

INDIVIDUAÇÃO, MISE-EN-SCÈNE E LIGNE DE TEMPS

Carlos Natálio¹

Resumo: A decadência mediática do dispositivo cinematográfico permitiu pôr a descoberto uma *sobrevivência* imaterial, um *fantasma* que atravessa a ontologia, a teoria dos media e a filosofia da técnica e que se erige hoje como uma sombra de uma paisagem multimidiática. Nesse sentido, há uma “formacinema” que se ergue enquanto modelo de um conhecimento como relação, fluxo e transdução. A natureza da composição do heterogéneo, outrora encerrada nos modelos ideológicos de montagem dos filmes, hoje conhece uma outra lógica de manipulação que vai desde a articulação de imagens e sons em rede a um contexto de *anthropo (mise en) scène* definidor dos processos de individuação do humano, isto é, dos processos privados e colectivos de *mise-en-scène*. Desta feita há uma linguagem cinematográfica importada para a nova tarefa “iluminista” de uma saudável montagem da noética, de identificação dos processos significadores na montagem incluídos nas tarefas de seleção e articulação das percepções, memórias e atividade do *multitasking* quotidiano. Como pode o cinema auxiliar a essa *mise-en-scène* das nossas vidas de forma a tê-la como uma obra de arte de valor estético, introduzindo sempre a diferença, a qualidade, no domínio da repetição e do quantitativo? É neste contexto colaborativo e contributivo que abordaremos algumas das potencialidades do *software* de anotação *Ligne de Temps*, desenvolvido pelo IRI (Institut de Recherche et d'Innovation) do Centre Georges Pompidou em Paris.

Palavras-chave: *Mise-en-scène*; modelo operativo cinemático; cine-*pharmakon*; *ligne de temps*.

Contacto: carlosnatalio1@gmail.com

Este artigo tem por objectivo salientar algumas das características e possibilidades do software de indexação, anotação, análise e criação de seqüências de conteúdos audiovisuais *Ligne de Temps*, concebido em 2010 pelo *Institut de Recherche et d'Innovation* do Centro Georges Pompidou, em França. Este será tomado como um produtivo exemplo de trabalho sobre a ecologia dos conteúdos e do espírito, num duplo contexto político e estético que implicam simultaneamente uma abordagem crítica às infraestruturas reticulares e uma posição sobre a evolução do *medium* cinematográfico.

Começemos pela abordagem da noção simondoniana de individuação. Vários são os caminhos que conduziram historicamente à recuperação do obra

¹ Doutorando na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade de Lisboa, investigador do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens (CECL).

Natálio, Carlos. 2016. “Individuação, *mise-en-scène* e *ligne de temps*”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 79-88. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

do filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon. Por um lado, ela surge a partir de uma intimação da idade de desenvolvimento contemporâneo que vivemos, caracterizada por um estado de modernização perpétua e inovação constante que parece pôr em causa a noção de Bertrand Gille de um *système technique* e que recoloca a questão do modo de existência dos objetos técnicos (Simondon 1989a) ou a sua lógica de individuação. Ou ainda mais particularmente, o estudo do seu processo de concretização (Simondon 1989a, 19-50). Por outro lado, a sua reflexão sobre o processo de individuação vital dos seres vivos, e em particular a individuação psíquica e colectiva dos seres humanos ao colocar em causa a estrutura aristoteliana hilemórfica (que assenta numa dualidade forma/ conteúdo) e ao lançar mão de uma nova teoria que coloca o processo de transformação (ou individuação) do ser como a única essência do mesmo, estabelecia as bases de um pensamento pós-estruturalista. Um ser como unidade relativa e um pensamento que não se constitui pela presença de essências fixas, mas antes como fluxo, relação, devir e mais recentemente, como processo reticular.

Com o surgimento da internet, e mais particularmente com a passagem da sua primeira idade nos anos 90 – caracterizada pelo surgimento do hipertexto, da base HTML e primeiros sistemas navegação – à sua segunda idade – a web 2.0, a internet colaborativa, combinada com tecnologias revolucionárias de procura de informação, com fenómenos de editorizalização de si e das suas práticas – obrigou a uma desestruturação do conceito modernista e mecânico-industrial de massa. É neste contexto - em que a massa, ou os seus despojos, somente sobrevivem como conjunto de comunidades desmaterializadas, sustentadas apenas pela sua lógica relacional e colaborativa - que o impulso simondoniano de estudar o individuado a partir do seu processo de individuação (e não o seu contrário, como nas teorias substancialistas) ganha novo fôlego. Simondon pensava a individuação psíquica do ser humano (que se processa a seguir à sua individuação vital) como um processo constante de evolução em que este, por fundamental oposição com o outro e a sociedade em geral que lhe coloca problemas à constituição provisória da sua individuação, passava de estado em estado, ou

antes, de fase em fase, atingindo estados não de pura estabilidade (que proporcionariam uma paragem à constante individuação do ser humano) mas sim estados de metaestabilidade. Estes são estados de acordo momentâneo ou sedimentação psíquica provisória do indivíduo, mas que contêm em si o gérmen de um futuro desequilíbrio e novo processo de desfasagem. Neste sentido a individuação² é um processo de constante movimento.

Contudo, esse movimento pode ser confrontado com uma inércia e assim, aos processos de individuação podem também corresponder processos de *desindividuação*. Simondon, embora não se refira ao conceito, fala da possibilidade de “perda da capacidade de independência” do operário que se dá no século XIX quando se submete à máquina ferramenta e se vê reduzido à condição de operário (Simondon 1989b, 263 e ss.). A exportação de um *savoir faire* dos trabalhadores levado a cabo pelas linhas de montagem *taylor-fordistas* foi responsável por um processo de proletarização destes e dos seus gestos de trabalho. Seguiu-se, como bem provaram Adorno e Horkheimer através do conceito de “indústrias culturais”, a desindividuação generalizada que implicava o domínio e determinação do tempo livre do mesmo operário. E como bem demonstrou o filósofo francês Bernard Stiegler, num livro fundamental sobre esta mesma questão intitulado *La technique et Le Temps Vol. 3: Le Temps du Cinéma et la Question du Mal Être*, era chegada a vez da proletarização da sensibilidade e dos afectos dos cidadãos. Estes, embora sentindo um certo mal-estar contemporâneo, seriam submetidos a determinados esquemas de existência prevalentes – um “american way of life”, exportado via cinema e televisão, pelos grandes atores culturais hegemónicos – e conduzindo a uma perda de um *savoir vivre*.

Agora, na época híper industrial, de um hipercontrolo pós-foucauldiano e pós-deleuziano, chegou a vez da proletarização do espírito do indivíduo e da exportação de todo e qualquer saber teórico. O que obras como *The End of*

² Esta individuação opera por transdução (Simondon vai aqui buscar um conceito de genética e da biofísica) isto é, através de uma “operação física, biológica, mental, social, pela qual uma actividade se propaga a pouco e pouco no interior de um domínio, sendo esta propagação fundada numa estruturação do domínio operada de um local para outro e em que cada região de estrutura já constituída serve à região seguinte de princípio de constituição” (Simondon 2007, 32).

Theory de Chris Anderson, *The Glass Cage: Automation and Us* de Nicholas Carr, e já deste ano, *La Société Automatique Tome 1. L'avenir du Travail*, do mesmo Bernard Stiegler atestam, é a passagem teorizada por Adorno de uma razão a uma racionalização que descarta hoje todo e qualquer saber teórico que não seja submetido ao processo de uma calculabilidade integral de todos os domínios da existência. As faculdades noéticas e de teorização e deliberação são curto-circuitadas pelo “operador contemporâneo da proletarização que é a retenção terciária³ digital” (Stiegler 2015, 63), assim como a retenção terciária analógica foi o operador da proletarização do *savoir vivre* no séc. XX e a retenção terciária mecânica, o operador da proletarização do *savoir faire* do século XIX.

Foi em 1994, já lá vão mais de 20 anos, que a obra maior de Stiegler, *La Technique et Le temps*, defendia que o ser humano era um ser que se caracterizava por ser sem essência, em falta (*en défaut*) - de cujo símbolo era Epimeteu e não o irmão Prometeu – e que era a manipulação maiêutica do homem com o objecto técnico aquilo que vai a todo o tempo suprimindo essa falha. Desta forma, e defendendo uma abordagem farmacológica da técnica (isto é, que pode ser simultaneamente um remédio ou um veneno), quando se diz que os grandes atores culturais desta nova fase de desindividuação são as retenções terciárias digitais (num último capítulo retencional que começa com as retenções gráficas e depois as literais, as mecânicas e as analógicas), o que se quer dizer é que o uso destas retenções ordenado em parte pelos “4 cavaleiros do apocalipse” (GAFA: Google, Amazon, Facebook, Apple) – como lhe chamam em tom crítico e sugestivo nos EUA, se encontra ao serviço de um propósito de automatização generalizada, que exclui, por propósitos de capitalismo de consumo pulsional e financeiro, qualquer possibilidade de individuação crítica do uso dessas tecnologias. É o que Thomas Berns e

³ Sobre o conceito de “retenção terciária” delineado por Stiegler, a partir dos seus estudos de Husserl, diga-se que este corresponde genericamente ao objecto técnico. Isto na medida em que é a cristalização ou espacialização do tempo e permite a transferência de conhecimentos inter-geracional. O objecto técnico é algo que tem de ser considerado quer em interpelação com a percepção (retenção primária) quer com a memória (retenção secundária) do ser humano e é parte indispensável no processo ternário da individuação no humano que implica o psíquico, o colectivo e o técnico.

Antoinette Rouvroy (2013), apoiando-se na noção foucauldiana de governamentalidade, apelidam de “governamentalidade algorítmica” pela qual, por exemplo, a procura e indexação de informação se faz através de algoritmos que, pela virtude da máxima eficiência e lucro (isto é, do aumento do número de *clicks*), excluem qualquer noção de linguística, em torno do que Frédéric Kaplan (2011) apelida de “capitalismo linguístico”. Esta governamentalidade, que propõe a integralidade da matematização do mundo (a qual não deve confundir-se com o processo de digitalização do mesmo), funciona exclusivamente por critérios de eficiência, probabilidade e cálculo.

Introduzamos agora a questão do cinema. Do ponto de vista da sua constituição enquanto media pode dizer-se que já desde o aparecimento da televisão, dos célebres vaticínios de Jean-Luc Godard sobre a morte do cinema nos anos 60 ou, mais tarde, do icónico livro de Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (1970), que a decadência mediática do cinema parece ser uma certeza. Se a questão estruturalista sobre o aparato cinematográfico veio ajudar a desenterrar as ideologias para lá de uma estética da transparência, ela também ajudou a perceber que era a alteração desses dispositivos técnicos que demonstrava de forma mais evidente a passagem do dispositivo do cinema⁴ a um cinema do dispositivo, muito dele já em fronteiras movediças com a arte contemporânea. Apesar da sua cristalização num modelo culturalmente hegemónico no século XX, a relativa maleabilidade técnica do cinema - evidenciada pelas primeiras experimentações pré-Lumière, mas também, desde logo, pelo cinema experimental, o “entre imagens” e a “querela dos dispositivos” em Bellour, a chegada do vídeo, o cinema interativo digital, o regresso de um cinema das atrações com o 3D ou uma montagem de continuidade intensificada (David Bordwell) ou de não continuidade (Steven Shaviro) – demonstra algo em comum. Este é, por um lado, uma certa impermanência estrutural, uma impureza do cinema como vácuo, que precisa de novas formas para se constituir enquanto *epistème* e formação específica;

⁴ Ou aquilo que André Parente nomeou como “forma cinema” ou cinema convencional e que passava por uma forma narrativa-representativa-industrial (Parente 2007, 3-31).

mas, por outro lado, a existência de uma abertura, uma abertura sobrevivente⁵, um fantasma que ronda a sua ontologia, que a todo o tempo necessita de novas imagens e estruturas com a qual constituir um provisório corpo cinematográfico. Mais importante do que tentar definir um conceito restrito do cinema (que parece vir em oposição a esta abertura genética do próprio) e traçar uma fronteira entre o cinema e um pós-cinema, ou entre aquele e o campo lato (e por vezes, “desculpabilizador”) das imagens em movimento, seria mais produtivo estudar o alcance desta abertura para melhor perceber como utilizar de maneira frutuosa (isto é, de forma estética e política) esta mesma realidade.

Como sabemos, cada media altera de forma decisiva e particular a percepção e memórias humanas. À cultura oral, seguiu-se a cultura escrita, tendo nós, com a pintura a fotografia e o cinema, entrado, a pouco e pouco, num paradigma audiovisual no qual ainda vivemos. Se o cinema nos ensinou, através dos seus grandes “objectos temporais-industriais”, como viver, beijar, sentar, etc. este seu aspecto ideológico não se explicava apenas com recurso ao poder do seu marketing. A explicação fez-se de forma filosófica com Adorno ao demonstrar como as indústrias culturais decifraram e mecanizaram o conceito kantiano de esquematismo transcendental. Ou ainda de forma fenomenológica como fez Stiegler no já referido livro sobre o tempo do cinema.

Segundo este, a especial eficiência do cinema deve-se a uma dupla afinidade entre o seu *modus operandi* e o funcionamento do próprio ser humano. Primeiramente, porque o fluxo temporal das imagens captura, solicita e afecta a consciência, ela próprio um fluxo, no momento em que vemos um filme (ou ele nos vê) (Stiegler 2001, 34). Secundariamente, a própria consciência opera também ela por montagem, o chamado “cinema da consciência”, isto é, através de um *insert* ou montagem em tempo real no seu fluxo das percepções, memórias e elementos do exterior (objetos técnicos) que influem na relação dos dois primeiros (Stiegler 2001, 52).

⁵ Para utilizar um adjetivo caro a um outro teórico das fantasmagorias Georges Didi-Huberman.

É neste sentido que a abertura do cinemático se considera interiormente e através de uma extensão do conceito derridiano de arqui-escritura (que depositava na suplementariedade enquanto traço o traço geral do vivo) até a uma noção de arqui-cinema. Este implica um sistema de montagem e pós-produção de retenções primárias, secundárias, terciárias e ainda protensões, sendo que esses atos noéticos, como a percepção por exemplo, implicam uma projeção pela consciência desse objecto. Desse arqui-cinema fazem parte a vida noética e a vida onírica.

Marz Azèma, num livro intitulado *La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* refere que, se vários animais sonham, os humanos são os únicos que os exteriorizam e assim começaram com as pinturas rupestres. Desta feita começamos a perceber como o cinema desempenha, não só fenomenologicamente mas também de um ponto de vista político, uma extrema importância. Essa exteriorização do sonho é a técnica que por sua vez é determinante do ato de sonhar e de projetar este arqui-cinema⁶. Tal interdependência significa que uma abordagem farmacologicamente positiva do cinema, isto é, que seja mais remédio do que veneno, implica perceber de que forma o cinema enquanto media, numa nova fase de retenções terciárias digitais (num ambiente em que muitos veem apenas a possibilidade de um pós-cinema), pode associar, como refere Daniel Ross num artigo recente intitulado “The Force of an Indisputable Poetic Necessity Notes Towards a Theory of Cinematization” (2014), o que o cinema industrial desassociou: os produtores e os consumidores.

Enquanto o aparato cinemático analógico coloca em espectros opostos os cineastas e o espectadores, a convergência operada pela digitalização permite aos segundos, potencialmente, não só separar-se da sincronização dos esquemas de existência prevalentes como acontecia com a implementação de um *american way of life*, como aproximar-se do modo de produção dos filmes. É a passagem de uma literacia a uma “audiovisualcia”⁷ e a promessa de um

⁶ O cinema enquanto media, enquanto indústria do sonho, é aquele que melhor permite pensar o imperativo de uma invenção categorial, estética, artística mas também técnica.

⁷ Tradução portuguesa do termo utilizado por Catherine Grant para o seu canal vimeo sobre ensaios audiovisuais. “Audiovisualcy”. Cf. <https://vimeo.com/groups/audiovisualcy>

cinema global e colaborativo. Esta globalidade – apenas possível pela referida abertura ontológica que referíamos e que, muito grosseiramente poderia relacionar o movimento das imagens com a vida em si que se move também, e o seu impulso tecnológico animada por um princípio de realismo integral bazariano – tem duas facetas: uma exterior e outra interior.

Para cada uma destas, na perspectiva de um “cine-pharmakon”, isto é, numa visão farmacológica do cinema, propunha lançar mão de dois conceitos distintos. Em primeiro lugar, ao falarmos de cinema global exterior, isto é, concebido na era digital e colaborativa, que estilhaçou a referida forma-cinema por ser demasiado rígida, abrindo a sua montagem “global” a outras imagens, materiais e ritmos, pressentimos que, embora estejamos já a viver uma sensibilidade pós-cinemática, há uma operação útil que ficou connosco. Esta operação que o cinema nos legou, enquanto materialização da forma evolutiva dos processos transdutivos simondonianos, tenderíamos a denominar de “modelo operativo cinemático”. Este ensinou-nos a efetuar operações de composição, manipulação e criação de significados através de uma justaposição progressiva de imagens e sons num fluxo temporal contínuo. Tendo sobrevivido à obsolescência material do seu media inicial, este modelo é ainda a referencia que utilizamos mesmo já num contexto de uma nova individuação do cinematográfico. Contexto onde proliferam diferentes janelas de exibição, formas digitais diversas de manipulação, trabalho sobre o arquivo, etc. Ao falarmos deste potencial cinema global estamos a falar de uma trama plástica digital que potencialmente pode suportar e agregar tudo. É pois importante que o referido modelo nos ajude a encontrar formas mais atualizadas de produção de sentido, com estes novos materiais e formas de interação.

Em segundo lugar, podemos falar de um cinema global interior. Aqui, ao regressar aos argumentos fenomenológicos stieglerianos e à sua concepção de arqui-cinema, gostaríamos de justapor o conceito de *mise-en-scène* com o conceito de *anthroposcène*, cunhado por cientistas russos nos anos 60, mas recuperado para o campo da ecologia por Eugene F. Stoerner nos anos 80. O termo procura designar um período geo-cronológico da terra a partir do qual a atuação humana passa a ter impacto global significativo no ecossistema da

terra. Tendo esta base em mente, o que nos interessa seria pensar a forma como o cinema interior, poderá ter também ele um impacto definidor mas nos processos de individuação do humano. Numa abordagem organológica (isto é, que depende de uma inter-relação dos órgãos psíquicos, sociais e técnicos), mas também herdeira de uma perspectiva integrada de uma noção mais lata de ecologia⁸, chamaríamos de *anthropo (mise en) scène* a um período onde a mecânica do cinema poderia ser importada para uma nova tarefa iluminista de saudável montagem da noésis, de trabalho sobre os processos significadores da montagem para melhor gerir as tarefas de seleção e articulação diárias das percepções, memórias e atividades do *multitasking* quotidiano. Posto noutros termos, por sinal bem mais prosaicos, a questão seria como utilizar as técnicas e memórias herdadas no cinema para esta *anthropo (mise en) scène* das nossas vidas, de forma a fazer da nossa vida uma obra de arte de valor estético, introduzindo sempre a diferença, a qualidade, no domínio da repetição e do quantitativo.

Em jeito de conclusão chegamos ao exemplo da plataforma *Ligne de Temps*⁹. Esta foi desenvolvida pelo *Institut de recherche et d'innovation* (IRI) junto do Centro Georges Pompidou, em Paris, e afirma-se genericamente como um *software* de manipulação e anotação de imagens em movimento. Mais importante do que as suas funcionalidades particulares, ela representa um porta interessante de entrada no hipotético período da Web 3.0, num momento em que se vivem ainda as consequências de um “blues da net”, ou desencantamento provocado pela promessa de libertação neutra e igualitária que o sistema augurava. Tendo começado por ser um *software* que podia fazer aquilo que se designou por um *regard signé*,¹⁰ rapidamente foi passando a ser utilizando como *software* de anotação dos ouvintes/alunos de conferências e aulas. Neste momento, ante a explosão dos chamados *digital studies*, estão em

⁸ Recordemos a noção de “ecosofia”, na qual se reúnem as três filosofias de Félix Guattari.

⁹ Cf. http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps/?lang=fr_fr

¹⁰ *Regard Signé* ou “olhar assinado” sobre um filme funciona pela possibilidade de criação de uma anotação pessoal do mesmo, juntando planos, remontando e organizando-os por inúmeros itens, técnicos, narrativos, etc.,

curso vários processos de negociação para o uso deste programa em algumas escolas elementares em França.

Através de protocolos de anotação no interior da plataforma *Ligne de Temps* (nomeadamente com recurso ao uso de palavras-chave, descrição de segmentos, pontos polémicos ou de desacordo, notas pessoais) é possível criar uma comunidade de interpretação, precisamente com propósitos de relançar a atividade hermenêutica e crítica sobre os objetos audiovisuais, contribuindo para a invenção de novas categorias de conhecimento. Um processo de invenção categorial que permita desafiar as arquiteturas e a mecânica da própria interação digital que hoje é de uma extrema pobreza, cujos símbolos são hoje o de uma verdadeira “miséria simbólica” (Stiegler, 2013) (como os exemplos do *like*, do *thumbs up* ou do *rate this*). A explosão das atividades interpretativas e, com estas, as de criação, estão, como se pode ver com esta plataforma e seu trabalho sobre a imagem em movimento, no centro de um duplo trabalho sobre o cinematográfico: o exterior, que aprende a fazer cinema com os objetos da realidade, e o interior, que sabe que a batalha pelo controlo do simbólico, que ainda se trava no domínio do digital, é uma questão de *mise-en-scène* e montagem de percepções, memórias e objetos técnicos, entre os quais, as imagens-objecto.

BIBLIOGRAFIA

- Azema, Marc. 2011. *La préhistoire du cinéma: origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Paris: Editions Errance.
- Kaplan, Frederic. 2011. “Quand les Mots Valent D’Or”. *Le Monde Diplomatique*, <http://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925>
Acedido a 25 Julho de 2015.
- Parente, André. 2007. “Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo”. In *Estéticas do Digital – Cinema e Tecnologia*, org. Manuela Penafria e Índia Mara Martins, 3-31. Covilhã: Livros Labcom.
- Ross, Daniel. 2014. “The Force of an Indisputable Poetic Necessity Notes Towards a Theory of Cinematization”. In *Académie d’été d’Épineuil le Fleuriel*..
https://www.academia.edu/12693866/The_Force_of_an_Indisputable_Poetic_Necessity_Notes_Towards_a_Theory_of_Cinematization_2014
_Acedido a 1 Maio de 2015.
- Rouvroy, Antoinette e Thomas Berns. 2013. “Gouvernementalité algorithmique et perspectives d’émancipation”. *Rezeaux*, nº177, 1.
- Shaviro, Steven. 2010. *Post Cinematic Affect*. Washington: OBooks.

- Simondon, Gilbert. 1989a. [1958] *Du Mode D'Existence Des Objects Techniques*. Paris: Aubier Philosophie.
- Simondon, Gilbert. 1989b. *L'Individuation Psychique et Collective*. Paris: Aubier Philosophie.
- Simondon, Gilbert. 2007. *L'individuation psychique et collective: A la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Metastabilité*. Paris: Editions Aubier.
- Stiegler, Bernard. 1994. *La Technique et le Temps 1. La Faute d'Epiméthée*. Paris: Galilée.
- Stiegler, Bernard. 2001. *La Technique et le Temps 3. Le Temps du Cinéma et la Question du Mal-Être*. Paris: Galilée.
- Stiegler, Bernard. 2013. *De la misère symbolique*. Paris: Editions Flammarion.
- Stiegler, Bernard. 2015. *La Société Automatique Tome 1. L'avenir du Travail*. Paris: Fayard.
- Zielinski, Siegfried. 2013. [*... After the Media*]. Trans. Gloria Custance, Minneapolis: Univocal.