

**in
sens
ato**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Jamer Guterres de Mello

INSENSATO
um experimento em arte, ciência e educação

Porto Alegre
2010

Jamer Guterres de Mello

INSENSATO
um experimento em arte, ciência e educação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Linha de Pesquisa: Filosofias da Diferença e Educação

Porto Alegre
2010

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M527i Mello, Jamer Guterres de

Insensato: um experimento em arte, ciência e educação / Jamer Guterres de Mello; orientadora: Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan. Porto Alegre, 2010.

113 f. + Apêndices.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2010, Porto Alegre, BR-RS.

1. Arte. 2. Ciência. 3. Potências do falso. 4. Simulacro. 5. Método cup-up. 6. Burroughs, William S. 7. Deleuze, Gilles. I. Zordan, Paola Basso Menna Barreto Gomes. III. Título.

CDU – **791.44.071.1**

Jamer Guterres de Mello

INSENSATO - um experimento em arte, ciência e educação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 02 ago. de 2010.

Prof^a. Dr^a. Paola Zordan (orientadora)

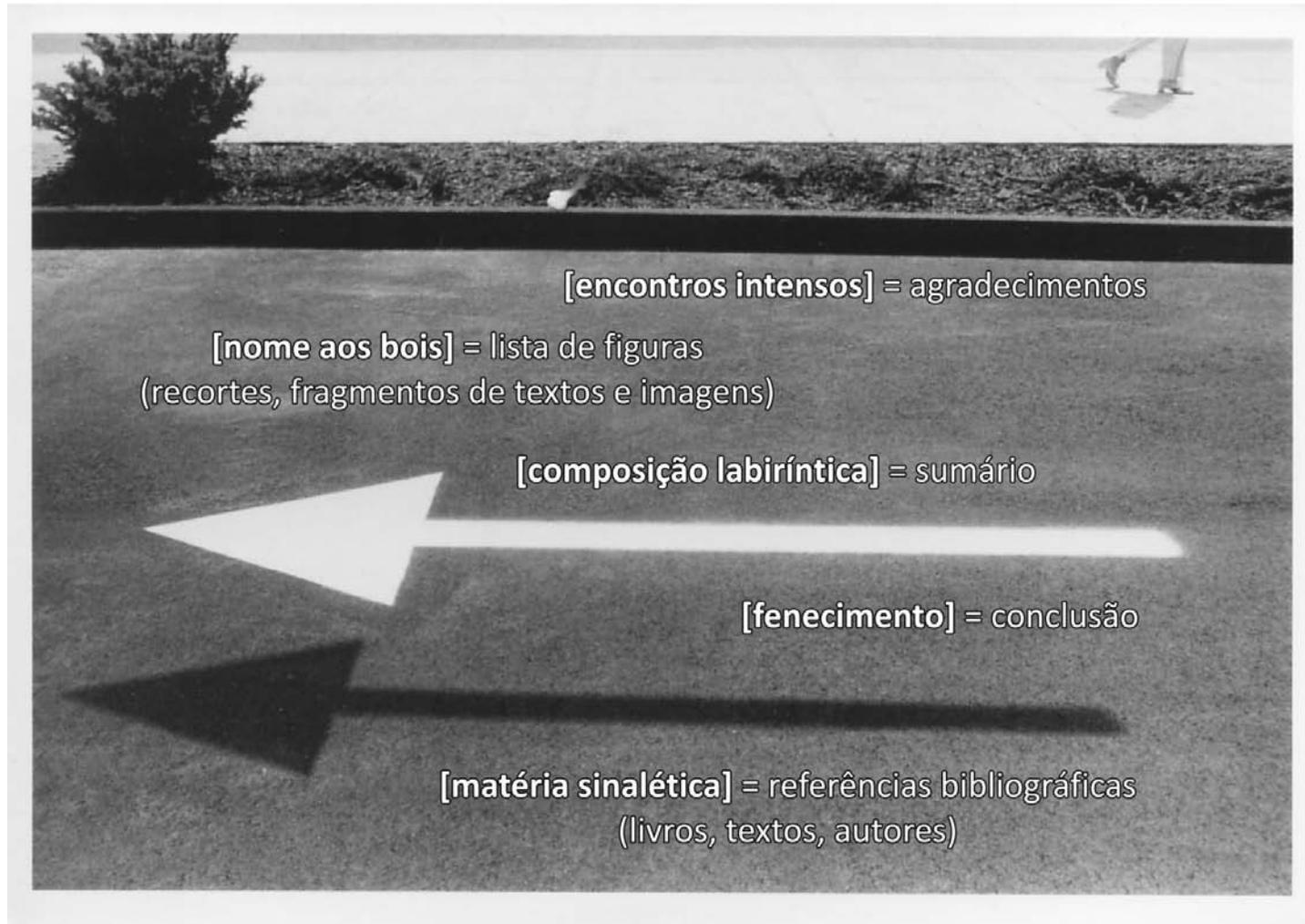
Prof^a. Dr^a. Dóris Fiss (UFRGS)

Prof. Dr. Samuel Bello (UFRGS)

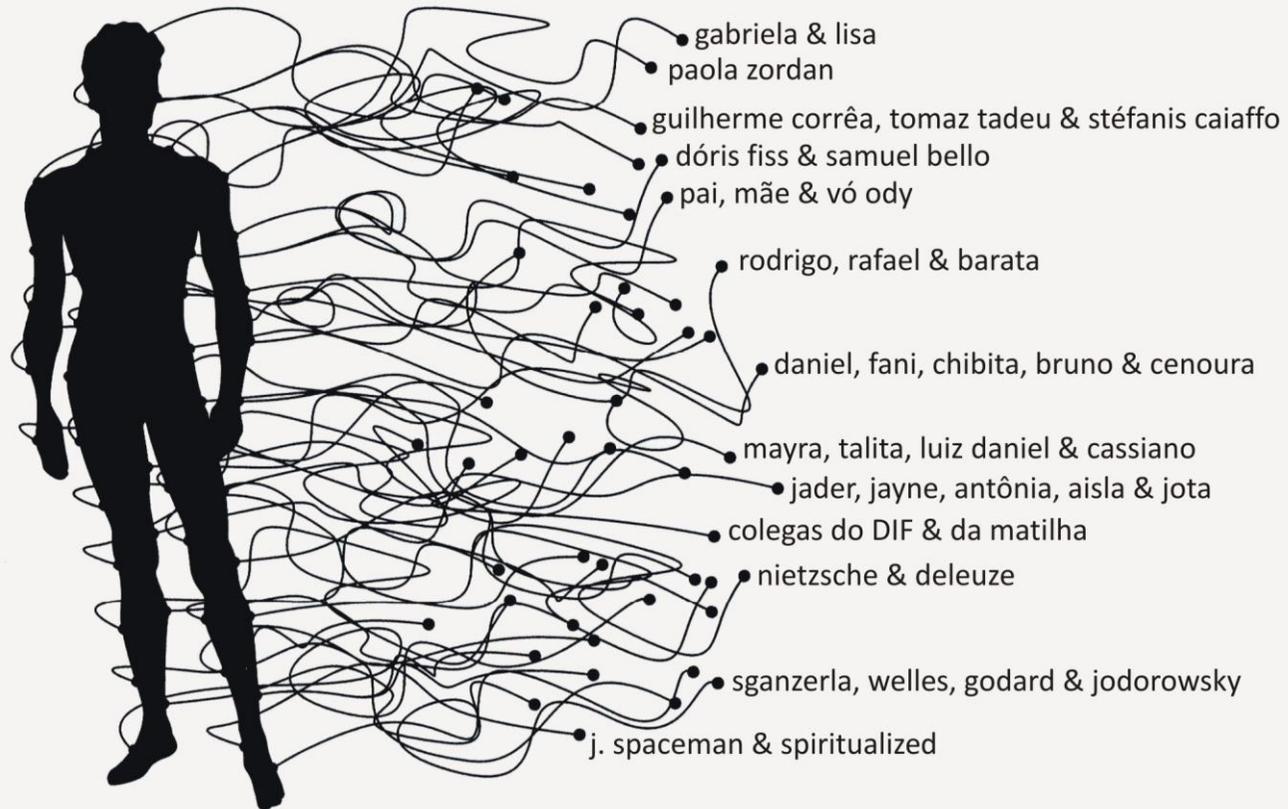
Prof. Dr. Guilherme Carlos Corrêa (UFSM)

Prof. Dr. Stéfanis Caiaffo (UNIFESP)

(des)estrutura



[encontros intensos]



[RESUMO]

Este trabalho apresenta uma proposta de discussão sobre a questão dos métodos aplicados à pesquisa científica na área das ciências humanas. Buscou-se identificar os pontos de aproximação e distanciamento entre ciência e arte, para analisar de que forma a produção artística pode contribuir com a pesquisa, de que modo estes dois campos do saber dialogam e quais são as suas possíveis interseções. Mais especificamente, esta dissertação propõe o uso do método do *cut-up*, formulado por William Burroughs, e da estética dos fanzines como afirmação das *potências do falso* e do *simulacro*, conceitos da filosofia de Gilles Deleuze. O trabalho se baseia também na noção de montagem cinematográfica e na sua relação com o *cut-up*, já que ambos podem operar como mecanismo articulador fundamental que justapõe imagens e textos para priorizar os efeitos de choque visual, de fragmentação, de imagens sujas e borradas que são comuns aos fanzines e a uma certa produção cinematográfica.

Palavras-chave: **Arte. Ciência. Potências do falso. Simulacro. Imagem. Método cut-up. Burroughs, William S. Deleuze, Gilles.**

[ABSTRACT]

This work presents a discussion proposal for the question of the methods applied to scientific research in the human sciences field. The attempt was to identify the points of approach and distance between science and art, to analyze how artistic production may contribute to research, how this two fields of knowledge dialogue and which are their possible intersections. More specifically, this master thesis prompts the use of *cut-up* method, formulated by William Burroughs, and fanzines aesthetics, as an affirmation of the *powers of the false* and the *simulacrum*, concepts of the philosophy of Gilles Deleuze. The work is also based on the notion of movie editing and its relation with *cut-up*, as both of them may operate as a prime joining mechanism which juxtaposes images and texts to stress visual impact, fragmentation, dirty and blurred image effects common to fanzines and a certain cinematographic production.

Keywords: **Art. Science. Powers of the false. Simulacrum. Image. Cut-up method. Burroughs, William S. Deleuze, Gilles.**

[nome aos bois]

Páginas 11 e 12 – ilustração de Peter Saville, Chris Mathan e Joy Division para a capa do álbum *Unknown Pleasures* de Joy Division (Factory – 1979).

Página 15 – fotografia de Carl de Keyzer, retirada do livro *Magnum Degrees* (Michael Ignatieff, New York, Phaidon Press, 2006, p. 83).

Página 16 – fotografias de Chibita.

Páginas 16 e 101 – frases retiradas do livro *Cartas a um Jovem Poeta* (Rainer Maria Rilke, tradução de Pedro Sússekind, Porto Alegre, LP&M, 2009).

Página 37 – William S. Burroughs 3, ilustração de Christiaan Tonnis (óleo sobre tela, 1999) (http://www.flickr.com/photos/christiaan_tonnis)

Páginas 42 e 43 – frames e frases retirados do filme *O Bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1968); ilustração de Marzia Dalfini (<http://marziadalfini.blogspot.com>).

Página 47 – trecho digitalizado (e adaptado livremente) de ensaio de Ricardo Piglia, publicado na Revista Serrote nº 2, p. 97.

Páginas 60 e 91 – trechos digitalizados do livro *Ficções* de Jorge Luis Borges, p. 22, 23 e 26.

Página 61 – “schaffung des lebens”, frase em alemão que significa “a criação da vida”.

Página 63 – “caro data vermibus”, expressão em latim que significa “carne dada aos vermes”; frases adaptadas livremente do filme *Partículas Elementares* (Elementarteilchen, Oskar Roehler, Alemanha, 2006).

Página 65 – frase retirada do filme *F for Fake – Verdades e Mentiras* (Vérités et mensonges, Orson Welles, Irã/França/Alemanha, 1973).

Página 66 – trecho digitalizado do livro *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, p. 15.

Páginas 68, 69 e 70 – frames do filme *O Ano Passado em Marienbad* (L'Année Dernière à Marienbad, Alain Resnais, França/Itália, 1961).

Páginas 74 e 77 – trechos digitalizados do livro *O ano 2000* de Herman Kahn e Anthony J. Wiener, p. 491 e 492.

Página 78 – “your greatest creation is the life you lead”, frase retirada do trailer do filme *Tarnation* (Jonathan Caouette, França, 2003).

Páginas 82-85 – uso do livro como suporte, inspirado em trabalho artístico de Paula Trusz Arruda (<http://www.tricotandocomdonapaula.blogspot.com>) e no livro *Pass Thru Fire: The Collected Lyrics of Lou Reed* (Lou Reed, London, Bloomsbury Publishing, 2002) sobre páginas do livro *Diferença e Repetição* (Gilles Deleuze, tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988).

Página 86 – trecho digitalizado do livro *A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire* de Augusto Boal, p.150 e 171.

Página 88 – frase retirada do filme *História(s) do Cinema* (Histoire(s) du Cinéma, Jean-Luc Godard, França/Suíça, 1988-1998).

Páginas 93-96 – adaptação livre de um diálogo do episódio nº 03 da primeira temporada do sitcom norte-americano *The Big Bang Theory* exibido no Brasil pelo Warner Channel.

Página 99 – colagem sobre obra do artista Fred Forest (cartaz sobre instalação e animação em vídeo Rencontre Avec Fred Forest, 1972); frame e frase retirados do filme *A Mulher de Todos* (Rogério Sganzerla, Brasil, 1969).

Página 101 – ilustração de Marcelo Carrera (www.tallerelmismo.blogspot.com).

Página 104 – frames e frases retiradas do filme *Fando y Lis* (Alexandro Jodorowsky, México, 1968).

Página 106 – “sich in die büsche schagen”, expressão em alemão que significa “desaparecer misteriosamente” (Kafka, Um Relatório para uma Academia); ilustração de Braziliano (<http://brazilianodesigner.blogspot.com>).

[composição labiríntica]

minifesto (1)	16
gets	17
indizível	18
processo	19
método e anti-método	20
estilo	36
cut-up	37
como viveríamos	38
burroughs	39
máquina	40
serres	41
botões	42
brakhage	43
bandido	44
nova express	46
picasso	47
minifesto (2)	48
le complot	49
ciência	50
schaffung	63
hypotheses fingo	64
vermibus	65
orson welles	66
f for fake	67
kulechov	69

[composição labiríntica]

70	marienbad
73	bressane
74	texto demência
75	des(vio)articulação
77	histoire(s) du cinéma
80	tarnation
81	nietzsche
82	manual/oração
84	deleuze
89	obra
90	main
91	minifesto (3)
94	mancha
95	diálogo
99	eu é um outro
100	anti-livro
101	helena ignez
102	amor
103	rilke
104	mallarmé
105	lautreámont
106	jodorowsky
107	ez go to
108	fencimento
109	matéria sinalética

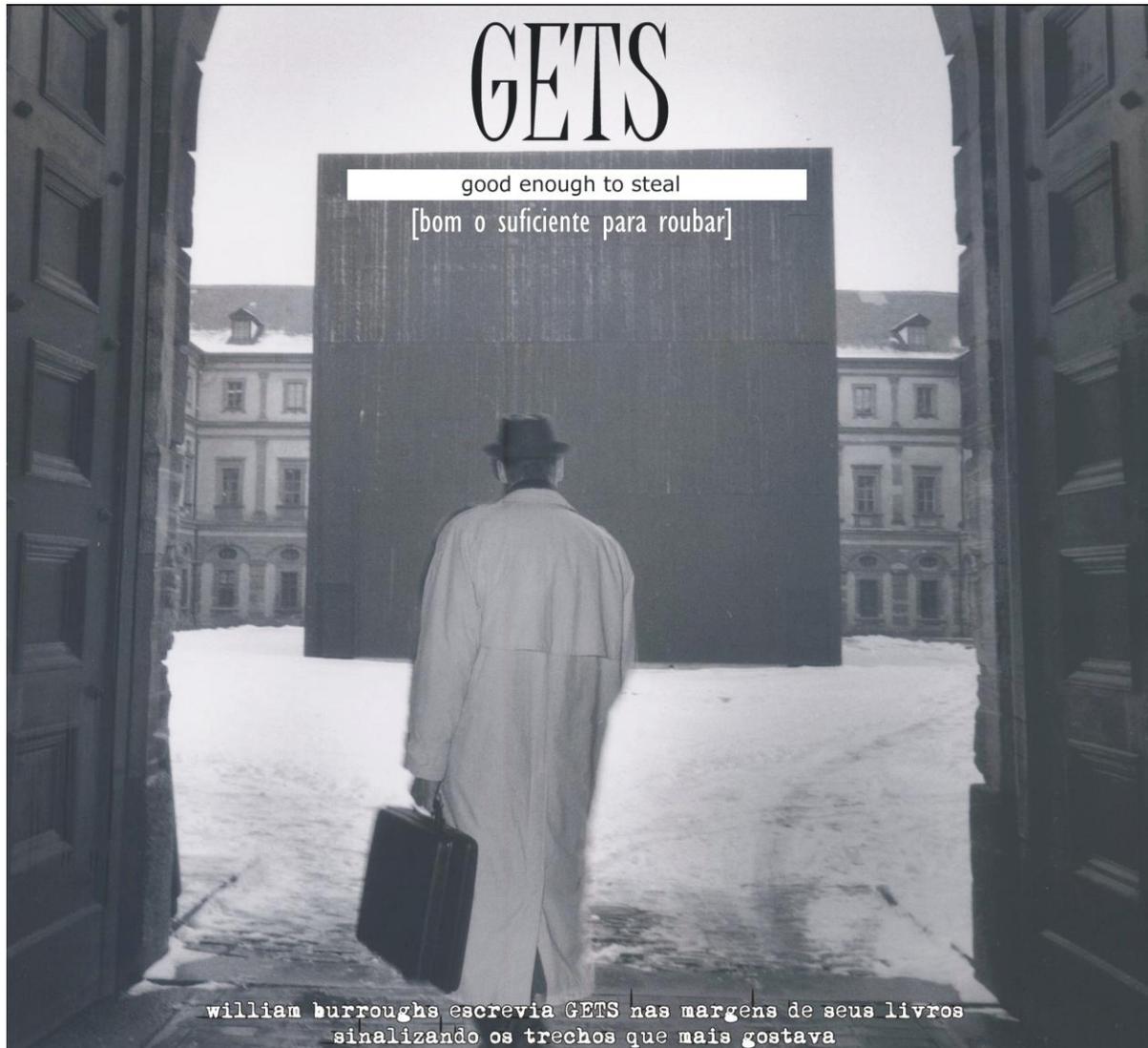
minifesto 1 | a revolta do olhar ou metamorfoses da visão

Produzir cotidianamente o presente. Mesclar imagens para olhar e pensar. Olhar que nunca é profundo, mas que potencializa a profundidade da extensão. Extensão de uma relação entre o conhecido e o desconhecido.

Promover um exercício de deslocamento conceitual. Deslocar os conceitos de *literatura menor*, *simulacro* e *potências do falso*, e também as técnicas do *cut-up*, operando como dispositivos visuais para pensarmos os processos educacionais. Com isso investir num comprometimento conceitual e prático com a singularização. Como Deleuze e Guattari propuseram no conceito de literatura menor – uma subversão da língua, fazendo com que seja o veículo de desagregação dela própria – buscar uma subversão da palavra, do texto e da imagem, operando uma máquina coletiva de expressão. Fazer da colagem e do simulacro uma desterritorialização, uma expressão material intensa, subvertendo alicerces (tradição e cultura) da educação.

Se existe uma lição: decompor para reencontrar a força do ver, transformar o ato de ver num acontecimento. Para construir com as imagens é preciso decompor.





as coisas em geral não são tão fáceis de apreender e dizer
como normalmente nos querem levar a acreditar



a maioria dos acontecimentos é indizível,
realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou



PROCESSO (ANÁRQUICO) DE PRODUÇÃO E PESQUISA

↓ ↪ ANTERIOR À ESCRITA

LIVROS → REFERÊNCIAS

↪ SEM ORDEM
DEFINIDA

FORAM TOMADAS ALEATORIAMENTE E LIDAS ALEATORIAMENTE

AS ASSOCIAÇÕES FORAM FEITAS A PARTIR DE VIVÊNCIAS E

EXPERIÊNCIAS DOS MOMENTOS PRÓXIMOS DA EVENTUAL LEITURA

[método e anti-método]

Esta pesquisa surgiu de uma inquietação pessoal relativa à questão do método na pesquisa científica na área das ciências humanas, mais especificamente na Educação, na Ciência e nas Artes. Neste sentido deparei-me com questões significativas ao tentar fundamentar análises e apreciações acerca da cientificidade da escrita confrontadas de um lado pela proposição absurda – e também inventiva – do método dos *cut-ups*¹ sugeridos por William Burroughs e Brion Gysin e de outro pelos conceitos limítrofes de *potências do falso* e *simulacro* da filosofia deleuzeana². O conflito estava instaurado: como fugir do condicionamento ao pensamento linear na pesquisa e na escrita? Como suspender e romper com o sentido e fazer desse confronto uma potência no âmbito da Educação? Como inventar novas formas de agenciamento do pensamento através da articulação de fragmentos de textos e imagens colecionados aleatoriamente? Eis o terror da inconsistência: a experiência como impossibilidade e transgressão. Ou melhor, destroçar a linguagem e fazê-la seguir por uma linha revolucionária nômade arrancando de sua própria expressão um outro sentido, talvez um não-sentido, um *nonsense*³. A falta de sentido pode conter sentidos infinitos.

¹ O método dos *cut-ups* tem como objetivo produzir um pensamento efetivado por imagens, por processos analógicos, utilizando corte e colagem tanto em textos escritos quanto em gravações de áudio ou filmagens, em detrimento do circuito lógico-sintático imposto como primeira instância reflexiva pela linguagem. Tem origem nos experimentos artísticos do artista Brion Gysin, mas foi largamente difundido e sistematizado pelo escritor William Burroughs.

² Utilizo aqui, em especial, alguns dos conceitos trabalhados nos livros *A Imagem-Tempo* e *Lógica do Sentido*, de Gilles Deleuze, partindo dos principais pontos de crítica à verdade em Nietzsche, que substitui a forma do verdadeiro pelas potências do falso e também o simulacro como subversão do mundo representativo.

³ Característica comum no cubismo, dadaísmo e surrealismo, o nonsense também é atribuído às obras literárias de autores como Lewis Carroll.

A problemática desta dissertação atravessa diferentes formas de "fazer-sentido" (linearidade x *cut-up*) que serão ora confrontadas, ora justapostas e que, no final das contas, coabitam o trabalho através de dispositivos que possam produzir agenciamentos⁴, utilizando fragmentações⁵ em imagens, palavras e textos, através de colagens. Um plano de extensão cujas dimensões crescem com as multiplicidades ou individualidades do recorte.

Para William Burroughs, a melhor produção (na escrita, na fotografia, no cinema) nem sempre é aquela acidental que resulta do imprevisto, como afirmam alguns artistas, mas aquela que tem seu método de produção frustrado por situações do acaso.

Os melhores escritos parecem ser aqueles feitos quase por acidente até que o método do *cut-up* foi tornado explícito – toda escrita é de fato *cut-ups* – não houvesse nenhum jeito de produzir o acidente da espontaneidade. Você não pode decidir a espontaneidade. Mas você pode introduzir o fator imprevisível e espontâneo com uma tesoura (BURROUGHS)⁶.

As técnicas de *cut-up*, de certo modo, são contraditórias em sua própria natureza, por proporem uma espécie de procedimento⁷ para chegar à falta de

⁴ Um agenciamento, para Deleuze, é a combinação de elementos diversos que fazem surgir algo novo, que não é nenhum dos elementos originais e sim uma multiplicidade. Ou seja, a cada nova conexão entre estes elementos o agenciamento ganha força e então se produzem novas formas de "fazer sentido".

⁵ Segundo Paola Zordan "o conceito de fragmentação, mais que exprimir o devir de um plano de pensamento é a ação mesma de fragmentar. Fraturar. Quebrar. Cortar. Lacerar. Tirar pedaços. Infinitivo que exprime o ato de desfazer os inteiros". (2009)

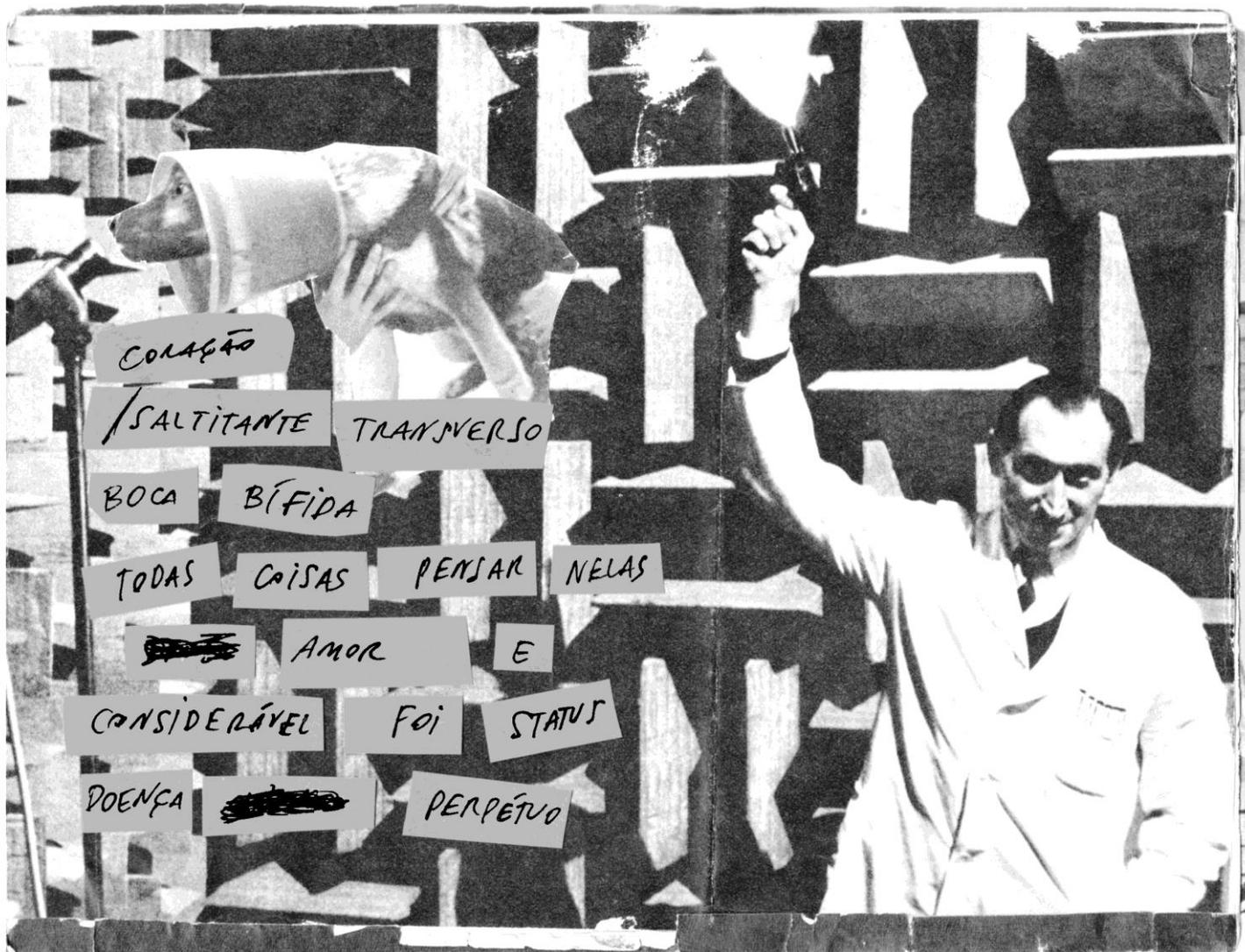
⁶ In: **O método do cut-up**. Tradução de Ricardo Rosas do texto da página de Burroughs no site da S Press, editora alemã de poesia acústica. Disponível em <http://www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf>. Acesso em 25/11/2009.

⁷ a qual denominei de anti-método.

método. Ora, se o objetivo é chegar a uma produção textual baseando-se no imprevisto e no acaso, como pode haver um método para alcançá-lo? A ausência total de método ou a "orquestração" de uma falta de método guardam em si uma inevitável técnica (um anti-método, que ainda assim se configura como um "modo de fazer"). Não se trata, portanto, de buscar a ausência de método, mas de optar por métodos outros que não os associados normalmente ao trabalho acadêmico e científico.

Mesmo que seja bastante particular e pessoal, a busca por uma forma (ou uma não-forma) de (des)organizar as coisas (palavras, textos, imagens), dispô-las visualmente e torná-las inteligíveis faz com que o trabalho resulte num produto final que tem uma cara e uma unidade, apesar de suas idiossincrasias.

O exemplo do poema dadaísta de Tristan Tzara exemplifica bem esse desregramento que por si só carrega um método: o objetivo é construir um poema a partir de palavras recortadas que são tiradas ao acaso de um saco ou chapéu. O ato de recortar as palavras (em jornais) e posteriormente retirá-las de um recipiente constitui um método.



[montagem cinematográfica]



Utilizo a montagem cinematográfica aqui não como um procedimento de análise, muito menos uma doutrina, mas como um tipo de extensão do próprio pensamento. Desta forma abordo a montagem (movimento) para tratar o pensamento através da imagem tanto do ponto de vista sensório-motor adotado pelos teóricos russos quanto do ponto de vista das situações óticas e sonoras puras adotadas no regime cristalino desenvolvido por Deleuze em *A Imagem-*

tempo. Na verdade essa relação não aparece aqui distinta, mas antes numa sobreposição, um posicionamento *entre* a montagem clássica do cinema onde a imagem decorre indiretamente do tempo e da montagem do cinema moderno onde relações crônicas do tempo determinam todos os movimentos possíveis. Tal relação é capaz de afirmar a potência do *cut-up* como método de construção do texto. Evidentemente o papel possui uma lógica/dinâmica bastante diferente do movimento no cinema, e é exatamente nesta fronteira fugidia que instalo a questão de confundir as características textuais e imagéticas da palavra. Confusão potencializada pelo choque do dado imediato da imagem (exatamente como o automatismo do movimento no cinema) e pela subversão da autoria.

Através de elipses, a montagem promove associações que são muito semelhantes àquelas produzidas pelo pensamento humano a todo instante: os sentidos produzidos a partir não só do que se vê, mas também do que se supõe. Neste sentido, temos o exemplo do Efeito Kulechov⁸ na montagem cinematográfica, que se assemelha à estratégia do *cut-up* nos textos impressos e também ao teor revolucionário de uma *literatura menor*⁹ com sua potência e força de invenção enquanto *máquina de expressão* “capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para liberar puros

⁸ O cineasta russo Lev Kulechov (1899-1970) realizou várias experiências na década de 1920 para demonstrar o poder da montagem cinematográfica. O resultado desta série de experimentos ficou conhecido como “Efeito Kulechov” e consiste na justaposição de planos a fim de obter nova significação. No mais importante dos experimentos o cineasta montou um mesmo plano do rosto de um ator com expressão neutra alternado com planos carregados de diferentes significações afetivas que “contaminavam” a interpretação dos espectadores, fazendo-os acreditar que sua expressão havia mudado. O poder do Efeito Kulechov foi muito importante nas décadas de 1920 e 1930 em função da valorização da montagem em detrimento de outros elementos da linguagem cinematográfica por parte de outros teóricos e cineastas russos como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.

⁹ Segundo Deleuze e Guattari a literatura menor se dá no seio daquela que chamamos de grande literatura (ou estabelecida) através de condições revolucionárias chegando a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa opondo-se a todo uso simbólico, significativo, ou simplesmente significante da língua (1977, p 28-29).

conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa” (DELEUZE, 1977, p. 43).

Procuo, portanto, outro modo de escrever uma dissertação, a partir dos *cut-ups* de William Burroughs e das potências do falso – como mencionado anteriormente – funcionando como uma linha de fuga criadora, como uma *Inquietante Estranheza*¹⁰, evidenciando a processualidade de um anti-método e sua expansão enquanto potência de diferenciação.



¹⁰ “A Inquietante Estranheza (...) define um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da Inquietante Estranheza” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.227).

[montagem e fanzines]

A montagem cinematográfica em muitos casos é usada em benefício de um apelo sensorial provocado pela colagem que une imagens das mais diversas fontes, com diferentes tipos de granulação, cores e filtros. É passível de ser utilizada como recurso estritamente narrativo, mas para muitos cineastas a montagem é um fim, não apenas um meio. Assim, deve também sobressair-se na obra, expor-se enquanto aparato, e não apenas funcionar como forma de unir planos e sequências a fim de sustentar a história que se conta e manter-se “invisível”.

De modo análogo, a montagem de textos e imagens utilizando o papel como suporte funciona como afirmação do simulacro exercendo função expressiva fundamental e também é responsável pela composição das características do trabalho.

Como princípio de funcionamento da pesquisa utilizo um meio expressivo com o qual tenho uma grande intimidade: o fanzine¹¹, que se evidencia pelo uso de recursos gráficos transitando entre escrita e imagens. Proponho a utilização das técnicas amadoras de fotocópia, recorte, colagem, sobreposição e justaposição dos fanzines como modos de propagação do texto (escrito e

¹¹ O termo fanzine é um neologismo formado pela contração dos termos *fanatic* e *magazine* do inglês, que viria a significar “magazine do fã”. O fanzine é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente (MAGALHÃES, 1993, p. 9).

imagético) e do aparato teórico-metodológico (os conceitos de simulacro e potências do falso em Deleuze como teorias e o *cut-up* como método). Portanto afirmo que o uso dos fanzines e seus elementos inconstantes e mutáveis, não como fórmula, mas como estratégia fugidia e suporte volátil, não-durável, pode provocar algum tipo de desgaste iconológico em oposição aos símbolos transformados em clichês, de forma experimental de disseminação e distribuição da contra-informação. Uma tática de disseminação de um pensamento não científico, acadêmico, erudito, formal. Tais estratégias foram bastante utilizadas na cultura *underground*, na arte marginal, na contracultura, na literatura independente, na ficção científica, nos quadrinhos, no *punk* e em diversas outras instâncias da cultura – quando utilizada como experimento e intensidade – no decorrer das últimas décadas. Uma espécie de terrorismo poético – arte amadora e anti-autoritária, não calcada na eficiência mercadológica e sim numa vontade de se manifestar – em detrimento de um terrorismo semiológico – onde o importante seria decifrar o mundo dos signos, nem sempre aptos a decifração.

No campo da Educação, a utilização de fanzines é bastante tímida, portanto é importante afirmar aqui a força deste aparato estético como estratégia nos processos pedagógicos e também suas dimensões diacrônicas do desdobramento histórico da educação e conseqüentes mutações em seu campo

de ação. Uma estratégia capaz de romper a visão do professor-emissor no papel de simples transmissor de informação (um triste arcaísmo dentro do contexto educacional).

A utilização de qualquer recurso que esteja relativamente disponível (de fácil acesso) é uma das forças evidentes na produção de fanzines quando o intuito é proporcionar fluxo a uma necessidade de se expressar. Um recurso bastante utilizado nestas produções caseiras e artesanais é a união de materiais escritos e visuais de diversas origens, sem uma necessidade de respeitar princípios estéticos na diagramação. Outras características importantes dos fanzines são interesses por assuntos estranhos ao grande público, a utilização do humor ácido, a criação de narrativas surreais, e a despreocupação com a autoria dos materiais empregados em sua composição. Potencializa-se, assim, uma ação limítrofe que não leva em conta a obrigatoriedade de respeito aos cânones da produção intelectual.

Não importam os significados e procedências dos materiais de origem, apenas o que deriva da sua associação, o resultado final tal qual ele se apresenta, após o processo de corte e colagem, tanto no caso de textos como imagens.

Em um texto de 1933 sobre o cinema, Roman Jakobson se refere a um apreço pelo intencionalmente mal-acabado, que nos parece transponível para o

que se propõe com este trabalho. O autor diz que, “como reação à forma ultra-refinada, à técnica de gosto decorativo, surge um consciente descuido, uma falta intencional de acabamento, o esboço como meio formal (...). O diletantismo começa a agradar.” (2007, p. 161)

A escolha de recursos como a fotocópia para a reprodução de imagens e colagens de forma alguma é casual, mas consistente na busca de um olhar agudo que desfigure o habitual como estratégia de expressão micropolítica. Um procedimento comum na produção de fanzines e *mail art*¹².

No cinema, normalmente a experiência agradável de apreciação de uma obra está associada à sensação de harmonia e equilíbrio no tratamento dos materiais fílmicos empregados e à combinação entre imagens e sons de forma esteticamente apreciável. Um dos apelos de uma justaposição desordenada de imagens seria a força disjuntiva que a montagem opera para produzir desarmonia e desequilíbrio. Um estilo que recruta imediatamente a sensação do apreciador.

O cineasta Julien Temple¹³, em alguns dos seus documentários de rock, “brinca” com imagens de arquivo que parecem inicialmente desconexas, sempre com o objetivo de extrair da montagem um estilo caracterizado pela irreverência e um tratamento plástico caracterizado pelo excesso de cortes que produz uma sensação de fragmentação do extrato visual dos filmes (ALMEIDA, 2009, p. 86). As

¹² A *Mail Art* ou Arte Postal, segundo Julio Plaza (2006, p. 452), surge paralela e alternativamente aos sistemas oficiais da cultura, como “ação anartística”, um fenômeno crítico ao estatuto de propriedade da arte, ou seja, à cultura como prática econômica.

¹³ Julien Temple é um cineasta inglês que se destaca pela produção de documentários de rock. Sua trajetória como cineasta encontra-se intimamente ligada ao movimento punk na Inglaterra e vários dos seus filmes têm como personagens/temas artistas e bandas que foram expoentes do punk inglês, como é o caso do Sex Pistols, grupo sobre o qual Julien Temple fez três filmes: *Sex Pistols Number 1*, em 1977; *The Great Rock'n'Roll Swindle*, em 1980; e *O Lixo e a Fúria*, em 2000 (ALMEIDA, 2009, p. 74).

imagens das quais parte o cineasta ganham, quando inseridas numa estrutura de montagem, um sentido por vezes totalmente diferente daquele que seria o “original”.

Sergei Eisenstein define *montagem de atrações* como “a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final”¹⁴, e considera *atração* “todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais”¹⁵. São estes os efeitos aqui procurados, e de certa forma esmiuçados, no tratamento plástico das colagens e justaposições imagéticas e textuais experimentados pela técnica do *cut-up*. Uma montagem gráfica potencializada por estes pressupostos cinematográficos tanto quanto pelas potências do falso.

Para os teóricos soviéticos, o plano cinematográfico é destituído de um sentido intrínseco antes de sua inserção em uma estrutura de montagem. Pensando especificamente na aplicação das idéias de Eisenstein, não parece

¹⁴ Eisenstein (1983, p. 189).

¹⁵ Idem.

descabido estabelecer uma relação entre a “montagem de atrações” e a colagem de imagens e textos no papel.

Construir superfícies valendo-se da ironia e do contra-senso, elementos que não subestimam a estética do rasgo, do corte, do amassado. Enfim, uma estética que priorize o efeito do choque visual, das imagens sujas, borradas. Um choque que mexa com a expectativa do apreciador.

A exploração do clichê como potência desviante pode ser vista como uma chance de tirar valor ou experiência de situações e objetos já enquadrados pelo senso comum, de dar leveza a certas circunstâncias banais. Neste sentido a montagem/*cut-up* funciona como mecanismo articulador fundamental para a produção de efeitos estéticos e visuais. Espaços potentes, tanto nos clichês quanto no incômodo da fragmentação e outros aspectos inerentes a este tipo de técnica como o feio, o *smilingüido*, o sujo. Espaços vazios, amorfos, que perdem as coordenadas euclidianas, espaços desconectados, puramente óticos, espaços que não possuem mais que germes cristalinos e matérias cristalizáveis (DELEUZE, 1990, p. 159). Uma nova beleza da imagem, calcada no prazer do desagrado, na intensidade do vazio de Yves Klein. A imagem que nega o vazio é também o olhar do vazio sobre nós.

Cabe aqui enfatizar a noção formulada por Marcel Martin de *montagem expressiva*:

baseada em justaposições de planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de duas imagens. Neste caso, a montagem busca exprimir por si mesma um sentimento ou um conceito; já não é mais um meio, mas um fim: longe de ter como imagem apagar-se diante da continuidade, facilitando ao máximo as ligações de um plano a outro, procura, ao contrário, produzir constantemente efeitos de ruptura no pensamento do espectador, fazê-lo saltar intelectualmente para que seja mais viva nele a influência de um sentido expresso pelo diretor e traduzida pelo confronto dos planos (2007, p. 132-133).

Tais efeitos são comumente experimentados com a técnica das colagens em fanzines, fazendo com que o apreciador encontre o tom irônico e debochado da justaposição gráfica e não menos político (já que as palavras e imagens agem sobre as coisas – e sobre o pensamento – assim como a maneira como agem se faz de grande importância), tanto na forma de textos como também nas imagens.

A associação de conceitos ou a formação de novos sentidos a partir de imagens que não necessariamente concatenam um discurso da forma mais lógica e clara possível, é uma estratégia irônica orquestrada de forma eficiente, pois o acontecimento real em si passa a ser simulado pela secreta ironia de seu signo (BAUDRILLARD, 1996, p. 65). Ironia é simulação. Ironia é sedução. Tampouco é uma fuga da verdade, ou uma mentira, pois escapa do plano do juízo, tanto da verdade quanto da realidade. Portanto a sedução – perversão irônica – é recurso utilizado como desvio dos efeitos de sentido, como uma desobediência aos próprios princípios, seja na arte, na linguagem ou na política. Com efeito, a ironia (re)afirma a duplicidade fundamental que exige que uma ordem, qualquer que seja, só exista para ser desobedecida, atacada, ultrapassada, desmantelada. Enfim, ironizada.

Os efeitos da montagem numa obra cinematográfica que seja caracterizada pela fragmentação visual e por uma superexploração da montagem como recurso estético passam muito mais pela forma como são articulados todos os trechos de materiais audiovisuais utilizados do que pelo conteúdo específico das imagens de arquivo individualmente. Uma montagem (no cinema) que mostra e sugere não necessariamente o que está dito explicitamente pela

narração ou exposto na imagem correspondente, mas sim resultado da sua associação de planos através da própria montagem.

Marcel Martin, na sua exposição acerca da montagem paralela, reserva algum espaço à reflexão sobre a construção do efeito cômico a partir do uso do paralelismo. Segundo o autor, o efeito cômico pode vir inicialmente de uma surpresa, pois o plano pode mostrar alguma coisa que o precedente não fazia esperar e cujo conteúdo afetivo é menos elevado e menos denso do que se poderia supor. Outra fonte do cômico é a criação de uma relação ideal e absurda.

Assim como o movimento dadaísta, que apesar de seu desregramento e da falta de sentido, protestava contra o caráter da arte e da moral burguesas, assumo com a técnica do *cut-up* e as *potências do falso* uma estratégia estética que prioriza o absurdo da narrativa fraturada na produção (pouco) escrita como força que nos permite experienciar outra visualidade e conexões entre conceitos.

ESTILO

Evitar tornar-me um estilista. Lançar mão de todos os estilos imagináveis, porque também eles, os estilos, podem se tornar mais um lugar-comum.

y por fin: me cayeron los butiás del bolsillo.

República Feder
de Ministério d
FEDERAL

Indegger

Minimalização
Fragmentação
Anotação
acumulação

transvaloração

Instalação

Superação

Imaginação

Interação

desmaterialização

transubstanciamento

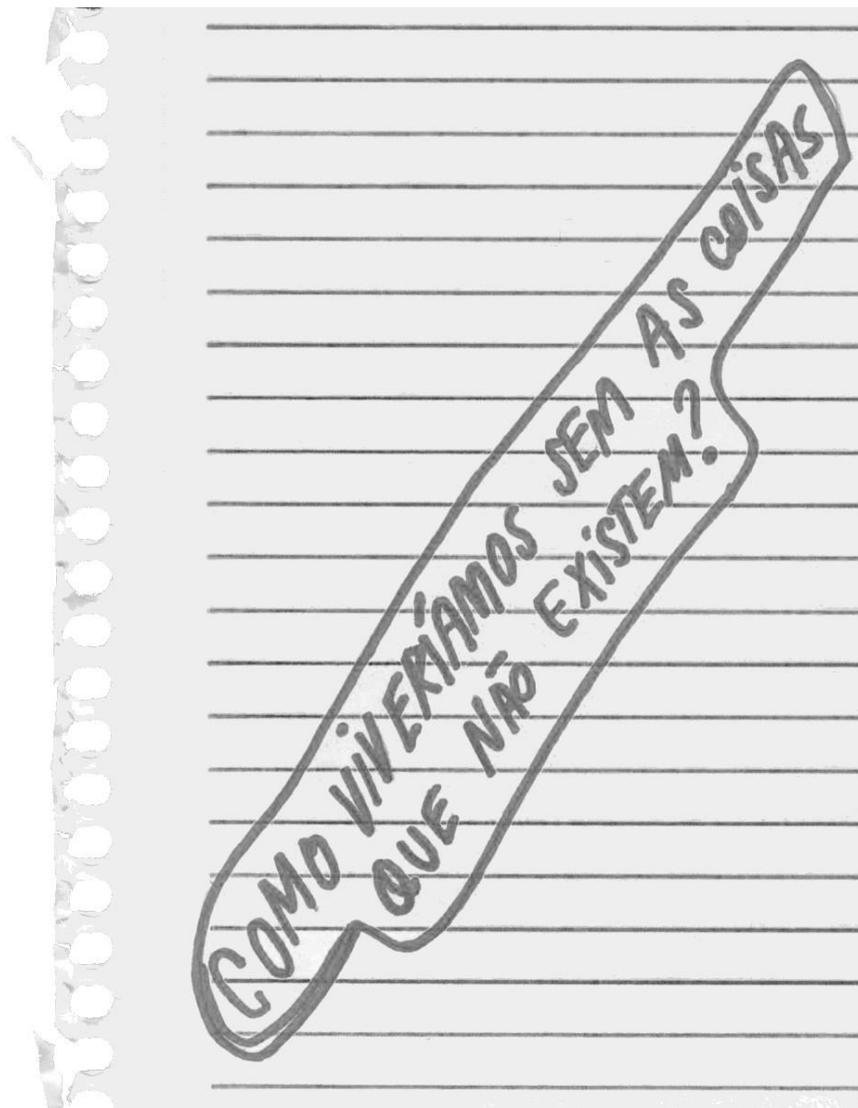
Impresso Especial
9912174354/2007-DR/RS
SMCPMPA
CORREIOS

cut-up: extensão da colagem

ficção que sustenta sua natureza de ficção
a partir de outra ficção, a qual nega, desvia.

perigo absurdo no contexto dos anos 50 - manipulação.

sedução, simulação, estratégias fatais,
contaminação viral, fractal, são alguns dos
pólos em torno dos quais se constitui esta outra
forma de analítica da situação da linguagem.



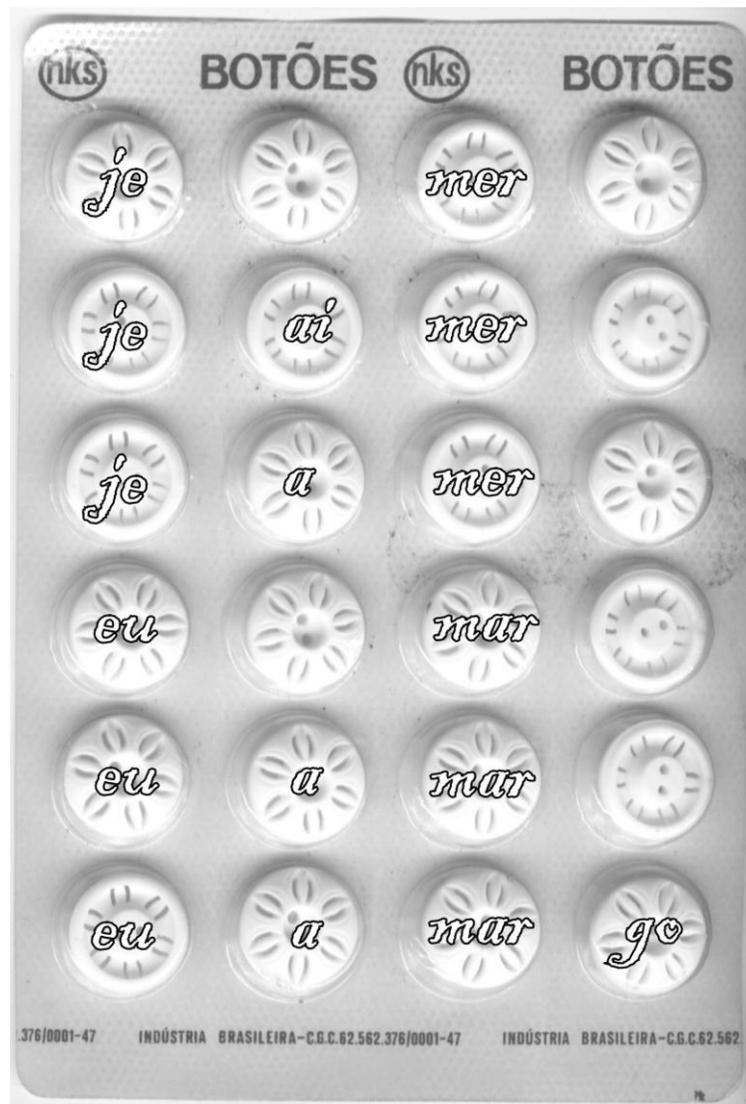
defender o silêncio, a sutileza e a invisibilidade



o ato do pensamento é experimentar, mas a
experimentação é sempre o que se está fazendo o
novo, o notável, o interessante, que substituem a
aparência de verdade e que são mais exigentes do
que ela (deleuze & guattari).

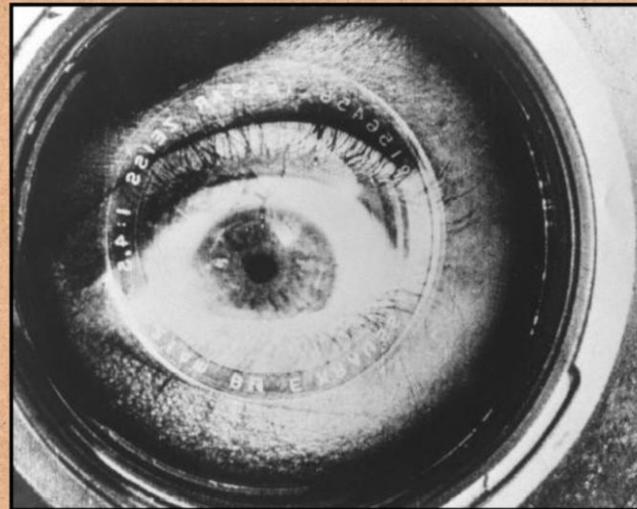
...::: O tempo e a crise da verdade :::...

A respeito deste tema, Michel Serres não entende mais as obras de Bergson, Husserl e Heidegger como filosóficas, mas como descrições de um passado que uma etnologia curiosa se empenhará logo em descrever, como nossos predecessores experimentavam anteriormente o desenrolar de sua duração.

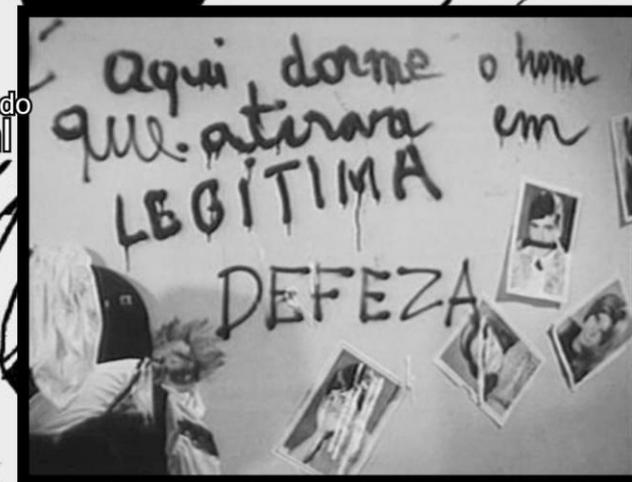


"Imagine um olho não governado pelas leis da perspectiva,
um olho livre dos preconceitos da lógica da composição,
um olho que não responde aos nomes que a tudo se dá, mas
que deve conhecer cada ~~XXX~~ objeto encontrado na vida atra-
vés da aventura da percepção. (...) Imagine um mundo anima-
do por objetos incompreensíveis e brilhando com uma varie-
dade infinita de movimentos e gradações de cor. Imagine um
mundo antes de 'no princípio era o verbo'."

(Stan Brakhage)



o terceiro mundo vai explodir
e quem estiver de sapato não sobra, não pode sobrar
só precisava de terror, mais nada
eu tinha que avacalhar, um cara assim só tinha que avacalhar pra ver o que safa disso tudo
a solução pro brasil é o extermínio. é o extermínio total
eu sou poeta, eu vejo



o conspirador é o sonhador do absurdo um desconhecido no meio da multidão
quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha
avacalha e se esculhamba



só de uma coisa eu graças a deus tinha certeza: daquela, sim, eu tinha certeza mesmo
deus não existe!

o mais famoso bandido nacional dos últimos tempos?
um simples provocador, um gozador?
ou então seria um anormal à procura da verdade? ou ela não existia?
ninguém sabe realmente a nacionalidade
e muito menos a identidade desse jovem criminoso subdesenvolvido
quem era esse marginal lendário? um espantoso tarado sexual?
dono de um inenso repertório de palavrões
não tinha certeza de mais nada, aliás, graças a deus, nunca tive
um mágico, sem lei? um pé de chinelo deslumbrado com o sucesso da imprensa?
ou um pobre coitado saído de freud ou da boca do lixo.
não sou canhoto e não gosto da minha profissão
os pobres enfim vão mastigar vou distribuir chicletes para os pobres, pra que eles mastiguem noite e dia.
eu precisava sair de toda aquela confusão daquela balbúrdia
daquela palhaçada que não vai mudar nem a cor da sua gravata
isso vai explodir
não vai sobrar ninguém de sapato



e foi assim que eu ensalei pra morrer

Pegue-se uma película biológica que corra do princípio ao fim, de ponta a ponta como toda película biológica num tempo-universo qualquer. Chama-se a essa película X1 e postule-se, além disso, que só pode haver uma película com a qualidade X1 num determinado tempo-universo. X1 é a película e seus atores, X2 é o público que se planeja pôr na película. Ninguém está autorizado a sair do cinema biológico, que nesse caso é o corpo humano. Porque se alguém saísse do cinema veria uma película diferente e a película X1 e o público X2 deixariam de existir por definição matemática. Em 1960 com a publicação de "Minutes to Go", o antiquado filme de Martin foi saudado com um coro de vaias sem precedentes e com a saída unânime dos espectadores. "Já vimos isto cinco vezes e não vamos mais engolir outro crepúsculo de seus Cansados Deuses".



UM AMIGO DE PICASSO UMA VEZ MOSTROU UM PICASSO A PICASSO, QUE DISSE QUE O QUADRO ERA FALSO. O MESMO AMIGO LEVOU A ELE, DE OUTRA FONTE, OUTRO SUPOSTO PICASSO, E PICASSO DISSE QUE ESTE TAMBÉM ERA FALSO. ENTÃO OUTRO, DE NOVO, DE OUTRA FONTE, "TAMBÉM FALSO", DISSE PICASSO. "MAS PABLO, EU VI VOCÊ PINTÁ-LO COM MEUS PRÓPRIOS OLHOS", DISSE O AMIGO. "AHA! EU POSSO PINTAR UM PICASSO FALSO TÃO BEM QUANTO QUALQUER PESSOA", DISSE PABLO.

minifesto 2 | o gaguejar da língua

Substituir a interpretação das imagens pela experimentação das imagens. Ampliar os limites do pensar e do dizer, já que não existe modelo, ou cópia. Transformar o pensamento imóvel, infringir o pensamento dominante. Cristalizar a arte da falsificação como potência criadora.

Subverter o conceito de autoria fazendo da produção anterior uma fabricação, uma construção, de um espaço novo, onde o real e o imaginário são indiscerníveis. Justapor a idéia alheia em pequenos fragmentos desconexos, produzindo um texto novo. Não existe mais autor, existem apenas linhas, blocos, movimentos. Matéria, pronta para ser mastigada e cuspidada, recortada e colada. Linhas de fuga entre letras, palavras e frases surrupiadas, corrompidas, metamorfoseadas. Com efeito, o gaguejar como procedimento, ou seja, não é necessário partir de uma origem e chegar a um objetivo, mas, antes disso, estabelecer-se entre, ou ao lado desta passagem. Quebrar o percurso.



Teoria do complô

RICARDO PIGLIA

Gostaria de propor algumas hipóteses sobre as formas de complô, sobre as intrigas e os grupos que se constituem para planejar ações paralelas e sociedades alternativas.

Em princípio, o complô supõe uma conjuração e é ilegal porque secreto; sua ameaça implícita não deve ser atribuída à simples periculosidade de seus métodos, mas ao caráter clandestino de sua organização. Como política, postula a seita, a infiltração, a invisibilidade.

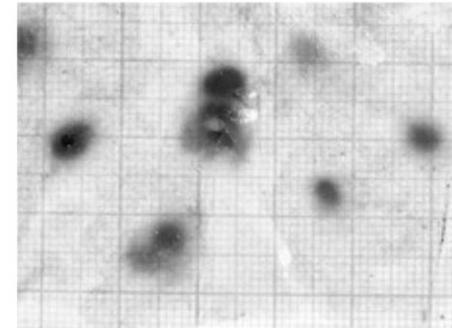
Muitas vezes, o próprio relato de um complô faz parte do complô, e assim temos uma relação concreta entre narração e ameaça. De fato, podemos ver o complô como uma ficção potencial, uma intriga que se trama e circula, e cuja realidade é sempre duvidosa.

"O escritor realiza operações que
envolvem o infinito de sua imaginação
ou o infinito da contingência experimentável,
ou de ambos, com o infinito das
possibilidades lingüísticas da escrita."

(CALVINO, 1990, pág. 113)

De certa forma o cientista processa o contrário. Está sempre preso à finitude do experimentável, encerrado em um único sistema ao qual atribui verdade e superioridade, apesar de dedicar-se também à criação através da intuição e não apenas à reprodução através da razão (NOUVEL, 2001, pág. 12). Mesmo na sucessão de experimentos realizados em laboratório o cientista prende-se a um sistema que é supostamente formador do mundo. O escritor – ou o artista num âmbito mais generalizado – tende a explorar ao máximo suas possibilidades de criação, enquanto o cientista limita-se à criação de fatos científicos (dispositivos experimentais) que atendam a alguns requisitos como resultados publicáveis e reprodutíveis.

A EXPERIÊNCIA ESTÁ MAIS
PRÓXIMA DA INVENÇÃO QUE
DO EMPÍRISMO.

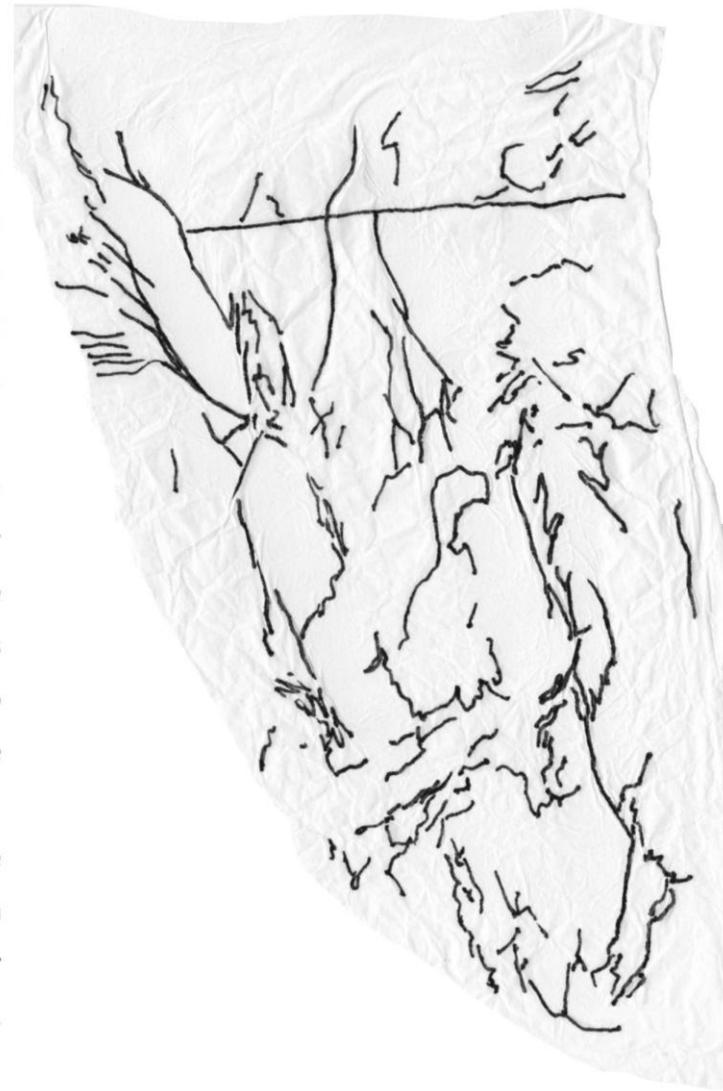


O PENSAMENTO É CRIAÇÃO E NÃO
VONTADE DA VERDADE.
(DELEUZE, 1992b, P. 100)

Na pesquisa científica investe-se no raciocínio e no caminho lógico a fim de solucionar problemas que se fundem no pensamento retornando em produto. Vale ressaltar que o ato de criação não é exclusividade do artista, pois cientistas são também criadores. É preciso muita imaginação e senso de criação para se efetuar pesquisa científica, porém quase sempre são limitados por fatores externos. É bom também observar que nem todos os artistas estão livres do “peso” científico em seus processos inventivos.

Existem aqueles que andam na rua com a cabeça baixa, e os que andam de cabeça erguida. Os primeiros precisam, evidentemente, erguer subitamente a cabeça, utilizar lance de olhos, para avistar o campo que se oferece à sua vista. Eles vêem. Enquadramento etéreo e fluido. Os segundos não vêem nada, eles olham. Tudo milimetricamente detalhado (GODARD, 1969, pág. 143). Grosso modo os primeiros seriam os artistas e os segundos os cientistas.

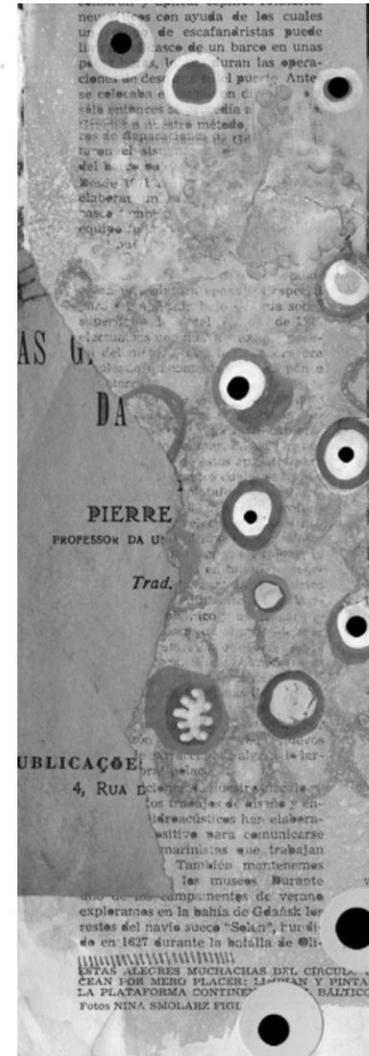
O artista se entrega todo à sua obra enquanto o cientista se “purifica” travestido de métodos e técnicas. O artista, apesar de também utilizar métodos e técnicas, tem como função ampliar os limites do pensar e do dizer – metamorfose que possibilita a emergência da diferença.



Neuroses, angústias e obsessões não são bem-vindas nos procedimentos da ciência e parecem não permear pesquisas e resultados. Pelo menos não *a priori*, não explicitamente declarado. Tais elementos ficam fora de cena na divulgação das práticas científicas, assim como as múltiplas conexões que caracterizam a incerteza, o risco, o mercado, a política, etc.

As relações de segmentariedades e estratificações entre a filosofia, a arte e a ciência, ou seja, suas relações de ressonância mútua e suas relações de troca ocorrem a todo instante nos dispositivos (DELEUZE, 1992a, p.156). A idéia de que a verdade não é algo preexistente, a ser descoberto, mas que deve ser criada em cada domínio, é evidente nas ciências. A produção da verdade passa por uma série de operações que consistem em trabalhar uma matéria, uma série de falsificações no sentido literal (DELEUZE, op. cit.).

Tratar a ciência de um ponto de vista ontológico-nômade significa dar valor tanto às descobertas científicas quanto aos elementos não-humanos envolvidos em suas práticas. Assim, o erro não é visto como algo a ser corrigido, eliminado ou revertido em verdade, mas sim uma errância e uma hibridação que fazem derivar as formas do pensamento.



Deve-se atenuar a importância do desdobramento entre o verdadeiro e falso na ciência, pois é realmente um elemento de menor relevância, já que tem relações com soluções dadas, com problemas parciais, exigindo assim uma conformidade ao problema precedente. Falta à ciência um pouco de banalidade, de invenção, de fluidez, de sátira, de jogo, de brincadeira. E por que não dizer, de falso.

Algumas conexões e aproximações entre perspectivas filosóficas de cunho pós-estruturalista podem ser de grande utilidade na busca de elucidar os fundamentos científicos, não apenas na problematização daquilo que ocorre no laboratório, mas de como ocorre, ou seja, na possibilidade de invenção daquilo que se quer realmente pesquisar.

Um movimento bastante custoso para a ciência, nesse caso, é levar em conta as multiplicidades e singularidades, dando cabo das noções demasiadamente universais de identidade e generalidade, que até então fizeram com que a ciência se fixasse, segura de si mesma, nos lugares-comuns e nas idéias feitas. A ciência valoriza o conceito de verdade calcado na moral judaico-cristã e no ideal ascético. A ciência regida pelos valores morais é a ciência régia, com sua lógica de reprodução (ponto de vista fixo)

A ARTE É O MAIS ALTO PODER DO FALSO
O ARTISTA É O CRIADOR DA VERDADE
VERDADE É INVENÇÃO.

OU INVENÇÃO DE NOVAS POSSIBILIDADES
DE VIDA (ARTE)

REPRESENTAÇÃO.

—TUDO PODEMOS CRIAR, MENOS AS VERDADES—

em oposição à uma ciência nômade, onde não existe matéria imutável, nem modelos ou cópias.

Transpor o empirismo da razão pelo empirismo da dispersão que, desta vez, aplica-se igualmente aos não-humanos, aos animais, aos estados de coisas, aos acontecimentos (SCHÉRER, 2005, pág. 1183).

É preciso então estar (des)atento às multiplicidades que nos atravessam, que nos colocam em turbilhão, em estranhamento, no incômodo que produz agenciamentos, enfim, no desejo que tangencia a produção e reprodução sociais. Um fluxo de desejo produzindo associações, devires, proliferando sentidos. E a partir daí, como nos ensina Nietzsche, dizer algo simples em nome próprio (DELEUZE, 1992a, p. 15).

Não é à toa que Deleuze afirma serem aqueles com mais cultura (principalmente cultura psicanalítica) a terem maiores dificuldades em entender os conceitos formulados em "O Anti-Édipo", pois é necessária uma vigorosa despersonalização para aumentar a potência de falar e agir por afectos e intensidades (idem, pág. 15-16).

A ciência em ação, no ato, em laboratório (a contribuição dos próprios laboratórios como atuantes na construção dos fatos científicos) possui toda uma heterogeneidade, múltiplas entradas, determinação

disjunções
operando como agenciamentos
coletivos de enunciação.

fragmentos —————
não remetem a um sujeito de
enunciação que seria sua causa, nem
remetem a um sujeito de enunciado
que seria seu efeito.

gradiente, diferenciando-se – através de estudos simétricos – daquela ciência régia (o guarda-sol que nos protege do caos) pronta e confirmada. Suas relações são marcadas pela interferência dos elementos da rede de atores. É no laboratório, no decorrer do processo de construção de argumentos, de fabricação dos resultados, de conformação das teorias que se imaginam e se testam as audiências que eles são destinados a convencer. É ~~INÚTIL~~ ^{INÚTIL} distinguir etapas e traçar fronteiras: o processo é contínuo (CALLON, s/d, pág. 175).

De acordo com o princípio de simetria os mesmos tipos de causa devem explicar a verdade ou a falsidade das crenças, afirmando assim uma continuidade entre o verdadeiro e o falso e, portanto, re-elabora a construção da natureza e da sociedade, simetricamente.

A teoria ator-rede proposta por Bruno Latour¹ traz para as ciências uma concepção ontológica e nômade. Em outras palavras insere no estudo das ciências os problemas ontológicos da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari e da filosofia mestiça de Michel Serres². As redes definidas por Latour vão além do conceito topológico, como entidade fixa de conexões e bifurcações, ou seja, caracterizam-se pela multiplicidade, movimentos e circulações nos quais o espaço e o tempo são produtos de

TUDO É EFEITO E SIMULAÇÃO

CAOS

PARA O ANIMAL TUDO É CAOS.
E O ANIMAL FICA FELIZ.

O HOMEM CRIA UM GUARDA-SOL PARA SE PROTEGER DO CAOS, E SE TORNA POLÍTICO, PROTEGIDO NUMA REDOMA ESTÁVEL E FIXA.

O POETA, INIMIGO DA CONVENÇÃO, FAZ UM FURO NO GUARDA-SOL, UM SONHO DE AN DO CAOS.

O HOMEM DO LUGAR-COMUM LAISCUHA UM SIMULAÇÃO DA JANELA QUE SE ABRE PARA O CAOS. REMENDA O BURACO, E ENTÃO OS HOMENS EMPALIDECEM E SE TORNAM INFELIZES, EM SUA PRÓPRIA E PINTADA PAÍSÃO. (D. H. LAWRENCE)

A ARTE NÃO LUTA CONTRA O CAOS, LUTA COM O CAOS, NA BUSCA DAS SENSACIONES.
ARTE É UMA COMPOSIÇÃO DO CAOS.

¹ A este respeito ver Latour (1994).

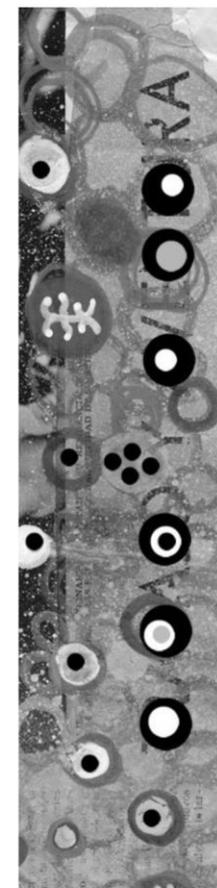
² Ver Moraes (2004).

suas próprias tramas, marcadas pelas fortes relações de interferência entre seus diversos atores.

Ela é composta de séries heterogêneas de elementos animados e inanimados, conectados e agenciados e, portanto, deve ser diferenciada da tradicional categoria sociológica de ator, que exclui qualquer componente não-humano (MORAES, 2004, p.326). Para a Teoria Ator-Rede é absolutamente impossível compreender o que mantém coesa uma sociedade sem re-injetar na sua fabricação os fatos manufacturados pelas ciências naturais e sociais e os artefatos projetados pelos engenheiros (MARQUES, 2007).

O conceito de Ator-Rede surge da insuficiência das noções tradicionais de redes e atores em dar conta dessa estranha entidade coletiva de atuantes tão heterogêneos³ que se entre-definem numa constituição sujeita a flutuação, que é móvel em certos lugares e se endurece em outros.

Os resultados das pesquisas, geralmente, são caracterizados por suas propriedades e técnicas científicas e considerados como suporte de fatos observáveis. Tal descrição é correta, porém insuficiente, já que os resultados se encontram no cruzamento de diversas redes heterogêneas

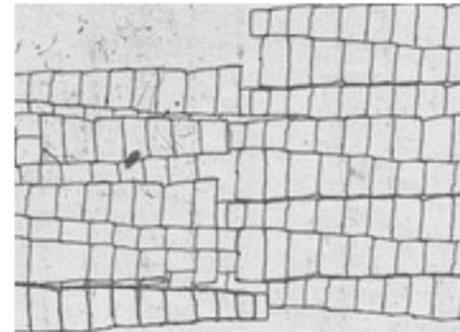


³ O pensamento como heterogênesse (DELEUZE, 1992b, p. 255).

que têm por função enlaçar umas às outras. Redes que ligam o Ministério da Ciência e Tecnologia ao Ministério da Educação, ao comitê de avaliação de recursos, às entidades financiadoras de bolsas de estudo, a pesquisadores, a alunos, às coordenações de centros e cursos das universidades, e também a tensões e intensidades, a materialidades, a funcionários da limpeza, a distribuidores de reagentes, a fábricas de materiais de escritório, a empresas de software, às redes de lanchonetes, a empresas de transporte, enfim, uma rede elástica e interminável de atuantes humanos e não-humanos. Trata-se de um campo de negociação.

Através de uma etnografia de laboratório – tal qual Latour propõe em sua obra filosófica, através do efeito das redes heterogêneas, dispositivos experimentais, teoria ator-rede e os princípios de tradução – é possível pensar num campo de negociação bastante inovador e essencial para o entendimento da pesquisa científica em relação ao contexto social, cultural ou político. Em outras palavras, estudar a ciência em ação significa estudar a ciência como um processo de fabricação do mundo - social e natural (MORAES, 2001-2002).

Em sua tese deleuziana sobre o estudo das ciências de acordo com os acontecimentos, Isabelle Stengers (2002) afirma que o dispositivo



CONSIDERA A CIÊNCIA COMO AGENCIAMENTO,
EM CONEXÃO CONSTANTE COM OUTROS
AGENCIAMENTOS, EM PERMANENTE TRANSFOR-
MAÇÃO, SE METAMORFOSEANDO NO MUNDO
E COM O MUNDO.

experimental tem uma função mediadora, ou seja, as atividades científicas estão intimamente relacionadas com o processo de transformação, tradução e mediação que acontece na essência das redes de atores. A tradução envolve, ao mesmo tempo, um desvio e uma articulação de elementos díspares e heterogêneos (MORAES, 2004, p.326). O dispositivo experimental é, portanto, um operador que incide simultaneamente sobre as coisas e sobre os humanos uma vez que ele propõe, numa mesma operação, uma encenação das coisas e uma desqualificação daqueles que, dentre os homens, não aceitam o desafio dessa encenação (MORAES, 2001-2002). Os dispositivos redistribuem e redefinem sujeito e objeto, sociedade e natureza. É uma via de múltipla sustentação.

Os dispositivos operam deslocamentos, desvios e transformações nos atores que, de um modo ou de outro, estão implicados na prática experimental, e dessa maneira efetuam as operações de tradução necessárias para que a pesquisa científica possa interessar à indústria, à universidade, a outros cientistas, aos alunos de pós-graduação, aos jornalistas (MORAES, 2001-2002).

Os fatos científicos não são apenas frutos de evidências naturais, observações, ou inventos e descobertas privilegiadas. O conhecimento

científico e tecnológico é concebido através de inúmeras operações efetuadas sobre uma abundância de representantes, de mediadores de todos os gêneros, aliados ou adversários. O processo disciplinar reservado às práticas de laboratório se configura no que a ciência moderna aponta como universalmente verdadeiro, porém essa naturalização universal da ciência parece se (re)distribuir numa rede complexa e heterogênea com interações entre elementos humanos e não-humanos.

De acordo com estas análises, a função do cientista passa evidentemente pela capacidade de criar agenciamentos (potências a serem construídas, necessariamente múltiplas e coletivas), de mobilizar aliados, de produzir interesse. Enfim, de criar um campo de negociação. Stengers (2002, p. 113) entende a questão do poder como uma das conseqüências do acontecimento experimental, ou seja, os fatos científicos permeiam redes de poder, que movimentam e produzem os interesses nos resultados de pesquisas científicas.

[o ideal ascético na sua ausência = ciência]

A ciência, assim como a história (e, portanto, a história das ciências), supõe enfrentamentos entre vencedor e vencido. É do âmbito da

“A ADESE CIENTÍFICA NOS ARRASTA PARA LONGE DO PENSAMENTO
PARALÓGICO DAS ARTES, NÃO DEFENSÁVEL, QUE NÃO SE QUER EMPÍRICO
OU METAFÍSICO, APENAS MOVIMENTO INFINITIVO DE CRIAÇÃO.”
(BORRAN, ~~2009~~ 2009 b)

guerra. Combate, força, estratégia e tática são pressupostos para realizá-la (ONFRAY, 2008, pág. 11).

A crença 'cega' na ciência, de certa maneira, me faz lembrar o episódio envolvendo São Tomás de Aquino como alvo de uma brincadeira por parte de outros frades no refeitório do mosteiro. Disseram-lhe haver um asno voador do lado de fora do refeitório e Tomás não hesitou em sair correndo para avistar à janela, gerando gargalhadas entre os demais presentes. Posteriormente afirmou que os frades têm gostos muito simples e por isso pareceu-lhe mais plausível a existência de um asno voador que a suspeita de mentira por parte de algum deles (ECO, 1984, pág. 332).

A problematização, segundo a filosofia foucaultiana, remete à inquietação do pensamento, e deve, de algum modo, incomodar e deixar-se incomodar, tanto pelo conteúdo daquilo que diz, quanto pela forma segundo a qual diz o que diz. Em suma, conteúdo e forma (FONSECA, 2004, p.49-50).

Toda experiência supõe relações de saber e relações de poder. Ora, o pensamento, no incômodo, adquire sentido, não como experiência, mas como o que ainda não entra na experiência (o fora), de tal forma que a ciência não pode reconhecê-lo.

A EXPERIÊNCIA É MAIS VIDÊNCIA QUE EVIDÊNCIA.
É FABULAÇÃO, É CRIAÇÃO, E NÃO
REPRODUÇÃO.

A EXPERIÊNCIA É INSTÁVEL, É VESTÍGIO.
NÃO É MEMÓRIA

É A PLENITUDE DO VAZIO DO REAL.

A EXPERIÊNCIA NÃO ~~REVELA~~ REVELA A VERDADE, MAS
CAIA A VERDADE.

A implicação, portanto, da práxis libertadora do pensamento foucaultiano – principalmente no que diz respeito aos interesses educacionais – são de extrema importância no sentido de inspirar e provocar tanto a problematização sobre os arranjos educacionais quanto o próprio papel que o educador-cientista pode exercer centrado na forma como o poder, a identidade, a subjetividade e a liberdade se interseccionam e se influenciam mutuamente (PIGNATELLI, 2000, p.128).

“Antes mesmo que a ciência tivesse

reconhecido oficialmente o princípio

de que o observador intervém para

modificar de alguma forma o fenômeno observado,

Gadde⁴ sabia que ‘conhecer é inserir

algo no real; é, portanto, deformatar o real”

(CALVINO, 1990, pág. 123).

O REAL NÃO PODE SER REPRESENTADO, SÓ REPETIDO.
PENSAR COM FRAGMENTOS E NÃO UNIDADES...
ESPAÇO FRAGMENTADO NUM JOGO DE CORRESPONDÊNCIAS,
NÃO-CORRESPONDÊNCIAS E CONTRADIÇÕES.
UM REAL EM TOM MENOR.
POSSIBILIDADE DE ENCONTRO

⁴ Carlo Emilio Gadda, escritor italiano.

Le Complot



Todo estado mental é irreduzível: o mero fato de nomeá-lo — *id est*, de classificá-lo — implica um falseamento. Disso caberia deduzir que não há ciências em Tlön — nem sequer raciocínios. A verdade paradoxal é que elas existem em número quase incontável. Com as filosofias acontece o que acontece com os substantivos no hemisfério boreal. O fato de que toda filosofia seja de antemão um jogo dialético, uma *Philosophie des Als Ob*, contribuiu para multiplicá-las. São numerosos os sistemas incríveis, mas de arquitetura agradável ou de caráter sensacional. Os metafísicos de Tlön não buscam a verdade nem sequer a verossimilhança: buscam o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica. Sabem que um sistema não é outra coisa além da subordinação de todos os aspectos do universo a qualquer um deles. Até a frase “todos os aspectos” é recusável, porque supõe a impossível adição do instante presente e dos pretéritos. Tampouco é lícito o plural “os pretéritos”, porque supõe outra operação impossível... Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como recordação presente. Outra escola declara que *todo o tempo* já transcorreu e que nossa vida é apenas a recordação, ou o reflexo crepuscular, sem dúvida falseado e mutilado, de um processo irre recuperável. Outra, que a história do universo — e nela nossas vidas e o mais tênue detalhe de nossas vidas — é a escrita que um deus subalterno produz para se entender com um demônio. Outra, que o universo é comparável a essas criptografias em que não valem todos os símbolos e que só é verdade o que acontece a cada trezentas noites. Outra, que, enquanto dormimos aqui, estamos des-pertos noutra parte e assim cada homem é dois homens.

s c h a f f u n g
d e s l e b e n s

no século xvii, o naturalista jan baptiste van
helmont (1577-1644), de origem belga,
ensinava como produzir ratos e escorpiões a
partir de uma peça de roupa suja de mulher,
germe de trigo e queijo, aguardando vinte e
um dias. ratos e escorpiões [REDACTED]

SE FORMARIAM A PARTIR DA [REDACTED] mistura.

**hypotheses fingo:
existir é diferir
[gabriel tarde]**

Se, para Nietzsche, o ideal de verdade é a extensão da crítica aos valores morais dominantes de origem judaico-cristã, cujo núcleo seria o ideal ascético, a ciência tem um fundamento moral, na medida em que se propõe como modelo universal e verdadeiro de conhecimento. Uma perspectiva dogmática e representativa, baseada em ideais de reprodução, dedução e indução.

O conhecimento científico é um disfarce da moralidade.

caro data vermibus

primeiro um cadáver atrai certos tipos de moscas:

musca, curtoneva

quanto mais se decompõe, mais moscas chegam

principalmente lucilia e calliphora

então proliferam-se bactérias

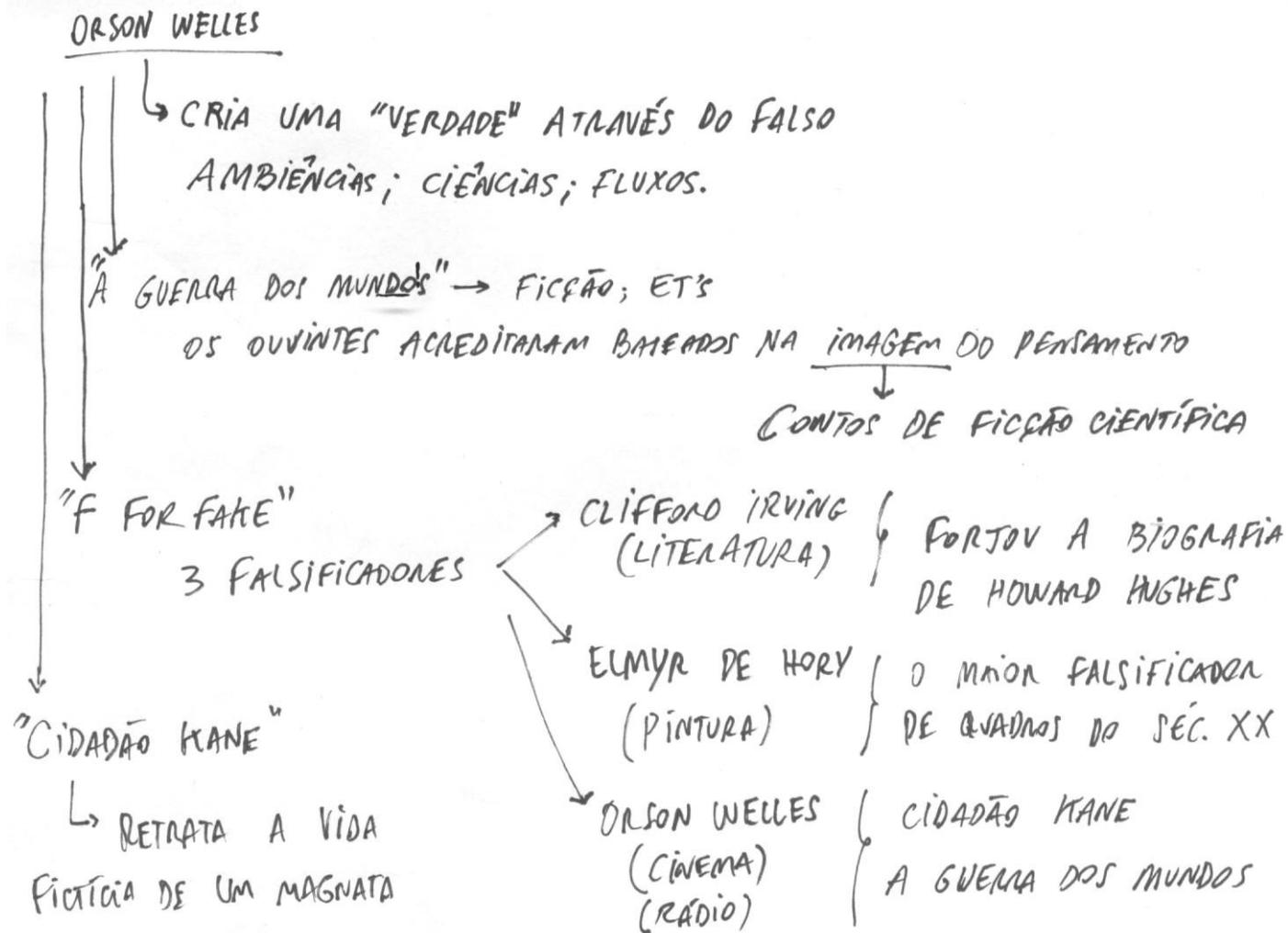
que se reproduzem rapidamente

e estas fazem o cadáver inchar mais
e liquefazer mais

a fermentação e a decomposição

produzem ácido butírico e amônia
existe apenas vida na putrefação





F FOR FAKE [Orson Welles]

Existe um ditado que diz: ser húngaro não é uma nacionalidade, é uma profissão.

Daí a piada: para fazer uma verdadeira omelete húngara é preciso primeiro roubar um ovo.

QUASE TODAS AS HISTÓRIAS SÃO UM TIPO DE MENTIRA

Elmyr pintava os quadros e nunca um museu sequer chegou a recusá-los.

O valor e o reconhecimento autoral de uma pintura depende de opiniões.

Opiniões dependem de experts.

Quem é o enganador?

Elmyr falsificava as pinturas, mas também os experts eram falsários,

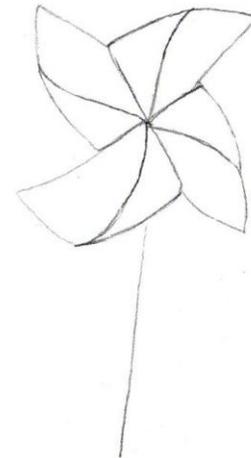
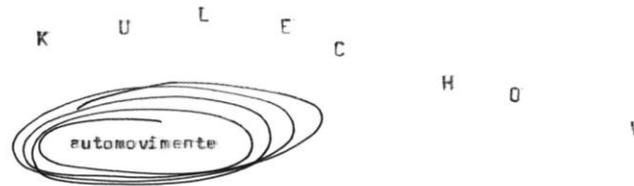
pois afirmavam categoricamente que tais quadros eram verdadeiros.

<o falso falsifica>

Le Complot

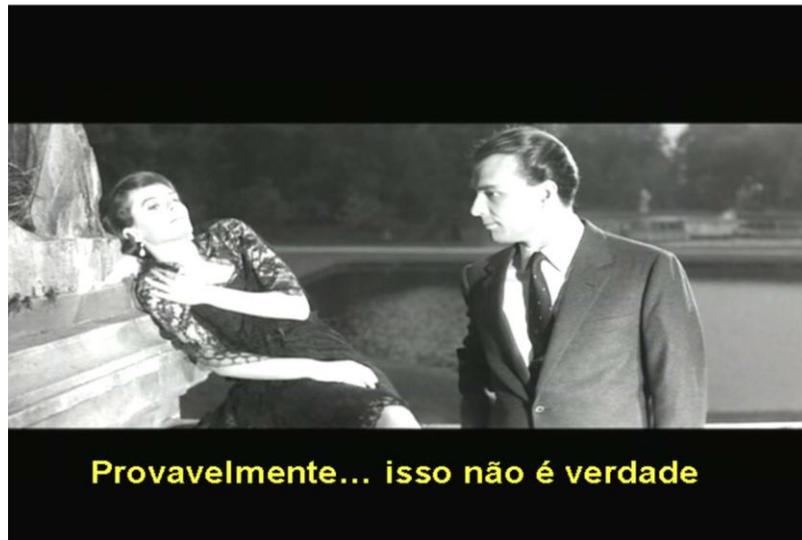


QUEIMAR era um prazer. Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e *alteradas*. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiendo seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história. Na cabeça impassível, o capacete simbólico com o número 451 e, nos olhos, a chama laranja antecipando o que viria a seguir, ele acionou o acendedor e a casa saltou numa fogueira faminta que manchou de vermelho, amarelo e negro o céu do crepúsculo. A passos largos ele avançou em meio a um enxame de vaga-lumes. Como na velha brincadeira, o que ele mais desejava era levar à fomalha um *marshmallow* na ponta de uma vareta, enquanto os livros morriam num estertor de pombos na varanda e no gramado da casa. Enquanto os livros se consumiam em redemoinhos de fagulhas e se dissolviavam no vento escurecido pela fuligem.



KULECHOV EXPLICITOU A CONSTITUIÇÃO DE UM AUTOMATISMO SUBJETIVO E COLETIVO, OU SEJA, MOSTROU QUE O PENSAMENTO FAZ-SE POR INTERMÉDIO DE UM CHOQUE. E, NO CINEMA, UM CHOQUE DIRETO NO SISTEMA NERVOSO, CAUSADO PELO MOVIMENTO DAS IMAGENS. É NO CINEMA, PORTANTO, QUE SE EFETUA O EM-SI DA IMAGEM, EM MOVIMENTO, EM AUTOMOVIMENTO. O CINEMA PARTE DE UM MOVIMENTO AUTOMÁTICO, OU SEJA, UM AUTOMOVIMENTO. O TEATRO E A DANÇA TAMBÉM PRODUZEM UM TIPO DE MOVIMENTO SEMELHANTE, MAS SEMPRE NA DEPENDÊNCIA DE UM MÓVEL. O CINEMA FAZ DO MOVIMENTO UM DADO IMEDIATO DA IMAGEM, INDEPENDENTE DE UM MÓVEL.







São séries logarítmicas

* * *

O que são Bressane e Sganzerla senão militantes em seu próprio deserto, em seu próprio terceiro mundo, cavando buracos e tocas, como os cães e os ratos de Deleuze e Guattari? Produzindo filmes que operam intensidades diretas. Militantes no sentido de viver determinadas situações e dentro dessas situações vividas produzir a possibilidade do novo. Viver a miséria do mundo, uma espécie de pobreza voluntária, e fazer desta miséria, ou melhor, da vivência desta miséria, um agenciamento coletivo de enunciação.

* * *

t.e.x.t.o d.e.m.ê.n.c.i.a

atingir o cérebro através da perfuração da

caixa craniana com uma broca chamada trépano.

obra praticada longe daqui.

Talvez no Egipto.

Não se sabe com que finalidade, talvez sagrada.

ARTE CIRÚRGICA DO ÊXTASE RADICAL:::;

Espécie de body-art full contact.

a abertura do osso da cabeça provoca uma

alteração da pressão cerebral favorecendo a

irrigação daquele lugar.

Os sacerdotes trepanados do Egipto. Uma beleza.

Arthur Omer dizia que após a trepanação

todos viveríamos com a

FACE GLORIOSA

para sempre.

trepanação
educação para todos

**desvio
art i cu**

l

q

ç

ñ

o

Le Complot



O próprio processo de arrumar sistematicamente todos os fatores que tenham, ou concebivelmente possam ter, uma relação qualquer com os problemas que estejam sendo estudados, impõe exigências à imaginação. Elaborar tais listas força o estudioso, pelo menos por breve tempo, a efetuar distinções e a examinar nuances que normalmente não são notadas, ou são desprezadas; força-o também a prestar atenção e a dedicar pensamentos a situações potencialmente importantes, bem como a influências que, em condições normais, ficariam fora do alcance de toda consideração, possivelmente por serem não óbvias ou improváveis, ou, mais provavelmente, por serem prevenções emocionais, profissionais ou doutrinárias. O esforço da imaginação e do intelecto, requerido para se colocar em foco uma determinada série de fatores potencialmente relevantes, não tem probabilidade de ser desperdiçado. Ainda que a maior parte de tais fatores não adquira nunca a menor significação para entrar em ação no mundo real, alguns deles, com toda probabilidade, adquirirão. Quase invariavelmente, um certo número, pequeno mas importante, das distinções feitas e das nuances estabelecidas, que se deixa de notar da primeira vez, torna-se importante em última instância. Em particular, certas possibilidades que hoje não merecem opção alguma, podem tornar-se merecedoras da mais séria consideração do dia para a noite, em resultado de novos desenvolvimentos. Alguns desenvolvimentos surpreendentes acontecem com frequência — e com frequência bastante para fazer valer a pena empregar-se tempo e recursos valiosos na sua preparação — pelo menos intelectualmente — a despeito de outras dificuldades intelectuais, sociais e burocráticas.

HISTOIRE DU (S) CINÉMA



Na delicadeza do som puro.
Uma espécie de murmúrio, meia-voz,
numa língua infinitamente pura.
Esse contraste e essa música.
Esta voz, apenas enrugando o ar,
este poder sussurrado,
estas perspectivas, estas descobertas,
estes abismos.

Quando a palavra é destruída, quando
já não é a dádiva que um homem faz a
outro e compromete algo do seu ser,
é a amizade humana que é destruída.
É tempo de o pensamento voltar a ser
o que na realidade é: perigoso para
o pensador e transformador do real.

Diz-se que uns pensam, outros agem,
mas a verdadeira condição do homem
é a de pensar com as suas mãos.

Todo ato criador contém uma ameaça
real para o homem que a ele se
atreve. É por aí que uma obra toca
o espectador ou o leitor. Se o
pensamento se recusa a ponderar, a
violentar, sujeita-se a sofrer sem
fruto todas as brutalidades que a
sua ausência libertou.

As contradições do mundo figuram na
equação fundamental de toda existência.
X é uma pessoa, um elemento criador,
mas um criador criado. Qualquer forma
de arte esta aí para que o artista a
interprete à sua maneira, e assim crie
uma emoção. O tempo destrói o ato e o
ato julga o tempo. Porque são as for-
mas que nos dizem finalmente o que há
no fundo das coisas.

Ora, o que é a arte senão aquilo
através do qual as formas se tornam
estilo? E o que é o estilo,
senão o homem?

O cinema teria, portanto, nada dos
outros nem de si mesmo. Não estava
ao abrigo do tempo, era o abrigo do
tempo. Sim, a imagem é felicidade,
mas perto dela mora o vazio, e todo
o poder da imagem só pode exprimir-
se apelando-lhe a ele.

A imagem, capaz de negar o vazio, é
também o olhar do vazio sobre nós.
Ela é leve, ele imensamente pesado.
Ela brilha, e ele é esta espessura
difusa em que nada se mostra.

Le Complot



Para se ter plena consciência da forma assumida pela realidade, é necessário se olhe para além de suas fronteiras, por todos os lados. A perspectiva apropriada requer uma visão de conjunto. Talvez mais importante ainda é que as nossas intuições já não são mais dignas de absoluta confiança como guia, como costumavam ser. Muitas idéias hoje úteis se afiguraram estranhas e mesmo ridículas, quando foram tomadas em consideração pela primeira vez.

O leitor dêste livro de especulações sobre o futuro relativamente distante poderá acreditar que há perigo em se introduzir excesso de imaginação nestes problemas, assim como há o risco de se perder numa densa maranha de estranhas impossibilidades. Contudo, se passarmos em revista as realizações passadas, efetuadas neste campo, encontraremos evidências relativamente poucas de dano causado por excesso de preocupação com o hipotético fora de moda, mesmo quando se encontram em jogo políticas de breve tempo de aplicação. Embora tenha havido a ocasional quimera em moda, capaz de desviar a atenção e os recursos, afastando-os de projetos que mais tarde se veio a verificar teriam sido mais úteis, uma breve consideração em torno de improbabilidades fora de moda não fica exposta à mesma objeção. Em todo caso, tem sido usualmente mais a falta de imaginação, do que o seu excesso, a originadora de decisões infelizes e de oportunidades perdidas. É precisamente porque o hipotético que se encontra em moda tende a dominar a planificação e as discussões cotidianas que é importante acentuar a relevância do hipotético que não se acha em moda. Espera-se que a realidade não introduza alguns dos seus testes operacionais, que são ácidos, mas potencialmente muito penosos.

YOUR GREATEST CREATION

IS THE LIFE YOU LEAD

deus entediado
cria o homem
o homem desentedia
homem entediado
deus cria os animais
os animais não desentediavam
deus cria a mulher
a mulher: serpente, toda a calamidade do mundo
da mulher vem a ciência
pela mulher o homem cria o conhecimento
acabam-se os sacerdotes e deuses se o homem se torna científico
a ciência é coisa proibida
o homem não deve conhecer
o medo infernal de deus: a ciência
a felicidade e a ociosidade levam ao pensamento
o homem não deve pensar
o conhecimento é o fim dos deuses
deus inventa a guerra
a guerra separa os povos
a guerra perturba a ciência
o conhecimento cresce apesar das guerras
o homem tornou-se científico: é preciso afogá-lo
a ciência prospera em circunstâncias felizes (tempo para conhecer)
é preciso tornar o homem infeliz
vem então o pecado
culpa e castigo, a ordem moral do mundo, foram criados contra a ciência
o homem não deve aprender, deve sofrer

[PEQUENO MANUAL PARA A RECRIAÇÃO SIMBÓLICA DO MUNDO]

ou oração para a despressurização do corpo

1. PELE

O sabão arranca os desenhos da epiderme.

O DRAGÃO TRAZ O RETORNO AO CAOS, REGRESSÃO À COSMOGONIA.

2. IDÉIA

Pedaços de onde Deus dormiu. O Pai criou algo exasperado. O Filho se deixa crer.

E O MEDO QUE SE PROCURA NA CRENÇA NÃO SE ENCONTRA NA BESTIALIDADE DO HOMEM. QUEM VIRIA APENAS PARA TE SALVAR? FALSO MESSIAS SUBVERTENDO VALORES SOCIAIS, MORAIS E RELIGIOSOS? A IDÉIA DE UMA REGENERAÇÃO DO MUNDO CONSTITUI ELEMENTO ESSENCIAL DAS CRENÇAS JUDAICO-CRISTÃS.

3. OSSO

A proclamação dos profetas na edificação do Cosmo renovado ou o grande triunfo da Santa História. Vivemos num mundo injusto e abominável, e precisamos da restauração do paraíso (escatológico) sobre a Terra?

A CONÇA DE OSSO DO MILENARISMO ABORÍGENES E PRIMITIVOS. MAIS FORTE QUE AS PENAS DO PASSARO SAGRADO DA ETERNIDADE.

4. PARAÍSO

Fomos condenados à dúvida e à procura de uma razão para crer no fim catastrófico e apocalíptico do mundo. Não bastasse o temor do fim, crescente e ameaçador, fomos condenados também à crença em que o mundo paradisíaco de origem será instaurado em seu lugar.

ORA, MAIS QUE UMA DESTRUIÇÃO E UMA POSSÍVEL RESTAURAÇÃO PARADISIACA, A REGRESSÃO AO CRIOS É UMA ESPÉCIE DE TÁBULA RASA DE TODA A HISTÓRIA, OU UMA MASSA CONFUSA PRIMORDIAL, DA ARTE À PSICANÁLISE.

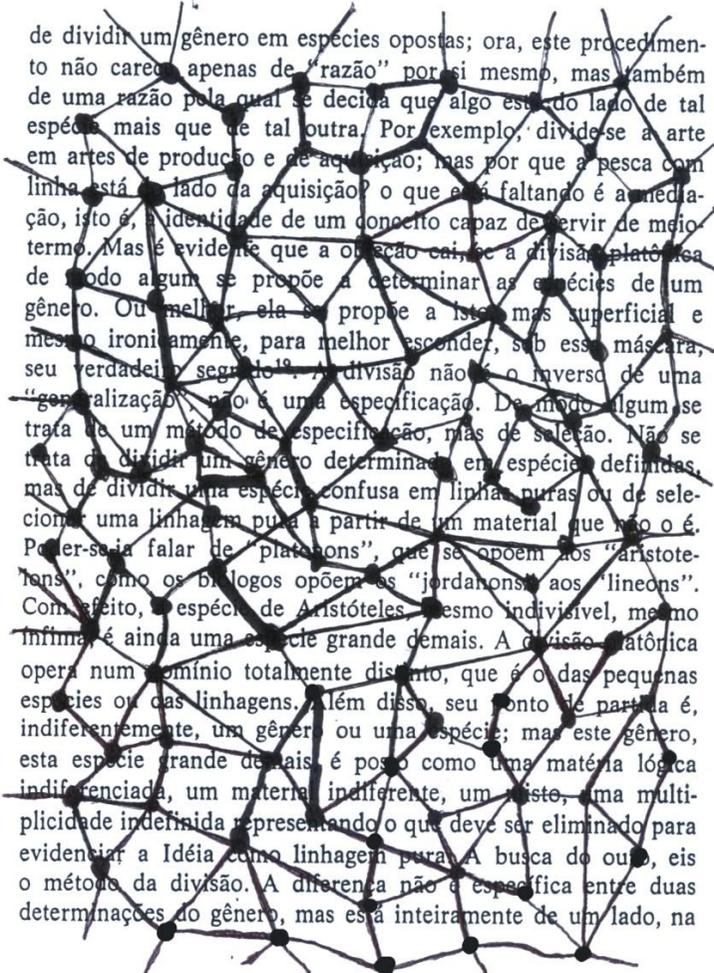
5. SANGUE

O mundo foi destruído. A humanidade aniquilada. Resta a carne. O sangue. E a divindade coloidal de sua fluidez. Os pecados da humanidade fizeram com que o Grande Criador colocasse termo a toda vida. Mitos diluvianos do sangue novo e purificado. Restam-nos apenas os fins (míticos ou não) sem precisões concernentes à eventual recriação do mundo.

QUE O SANGUE RETORNE IGUALMENTE INFECTADO.
E QUE OS ENTES DIVINOS TAMBÉM SOFRAM SUA PRÓPRIA
CATÁSTROFE, PORÉM NA IMPOSSIBILIDADE DE UMA
NOVA CRIAÇÃO.

O [redacted] sombrio [redacted] "diferenciador"

[redacted] a dificuldade [redacted] é a diferença [redacted]
[redacted] A
diferença de diferença relaciona a diferença [redacted]
[redacted] entre
séries heterogêneas, [redacted] e [redacted] uma ressonância,
[redacted] de semelhança [redacted]
e de uma identidade [redacted] a comunicação?
Diferença [redacted]
impossível? [redacted]
[redacted] a diferença [redacted] em virtude
de uma semelhança [redacted] e de uma identidade
[redacted] É [redacted] a maior atenção
[redacted] da diferença, [redacted]
[redacted]
[redacted] a comunicação? [redacted]
[redacted] mas é precedido por um [redacted] sombrio, [redacted]
[redacted]
no vazio. [redacted] sistema [redacted]
sombrio, [redacted] a comunicação [redacted]
[redacted]
[redacted] o [redacted] sombrio [redacted]
[redacted] Não existe dúvida [redacted] uma identidade [redacted]
[redacted] e uma semelhança [redacted] em comunicação.
[redacted]
[redacted] a semelhança [redacted]
[redacted] do sombrio [redacted]
[redacted] sobre [redacted] a ilusão de uma [redacted]
[redacted] ilusão de uma seme-
lhança [redacted] Então, [redacted] semelhança [redacted]
[redacted]
[redacted]
[redacted] invisível [redacted]
[redacted]
[redacted] da diferença. [redacted]



de dividir um gênero em espécies opostas; ora, este procedimento não carece apenas de "razão" por si mesmo, mas também de uma razão pela qual se decida que algo está do lado de tal espécie mais que de tal outra. Por exemplo, divide-se a arte em artes de produção e de aquisição; mas por que a pesca com linha está do lado da aquisição? o que está faltando é a mediação, isto é, a identidade de um conceito capaz de servir de meio termo. Mas é evidente que a objeção caíbe a divisão platônica de modo algum se propõe a determinar as espécies de um gênero. Ou melhor, ela se propõe a isto mas superficial e mesmo ironicamente, para melhor esconder, sob essa máscara, seu verdadeiro segredo¹⁹. A divisão não é o inverso de uma "generalização", não é uma especificação. De modo algum se trata de um método de especificação, mas de seleção. Não se trata de dividir um gênero determinado em espécies definidas, mas de dividir uma espécie confusa em linhas puras ou de selecionar uma linha pura a partir de um material que não o é. Poder-se-ia falar de "platonons", que se opõem aos "aristoteions", como os biólogos opõem os "jordanons" aos "lineons". Com efeito, a espécie de Aristóteles, mesmo indivisível, mesmo ínfima é ainda uma espécie grande demais. A divisão platônica opera num domínio totalmente distinto, que é o das pequenas espécies ou das linhagens. Além disso, seu ponto de partida é, indiferentemente, um gênero ou uma espécie; mas este gênero, esta espécie grande demais, é posto como uma matéria lógica indiferenciada, um material indiferente, um *tauto*, uma multiplicidade indefinida representando o que deve ser eliminado para evidenciar a Idéia como linhagem pura. A busca do outro, eis o método da divisão. A diferença não é específica entre duas determinações do gênero, mas está inteiramente de um lado, na

19. Sobre a crítica da divisão platônica por ARISTÓTELES, cf. *Primeiros analíticos*, I, 31; *Segundos analíticos*, II, 5 e 13 (é neste último texto que Aristóteles mantém para a divisão um certo papel na determinação da espécie, mesmo que ele corrija, por um princípio de continuidade, as insuficiências que acredita descobrir na concepção de Platão). — Mas a que ponto a determinação de espécies é somente uma aparência irônica, e não o objetivo da divisão platônica, vê-se bem, por exemplo, no *Político*, 266 b-d.

linhagem que se seleciona: não mais os contrários de um mesmo gênero, mas o puro e o impuro, o bom e o mau, o autêntico e o inautêntico, num misto que forma uma espécie grande demais. A pura diferença, o puro conceito de diferença, e não a diferença materializada no conceito em geral, no gênero e nas espécies. O método e o objetivo do método da divisão é a seleção dos rivais e a prova dos pretendentes — não a *αὐτὸς ὅρασις*, mas a *ἀποβήθησις* (vê-se bem isto nos dois exemplos principais de Platão, no *Político*, em que o político é definido como aquele que sabe “apastorar os homens”, mas muita gente se apresenta: comerciantes, lavadores, padeiros, banistas, médicos, dizendo: o verdadeiro pastor de homens sou eu!, e no *Fedro*, em que se trata de definir o bom delírio e o verdadeiro amante — em que muitos pretendentes aparecem para dizer: o amante, o amor sou eu!). Em tudo isto não se trata de espécies, salvo por ironia. Nada de comum com as preocupações de Aristóteles: não se trata de identificar, mas de autenticar. O único problema que atravessa toda a filologia de Platão, que preside a classificação da ciência ou das artes, é sempre o de avaliar os rivais, de selecionar os pretendentes, de distinguir *a coisa e sua simulacros* no âmbito de um pseudo-gênero ou de uma espécie grande demais. Trata-se de estabelecer a diferença: trata-se, assim, de operar nas profundidades do imediato, de fazer a dialética do imediato, a prova perniciosa, sem fio e sem filete, pois, segundo antigo costume, presente no mito e na epopéia, os falsos pretendentes devem morrer.

Nossa questão não é ainda saber se a diferença positiva está entre os verdadeiros e os falsos pretendentes, do modo como Platão o diz, mas antes, saber como Platão estabelece esta diferença graças ao método da divisão. O leitor tem aqui uma viva surpresa, pois Platão faz intervir um “mito”. Dir-se-ia, portanto, que a divisão, desde que abandona sua máscara de especificação e descobre seu verdadeiro objeto, renuncia, todavia, a realizá-lo sendo substituída pelo simples “jogo” de um mito. Com efeito, desde que chega à questão dos pretendentes, o *Político* invoca a imagem de um Deus que comanda o mundo e os homens no período arcaico: só este deus merece, propriamente falando, o nome de Rei-pastor dos homens. Mas precisa-

Le Complot



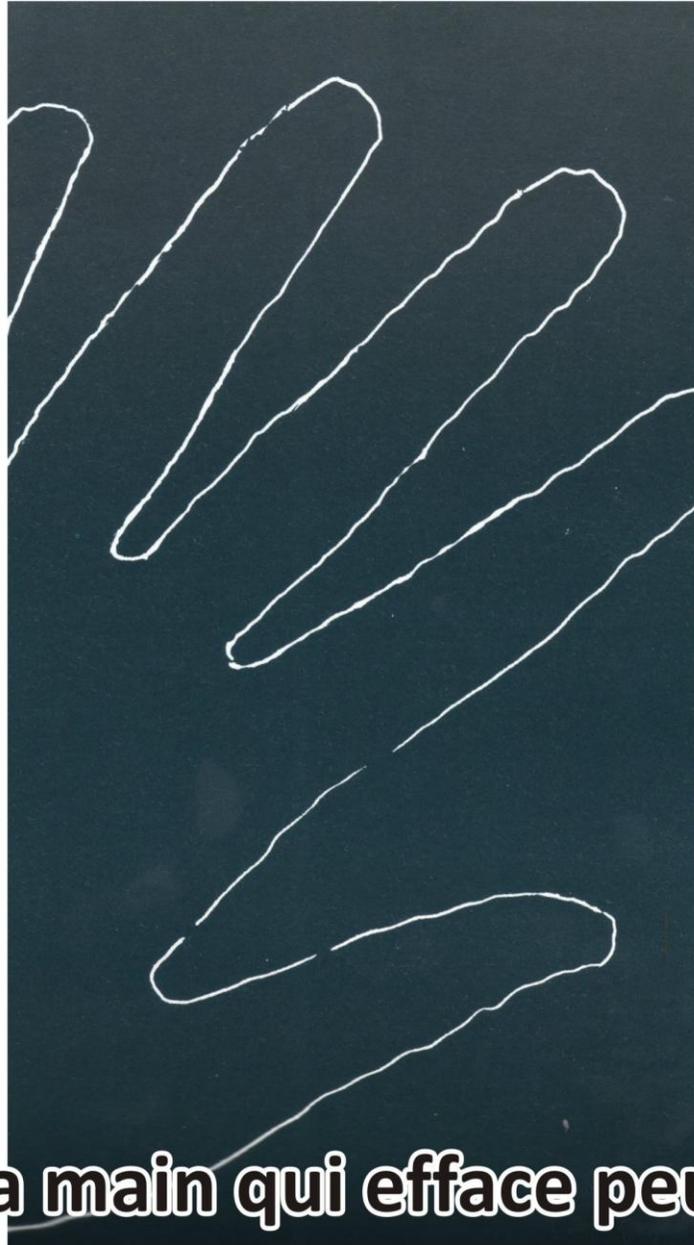
Depois de cinco minutos de bom galope, Jane reconheceu um conjunto de árvores que só crescem na Suécia – ali estavam, devidamente protegidas por telas e um sistema de refrigeração especial. Três jardineiros estavam destacados para cuidar dessa pequena floresta sueca. Jane, bisbilhoteira como sempre, quis saber por quê. A velha Ama respondeu: – O Magnífico queria dar a oportunidade às jovens gerações de fazerem filmes suecos. Sem essas árvores, o cinema nacional estará perdido. Não poderá jamais produzir filmes suecos, como Bergman, por exemplo. Todos os filmes de Bergman são suecos e sabe por quê? Porque ele vive na Suécia. Isso é uma grande vantagem para quem se dedica à sétima arte. É verdadeiramente impossível fazer um filme sueco sem árvores suecas... Nós ainda somos um país muito primitivo e o Magnífico estava tentando colaborar com o cinema nacional importando essas árvores... Mas não se deram bem aqui nos trópicos... É uma fatalidade: para que existem os trópicos? Pode me dizer? Para quê? Aqui no nosso país estamos condenados a só produzir filmes nacionais, e não suecos como na Suécia... E para os filmes nacionais, como se sabe, não existe mercado...



leitura
(da obra)
leitura, forma
leitura, morta
lenta-mente, coagula

obra
intensa
revira, incomoda
tira o sono, acalma
derrama, sangra, ~~(sangra)~~
macula, inflama
cicuta, envenena

obra
estranha
coloca pra fora
dobra
na ponta da faca
revira o estômago
excita, regurgita, goza
morte, escura,
dúvida, órfã,
obra
merda
obra



seule la main qui efface peut écrire

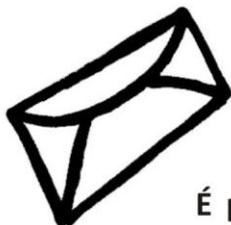
minifesto 3 | a mão como ferramenta

Levar a desterritorialização até o ponto em que não existam mais do que intensidades. Trabalho solitário e clandestino que forma, no final das contas, um bando, uma horda, uma multidão, por contaminação. Tirar proveito, não dos outros, mas do encontro com a produção dos outros. E esse encontro se dá nos textos, nas imagens, no agenciamento que isso tudo proporciona. E cria algo novo. Gera um movimento. Fazer do texto alheio um germe. Cut-up e pick-up combinando os heterogêneos, desterritorializando e sacando o original de seu domínio.

Não ser apenas original, eis a questão. Subverter a autoria e a originalidade. A origem, pouco importa. Quebrar as linhas originais, proliferar as linhagens, fazer da origem um germe para espaços desconexos, outro bloco. Afinal de contas, como diria Godard sobre a amplitude das maneiras de expressão: tudo forma um bloco.

Destruir para criar. Desconectar para justapor. A mão é a ferramenta.

“Somente a mão é capaz de operar efetivamente as conexões de uma parte a outra do espaço” (Deleuze)



É preciso deixar claro que o intuito não é reconstrução do sentido, nem produção de um novo discurso, apenas. Sim, trata-se disso. Mas o intuito é tornar palpáveis as forças que estão em jogo tanto nos discursos originais quanto em um novo sentido ou não-sentido que possa ser criado, intercalando subespaços, encaixando pequenos monólogos. Valoriza-se, assim, alguns processos de associação (novas relações não presentes nas informações isoladas), sem perder o caráter sensível dos seus elementos constitutivos.



Le Complot



Nos hábitos literários também é todo-poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros sejam assinados. Não existe o conceito de plágio: ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo. A crítica tem o costume de inventar autores: escolhe duas obras discrepantes — o *Tao te king* e *As mil e uma noites*, digamos — e as atribui a um mesmo autor, determinando, em seguida, com probidade a psicologia desse interessante *homme de lettres*...

Também são diferentes os livros. Os de ficção abrangem um único argumento, com todas as permutações imagináveis. Os de natureza filosófica contêm, invariavelmente, a tese e a antítese, o rigoroso pró e o contra de uma doutrina. Um livro que não inclua seu contralivro é considerado incompleto.



ELE

Oi.

ELA

Oi.

ELE

Eu gostaria de propor uma experiência.

ELA

Fale.

ELE

**Estava pensando em exploração bio-social
com revestimento neuroquímico.**

ELA

**Espere, está me convidando pra
sair?**

ELE

**Eu caracterizaria como a modificação do
nosso paradigma colegas/amigos com a
adição de um componente de encontro.
Mas não precisamos falar em terminologia
ou semântica.**

ELA

Que tipo de experiência você

propõe?

ELE

Existe uma metodologia padrão nessa

área: eu te pego, te levo num restaurante.

Depois assistimos a um filme,

provavelmente uma comédia romântica.

ELA

Interessante. E você concorda que

a primeira maneira de avaliar o

sucesso ou fracasso do encontro

será baseada na reação bioquímica

durante o beijo de boa noite?

ELE

Batimentos cardíacos, feromônios, etc.

Sim.

ELA

**Por que não simulamos que o
encontro foi bom, e chegamos a
essa variável?**

ELE

Quer que eu te beije agora?

ELA

Sim.

ELE

Pode definir os parâmetros do beijo?

ELA

**De boca fechada, mas romântico.
Quer bala de menta?**

ELE

Sim, obrigado. Devo contar até três?

ELA

**Não, acho que tem de ser
espontâneo.**

<<< BEIJO >>>

ELA

O que achou?

ELE

Você propôs a experiência. Acho que você
deva apresentar as conclusões primeiro.

ELA

Justo.

No lado positivo, foi um bom beijo.

Técnica razoável, sem excesso de
cuspe. Por outro lado, sem
estímulos.

ELE

Nenhum?

ELA

Nenhum.

ELE

Então obrigado por seu tempo.

ELA

Eu que agradeço.

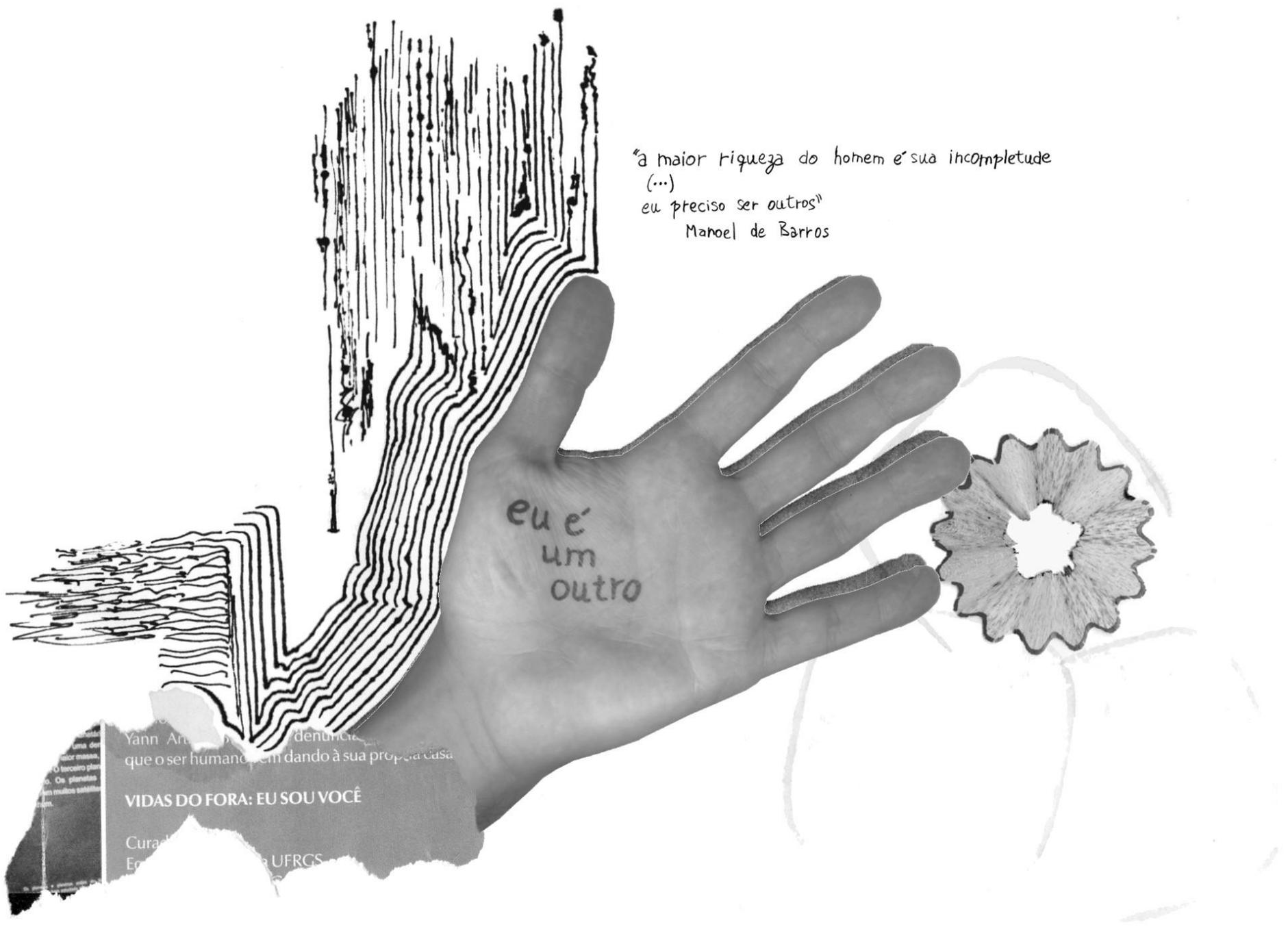
"a maior riqueza do homem é sua incompletude
(...)
eu preciso ser outros"
Manoel de Barros

eu é
um
outro

Yann Ar... denunci...
que o ser humano em dando à sua própria casa

VIDAS DO FORA: EU SOU VOCÊ

Curad...
Esp... UFRGS





"O HOMEM, OS ANIMAIS E AS FLORES,
VIVEM TODOS DENTRO DE UM CAOS ESTRANHO
E PERMANENTEMENTE REVOLTO. CHAMAMOS
COSMO AO CAOS AO QUAL NOS ACOSTUMA-
MOS. CHAMAMOS CONSCIÊNCIA - E MENTE,
E TAMBÉM CIVILIZAÇÃO - AO INDIZÍVEL
CAOS INTERIOR DE QUE SOMOS COM-
POSTOS!" D. H. LAWRENCE.



O FARSANTE DESCOBRIU
CEDO QUE O MELHOR
É NÃO SER ELE.



anti-livro de um não-artista

VERSÃO 2

meus sentimentos nunca têm objetivo específico.
desejo, por exemplo.

algumas vezes você conhece seu objeto de desejo,
outras não.

Pode alguma expressão não se referir a um
objeto específico? ordem... lógica...

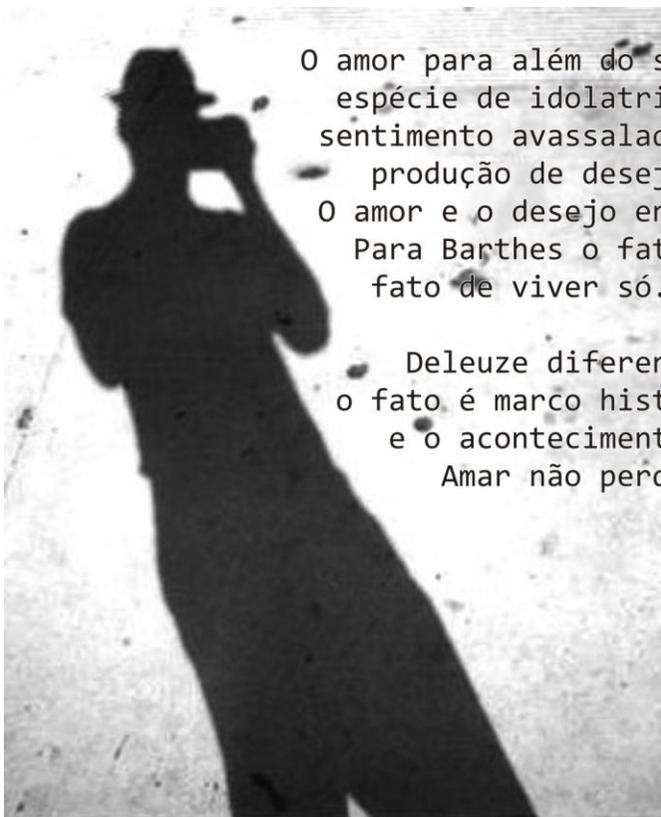
Por exemplo, algo pode me fazer chorar, mas...
a razão para minhas lágrimas não está
contida em meu rosto.

Em outras palavras...

Você pode descrever o que acontece quando
eu faço algo sem necessariamente
indicar o que me move a fazer isso.

toda a fragilidade....





O amor para além do sentimento belo, da paixão como uma espécie de idolatria ao amo, ao chefe, mas como um sentimento avassalador, fisicamente avassalador, produção de desejo, impossível de mensurar ou controlar.

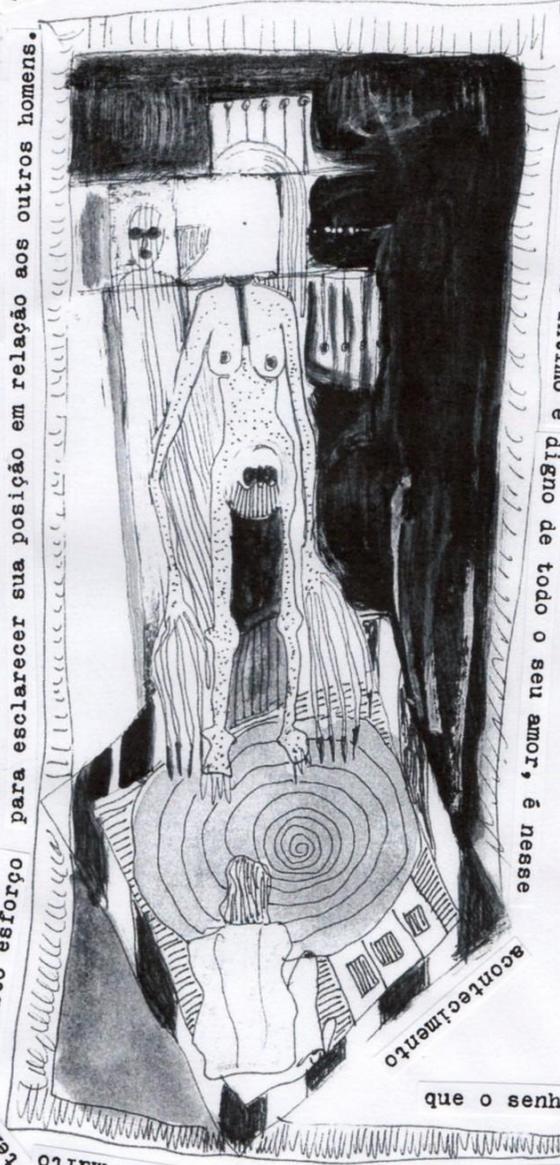
O amor e o desejo enquanto delírio.

Para Barthes o fato de viver junto corresponde ao fato de viver só. Basta que esse seja o real fado (amor-fati nietzscheano).

Deleuze diferencia fato e acontecimento afirmando que o fato é marco histórico, ocorrência empírica, e o acontecimento tem potência virtual.

Amar não perde sua força potente no infinitivo.

de
 própria infância ou anseio do próprio futuro
 trabalhar de algum modo, sem perder muito tempo
 apenas preste nem muito esforço
 atenção no que surge a partir de dentro e eleve-o acima
 para esclarecer sua posição em relação aos outros homens.
 Se um acontecimento mais íntimo é digno de todo o seu amor, é nesse
 acontecimento
 que o senhor
 deve
 lembrança
 pode ser
 então dê a esse pensamento o nome que quiser;
 leve dentro de si,
 pense, meu caro, no mundo que o senhor
 vê de tudo que o senhor percebe em torno.

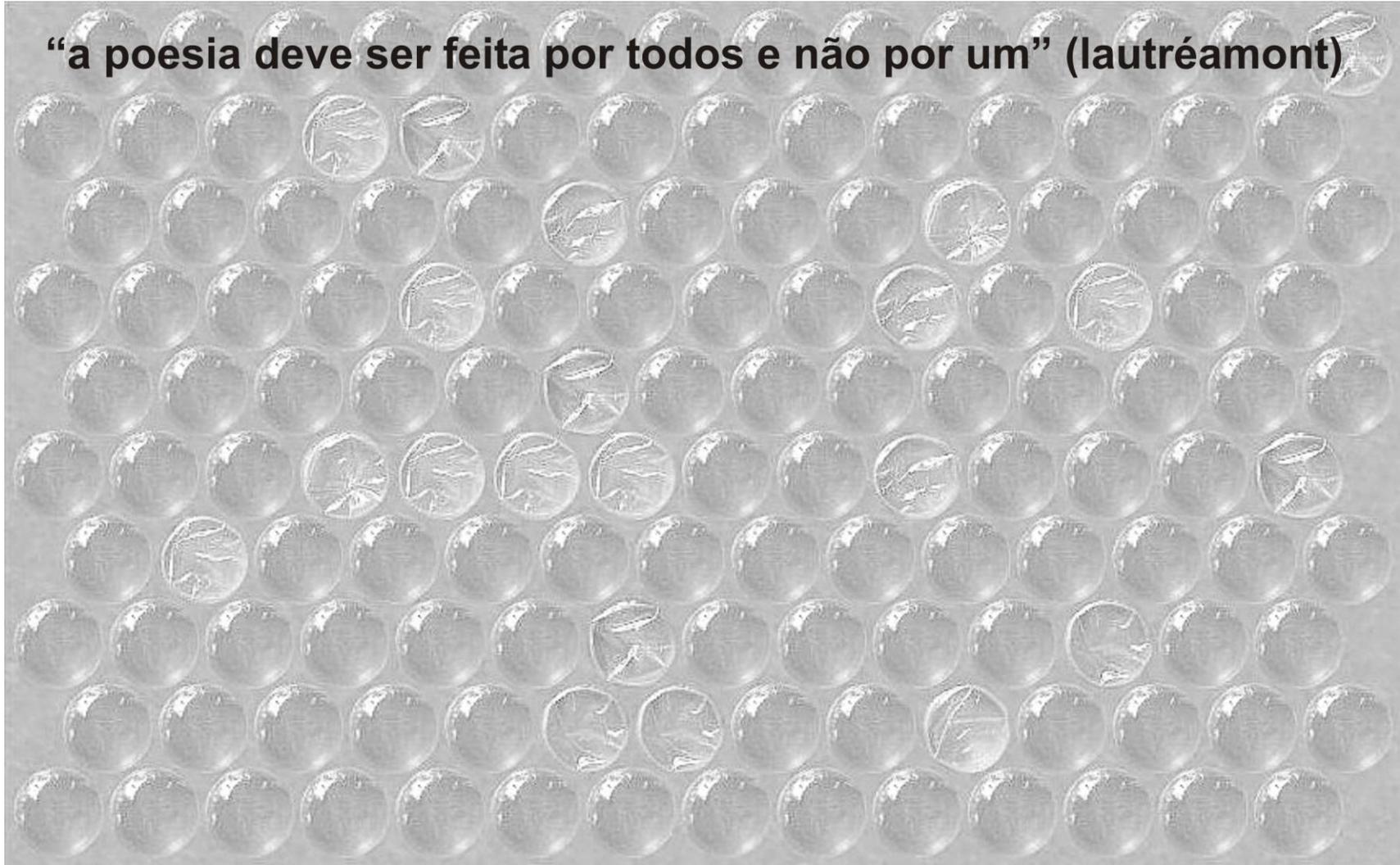


Mallarmé talvez tenha sido (e evidentemente foi) o primeiro a propor e estudar categoricamente uma unificação das narrativas literária e plástica, através da utilização da palavra como forma visual no poema. Inventou então um processo de composição poética, transferindo movimento às palavras, transformando assim o poema em objeto visual, para além de literário. Criou a exigência (cara a alguns leitores) de novos tipos de fruição do poema.

Burroughs colocava o acaso em lugar de destaque na escritura, e mais do que isso, afirmava que algumas situações poderiam introduzir o fator espontâneo de maneira incisiva na produção escrita. Mallarmé pretendia eliminar o imprevisto em todos os processos literários, abolindo assim a realidade e a casualidade das palavras.

De certa forma Burroughs e Mallarmé andavam em direções semelhantes e tempos distintos, mesmo que por vias bem diferentes, em relação à potencialidade da experimentação plástica na literatura sob o efeito visual. O primeiro buscando a todo custo uma demolição das regras, uma subversão do sentido e da autoria, enquanto o segundo refletia sobre a materialidade do ato de escrever, buscava uma tipografia funcional que espelhasse as metamorfoses e os fluxos do pensamento. Ambos interferiam no acaso e sentiam a necessidade de compor o espaço no texto literário.

“a poesia deve ser feita por todos e não por um” (lautréamont)





que bonito es un entierro
ire a verte al cementerio, con una flor y un perro



- ✓ derir
- ✓ narrativa
- ✓ trágico
- ✓ nonsense
- ✓ sofrimento
- ✓ ferida
- ✓ texto
- ✓ produz
- ✓ corrente
- ✓ apatiguar
- ✓ máscaras
- ✓ cena
- ✓ conceito
- ✓ intervenções
- ✓ fantasia
- ✓ escrita
- ✓ linguagem
- ✓ autor
- ✓ nada
- ✓ reverberação

* PALAVRAS ANOTADAS ALEATORIAMENTE DURANTE UMA AULA QUALQUER EM 2009.

DEZ
DESABA
DESAPARECE
PARECE
PAR

ergoto
rizoma
zigoto
risoto

ES	Ri	Zi	Ri
GO	ZO	GO	SO
TO	MA	TO	TO

ES(GO TO)
RIZO(MA)
ZI(GO TO)
RISO(TO)

[fenecimento]

sich in die büsche schagen



Apenas uma sombra que não pode ser vista.
E o fim já ficou pra trás, pois como diria Cortázar esta é uma dissertação prescindível.

« If you get far enough away you'll be on your way back home » Tom Waits,

[matéria sinalética]

ALMEIDA, Gabriela M. R. **O Cinema Punk**. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), POSCOM/UFBA, Salvador, 2009.

BARROS, Manoel de. **Autoretrato a los 90 y otros poemas** – edición bilingüe. Tradução Douglas Diegues. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. **As Estratégias fatais**. Tradução A . M. Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BECKET, Samuel. **Fim de partida**. Tradução Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

BOAL, Augusto. **A deliciosa e sangrenta aventura latina de Jane Spitfire**. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451: a temperatura na qual o papel do livro pega fogo e queima**. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2007.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A Experiência do Cinema**. Tradução Ismail Xavier e João Luiz Vieira. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 341-352.

BURROUGHS, William S. **A revolução eletrônica**. Lisboa: Vega, 1994.

_____. **Nova Express**. New York: Grove Press, 1992.

_____. **O método do cut-up**. Tradução de Ricardo Rosas do texto da página de Burroughs no site da S Press, editora alemã de poesia acústica. Disponível em <http://www.eulalia.kit.net/textos/burroughs.pdf>. Acesso em 25/11/2009.

CALLON, Michel. **A agonia de um laboratório**. Reprodução livre, em Português Brasileiro, do texto original de Michel Callon para fins de estudo, sem vantagens pecuniárias envolvidas. Tradução de Ivan da Costa Marques, s/d.



CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-tempo – Cinema 2**. Tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992a.

_____. **Diferença e repetição**. 2. ed. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Lógica do sentido**. 4. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1992b.

_____. **Kafka, por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Tradução Aurora Fornoni e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

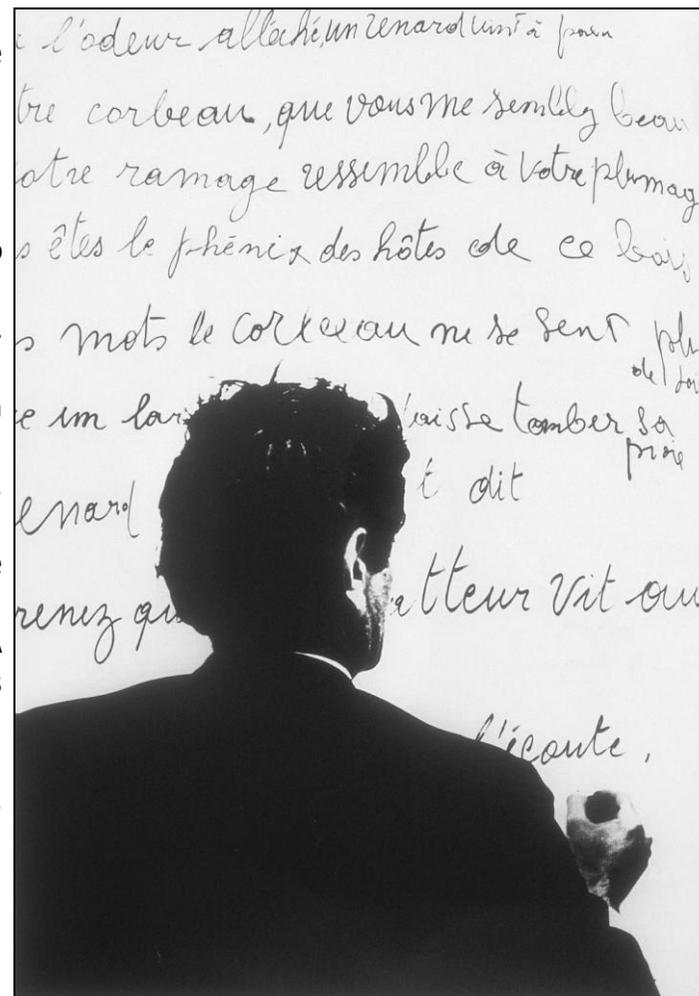
EISENSTEIN, Serguei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A Experiência do Cinema**. Tradução Vinícius Dantas. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 187-198.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Limiar, 2000.

FONSECA, Márcio A. **Do incômodo das imagens à inquietação do pensamento**. In: Revista Verve. Nº 06. São Paulo: 2004, p. 47-58.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 25. ed. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GODARD, Jean-Luc. Montagem de textos 1952-1967. In: GRÜNNEWALD, José Lino. (org.). **A idéia do cinema**. Tradução José Lino Grünnewald. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 137-152.



IGNATIEFF, Michael. **Magnum degrees**. New York: Phaidon Press, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAFKA, Franz. **Um relatório para uma academia**. In: Um médico rural. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 59-72.

KAHN, Herman; WIENER, Anthony J. **O ano 2000** – Uma estrutura sobre os próximos trinta e três anos. 3. ed. Tradução Daniel Bell. São Paulo: Melhoramentos, 1969.

LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 35-86.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

_____. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LAWRENCE, D. H. **Selected Critical Writings**. Tradução Z. Oxford: Oxford University Press, s/d.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

MARQUES, Ivan C. **Fatos e artefatos como construções sociotécnicas**. Disponível em <<http://www.necso.ufrj.br/Ementas/Fatos&Artefatos.htm>>. Acesso em: 12 ago. 2007.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

MORAES, Márcia. A ciência como rede de atores: ressonâncias filosóficas. **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, vol. 11, n. 2, p. 321-33, mai./ago. 2004.

_____. Sobre a noção de rede e a singularidade das ciências. **Revista Documenta**. Ano VIII, n.12/13, p.57-70, 2001-2002. Disponível em <<http://www.necso.ufrj.br/MM/MM.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2007.



NIETZSCHE, Friedrich W. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O Anticristo e Ditirambos de Dionísio**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **A gaia ciência**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NOUVEL, P. **A arte de amar a ciência**. Tradução Fernando Jacques Althoff. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.

ONFRAY, Michel. **Contra-história da filosofia: as sabedorias antigas**, I. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

PARENTE, André. (org). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed.34, 1993.

PIGLIA, Ricardo. **Teoria do Complô**. In: Revista Serrote: Uma Revista de Ensaio, Ideias e Literatura. Nº 2. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 96-111.

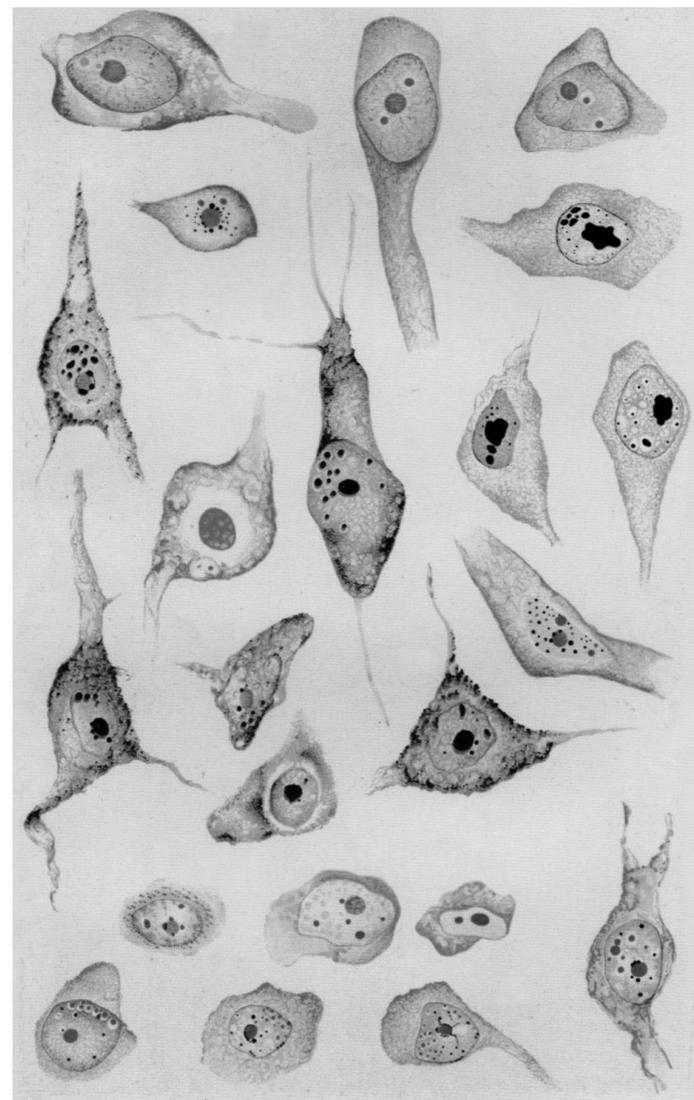
PIGNATELLI, Frank. O que posso fazer? Foucault e a questão da liberdade e da agência docente. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 127-154.

PLAZA, Julio. Mail Art: arte em sincronia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas - anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

REED, Lou. **Pass Thru Fire: The Collected Lyrics of Lou Reed**. London: Bloomsbury Publishing, 2002.

SCHÉRER, René. Aprender com Deleuze. In: **Educ. Soc.**, Campinas, v. 26, n. 93, set/dez 2005, p. 1183-1194.

SERRES, Michel. **Hominescências: O começo de uma outra humanidade?** Tradução Edgard de Assis Carvalho e Marisa Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.



STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. Tradução Max Altman. São Paulo: Ed. 34, 2002.

TARDE, Gabriel. **Monadologia e sociologia** – e outros ensaios. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

VASCONCELLOS, Jorge. A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema. In: **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan/jun 2008, p. 155-168.

_____. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

WARREN, Frank. **Post Secret** – Extraordinary Confessions from Ordinary Lives. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2005.

ZORDAN, Paola. FragmentAÇÕES, dilacerações, diluições. In: **18º Encontro da ANPAP** – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2009, Salvador – Bahia. Transversalidades nas Artes Visuais, 2009a.

_____. Melodrama e Ideal Ascético em Nietzsche: para pensar o mau gosto. In: **32 Reunião Anual da ANPED** – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação, 2009, Caxambu – Minas Gerais. Sociedade, Cultura e Educação: novas regulações?, 2009b.

