

O CORPO DAS NUVENS:
O USO DA FICÇÃO NA PSICOLOGIA SOCIAL
<http://dx.doi.org/10.1590/1984-0292/1317>

*Luis Artur Costa**

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, Brasil

RESUMO

Quando falamos da construção de objetos em qualquer especialidade dita científica, costumamos descartar certos elementos de nossa experiência os quais são considerados demasiado incertos para fazerem parte da constituição do campo de pesquisa e/ou intervenção: sensações, afetos, experiências singulares, possibilidades nebulosas, tensões incoerentes, etc. No entanto, toda essa nuvem virtual de sutilezas é parte fundamental de nossa articulação mundana, dando concretude aos nossos encontros com o mundo. Como falar destes elementos em nossas pesquisas? O presente artigo pretende problematizar as possibilidades das políticas de hibridização entre as estratégias de produção de conhecimento das ciências e das artes.

Palavras-chave: poética; ficção; Psicologia Social; narrativas; cartografia.

THE CLOUD'S BODY:
THE USE OF FICTION IN THE SOCIAL PSYCHOLOGY

ABSTRACT

When we talk about building objects in any specialty called scientific, we usually to rule out certain elements of our experience which are considered too uncertain to be part of the constitution of the field of research and/or intervention: sensations, emotions, unique experiences, nebulae possibilities, tensions incoherent, etc. However, all this virtual cloud of deceit is fundamental part of our worldly articulation, giving concreteness to our encounters with the world. How to speak of these elements in our research? This article aims to discuss the possibilities of a onto-epistemological hybridizing politics of the knowledge strategies from Arts and Social Psychology.

Keywords: poetic; fiction; Social Psychology; narrative; cartography.

*Endereço para correspondência: Universidade Federal de Pelotas, Unidades e Cursos de Graduação, Curso de Psicologia. Avenida Duque de Caxias, 250 – Fragata. 96030001 - Pelotas, RS – Brasil. E-mail: larturcosta@gmail.com

1. FICÇÃO E VIDA COMO ENFERMIDADES DA VERDADE: PEQUENO PREÂMBULO NARRATIVO

Estou entediado em minha sala de estar, sinto uma fisgada no fígado e um breve sobressalto de preocupação hipocondríaca me vem à mente. Logo me convenço que não é nada de mais. No entanto a dor persiste e vem sem avisos, sorradeira me retira o sorriso. Como ultrapassar a dor e o medo? Como fruir no pavor do fim e rir da fragilidade das nossas vidas sem desviar os olhos da morte? Olho minhas mãos para ver se estou um pouco amarelo. Em um primeiro momento não me parece, mas as cores são dançarinas e vivem pulando as cercas umas das outras, logo meu característico tom avermelhado se abrandava para a palheta do laranja e pronto: os escondidos tons de amarelos da minha pele passam a saltar aos meus olhos como um cartaz com um aviso alarmante. Como estará meu fígado que fisga sem parar? Como esquecer da dor e escapar do pavor de não mais acordar em um sono sem sonhos? Preciso fugir desta dura arapuca. Mas não quero apenas negar a morte e sedar a dor, preciso ir além: partir do fígado frágil e aportar na criação de um mundo possível.

Resolvo fingir que sou Roberto Bolaño em sua espera por um transplante de fígado em Barcelona. Penso no telefone meditando sob sua base em um silêncio tenso. Estático e paciente fica sobre o aparelho com a gravidade das sacras pedras dos sacrifícios cerimoniais astecas: aguarda um acontecimento ímpar, tem o peso sufocante da espera pelo raro. Já eu, permaneço leve no sofá, pois espero com o peso da esperança fraca dos que francamente já se sabem moribundos. Uma espera de quem não tem mais tempo, mas a quem resta apenas ter paciência até o fim. Sou um paciente com sua própria sala de espera, minha sala de estar. Com a televisão ligada para preencher o vazio, folheio manso as páginas de um livro de Borges. Enquanto visito suas palavras tento sentir a possibilidade da eternidade expressa em seu ensaio: sinto o cheiro de uma biblioteca infinita que não possui referente claro, apenas obscuro e absurdo. A biblioteca ilimitada não existe, mas nossas palavras não dependem necessariamente de referentes existentes para fazerem sentido, por vezes muito pelo contrário: em Deleuze (1975), por exemplo, o sentido é uma dimensão completamente distinta da designação, da referência ou do significado. Na sua obra *Lógica do sentido* o autor explicita três dimensões das proposições: designação (o estado de coisas ao qual uma palavra se refere), manifestação (a voz que se manifesta na expressão da proposição) e o significado (os conceitos gerais ou universais que definem as palavras). A primeira e a segunda dimensões da proposição definem respectivamente sua operação indutiva (referente) e dedutiva (definição geral). Ambas são as condições de possibilidade para que o juízo possa operar sobre a linguagem definindo a veracidade ou falsidade da proposição: “isto é ou não é um cachimbo?”, “ele realmente é Bolaño?”, etc. No entanto, Deleuze (1975) soma uma quarta dimensão que permite à proposição ultrapassar o juízo: tratam-se dos efeitos da palavra no mundo, das novas relações possíveis que estas criam ao serem desferidas e se perderem no zum-zum-zum do “pensamento exterior” a nos constituir (FOUCAULT, 2001a). “Nem identidade nem contradição, mas semelhanças e diferenças, composições e decomposições, conexões, densidades, choques, encontros, movimentos [...] Coordenações e disjunções, tal é a natureza

das coisas” (DELEUZE, 1975, p. 275). Nesta dimensão já não nos interessam estados de coisas existentes (referentes) ou definições gerais (significados), mas sim a palavra tomada como ação, relação, no mundo. Mesmo palavras sem significado ou referente possíveis produzem efeitos em seus ouvintes, nem que seja o espanto e o estranhamento. A lógica do sentido seria, então, similar à da poética segundo Manuel de Barros: “fazer delirar a gramática” (2010, p. 300). O sentido é a alforria da narrativa perante as ancoragens do juízo. No entanto, tal leveza diante do falso e do verdadeiro, não faz da narrativa ficcional algo menos real: há a realidade dos sentidos afirmados.

Imagino ser eu mesmo Bolaño a imaginar ele mesmo que é Borges a imaginar por sua vez mundos mil que não são, mas poderiam ser. Reinventando nossa realidade independente dos estados de coisas referentes, podemos torná-la ainda mais real, mais complexa, densa e intensa ao intrincar suas tramas com novas possibilidades de relação. A ficção fia mundos onde a confiança ultrapassa a fidedignidade sem perder realidade. O homem dos subsolos de Dostoiévski (2000) nos desvela a consciência hipertrofiada da modernidade, Kafka (1998; 2000) nos ajuda a compreender os absurdos que habitam a racionalidade tornada burocracia, o Alienista de Machado (1998) demonstra a redução ao absurdo da delimitação de parâmetros entre o normal e o patológico, enquanto Lima Barreto (2013) adensa nossa experiência sobre as clausuras da loucura. Bolaño, por sua feita, criou livros de tão real ficção que para os críticos literários norte-americanos em geral, há uma fusão completa da sua narrativa em primeira pessoa com sua biografia e, assim, seus oito dias de prisão no Chile se tornaram seis ou oito meses, sua banal afeição aos psicotrópicos se tornou um vício sério em heroína, sua luta de latino-americano literato em busca de sustento ganhou os contornos da saga de um anti-herói. Importa separar bem vida e obra? Pensemos antes a dobra entre Bolaño doente de carne e de escrita: enfermidades que inventaram ele mesmo entre tantas biografias. Nada mais justo para um escritor que inventou biografias várias para uma multidão de escritores em sua enciclopédia imaginária “La literatura Nazi em latinoamerica” (BOLAÑO, 2010). Nesta, ele se permitiu falar sobre os fascismos reais da literatura ao fazê-los delirarem vidas possíveis. Sua narrativa ficcional ultrapassa, então, o particular (referente) e o universal (generalizações teóricas) ao elaborar uma trama singular sobre as relações entre fascismo, literatura e subjetividade na América Latina. As próprias biografias, por sua vez, veem expostos aqui seus processos subterrâneos de criação: se evidencia a necessidade do artifício ficcional, as sisudas biografias históricas nada mais são do que uma retórica do narrar, uma estilística do real, posto que real a ficção também o é.

A primeira exigência de uma biografia, a verdade, atributo pretensamente científico, no é outra coisa se não o pressuposto retórico de um gênero literário, não menos convencional do que as três unidades da tragédia clássica ou do que o desmascaramento do assassino nas últimas páginas de uma novela policial (SAER, 1997, p. 17, tradução nossa).

Sou Bolaño, um que nunca existiu, mas poderia ter sido. Penso em sair da calma suburbana de *Les Planes* e perder-me em uma caminhada pelo agitado *Passeig de Gràcia* descendo até o miolo nervoso da cidade na Plaça Catalunya. Posso me perder nas luzes da avenida vertendo gente e nos rostos desconhecidos que não exigem cumprimentos e cortesias. Posso imaginar que desconheço minha história, que sou anônimo de mim, que sou apenas mais um a passar sem ter muito para onde ir. Dura vida tive eu, mas amoleci com ácida ficção a carne de pescoço que me deram por quinhão. Amaciei no álcool e fiz às brasas um estilo para meu corpo. E assim como morrem de respirar os que respiram, de beber os que bebem, de comer os que comem, de trepar os que trepam e assim por diante, morri de envenenar-me com vidas, de intoxicar o mundo com delírios. E quanto mais enfermo de vidas ficcionais eu estava, mais delírios eu produzia sem receio da espada do juízo. Há algo nos moribundos e na ficção, uma força da franqueza, que nos possibilita ir para além: aquém do peso dos que possuem a sua vida como um bem durável a ser garantido e perpetuado com segurança, guardado em um cofre de cuidados e normas para perpetuarem uma verdade por alguns anos mais. A saúde do juízo garantida pela segurança do referente concreto e da generalização total são aqui corroídos pela ficção enferma que prescindiu do verdadeiro e do falso em nome do adensamento da complexa trama sutil que constitui a realidade. A infâmia da enfermidade e da ficção nos leva a usufruir dos excessos e da loucura, pois vamos leves e levianos, sem a responsabilidade da bagagem alheia: “para viajar de verdade os viajantes não devem ter nada a perder” (BOLAÑO, 2003, p. 66, tradução nossa).

Exatamente como o escritor que se desnuda ao admitir sua doença ficcional diante da verdade, se saio nu à rua e me param indignados pedindo explicações por tamanha safadeza apenas lhes digo: “morro em um mês ou até em uma semana, conto meus últimos dias, sou um condenado no corredor da morte a céu aberto”, logo vejo o semblante do estranho transformar-se da raiva para a culpa, suas curvas de expressão vão se amainando, colocando-se menos abruptas e os músculos relaxando, por fim, ele me solta o braço, se compadece do triste fim de um desenganado e abre caminho condescendente para que eu siga minha breve caminhada até o fim da noite, a perverter desvairado as normas civilizadas. Mesmo que esteja nu em meio aos demais, permitirão minha passagem: nada é demais a quem nada mais tem, nem a si mesmo. Resta ao enfermo e à ficção a produção de experiências de mundo. A fraqueza que nos corrói é a mesma que nos abre novas possibilidades lascivas de criação sem as amarras moralistas da verossimilhança: “Transar é o único desejo dos que vão morrer. Transar é o único desejo dos que estão nas prisões e hospitais” (BOLAÑO, 2003, p. 61, tradução nossa). Ao abrir nossa escrita às infecções da ficção nas pesquisas em Psicologia Social obtemos um triplo movimento de fraqueza, força e crítica: primeiro nos vemos fracos ao degenerar a generalização e a fidedignidade formais acadêmicas, depois intensificamos a complexidade e sutileza de nossas ferramentas de pesquisa e, por fim, desvelamos alguns subterfúgios ficcionais

das pesquisas que se querem apenas objetivas. Enfermos, podemos então erigir novas possibilidades de produção de conhecimento. É o valor de nossa infâmia e enfermidade: a infantilidade de criar sem respeitar os mandamentos do Criador.

Pretendo dizer que Kafka compreendia as viagens, o sexo e os livros como caminhos que não levam a parte alguma, mas que, no entanto, são caminhos pelos quais há que se adentrar e se perder para voltar a encontrar a si mesmo ou outra coisa qualquer, um livro, um gesto, um objeto perdido, para encontrar qualquer coisa, quem sabe um método, com sorte encontrar o novo, o que sempre esteve ali. (BOLAÑO, 2003, p. 71, tradução nossa).

Para escrever vidas, a ficção é como os enfermos, os bobos, as crianças, os loucos e os senis, erige seus sentidos sem o peso das normalizações, da razoabilidade do bom senso (DELEUZE, 1975). A ficção é como as substâncias radioativas tão proficuas em gerar neoplasias graças a sua intensa metaestabilidade que as leva à tendência de com tudo se relacionar, contaminar e mutar. As modulações dos átomos radioativos são agitadas e desassossegadas em sua inconstância e, devido a tal dinamismo, se ligam a tudo e a todos, transmutando às coisas vivas em vidas que ferem os sistemas de aceitabilidade vigentes (FOUCAULT, 1990), em heterotopias de nós mesmos (FOUCAULT, 2001b). Assim, a narrativa que se admite poética, que não busca a estilística das ficções documentais, é uma espécie de câncer que degrada o juízo e as formas estabelecidas, afirmando outras possibilidades de construção do saber para além do verdadeiro e do falso: o virtual e não apenas o atual, o consistente e não apenas o coerente, o que efetua relações no mundo e não apenas o objeto dado (COSTA, 2012). Mas mesmo as narrativas da ciência necessitam cerzir proposições e ficcionar um pouco para construir seus objetos pela escrita: eles não são meros referentes aguardando denominação, são a própria escrita e as práticas do cientista que articulam a existência dos seus objetos (LATOURET, 2001).

2. ONTOLOGIA, FICÇÃO E CIÊNCIA: SCRIPTS, PROTOCOLOS E OBJETOS

O câncer mesmo, em toda sua objetividade aparentemente dada, é um delicado e complexo ente, um modo, uma estilística que se encontra em construção ainda em nossa atualidade, possuindo uma variação metaestável em sua definição ontológica e possuindo uma gama diversa de instrumentais técnicos e narrativos para dar-lhe corpo como acontecimento biomédico. Não se trata de mera designação simples, como um dedo que aponta um tumor e diz “aí está!”, antes são sequências de variações, de transformações entre as palavras e as coisas (sempre palavras-coisas) que nos permitem ver ao tumor em sua existência articulada a sua definição (LATOURET, 2001). Para isso são definidos os chamados protocolos: a formalização em uma sequência de ações de hipóteses, concepções, objetos técnicos, etc. que nos levam à emergência de um ente específico. Um roteiro, um *script* escrito, o qual, quando seguido, pode constituir uma narrativa-tumor.

cientistas e técnicos assumem que um protocolo é sempre a formulação exata de uma sequência de procedimentos

a serem seguidos em uma observação ou intervenção [...] Os protocolos e guias sempre estiveram vinculados a processos de padronização, normalização e ordenação [...] Assim, um protocolo ou guia pode ser considerado como um roteiro que articula cenários povoados e executados por humanos e não humanos. (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p. 132-133, tradução nossa).

Estamos falando, portanto, de um pensamento que opera articulações na busca de produzir uma coerência que possibilite uma narrativa-objeto (SAER, 1999), um ente, uma ontologia o mais coerente (e menos ambígua) possível. São “scripts tecnocientíficos” (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p. 135), que dão corpo à metafísica implícita que habita as hipóteses materializadas nos objetos técnicos, hipóteses teóricas, ações técnicas, os quais estão envolvidos na constituição do objeto (definindo sua ontologia). O protocolo, portanto, constitui um pequeno dispositivo ficcional que permite a formação de um ente em um campo complexo delimitado (estandardizado) pela ação deste objeto técnico (material e imaterial, de ação e matéria) que permite a produção de uma ontologia meta-estável em um campo variável: uma tendência à similaridade de si, identidade.

Em suma, os protocolos-guia são ferramentas que articulam atividades e eventos no tempo e espaço, são um instrumento de coordenação. Alinham diferentes materiais e criam uma nova ordem; otimizam esforços e ações. Os protocolos-guia criam comparabilidades sobre o tempo e o espaço. Essencialmente, convertem a prática em laboratório.. (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p. 135, tradução nossa).

A produção de uma ontologia não nos leva, no entanto, à produção de uma substância ou essência necessária, a ontologia do câncer não está em um corpo com tumor, mas em diversas séries-narrativas (família, grupos de risco, procedimentos técnicos) que se encontram nesta trama-corpo para dar forma à neoplasia: “os guias são como circuitos que cartografam trajetórias e movimentos” (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p. 137, tradução nossa). Tal ontologia dada ao câncer por estes protocolos é antes uma nuvem de probabilidades de ações (mutações) que tem sua máxima densidade ao imbricarem-se em uma narrativa-tumor, mas não uma substância em si que habita um corpo: “Por isso tudo, se pode afirmar que os oncoguias operam como verdadeiras ontologias: redefinem o significado, âmbito, alcance e realidade do câncer.” (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p.145, tradução nossa). Sendo evidente que com isso não se quer dizer que a existência das mutações, das neoplasias, dos tumores enfim, dependa especificamente destes protocolos biomédicos e suas narrativas bio-socio-tecnicas, mas sim que para possuírem um corpo do modo como possuem em nosso mundo, dependem completamente dos modos como os fazemos emergir ao ser (onto-epistêmico) sob a delimitação “tumor” ou outra. Tal como em Latour (2001), trocamos aqui o conceito de “substância” pelo de “instituição”: há regularidade no mundo, mas esta não está garantida por uma entidade reificada como a de “substância”,

antes ela é garantida pela estabilidade presente em uma série de articulações com o real (como no caso dos protocolos). É essa ressonância entre a rede gerida pelos protocolos e a mutação celular desenfreada que produzem a diversidade de cânceres na contemporaneidade.

Portanto, consideramos que existe uma relação de apreensão entre profissionais e protocolos-guia. Os primeiros extraem dos segundos os recursos, uma lógica e uma gramática para pensar a doença, ou melhor, a relação entre esta e a saúde. (TIRADO; SEPÚLVEDA, 2011, p. 150, tradução nossa).

O uso do conceito de apreensão (WHITEHEAD, 1956) é aqui a marca da relação como produtora de mundo. Não se trata de mitificar ou negar a existência de tumores e das demais entidades do mundo, mas sim de compreender que tais entidades mais do que substâncias são relações. Assim como nas coadunações de Espinosa (1973) que formam indivíduos constituídos por indivíduos em relação, são as relações entre os modos de investigar-intervir e os modos de mutação celular que constituem nossa realidade dos tumores. Não se trata de um idealismo centrado na experiência do sujeito nem de um realismo ingênuo que segmenta a existência do objeto da experiência do mesmo: a realidade dos objetos é garantida exatamente pela nossa articulação com os mesmos e não pela separação sujeito-objeto. Sujeito e objeto se constroem mutuamente no encontro das ações de ambos em uma experiência. Quanto mais complexificamos nossas narrativas-sujeito ao manusearmos, alterarmos, nos articulamos de diversos modos com os modos das ações do mundo, mais ricas se tornam também nossas narrativas-objetos (ponto paradoxal onde se conformam os sentidos de sujeitos e objetos). Não há como dividir na apreensão os modos pelos quais nos relacionamos (agimos, falamos, transformamos, etc.) com o mundo e o mundo tal como ele é: são os modos de relação que produzem a conformação dos sentidos sujeito-objeto e a instituição de entidades. Vemos que sujeito-objeto se constituem com uma só narrativa ontológica relacional, tornando a ficção mais um entre tantos artifícios necessários para os encontros que produzem ao mundo.

Deste modo, nesta perspectiva onto-epistêmica das apreensões e seus sentidos (WHITEHEAD, 1956) onde não fazemos diferença substancial entre experiência e realidade (extirpando a possibilidade do fenômeno kantiano), podemos nos perguntar quais seriam os resultados oriundos da modulação de nossas apreensões através das estratégias ficcionais ditas poéticas: aquelas que mais se afastam das pretensões de separar sujeito e objeto como entidades reificadas independentes, aquelas que não pretendem dividir o mundo contrapondo o “parece ser” e “ser”. Partimos da concepção acima afirmada de que o saber, o conhecimento, não é do âmbito representacional como uma ideia abstrata, uma formalização lógico-matemática ou um conhecimento verdadeiro e justificado (PLATÃO, 1871), mas sim trata-se de uma operação concreta do ser e de sua duração produtora do mundo: “É a acumulação do universo, não uma representação teatral que verse sobre ele” (WHITEHEAD, 1956, p. 324, tradução nossa). Assim, conhecer é fazer-se, nos complexificamos com o mundo (ambos), adensamos a trama que nos constitui e que

constitui ao mundo, tramando novas apreensões que constituem ambos. Deste modo, mesmo as apreensões estabelecidas por narrativas ficcionais poéticas irão também adensar nossa trama real de algum modo. Sabendo que certas sutilezas do nosso campo relacional, dos nossos “sentires” (WHITEHEAD, 1956), não se enquadram na retórica das pesquisas canônicas e suas intensões de objetividade, que novas possibilidades advêm nestes sentires com as narrativas-objetos ficcionais? Poderá a palavra poética promover a nebulosidade e abertura necessária para a apreensão de sutilezas e virtualidades fugidias como os corpos das nuvens?

3. DANDO CORPO PARA NUENS VIRTUAIS: ESCRREVENDO NARRATIVAS-OBJETOS COM A POÉTICA

O uso da ficção como estratégia agenciada à problematização de um campo de pesquisa nos permite a complexificação do “objeto”, dar densidade às suas virtualidades que não cabem nos limites postos por sua representação atual: ultrapassar a descrição estrita do “dado” adentrando nos meandros fugidios dos acontecimentos e seu intrincado campo de possibilidades. Deslocar a busca de representar aos objetos formalizando-os com palavras que se querem vazias de sentido próprio: apenas apresentariam o objeto pela língua neutra e objetiva. Desvencilhar-se dos preceitos da escrita que buscam a neutralidade-objetividade e tomar a poética como estratégia, é assumir a materialidade da palavra, a concretude ativa da experiência da escrita e permitir que as sutis virtualidades das apreensões contagiem a escrita, sem as pretensões cartesianas de negar às aparências em prol de essências pressupostas. Se para Descartes (1999) a certeza sobre o objeto “pedaço de cera” era obtida ao esvaziarmos o mesmo de toda sua experiência sensível até chegarmos à extensão pura e inteligível, aqui na ficção se busca dar concretude para a complexidade da experiência do “pedaço de cera” para além da sua simplificação em um objeto dado: vamos multiplicar as possibilidades de nos relacionarmos com o “pedaço de cera” para incrementar sua realidade ao invés de subtrair nossas relações com ele até obter as mais estáveis e seguras (extensão pura). Ao invés de isolarmos aos objetos em descrições formais que buscam incansavelmente a simplificação, assumimos uma escrita perdulária que fala das potentes riquezas existentes no nosso encontro-mundo, dando forma às suas fugas e devires para além da identidade estanque. Permitir que falemos da experiência sensível do “pedaço de cera” nos possibilita adensar a realidade do mesmo ao evidenciarmos a complexidade de relações que estabelecemos com ele, mas não nos garante em nenhum momento a identidade do “pedaço de cera” derretido como queria Descartes: a identidade se perde na miríade de variações singulares da experiência sensível. Devemos prescindir dos limites impostos pelo juízo do verdadeiro e do falso para aprofundarmos a complexidade da trama que constitui a realidade para além das estabilidades que se querem puramente inteligíveis (categoriais e identitárias).

3.1. A ficção como guardiã do possível: Antropologia Especulativa e Raciocínio Abduativo

Temos no conceito de ficção de Juan Jose Saer (1997) um bom aliado na criação de uma estratégia que ultrapasse exatamente as distinções entre o falso e o verdadeiro no labor da escrita e da produção filmica. “No que se refere à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior do que a segunda, é desde logo, no plano que nos interessa, uma mera fantasia moral” (SAER, 1997, p. 10, tradução nossa). Deste modo, a ficção seria mais uma ação criadora de realidades a qual nos permitiria complexificar a trama do real com a densificação (multiplicação) das relações que o constituem através das composições ficcionais e sua especial habilidade em apanhar o furtivo movimento das virtualidades.

Com a ficção passamos da mera descrição do já visto para a problematização do visível, a qual nos permitirá a multiplicação das relações possíveis com o mundo, já que não estamos mais no campo do dado, mas sim da criação, do devir e do virtual: para além dos preconceitos para com as invenções. No entanto, esta é uma diferença estilística que não implica em decréscimo do rigor do pesquisador em suas relações com seu campo problemático, antes exige deste ainda mais empenho em dar corpo ao incorpóreo sem falsear-se a si no desvã de uma escrita sem consistência, que se perca nos ímpetus juvenis de criação ingênua (que se crê livre) e loucura sem método (diferença pura que tenta se isolar da repetição como modo de diferir).

A ficção, desde suas origens, soube se desatrelar destas amarras. Mas que ninguém se confunda: não se escrevem ficções para fugir, por imaturidade ou irresponsabilidade, dos rigores que exige o tratamento da verdade, se não justamente para colocar em evidência o caráter complexo da situação em questão, caráter complexo do qual o tratamento limitado ao verificável implica em um empobrecimento e redução absurda. Ao dar um salto na direção do inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de relação. Não vira de costas para uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, submerge em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua de querer saber de antemão como essa realidade está feita. Não se trata de claudicar diante de tal ou qual ética da verdade, mas sim da busca de uma ética da verdade menos rudimentar (SAER, 1997, p. 12, tradução nossa).

No entanto, tampouco a criação ficcional deve intentar ser repetição pura. Se esta se reduz à repetição de esquemas narrativos, paisagens, personagens, reviravoltas, tramas, argumentos e tantas outras abstrações e categorias rígidas (presentes nas regras pré-moldadas da fabricação em massa de *best-sellers*), ela não realiza seu intento ficcional: ser real em sua falsidade. Para Saer, a “falsidade” (pouca realidade) não está na ficção em si, mas sim nos romancistas que apenas repetem estruturas definidas por protocolos narrativos já sabidos, construindo uma

narrativa que servirá apenas como instrumento de fuga do mundo, de dispositivo de lembrança e regozijo com o já sabido, motivo de apagamento dos afectos e de diminuição das intensidades. “O paradoxo próprio da ficção é que, se recorre ao falso, o faz para aumentar sua credibilidade” (SAER, 1997, p. 13, tradução nossa). A ficção quer-se crível, mas não como verossimilar de uma verdade, e sim enquanto ação movente de afectos que dêem corpo e realidade para esta em sua relação com o leitor-escritor. Assim, a ficção quer ser, não verossímil, mas efetiva em sua contra-efetuação, pois apenas assim “[...] se compreenderá que a ficção não é a exposição novelada de uma ou outra ideologia, mas sim um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (SAER, 1997, p. 13, tradução nossa).¹ Exatamente como na crueldade de Artaud (1978), para quem é mais importante buscar contagiar o espectador com um afeto real do que tentar ludibriá-lo com a representação da experiência: para provocar uma determinada experiência não temos que reproduzi-la, mas sim carregar forte nos artificios para afetar nosso espectador até suas entranhas e não apenas em sua consciência. Nos interessa mais produzir uma afetação real, contagiar ao leitor com uma realidade do que representar um afeto verossímil que formalize um objeto simulado objetivamente.

Não estamos diferenciando entre uma narrativa que se volta sobre a realidade de outra narrativa que se pauta apenas pela imaginação: não se trata da diferenciação feita entre “ficção pura” (criação subjetiva sem qualquer relação com a realidade) e “ficção eficiente” (criação de caráter hipotético que se propõe a ser possivelmente testada posteriormente) (OLIVEIRA, 2009, p. 61). Segundo esta divisão restrita, seria útil ao pensamento apenas a ficção que nos provê a descrição de mundos a nós ainda inacessíveis: escalas demasiado menores (universo invisível do micro, como as formas dos átomos), demasiado maiores (inalcançáveis pelas perscrutações humanas como o formato do universo), caixas pretas do conhecimento (consciência, vida), mundos ainda inalcançáveis que em um futuro qualquer poderiam ser testados experimentalmente e validados ou não. Ainda que tal distinção nos demonstre a inevitabilidade da ficção à criação das ciências, compreendemos aqui que o que provê relevância eficiente à ficção não é sua capacidade de ser ou não falseada em um futuro (próximo ou distante), mas sim sua potência de produzir novas relações que deem corpo a problemáticas virtuais difíceis de serem apreendidas pelas palavras. Para lidar com um território tão incerto como o das possibilidades, afetos e sensações, a ficção tem como aliado sua libertação do juízo de verdadeiro e falso: ela versa sobre um campo de possibilidades singulares e não de certezas gerais. Entre a potência de produzir variações e a consistência² com as demais relações do mundo, aí se dão os pensares da ficção.

Temos, então, a entrada da ficção no rol dos modos de pensar o mundo. Por suas usuais especificidades de criação que algumas vezes lhe aproximam dos cadernos dos etnógrafos a grafar os cotidianos, pensamentos e afetos dos homens e coisas com os quais passam seus dias, Saer define a ficção enquanto uma Antropologia Especulativa: “Podemos definir de modo geral a ficção como uma antropologia especulativa” (SAER, 1997, p. 16, tradução nossa). Uma antropologia que multiplica as tramas que dão consistência ao nosso mundo, com

especulações poéticas, relações delirantes e entes alucinatórios os quais podem ou não existir, mas são inevitavelmente reais ao darem corpo a uma diversidade de afetações experienciadas no campo de pesquisa. Mais do que delimitar um objeto preciso, esta Antropologia Especulativa quer apresentar um campo de afetações possíveis, a composição de uma nuvem de afectos e perceptos (DELEUZE; GUATTARI, 1992). A operação poética funciona então como uma abdução, uma transdução, um *clinamen* do pensamento. Permite que o possível permaneça concreto, sem massacrá-lo com o juízo moral da verdade. Não finda com o intempestivo dos fluxos que mal sabemos, que vimos de passagem e não pudemos segurar entre os dedos. Nos possibilita pensar nos efeitos, nos estilos, nas estratégias e não apenas na designação ou referência. Permite ao pesquisador leveza e agilidade em dar corpo para as virtualidades e sutilezas do campo de pesquisa que ultrapassam a objetividade do estritamente dado: “Em um mundo governado pela planificação paranóica, o escritor deve ser o guardião do possível” (SAER, 1997, p. 16, tradução nossa).

A existência de uma relação estreita entre a ficção e a antropologia no conceito de antropologia especulativa (SAER, 1997), nos remete diretamente à Metafísica Especulativa de Whitehead (1956) com sua “razão imaginativa”, ou mesmo à “hipóteses fingo” (maquino hipóteses) de Gabriel Tarde (2007): em contraposição ao “eu não invento hipóteses” de Newton (2008, tradução nossa), que afirmava o princípio de que a filosofia experimental deveria se basear apenas na indução do fenômeno estrito, estes autores imaginativos abrem o campo das possibilidades a uma criação selvagem, indômita às evidências indutivas ou aos princípios matemáticos da dedução. Encontramos nestes autores o uso da especulação, da ficção mesma, para complexificar nosso mundo, para dar corpo a virtualidades ainda fugidias não redutíveis aos princípios indutivo-dedutivos. Para tanto, para agarrar às fugazes singularidades intempestivas do virtual, necessitamos ultrapassar a operação de pensamento indutivo-dedutivo que restringe o real ao semelhante e geral.

Uma rica ferramenta conceitual que podemos tomar como aliada nesta tarefa de ficcionalizar e especular para complexificar é a operação de pensamento denominada Lógica Abdutiva,³ que provoca desvios na mera descrição, possibilitando a criação de coisas que não “devem ser”, mas que “podem ser”. No entanto, desta vez o autor que elabora esta estratégia não parte da ficção e da poética, tampouco da metafísica, mas sim da lógica: trata-se da busca de Charles Peirce por compreender a lógica que rege as “descobertas”, a lógica que produz invenção e desvio no mundo da produção de conhecimento. Foi, assim, uma ferramenta lógica produzida pelo ímpeto de compreender o ponto singular da criação. A chamada lógica abdutiva possui o ímpeto de manter as possibilidades abertas sem exigência de generalização e coerência: garantir a heterogeneidade de atravessamentos especulativos da trama de um acontecimento que nos permite falar e problematizar o mesmo com maior complexidade. Esforço metodológico que aponta na direção de uma criação selvagem de hipóteses e da tomada da especulação como realidade em si, por si.

Peirce irá erigir o conceito de lógica abduativa de modo a operar um saber que não funciona segundo a lógica dedutiva nem indutiva: não se baseia, respectivamente, em conjuntos de princípios gerais ou em agrupamentos de semelhanças empíricas. Ao invés de servir para a criação-constatação de generalizações e regularidades, ele permite o desvio de perspectiva, a criação de novos olhares: ao invés de testarmos dedutivamente uma hipótese indutivamente construída para aquele campo podendo, então, averiguar sua falsidade ou veracidade, na lógica abduativa incorporamos hipóteses advindas de campos estranhos (transformando a um só tempo estas hipóteses e nosso campo) e produzimos séries de hipóteses possíveis que coexistirão em nosso pensamento, sem a necessidade de optarmos por uma delas através do juízo. Este conceito terá muitas nuances no decorrer da obra de Peirce, servindo como “um laboratório de pensamento” (SILVA, A., 2006/2007, p. 19) com o qual, tal como um precursor obscuro (DELEUZE, 1975), ele irá avançar em sua investigação sobre a criação de novas perspectivas sobre problemas complexos. O conceito de lógica abduativa se transforma constantemente para dar conta da variação do campo problemático sobre a lógica da invenção e sua densa nuvem virtual. Deste modo, a construção do conceito está a constantemente incutir devir no labor do filósofo. Transformemos, nós também, este exótico conceito com o intuito de torná-lo mais uma útil ferramenta ao pensamento que opera pela poética, pela ficção, pela especulação.⁴

Se nos defrontamos com a necessidade de pensar um campo problemático específico como a violência nas cidades, o método indutivo-dedutivo tenderia a mirar os espaços urbanos em busca de regularidades empíricas e princípios gerais os quais, em conjunto, nos permitiriam a elaboração de uma hipótese sobre a etiologia da violência urbana a qual seria testada através de uma pesquisa ou política pública. Por fim teríamos a delimitação de objetos claros (crime, criminoso etc.) e a definição das variáveis que formariam estes objetos (degradação psicossocial, exclusão econômica, leis inadequadas etc.). Essa clara definição dos objetos e de suas relações redundaria em uma série de intervenções que serviriam de teste para a validade da perspectiva de mundo adotada com a hipótese construída.

Na lógica abduativa não precisamos regularizar e generalizar o campo problemático na conformação de uma hipótese a ser testada, podemos antes multiplicar hipóteses e colocá-las em tensão conjunta, sem a eleição de uma destas pelo juízo, sem preocupar-se com o fato de serem incoerentes entre si se pensadas indutivo-dedutivamente, sem renegar hipóteses anômalas trazidas de outros campos problemáticos estranhos que pouco ou nada tem a ver com o que nós pesquisamos. Com a lógica abduativa construímos uma nuvem de hipóteses (prováveis, improváveis, estrangeiras ao campo, etc.) com uma rede de tensões entre si: é desta nuvem tensa de relações que iremos erigir novas possibilidades de intervenções e hipóteses, as quais não servem mais exclusivamente para a verificação pelo juízo, mas sim para a complexificação do nosso pensamento-intervenção. Miraríamos a cidade pensando sua violência sem conseguir distinguir uma etiologia da mesma, nem ao menos conseguiríamos nos atermos às hipóteses oriundas apenas de estudos relativos a violência urbana: veríamos uma série de

possibilidades de compreensão desta problemática coexistindo em conjunto, sendo nossas intervenções oriundas não da seleção da melhor hipótese, mas sim do esforço de pensar ao heterogêneo, às relações entre hipóteses impossíveis.

Podemos, então, lidar com diferentes perspectivas (hipóteses) oriundas de paisagens teóricas dissimétricas (leituras psicanalíticas, comportamentalistas, interacionistas simbólicas, etc.), de perspectivas advindas de outros campos do saber (antropologia, literatura, saúde coletiva, pedagogia, assistência, mídia, arquitetura, engenharia de tráfego, economia, etc.) e de perspectivas erigidas sobre a coleta de dados, mas também de perspectivas erigidas sobre a ficção a partir da experiência de campo. Deste modo, podemos aliar constructos estatisticamente construídos, narrativas de vidas descritas qualitativamente e ficções produzidas através dos elementos anteriores e outros, as quais busquem elencar novas perspectivas possíveis à nossa nuvem problemática, adensando a trama de perspectivas da mesma. Por muitas vezes apenas a ficção e a poética conseguem cerzir relações entre perspectivas heterogêneas sem igualá-las, apenas imbricando-as em uma realidade singular. O uso da poética, no presente caso, pode nos servir especialmente por sua capacidade em não fechar aos “objetos” em delimitações duras, conjuntos fechados e totalizados por critérios ou descrições estritos: a poética permite a ambiguidade, a obscuridade que faz conviver o que era impossível pensar em conjunto, a poética nos permite um pensamento incoerente e inacabado o qual, por sua fraqueza, possui uma força de criação de novas perspectivas inigualável.

Peirce busca por uma lógica da invenção e, neste ponto, vemos mais uma vez o hibridismo entre o sensível e o inteligível produzindo seus filhos bastardos, pois, ainda que adentre no formal campo da lógica, para dar conta desta capacidade da abdução para “introduzir ideias novas” Peirce vai socorrer-se de factores não racionais, “extra-lógicos” (SILVA, A., 2006/2007, p. 18). Há algumas anomalias lógicas inerentes à abdução, coisas como instintos, intuições, entre outros termos, que nos remetem ao agenciamento intempestivo que produz conhecimento para além das formalizações da lógica estrita: “[...] Peirce define o conceito de abdução como: ‘[...] a única operação lógica que introduz ideias novas’ (Collected Papers 5.171) e, simultaneamente, toma a hipótese como resultado de um *‘flash of insight’* (Collected Papers 5.181)” (SILVA, A., 2006/2007, p. 25). O raciocínio abduutivo, segundo Peirce, é aquele que nos leva a, quando diante de um acontecimento obscuro (acontecimento o qual não conseguimos relacionar com nada que parecesse razoável ser relacionado com ele), somos levados a produzir agenciamentos intempestivos: relacionamos tal acontecimento a uma rede de ações com a qual jamais suspeitaríamos poder relacionar o mesmo. Mas aqui, para nós, ele não será apenas aquele capaz de lidar com o incerto e obscuro, mas também a operação do saber capaz de produção de abertura (obscuridade e incerteza) própria da operação poética, em especial em sua concepção de delírio como no autor Manoel de Barros (2010). Assim, como na Antropologia Especulativa de Saer, a lógica abduativa nos permite a multiplicação dos possíveis para tornar ainda mais complexa nossa trama de articulação com o mundo.

Seguindo tal modo de produção selvagem de hipóteses anômalas, a lógica abdutiva (que paradoxalmente ultrapassa a própria lógica adentrando na não-formalização) mantém a abertura de possibilidades, pois levanta hipóteses diversas sem excluí-las entre si: trata-se de um pensamento do “pode ser” e não do “deve ser”. Assim, vamos criando uma série de realidades possíveis que se compõem em uma trama que nos permite apreender (WHITEHEAD, 1956) ao mundo sem reduzi-lo demasiado em sua complexidade (aqui dotamos a abdução de uma concretude ontológica e não apenas formal ou epistêmica), dando contorno a algumas nuances de suas virtualidades. Deste modo o acontecimento não se fecha sob um conjunto finito de possibilidades, antes se mantém difuso e ilimitado como no uso da abdução e da lógica difusa ao comporem “coberturas nebulosas” (MASSRUHÁ; SANDRI; WAGNER, 2002): falar do corpo das nuvens e seus campos de possibilidade sempre moventes. Mantemos então o risco e a incerteza: temos várias possibilidades de consistências ontológicas não coerentes entre si, mas coexistentes em um mesmo mundo tecido pela composição ficcional. É o artifício ficcional que permite a um só tempo duas operações: a especulação que multiplica os possíveis e a costura de relações não simétricas entre as possibilidades impossíveis, permitindo que seja tecida uma trama heterogênea e complexa da realidade. Iremos assim, por exemplo, unir a vida de diferentes perspectivas sobre os habitantes urbanos nos cotidianos de um ou mais personagens que darão um corpo consistente, mas não coerente, às pequenas sutilezas destas vidas: afetos, encontros, cores, odores, etc. Podemos pensar pelas tramas afirmadas pelos personagens e seus cotidianos apenas possíveis, novas perspectivas complexas e singulares sobre a problematização da violência urbana, por exemplo.

3.2. A ficção como guardião do impossível: transdução e delírio

A produção de conhecimento, como vimos acima, ultrapassa em muito o âmbito estritamente denominado científico. Ainda que em nossa tradição ocidental seja comum identificarmos produção de saber ao uso de uma metodologia experimental e estatística, poucos seriam capazes de negar a produção de saber existente na literatura, nas artes em geral e no uso de metodologias qualitativas que prescindem de classificações generalizantes. Isso nos evidencia que existem outras maneiras de se relacionar com o mundo e constituir objetos menos objetivos, mas mais complexos, sutis e singulares, ainda que menos capazes de previsão e controle: um saber que transforma nossos modos de articulação com o mundo sem apresentar ferramentas gerais. Assim, denunciando a tirania da ciência para com a produção do conhecimento durante os últimos séculos e propondo uma abertura ao saber produzido na experiência do desejo, um outro teórico pensou as relações entre arte e ciência a partir do conceito de ficção para potencializar a capacidade criativa da produção de saber: Paul Zumthor (2007) irá tentar definir alguns parâmetros desta complexa e profícuca relação de produção ficcional de objetos.

A ciência parte de uma observação; o saber, de uma experiência ... que falta articular (como se exprime nosso jargão) em discurso: isto é, em testemunho, pois (enquanto a ciência só se interessa pelo reiterável e só se apossou dele)

o saber procede de uma confrontação comovente com o objeto, de um esboço de diálogo com o que ele tem de único (ZUMTHOR, 2007, p. 100).

Assim, Zumthor irá chamar nossa atenção para o caráter criativo da produção de saber, a operação alucinatória fundamental à construção de uma perspectiva. A mão forte do autor a lavrar a realidade a partir dos encontros com o mundo se torna principalmente evidente para os que, como Zumthor, olham para um tempo passado buscando fazer previsões retroativas sobre cotidianos de outras épocas: como caminhavam, como comiam, transavam e bebiam? O historiador antes recria um mundo imaginado a partir dos rastros deixados, do que copia ou interpreta um dado (ZUMTHOR, 2007). Para dar corpo a estas operações do saber-criação ele nos remeterá à poesia como operação do conhecimento que propriamente reconhece seu caráter poético sem as amarras da pretensão de neutralidade passiva da objetividade científica.

Se fosse necessário categorizar uma tal prática, eu diria que nós pendemos desde então para o lado da poesia. No sentido forte e trans-histórico da palavra: relativo, não às figuras da linguagem como tais, mas a uma maneira de conhecer o mundo, uma modalidade eminente do saber (ZUMTHOR, 2007, p. 105).

No entanto, para Zumthor, ainda que a poesia seja uma operação constituinte da produção do saber, ela não cede sua forma a tais procedimentos por ela mesma constituídos (o poema) como a antropologia, por exemplo, já que não se trata aqui de fazer poesia, mas sim de utilizar a poética como ferramenta na produção de saber: abrir o modo de construir conceitos e narrativas através da poíesis poética sem reduzir tal atividade ao formato da poesia. Por isso, Zumthor (2007) prefere utilizar o conceito de “imaginação crítica”, um modo de apreensão que desfaz as formas dadas em devires vários dos objetos, ao modo do devir criança de Manoel de Barros, pleno de desaprendizagens, esquecimentos e reinvenções, ou seja, segundo a definição de poética como delírio de Manoel (BARROS, 2010): provocar absurdos na gramática e reinventar usos para palavras e objetos ao ponto de não serem mais reconhecíveis.

A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente, ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis conseqüências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? (ZUMTHOR, 2007, p.106).

Não se trata, portanto, de mera alucinação subjetivista do poeta, nem de passiva observação do objeto pelo cientista: o pesquisador que opera pela poética provoca a si e ao objeto, em seu encontro, para a produção de outros olhares que reinventem a sua relação até o absurdo, rompendo, então, com o sistema de aceitabilidade instituído (FOUCAULT, 1990). A imaginação crítica de Zumthor seria, então, uma forma de dar existência ao objeto pelo desejo, pela aparência, pela

experiência do encontro enfim. Temos, assim, uma existência estilística, poética, na qual constituímos nossas apreensões pela mesma operação poética que nos provê a vida. Assim, ao investigar, por exemplo, um objeto com fronteiras categóricas formalizadas, temos que sair em busca do trajeto nômade de variações a partir desta definição para traçar para além dela uma estilística impossível, uma trajetória poética que lhe dê novo corpo, cor, cheiro, etc. Produzir variações, anomalias, mutações, deformações nas formas do objeto até produzirmos outros campos de experiência para além das que ele nos possibilitava, produzindo outros objetos possíveis: “Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha” (BARROS, 2010, p. 299). Assim, por exemplo, podemos delirar cidades impossíveis como Calvino (1990), que nos permitirão novas formas de pensar nossas próprias cidades, inventar novas palavras e formas que darão passagem a novas modalidades do pensamento que antes eram impossíveis. A “imaginação crítica” (ZUMTHOR, 2007), seria a coadunação da potência crítica em inocular absurdos no bom senso (FOUCAULT, 1990) com a potência criativa da imaginação poética em proliferar imagens impossíveis transfazendo ao mundo (BARROS, 2010).

A cidade de Leônia refaz a si própria todos os dias: a população acorda todas as manhãs em lençóis frescos, lava-se com sabonetes recém tirados da embalagem, veste roupões novíssimos, extrai das mais avançadas geladeiras latas ainda intactas, escutando as últimas lengalengas do último modelo de rádio. Nas carroças, em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. [...] Tanto que se pergunta se a verdadeira paixão de Leônia é de fato, como dizem, o prazer das coisas novas e diferentes, e não o ato de expelir, de afastar de si, de expurgar uma impureza recorrente. [...] O resultado é o seguinte: quanto mais Leônia expele, mais coisas acumula; as escamas do seu passado se solidificam numa couraça difícil de se tirar; renovando-se todos os dias, a cidade conserva-se integralmente em sua única forma definitiva: a do lixo de ontem que se junta ao lixo de anteontem e de todos os dias e anos lustros (CALVINO, 1990, p. 109-110).

De modo similar à lógica abdução (mas não idêntico) a transdução de Simondon (2003) nos servirá como uma operação do pensamento que auxiliará na produção deste saber delirante: a transdução, diferentemente da dedução-indução, irá relacionar diferenças não por suas semelhanças, mas sim por suas diferenças mesmas: nos forçando a produzir agenciamento entre estas. É com tal operação desmedida (poética, ficcional, especulativa) que obtemos um pensamento instituinte de uma nova concepção da intensificação da tensão entre as diferenças. Se a indução agrupa elementos por similaridade no campo empírico, segmentando grupos que compartilhem alguma característica comum para defini-los como conjuntos identitários que posteriormente servirão à dedução de pertencimentos categoriais, a transdução não irá relacionar elementos diferentes a

partir de suas similaridades nem reduzi-los a conjuntos gerais homogêneos, antes ela os relacionará por suas diferenças: um copo e uma garrafa não se relacionam pelo vidro que igualmente os constitui, mas pelo bar ou pela cozinha que permite a articulação de ambos a partir de diferentes práticas que os coadunam de modo heterogêneo: servir, beber, guardar, etc. Do mesmo modo, um louco e um psiquiatra não se articulam por comungarem um cérebro, disfuncional em um e funcional em outro, mas sim pelo Hospício, pela Psiquiatria e pelo Higienismo Urbano que permitem a articulação entre estes: a tensão produzida entre saúde e loucura erige uma série de “entes” para articularem ambos a partir de suas diferenças. Simondon irá nos dizer que o próprio ser (ontologia) é transdutivo, servindo como ponto paradoxal de articulação de elementos distintos: a árvore, por exemplo, não é definida pela estrutura de raízes, caule e copa, mas sim como gesto transdutivo entre os minerais do solo e os raios do sol (SIMONDON, 2003).

Operar a produção de saber por transduções nos permite fazer delirar aos objetos quando buscamos defini-los como mediadores transdutivos, ou ainda, quando buscamos operar transduções entre diferentes objetos que habitam nosso campo problemático como distintos e separados: elaborar conjunções em categorias disjuntivas nubla as formas definidas e os binarismos instituídos. A produção de um elemento articulador de realidades distintas através da ficção pode ser uma estratégia rica na produção de novas problematizações com nossa realidade. Tal estratégia transdutora ficcional faz com que utilizemos “o delírio como método” (COSTA, 2012), pois levamos duas situações cotidianas banais ao absurdo quando as incrustamos uma na outra transformando-as em algo onírico e anômalo. No filme *Roma*, por exemplo, Federico Fellini se utiliza de uma modulação ficto-documental para fazer ver as intensidades virtuais da cidade de Roma e, em meio a este discurso fílmico, saca mão da operação transdutora ficcional, vulgo delírio, para dar corpo às sutilezas romanescas: em uma cena alucinatória, vemos um absurdo desfile carnavalesco que une o Vaticano ao mundo fashionista italiano. Ainda que tal desfile absurdo jamais tenha ocorrido em nosso mundo e seja impossível atualmente, a sua concreção por Fellini nos permite fazer ver aspectos da alma romana que jamais ganhariam corpo de outra forma: um novo olhar se forja no delírio transdutor. O ímpeto de estabelecer transduções ficcionais, de tomar o delírio como estratégia metodológica, abre ao pesquisador a potência poética da poética em sua ação própria de permitir-nos pensar com rigor, mas sem totalidade, sobre o impossível.

3.3. A ficção como guardiã da metaestabilidade: arte da incerteza e pensamento de poesia

Também partindo da potência proliferadora da imaginação poética, temos em Valery a definição de uma “lógica imaginativa” (VALERY, 1979) e de um “pensamento de poema” (VALERY, 2007): ambos serão ótimas ferramentas em constituir as articulações entre a produção de saber na Psicologia Social e as potências da ficção e das poéticas em geral. Valery (1979) nos diz que Leonardo da Vinci mergulha no mundo fluindo por seus pequenos detalhes sem separá-los em conjuntos inteligíveis categoriais: cada folha de arbusto, cada curva da asa

de uma ave planando, cada junção do músculo ao esqueleto e seu balé ao definir uma expressão de espanto, tudo cerzido entre ensaios e esboços renascentistas. Seu pensamento parece pensar em cada elemento desde várias perspectivas, mas não formando um todo, uma totalidade, mas sim uma multidão constituída pela diluição das barreiras, um pensamento movente onde “Nesses passatempos onde as pessoas abordam a ciência, a qual não se distingue de uma paixão, ele tem o encanto de parecer constantemente pensar noutra coisa...” (VALERY, 1979, p. 14). O Leonardo de Valery compõe entre ciência e arte: “As ciências e as artes diferem principalmente na medida em que as primeiras devem visar resultados exatos ou muitíssimo prováveis; as segundas só podem aspirar a resultados de probabilidade desconhecida” (VALERY, 1979, p.16).

É exatamente este percurso errante dado a serendipidade que afirma o “pensamento de poesia” (VALERY, 2007): enquanto a prosa busca um objetivo claro que a justifica, a poesia é o flamar despreocupado que vê em cada passo e a cada encontro a formação dos seus sentidos. Valery (2007) irá nos dizer que a prosa é caminhada, fazendo com que a palavra aponte na direção de um referente ou de um significado geral. Deste modo, o movimento da prosa descritiva esvazia de sentido a própria escrita em prol de um objeto ou conjunto abstrato para além dela: é apenas uma passagem que busca ser o menos opaca possível para fazer ver o ente referido a ser atingido. Já a poesia é como a dança que vê na expressão de cada movimento um sentido em si que se compõe com os demais em uma obra: a palavra não apenas assume sua opacidade e concretude, como também a toma como elemento da realidade para o pensamento. Por isso o pensamento de poesia não para nos limites do conceito ou nas formas do objeto dado, busca ultrapassá-los com variações e diluições dos mesmos, sem cessar de movimentar-se, afinal, tais objetos e conceitos são apenas meio e não fim do pensamento de poesia: sua única finalidade é provocar mais poetar ainda.

A operação do olhar do artista para Valery (1979, p. 24) é a conservação das sutilezas e instabilidades do sensível para além da vontade de estabilidade das formas inteligíveis. Assim, ao invés de olhar uma casa na cidade e logo vê-la como uma “casa” (particular representante de uma categoria geral), a partir do apagamento de suas peculiaridades únicas pelo conceito geral de casa que logo se afirma em nossos sentidos, o artista experimentará o olhar e verá uma delicada linha horizontal de vidros articulados a se moverem ao sabor do cotidiano, abrindo-se em um balé matutino de amanheceres, escancarando-se estáticas a meditar boquiabertas nas noites quentes, ou fechando-se prontamente temerosas quando das ventanias e tempestades. Não verá simplesmente a definição de uma segmentação público-privada, mas a construção de um espaço íntimo, de uma desaceleração preguiçosa dos fluxos da calçada no redemoinho da sala de estar: o cultivo de uma estética-lar. Vê as cores que compõem com estas linhas e as demais linhas que com esta se articulam: a fria luz azulada da tevê contornando as frestas da janela, telhados enviesados formando ladrilhos regulares em condomínios e tecidos reticulados em favelas, vê labaredas de tecidos modulando sua moldura com as brisas, vê a bela mulher de traços tristes a se debruçar na balaustrada todas manhãs como o canto mudo de um pássaro anunciando o início de cada novo dia

sem sentido. Enfim, o artista atenta para uma nuvem de pequenas percepções e contrastes que compõem o campo sensível, buscando não dá-las à estabilidade de um conceito fechado em conformidade a fronteiras inteligíveis. Muitas são as misturas entre o pensamento de prosa e de poesia: como Benjamin (1993) a nos fazer pensar nas qualidades do encontro com os tecidos aveludados a afirmarem uma certa estilística política do “estar em casa” na modernidade.

Ver as forças em composição para além dos esquadros das formas feitas de conceitos estáveis como casa, luva e carro, aí está a operação poética delirante desfazendo nossas antigas alucinações em outras: “Uma obra de arte deveria ensinar-nos que não tínhamos visto o que estávamos a ver: a educação profunda consiste na destruição da primeira educação” (VALERY, 1979, p. 25). A intersecção entre arte e ciência nos permitiria assim insuflar novas perspectivas impensadas na produção do saber a partir da poética: “Desaprender oito horas por dia ensina os princípios” (BARROS, 2010, p. 299).

Assim, enquanto os conceitos param nosso pensamento sensível, pois, por exemplo, nos fazem ver um “morador de rua” ao vermos um homem que habita as vias públicas; o olhar do artista não cessa de mover-se na metaestabilidade das nossas ressonâncias (preensões) sensíveis, podendo ver toda uma gama de possibilidades outras, de especulações muitas, as quais ao invés de explicarem ao “morador de rua” (drogas, transtornos, exclusão, etc.), lhe transformam em uma nuvem de possibilidades de vidas, uma rede sensível-inteligível potente que dá corpo a uma série de afetos, cotidianos, pensamentos e sensações que podem se articular com o acontecimento “um homem dormindo na rua”. A pessoa ao lado da avenida sob jornais, não se reduzirá a categoria “morador de rua”, pois cerzirá um mundo de possibilidades estáveis de vidas e encontros os quais se instabilizam por suas relações impossíveis entre si: metaestabilidade transdutora que delira variações outras do conceito estreito de “morador de rua”.

Metaestabilidade, pois buscamos erigir nesta nuvem de singularidades mutantes e fugidias uma série de relações de composição que apresentem ressonância, ou seja, que durem de algum modo no tempo através da sua transformação, do seu contágio, possibilitando a preensão de entes. Assim, nos diz Valery (1979) que alguns homens veem várias ruas, homens, lixo, jornais e animais aglomerados sob um viaduto e passam a jactar-se da possibilidade de afirmar uma comunidade relacional entre estes que os constituirá em um ente outro, uma complexa unidade sem totalidade sempre a fugir de si, mas persistindo em sua ação de si mesma. Iremos ficcionalizar muitos despertares, amores, fomes, prazeres, desesperos, entre outros encontros, os quais, em sua singularidade, sempre transpassarão os esquadros estreitos do conceito estrito “morador de rua”. Ao narrarmos nossas Antropologias Especulativas produzidas por uma lógica imaginativa não iremos comunicar (delimitar e tornar comum) um conceito ao leitor, mas provocá-lo a produzir outras narrativas possíveis, a transduzir aquela realidade com a sua na produção de outras perspectivas (im)possíveis. A lógica imaginativa de Leonardo seria assim uma destas intuições (BERGSON, 1999) onde unimos o mundo das imagens e os sistemas dos conceitos sem submeter um ao outro, sem apenas dividir as categorias pelo inteligível, mas sim multiplicando

suas possibilidades de apreensão, suas relações possíveis. O Leonardo de Valery compôs relações intempestivas com seu método de ciência-arte. Com uma imaginação ilimitada e rigorosa em suas criações, o cientista-arte Leonardo compôs uma série de mundos possíveis e impossíveis, deu corpo a absurdos e obviedades, deu vida a monstros, homens, máquinas, inculcando devir às coisas dadas no mundo. Elaborou uma multidão de esboços e ensaios que são obras por si ao pensarem o impossível como possível e torná-lo factível de ser sentido ao mais restrito dos paladares.

Um rol de seres, de lembranças possíveis, a força de reconhecer na extensão do mundo um número extraordinário de coisas distintas e de as organizar de milhentas maneiras, eis o que constitui esse poder. É o senhor das imagens, das anatomias, das máquinas. Sabe a composição de um sorriso; pode colocá-lo na fachada de um edifício, nos meandros de um jardim; desgrenha e arrepiam os fios de água, as linhas de fogo. [...] Como se as variações das coisas lhe parecessem demasiado lentas, na sua serenidade, adora as batalhas, as tempestades, o dilúvio (VALERY, 1979, p. 35).

4. Escrevendo com a leveza do vento, a metaestabilidade das nuvens.

A conjugação entre arte e ciência onde ambas se transformam pelas múltiplas interferências nos possibilita uma Psicologia Social menos afeita a classificações categoriais, medidas objetivas e descrições precisas. Perde em formalização e generalização, no entanto, permite ao pesquisador novas estratégias de articulação com seu campo que dão passagem a problematizações antes impossibilitadas pelas normatizações do saber formalizado da ciência estrita. Para além das exigências de replicação, generalização, objetividade e neutralidade, podemos adentrar meandros singulares pela articulação ficcional entre fragmentos de vidas dispersas, prover duração a elementos fugazes das experiências dos encontros (sons, cores, afetos e impressões imprecisas em geral), inventar novas perspectivas sobre velhas questões ao buscarmos os olhos de outras perspectivas (fazer ver ao mundo através de personagens-outros, sejam eles absurdos ou verossimilhantes), prover um corpo sensível ao conhecimento de modo que este afete intensamente ao interlocutor (escrita voltada para a afetação-experiência e não para a comunicação de conteúdos), podemos manter as proposições abertas e afeitas a provocar novas produções e novas perspectivas, entre outras características próprias do saber produzido pelas estratégias poético-ficcionais, as quais podem ser conjugadas facilmente a procedimentos metodológicos já utilizados na Psicologia Social (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009; FONSECA, KIRST, 2003).

Tal abertura da produção de saber que se utiliza da ficção não pretende ser única e total (sempre disposta a hibridizar-se a metodologias pré-existentes), nem se resume à simples produção de obscuridade onde metodologias anteriores buscavam clareza: busca singularidade, sensibilidade, concretude, complexidade e afetação. Não uma afetação qualquer sem implicações éticas, estéticas e políticas, a confluência da Psicologia Social nas artes ficcionais nos leva a

experimentar a produção de saber ainda pautada por um ímpeto de compreensão-transformação de nossas realidades, de acontecimentalizar nossos sistemas de aceitabilidade (FOUCAULT, 1990), mas agora sem as amarras da estabilidade inteligível dedutivo-indutiva e a imediatez impaciente do juízo que, juntas, muitas vezes esvaziavam as potências da singularidade e afetação sensível. Estas normas epistêmicas têm sua dureza diluída pelo cambaleio do pensamento de poesia e sua ontologia incerta, que não necessita saber ao certo para onde vai: explora os campos de possibilidades em detalhes, aventurando-se a falar sobre o que não sabe (formalmente), mas que vive (concretamente) no encontro com seu campo problemático. Um pensamento que se desfaz do “acordo modernista” (LATOURET, 2001) e não cinde o mundo entre epistemologia e ontologia, entre parecer e ser. Um pensamento que se permite uma problematização sem objetivo claro, sem hipótese definida, que quer antes percorrer a multiplicação de possibilidades do que vê-las resumidas na mais eficaz.

Vemos surgir daí uma Psicologia Social que tece transduções entre seus diversos encontros, produzindo um campo de pesquisa-intervenção a partir de experiências singulares por meio de algumas ferramentas da ficção: abdução, transdução, delírio, especulação, imaginação, poética etc. Evidentemente estes usos das estratégias ficcionais já ocorrem a muito tempo na Psicologia Social, tanto advindas do campo das ciências como do campo das artes, nosso intento com este artigo é apenas constituir ferramentas para intensificar a aposta na proposta deste hibridismo entre arte e ciência, ficção e documento, sensível e inteligível. Inclusive, muitas são as produções no campo da Psicologia Social que se utilizam destas estratégias entre as artes e as ciências (ALMEIDA, 2013; BAPTISTA, 1999, 2012; COSTA, 2007, 2012; FONSECA; ZUCOLOTTI; HARTMANN, 2012; MIZOGUCHI, 2009; LAGES, 2012; SILVA, E., 2007). Com este ensaio, pretendemos fortalecer conceitualmente os caminhos que levam a esta confluência metodológica tão interessante para nosso atual campo de pesquisa: dedicar-se ao esforço de agenciar inteligível e sensível em uma ciência paradoxal que fale sobre os cotidianos de nossas afecções, pensamentos, afetos, sentires.

As paradoxais junções entre sensível e inteligível, fato e ficção, virtual e atual, presentes na Abdução (SILVA, A., 2006/2007), Transdução (SIMONDON, 2003, 2009), Imaginação Crítica (ZUMTHOR, 2007), Antropologia Especulativa (SAER, 1999), “Lógica Imaginativa” (VALERY, 1979), “Pensamento de poesia” (VALERY, 2007), “poética” (BARROS, 2010), “Delírio” (COSTA, 2012), entre outros, nos levam a novas possibilidades de composição do pensamento onde possíveis, impossíveis (absurdos) e metaestabilidade se encontram para garantir complexidade, heterogeneidade e devir do intervir-pesquisar do Psicólogo Social. A antropologia Especulativa busca uma lógica imaginativa e uma imaginação crítica que opere transduções e abduções: pensar pela diferença e não pela semelhança. Podemos, assim, lidar com multiplicidades garantindo sua consistência ao invés de sua coerência: sua riqueza de articulações com nosso mundo e não a ausência de contradição.

Além de garantir a multiplicidade ao ultrapassar as formas coerentes, a escrita ficcional ultrapassa também a utopia comunicacional de produzir um território simbólico homogêneo através da identidade de definições e conceitos gerais. Deslocamos, então, os sentidos da própria escrita acadêmica, não mais voltada apenas para o transporte de representações as quais serão apreendidas por um processo de reconhecimento. Interessa mais a produção de territórios heterogêneos de articulação, onde o comum é produzido pela afetação mútua de diferenças, pelo contágio e pela provocação, mas não por uma comunicação de iguais. Segundo este modo, o sentido da escrita acadêmica centra no contágio, na produção de afecções que provoquem o leitor a produzir novas experiências e problematizações sensíveis-inteligíveis a partir do encontro com o texto. Ao escrevermos com a estratégia ficcional não estamos ascendendo a uma dimensão transcendente (categorias, leis, constructos generalizados), negando nossas parcialidades e singularidades imanentes, antes potencializamos estes elementos muitas vezes considerados negativos na produção de saber. Intensifica-se a singularidade, a parcialidade e a opacidade da escrita para incrementar sua concretude sensível e intensificar sua capacidade de afetação-provocação do leitor, para que os textos possam afetar ao outro constituindo heterotopias (FOUCAULT, 2001b) do mundo: a escrita como território de exceção onde as formas se deformam e proporcionam uma nova perspectiva sobre o mesmo.

NOTAS

¹“Em numerosos textos seus Borges o provou, a diferença de Eco e Solienitsin, não reivindica o falso nem o verdadeiro como opostos que se excluem, mas como conceitos problemáticos que encarnam a principal razão de ser da” (SAER, 1997, p. 13, tradução nossa).

²Diferenciamos aqui entre coerência e consistência, enquanto o primeiro se baseia no estabelecimento de um plano de coordenadas (DELEUZE; GUATTARI, 1992) que define funções e proposições e impede a formação de contradições, o segundo se baseia no estabelecimento de um plano de composições (DELEUZE; GUATTARI, 1992) onde interessa estabelecer arranjos de possibilidades de percepção e afetações. A consistência advém da complexidade da trama relacional que articula a apreensão sensível, enquanto a coerência se baseia na simplicidade categorial que impede sobreposições e outras incoerências.

³Enquanto a indução supõe que os acontecimentos são semelhantes, a abdução supõe que se passou algo diferente.

⁴Não veremos aqui a abdução como uma tempestade de possíveis que enriquece e inova, mas finda por servir à seleção da melhor hipótese capturando o intempestivo na explicação mais plausível, mesmo que com isso estejamos traindo a concepção de Pierce. Preferimos radicalizar a proposta original e transformá-lo em um dispositivo de coexistência de possíveis impossíveis, para além e aquém da sua seleção pelo juízo do verdadeiro e do falso.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L. P. O espaço político aberto pela leitura literária. *Psicologia & Sociedade*, [S.l.], v. 25, n. 1, p. 58-67, 2013.
- ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1978.
- ASSIS, M. de. O Alienista. In: *Machado de Assis: contos definitivos*. Porto Alegre: Novo Século, 1998.
- BAPTISTA, L. A. S. *A Cidade dos Sábios: reflexões sobre a dinâmica social nas grandes cidades*. São Paulo: Summus, 1999.
- BAPTISTA, L. A. S. *O veludo, o vidro e o plástico: diversidade e desigualdade na metrópole*. 2. ed. Niterói: EDUFF, 2012.
- BARRETO, L. *Diário de hospício e cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BARROS, M. de. *O Livro das ignorãça*. Rio de Janeiro, Record, 2010.
- BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1993. Coleção Obras Escolhidas de Walter Benjamin, v. 3, p. 31-43.
- BERGSON H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOLAÑO, R. Literatura + enfermedad = enfermedad. In: _____. *El Gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- BOLAÑO, R. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- COSTA, L. A. *Brutas cidades sutis: o espaço tempo da diferença na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado)—Programa de Pós-graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/13404>>. Acesso em: 03 nov. 2013.
- COSTA, L. A. *Desnaturando desmundos: a imagem e a tecnologia para além do exílio no humano*. 2012. Tese (Doutorado)—Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/55684>>. Acesso em: 03 dez. 2013.

DELEUZE, G. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* São Paulo: Ed. 34, 1992.

DESCARTES, R. *As meditações*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ESPINOSA, B. de. *Obras selecionadas*. São Paulo: Abril cultural, 1973. Coleção Os Pensadores.

FONSECA, T. G.; KIRST, P. G. (Org.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: Universidade, 2003.

FONSECA, T. G.; ZUCOLOTTI, M. P. da R.; HARTMANN, S. Entre a escrita e a expressão: vias para a construção do conhecimento. *Revista Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 17, n. 1, jan./mar. 2012.

FOUCAULT, M. O que é a Crítica. [Crítica e *Aufklärung*]. *Bulletin de la Société française de philosophie*, v. 82, n. 2, p. 35-63, avr./juin. 1990. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://arquivo.rosana.unesp.br/docentes/luciana/Filosofia%20e%20%C3%89tica/KANT%20X%20FOUCAULT.pdf>>. Acesso em: Abril de 2010.

FOUCAULT, M. O pensamento do exterior. In: MOTTA, M. B. da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. Coleção Ditos & escritos, v. 3, p. 219-242.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. Coleção Ditos & escritos, v. 3, p. 411-422.

KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, F. *O Castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LAGES, R. *Cidade e confinamento do presente*. Tese (Doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

LATOUR, B. *A esperança de Pandora*. Bauru: EDUSC, 2001.

MASSRUHÁ, S. M. F. S.; SANDRI, S. A.; WAINER, J. Teoria das Coberturas Nebulosas: uma abordagem abdução difusa para solução de problemas de diagnóstico. In: WORCAP - WORKSHOP DOS CURSOS DE COMPUTAÇÃO APLICADA DO INPE, 2., 2002, São José dos Campos, SP. *Anais...* São José dos Campos: INPE, 2002. Disponível em: <<http://mtc-m18.sid.inpe.br/col/lac.inpe.br/lucio/2002/11.11.15.10/doc/tcnfinalSilvia.PDF>>. Acesso em: 14 out. 2011.

MIZOGUCHI, D. H. *Segmentariedades*: passagens do Leme ao Pontal. São Paulo: Plêiade, 2009.

NEWTON, I. *Principia*: princípios matemáticos de filosofia natural. São Paulo: Edusp, 2008. v. I e II.

OLIVEIRA, J. A. de. Conhecimento e ficção. *Kaliopé*, São Paulo, ano 5, n. 1, p. 59-68, jan./jun. 2009.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da. *Pistas do método da cartografia*: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PLATÃO. Teetetes. In: _____. *Platón, obras completas*. Madrid: Patricio de Azcarate, 1871. t. 3, p. 347-554.

ROMA. Direção: Federico Fellini. Roma: Ultra Film, 1972. 1 DVD.

SAER, J. J. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.

SAER, J. J. El Concepto de ficción. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta, 1997. p. 9-16.

SILVA, A. P. R. de F. *Metamorfoses do conceito de abdução em Peirce*: o exemplo de Kepler. Dissertação (Mestrado em História e Filosofia das Ciências defendida na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006/2007).

SILVA, E. R. da. *O Jardim das Ilusões*. Blumenau, SC: Cultura em Movimento, 2007.

SIMONDON, G. A gênese do indivíduo. In: PELBART, P.; COSTA, R. da. (Org.). *Cadernos de Subjetividade*: o reencantamento do concreto. São Paulo: HUCITEC EDUC, 2003. p. 97-117.

SIMONDON, G. *La individuación*: a la luz de las nociones de forma y de información. Buenos Aires: La Cebra y Cactus, 2009.

TARDE, G. *Monadologia e Sociologia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

TIRADO, F. J. S.; SEPÚLVEDA, J. C. Oncoguías-ontoguías: protocolos, panoramas y prehensión en el tratamiento del cáncer. *Athenea Digital*, [S.l.], v. 11, n. 1, p. 129-153, 2011. Disponible en: <<http://atheneadigital.net/article/view/830/562>>. Acesso em: 11 nov. 2013.

VALERY, P. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Arcádia, 1979.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 201-218.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosacnaif, 2007.

WHITEHEAD, A. N. *Proceso y realidad*. Buenos Aires: Losada, 1956.

Recebido em: 02 de julho de 2014
Aceito em: 03 de setembro de 2014