

Fracasso, desvio e negação da norma - e suas poéticas

Carlos Eduardo Soares¹

UNIRIO/PPGM - Mestrado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

caeso.mus@gmail.com

Resumo: Este trabalho busca apresentar questões relativas à importância do fracasso na arte enquanto estratégia de inovação e fomento à diversidade. Enquanto matéria-prima criativa, fazemos a distinção de fracasso enquanto desvio da norma e enquanto negação da mesma, uma vez que enquanto o primeiro explora o fracasso a partir de uma dimensão estética, o segundo o faz a partir de uma dimensão poética.

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

Failure, Deviation and Negation of the Norm - and its Poetics

Abstract: This work seeks to present matters relating to the importance of failures in art as a strategy to innovate and promotion of diversity. As creative feedstock, we make the distinction of failure as deviation from the norm and as negation of it, once the first exploits failure from an aesthetic dimension, and the second from a poetic dimension.

Keywords: Error; Flaw; Art; Deviation from the norm; Negation

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

[i]ncerteza e instabilidade caracterizam esses tempos. No entanto, sucesso e progresso persistem como uma condição pela qual se esforçar, ainda que haja pouca fé em ambas. Todos os indivíduos e sociedades conhecem o fracasso melhor do que gostariam de admitir – romance fracassado, carreiras fracassadas, política fracassada, humanidade fracassada, fracassos fracassados. Mesmo tentando fracassar, a possibilidade de sucesso nunca é erradicada, e o fracasso novamente se faz presente.² (LE FEUVRE, 2010, p. 12).

¹ Agência de fomento de bolsa: CAPES. Orientador: Dr. Marcelo Carneiro de Lima.

² No original: "Uncertainty and instability characterize these times. Nonetheless, success and progress endure as a condition to strive for, even though there is little faith in either. All individuals and societies know failure better than they might care to admit - failed romance, failed careers, failed politics, failed humanity, failed failures. Even if one sets out to fail, the possibility of success is never eradicated, and failure once again is ushered in".

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

A perda de controle, ou mesmo a sua ausência, torna-se parte fundamental de todo um pensamento artístico: se o erro pode abrir novas portas, produzindo a diversidade que escapa à normatividade, é também sua própria condição enquanto fracasso que alimenta grande parte dessa produção. No entanto, esse desvio nem sempre transparece em uma obra enquanto tal, sendo por vezes quase que imediatamente incorporado enquanto sucesso pelo sistema dominante em que a tradição o insere, tornando-se, portanto, aquilo de que visava se distanciar. Falar de uma obra que explora o fracasso em sua feitura nesses casos torna-se, portanto, impossível ou redundante. Redundante porque, assim como o ruído, como bem demonstrou Cage com sua obra 4'33", o erro é onipresente, sendo inerente a qualquer ato, em maior ou menor grau, de modo que lidar com o sucesso seria também administrar seus erros. Não somos capazes de executar uma tarefa verdadeiramente *à risca* – até porque não somos nem mesmo capazes de concebê-la nesses termos. Entre a concepção e o produto há a barreira do meio, logo, tudo o que podemos fazer é estabelecer uma meta, um fim a ser atingido, porém nunca precisamente como.

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

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

Propõe-se, dessa forma, o foco no diferente, naquilo que escapa às convenções e que, portanto, é relegado ao descarte enquanto resíduo ou dejetos, a exemplo da predileção de Bataille por temas considerados *baixos* ou *abjetos*. Sua matéria-prima seria, assim,

precisamente o que aos outros não seria digno ou significativo o suficiente, a exemplo de ruído e fracasso, uma vez que atua justamente sobre o socialmente indesejável.

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

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

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

Assim, todo fracasso seria uma nova possibilidade de sucesso, enquanto o sucesso nada mais seria do que a derradeira conclusão que conduz à estandardização, e, portanto, à perda de seu potencial transformador. Uma nova invenção, por sua vez, tende sempre a ter sua natureza ruidosa, se entendermos aí o ruído enquanto empecilho à comunicação. Sua existência precede seu uso, sua possibilidade de decodificação em informação, e portanto sua legitimidade. O ruído seria sempre para alguém e em determinada situação – relativo e contextual, não existindo portanto em si mesmo (SILVA, 2012), assim como o fracasso, que só existe a partir de uma norma que estabeleça o padrão no qual não se encaixa: seriam ambos conotativos.

O paralelo com ruído, por sua vez, é-nos particularmente interessante aqui. Este pode ser tanto opressão quanto resistência, portanto o seu controle se torna essencial à manutenção da ordem, mas apenas seletivamente, uma vez que o ruído industrial é tolerado mas não o de uma festa ou protesto, por exemplo (SILVA, 2012). O ruído reprimido é o ruído

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

das manifestações subversivas, de modo que "[s]e a desordem é acompanhada de ruído, o ruído torna-se, ele mesmo, símbolo de desordem" (idem: 52), ao que Kahn acrescenta:

[c]om tanta atenção ao ruído, rapidamente fica evidente que ruídos são significativos demais para serem ruídos. Nós sabemos que são ruídos em primeiro lugar porque eles existem onde não deveriam ou não fazem sentido quando deveriam. Mas aqui também, sabendo disso nós já sabemos demais para que o ruído exista.⁴ (KAHN, 2001, p. 21).

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

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

⁴ No original: "With so much attendant on noise it quickly becomes evident that noises are too significant to be noises. We know they are noises in the first place because they exist where they shouldn't or they don't make sense when they should. But here too in knowing this we already know too much for noise to exist".

O desvio da norma seria, portanto, meio ao fracasso – à falha, mais especificamente falando. Alinhando-se à distinção definida pela tríade *defeito*, *erro* e *falha* (SOARES, 2017), o desvio da norma se dá tanto enquanto *defeito*, quanto como *erro*. O *erro* seria incontrolável, dando-se no processo e, assim, invariavelmente fugindo ao controle do autor, enquanto o *defeito* estaria na origem, como condição inicial ou ato deliberado, conscientemente desviante ou não: o princípio subversivo da cadeia, sendo aí onde poderíamos atuar ativamente no sentido de ocasionar um ou mais erros.

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

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

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

Temos na arte uma pluralidade de sistemas distintos, ao contrário do que o senso comum sugere, sendo possível, inclusive, a participação simultânea em mais de um desses *mundos artísticos* (BECKER, 1977). Becker ainda complementa que "as pessoas coordenam as suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem" (1977, p. 10). Dessa forma, o autor estabelece por consequência a linha, ou território, fronteira entre sucesso e fracasso enquanto socialmente construída, de modo que estes não são identidades por si próprios, mas valores atribuídos contextualmente por um sistema em que todos são agentes em sua construção e manutenção. Barreiras são criadas por convenções de modo que a capacidade ou não de ver objetos comuns como artísticos culminaria, por sua vez, na divisão desses mundos

em subgrupos autônomos, com suas próprias regras, aos quais, como Guerra e Costa colocam, um dos grandes problemas estaria no fato de que mesmo o esforço em nome de uma não-convencionalidade se dá, também, majoritariamente, através de convenções (2016).

McLuhan, no entanto, faz a seguinte pontuação:

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

Para além de uma análise de processos alienativos, McLuhan expressa claramente nessa passagem que, a exemplo não só da arte, mas dos esportes e jogos como um todo, sistemas alternativos, mesmo que dentro de sistemas maiores, seriam capazes de criar realidades independentes, paralelas, e até certo ponto autônomas. Desse modo, seriam capazes de suspender regras sociais gerais ao menos enquanto nos limites dos microcosmos de tais sistemas, e por vezes mesmo transbordando destes, atuando enquanto potência transformadora dentro dos sistemas que os contêm.

A destruição dos velhos códigos seria condição necessária para a emergência de uma criatividade inovadora e independente: "Não ter mais o que dizer em uma linguagem específica é condição necessária à escravidão, mas também à emergência de subversão cultural"⁵ (ATTALI, 1985, p. 122), de modo que o silenciamento e a emergência de ruídos, respectivamente, assumem posições opostas a tal esgotamento, enquanto passividade conformista e pró-atividade contestadora. O ruído, e da mesma forma o fracasso, teria função destabilizadora dentro de um sistema fechado, rompendo com seu hermetismo ao tomar para si a potência transformadora. É através do fracasso em seguir a norma que torna-se possível criar verdadeiramente, inovar, seja quanto a uma ou a todas as regras.

Consideremos então a questão da seguinte forma: para haver defeito, erro, falha ou fracasso, há de haver uma norma que os negue. Uma norma que determine uma expectativa outra que não a apresentada, que, por sua vez, determine premeditadamente um resultado para dado processo, procedimento ou contexto: um acerto ou um sucesso. Assim, podemos

⁵ No original: "No longer having to say anything in a specific language is a necessary condition for slavery, but also of the emergence of cultural subversion".

concluir que toda norma seria construída visando um fim, uma intenção, de modo a garantir que sua expectativa inicial seja assegurada, gerando com isso produtos padronizados por si.

Toda norma se baseia em um modelo (BECKER, 1977; CARON, 2013). Esse modelo normativo constitui-se, assim, de um sistema pré-existente dotado de regras próprias e com uma margem de desvio tolerável, que quando extrapolada torna-se algo externo a si, definido genericamente como um fracasso. A norma e seu desvio, portanto, são mutuamente decisivas em suas próprias definições, construindo-se nessa dialética excludente. São sempre comparativas. O problema é que, na arte, em especial, essa distinção nem sempre é tão clara.

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

Caron escreve o seguinte:

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

Assim, consideremos um sistema em que procedimentos são pré-estabelecidos segundo regras igualmente pré-estabelecidas. Enquanto sistema, este se constrói de modo que seguindo seus procedimentos à risca se obtenha, ao final da cadeia, um determinado produto

x , sendo a geração deste produto x que atenda a determinados parâmetros y precisamente o propósito de tal sistema.

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

Mas a partir de que ponto um piano quebrado deixa de ser um piano quebrado para ser alguma outra coisa à qual não temos como nomear, e por isso mesmo continuamos a chamá-lo dessa forma devido à ausência de um termo mais conveniente? A partir de que ponto a restauração do *Ecce Homo* da igreja de Borja deixa de ser uma restauração fracassada e passa a ser uma obra autoral de Cecília Giménez⁶? A linha é tênue, mas em se tratando, como sugerido, de contextos específicos a práticas, instituições e obras, é também um fato que essa percepção pode ser relativizada em termos de perspectivas individuais e institucionais, e seus respectivos tratamentos. Se a falha, enquanto conotação, bem como o ruído, não é por si própria, então, recriando e/ou reinterpretando seu contexto, podemos fazer o mesmo com a própria.

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

No entanto, quando assim se manifesta, a falha pode ser interpretada de maneiras diversas. Sendo ela um desvio, por consequência não teria uma genealogia originária por si só, apenas se analisada sob a ótica da expectativa inicial, quando há alguma. Logo, se vista para além de uma expectativa pré-concebida, vista pelo que de fato é ou pode ser, a falha seria sua própria referência, precisamente por não haver uma que a preceda. Estabeleceria, assim, seu próprio sistema a partir de si mesma, sendo dessa forma a origem de sua própria

⁶ Em 2012, essa tentativa fracassada de restauro de um afresco quase centenário correu o mundo, viralizando nas redes sociais e se tornando alvo de piadas, montagens e *memes* diversos. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1565108-restauro-desastroso-de-ecce-homo-promove-turismo-na-espanha.shtml>> Acesso em: 14 jan. 2017.

genealogia, autóctone (SMITH, 2002). Por sua vez, nos casos em que a falha deriva de um defeito, de uma ação deliberada que visa o fracasso, há ainda de se considerar o fato de não haver expectativa alguma quanto ao produto, de modo que, nesse caso, ela apenas *é*, e portanto um produto que satisfaz plenamente tal condição privada de expectativa.

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

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

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

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

Duas abordagens do fracasso parecem surgir de tal perspectiva de negação, coexistindo em maior ou menor grau, sendo por vezes mesmo difíceis de as distinguir. A primeira delas é aquela que, na construção de um sistema que se quer distinto das convenções, torna parte inerente de si a negação e o fracasso diante das normas socioculturais e valores

sustentados pelo sistema dominante, de modo que sua poética, ao operar seus próprios valores, negaria os valores daqueles. Ao segundo caso, por sua vez, caberia fracassar deliberadamente diante de suas próprias regras e dentro do seu próprio sistema criado. Fracassa, portanto, em seus próprios termos, sendo tal condição inalienável por estar vinculada diretamente ao seu sistema alternativo criado, sendo assim explorada poética e esteticamente através desse viés negativo. Dessa forma, negam não apenas o sistema dominante, mas a própria ideia de sucesso, de modo que a surpresa, como aquela advinda do acidente, persiste no público ao se deparar com o inesperado. Por um ponto de vista, seria assim bem sucedida dentro de uma morfologia geral de sua condição, uma vez que bem sucedida em negar a norma, mas seu sucesso se dá dentro de um sistema que nega a imposição normativa, fazendo referência direta ao seu próprio fracasso dentro do sistema dominante.

O *desvio*, ao ser incorporado pelo sistema dominante, perde tal conotação, deixa de existir enquanto fracasso, enquanto a *negação*, por sua vez, sustenta esse caráter por se querer dissociada da norma, seja ela artística ou social. Isso se dá de diversas maneiras, algumas mais explícitas que outras, como por meio de ironias, da destruição, do inútil, da inconclusão e da repetição eterna, entre inúmeras outras práticas e abordagens do fracasso que podemos observar em práticas artísticas e práticas *a priori* não-artísticas⁷.

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

Tal exploração do fracasso, como já exposto, produz materiais esteticamente ricos e fortes. Há genuíno interesse pelo produto estético de tais desvios, genuínos o suficiente inclusive para que tais abordagens sejam rapidamente incorporadas ao sistema dominante, a ponto de haverem ferramentas comerciais desenvolvidas com o fim de emulá-los, a exemplo de plug-ins de glitch e pedais de distorção para guitarra. Além disso, há também certa memória afetiva e associações de ordem semiótica a partir de elementos diversos do cotidiano

⁷ A este trabalho não cabe analisar cada um dos casos mencionados, dentre outros, pois extrapolaria tanto nossos objetivos quanto o tempo que temos para a eles nos dedicarmos. Reservamos espaço na conclusão, no entanto, para enumerar algumas dessas abordagens que identificamos em obras diversas ao longo desta pesquisa.

que aproximam tais interesses estéticos dos *ready-mades* de Marcel Duchamp. Como materiais que já existiam anteriormente à sua condição enquanto arte, sua reinterpretação se dá a partir de uma nova perspectiva frente à condição desse mesmo objeto ou assunto, por vezes, inclusive, como coloca Moradi, através da nostalgia (2004). Tais produções, portanto, teriam suas qualidades estéticas ainda relegadas, não fossem essas releituras que revelam o ponto cego/surdo de nossa percepção, invertendo essa relação de prioridades que traz o fundo, o ruído, para o primeiro plano. Como estas, tantas outras ainda a serem descobertas, e por vezes mesmo, capturadas.

A poética inerente ao fracasso, assim, seria de outra ordem que não exclusivamente estético sensorial. Ela se relaciona com o próprio ato, com o processo em si, com o sistema, com a norma, com as regras, com os códigos, com expectativa e intenção, de maneira direta, sendo por vezes meta-obras que abordam suas próprias condições de fracasso, e, contudo, não são obras politicamente engajadas ou panfletárias nos termos tradicionais. São sua negação, mas não são sua crítica, pois se toda crítica rende homenagem ao criticado (BORDIEU, 1998), para fugir de fato à norma, à possibilidade de completa normatização de sua poética, é preciso negá-la em seus próprios termos, de modo que a própria existência da obra subsiste em sua condição fracasso. Normatizá-la, portanto, é destruí-la.

Referências

ABAROA, Eduardo; DURANT, Sam; et al. Thoughts on failure, idealism and art. In: LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010. p. 215-219.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

BECKER, Howard. Mundos artísticos e tipos sociais. Trad. Ilana Strozenberg. In: Velho, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade - ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 9-26.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. Trad. Sergio Miceli. In: MICELI, Sergio (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-178.

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

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

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

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

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

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

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

LE FEUVRE, Lisa (Org.). *Failure (documents of contemporary art)*. Cambridge: The MIT Press. 2010.

MCLUHAN, Marshall. Jogos: As extensões do homem. In: *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 264-275.

MORADI, Iman. *Glitch Aesthetics*. Monografia (Bacharel em Design Multimedia) - School of Design Technology, The University of Huddersfield, Huddersfield. Disponível em: <<http://docslide.us/documents/iman-moradi-glitch-aesthetics-glitch-art.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.

PEQUENO, Fernanda. *Poéticas do informe na arte contemporânea brasileira*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, LÍlian. *Vidro e martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo.

SMITH, Robert. Art, death and the perfection of error. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 7, n. 2, p. 143-159, 2002.

SOARES, Carlos Eduardo. *Fraturas na Realidade ou Apologia ao Fracasso: desvio e negação da norma e suas poéticas*. Rio de Janeiro, 2017. 86p. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.