



Luminoso na caída postrema de um dia escuro, o sol deixa de bilhar e se põe. Sentado bem quieto junto à janela do vale, gira normalmente agora a cabeça e vê como o sol se afunda no sul-este. Ainda ganha certos ânimos e vai a apossar-se junto a janela de poente a contemplá-lo, afundado, e depois o resplendor crepuscular. Sempre muito quieto, por alguma razão, um pouco depois, junto à janela aberta, olhando ao sul em uma pequena vertical poltrona de vime com braços. Os olhos miram fixamente sem ver até que, transcorrido algum tempo, o primeiro movimento conclui, mesmo que sem ver sequer quando ainda tem luz. Novamente bem quieto, tudo muito quieto, visivelmente quieto, até que os olhos se abrem de novo, quando ainda há luz, bem que menos. Agora normalmente gira a cabeça noventa graus para contemplar o sol, e, quando este tem ido, o resplendor que se apaga. Incluso despertam-lhe alguns ânimos e vai a apossar-se junto à janela de poente até que está completamente escuro e incluso algumas tardes, por alguma razão, mais tempo. Então os olhos abrem-se de novo no que, se não completamente, é quase um único movimento. Ainda bastante quieto então na janela aberta encarando o sul sobre o vale nesta cadeira de vime, de fato olhando de perto não quieto mas tremendo todo. Uma inspeção próxima, dita detalhe por detalhe, soma finalmente sobre este todo não a quietude, para nada, mas tudo tremendo em todos lados.

Samuel Beckett fizzle 5:still

2

EIN BLATT, BAUMLOS FÜR BERTOLT BRECHT: WAS SIND DAS FÜR ZEITEN, WO EIN GESPRÄCH BEINAH EIN VERBRECHEN IST, WEIL ES SOVIEL GESAGTES MIT EINSCHLIESST?

CELAN. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*, p. 333

QUE TEMPOS SÃO ESTES, EM QUE
UMA CONVERSA SOBRE ÁRVORES CHEGA A SER UMA FALTA
POIS IMPLICA EM SILENCIAR SOBRE TANTOS CRIMES?

(B. BRECHT. *Poemas e canções*, p. 91.)

UMA FOLHA, SEM ÁRVORES,
PARA BERTOLT BRECHT:

QUE TEMPOS SÃO ESTES,
EM QUE UMA CONVERSA
É QUASE UM CRIME
POIS TANTO DIZER
COMPRIME?

CELAN. *Die Gedichte: Kommentierte Gesamtausgabe*, p. 333

QUE TEMPOS SÃO ESTES, EM QUE QUAISQUER
INTENTOS DE ARTICULAÇÃO ATRAVÉS
DA LINGUAGEM PARECEM UM CRIME?,
DIZ O POETA

Paul de Man, *Critical Texts*, 1948-73

3

As metáforas, ele afirma, estão estruturadas verticalmente, de forma que um segundo e superior significado fica acima o senso literal das palavras y determina seu sentido desde cima. Metonímia, por outro lado, tem lugar num plano horizontal e sem fricção: um sentido escorrega no outro, sem hierarquia, sem autoridade, e sem fim. Para Barthes, em *Historia do Olho*, o olho não é uma metáfora do sol o o sol uma metáfora do ovo. Em vez há só uma corrente metonímica olho-sol-testículo-ovo-etc... não há portanto um significado conclusivo ou superior para a novela - excepto, é claro, pela falta de finalidade mesma. este nivelamento o liquefação.

4 Phasmides

Ausência / presença / Aparição - o momento / evento de aparecer

Signos, como objetos representando algo, não existem de uma forma literal e também não apenas aparecem. Quaisquer objeto pode ser estabelecido como signo em períodos mais curtos ou mais longos de tempo através de iteração em um determinado contexto. O significado não é uma coisa dada, tem que ser estabelecido através do uso de tais signos.

Você pode olhar para algo, contemplando-o intensamente sem contemplar o objeto em si, mas algo completamente diferente. De uma perspectiva puramente operacional, do significado, do funcionamento de um signo, sua materialidade não importa, mas nossa percepção tende a ser distraída por ela. Distração é produtiva. Distração é um movimento em direção à outra coisa, isso significa que nossa atenção se desviou para uma questão diferente, uma linha de pensamento diferente, não significa que nós não prestemos atenção a nada.

Distração também significa diversão ou que algo é emocionalmente perturbador. Tudo o que pode acontecer enquanto observando um signo somos pegos em sua materialidade. Como isto muitas vezes não é útil, na vida cotidiana nos acostumamos a ler os signos de uma maneira específica. Leitura significa ignorar a maioria da materialidade de um signo - não olhamos para o tom de preto de uma carta em uma folha de papel, não refletimos o tipo e o tamanho de letra de uma carta. Em vez disso, só lemos, o que significa que reconhecemos formas, não de letras, mas geralmente de palavras inteiras e sequências de palavras (se soubermos a língua). Nesse sentido, a escrita é um exemplo de um sistema de signos se tornando transparente. Sua transparência é uma necessidade, pois de outra forma não seria eficiente, operacional, funcional, como sistema de signos. Aprender a ler significa aprender a ignorar a maioria do que vemos, para olhar através da escrita e entender o seu significado, reconhecendo as formas e estruturas ignorando sua forma específica. Isto, obviamente, só funciona com sistemas de signos que conhecemos. Aprender a ler, a conhecer um sistema de signos é um trabalho árduo, pois um tem que configurar a percepção visual de uma determinada maneira. E o que é mais dramático no longo prazo - não há maneira de sair dessa configuração uma vez que você conhece o sistema.

Olhando para algo sempre olhamos para alguma coisa - ou seja, nós o definimos, vemos um certo shape, uma forma, um signo, uma carta... Estamos determinados a fazer sentido do que vemos, não podemos parar nossa mente de produzir sentido, isso é parte da condição humana pois é a nossa forma de navegar o mundo. Nossa percepção visual é crucial neste processo, pois nós não somos animais cujos outros sentidos (olfato, audição) forneçam muita orientação (Isso muda, claro, se perdemos nossa visão). Nós não podemos olhar para nada ou para coisa nenhuma, isso seria assustador quanto isso significaria que olhamos para algo que não entendemos, que nós não conhecemos. Por essa razão não podemos suportar olhar para nada, vazios devem ser preenchidos. Cada explicação possível para o que nós olhamos como ininteligível é inquietante para nós.

Um signo vago, algo que é subdeterminado, é inquietante, pois exige a capacidade de lidar com diferentes significados e cenários ao mesmo tempo (É este um graveto ou um animal? Posso pegá-lo e quebrá-lo ou irá me atacar?). Se não se podemos ou não nos decidimos por um significado ou uma opção como sentido de algo, nos encontramos numa situação de estase. Estase pode significar inatividade ou equilíbrio. Podemos perceber esta situação de ser confrontado com o subdeterminado como uma paralisação insalubre / impasse, ou como um delicado equilíbrio de diferentes possibilidades que nos permite estar em um estado flutuante de mente.

E podemos olhar para alguma coisa e a perceber como algo completamente diferente. Olhar para um bicho-pau (phasmid) é um bom exemplo para isso. É um exemplo que é exótico para muitas pessoas pois os bichos-pau vivem apenas em certas partes do mundo. Mas há fasmídeos em todo o mundo - objetos que se parecem com outra coisa e objetos que se parecem a outra coisa contanto que não se movem. Quietude e movimento são dois estados de ser (de signos, de imagens...), duas qualidades que fazem toda a diferença; ou seja, a mudança de um estado para outro - do movimento à quietude ou da imobilidade ao movimento - produz diferença. Sinais mudam de significado quando eles começam a se movimentar e quando eles param de se mover. Pode não ser o seu significado que aparece e, portanto, torna-se inteligível ou legível. É apenas sua aparência que muda, que não deve ser confundido com o seu significado. Também o tempo se torna visível apenas através do movimento, uma ocorrência quase metafísica.

Benjamin Meyer-Krahmer, primeiras notas a respeito do filme Phasmids, em discussão com o artista.

Exemplos de signos / Ícones que mudam seu significado de um estado ao outro

Escrever e filmar tanto como ler e ver são processos baseados num constante mudança entre ausência e presença. Tão pronto como vemos uma imagem clara ela se desvanece. Assim que entendemos, a dúvida faz sua aparição e o que era claro se torna opaco.

Transparência / Opacidade

Materialidade do Signo / Ironicidade do signo

Quando esquecemos a materialidade do signo vemos o ícone como tal (?)

Ausência / presença de uma ideia / conceito enquanto filmamos, escrevemos, observamos

Filmar uma coisa que não se mexe, que não se ve

Fragilidade / efemeridade do signo

Opacidade do signo. Si nos focamos na materialidade do signo, ele perde sua capacidade representacional. Precisamos ver "através" dele.

Opacidade / figura / fundo

Imitação de movimento baseado em imagens fixas – quando o filme é projetado.

Quietude transformada em movimento por repetição de quase idênticas formas / signos (iterabilidade?!)

Um signo se torna legível por iteração

Vaguidade - aparecimento / desaparecimento

A qualidade gráfica dos phasmídeos

A floresta profunda como lugar mítico (sem história)

A migração das formas



<http://es.7digital.com/artists/john-cage/four-walls/>

6

LUÍSA ELVIRA BELAUNDE: Em um artigo recente, você mostra que segundo as cosmologias amazônicas os animais, as plantas, os espíritos, os deuses, e também os objetos têm suas próprias perspectivas. O que é necessário para se ter uma perspectiva? Basta ser, basta atuar? Basta ser fabricado, ser sentido, ser desejado, ser imaginado por outros?

EDUARDO VIVEIROS DE CASTRO: Para responder de uma forma rápida, diria que: basta existir para poder ser pensado como (se pensando como) sujeito, e portanto para se pensar como sujeito, isto é, como sujeito de uma perspectiva. Mas atenção para este "de": é o sujeito que pertence a uma perspectiva e não o contrário. A perspectiva é menos algo que se tem, que se possui, e muito mais algo que tem o sujeito, que o possui e o porta (no sentido do tenir francês), isto é, que o constitui como sujeito. "O ponto de vista cria o sujeito" – esta é a proposição perspectivista por excelência, aquela que distingue o perspectivismo do relativismo ou do construcionismo ocidentais, que afirmariam, ao contrário, que "o ponto de vista cria o objeto".

Mas, se a perspectiva é algo que constitui o sujeito, então ela só pode aparecer como tal aos olhos de outrem. Porque um ponto de vista é pura diferença. Então, é como você sugeriu, de fato: é necessário ser pensado (desejado, imaginado, fabricado) pelo outro para que a perspectiva apareça como tal, isto é, como uma perspectiva. O sujeito não é aquele que se pensa (como sujeito) na ausência de outrem; ele é aquele que é pensado (por outrem, e perante este) como sujeito.

O que não quer dizer que "tudo" no mundo seja necessariamente pensado como sujeito de uma perspectiva, no pensamento indígena. Ou seja, é necessário mas não é suficiente ser pensado por um outro para pensar como um eu. Há existentes que não são pensados como sujeitos de perspectivas, ou, para o dizermos de modo mais próximo ao que se lê nas etnografias, que "não são gente", ou "não têm alma", "são só [árvore, jabuti, jarro] mesmo".

Mas a questão não é a de determinar as condições que devem ser preenchidas por um existente qualquer para que este possa ser pensado como sujeito. O problema é outro, a saber, o de que não há "tudo", ou que "tudo", no pensamento indígena tal como o imagino, não designa uma totalidade atual. Não há uma coleção finita, fechada e enumerável de sujeitos, ao lado de uma outra, igualmente finita e enumerável, de não-sujeitos, como duas classes mutuamente exclusivas e exaustivas, constitutivas de um "tudo" como horizonte ontológico. Não estamos diante de um Sistema da Natureza, de uma taxonomia ou de uma classificação fixas, consignadas em listas oficiais. O perspectivismo ameríndio não é um tipo de tipologia (e portanto não pode ser objeto de meta-tipologias, como aquela proposta por meu amigo Philippe Descola em seu recente *Pardelà nature et culture*); ele não é uma "forma de classificação primitiva". Tudo pode ser sujeito, no pensamento indígena; mas é impossível saber se tudo (entenda-se, todo e qualquer existente) é um sujeito. Na verdade, não faz sentido perguntar se tudo é um sujeito, ou quantos existentes são sujeitos etc. Porque se trata de uma virtualidade mais que de uma atualidade. Tudo (não o mesmo "tipo" de "tudo" de que eu falava até agora, note-se) é aqui eminentemente contingente: que sonhos sonhados por quais pessoas, que visões experimentadas por quais xamãs, que mitos contados por quais anciãos são evocados por qual comunidade indígena particular, em tal momento dado. Tudo pode ser sujeito; mas só conta o que interessa e interessou historicamente (micro-historicamente) a um coletivo indígena específico.

Os povos do Alto Xingu afirmam que há panelas-espírito que são pessoas; que as panelas-espírito remontam aos tempos míticos; que os xamãs atuais podem interagir com tais panelas-pessoas em certas condições; e que tais panelas podem causar doenças nos seres humanos. Já os Araweté com quem convivi, e que moram longe do Alto Xingu, achariam tal idéia ligeiramente absurda. Onde já se viu achar que panela é gente?! Mas, se um xamã araweté tivesse sonhado que falava com uma jarra de cerveja de milho, e que esta lhe respondia... tenho quase certeza que as jarras passariam, por um tempo (contingentemente) mais ou menos longo, a serem evocadas nas especulações sobre quais espíritos estão causando este ou aquele acontecimento notável. O contexto e a experiência pessoal (singular ou coletiva) são decisivas aqui. Nem todo pensamento é escolástico. O dos povos indígenas raramente o é.

Eduardo Viveiros de Castro. Em "O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos" Publicada originalmente na revista Amazonia Peruviana, em 2007. Coleção encontros, Açoague, 2010 (organização Renato Sztutman)

7

"É O INTERIOR QUE COMANDA. SEI QUE PODE PARECER PARADOXAL EM UMA ARTE EM QUE TUDO É SOBRE O EXTERIOR. [...] APENAS OS CONFLITOS QUE OCORREM NO INTERIOR DOS PERSONAGENS DÃO O MOVIMENTO AO FILME, O SEU MOVIMENTO REAL. [...] O QUE O DIRETOR TEM EM VISTA, É UM EFEITO A PRODUZIR OU DE UMA SÉRIE DE EFEITOS. SE ELE É CONSCIENTE, SEU TRABALHO PRELIMINAR CONSISTE PRECISAMENTE EM VOLTAR DO EFEITO PARA A CAUSA. A PARTIR DO QUE ELE QUER OBTER, A EMOÇÃO DA PLATEIA, ELE PROCURA AS MELHORES COMBINAÇÕES PARA CRIAR ESSA EMOÇÃO. É UM CAMINHO ANDADO PARA TRÁS, COM ESCOLHAS E REJEIÇÕES, ERROS, INTERPOLAÇÕES, QUE FATALMENTE LEVA À ORIGEM DA COMPOSIÇÃO, ISTO É: A PRÓPRIA COMPOSIÇÃO. "

LEGRAN FRANÇAIS, 19 DE NOVEMBRO, 1946.

"O QUE ESTOU PROCURANDO, NÃO É REALMENTE A EXPRESSÃO ATRAVÉS DE GESTOS, PALAVRAS OU MÍMICA, MAS A EXPRESSÃO ATRAVÉS DO RITMO E A COMBINAÇÃO DE IMAGENS, ATRAVÉS DA SUA POSIÇÃO, SUA RELAÇÃO E SEU MONTANTE. ANTES DE MAIS NADA, O PROPÓSITO DE UMA IMAGEM DEVE SER A TROCA. MAS PARA QUE A TROCA SEJA POSSÍVEL, É NECESSÁRIO QUE ESSAS IMAGENS TENHAM ALGO EM COMUM, QUE ELAS PARTICIPEM JUNTAS EM UMA ESPÉCIE DE UNIÃO.

"[...] SIM, PARA MIM, A IMAGEM É COMO UMA PALAVRA EM UMA FRASE. POETAS ELABORAM O VOCABULÁRIO. ELES USAM VOLUNTARIAMENTE PALAVRAS DESESPERADAMENTE COMUNS. E É A PALAVRA MAIS COMUM, A MAIS USADO, A QUE, PORQUE ESTÁ NO SEU DEVIDO LUGAR, DE FORMA SÚBITA BRILHA EXTRAORDINARIAMENTE. "

SUPPLÈMENT LETTRES ET ARTS À RECHERCHE ET DÉBATS Nº. 15, MARÇO DE 1951.

"[...] O CINEMA NÃO É ISSO: TEM QUE EXPRESSAR NÃO ATRAVÉS DE IMAGENS, MAS ATRAVÉS DA RELAÇÃO ENTRE ELAS, O QUE É UMA COISA COMPLETAMENTE DIFERENTE. ASSIM COMO UM PINTOR NÃO USA CORES, MAS SUA CORRELAÇÃO; AZUL É AZUL EM SI, MAS AO LADO DE VERDE, VERMELHO OU AMARELO, NÃO É O MESMO AZUL MAIS: ELE MUDA. O OBJETIVO É QUE O FILME SEJA FEITO DE TAL CORRELAÇÃO DE IMAGENS, VOCÊ TOMA DUAS IMAGENS, ELAS SÃO NEUTRAS, MAS, DE REPENTE, AO LADO UMA DA OUTRA, ELAS VIBRAM, A VIDA ENTRA NELAS: E NÃO É REALMENTE A VIDA DA HISTÓRIA OU DOS PERSONAGENS, É A VIDA DO FILME.

"[...] HÁ TAMBÉM O QUE VOCÊ NÃO COLOCOU. VOCÊ TEM QUE COLOCAR AS COISAS SEM COLOCÁ-LAS, QUERO DIZER QUE TUDO O QUE É IMPORTANTE NÃO DEVE ESTAR LÁ NO INÍCIO, MAS ACABAR LÁ NO FINAL.

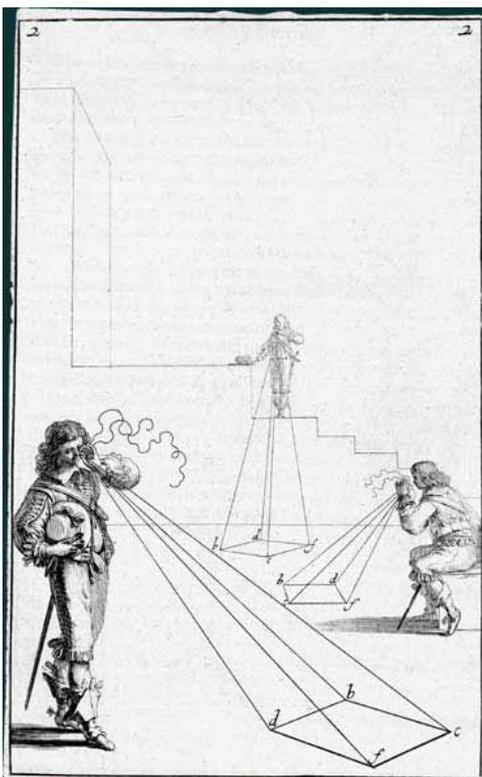
CAHIERS DU CINÉMA, Nº. 75, OUTUBRO DE 1957

NÃO A MESMA DISTÂNCIA. PELO CONTRÁRIO, NUNCA É A MESMA DISTÂNCIA. É A DISTÂNCIA NECESSÁRIA. HÁ APENAS UM LUGAR NO ESPAÇO ONDE ALGUMA COISA, EM UM MOMENTO PRECISO, PEDE PARA SER VISTO.

CAHIERS DU CINÉMA, FEVEREIRO DE 1960. ENTREVISTA DE JACQUES DONIOL-VALCROZE E JEAN-LUC GODARD.

MICHEL ESTEVE: ROBERT BRESSON, COLLECTION CINÉMA D'AUJOURD'HUI, 1962, NO. 8, ÉDITIONS SEGHERS

8



Abraham Bosse Plancha 2 (p. 60): (Os Perspectivistas)

Sergio Martins

“Assim como o caminhar acabaria paralisado caso não houvesse um excesso de movimento para além da simples adição de um passo a outro, também a significação e o pensamento estancariam caso o pensamento não excedesse a simples sucessão de significantes ou passos lógicos. Cada passo, significante ou pensamento deve não apenas suceder ao que o antecede, mas emergir de dentro deste.”

Joan Copjec

Talvez seja difícil imaginar, na ausência de qualquer imagem em movimento, que um dos principais modelos de pensamento vigentes nessa exposição seja logo o cinema. Ou talvez seja possível percebê-lo no negativo, por exclusão. Pois a própria rede de relações tecida por estes trabalhos resiste ao esforço de ordená-los segundo um eixo estritamente espacial: se os tomamos isoladamente, como uma sequência de objetos, inevitavelmente damos as costas à intimidade com a qual eles insinuam-se um ao outro; por outro lado, é igualmente duvidoso falar em partes subordinadas a um todo orgânico, como se lidássemos com elementos de uma instalação. Se há uma fulguração individual em cada trabalho, esta se dá, paradoxalmente, em sua abertura ao próximo.

Não se trata de recorrer aqui a um modelo vitalista de movimento, mas sim ao movimento como algo interno à significação. Como explica Copjec, o afeto (que é como este movimento se registra no sujeito) nada mais é do que 'o excesso do significante sobre si próprio.' Dito de outra forma, o significante não pode existir por si só; significar é estar desde sempre numa relação de diferença junto a outros significantes. Se o pensamento artístico de Daniel Steegmann segue, como afirma o próprio artista, um princípio aditivo, isto é, se cada trabalho é pensado como um deslizamento adicional numa sequência topológica – como no próprio deslizamento do significante –, isso supõe, em contrapartida o reconhecimento de um lapso no cerne da experiência. Pois tal movimento não é indiferente ao sujeito (daí o termo afeto), ou mesmo dócil, e provoca nele a oscilação de representações que poderiam parecer-lhe familiares. O pensamento não é sem vertigens.

Há um caso histórico – e bastante afim ao trabalho de Steegmann – onde tal lapso se faz perceber. Falo dos *Enantiomorphic Chambers*, de Robert Smithson. O que Smithson concebeu foi o negativo de um estereoscópio, um par de caixas espelhadas cujo fim é impedir a convergência das perspectivas lançadas por cada um dos olhos, interrompendo assim a passagem das impressões captadas à síntese mental da imagem. Daí o artista falar em *pointless vanishing points*: desprovidas desse horizonte sintético, as perspectivas visuais perdem qualquer sentido. O espectador perde seu reflexo, mas ganha em troca reflexão. 'Pensar sobre a própria visão', diz o artista estadunidense, 'permite que se construa ou invente uma estrutura que não vê nada': o que essa (dupla) perspectiva anti-humanista põe em jogo é a fundamental disjunção entre ver e pensar, de modo a destituir – e por conseguinte liberar – o pensamento de sua ilusória autoevidência. É a própria atividade sintética do Eu, sua certeza de habitar um aqui e agora apto a lhe servir de ponto de partida para sua tomada do mundo, que se mostra amparada num vão.

Podemos imaginar esta exposição como uma torrente de incompletudes, ou talvez como numa corrida de revezamento onde uma ideia fugidia é passada adiante justo quando nos sentimos na iminência de apreendê-la (expectativa ilusória: o próprio deslizamento é a ideia). Isso é palpável tanto neste folder, onde já despontam diversas referências, fragmentos dos pensamentos e diálogos que movem o artista, rodeando a exposição como notas de rodapé (vale lembrar que Smithson também produziu textos 'descentrados', meros pretextos para sequências de notas periféricas), quanto nos breves insights visuais – uma representação que é interior e avesso de outra; um desenho cuja própria lógica formal o inverte; um lampejo escultórico onde dois fios são afastados por um galho, ele próprio bipartido. Nos quatro trabalhos de projeção de slides, o jogo se intensifica, e sua própria estrutura já diz tudo: esgueiramo-nos em meio a uma trama de intervalos invisíveis, mas significativos, entre cada ponto de projeção e seu respectivo anteparo (aqui o artista retoma questões caras ao cinema estrutural). São intervalos nos quais a imagem literalmente se afasta de si própria. Numa das projeções, por exemplo, aquilo que no slide é um trapézio incide sobre a parede em tal ângulo que, por anamorfose, torna-se um quadrado – um caso raro de figura geometricamente perfeita que adquire forma justamente ao deformar-se.

Esse último ponto nos leva a uma vertente marcante do pensamento do artista. Podemos adentrá-la remetendo o catalão Steegmann à uma série de encontros, marcantes na história da arte brasileira, entre olhar estrangeiro e mata nativa¹. O alemão Rugendas, por exemplo, assustou-se com o 'caos vegetal' desta última, que não lhe permitia o recuo do olhar em busca de um melhor enquadramento. Já para o belga Marcel Gautherot, melhor que recuar lhe parecia avançar com sua câmera fotográfica selva adentro. O que ambas as perspectivas retêm, ainda que de maneiras bem distintas e frequentemente instigantes, é o impulso de constituir a mata como um objeto da representação. Para Steegmann, a questão é de outra ordem, como evidencia seu interesse no termo tupi ka'aeté (que designa a floresta profunda), 'um lugar sem história onde as coisas não são formadas e os animais podem se metamorfosear.' A mata aí já não é mais um objeto, uma representação ou um mesmo significante como outro qualquer. Ela é o lugar do movimento, nesse sentido estrito de uma coisa excedendo a si própria de modo a tornar-se outra. Tal leitura encontra eco numa narrativa Yawalapíti na qual, segundo Eduardo Viveiros de Castro, 'a metamorfose é indicada por um comportamento desordenado, cujo paradigma é o "correr no mato", ação típica dos xamãs em transe profundo.' O desafio que Steegmann explicitamente se coloca não é o de apreender a mata, mas de pensar com ela, de acompanhar seu movimento transformador (é a própria indistinção do 'caos vegetal', em Kiti Ka'aeté, que torna a imagem rearranjável segundo padrões geométricos provenientes da cultura guarani). Não cabe portanto falar em avanço ou recuo enquanto movimentos individuais na busca de uma posição frente à floresta – a ideia de que o Eu seja capaz de pôr-se num ótimo 'ponto de observação' (termo de Rugendas) deixa escapar o que há de mais essencial nesse encontro. É por isso que, como Smithson – leitor ávido do Lévi-Strauss de *O Pensamento Selvagem* –, Steegmann também constrói estruturas que nada vêm. Ou melhor, que fazem a visão exceder-se, minando certezas para, como no cinema, fazer brotar movimentos.

1. Tomo os exemplos a seguir da excelente apresentação de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. para o livro *Norte*, de Marcel Gautherot (São Paulo : Instituto Moreira Salles, 2009).

10

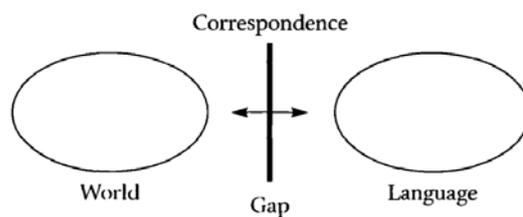
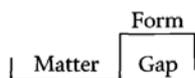


FIGURE 2.20 The "saltationist's" (James [1907] 1975) conception of the feat of correspondence implies that there is a gap between world and words that reference aims to bridge

Elements of representation



Chain of elements

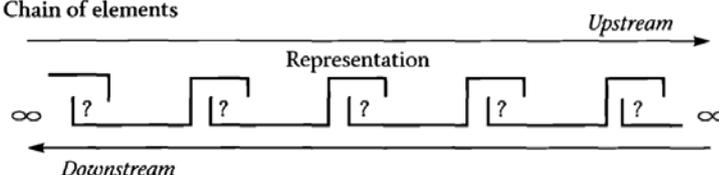


Figure 2.21 The "deambulatory" conception of reference follows a series of transformations, each of them implying a small gap between "form" and "matter"; reference, in this view, qualifies the movement back and forth as well as the quality of the transformation; the key point is that reference, in this model, grows from the center toward the two extremities.

11 *Mas porquê há sempre “dois” em Godard? Certamente precisa ter dois para ter três, mas qual é o sentido deste 2 e deste 3?*

Não o perguntam vocês em serio. Vocês são os primeiros a saber que não é assim. Godard não é um dialético. O importante em Godard não é o 2 nem o 3, nem qualquer outro número, o que importa é o E, a conjunção E. O essencial é o uso que Godard faz desta E. Nosso pensamento é moldado a partir do verbo ser, do Ê. A filosofia é cheia de discussões sobre o julgamento de atribuição (o céu é azul) e o julgamento de existência (Deus é), sua possível redução mútua o sua irreduzibilidade. Pero se trata em qualquer caso do verbo ser. Ainda as conjunções se valoram em referência ao verbo ser, como observamos no silogismo. Sô os ingleses e norte americanos liberaram as conjunções, ninguém como eles para reflexionar sobre as relações. Quando convertemos o julgamento de relação em um modelo autônomo, nos damos conta de que se escoia por todas partes, de que penetra todo e todo corrompe: a E não é nem sequer uma conjunção o uma relação particular, sino que entranha todas as relaciones, onde há E, há relação, não unicamente porque a E desequilibra todas as relações, mas porque desequilibra o ser, o verbo. a E -“e.... e... e...”- é exatamente esse gaguejar criativo, o uso estrangeiro de a língua que se opõe a seu uso conformista e dominante apoiado no verbo ser.

Ê verdade que a E é a diversidade, a multiplicidade, a destruição de as identidades. A entrada da fábrica não é a mesma quando chego a ela que quando saio o quando estou desempregado e passo pela frente. [...] Pero a diversidade o a multiplicidade não são em absoluto adendos estéticos (como quando se diz: “um a mais”, ou: “uma mulher mais”) ou esquemas dialéticos (como quando se diz: “o um produz dois, que a sua vez produzem três”) [...] a multiplicidade nunca está nos términos, não importa qual seja seu número, e também não no conjunto ou na totalidade. A multiplicidade reside precisamente no E, que é de natureza distinta que os elementos ou os conjuntos.

Se não é elemento nem conjunto de elementos, o quê é esta E? Creio que a força de Godard reside em viver, pensar e mostrar esta E de uma jeito extremadamente novo, a fazendo funcionar ativamente. a E não é um nem outro, está sempre entre os dois, é a fronteira, porque sempre há uma fronteira, uma línea de fuga ou de fluência, ainda que não se veja, ainda que seja, como é, o menos perceptível. A pesar disso, as cosas passam sempre em esta línea de fuga, em ela tem lugar os devires e se planejam as revoluções. [...] De Norte a Sul, encontraremos sempre essas líneas que desequilibram os conjuntos, um “E, E, E” que impõe novos umbrais, novas direções da línea quebrada, novos traçados de fronteiras. a finalidade de Godard é “ver as fronteiras”, é dizer, fazer visível o imperceptível. [...] Os gestos do relojero em seu talher e quando está na mesa de montagem: estão separados por uma fronteira imperceptível que não pertence a um lado nem ao outro, que envolve a ambos num desenvolvimento não paralelo, numa fuga ou num fluxo no qual já não é possível discernir quem persegue a quem nem com quê fim. Há toda uma micropolítica das fronteiras que se opõe à macropolítica dos grandes conjuntos. [...] É o que fez Godard em 6 por 2: passar seis vezes entre as duas cosas, deixar fluir e fazer visível essa línea ativa e criadora, e arrastar a televisão com ela.

Gilles Deleuze 3 questões sobre 6 vezes 2
Cahiers du Cinema,
nº. 271, Novembro, 1976

12 “Não tenho nada a dizer. Apenas para mostrar.”

As notas para o Livro das Passagens contém a provocativa declaração: “Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. (‘Metodo deste projeto: montagem literaria. Não tenho nada a dizer. Apenas para mostrar.’)” Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge MA and London: Belknap Press/Harvard University Press, 1999), p. 460, discutido em Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, (Cambridge MA and London: MIT Press, 1989), p. 222. See Part I, p. 18.

13

