

Pedagogias do Cinemático: Transdução e Exercício Antropotécnico

Pedagogies of the Cinematic: Transduction and Anthropotechnics Exercise

CARLOS NATÁLIO

Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes,
Research Center for Science and Technology of the Arts, Portugal
cnatalio@ucp.pt

Resumo

A longevidade do cinemático e o ocaso mediático do cinema enquanto popular *medium* industrial traz consigo um problema de transmissão e evolução técnica. Neste ensaio, a partir da lógica ontogénica do movimento cinemático, e da ambiguidade que remete para uma lógica de composição e articulação entre pólos — que Jacques Derrida define como central à noção de *phármakon* presente em Platão — procuramos refletir acerca da possibilidade de unir em composição e articulação os tradicionais dois eixos da consideração do cinemático, de acordo com as teses do que seria um cinema do objeto e sua evolução técnica, e um cinema do sujeito e particular atenção dada à relação entre o modo de funcionamento do cinema e do humano. O que se propõe é que essa articulação possa ser feita a partir de duas noções de movimento e ressonância: o conceito de transdução e a ideia de exercício antropotécnico. Estas seriam ponto de partida para uma dupla pedagogia sobre o cinemático, que se deposita sobre a herança do cinema.

Palavras-chave

cinemático | transdução | antropotécnica | montagem | *phármakon* | pedagogia | Gilbert Simondon

Abstract

The longevity of the cinematic and the media decline of cinema as a popular industrial medium brings with it a problem of transmission and technical evolution. In this essay, based on the ontogenic logic of cinematic movement, and the ambiguity that refers to a logic of composition and articulation between poles — which Jacques Derrida defines as central to the notion of *phármakon* present in Plato — we seek to reflect on the possibility of uniting in composition and articulation the traditional two axes of cinematic studies, in accordance with the theses of what would be a cinema of the object and its technical evolution, and a cinema of the subject and the particular attention given to the relationship between the way cinema and the human function. What is proposed is that this articulation can be

based on two notions of movement and resonance: the concept of transduction and the idea of anthropotechnical exercise. These would be the starting point for a double pedagogy on the cinematic, as a sort of cinema's inheritance.

cinematic | transduction | anthropotechnics | montage | *phármakon* | pedagogy | Gilbert Simondon

—
Keywords

Perante a persistência da noção de cinemático, num paradigma de um ambiente pós-cinemático (Denson & Leida 2016), reticular, controlado pela omnipresença de dispositivos digitais, e cada vez mais assente num movimento de automatização e omnipresença dos fluxos informacionais e dos *big data*, controlados pela extrema eficiência performativa da “lei” do algoritmo, ganham particular relevância as tentativas de compreender essa persistência. E, conseqüentemente, modos de pensamento e uso desse cinemático, além dos herdados do *medium* cinema. O que este artigo procura fazer é refletir acerca da possibilidade de unir em composição e articulação — numa ambivalência própria do movimento articulador entre polos, como Derrida viu na noção de *phármakon* conforme descrita por Platão em *Fedro* (Derrida 2005) — os tradicionais dois eixos da consideração do cinemático, de acordo com as teses do que seria um cinema do objeto e sua evolução técnica, e um cinema do sujeito e particular atenção dada à relação entre o modo de funcionamento do cinema e do humano. O que se propõe é que essa articulação possa ser feita a partir de duas noções de movimento e ressonância: o conceito de transdução e a ideia de exercício antropotécnico. Estas seriam ponto de partida de uma dupla pedagogia que se deposita sobre a herança do cinemático.

O conceito de transdução é um dos termos centrais para definir a filosofia de Gilbert Simondon precisamente porque este permite conceptualizar aquilo que seria a “individualização em progresso” (Simondon 2005, 33), isto é, em movimento. A transdução implica assim um determinando movimento que passa por uma dada articulação. Em termos comunicacionais, falamos de uma mediação, mas também uma articulação entre um interior e um exterior, entre uma operação e uma estrutura. E, de certa maneira, entre os objetos técnicos uns com os outros, entre o homem e a técnica e entre estes dois e a natureza (Fernandes 2016, 117). É neste sentido que a transdução é hoje um termo decisivo que procura pensar uma mais próxima e correta relação homem/técnica. Acreditamos ser possível pensar a transdução no contexto da utilização de uma dada lógica de movimento, como qualitativo de dimensão cinemática, que pudesse ser passível de uma dada pedagogia “repegada” exatamente no sítio onde se havia “deixado” as potencialidades da montagem cinematográfica. Neste sentido, o *medium* do cinema teria sido uma etapa de concretização técnica de compreensão e manipulação do movimento cinemático e dessa natureza transdutiva.

Assim entendido, o cinemático acaba por funcionar como paradigma operativo a ser colocado no centro da compreensão de uma relação com a técnica, o qual é simultaneamente uma relação de individuação. Desta forma, o cinemático ter-nos-ia aportado enquanto *phármakon*, isto é, enquanto inscrição originária no logos de um movimento ambíguo, que circula e compõe entre polos, entre remédio e veneno, uma forma de compor com esse movimento. A partir da concretização técnica do cinema ergue-se então a possibilidade de compreender e agir sobre pedaços de tempo, sobre um mundo em movimento, no seu próprio processo de imparável movimento individuante. Desta feita, a montagem de imagens em movimento havia correspondido a um estado inicial de aprendizagem de domínio técnico sobre as ligações temporais, isto é, da capacidade de produzir sentido (paragens provisórias e metaestáveis) num mundo no qual a convertibilidade no suporte técnico digital veio demonstrar-se como potencial fluxo contínuo e como pura potência de manipulação.

Além disso, a operação transdutiva tem de ser pensada no contexto do que Simondon definiu como “alagmática”, ou “teoria geral das *operações*” (Simondon 2005, 559) que deveria complementar, ou “servir de intervalo” a uma *teoria das estruturas* científicas, constituída por um conjunto sistematizado de ciências particulares. O que nos parece relevante é que a constituição do movimento cinemático a partir da noção de uma ideia de *phármakon* — a qual implica um retraçar contante do movimento entre polos — poderia ser vista como essa capacidade transdutiva de mediar um interior e um exterior, uma criação provisória de estrutura ou individuação em função de um movimento operativo. Algo que já podia ser, de certa forma, observado e *experimentado* na técnica da montagem cinematográfica, temporal e/ou espacial, mas que, pela limitação dos suportes técnicos utilizados¹, “parou” (metaestabilizou) o movimento cinemático, em torno da constituição de filmes como obras temporais fechadas. Lembramos que a montagem vem sendo considerada hoje como a “única grande invenção do cinema” (Aumont 2015) e a única que ao seu “desaparecimento” resistiu. O teórico David Rodowick refere que, na passagem ao digital, “nada se move, nem subsiste” num mundo digitalmente composto (Rodowick 2007, 171), e que já não existe “continuidade no espaço ou movimento, mas apenas montagem ou combinação” (2007, 172-173)². Montagem que talvez tenha resistido em vias de se “suavizar”, de integração num paradigma de transdução como modelo de relação entre elementos circulantes e relacionáveis. A convergência da utilização do conjunto de objetos técnicos em função das obras-filme tornava o sistema ainda relativamente pouco aberto, ainda pouco sensível à possibilidade de produzir

1 Referimo-nos, em concreto, às limitações ao movimento, à reprodução, à manipulação, que apesar de tudo estavam inscritos nos suportes da película e do analógico.

2 Steven Shaviro corrobora esta ideia dizendo que: “Where classical cinema was analogical and indexical, digital video is processual and combinatorial. Where analog cinema was about the duration of bodies and images, digital video is about the articulation and composition of forces” (Shaviro 2010, s.p.).

sentido em função da transdução de informação advinda de um meio exterior — expandido — que extravasa a realidade do cinema.

Seguindo este entendimento, a expansão do cinemático corresponderia assim à continuidade e cumprimento daquilo que para Simondon era fundamental na mecânica do processo transdutivo: a interdependência entre operação e estrutura. Segundo Simondon, estas são interdependentes: “A operação é o complemento ontológico da estrutura e a estrutura é o complemento ontológico da operação” (2005, 559). Talvez que a passagem do movimento cinemático — *através* do cinema, para fora dele —, convertendo-se em operação tenha funcionado como perda, ou pelo menos diminuição, desta complementaridade ontológica entre estrutura/operação. O cinema ao “transferir”³ a até então exclusiva capacidade de operar com imagens em movimento a todo um outro conjunto de realidades (o denominado audiovisual) teria significado, de um ponto de vista da teoria de Simondon — e em particular da relação transdutiva entre a técnica e o homem — precisamente o indício de uma *operação* de composição em movimento, em busca de novas *estruturas*, novas *formas*, que a todo o tempo se *crystalizassem*, ainda que, provisória e constantemente, por relação com esse gesto operativo.

Voltemos ao exemplo da composição digital que fez explodir as hipóteses técnicas de ligação, combinação/recombinação de elementos. A pura potencialidade de relação entre os elementos “ameaça”⁴ a dinâmica da transdução que, fundamentalmente, pressupõe que, na fundamental *abertura* dos sistemas à potencialidade de transformação, pela qual os objetos técnicos medeiam e transformam o homem e vice-versa, possa dar-se essa complementaridade entre uma operação que seja convertível em estrutura e uma estruturação convertível em operação.

Uma nota mais acerca dessa “ameaça” ou pura circulação do movimento, numa lógica meramente quantitativa e fluída. Esta geraria a aceleração e automatização, dando a ver todas as imagens e elementos em sua ininterrupta fluidez, gerando o negro como

3 A passagem da montagem à composição no digital parece manter e aperfeiçoar essa lógica de abertura, tradução e ligação em movimento, algo que os conjuntos constituídos no panorama dito pós-cinematográfico “herdaram” e integraram na sua lógica de funcionamento. Assim, ao colocar a hipótese do próprio medium do cinema passar a operar ele segundo uma lógica transdutiva, de passagem e transformação entre realidades técnicas, qualificamos o movimento de progressão do cinema como um movimento que complexifica a capacidade de produzir “conhecimento como relação” (Combes 2013, 16 e ss.). Desta forma, a evolução do cinema, ao mesmo tempo que implicaria uma concretização técnica, caminharia para uma complexificação das suas operações de ligação: de uma montagem como paradigma inicial que, ao expandir-se tecnicamente, concretizaria, de forma mais perfeita, essa coincidência com um movimento transdutivo mais englobante e complexo de significação.

4 E essa ameaça, que podia assemelhar-se a uma ideia de pura e automática circulação infinita de elementos sem paragem, uma espécie de imersão total, sem fora, poderia bem ilustrar a muito trabalhada dimensão intoxicante do *phármakon* quando aplicado à técnica, considerada como um todo. Como se o movimento cinemático, ao exponenciar a pura circulação, abdicasse e levasse à destruição a própria mecânica de articulação entre polos.

única visibilidade possível a partir de uma aceleração das imagens. Este passaria por um puro “movimento auto-ignificante”, como realização de um imperativo categórico cinético de progresso da Modernidade (Sloterdijk 2002, 32), em que tudo o que não associe liberdade a movimento deve ser descartado. Assim, na passagem do paradigma da *total auto-mobilização à integral automação algorítmica*, o cumprimento do movimento total, funcionaria como puro automatismo, eliminando uma *margin de indeterminação* como potencial de atualização de tecnicidade do sistema técnico. Ou, por outras palavras, uma menor capacidade de integração e abertura ao exterior, um maior fechamento sobre si mesmo, e, finalmente, uma insensibilidade, quer ao papel regulador do homem, quer a outros sistemas técnicos.

A condição pós-mediática de convergência do digital transferiu a oscilação do movimento cinematográfico, que ocorria na composição entre *medium*, para o *interior* de um só meta *medium* generalizado, em estrutura reticular. Se outrora o cinema nos ensinou a dominar a construção de sentido em movimento — isto é, mediando entre as imagens para estruturas que se sedimentavam em obras de constituição provisória, mas estável —, agora essa atividade de mediação expandiu-se por toda a parte, complexificando-se. É nesse contexto que o trabalho sobre a transposição, para o domínio técnico, do movimento da transdução continua aquele que o cinema, sobretudo por via da montagem, nos começou por ensinar. Trata-se então de um trabalho sobre uma *pedagogia da transdução* de uma estratégia de composição do movimento, de uma relação que permita articular o movimento das operações em torno da constituição de uma ou várias estruturas, que, por sua vez, influenciem a definição das operações seguintes. No fundo, trata-se de pensar a mediação conjunta, de dois movimentos⁵ — o da informação computacional e o da informação física — de maneira a articular-se, movendo-se, como dois polos, compondo um interior a partir de um exterior e vice-versa, uma imersão com uma distância, um avanço com uma paragem.

Importa precisar um pouco mais aquilo que entendemos por *pedagogia de transdução*.

A partir de Simondon, como vimos, a transdução implica, de uma forma mais restrita, o movimento e encontro de realidades a partir do qual se vão constituindo os diversos processos de individuação; mas também, de uma forma mais genérica, a transdução é o que propicia a compreensão da comunicação ou mediação entre o homem, os objetos técnicos e a natureza. É neste sentido que a transdução é hoje um termo fundamental para pensar a relação com a técnica. Como exemplo, poderemos referir o trabalho de Adrian Mackenzie que encontra na transdução, enquanto forma de pensar o “encontro entre realidades divergentes” (Mackenzie 2002, 205), uma forma de “ler objetos e práticas tecnológicas” para lá da bipolaridade das atitudes de tecnofobia e tecnofilia,

5 Patricia Pisters operacionaliza o conceito de transdução para o seu conceito de “imagem-neural”. Esta resulta, segunda a autora, da transdução entre o dispositivo tecnológico e as bases neuronais de afeção (Pisters 2012, 113), prolongando a conceção deleuziana de que o “cérebro é o ecrã” (Deleuze 2000, 365).

ou “repúdio e sobre identificação” face à tecnologia (2002, 211). Nomeadamente, procurando o espaço dessa transdução ou encontro, algo que nomeia como “pontos de singularidade” nos *ensembles* técnicos, locais de articulação, que delineiam em cada momento e contexto, fronteiras entre o que é tido como “humano e não humano”, entre o que funciona como “técnico” e como “social” (2001, 214). Só assim é possível, defende o autor, evitar um dualismo que procura determinar os termos antes da negociação da operação técnica em si.

Outro autor que, como Simondon, utilizou o conceito de transdução foi o célebre psicólogo francês, Jean Piaget. Este utiliza a expressão, a partir do psicólogo alemão William Stern, para descrever o tipo de raciocínio levado a cabo pelas crianças no seu estágio pré-operatório (dos 2 aos 6 anos), prévio ao aparecimento do raciocínio lógico, das relações causais e pensamentos dedutivo e indutivo. O pensamento transdutivo — ao contrário destes últimos que operam do particular à generalização ou vice-versa — “move-se do particular ao particular”, sem necessidade de recorrer a uma “necessidade lógica” (Piaget 1977, 106) ou a leis gerais (1977, 152)⁶. Segundo Piaget, a marca do raciocínio transdutivo é precisamente o facto do egocentrismo da criança não lhe dar a necessidade de encontrar uma justificação lógica e coerente para os seus julgamentos. Nesse sentido, prévia ao aparecimento da experimentação lógica, a experimentação mental que ocorre na transdução não vê a contradição como um problema, e faz a “reprodução dos eventos como eles se sucedem uns aos outros na natureza” ou como a criança imagina essa ordem (1977, 107). A falta de lógica racional na transdução faz dela “uma simples descrição de eventos em sucessão, ou uma sequência de pensamentos agrupados com um só propósito ou por uma só ação” (1977, 108). Segundo Piaget, o pensamento transdutivo está “entre a indução e a dedução, entre o geral e o específico, e entre o objetivo e o subjetivo” (1977, 488).

No campo da sociologia e da análise social, Henri Lefebvre também utilizou o conceito de transdução. Definiu-a como “operação do pensamento sobre/em direção a um objeto virtual para o construir e realizar”, uma “lógica do objeto possível e/ou impossível” (Lefebvre 1982, XXIII). Na sua obra *Le Droit à la Ville* (1968) o autor vê a transdução como “aquilo que permite introduzir rigor na invenção e conhecimento na utopia”, uma vez que se trata de uma “operação intelectual que se pode prosseguir metodicamente”, sem “criação de modelos”, através da elaboração e construção de um objeto teórico, um “objeto possível”, a partir de informações e problemáticas advindas da realidade, através de um “*feedback* incessante entre o quadro conceptual utilizado e as observações empíricas” (Lefebvre 2000, 151). E, umas páginas adiante, reafirma a importância do método transdutivo no desafio a estruturas, funções e formas existentes na sociedade, nomeando-o como o que permite a “construção de um objeto virtual abordado através

⁶ Um exemplo de pensamento transdutivo é o de uma criança que diz que faz sol porque vai brincar à rua. O seu raciocínio consiste na mera observação de que está sol quando vai brincar à rua, logo, o sol é causa da ida à rua para brincar.

de factos experimentais”, permitindo uma abertura de horizonte e pedindo atualização (2000, 165). Já em 1961, em *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*, Lefebvre mencionava a transdução como aquilo que “constrói um objeto virtual usando informação, e que parte de ‘dados’ para chegar a um possível”. Nestes termos, o autor fala da necessidade de “transdutores sociológicos” como designação da operação levada a cabo por grupos sociais, que partam do presente para o virtual e do dado ao possível, numa operação prospetiva interminável (2002, 117-118).

Também no campo da comunicação e dos estudos multimodais, a transdução é um termo muito útil pois ela implica a tradução e reformulação de sentido na passagem entre modos de comunicação. Por exemplo, como transduzir um texto literário em imagens ou sons e quais as opções a tomar nessa transformação. Gunther Kress foi o primeiro a utilizar o termo neste campo de estudos e usa-o como complemento da noção de transformação. Enquanto esta opera nas formas e estruturas no interior de um modo comunicacional, a transdução é responsável pela mudança entre modos. Segundo o professor alemão, a transdução tem uma afinidade com os processos psicológicos de sinestesia, sendo nestes que a “criatividade acontece” (Kress 2003, 36 e 47).

O que estas abordagens do conceito de transdução parecem ter em comum é uma ideia de ressonância constante entre elementos, um encontro que implica um pensamento de criação progressiva, propagadora e amplificadora. Outro aspeto importante é que essa transdução permite, pela sua atualização constante, criar momentos de metaestabilidade em torno de construções provisórias que, estão aquém ou além da lógica clássica e leis de causalidade justificativa. Desta forma, torna-se um movimento *qualitativo* adequado a pensar uma construção individual de natureza expressiva e criativa, particularmente apto a uma “lógica” artística e sua potencialidade. O que defendemos é que a passagem da montagem cinematográfica a uma pedagogia transdutiva mais ampla, que arranque do cinema e sua lógica, mas posicione os seus esforços pedagógicos numa abertura ao exterior. No sentido de proporcionar um movimento de ligação mais vasto e criativo.

Falamos especificamente de *pedagogia da transdução* para efetuar essa transição na qual o cinemático se manifesta tecnicamente como um domínio mais vasto sobre a manipulação de ligações em movimento. É uma transição que arranca do cinema como *operação* e se torna ele base de um movimento circulador, progressivo, em muitos casos num domínio pré-lógico, e apto a ser trabalho sobre três atividades interrelacionadas de relação transdutiva que hoje parece dominantes quando falamos de *media* digitais em rede: um paradigma da *composição* com elementos heterogéneos; mas também um paradigma da *expressão* através de uma forma maioritariamente audiovisual de articular elementos em rede; e, finalmente, a sua colocação em movimento, através de um paradigma de *partilha*. É neste caminho que o cinemático, em última instância, se reconfigura, saindo dos eixos estruturais do *medium* cinema e sob o qual as práticas educativas e pedagógicas terão uma missão vital.

Como referido no início deste ensaio, a articulação e composição sobre o movimento cinemático implica pensar a sua relação com o sujeito. Em nosso entender, o cinemático não deve apenas trabalhar a sua transição do cinema e montagem a uma *pedagogia da transdução* como forma mais complexa de ligação. Trata-se também de perceber que, dada a sua afinidade com a estruturação do movimento da individuação vital, o cinemático comporta também uma dimensão que nomeamos, a partir de Peter Sloterdijk, de exercício de natureza antropotécnica.

O conceito de antropotécnica, aplicado a um conjunto de áreas, desde a medicina à arte, ciência ou filosofia, é um neologismo que designa de uma forma bastante genérica o encontro entre o referente ao ser humano (*anthropos* / ἄνθρωπος) e a técnica (*tekne* / τέχνη). Trata-se de uma designação para a aproximação entre o natural e o artificial, o homem e a máquina. No caso da filosofia de Peter Sloterdijk, a antropotécnica possui uma dimensão mais englobante (vista na relação com o homem) e outra de dimensão individual (vista como exercício individual). Antes de explicitar esta última — aquela que para aqui nos importa —, apenas umas breves palavras quanto a esta primeira noção de antropotécnica. Esta começa a ser forjada na célebre e polémica conferência que o alemão dá em 1999, em Elmau, na Bavaria, *Regeln für den Menschenpark / Regras para o Parque Humano*. Aqui, Sloterdijk prolonga a crítica de Heidegger à ideia de humanismo. Este seria uma espécie de resultado de um projeto educacional de domesticação do ser humano pelas técnicas da literatura. É o fim do domínio da época das letras, assim como o surgimento dos *mass media*, com a idade dos *media* tecnológicos, aquilo que tornaria evidente a necessidade de repensar a tarefa da domesticação humana. Recorrendo a imagens de poder envolvendo o pastor e seu rebanho⁷ em Platão (Sloterdijk 2007, 66 a 70), ou passagens sobre vontade e resignação em Nietzsche (2007, 55-56), Sloterdijk procura provar como é próprio do homem a sua domesticação, que permaneceria impensada (2007, 61) e a criação do homem pelo homem (2007, 56). É, portanto, neste contexto que surge a noção de antropotécnica⁸ pela qual se efetua a produção humana e se organizam as regras de produção e domesticação no interior do parque-comunidade política.

7 É neste sentido que arrancam no texto as metáforas sobre a comunidade de homens como jardins zoológicos e a política como determinação das regras do Parque Humano (Sloterdijk 2007, 67).

8 Outro texto fundamental para a noção de antropotécnica em Sloterdijk é *Die Domestikation des Seins / A Domesticação do Ser* (2000). Segundo Sloterdijk, o homem e condição humana não são o resultado de nenhum humanismo, mas sim produto e resultado de um complexo de antropotécnicas. Assim a técnica é vista com ponto de partida e ponto de chegada, tendo sido a tecnologia que fez emergir o homem da sua pré-humanidade (Sloterdijk 2000, 88). Aqui a noção de antropotécnica ganha uma concretização maior uma vez que o autor desenvolve quatro antropotécnicas diferentes e determinantes na emergência do homem e sua capacidade de distanciamento da natureza (2000, 45). Outro conceito importante é o de homeotécnica. Ele implica uma ideia de coordenação no espaço das antropotécnicas, no sentido de uma saúde comum entre homem/técnica, e com o intuito de evitar uma relação de dominação ou subjugação de um dos lados (2000, 91-92).

Quase uma década depois, Sloterdijk volta ao tema da antropotécnica com o seu livro *Du mußt dein Leben ändern / Tens de Mudar de Vida* (2009). Mas agora, como refere Jean-Pierre Couture na sua monografia sobre o autor, abandonando o tom polémico da sua conferência de 99, onde falava a partir de uma perspetiva plural, falando da domesticação dos seres humanos, e passando a dirigir-se ao indivíduo como alvo de exercícios de melhoramento de si (Couture 2016, 45). Desta feita, a antropotécnica passa a ser trabalhada e entendida a partir de uma perspetiva eminentemente individual. Isto é, de um conjunto de:

métodos de prática mental e física pelos quais os seres humanos das mais diversas culturas tentaram otimizar o seu estatuto cósmico e imunológico em face de vagos riscos de vida e agudas certezas de morte. (Sloterdijk 2013, 10)

Essas práticas devem ser entendidas com base na noção de exercício⁹ e a partir de uma ideia de “tensão vertical”¹⁰. Esta corresponde à capacidade de o ser humano tentar e procurar melhorar a sua situação e orientar as suas ações na direção daquilo que consegue conceber como uma posição melhor do que a que ocupa no presente. Como refere Franz J. Brüseke, num artigo sobre o tema, ela é uma *tensão* “porque exige do homem um esforço e permanentes exercícios” e é *vertical*, pois implica uma direção para cima, uma melhoria (Brüseke 2011, s.p.). Esta tensão é, no fundo, uma capacidade de superação, autoaperfeiçoamento e transformação constantes que não andará longe dos “efeitos” da noção simondoniana de pré-individual¹¹ na individuação

9 Um exercício é definido aqui como uma operação que provê ou melhora a qualificação de um sujeito para uma melhor performance na operação seguinte, quer ele seja declarado como exercício ou não (Sloterdijk 2013, 4).

10 “Eu sou afetado pela absoluta objeção ao meu *status quo*: a minha mudança é a única coisa necessária. Se você de facto mudar depois a sua vida, o que está a fazer não é diferente do que deseja com toda a sua vontade, assim que sentir como uma tensão vertical que é válida para si lhe retira a vida dos seus eixos” (Sloterdijk 2013, 26); “Em resumo, as pessoas tiveram de falar sobre os aleijados, os constituídos de forma diferente para se deparar com a frase que expressa a constituição geral dos seres perante uma tensão vertical. ‘Tens de mudar de vida!’ significa, como vimos no poema do Torso de Rilke: deves prestar atenção ao teu eixo vertical interior e avaliar como o puxar o mesmo para um polo superior te afeta! Não é o andar direito o que faz dos homens humanos; é antes a incipiente consciência dos seus gradientes internos” (2013, 59-60).

11 Para Simondon o pré-individual é o estado de metaestabilidade, que torna possível toda a individuação. Ele é um estado do ser que surge antes da individuação e, a um nível puro, ele é do domínio do pré-físico e do pré-vital, nível dimensional abaixo do qual se processa a individuação (2005, 152). A realidade pré-individual funciona como subjacente a um indivíduo em vias de individuação (2005, 149). Como refere Simon Mills na monografia dedicado ao autor francês, o “pré-individual” serve a Simondon como “monismo” primordial que mantém a crítica ao dualismo hilemórfico. Desta forma, este funciona como “condição primordial” no ser que dá conta, de forma imanente, da produção dinâmica, individuante, das entidades no mundo (Mills 2016, 36). O pré-individual é assim um potencial para a transformação e a mudança, a partir do qual “começam todas as operações ontogénicas”, como o surgimento de “energia”, “matéria”, “forma”, e que pode

do ser orgânico, que sempre impele a um movimento e a uma superação da inércia.

Deixemos, momentaneamente, a hipótese de Sloterdijk — que naturalmente possui toda uma outra profundidade histórica e filosófica, mas que aqui não cumpre descrever e analisar — para retomar a nossa proposta acerca da utilização do movimento cinematográfico e articulador como exercício antropológico.

Num ensaio de 2011, «Turn the Page: From Mise en Scène to Dispositif», o crítico de cinema e teórico dos estudos filmicos australiano, Adrian Martin, explica a passagem da lógica da *mise-en-scène* no cinema para a lógica do dispositivo. O autor refere-se a uma crítica negativa do filme *Shirin* (2008) de Abbas Kiarostami. Nela, Patrice Blouin, o seu autor, relembra o gesto audaz de Kiarostami em *Ten* (2000), quando este colocou câmaras à esquerda e à direita nas laterais de um carro e pediu ao seu *cast* apenas para guiar pela cidade em diálogo improvisado, precisamente “para se desembaraçar da *mise-en-scène*” (Blouin apud Martin, 2011). Desta forma, as atividades próprias desta (a encenação, a direção de atores, a iluminação, etc.) eram substituídas por uma definição fixa e automática dos elementos (câmaras, corpos, pontos de vista, objetos em campo) permitindo uma “captação automática”. Ou seja, trabalhavam segundo a lógica do dispositivo. Isto é, opera-se uma passagem da lógica da *mise-en-scène* tradicional, trabalhada outrora por um realizador e que passava pelo arranjo de elementos no plano, a uma lógica que pensava a partir de uma interação com o dispositivo ou um *mise-en-dispositif*. Como explicitava Martin na entrevista que nos concedeu em 2013:

um filme dispositivo (...) contém um conjunto de regras pré-estabelecidas sobre o que filmar e como (...). A abordagem do dispositivo prende-se com a definição uma lógica formal rígida, um procedimento para a construção da obra. De certa forma, isso é o que leva a uma conceção diferente de estilo no cinema, designadamente daquela que é elaborada com base na *mise en scène*. Normalmente a *mise en scène* clássica centra-se numa matriz de fluidez, que segue os movimentos do momento ou que os estabelece numa base de desafio com a convenção. Esta não se preocupa tanto em construir uma lógica meramente formal. (Natálio 2019, 553; anexo 8)

No cinema, essa passagem da lógica da *scène* à do dispositivo, que implicava uma maior proximidade e abertura transdutiva entre o funcionamento da máquina de filmar (que “ditaria” diretamente uma dada forma para criação) e o seu utilizador, tinha também de ser pensada juntamente com outra questão. O cinema moderno funcionou em parte por “reação negativa” a uma sedimentação de formas/fórmulas constituídas no cinema

ser mantida em “certas entidades individuadas permitindo posteriores operações de individuação” (2016, 37). O que percebemos, diz Simondon, é sempre a “cronologia” e a “topologia” de uma individuação, isto é, dimensões e manifestações do real transformado, sem sermos capazes de apreender o próprio real, ou seja, o real pré-individual que é a condição que permite tais transformações (2005, 151).

clássico. E com isso, pugnando por uma certa atitude *moderna* de expor o cinema a uma outra relação com o tempo e com a visibilidade do gesto técnico, e neles encontrando argumentos para a especificidade do seu *medium*. Seguiu-se — com o declínio dos grandes estúdios americanos, por um lado, e a falência das narrativas de redenção histórica que o cinema moderno acreditava serem o destino da sétima arte, por outro lado —, a passagem a uma estética da composição em vídeo, de trabalho sobre a troca de elementos, citações, *pastiche*. Período a que frequentemente, e mais por facilidade do que por rigor, se costuma denominar como o momento pós-moderno do cinema. Mas mais uma vez, o que fazer com a lógica da composição e da articulação em movimento? Uma possibilidade passaria pela conceptualização, no cinema contemporâneo, de uma passagem de um esquema de *mise-en-dispositif* para uma lógica de *mise-en-monde*. Esta pressupunha que à lógica da articulação entre elementos e à lógica da relação da negociação com os dispositivos no cinema sobrevinha ao realizador de um filme uma atitude de *serenidade* que se preocupava sobretudo por construir um mundo individual. Um dos exemplos mais eloquentes deste *modus operandi* é o cinema do tailandês Apichatpong Weerasethakul que, ao fundir um ambiente de um certo primitivismo ancestral mágico (ligado ao passado das narrativas míticas do seu país) com realismo social, planos longos, com uma direção de atores naturalista e o recurso ao vídeo, além das influências da arte contemporânea, havia erigido um mundo que, mais do que posicionar-se cronologicamente perto de autores e suas influências, acabava por funcionar como uma *categoria de si próprio* (Natálio, 2020). Esta pressupunha no fundo uma articulação de elementos que se conjugavam para criar uma categoria que fazia, por exemplo, do “mundo” imaginado pelo cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul algo imediatamente reconhecível e único. Essa lógica de colocação e articulação de elementos e dispositivos para a constituição de um mundo, como categoria pessoal, sobrepunha-se à ideia mais restrita da colocação em dispositivo.

Nesse seguimento, surge-nos então a hipótese de que a capitalização da afinidade entre o movimento cinemático concebido como um *phármakon* e a dinâmica do processo da individuação (a qual implica uma articulação entre os processos de interação e troca com o exterior e a estruturação progressiva no interior) se pode consubstanciar num modelo de gestão quotidiana da experiência. Esse modelo, que no fundo é uma proposta de estruturação do movimento no tempo, articulando operações e estruturação de um domínio, parte precisamente dessa ideia de *mise en-¹²* [como gesto operativo que visa, progressivamente, elaborar um] *monde*. Um mundo como obra pessoal de estrutura instável e progressiva da individuação. Obra aberta e em constante capacidade de receção e transdução dos meios exteriores como forma de continuar, ininterruptamente, a dinâmica do movimento estruturante do cinemático.

Trata-se no fundo de perceber como uma pedagogia sobre o cinema hoje não é mais (e apenas) sobre a criação artística e técnica em torno de obras materiais — ou mesmo só

12 Colocação como seleção de elementos do quotidiano.

acerca do aperfeiçoamento dos gestos de transdução e manipulação de elementos materiais, como imagens, sons, ou todo o tipo de elementos que circulam em rede — mas é também *dobrada* sobre aquilo que no cinema implica a criação de um mundo individual, nomeadamente a criação de um ponto de vista e articulação de experiências em torno de um ou vários protagonismos. Esta “segunda pedagogia” visa colocar o homem na posição de *metteur-en-scène*¹³, ou antes rigorosamente, *metteur-en-monde*, face ao seu quotidiano, a partir de um exercício antropotécnico assente numa forma de colocação em cena, escolha, corte e colagem de experiências. Movimento progressivo e transdutivo que implica selecionar e ir criando uma dada forma, informando uma dada e constante individuação. Esta, chamemos-lhe, gestão do movimento cinemático, implica *incrementar os gestos de colocação em cena de si próprio, de encenação*, num ambiente de mediação constante e de partilha através das arquiteturas reticulares digitais.

É neste contexto, o desta segunda pedagogia, de alcance mais geral, que importa recuperar mais algumas ideias da forma como Sloterdijk concebe a dinâmica dos seus exercícios antropotécnicos. Segundo Sloterdijk, este imperativo “deve mudar a sua vida!”, que ironiza hoje com os títulos de livros de autoajuda, é no fundo, uma individual “máxima pedagógica” (Brüseke 2011, s.p.), que procura contornar os extremos pedagogistas de uma autoridade ou de um liberalismo excessivo; encontrar uma via de exercícios individuais que seja alternativa quer a uma ortopedia pedagógica de uma atitude de atividade e produção constantes, paradigma que arranca com a modernidade, mas também a uma pura *vita contemplativa* do período clássico (Couture 2016, 46; Sloterdijk 2013, 212). Outro elemento relevante é a distinção que Sloterdijk faz entre “modos concorrentes de antropotécnica”: um fraco, implicaria o indivíduo numa posição de passividade ou anestesia que se “deixaria operar”, expondo-se à competência operacional dos outros, deixando-se moldar; o outro forte, seria uma atitude ativa de auto-operação ou modificação e melhoramento de si próprio (Sloterdijk 2013, 373-374). A posição de Sloterdijk é que o avanço científico e técnico vai tornando a primeira modalidade dominante por relação com a segunda. Contudo, gostaríamos antes de relacionar esta distinção com o facto de o cinema ter sido uma máquina de construção de protagonistas. E de, precisamente na gestão do movimento cinemático nesse âmbito mais vasto, ao colocar o indivíduo enquanto protagonista do seu quotidiano, avaliando e construindo pontos de vista, está nessa posição de operador de si próprio.

Essa auto-operação surge dos estudos de Simondon acerca da individuação vital: o ser vivo possui um sistema de separação entre o interior e o exterior, a partir do qual regula o aporte e a troca transdutiva de informação com o exterior. Também a visão de Sloterdijk

13 Trata-se no fundo de passar do paradigma de um cinema de autor à multiplicação dos autores do cinemático. A esse respeito, João Mário Grilo, a propósito de Manoel de Oliveira, refere um aspeto importante nessa definição de um cinema de autor. Diz ele: “A formação do Oliveira é algo que acontece nos anos 20 e que ele vai refinando e repetindo. Sempre com pequenas variações, como na ideia da diferença e repetição do Deleuze, através de séries. Uma espécie de bipolaridade. Algo que creio é muito daquilo que as pessoas admiram no cinema de autor” (Natálio 2019, 517; Anexo 7).

assenta num paradigma de imunologia e no facto da condição *sine qua non* destes exercícios antropotécnicos de autoaperfeiçoamento se fazerem a partir de um espaço de separação (2013, 217 e ss.). Espaço esse no interior do qual funcionam regras diversas em relação ao exterior e no qual se produz uma ocupação consigo mesmo. Um interessante paralelo poderia fazer-se no caso da evolução do cinema. A “passagem” da caverna à sala de cinema mostra bem esse espaço de separação. Contudo, a expansão do cinema torna esse espaço de separação *invisível* e em *crise*: não apenas pelo declínio das salas, mas enquanto falência da unidade do plano ou do filme como “entidades de separação”. Trata-se então de criar *em si mesmo* as condições de separação para o exercício antropotécnico da gestão do movimento cinematográfico. Isto é, criar as *regras*, como acontecia com o mundo de Apichatpong, no qual a transformação constante possa operar-se de acordo sobretudo com essa modalidade antropotécnica forte de auto-operação.

As “leis gravitacionais” em torno de um mundo individual, isto é, aquilo que lhe dá uma dada consistência para o exercício de uma gestão pessoal desse movimento cinematográfico assenta sobretudo em dois eixos. Por um lado, trata-se de ativar esse paradigma imunológico para a seleção de informação e elementos do exterior, que podem entrar nesse espaço de construção de mundo e servir de material para as suas fundações. Por outro lado, esse mundo individual emerge a partir do que Sloterdijk qualifica como “a utilização do poder da repetição contra a repetição” (2013, 197-199). Ou, aquilo que Alain Bergala trabalha, no contexto da pedagogia do cinema, o poder de uma “coleção de filmes” que possa funcionar como um percurso que se percorre e reconhece nas suas estruturas. Pela repetição desse caminho emergem não só as estruturas de um mundo pessoal de escolhas e gestão do movimento cinematográfico, como também a possibilidade de ir alargando o próprio caminho, prolongando o movimento, isto é, a individuação.

Na síntese desta dupla ideia de pedagogia sobre o cinematográfico como formas de crescente domínio sobre a transdução e a antropotécnica, está em causa ainda uma estruturação qualitativa do tempo, uma persistência do cinematográfico e uma reactivação da energia do cinema. Como refere João Mário, numa mesa intitulada «O Cinema: o convite à criação de mundos», no âmbito da 3ª Conferência do Plano Nacional de Cinema, decorrida em novembro de 2018 na Cinemateca Portuguesa de Lisboa:

É preciso aproveitar o lado normativo do cinema; o cinema é uma técnica de formar protagonistas e por isso pode ser a técnica que ajuda na construção de si próprio como protagonista. Fazer cinema não é necessariamente realizar filmes. É necessário resgatar a energia do cinema, uma vez que o seu corpo maquínico e institucional se desmaterializou e reativá-la no sentido da formação da nossa consciência como cineasta. Nesse trajeto precisamos desmitologizar o cinema, rever a receita, dessacralizá-lo. (Grilo 2018)

São, portanto, palavras de fim e de recomeço.

Referências

- Aumont, Jacques. 2015. *Le montage*. « *La seule invention du cinéma* ». Paris: Vrin.
- Brüseke, Franz J. 2011. “Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk.” *Revista Brasileira Ciências Sociais* 26 (75). <https://doi.org/10.1590/S0102-69092011000100010>.
- Combes, Muriel. 2013. *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. Translated by Thomas LaMarre. Massachusetts: MIT Press.
- Couture, Jean-Pierre. 2016. *Sloterdijk*. Cambridge: Polity Press.
- Deleuze, Gilles. 2000. “The Brain is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze.” In *The Brain is the Screen — Gilles Deleuze and the Philosophy of Cinema*, edited by Gregory Flaxman, 365-375. Minnesota: University Of Minnesota Press.
- Denson, Shane, and Julia Leida. 2016. “Perspectives on Post-Cinema: An Introduction.” In *Post-Cinema: Theorizing 21st Century Film*, edited by Shane Denson and Julia Leyda, 1-19. Falmer: REFRAME Books.
- Derrida, Jacques. 2005. *A Farmácia de Platão*. Traduzido por Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Fernandes, Manuel Luís Bogalheiro. 2016. “Materialidade e Tecnicidade: Investigação sobre a objectualidade técnica.” Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/20608>.
- Kress, Gunther. 2003. *Literacy in the New Media Age*. Londres, New York: Routledge Taylor & Francis.
- Lefebvre, Henri. 1982. *Logique formelle, logique dialectique*. Paris: Éditions Sociales.
- Lefebvre, Henri. (1996) 2000. *Writings on Cities*. Edited by Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell Publishers.
- Lefebvre, Henri. (1961) 2002. *Critique de la vie quotidienne II: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Traduit par John Moore. Londres: Verso.
- Mackenzie, Adrian. 2002. *Transductions — Bodies and Machines at Speed*. London: Continuum.
- Martin, Adrian. 2011. “Turn the Page: From Mise en Scène to Dispositif.” *Screening the Past*. www.screeningthepast.com.
- Mills, Simon. 2016. *Gilbert Simondon — Information, technology and media*. London, New York: Rowman & Littlefield International.
- Natálio, Carlos. 2019. “A Persistência do Cinemático a Partir da Noção de *Phármakon*.” Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/116361>.
- Natálio, Carlos. 2020. “Contemporary Cinema and the Logic of the Building The Case of Apichatpong Weerasethakul’s ‘Loong Boonmee Raleuk Chat.’” *Journal of Science and Technology of the Arts* 12(2): 37-51. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8531>.
- Piaget, Jean. 1977. *The Essential Piaget*. Edited by Howard E. Gruber and J. Jacques Voneche. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Pisters, Patricia. 2012. *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. California: Stanford University Press.
- Rodowick, David Norman. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.
- Shaviri, Steven. 2010. *Post Cinematic Affect*. Washington: OBooks.
- Simondon, Gilbert. 2005. *L'individuation psychique et collective: À la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: Jérôme Millon.
- Sloterdijk, Peter. 2002. *A Mobilização Infinita — Para uma Crítica da Cinética Política*. Traduzido por Paulo Osório de Castro. Lisboa: Relógio D'Água.
- Sloterdijk, Peter. 2007. *Regras Para o Parque Humano*. Traduzido por Manuel Resende. Coimbra: Angelus Novus, Editora.
- Sloterdijk, Peter. 2013. *You Must Change Your Life*. Translated by Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press.

Nota biográfica

Carlos Natálio (Lisboa, 1980) é Professor na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, e investigador do CITAR — Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes. É licenciado em Cinema (ESTC), em Direito (FDL) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa. É membro fundador e editor do site cinéfilo *À pala de Walsh* onde escreve regularmente na área da crítica de cinema e cultura contemporânea. Desde 2019 que tem trabalhado na área da programação, integrando a equipa de programadores do Festival IndieLisboa. Em 2022, a convite do Batalha Centro de Cinema, ajudou a conceber a programação da edição inaugural do Programa Escolas desta instituição. Tem escrito extensamente em áreas como o cinema e educação, cinema contemporâneo, filosofia do cinema e cinema português. É autor de diversos materiais pedagógicos no âmbito da Educação para o Cinema, designadamente cadernos pedagógicos sobre filmes de Pedro Costa, Manoel de Oliveira, Yasujiro Ozu, João Salaviza, António Pedro Vasconcelos, entre outros. É atualmente vice-presidente da AIM — Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Declaração de conflito de interesses

O autor declara não haver potenciais conflitos de interesse em relação à investigação, autoria e/ou publicação deste artigo.

Para citar esta revisão

Natálio, Carlos. 2024. "Pedagogias do Cinemático: Transdução e Exercício Antropotécnico." *Revista de Comunicação e Linguagens* (60): 174-188. <https://doi.org/10.34619/sf6c-xudh>.

ORCID

[0000-0002-4449-4124](https://orcid.org/0000-0002-4449-4124)

CIÊNCIA ID

[1416-0820-B365](https://ciencia.id/1416-0820-B365)

Morada institucional

Universidade Católica Portuguesa. Rua Diogo Botelho 1327, 4169-005 Porto, Portugal.

Recebido Received: 2024-03-29**Aceite** Accepted: 2024-04-30

© Carlos Natálio. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da licença Creative Commons Attribution 4.0 (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), que permite distribuir, remisturar, adaptar e desenvolver o material em qualquer meio ou formato, apenas para fins não comerciais e desde que seja atribuída a autoria.