

QUARENTENA E BRICOLAGEM: UMA EXPERIÊNCIA DE MORADIA-ATELIÊ-INSTALAÇÃO

QUARANTINE AND BRICOLAGE: A HOME – STUDIO – INSTALLATION EXPERIENCE

Marcelo de Campos Velho Birck / UFSM

RESUMO

O texto trata de um projeto de ativação do ambiente doméstico ocorrido durante a pandemia do coronavírus. Moradia, espaço de trabalho e obra são integrados em uma instalação e uma performance. A fim de identificar traços obsoletos em várias demandas surgidas ao longo da quarentena, através do método da bricolagem cruzamos a noção de anacronismo em Didi-Huberman com as tipologias de Vincent Amiel para a montagem no cinema e de H. J. Koellreutter para formas musicais. Obtivemos assim uma classificação aplicável às artes em geral, e que visa desvelar a atuação de objetos estéticos à maneira de uma montagem. Tal recurso é utilizado também para fundamentar a opção por tempos alternativos favorecidos pelo contexto. Na descrição das obras, tais vivências surgem como arqueologia doméstica, mediante as noções de pós-produção e errância urbana de Nicolas Borriaud.

PALAVRAS-CHAVE

Bricolagem; Instalação; Performance; Arqueologia Doméstica; Pandemia.

ABSTRACT

This text deals with the activation of the domestic environment during the corona virus pandemic. Housing, work space and artistic work are integrated through an installation and a performance. In order to identify obsolete aspects in several demands that arose during the quarantine, through the bricolage method we crossed the notion of anachronism in Didi-Huberman with the typologies of Vincent Amiel for film editing and H. J. Koellreutter for musical forms. In this way, we defined a classification applicable to the arts in general, which aims to reveal the functioning of aesthetic objects in the manner of a montage. We also used this procedure to support our option for alternative temporalities during the isolation period. In the description of the artistic results, we call this sum of experiences as domestic

archeology, through the notions of post-production and urban wandering by Nicolas Borriaud.

KEYWORDS

Bricolage; Installation Art; Performance Art; Domestic Archeology; Pandemic.

Este artigo se baseia na vivência pessoal do autor durante a quarentena provocada pela pandemia do coronavírus. Com as restrições impostas por tal contexto, nossa pesquisa de doutoramento, voltada para interações entre o visual e o audível, foi reconfigurada de maneira a incluir a metamorfose da própria residência em moradia-ateliê-instalação, utilizando para tanto o método da bricolagem. Em um livro no qual propõe uma teoria expandida no cinema, Philippe-Alain Michaud (2014, p. 105) nos informa que o escultor romeno Constantin Brancusi se valia de filmagens e fotografias para testar diversos modos de exposição e de luminosidade em suas esculturas, o que mantinha o ateliê em constante transformação. Ao registrar a reconfiguração constante do ambiente a fim de ampliar as possibilidades de observação, e sem visar a um trabalho concluído, tal uso de fotos e filmes destaca as transformações do espaço como um método bricolista. Nossa proposta expande este procedimento mediante a combinação inusitada de funções que um local possa assumir, em uma configuração dinâmica inseparável da vivência diária. Tal processo inclui a criação e combinação de peças em formatos variados, composições musicais, e o uso da instalação como ambiente para uma performance. Além de fotos e vídeo digitais, também estão previstos registros em filme super-8.

Ao se caracterizar pela associação imprevista de ferramentas e materiais heterogêneos disponíveis em um determinado momento, a bricolagem comporta tanto a assimilação de procedimentos pré-existentes quanto a concepção de novos, o que favorece a deflagração de significados inéditos sem necessariamente descartar dados quantitativos e passíveis de repetição. A escolha por tal método se deu inclusive como uma alternativa para integrar elaboração textual e criação poética, de modo a favorecer a incorporação de modos não lineares a ambas as etapas. Em nosso entender, abordagens tradicionais tendem a priorizar a persuasão através de formatos padronizados em detrimento de possíveis ressonâncias, e justo por tal fato não é raro que se mostrem insatisfatórias em suas relações com os resultados artísticos. Assim, as reflexões suscitadas pela experiência da quarentena vieram a destacar conflitos entre demandas anteriores à pandemia e sua complexa manutenção em um contexto alterado, o que nos levou a identificar diversos aspectos obsoletos nestas demandas. A fim de fundamentar tais entendimentos,

relacionaremos o conceito de anacronismo proposto por Georges Didi-Huberman (2015) com as tipologias da montagem cinematográfica de Vincent Amiel (2010) e das formas musicais do Ocidente segundo Hans Joachin Koellreutter (1987).

Ao final do artigo, trataremos da instalação propriamente dita. Com base nas noções de Nicolas Borriaud sobre pós-produção (2009) e errância urbana (2011), apresentaremos o conceito de arqueologia doméstica, assim denominado pelo fato de que a restrição a deslocamentos imposta pela pandemia nos levou a escavar dentro de casa os materiais necessários para nossa realização.

Bricolagem

De forma resumida, bricolagem é adaptar as finalidades aos materiais e ferramentas que estejam disponíveis em um determinado momento (e vice-versa). Uma vez que tais materiais e ferramentas tendem a ser heterogêneos e não raro improvisados, as conexões entre eles estão longe de ser evidentes. Assim, a tarefa do *bricoleur* se torna compor um todo a partir de referências díspares e com recursos em geral limitados. É bastante comum que artistas que trabalham desta maneira não possuam qualquer treinamento formal, como é o caso de Artur Bispo do Rosário (1909-1988), Efigênia Rolim (1931) e Gabriel Joaquim dos Santos (1892-1985). Porém, vários teóricos da bricolagem enfatizam a necessidade de uma formação sólida e multidisciplinar para o pesquisador, a fim de capacitá-lo a abordar seu assunto através de uma combinação de metodologias diversas. Longe de se tratar de uma contradição, tal entendimento ressalta o aspecto de complementaridade e inclusão característico do método.

Conforme atestam os artigos consultados, o uso do termo tem sua origem na obra “O Pensamento Selvagem”, do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Laila Loddi e Raimundo Martins (2009, p. 40) apontam que o *bricoleur* se vale de uma coleção de resíduos da sociedade de consumo, coleção esta que para Lévi-Strauss constitui um subconjunto da cultura. Anna Dezeuze (2008, p. 35), ao identificar práticas bricolistas na arte contemporânea, cita Lévi-Strauss para destacar que sociedades industriais toleram a bricolagem apenas como *hobby*. A partir daí, a autora considera que a assemblagem – uma prática afim com o bricolismo - é uma forma de engajamento com o mundo, e não uma categoria formal. Dezeuze (p.31) relaciona ainda a bricolagem à arte conceitual (bricolagem de conceitos e linguagens), à concepção das atividades diárias como procedimentos bricolistas (de acordo com Michel de Certeau), e à estética relacional de Nicolas Borriaud. Segundo Paula Carpinetti Aversa (2011, p. 1047), o *bricoleur* incorpora o acaso desde o início do seu trabalho, mediante a invenção de modos de fazer a partir de materiais coletados. A ordenação de tais

materiais ocorre conforme a demanda, sem planejamentos e sem visar à neutralidade científica. Desta maneira, cada abordagem surge como uma entre muitas facetas de um mesmo fenômeno.

Ao comportar tanto o cruzamento de métodos pré-existentes quanto a concepção de novas abordagens, a bricolagem favorece um acoplamento entre perspectivas múltiplas que prioriza antes a percepção de relações significativas do que a precisão e a previsão, o que atesta uma abertura para o subjetivo. Joe L. Kincheloe (2007, p. 15) se declara entusiasta da bricolagem justo pelo seu potencial para ampliação de possibilidades. Para o autor (p. 18), a natureza subversiva inerente ao método funciona inclusive como um recurso para se precaver dos reducionismos da visão cartesiana baseada na separação das partes de um todo. De forma análoga à já citada concepção de Deuze sobre a assemblagem como uma forma de engajamento, Kincheloe (p.26) considera que a necessidade de estar informado sobre diversos procedimentos é tarefa para toda a vida, e que o grande risco na pesquisa tradicional é a falta de consciência a respeito de possíveis imposições de significados. Sem tal entendimento, o cientista pode acabar participando inadvertidamente da imposição.

De acordo com Luísa Günther (2013, p. 223), para Lévi-Strauss as representações sociais adquirem sentido pelas conexões que estabelecem seja com a realidade ou com outras representações, vindo daí a complexidade do bricolismo. A partir de tal ideia consideramos que qualquer representação é capaz de atuar como uma interface de conexão, em um entendimento similar ao que Borriaud (p. 91) apresenta em sua noção de errância urbana. Com base no trânsito entre formatos que observa em práticas contemporâneas, tal autor concebe o aspecto nômade de inúmeras obras como uma espécie de *pen drive* que se conecta a qualquer suporte e que se presta a metamorfoses diversas (p. 103). Se no caso dos artistas *bricoleurs* objetos relacionados de maneiras inusitadas podem ser entendidos como metáforas de conceitos, para o pesquisador conceitos em seu aspecto de metáfora são interfaces para conexões diversas.

A partir de tais fundamentos, identificamos possíveis afinidades entre procedimentos de bricolagem e a noção de anacronismo proposta por Didi-Huberman. Em uma inspiração tipicamente bricolista, cruzaremos as ideias de tal autor com as classificações da montagem cinematográfica de Amiel e de formas musicais em Koellreutter, a fim de destacar aspectos de obsolescência observados em demandas externas surgidas durante o período de isolamento social.

Música, Montagem, Anacronismo

Provavelmente com base no fato de que o prefixo *ana* pressupõe repetição, em Didi-Huberman o termo anacronismo se refere a uma sobreposição de tempos heterogêneos, que o autor apresenta como alternativa ao tempo cronológico predominante nas disciplinas históricas. Assim, destaca a montagem de tempos distintos que observa no afresco “Madonna das Sombras”, de Fra Angelico, com o propósito de desvelar possíveis subversões de ferramentas (p. 23). Dentre as temporalidades identificadas, estão a moldura em *trompe l’oeil* característica das noções mais atualizadas da época (século XV); a dessemelhança figurativa com base nos escritos dominicanos dos séculos XIII e XIV; e a repetição litúrgica do momento da Encarnação. A tais constatações agrega ainda um estranhamento adicional, ao identificar similaridades entre manchas que observa no afresco e os *drippings* de Jackson Pollock (p. 27). Mesmo que admita tratar-se de um pseudomorfismo, é por tal estranhamento que se interroga sobre os motivos pelos quais os métodos historiográficos predominantes sempre desconsideraram tais respingos.

Além da metáfora da montagem, oriunda do vocabulário do cinema, Didi-Huberman se vale de termos musicais para afirmar que provavelmente só exista interesse na história enquanto jogo rítmico entre cronologias e anacronismos, uma “recomposição de ritmos de tempos disjuntos” na qual um conceito atua como um batimento rítmico em relação ao outro, e que encontra em sua própria negatividade (estranhamento) o estímulo para uma reflexão heurística (p. 42-44). O autor compara ainda a continuidade histórica a uma linha melódica cujo curso de representação é interrompido pelo surgimento do sintoma, que define como um contratempo entre durações múltiplas e tempos heterogêneos (p. 44). Desta maneira, o anacronismo configura uma complexificação de modelos de tempo (p. 42), que por contraposição à cronologia constitui a parte maldita das disciplinas históricas (p. 33).

Em nosso entender, vários conceitos no texto de Didi-Huberman são afins com a bricolagem, dentre os quais destacamos a subversão de ferramentas, os tempos heterogêneos, a montagem, metáforas, criação de significados por deslocamento, relações forçadas, e a parte maldita. Em uma inspiração bricolista, confrontamos a concepção de tal autor com a noção usual de anacrônico no sentido de obsoleto, o que colaborou na identificação de traços fora de época em demandas externas surgidas durante a experiência de isolamento social. Tal compreensão viria a se completar através do cruzamento com as já citadas classificações de Amiel e Koellreutter.

Segundo Vincent Amiel (p. 18), os modos de operação da montagem cinematográfica podem ser divididos de três maneiras: montagem de correspondências, montagem discursiva, e montagem narrativa. A fim de ampliar seu escopo, propomos aqui uma retificação de tal nomenclatura, de maneira a incorporar as ideias de Koellreutter (p. 21) sobre possíveis classificações de formas musicais do Ocidente. Para tanto, utilizaremos os termos modo associativo, modo poético-narrativo, e modo discursivo. Tal distinção se aplica não apenas a artes sequenciais ou que envolvam algum tipo de duração, tais como a performance ou a instalação, mas a qualquer atividade criativa. Por questões de espaço, não abordaremos em maiores detalhes as categorias propostas por estes dois autores, nos restringindo no momento a apresentar nossa proposição.

O primeiro dos três modos de nossa categorização, o modo associativo, se baseia na junção casual e aleatória de elementos os mais disparatados. Opera por paralogia, de forma a estimular a evocação de sentidos pelo hiato entre os elementos associados. Uma vez que tais sentidos não são estipulados previamente, o modo associativo é polissêmico, e se baseia em uma percepção de tempo que denominamos de arquetípica (intuitiva). É o caso de várias colagens Dada e assemblagens Pop Art. Já o modo poético-narrativo tende à ambiguidade, ao tempo heterocrônico (perceptivo), e à analogia, mediante a percepção de sentidos por comparação. Opera por princípios mais ou menos organizados de adição e supressão, conforme se observa em colagens cubistas. Várias das proposições de Didi-Huberman se situam ora no modo associativo (a comparação entre Fra Angelico e Pollock), ora no poético-narrativo (os tempos sobrepostos no afresco). Quanto ao modo discursivo, é o que prevalece na cultura ocidental baseada no tempo teleológico. Opera pelo reconhecimento de significados pré-definidos, e seu tempo é o da cronologia (tempo codificado). É o modo usual nas abordagens científicas tradicionais, que priorizam resultados precisos e passíveis de repetição. Para tanto, busca reduzir ao máximo e mesmo eliminar qualquer ambiguidade. Porém, de acordo com Marshall McLuhan e Barrington Nevitt (2015, p. 84), tal pretensão de univocidade só seria alcançada plenamente com as linguagens de computador, baseadas no 'sim' e 'não'. Nicolas Borriaud (p. 135) apresenta concepção similar quando afirma que o computador transita entre inúmeras finalidades mediante a utilização de um código único, a linguagem binária.

Se o discursivo é o modo predominante na cultura herdeira do racionalismo do período moderno, é sintomático que sua radicalização - por meio da eliminação da ambiguidade proporcionada pela linguagem de computador - venha acompanhada do incremento da desinformação e de comportamentos irracionais que se observa

hoje por todo o mundo. Além disso, a tendência excludente do modo discursivo pode ser identificada na própria ideia de tempo único, que equiparamos à cronologia em Didi-Huberman. Nos contextos aonde há predomínio do discursivo, o modo poético-narrativo surge como recessivo, e o associativo quando muito como residual. Porém, as vivências que experienciamos no período de isolamento vieram a enfatizar inadequações do modo discursivo e suas pressões características. Tal situação nos levou a confrontar traços obsoletos em várias demandas baseadas neste modo, o que foi especialmente ressaltado pelo contraste com a natureza do projeto que aqui apresentamos. Assim, durante a quarentena optamos por inverter a ênfase. Os modos poético-narrativo e associativo se alternaram entre recessivo e dominante, enquanto o discursivo se tornou circunstancial, e eventualmente residual. A maneira que encontramos para tanto foi permanecer atento às pressões exercidas pelo modo discursivo sem priorizá-las. Isto não significa que se tenha considerado não cumprir tais demandas, mas sim filtrá-las e realocar as noções de urgência e de importância. Dada a precariedade das circunstâncias, até por questões de saúde optou-se por oportunizar a fruição de temporalidades outras que não aquelas características das situações ditas normais. Em uma paráfrase da referência a Levi-Strauss apresentada anteriormente, que afirma que sociedades industrializadas toleram a bricolagem apenas como *hobby*, uma cultura que prioriza o tempo teleológico tolera temporalidades alternativas apenas como circunstância. Entre o tempo de demandas “reais” subitamente virtualizadas e as percepções de tempos alternativos estimuladas pelo isolamento, optamos por administrar tal coexistência priorizando temporalidades que a nós se afiguraram de maneira mais fluida, em uma dinâmica para a qual colaborou significativamente o processo que apresentamos a seguir.

Arqueologia Doméstica

Enquanto o período modernista é marcado pelo interesse em artefatos oriundos de culturas não europeias, hoje em dia é possível considerar o que denominamos de arqueologia urbana como uma versão atualizada de tal interesse, em afinidade tanto com a bricolagem quanto com a pós-produção proposta por Nicolas Borriaud. Com tal termo, oriundo da prática do audiovisual, o autor se refere a uma ativação de signos através de combinações inusitadas entre materiais reaproveitados. Para Borriaud, não é por acaso que a forma preferida dos artistas da pós-produção seja a loja de velharias, local para onde convergem objetos de vários tipos, finalidades e épocas, onde permanecem à espera de reativação. Se no modernismo a tarefa era buscar o novo, na pós-produção a meta se torna a proposição de estratégias para uso de coisas pré-existentes.

Devido às restrições de deslocamento impostas pela pandemia, nosso projeto de moradia-ateliê-instalação se constituiu a partir de materiais garimpados dentro de casa, em uma experiência de arqueologia doméstica. Em sua maioria, os objetos que utilizamos foram coletados antes da quarentena, em um processo que envolveu a identificação do potencial de refugos, velharias e utensílios, com vistas à sua combinação em formatos não usuais. Em geral, tal potencialidade era apenas vislumbrada no momento da coleta, e por fatores diversos os materiais permaneceram estocados até o surgimento de um contexto propício à sua reativação. A título de exemplo, dentre os objetos utilizados citamos hélices de ventilador, discos de vinil, brinquedos, embalagens, tomadas T, slides, canaletas para apresentação de pôsteres, abajures, garrafas coloridas, molduras, carretéis, antenas, pedaços de madeira, páginas de uma lista telefônica e peças de eletrodomésticos como liquidificador, máquina de lavar e secador de cabelo, entre vários outros de uma extensa lista de quinquilharias. Ao longo do processo, percebeu-se que a reconfiguração constante do espaço seria não apenas uma necessidade, mas inclusive um dos focos da proposta. Na medida em que o projeto tomou forma, o ambiente foi assumindo os ares de um gabinete de curiosidades, ou mesmo de um museu precário, o que foi reforçado pelas condições improvisadas e pelas dimensões do local (a área do apartamento é de aproximadamente 50 metros quadrados). Muitas vezes as peças caíam e quebravam, exigindo restaurações ou mesmo uma nova concepção nos casos em que não era possível recuperá-las de todo. A cada modificação, eram realizados registros em foto e/ou vídeo, para posterior comparação de soluções.

Na contramão de nossa própria expectativa, diversos espaços vazios foram descobertos durante o processo, o que veio a incrementar a funcionalidade do ambiente à maneira de um efeito colateral. Nesta reconfiguração de móveis e utensílios com vistas à sua combinação com objetos estéticos, destacam-se algumas disposições. Na primeira delas buscou-se posicionar os objetos de maneira a não comprometer a sua visualização, a fim de estimular um entendimento espontâneo de interações e possíveis ajustes. Foi assim, por exemplo, que identificamos aspectos antropomórficos em hélices de ventilador, o que nos levou a criar uma micro instalação cujos personagens remetem a grupos de *street dance* (Figura 1), e que integra uma série baseada em performances musicais (Figuras 2 e 3). Tal modo favoreceu ainda a fusão de obras ou mesmo eventuais desmembramentos. Nas situações em que se precisou desmontar um trabalho, priorizou-se uma configuração de maneira que as partes colaborassem na composição geral do ambiente, o que favoreceu a percepção de potencialidades dos materiais quando expostos a um novo formato (Figura 4). Outra necessidade com a qual tivemos de lidar surgiu nas

ocasiões em que os objetos não estavam no foco de atenção. Neste caso, se procurou mantê-los tão acessíveis quanto possível, de forma a serem realocados a qualquer momento e sem maiores esforços. Ao favorecer a identificação de linhas de força através de estratégias para visualização das obras, tais organizações do espaço proporcionaram a emergência de soluções imprevistas e em momentos inesperados. Por meio desta dinâmica, uma peça é dada por concluída apenas no momento em que não ocorrem mais ideias para ajustá-la, o que não descarta a possibilidade de modificações futuras.

Para Borriaud (2011, p. 99 – 100), certas práticas artísticas são comparáveis a uma ilha de edição tosca. Tais práticas, em sua apreensão do real social, produzem a ficção de um mundo que funciona diferente, o que associamos diretamente a um estúdio de áudio e vídeo que montamos com peças disponíveis no contexto do isolamento, algumas delas já em desuso e outras que estavam em vias de descarte. Dentre os equipamentos utilizados, estão um gravador k-7, vários microfones antigos, câmera e microfone do celular, dois amplificadores para guitarra elétrica improvisados como caixas de som, e um computador desatualizado, que apesar do processamento mais lento permite registros sonoros aceitáveis ao gerar menos ruído que o computador de uso frequente e com mais capacidade. Além disso, também se utilizou uma câmera super-8, com a qual realizaremos parte do registro da performance a ser encenada na instalação. A trilha de áudio desta performance será produzida com os recursos acima descritos. Tal iniciativa não apenas proporcionou a continuidade do trabalho, mas em especial favoreceu soluções que não seriam pensadas de outra maneira, além de estimular por contraste a percepção de condicionamentos provocados pelas tecnologias.

Retomando as ideias de Borriaud (p. 78), para este autor uma parcela significativa da arte atual se baseia em figuras associadas ao deslocamento - errância, trajeto, expedição - para negociar a criação de formas de espaço de modo comparável à topologia. Tal ramo da matemática se dedica às modificações do espaço em suas passagens de um estado a outro, o que implica na apreensão de aspectos dinâmicos e transitórios da realidade, e que Borriaud relaciona à tradução e ao precário. Trata-se de um cruzamento de propriedades de tempo e espaço qualificada pelo autor como *time-specific*, e que ao envolver tradução nos permite associá-la à ideia bricolista das representações como interfaces de conexão. Nosso projeto apresenta diversas afinidades com as noções de errância, trajeto, expedição e *time-specific*, às quais acrescentaremos uma faceta adicional por meio de nossa proposta de performance.

Conforme já apontado, o registro da performance ocorrerá com a câmera do celular e com a filmadora super-8. O cenário será a própria instalação, com totens

posicionados ao centro (Figura 5). Para criação dos figurinos também serão utilizados procedimentos bricolistas. A ideia é trabalhar com base em seriados de ficção científica nos quais os personagens se teletransportam para outros planetas. Após ser teletransportado para a instalação, o performer simula um reconhecimento do terreno com movimentos similares a passos de dança. Ao completar uma volta ao redor dos totens, é novamente teletransportado. A ação será registrada com câmera fixa e sem cortes, e deve ocorrer em torno de três minutos (duração aproximada do filme super-8). Todos os procedimentos envolvidos serão realizados pelo próprio artista. Para as filmagens com a câmera do celular, cada reencenação da performance será captada de um ângulo diferente, com edições a serem realizadas posteriormente. Pela limitação de filmes disponíveis, para o registro em super-8 a performance será encenada uma única vez e sem cortes, com a possibilidade da própria película, após a revelação, vir a ser incluída em exposições futuras.

As imagens abaixo demonstram algumas das configurações assumidas pela instalação até o momento da finalização deste artigo. Além das indicadas anteriormente, estão incluídas fotos adicionais (Figuras 6, 7, 8, 9 e 10):



Figura 1. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 2. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 3. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 4. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 5. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 6. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 7. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 8. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 9. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.



Figura 10. Detalhe do projeto Moradia – Ateliê – Instalação, 2020. Foto: Marcelo Birck.

Considerações finais

Neste projeto de ativação do ambiente doméstico, integramos as funções de espaço de trabalho, obra e moradia, através de uma dinâmica baseada na bricolagem. Tal método comporta tanto a mescla de procedimentos pré-existentes quanto a criação de novos, o que procuramos aplicar também à escrita deste texto mediante conexões inusitadas. Assim, cruzamos a noção de anacronismo em Didi-Huberman com as tipologias de Amiel para a montagem cinematográfica e de Koellreutter para formas musicais. Com tal procedimento obtivemos uma classificação aplicável às artes em geral, e cujo objetivo é colaborar no desvelamento de modos de atuação de objetos estéticos conforme o maior ou menor grau de afinidade ou oposição entre elementos distintos que possam ser associados, à maneira de uma montagem. A partir daí identificamos diversos aspectos obsoletos em várias das demandas externas surgidas durante o período de quarentena, o que utilizamos para fundamentar nossa opção por temporalidades favorecidas pelo momento de exceção. Por fim, na descrição dos processos e resultados nos valem dos conceitos de pós-produção e errância urbana propostos por Nicolas Borriaud, através dos quais expusemos nossa vivência como uma arqueologia doméstica. A título de conclusão, consideramos muito provável que, mais do que a ambientação aqui descrita, a maior obra surgida a partir de tais iniciativas seja a própria capacidade de vivenciar e de estabelecer relações entre tempos distintos, um experimento que pretendemos manter após o fim da quarentena.

Referências

AMIEL, Vincent. **Estética da montagem**. Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda., 2010.

AVERSA, Paula Carpinetti. Bricolagem – procedimento artístico e metodológico. In: GERALDO, Sheila Cabo; da COSTA, Luiz Cláudio (Org.). **Anais do encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas**. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011, p. 1038-1050.

BORRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2009.

BORRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda, 2011.

DEZEUZE, Anna. Assemblage, bricolage, and the practice of everyday life. In: **Art Journal**, Vol. 67, No. 1 (Spring, 2008), CCA, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

GÜNTHER, Luísa. A gente faz o que pode com o que tem: ligeiras notas sobre a bricolagem. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. 1ª ed. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

KINCHELOE, Joel; BERRY, Kathleen. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre, Artmed, 2007.

KOELLREUTTER, H. J. – **Introdução à estética e à composição musical contemporânea**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987

LODDI, Laila; MARTINS, Raimundo. Bricolagens metodológicas e artísticas na cultura visual. In: Martins, Maria Virgínia Gordilho; Hernández, Maria Herminia Olivera (Org.). **Anais do 18º encontro da associação nacional de pesquisadores em artes plásticas** - transversalidades nas artes visuais. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 3416-3428.

McLUHAN, Marshall; NEVITT, Barrington. El Argumento: Causalidad em el Mundo Eléctrico. In: **McLuhán inédito**. Tradução de Matías Battistón. Buenos Aires: La Marca Editora, 2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda, 2014.

Marcelo de Campos Velho Birck

Professor do curso de Música e Tecnologia da UFSM. Doutorando em Artes Visuais na UFSM, sob a orientação da Profª Drª Gisela Reis Biancalana. Exposições coletivas: Em Processo de Errância, MASM, Sta. Maria, 2019; Primeira Via Coletiva, II Mostra de Arte, Cinema e Audiovisual, Sobre()Posições, Sala Claudio Carriconde, Sta Maria, 2019. Mostras de vídeo: Cine Esquema Novo, Porto Alegre, 2018; Efêmera Imagem, Planetário da UFSM, Sta Maria, 2019. Possui 2 discos solo lançados. Contato: eletrolas@gmail.com.