implícitos e transversais a qualquer “Autor” que a técnica se limita a tornar explícitos.

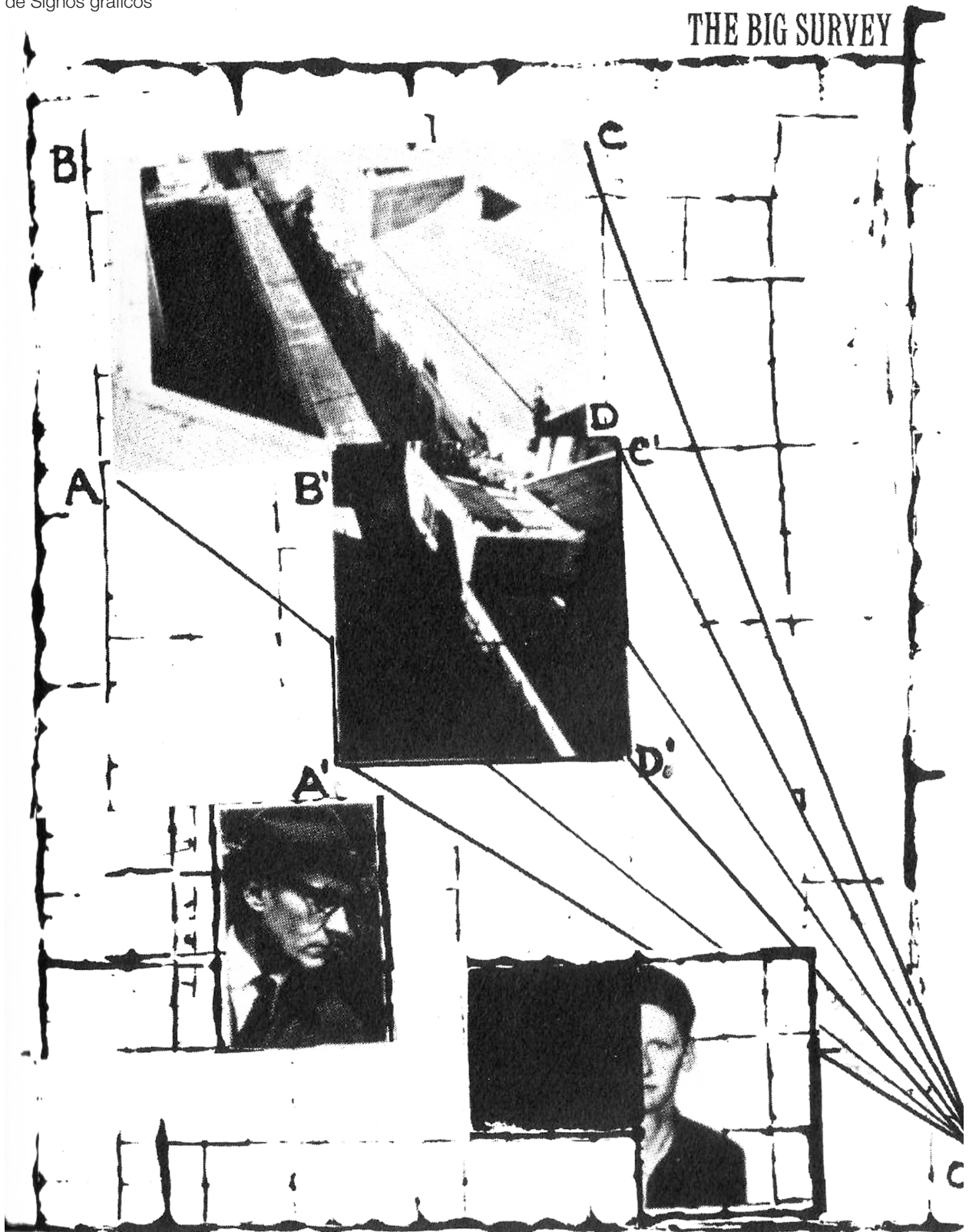
A permutação descreve um sistema, que procura inverter todos os elementos de uma dada cadeia verbal ou gráfica, de uma qualquer matriz, até que o seu significado seja exausto mediante a exploração de todas as suas possibilidades de articulação e justaposição, pelo que, segundo Burroughs ⁽¹⁰⁾, não existe uma única linha ou combinação que não contenha uma mensagem.

A montagem destas mensagens contraditórias explora todos os potenciais significados ocultos numa única frase. As permutações foram adotadas em vários trabalhos de Burroughs, especialmente em “*The Ticket That Exploded*”.

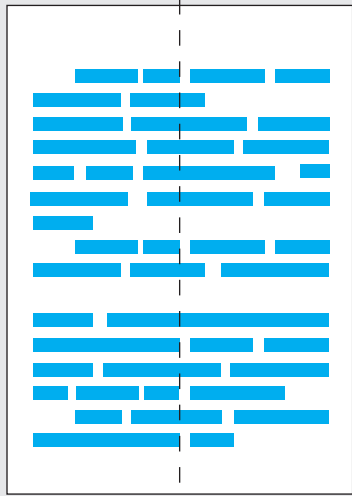
Quadro 13

William S. Burroughs:
Execução de ensaios de
permutação de signos
gráficos

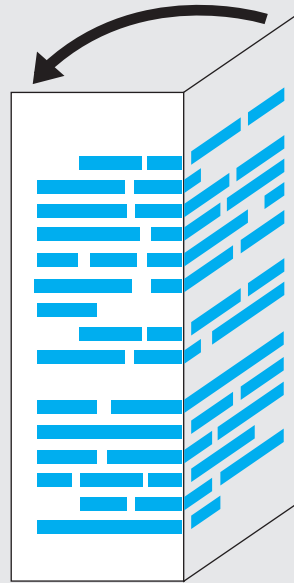
Quadro 15
Ensaio de permutação
de Signos gráficos



“autor” 1

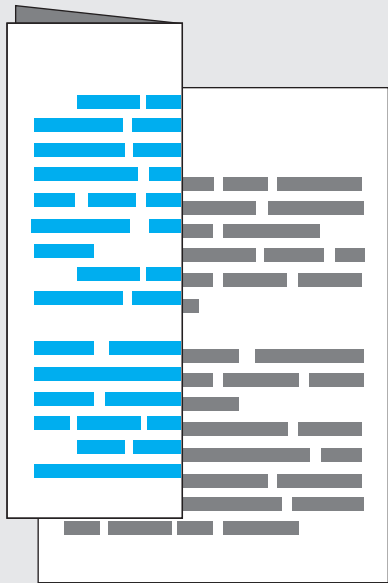


①

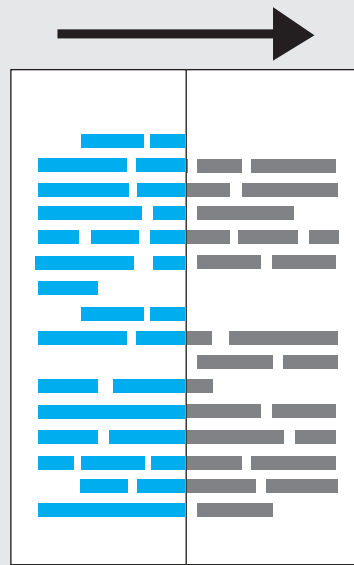


②

+



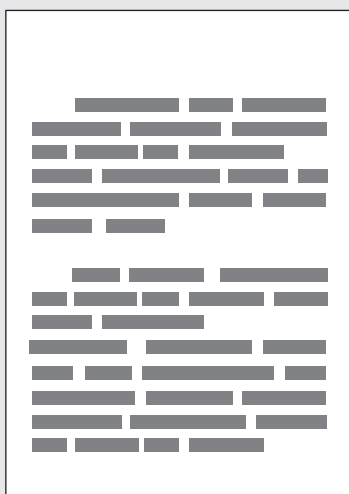
④



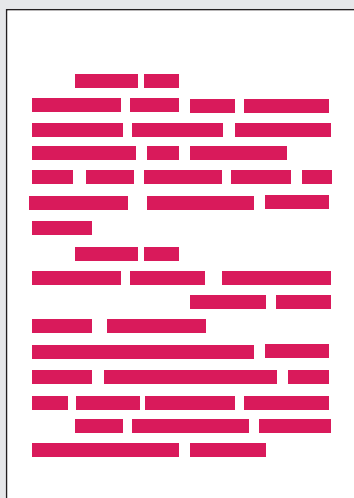
⑤

=

“autor” 2



3



Burroughs desenvolveu ainda paralelamente, uma extensão do “*Cut-up*” denominada de “*Fold-in*”, funcionando dentro dos mesmos princípios do seu predecessor, porém independente do recorte que dá o nome à sua primeira instância, simplesmente por efeito de dobragem e sobreposição, operação da qual advém a sua denominação.

Figura 3
Ilustração do processo de “*Fold-in*”
- extensão do “*Cut-up*”

Apesar de dependerem principalmente da escrita, os ensaios de “*Cut-up*” de Burroughs e Gysin, estendem-se para além do signo verbal, até porque Burroughs sempre mostrou explícito interesse “...na forma como texto e imagem se envolvem e articulam em linhas de associação complexas...” (10), abrangendo o signo gráfico, com o qual a escrita detém inúmeros pontos em comum.

Talvez a dificuldade na aceitação da apropriação, no âmbito do signo gráfico, esteja de alguma forma associada ao facto da mesma, contrariamente ao signo verbal, não ser detentora de uma estrutura sintática definida, pelo que devemos entender o signo visual como um léxico bastante mais complexo e expansivo sendo que, neste contexto, toda a proposta gráfica deve ser entendida na perspectiva do neologismo, o mesmo será dizer, novos vocábulos passíveis de apropriação, essenciais para a evolução e desenvolvimento de novas narrativas ou tipologias gráficas.

Segundo Gysin (10), apesar do signo gráfico não ser diretamente comparável com as permutações de signos verbais ou fonemas, precisamente porque dispõem de estruturas e códigos operativos distintos, colocam proposições similares em questão. Tal como o texto, o gráfico ou modelo fotográfico é ambíguo e encontra-se sujeito ao bombardeamento de mensagens, que fazem com que divirja da sua função original, fenómeno do qual é representativa a noção do anexo, anteriormente evidenciada, pelo que, à semelhança da escrita, se encontra sujeito à contaminação e ao desmembramento, operações que o colocam dentro dos mesmos parâmetros processuais do discurso verbal.

Ainda no contexto do “*Cut-up*”, a grelha, manifesta ou latente, desempenhou um papel de relevo em ensaios dominados pela permutação de signos verbais e gráficos. Esta noção da grelha manifesta ou latente é extremamente pertinente. Um mecanismo que questiona a unidade do discurso, quando manifesta, relevando e individualizando as unidades de referência que constituem o suporte-matriz, mas que, quando não manifesta, permanece latente no discurso, independentemente da sua visibilidade mantendo essas mesmas unidades de referência em constante atrito, sem que, de acordo com o enunciado de Etinger (14) ocorra fusão.

Quadro 16

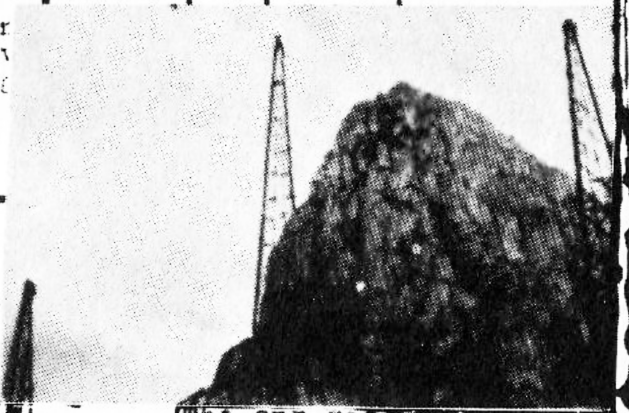
Ensaio de permutação de Signos gráficos e verbais: "Intersection Reading"

INTERSECTION READING

Why did I take off my hat
Remember when you took
the hat in Mexico? The
ograph office? Where I
came in yo Capitano Fort
une Onamas. The man could
teapt an author who neve
was. The despetch scenari
is incomplete for the ba
of Tangier February 6, 19
42. The last picture there
one can read the hat in
one hand. Look.: such in-
scriptions c osely and
you will see air men of
1939-45 bullfighters cap
Now a parachute that did
into God not open and no
-ice mentioned your frie
Miguel left on the same
date of death surprised
by the men where the
old arthour who never us
to be sold was the
dispatch scenario junk
across the counter is in
complete for the bay now
to Mexico street of Tang
February 6, 1942 to the

signal towers and
the hotel coming
in for a landing
tired gray priest
voice

"and how long
will you be stay
ing Mr. Burroughs."



Captain Clark
welcomes you
aboard
set your watches
forward an
hour

The sun rose at
6.10 A.M. temperat
ure 44 barmeter
30.74. The wind
was from the S. E.
The excitment was
gone and the danger
left a dull ache
there is no place
in the world for
a gunman without
guns.

William S. Burroughs.

Quadro 17
William S. Burroughs:
Execução de "Fold-in"



"...the intersection may be a picture or it may be a text... not all that much difference for words are pictures and vice versa (...) how does a word become a picture and, how does a picture become a word? In either case, you know it is happening when something clicks. For a picture, the click is like a camera shutter. For a text, it is more like the click of a tape-recorder switch. Listen for that click..."

William S. Burroughs (10)



Segundo Burroughs (10), existe então uma regra absoluta que dita que um “Autor”, deve cuidadosamente esconder/ocultar os meios pelos quais os efeitos da sua obra foram obtidos, pelo que, neste contexto, talvez Joad (36) estivesse correto quando, criticando a convenção e o enaltecimento indiscriminado e generalizado do ego autoral, na vertente da genialidade espontânea, refere ironicamente que o segredo para a criatividade reside em saber ocultar as fontes, facto acentuado não apenas pelo mesmo, como por nomes de relevo ao longo da história. Em 1926 o autor escreve:

“...quando, na europa, o auge da originalidade é o génio, na América o auge da originalidade reside na habilidade em ocultar as origens (...) em nenhum outro país é a personalidade/ individualidade valorizada como na América e em nenhum outro país é tão rara...”

No entanto, desta assumida negação da fonte, do precedente, decorre simultaneamente o seu reconhecimento, bem como o apelo à manifesta necessidade de suspender a instrumentalização opressora de um citacionismo contumaz na convenção da originalidade e da autoria e a obra de Burroughs não é senão a evidência do mesmo, suportando os princípios advogados pela metáfora do Tropo Matricial e dentro desta, pela dinâmica do suporte-matriz.

A versão literária do “Cut-up” seria ainda complementada pelo recurso a outros “media” que não apenas o suporte escrito. Gysin terá sido o primeiro a dar este óbvio passo, sendo que os primeiros “Cut-ups” neste novo formato, se constituíram como uma simples extensão dos “Cut-ups” em papel pelo que, obviamente, o procedimento sobre cassetes de áudio resulta

em novo conteúdo por meio de reorganização e justaposição, da mesma forma que acontecera com os primeiros ensaios com a técnica.

Burroughs transcreve igualmente “Cut-ups” de diferentes suportes de áudio e vídeo emendados entre si, conduzindo a sua técnica de justaposição à sua conclusão lógica no campo da escrita experimental, fazendo uso de toda o “media” contemporâneo e expandindo o seu uso à cultura popular, ensinando inclusive a técnica ao músico Genesis P-Orridge, em 1971, apresentando-a como um método para alterar a realidade, a sua explicação sendo que “...tudo é gravado e se é gravado, pode ser editado...” (37).

O autor diz ainda a este respeito, em “Naked Lunch”, que ele próprio seria apenas um instrumento de gravação (38) e o que Burroughs pretende dizer com isto, depreende-se, é que somos mecanismos coletores/gravadores antes mesmo de sermos mecanismos produtores, pelo que todo o ato de criação ou produção é, antes demais, um ato de edição dos conteúdos coletados, um ato de Pós-Produção.

O “Cut-up” foi um fenómeno artístico de significância tal, que a sua influência se fez sentir no trabalho de artistas de renome. Desde o início dos anos 70, David Bowie usou o “Cut-up” para desenvolver algumas das suas letras, técnica que influenciou igualmente alguns dos trabalhos de Kurt Cobain, que colaborou com Burroughs no desenvolvimento de “The Priest They Called Him” e posteriormente, de Tom York, no álbum dos Radiohead, “Kid A”, de 2000, escrevendo linhas isoladas e colocando-as num chapéu de onde eram retiradas e aleatoriamente e registadas, enquanto a banda ensaiava as mesmas, sendo que é na técnica que residem as origens da música industrial, no seio da qual foram popularizados os termos “Remix” e “Mashup”.

8.1 objeto gráfico

As questões de autoria e apropriação, tornadas explícitas por intermédio da obra de Burroughs e Gysin, definem o “*Cut-up*” como o objeto gráfico por excelência, que melhor ilustra as implicações do conceito do Trope Matricial aqui proposto.

Existe efetivamente um objeto gráfico que opera dentro dos princípios do “*Cut-up*” e que, de forma pertinente, joga com a noção de autoria, subvertendo a abordagem do método, evidenciando, à semelhança do mesmo, que o mecanismo de construção do “Autor” é, simultaneamente, o seu mecanismo de destruição, relevando a faceta Multibiográfica e colaborativa de todo o ato criativo.

O objeto Gráfico que aqui se refere, reporta-se às “*Blackmail letters*”, ou cartas de chantagem. Fazendo-se socorrer do mesmo processo e mecanismos, que evidenciam e questionam noções de autoria e originalidade, que o “*Cut-up*”, a carta de chantagem procura ocultar ou ofuscar o autor, pela apropriação de parcelas de discurso, gráfico e/ou verbal, de matrizes externas e respetiva justaposição e rearticulação dos elementos apropriados, contrariando a noção de afirmação de um “Autor”, pela ocultação e negação das fontes e tornando explícito o papel desempenhado pela excrescência simultânea de subjetividades em funcionamento coletivo dentro de um corpo comum, na sua formulação e convenção.

Tratar-se-á, à semelhança do “*Cut-up*”, de um ensaio que, de forma pertinente, sintetiza todos os princípios que até aqui se procurou evidenciar e defender, como orgânicos e inerentes a todo o processo criativo, na tentativa de desmistificar uma visão conservadora e errónea, sobre as definições de Apropriação, “*Mashup*” e “*Remix*”, no âmbito do que concebemos como autoria e originalidade, tornando explícita a noção do trope matricial e decorrente do mesmo, do suporte-matriz.

THE TWO OF US WROTE
ANTI-OEDIPUS
TOGETHER
SINCE EACH
OF US WAS
SEVERAL
THERE



3

WAS ALREADY

QUITE A

CROWD

WE KEPT

our

WHY

HAVE

WE

OWN

NAMES

WAMES

??

Quadro 19
Objeto Gráfico:
Olhar Matricial



09,

conclusão

A presente investigação propôs-se contrariar os mecanismos de convenção da originalidade e da autoria, procurando evidenciar a Apropriação, o “*Mashup*” e o “*Remix*”, não como dispositivos exclusivos do “*Designer*” contemporâneo e derivados de opções estilísticas decorrentes de abordagens do foro meramente digital, mas como o próprio cerne de toda a atividade e pensamento criativo.

A mesma procurou, igualmente, evidenciar a natureza inerentemente colaborativa do ato criativo, postulando a proposta original como uma manifestação cumulativa e evolutiva e por conseguinte, o “Autor” como uma manifestação Multibiográfica, com o distinto propósito de desmistificar noções de propriedade e pertença.

Neste âmbito, apesar de, no contexto da Pós-Produção, a Apropriação, o “*Mashup*” e o “*Remix*”, serem apresentados de forma depreciativa, como linha caracterizadora do perfil do “*Designer*” contemporâneo e deste exclusivamente, enquanto consequência direta daquela que é indicada como a sua incapacidade para o desenvolvimento de conteúdo original, a dinâmica do suporte-matriz torna explícita exatamente o oposto.

Segundo os pressupostos do suporte-matriz, toda a proposta original é resultado da convolução e assimilação do trabalho de outros artistas no trabalho do artista contemporâneo, descrevendo o original como resultado de um discurso evolutivo e estratificado.

Talvez, mais do que na natureza digital dos modelos utilizados, o problema resida na estrutura compósita dos mesmos. Contudo, a metáfora do suporte-matriz evidencia que toda a proposta inovadora/original é resultado inquestionável da ocorrência de convolução, da consecutiva apropriação e articulação de modelos progressivamente compósitos.

Deste ponto de vista, “criar algo do nada”, contrariamente ao que se convencionou do resultado dito “original”, não descreve um fenómeno que elude exclusivamente o “*Designer*” operando no contexto cultural moderno, mas sim uma mera convenção desajustada da realidade do ato criativo, que definiu o perfil do artista clássico como génio iluminado e que atualmente nada mais serve senão uma agenda capitalista por parte da indústria cultural.

Porém, apesar do original nos ser apresentado no sentido da unidade imediata e inquestionável, a metáfora do Tropo Matricial revela que o suporte-matriz se constitui apenas como uma aparente unidade. Tal unidade será, no entanto, fragmentada uma vez que qualquer suporte-matriz consiste num conjunto de limites externos-internos, pelo que poderemos concluir que a subjetividade ou a unidade, ao contrário do que é convencionalizado, é resultado da pluralidade. Todo o novo suporte-matriz é resultado da excrescência simultânea de subjetividades distintas em transformação recíproca no seio de um corpo comum.

Deste ponto de vista, qualquer obra se constitui como uma montagem pelo que não é passível de atribuição, senão no que respeita a escolha e articulação de conteúdos numa nova superfície de contacto.

O problema reside no facto de sermos educados no sentido de entender a subjetividade ou unidade do ponto de vista da castração, da separação da divisão e do corte. Talvez por essa razão, porque a nossa sociedade está habituada a dividir as coisas como forma de controlo, seja difícil de aceitar que o suporte-matriz ou o limite englobante é a mensagem, até porque, segundo os pressupostos do espaço matricial, ao libertar todos os agrupamentos que se propõem naturais e que concebemos como unidades imediatas, somos capazes de descrever e extrair outras unidades, outros fragmentos governados por regras de agrupamento distintas entre si.

A intenção não passa, porém, por propor que estas unidades se constituem como uma espécie de mensagem secreta que anima e define o discurso a partir do seu interior, mas

antes que se considere a sua coexistência, o seu funcionamento mútuo e a sua co-transformação, no seio do suporte matriz que delimita e define o seu objeto e a extensão da sua mensagem.

Efetivamente, as descobertas de hoje nada mais são senão os truísmos de amanhã uma vez que podemos sempre acrescentar ao conhecimento, mas nunca dele subtrair. Quando dois quadros de referência se integram num só, torna-se difícil de imaginar que alguma vez existiram separadamente, senão pela interposição do "olhar matricial". A síntese, no entanto, parece ser evidente e de forma alguma trai o esforço criativo necessário para seleccionar e conjugar partes de um novo todo.

Neste âmbito, a metáfora do Tropo Matricial apresenta-se como um meio de tornar explícita a dinâmica do ato criativo, considerando que todos os materiais, ideias e conceitos são resultado de hibridização, ao evidenciar que não pode existir evolução das linguagem gráficas, sem convolução das mesmas, que o modelo é o ponto de partida inquestionável para a criação original e que a sequência (Apropriação, "*Mashup*", "*Remix*"), se constitui como o dispositivo que permite a movimentação, encontro e articulação de matrizes preexistentes no seio de um novo suporte- matriz, evidenciando a sua natureza implícita no ato criativo.

O "*Designer*" opera literalmente no espaço em branco entre matrizes e é nesse silêncio do que permanece por dizer no que já foi dito, que reside a originalidade.

De acordo com os parâmetros de funcionamento do suporte-matriz, é então possível concluir que, contrariamente ao manifesto preconceito

ou convenção do génio iluminado e da epifania, o “Meta-Autor”, é resultado de um esforço colaborativo assíncrono, da excrescência simultânea ou concrecência, decorrente da bissociação de matrizes individuais preexistentes, denotando a importância do modelo e da preexistência para a entrega do resultado original.

Assim, deve prevalecer a noção de que o ato de criação prima, antes demais, por ser um ato de edição de conteúdos e esta forma de pensamento deve constituir-se como o princípio regulador da mentalidade criativa.

Talvez a atribuição de nomenclatura específica como “*Remix*”, “*Mashup*” e Apropriação a operações intrínsecas ao processo criativo, como dispositivo de controlo, esteja na base de falsas questões que as mesmas procuram impor, apresentando essas mesmas operações como novos fenómenos exclusivos e depreciativos do “*Designer*” contemporâneo, porém, tal como Burroughs (10) enuncia “...“*Cut-ups*” são para todos. Qualquer um pode fazer “*Cut-ups*”. É experimental no sentido de ser algo para se fazer, aqui e agora. Não uma coisa de que se fale ou investigue (...) o que são as coisas senão “*Cut-ups*”...” (10)

Devemos então entender que a noção de autoria, explorada pela indústria cultural como pressuposto de propriedade, se constitui como um mecanismo de opressão, um atentado à própria liberdade de expressão do “*Designer*”, privando o mesmo do recurso a vocábulos gráficos na construção de novas narrativas. A verdade, porém, permanece. A cultura constrói sempre sobre o passado e se o “*Designer*” for privado do recurso a esse mesmo passado, com que imagens ilustrará então o futuro?

“...it goes without saying that one is not limited to correcting a work or to integrating diverse fragments of out-of-date works into a new one; one can also alter the meaning of those fragments in any appropriate way, leaving the imbeciles to their slavish reference to citations...”

A User's Guide to
Détournement (39)

9.1 Propostas para futura investigação

A resposta às questões que a presente investigação se propôs responder, levantou entre várias questões, duas que nos parecem ser de maior pertinência no âmbito do aprofundamento da mesma.

Uma primeira questão passa pelo estudo do signo gráfico no sentido do neologismo, o mesmo será dizer, novos vocábulos passíveis de apropriação, essenciais para a evolução e desenvolvimento de novos discursos ou tipologias gráficas.

Efetivamente, apesar de não obedecer ao mesmo código operativo do signo verbal, partilha da sua ambiguidade, colocando proposições similares em questão, pelo que se coloca a hipótese de que a grande dificuldade da aceitação da apropriação no âmbito do signo gráfico esteja de alguma forma associada ao facto do mesmo, ao contrário do signo verbal, não dispor de uma estrutura sintática definida, pelo que devemos entender o signo gráfico como um léxico bastante mais complexo e expansivo.

Uma outra questão, diretamente relacionada com a dinâmica do suporte-matriz, prende-se com as implicações do termo “editável” no contexto digital. A questão levantada pela metáfora do Tropo Matricial relativamente à unidade fragmentada do suporte-matriz é ainda mais relevante num contexto digital em que os fragmentos não se encontram fixos ao suporte, ao contrário das suas contrapartes analógicas. O estudo desta vertente da edição digital na continuidade dos pressupostos enunciados pela metáfora do suporte-matriz, seriam igualmente pertinentes para o seu aprofundamento.

10,

referências bibliográficas

- (1) **KOESTLER, Arthur** - The Act of Creation. Edição. London: Hutchinson & CO, 1964. ISBN N/A
- (2) **BORRIAUD, Nicolas** - Post Production – Culture as Screenplay: How Art reprograms the world. 2ª Edição. New York: Lukas & Sternberg, 2005. ISBN 0-9745688-9-9
- (3) **LADERMAN, David; WESTRUP, Laurel** - Sampling Media. 1ª Edição. New York: Oxford University Press, 2014. ISBN 019994933
- (4) **GAYLOR, Brett** - RIP! A Remix Manifesto. [Em linha]. Local de Publicação N/A : EyeStillFilm in co-production with National Film Board of Canada. [Consult. 10 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: <https://vimeo.com/8040182>>.
- (5) **BRUNS, Alex** – Distributed Creativity: Filesharing and Produsage. In Mashup Cultures. 1ª Edição. Germany: Springer Vienna Architecture, 2010. ISBN 978-3709100950
- (6) **BERGER, John** - Ways of Seeing. [Em linha]. Local de Publicação TED: BBC. [Consult. 10 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk>.
- (7) **FERGUSON, Kirby** - Embrace the Remix [Em linha]. Local de Publicação N/A : TED TALKS [Consult. 10 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.ted.com/talks/kirby_ferguson_embrace_the_remix>.
- (8) **JOHNSON, Steven** - Where good Ideas come from. [Em linha]. TED: TED TALKS [Consult. 10 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.ted.com/talks/steven_johnson_where_good_ideas_come_from>.
- (9) **FOUCAULT, Michel** - Archaeology of Knowledge. Edição. New York: Pantheon Books, 1972. ISBN 978-0394711065
- (10) **BURROUGHS, William; GYSIN, Brion** - The Third Mind. Edição N/D. New York: The Viking Press, 1978. ISBN 978-0670700998
- (11) **AMERIKA, Mark** - Remixthebook. 1ª Edição. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2011. ISBN 978-0816676156
- (12) **TOURNELOS, Ted; GUNKEL, David** - Transgression 2.0: Media Culture and the politics of a digital age. 1ª Edição. New York: Bloomsbury Academic, 2012. ISBN 978-1441168337
- (13) **MILLER, Paul** - Rhythm Science. 1ª Edição. Local de publicação N/D: The MIT Press, 2004. ISBN 978-0262632874
- (14) **ETTINGER, Bracha** - The Matrixial Borderspace. 1ª Edição. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2006. ISBN 978-0816635870
- (15) **DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix** - A Thousand Plateaus. Edição N/D. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. ISBN 0-8166-1401-6
- (16) **SIMION, Eugen; NEWCOMB, James** - The return of the Author. 1ª Edição. Local de publicação N/D: Northwestern University Press, 1996. ISBN 978-0810112735
- (17) **BARTHES, Roland** - The Rustle of Language. Reprint Edition. Local de publicação N/D: University of California Press, 1992. ISBN 978-0520066298
- (18) **FRANSSEN, Paul; HOENSELAARS, A.J.** - The Author as a character: Representing historical writers in western literature. Edição N/D. Fairleigh Dickinson: University Press, 1999. ISBN 978-1611471694
- (19) **WELLES, Orson** - F for Fake [Em linha]. Local de Publicação N/A : Janus Film, SACI [Consult. 17 Nov. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.youtube.com/watch?v=KWZUG0-nn_Q>.
- (20) **BBC** - Late Night Line-up: Marcel Duchamp [Em linha]. Local de Publicação N/A : BBC [Consult. 7 Out. 2015]. Disponível em WWW:<URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Bwk7wFdc76Y>>.
- (21) **FOUCAULT, Michel** - Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. 1ª Edição N/D. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. ISBN 978-0801492044
- (22) **POSTER, Mark** - Print and Digital Authorship. 1ª Edição. Irvine: University of California, 2001. ISBN 87-91163-00-5

- (23) **BENJAMIN, Walter** - The work of art in the age of mechanical reproduction. Edição N/D. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2010. ISBN 978-1453722480
- (24) **BARTHES, Roland** - Image, Music, Text. Edição. London: Fontana Press, 1978. ISBN 0-00-686135-0
- (25) **SAUSSURE, Ferdinand** - Course in general linguistics. 3ª Edição. Massachusetts: Hard Press Publishing, 2013. ISBN 1314659804
- (26) **HOFFMAN, Armin** - Manual of Graphic Design: Principles and Practice. 1ª Edição. Local de Publicação N/D: Van Nostrand Reinhold, 1977. ISBN 0442234694
- (27) **LUPTON, Ellen, MILLER, J. Abbott** - The Abc's of Bauhaus: The Bauhaus and Design Theory. Edição N/D. Princeton: Princeton Architectural Press, 2000. ISBN 1878271423
- (28) **KANDISNKY, Wassily** - Point and Line to Plane. Edição N/D. Bloomfield Hills Michigan: Cranbook Press, 1979. ISBN 0486238083
- (29) **tropo**. in Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2016. [consult. 2016-08-31 07:40:25]. Disponível na Internet: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tropo>
- (30) **NASON, Elias** - Originality. Edição N/D. Local de publicação: NabuPress, 2012. ISBN 1272890872
- (31) **MCLUHAN, Marshall** - Understanding Media: The extensions of Man. Edição N/A. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994. ISBN 0-262-63159-8
- (32) **DERRIDA, Jacques** - Memoires for Paul de Man: The Wellek Library. Edição N/A. Irvine: University of California; Columbia University Press, 1986. ISBN 9780231062329
- (33) **CASCONE, Kim** - Creación e inteligencia colectiva zemos98_7. Edição N/A. Local de publicação N/D: Asociación Cultural Comenzemos Empezemos; Instituto Andaluz de la Juventud; Universidad Internacional de Andalucía, 1964. ISBN 84-7993-034-9
- (34) **UPDIKE, John** - Hugging The Shore: Essays and Criticism. 1ª Edição. Local de publicação N/D: Alfred A. Knopf, 1983. ISBN 0394531795
- (35) **BURROUGHS, William** - The Word Virus: The William Burroughs Reader. 1ª Edição. New York: Grove Press, 2000. ISBN 978-0-8021-3694-7
- (36) **JOAD, C. E. M.** - The Babbitt Warren. 1ª Edição. Local da Publicação N/D: Harper & Brothers, 1926. ISBN 978-1125184554
- (37) **P-ORRIDGE, Genesis Breyer** - Thee Psychick Bible: Thee Apocryphal Scriptures ov Genesis Breyer P-Orridge and Thee Third Mind ov Thee Temple ov Psychick Youth. 2ª Edição. Port Townsend: Feral House, 2010. ISBN 978-1932595390
- (38) **BURROUGHS, William** - Naked Lunch. 1ª Edição. Grove Press, 1992. ISBN 978-0802132956
- (39) **KNABB, Ken** - Situationist International Anthology. Revised & Expanded Edition. Bureau of Public Secrets, 2006. ISBN 978-0939682041
- (40) **SOUSA, Maria José; BAPTISTA, Cristina Sales** - Como fazer Investigação, Dissertações, Teses e Relatórios segundo Bolonha. 5ª Edição. Local da Publicação N/D: Pactor, 2011. ISBN 9789896930011



POLITÉCNICO DE LEIRIA

ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

