

Remix e Politicidade: Arte, Política e a Cultura Remix¹

Pedro de Assis Pereira SCUDELLER²

Escola Superior de Propaganda e Marketing – ESPM, São Paulo, SP

Resumo

Este artigo tem por objetivo analisar algumas possíveis relações entre arte e política. A discussão que aqui se apresenta diz respeito às características próprias ao fazer artístico que pressupõem um recorte das estruturas dominantes e que determinam ou questionam os regimes de visibilidade e legitimidade dos papéis sociais estabelecidos. O remix, portanto, se apresenta como uma modalidade artística cuja politicidade é patente, já que sua própria natureza pressupõe o recorte e a recontextualização, hibridismos entre diversas esferas culturais. Neste sentido, expõem-se as ideias de Rancière, Deleuze e Guattari quanto às relações entre política e arte, e aquelas de Manovich e Lessig quanto às definições e à cultura remix, apresentando alguns pontos de intersecção, e resultando em uma visão dialética, a partir destes autores, acerca de um fazer artístico do remix e sua dimensão política.

PALAVRAS-CHAVE: comunicação; arte; política; politicidade; remix

Introdução: sobre Arte e Política

A arte, em suas diversas manifestações, é um espaço de evidência das múltiplas esferas culturais e das questões sociais, servindo de plataforma para que se proponham e se explicitem tais demandas, bem como os hibridismos que surgem entre a cultura de massa, erudita e popular, muito caros ao fazer artístico contemporâneo. Preliminarmente à análise das possíveis formas de politicidade das manifestações artísticas, entretanto, faz-se necessário observar que não partimos, no presente artigo, da premissa de ser a arte essencial e necessariamente política. Há que se esclarecer, de pronto, que não se pretende aqui esgotar o tratamento da correlação entre os atos estéticos que integram as artes e a política, mas argumentar que se podem admitir, em alguns casos expostos, os efeitos políticos de algumas obras e atos estéticos.

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando em Comunicação e Práticas de Consumo PPGCOM – ESPM-SP, e membro do grupo de pesquisa Juvenália (Culturas juvenis: comunicação, imagem, política e consumo). Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (FDUSP). E-mail: pedroscudeller@gmail.com

Observa-se, inicialmente, que parte do fazer artístico e da epistemologia da arte referem-se a um caráter elucidativo e tutorial, mais que político, acerca das relações entre a arte e seu papel de revelação, vinculando a vanguarda artística a movimentos de emancipação no âmbito da ação denunciativa de explicitação de conflitos sociais. Tais abordagens, ainda que bastante válidas, são passíveis de serem realizadas somente em um momento posterior ao que se argumenta neste artigo. Aqui, pensa-se o papel legitimador que desempenham tanto o fazer artístico quanto a epistemologia da arte, papel este que antecede as dinâmicas de exteriorização de manifestações políticas. Ao serem capazes de delimitar os sujeitos participantes, definir e conceituar, descrever e prescrever os lugares dentro do campo, revelam seu caráter político no momento em que realizam tais práticas distintivas.

Neste sentido, observa Chagas (2005) a existência de um quadro normativo que se estabeleceu na epistemologia da análise política da arte, e do qual defende a desvinculação. Tal quadro consiste em uma série de pressupostos, ou estilemas, que lhe seriam prejudiciais já que incitam a ação tutorial do intelectual em relação ao receptor das manifestações artísticas. Como características deste quadro normativo, ele sustenta o divórcio entre a experiência estética e a reflexão, já que prejudiciais à "formação política do cidadão", no contexto histórico de valorização do racional sobre o sensível; a imprevisibilidade que ocorre no espaço entre a instância da razão e aquela da estese, e a desconfiança que dela decorre, instrumentalizada pelo argumento de que a arte seria dotada do poder de diminuir a capacidade crítica racional e sua disposição para o exercício pragmático de seus papéis sociais; o julgamento que se faz do receptor em relação à capacidade deste de posicionamento crítico; e a confusão entre descrição e prescrição das práticas estéticas e artísticas.

A produção artística e epistemológica às quais se fez menção anteriormente, que se pauta pelo quadro normativo da análise da experiência estética, preocupa-se mais com a explicitação de situações e cenários políticos, ainda que hipotéticos ou inquisitivos, realizada de modo vertical, com base na manutenção das posições normatizadas do campo; prendem-se notadamente à decantação normativa e narrativa e problemáticas políticas por parte dos sujeitos já legitimados, como artistas, críticos, intelectuais. Resultam, portanto, em uma exposição das questões de cenários sociais e políticos, mas de modo estruturado, que mantém a legitimidade dos sujeitos de poder e

suas visibilidades, utilizando os modos de fazer estéticos como validação deste mesmo sistema. Assim, os valores normativos preestabelecidos se repetem, já que não se alteram as estruturas de visibilidade e legitimação, dando-se somente a reprodução deste sistema por meio de narrativas diversas, que ainda que denunciem ou revelem situações políticas problemáticas ou controversas, não são capazes, pelo menos de imediato, de rearranjar a estrutura.

O fazer estético que procuramos analisar é justamente aquele que, por tratar especificamente das reconfigurações possíveis desta estrutura sistêmica, adquire seu caráter político. Assim, é no processo de mudança paradigmática da produção artística e epistemológica que se atinge o viés político da arte. Deixa-se de pensar a lógica da narrativa, da explicação ou da demonstração, para operar na lógica da redistribuição dos signos, na reinvenção das formas sensíveis e na articulação de novas visibilidades, possibilitando novas enunciações e novas distribuições de papéis. A partir desta racionalidade, é possível admitir o papel político da arte e das intervenções realizadas a partir do fazer artístico, já que se prestam a propor novas atribuições de papéis, significados, disposições e legitimidades.

Neste sentido, nos são fundamentais os ensinamentos de Rancière acerca da partilha do sensível. O autor relaciona a arte à política do ponto de vista das mudanças dos regimes de visibilidade decorrentes de um regime estético da arte, que atua não mais em razão de modos de ser e fazer sensíveis oriundos propriamente da mimesis, ficção e representação, mas da reconfiguração dos próprios espaços, linguagens, visibilidades e legitimidades do sensível.

Rancière: A partilha do Sensível

As proposições de Rancière nos servem, aqui, para compreender as interfaces entre as possibilidades de redistribuição dos contextos políticos a partir dos atos estéticos como "configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política" (RANCIÈRE, 2009, p.11), e pensados a partir do sentido que atribui à estética:

..um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade destas maneiras de fazer, e modos de pensabilidade de suas relações,

implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento. (RANCIÈRE, 2009, p.13).

Para o autor, o cerne da política se dá no que tange à partilha do sensível, daquilo que é compartilhado, bem como da divisão que se faz das partes exclusivas deste comum, que serão atribuídas a sujeitos politicamente legitimados. A política se ocuparia, portanto, da determinação de competências e qualidades para ocupar posições dentro do comum, e do regime de visibilidade em decorrência destas distinções.

As práticas estéticas, por conseguinte, dizem respeito a formas de visibilidade que são estabelecidas em decorrência da partilha do comum. Neste sentido, são maneiras de fazer específicas que intervêm na distribuição geral das visibilidades, e o autor identifica sua politicidade na medida em que relaciona as práticas estéticas com "regimes de indeterminação das identidades, de deslegitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo" (RANCIÈRE, 2009, p. 18). As diferentes formas de fazer artístico seriam "formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição de sentido na comunidade" (RANCIÈRE, 2009, p.18).

Rancière diferencia, em seu estudo da evolução das formas artísticas, o que chama de regimes da arte. Trata-se propriamente de uma diferenciação no próprio fazer artístico, e nas dinâmicas sociais e políticas que observa em decorrência de tais modos de fazer.

Primeiramente, trata o autor do Regime Ético, em que a arte não é identificada por si só, individualmente, mas em relação ao ethos, a maneira de ser dos indivíduos e da sociedade. A arte não é compreendida no âmbito da política, necessariamente, ou dela é deliberadamente retirada, já que o fazer artístico era tratado como ofício que ocuparia lugar diverso daquele típico da função política. Rancière utiliza-se nas ideias de Platão para definir este regime artístico. Haveria, assim, "artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências" (RANCIÈRE, 2009, p.28). As imitações serviriam a educar e delimitar a partilha das ocupações, enquanto os simulacros seriam engodos, prejudiciais ao desenvolvimento da sociedade por sua própria natureza mentirosa.

Neste mesmo sentido, explica Chagas (2015) que a condenação platônica do teatro se dá não em relação à "mentira" contida na tragédia, mas sim em seu modo de apresentação, já que, caso fosse remetida à ágora diretamente, como argumentação e defesa de ideias, não diferiria em nada da ação dos filósofos e políticos. A tragédia, então, por não apelar diretamente ao *logos*, não deveria ter tal papel, sendo o ato de ludibriar a razão prejudicial ao desenvolvimento social; a estética deve ser digna de desconfiança. O autor realiza, ainda, uma breve análise do argumento, na epistemologia da arte, de que seria esta passível de causar prejuízo ao pleno funcionamento social pragmático. Ter-se-ia, portanto, a necessidade de escolha política de afastar, em virtude da primazia da razão, os efeitos que a sensibilidade da experiência estética pudessem trazer ao indivíduo:

Uma vez construído um modelo do real que tomava como fato o que na verdade era uma especulação a respeito do efeito da arte sobre o público, tais filosofias adquiriam um verniz u-tópico que elas mesmas não reconheciam, mas que, entretanto, lhes permitia tentar controlar a *aísthesis*; em linhas gerais, e, *mutatis mutandis*, este foi o movimento empreendido por Platão (quando condena a *mimesis* por mentir aos cidadãos através da sedução), por Rousseau (quando condena a estetização por afastar os homens da concentração nas necessidades pragmáticas do Estado), por Schiller (quando interpreta, assim como Rousseau, a estetização como decadência da cultura), por Adorno — ao desconfiar do prazer como desguarnecimento da criticidade... A plena vigência da experiência sensorial é abafada sob uma argumentação ético-política cujo apelo a finalidades "nobres", "elevadas", ou mesmo "indispensáveis" para um certo projeto de futuro, faz submeter a arte — não sem uma dose de violência — a finalidades externas a ela, condicionando a incontabilidade do seu elemento catártico a uma normatividade que lhe é fenomenologicamente estranha: retirada do silêncio imediato do seu puro acontecer, a *aísthesis* passa a prestar contas à organização e à autoprodução da sociedade, para as quais os indivíduos surgem como átomos que, nesta condição, podem e devem ser teorizados com base na sua suposta homogeneidade. (CHAGAS, 2015, p. 370).

Um regime subsequente da arte, segundo Rancière, é o regime poético ou representativo. Nele, o autor identifica o binômio *poiesis/mimesis* como princípio sobre o qual se orienta o fazer artístico. Aqui, não se trata mais das considerações acerca da proposição de engodos ou mentiras, mas da criação de um orquestramento de ações, seguindo uma lógica própria que não é aquela da história ou do *ethos*, mas da criação de ficções e da imitação. Tal princípio, preliminarmente pragmático e posteriormente normativo, isola e estabelece formas próprias de fazer coisas específicas, notadamente no âmbito da *mimesis*. Assim, por meio deste regime é que se pode delimitar os

domínios da arte e as qualidades das imitações propostas; torna-se normativo no sentido da determinação das condições de reconhecimento e visibilidade de uma arte em relação a um paradigma preestabelecido, criando hierarquias de gêneros e temas, que se reflete em uma hierarquização da própria sociedade. A politicidade deste regime artístico se dá, portanto, notadamente no âmbito das visibilidades que determina.

Finalmente, propõe Rancière o regime estético da arte, como mudança no próprio modo de ser sensível. Não se relaciona, este regime, com os modos de fazer a arte, mas sim como os modos de ser dos seus produtos, valorizando-se o banal como unidade fundamental ao fazer artístico, como rastro daquilo que é verdadeiro. Busca-se, aqui, um rearranjo não mais de fatos ou ficções, mas dos próprios signos da linguagem, propondo-se novos espaços e experiências do sensível. O regime estético "identifica a arte no singular e a desobriga de toda e qualquer hierarquia de temas, gêneros e artes" (RANCIÈRE, 2009, p. 34), sendo, portanto, a ruína do sistema representativo, não com base num simples rearranjo dos seus dispositivos normativos, mas da redefinição mesmo das legitimidades e partilhas criadas dentro do sensível artístico.

Cumprir dizer que este regime, posto que se tenha estabelecido mais firmemente a partir da modernidade, não é, para Rancière fruto de um recorte temporal; a definição de modernidade se prestaria apenas para fazer um corte simplificador de uma configuração complexa, buscando reter na temporalidade diversos gestos de ruptura heterogêneos: "ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas" (RANCIÈRE, 2009, p.37). Neste sentido, o autor enxerga as vanguardas artísticas não no sentido da exposição de ideias de caráter inovador, mas sim como responsáveis pela invenção de novas modalidades de partilha do sensível, que antecipe o futuro, tendo simultaneamente uma qualidade estratégica e estética. A vanguarda artística se faz política, pois desenha novas possibilidades de legitimação, forma novos coletivos de enunciação que propõe rearranjos e redistribuições dos papéis, territórios e linguagens.

Como aplicação empírica das ideias de Rancière nos domínios da arte sonora, Mullane (2010) nos apresenta um panorama de possibilidades e contextos. Sobretudo no que tange à exploração da politicidade neste fazer artístico, o autor utiliza-se da partilha

do sensível para embasar sua análise de alguns trabalhos de arte sonora, tendo por base quatro categorias-chave propostas por Rancière (2011), e conectando-as ao trabalho de alguns artistas: o jogo, que relaciona a Christian Marclay; o inventário, que observa na obra de Toshiya Tsunoda; o encontro/convite de Janet Cardiff; e o mistério, em Janek Schaeffer. Estas obras alteram a trama do sensível e estabelecem novas conexões, reconfigurando aquelas preexistentes e dando oportunidade a que emergjam novas visibilidades a partir do fazer artístico.

Em uma abordagem que dialoga com aquela de Rancière, também Deleuze e Guattari vêem na arte uma função de questionamento das estruturas estanques e hierarquias, sobretudo dentro do contexto do pensamento rizomático e da desterritorialização.

Deleuze e Guattari: rizoma e desterritorialização

Sobre o Rizoma de Deleuze e Guattari, nos explica Damasceno (2017):

A imagem rizomática do pensamento rompe, pois, com os desenvolvimentos hierárquicos formais e com a preponderância das formações subjetivas do pensamento e abandona, tanto os postulados implícitos da arte clássica em seu afrontamento com o caos, quanto com aqueles da arte romântica ao pretender desvendar os desígnios da terra. (DAMASCENO, 2017 p. 136).

A autora analisa a perspectiva de Deleuze em relação à ruptura realizada no âmbito da arte moderna, contrapondo-se à dependência das formas na arte clássica e romântica. Relacionamos aqui este raciocínio com aquele explicitado por Rancière no regime representativo da arte, que se baseia em hierarquias de formas e gêneros artísticos, em uma concatenação de ficções. O pensamento rizomático, no contexto da arte moderna, compreenderia uma reformulação da compreensão das forças atuantes no fazer artístico, e não a representação de formas hierarquizadas: "a subversão estética moderna consiste em liberar forças, densidades, intensidades, multiplicidades." (DAMASCENO, 2017, p.140).

Justapondo-se a este pensamento rizomático, apontam Deleuze e Guattari o fenômeno da desterritorialização, que seria inerente ao próprio rizoma; ele apresenta linhas de segmentaridade por meio das quais se estratifica e territorializa, mas apresenta também as linhas de fuga, que permitem a desterritorialização. (DELEUZE e

GUATTARI, 1995, p.6). À arte caberia um poder desterritorializante, que se propõe a quebrar a continuidade de fluxos; na experiência empírica, ao ser capaz de incitar a quebra da repetição e da imitação, cria a arte novos significados que se diferenciam daqueles já estabilizados e estanques. Deste modo, a desterritorialização operada pelos agenciamentos da arte, é política. Assim, explicam os autores:

A arte e a ciência têm uma potencialidade revolucionária e nada mais, e que essa potencialidade aparece tanto mais quanto menos querem saber o que elas querem dizer do ponto de vista dos significados ou de um significante que estão forçosamente reservados aos especialistas; mas que eles fazem passar no *socius* fluxos cada vez mais descodificados e desterritorializados, em que toda a gente repara, que obrigam a axiomática social a complicar-se cada vez mais, a saturar-se ainda mais, a tal ponto que o artista e o sábio podem ser determinados a juntarem-se a uma situação objetiva revolucionária como reação às planificações autoritárias de um Estado incompetente por essência, mas sobretudo castrador. (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 502).

É neste sentido que vemos, em Deleuze e Guattari, uma aproximação da partilha do sensível de Rancière. A atividade desterritorializante da arte é dotada de politicidade justamente por sua reorganização dos códigos, dos signos e dos significados, promovendo assim, justamente, uma redistribuição das visibilidades no âmbito das legitimidades e competências estabilizadas. Nas palavras de Arancibia e Montealegre (2017, p. 116), acerca das teorias de Deleuze, "o ato de criação supõe uma ordem anterior que fora reestruturada, recortada ou deixada de lado, e portanto supõe uma atitude de resistência".

De forma a exemplificar empiricamente o tipo de fazer artístico a que se faz referência aqui, destaca-se a análise de Rolnik acerca do trabalho de Cildo Meireles fundamentando-se nas teorias deleuzianas. Argumenta que suas instalações fazem, no próprio entorno e por seu próprio rigor formal, existir "uma nova política de subjetivação, que irá talvez proliferar, gerando novas conjugações do inconsciente com o campo social, quebrando as referências dominantes" (ZEPKE e O'SULLIVAN, 2010, p.40, tradução livre). De forma similar, Raunig também examina a obra de Marcelo Expósito à luz de Deleuze e Guattari, concluindo que "desenha uma linha de fuga das práticas convencionais de documentário (historiográfico, artístico e ativista), e ao mesmo tempo são intervenções nas práticas políticas que abandonaram a velha figura de oposição e separação da política e estética" (ZEPKE e O'SULLIVAN, 2010, p.60, tradução livre).

De modo análogo aos regimes da arte de Rancière, também para Deleuze e Guattari os fenômenos de agenciamento desterritorializantes não dizem respeito a evoluções temporais do pensamento; antes, afirmam que já estavam presentes, em outras condições de percepção. Vasconcelos (2017, p.147) esclarece que "É preciso encontrar condições novas para fazer emergir na superfície aquilo que estava escondido ou encoberto. Aquilo que estava composto num agenciamento torna-se um componente de outro agenciamento". É neste sentido que pensamos, então, no remix como forma de fazer artístico desterritorializante, que busca novos significados com novas concatenações de agenciamentos, e que contribui diretamente para uma nova partilha do sensível.

Cultura Remix

Manovich (2005) explicita alguns fundamentos da cultura remix, valendo-se da definição de Dybwad (2005) de remixabilidade como sendo “o processo transformativo por meio do qual as informações e mídias que organizamos e compartilhamos podem ser recombinações e construídos de modo a criar novas formas, conceitos, idéias, mashups e serviços”. O autor amplia, então, o alcance da compreensão destes processos para além da Web 2.0, afirmando que estes processos de transformação se dão historicamente nos mais diversos contextos da criação, exemplificando sua tese dentro dos contextos da música e da moda. Assim, ele observa que o fazer artístico, literário, musical ou do *design*, por exemplo, são parte de um mesmo contínuo, um mesmo processo transformativo, ainda que o tratamento que se dispense à apropriação e recombinação em cada um destes domínios possa ser diverso.

No mesmo sentido, Lessig (2008) também aproxima o remix, em um conceito mais amplo, às esferas da música, da pintura e da escrita, não se limitando a pensar o remix exclusivamente no escopo tecnológico, mas estendendo-o também ao fazer artístico fora do contexto digital. O autor narra, a título exemplificativo, uma experiência pessoal que anuncia sua visão sobre o remix:

A escrita de Ben tinha um certo estilo. Se fosse música, chamaríamos de *sampling*. Se fosse pintura, seria chamado de colagem. Se fosse digital, nós chamaríamos de remix. Cada parágrafo foi construído através de citações. O ensaio pode ser sobre Hemingway ou Proust. Mas ele constrói o argumento recortando citações dos autores que ele

estava discutindo. As palavras deles fizeram o argumento de Ben. (LESSIG, 2008, p.51, tradução livre).

Lessig ressalta que as dinâmicas sociais que se dão em relação ao remix não são exclusivas do tempo presente, e podem ser historicamente observadas. Partindo deste pressuposto, o autor analisa as possibilidades de tratamento normativo e cultural do remix, diferenciando entre a cultura RO (*read only*, "somente leitura") e RW (*rewritable*, "leitura e escrita"), argumentando uma evolução diacrônica que consiste numa alternância entre os dois modelos, terminando por propor um sistema híbrido como alternativa.

No primeiro caso, a cultura se pauta pela passividade do sujeito receptor. Os produtos culturais são oferecidos de modo a não se permitir, quer física quer juridicamente sua apropriação, recombinação ou edição. Ele observa que tal modelo teve êxito com o advento da música mecânica, que permitia apenas a reprodução do que já tinha sido realizado. Para proteger este sistema, cria-se um arcabouço jurídico rígido, que se desenvolve sempre no sentido de proteção ao criador, de modo a garantir que sua obra não será alterada.

No segundo modelo, o que ocorre é o oposto. Permite-se ao receptor, portanto, incorporar a criação e modificá-la, utilizando-a como ponto de partida para um novo fazer artístico. Tal era a lógica da criação musical anterior ao surgimento dos meios de reprodução automática, por exemplo. Observa o autor que, justamente por exigir a presença do músico, bem como a capacidade técnica deste para reproduzir uma obra já criada, é que a música analógica permite a ele acrescentar suas próprias nuances, incorporar e acrescentar frases, editando e adaptando o fazer artístico conforme um impulso criativo seu. Com o advento das tecnologias digitais, vencem-se algumas das dificuldades técnicas de efetivamente realizar o remix, notadamente aquelas que dizem respeito à música, aos filmes e à fotografia, que, outrora extremamente custosas igualmente em tempo e recursos financeiros, tornam-se instantaneamente possíveis, e cujo alcance é quase que irrestrito.

Assim, passa-se a compreender a cultura do remix em um âmbito mais amplo do que aquele a que via de regra se faz referência, no contexto do desenvolvimento tecnológico. Uma leitura destes autores nos permite conceber o remix como um

processo inerente ao próprio fazer artístico, que se dá ao longo do tempo de maneiras distintas, e que é tratado, normativa e culturalmente, de modo diverso; não obstante, é parte do próprio *modus operandi* do fazer artístico, pois a apropriação e recombinação de elementos sempre esteve presente na história da criação artística, já que os artistas retiram sua inspiração dos mais diversos contextos culturais e os reinterpretem à sua maneira. Realizam remixes de maneira mais ou menos direta ou explícita.

O remix é, portanto, objeto de particular interesse justamente pelos níveis de significado que é capaz de produzir. Enquanto os objetos que lhe servem de base, os originais, produzem significados em seus contextos específicos, o remix, que utiliza-se do conhecimento destes significados-base, cria novos significados próprios que a eles se sobrepõem, e criando o seu próprio significado, que poderá servir de base para um outro agenciamento. Assim, o significado gerado pelo todo torna-se maior do que o escopo dos significados dos elementos em separado. Neste sentido, a própria escolha dos elementos, seu agenciamento e suas produções de significados podem ser entendidos como políticos, pois pressupõem uma escolha e uma determinação daquilo que se pretende incluir ou excluir no âmbito dos significados-base, e do alcance que se pretende dar aos novos significados da obra remixada. Assim, cria-se, aludindo aos conceitos de Deleuze, uma desterritorialização dos significados originais, e, como nos ensina Rancière, realiza-se uma nova partilha do sensível.

Remix e Política

A arte política, para Rancière, pressupõe um conflito de regimes sensíveis. É neste âmbito que se dá sua politicidade, e não naquele dos trabalhos artísticos que se pretendem aptos a difundir uma mensagem ou servir a uma causa política. É necessário que haja, portanto, o confronto de regimes heterogêneos, operando-se nos níveis da visibilidade e da legitimidade que existem dentro destes sensíveis partilhados, explicitando-se o confronto destes elementos. Nas palavras do autor,

A fórmula da arte crítica é marcada por essa tensão. A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de

redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos. (RANCIÈRE, 2010b, p.53).

Neste sentido, podemos compreender o remix como um tipo de arte crítica, de politicidade clara, já que seu papel primordial é o de redistribuição ou de atribuição de significado a novos contextos, novas realidades e novos agenciamentos. O remix, por sua natureza, pressupõe a compreensão dos regimes sensíveis inerentes aos originais de que se utilize, seu confronto, diálogo ou coexistência a partir dos quais produzirá novos significados, novas ficções e novas relações entre aparências e realidades.

Rancière fala especificamente sobre a colagem, expressão que pode ser compreendida na mesma lógica do remix. Este tipo de fazer artístico não só mistura as diversas partes dos originais, mas mescla a "experiência estética ao devir-vida da arte e o devir-arte da vida ordinária" (RANCIÈRE, 2011, p.61, tradução livre). Estas configurações derivativas são, desta forma, políticas, pois pressupõem a mistura, que, segundo Rancière (2010, p.54), "é consubstancial ao regime estético da arte".

Por sua natureza, vê-se que o fazer artístico próprio do remix é aquele de retirada de um contexto. Assim, busca-se o rompimento de hierarquias e vínculos a que se atrela o objeto original para colocá-lo em uma conjuntura cujo significado resultará de novos engendramentos e articulações, que, apesar de diverso, pressupõe o conhecimento e o reconhecimento dos significados originais. Neste sentido, vê-se uma característica rizomática essencial ao regime do fazer artístico do remix, ao qual se procede a uma constante desterritorialização e reterritorialização, escapando à lógica da mimesis.

O remix opera com uma racionalidade de ruptura, tendo por unidade as linhas de fuga e a conjugação de significados desterritorializados. Neste sentido, Deleuze e Guattari esclarecem, acerca do fazer musical, que

A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas "multiplicidades de transformação", mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma. (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p.8).

É possível comparar esta abordagem do fazer artístico rizomático da música com aquele do remix. Há, também neste, a interrupção dos fluxos, a decomposição e recomposição de agenciamentos e, por conseguinte, faz-se presente a politicidade em seu fazer artístico. Um exemplo do fazer artístico remix que leva em conta os conceitos ora analisados é o trabalho de Carlo Simula. Sobre sua obra, o artista diz: "o sentido básico de pensamento "rizomático" - pensando em malhagens, em redes que se estendem a outras redes - é a força motriz da minha música e arte. Acho que é um ótimo lugar para começar a pensar sobre uma filosofia do "remix"." (MILLER, 2005, tradução livre). Para ele, o remix diz respeito a "certos tipos de polifonia - é como fazer vários ritmos trabalharem juntos, sincronizados, cortados, colados e colados. Essa é a verdadeira "máquina abstrata"(MILLER, 2005, tradução livre).

Considerações Finais

Buscou-se, neste artigo, analisar o fazer artístico e suas politicidades, com base em um ponto de vista diferente daquele que compreende a arte política somente no sentido de enunciação de temas e agendas dos movimentos políticos na realização de suas obras. Antes, a politicidade da arte e das experiências estéticas se dá justamente no âmbito das propostas de mudanças e reconfigurações dos regimes de visibilidade estabelecidos socialmente. É a partir desta chave interpretativa que se buscou enxergar o remix, como arte crítica e política, no âmbito das possibilidades de reconfigurações de agenciamentos e da produção de novos significados decorrentes destes processos.

Pensar o remix como arte crítica pressupõe um novo regime do sensível. O remix, portanto, age em conformidade com as ideias propostas por Rancière na medida em que torna possível a identificação, questionamento e argumentação das estruturas preestabelecidas, bem como de seus processos de legitimação. À arte incumbe este papel, e ainda mais claramente ao remix, dada sua natureza de recorte e reconfiguração, que pressupõe uma escolha. Assim, procede o artista, pelo remix, à realização de novas partilhas do sensível.

Tendo em mente a natureza do remix, ressalta-se aqui, também, seu poder de estabelecer linhas de fuga e criar novas dinâmicas a partir de rupturas, uma característica do pensamento rizomático dentro do qual se dá este fazer artístico. O processo de desterritorialização e reterritorialização, como nos ensinaram Deleuze e

Guattari, é também inerente à produção do remix, a qual se estabelece por meio da dinamização de estruturas estanques, da interrupção de fluxos e da do desmantelamento de hierarquias.

Assim, à luz destes conceitos, pensa-se o fazer artístico, como um todo, com fundamento em um conceito amplo do remix. Dentro do âmbito das relações culturais que se desenvolvem em torno de movimentos de apropriação e recontextualização, faz-se o remix um mecanismo de resistência, cuja politicidade é inerente ao recorte que pressupõe, tendo o artista, então, a tarefa e o poder de operar nos níveis de legitimações e visibilidades do sensível.

Referências bibliográficas

ARANCIBIA Martínez, Leticia , MONTEALEGRE Barba, Teresa. Deleuze y Rancière: la política como resistencia. In: **Revista de Filosofia Aurora**. Curitiba: PUCPR, v. 29, n. 46, jan-abr/2017, p. 111-124.

CHAGAS, Pedro D. Arte e Política: o Quadro Normativo e a sua Reversão. In: **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 112, dez/2005, p. 367-381.

DAMASCENO, V. Pensar com a arte: a estética em Deleuze. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, Rio de Janeiro, v. XI, n. 20, jan-jun/2017, p. 135-150.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Introdução: Rizoma**. In: Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia 2. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1ª Ed. 1995.

_____. **O Anti-Édipo**. Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DYBWAD, Barb. Approaching a definition of Web 2.0. 2005, disponível em <<http://socialsoftware.weblogsinc.com:80/entry/1234000170061010/>> Acesso em 2 Jun. 2018.

LESSIG, Lawrence. **Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy**. Nova Iorque: The Penguin Press, 2008.

_____. **The Future of Ideas: The Fate of the Commons in a Connected World**. Nova York: Vintage Books, 2001.

MANOVICH, Lex. **Remixability and Modularity**. Manovich.net: 2005. Disponível em http://manovich.net/content/04-projects/046-remixability-and-modularity/43_article_2005.pdf> Acesso em 2 Jun. 2018.

MILLER, Paul D. **Deleuze/Guattari: Remix Culture, Paul D. Miller Interviews Carlo Simula**. 2005: Remix Theory. Disponível em <https://remixtheory.net/?p=187>>, acesso em 3 Jun. 2018.

MULLANE, Matthew. The aesthetic ear: sound art, Jacques Rancière and the politics of listening. In: **Journal of Aesthetics & Culture**, 2010, Volume 2, Issue 1.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. Tradução de Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2a. Ed, 2009.

_____. **El Malestar en la Estética**. Tradução de Miguel Angel Petrecca, Lucla Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires, Capital Intelectual, 1a ed., 2011.

_____. Estética como Política. In: **Devires**, Belo Horizonte, v.7, n.2, Jul/Dez 2010a, p.14-36.

_____. Política da Arte. In: **Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas**. Florianópolis: UDESC, n. 10, Outubro de 2010b. P.45-60.

ZEPKE, Stephen e O'SULLIVAN, Simon (ed.). **Deleuze and Contemporary Art**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.