UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

**Arquivo-vida na contemporaneidade:
composições de modos de viver nas fronteiras entre
audiovisual, arquivos pessoais e educação.**

São Paulo

2020

INGRID RODRIGUES GONÇALVES

**Arquivo-vida na contemporaneidade:
composições de modos de viver nas fronteiras entre
audiovisual, arquivos pessoais e educação.**

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação e Ciências Sociais:
Desigualdades e Diferenças

Orientadora: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

Ga	<p>Gonçalves, Ingrid Rodrigues</p> <p>Arquivo-vida na contemporaneidade: composições de modos de viver nas fronteiras entre audiovisual, arquivos pessoais e educação / Ingrid Rodrigues Gonçalves; orientadora Cintya Regina Ribeiro. -- São Paulo, 2020.</p> <p>215 p.</p> <p>Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2020.</p> <p>1. Educação. 2. Audiovisual. 3. Arquivos. 4. Digitalização. 5. Subjetividade. I. Ribeiro, Cintya Regina, orient. II. Título.</p>
----	---

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: GONÇALVES, Ingrid Rodrigues

Título: Arquivo-vida na contemporaneidade: composições de modos de viver nas fronteiras entre audiovisual, arquivos pessoais e educação.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Educação.

Área de concentração: Educação e Ciências Sociais:
Desigualdades e Diferenças

Orientadora: Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a).: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho para algumas pessoas muito especiais em minha vida.
Meus pais, *Maria de Jesus Rodrigues da Silva Gonçalves* e *Luiz Mendes Gonçalves*; e,
meus avós, *Eluiza Mendes Gonçalves* (in memorian), *Benedito Gonçalves Moscardini* (in
memorian) *Luzia Ferreira da Silva* e *João Paulino Rodrigues da Silva* (in memorian).

AGRADECIMENTOS

Tenho muito a agradecer a todas as pessoas que colaboraram com o processo de composição desse trabalho. A todos que cruzaram minha vida, compartilhando palavras, imagens, sonoridades, sensações, forças e afetos. Registrarei aqui alguns de seus nomes.

Agradeço à minha orientadora, a professora Cintya Regina Ribeiro pela possibilidade de experimentar fronteiras e por topar essa aventura de arrancar verbos dos substantivos. Muito obrigada por compor e fazer vibrar essa pesquisa.

Às professoras Susana Oliveira Dias e Adriana Carvalho Koyama, muito obrigada pela disponibilidade de interlocução e partilha por ocasião do exame final desse trabalho.

Aos professores que aceitaram integrar os exames de qualificação e defesa na condição de suplentes, Ana Maria Hoepers Preve, Fabiana de Amorim Marcello, Julio Groppa Aquino e Paula Sibilia. Muito obrigada.

À professora Susana Oliveira Dias e ao professor Alexandre de Oliveira Henz, muito obrigada pela gentileza e pelo cuidado na leitura do trabalho por ocasião do exame de qualificação.

Sou grata à querida Valéria Cazetta, geógrafa que me ensinou a caminhar pelo espaço e a cartografar a vida.

À minha família, sou grata pelo cuidado, amor e paciência. Muito obrigada por me ensinarem a amar e a valorizar a educação.

Agradeço aos cineastas que integram a série analítica dessa pesquisa, pela coragem de compor os modos de existir filmicos a povoar essa dissertação. Dentre eles, em especial à Guiomar Ramos, pelo convite para assistir seu filme e pelas ricas conversações. A Andrés Di Tella, grata pelo apoio à sessão do filme *Hachazos*.

A todos os professores que me apoiam e incentivam, muitíssimo obrigada!!

Ao professor Julio Groppa Aquino, sou grata pelos diálogos descompassados, pelos mergulhos em tempos emaranhados e pelos vórtices turbilhonados do pensar que povoaram a composição desse processo investigativo.

Aos colegas do grupo de pesquisa, muito obrigada pelas leituras atentas e por todas as discussões coletivas que promovemos.

Agradeço a algumas instituições muito importantes para a realização desta pesquisa:

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida, a qual viabilizou a realização desse trabalho¹.

À Universidade de São Paulo e, em especial, à Faculdade de Educação, pelo acolhimento e suporte fundamentais para a concretização de todas as etapas dessa pesquisa.

À Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária e ao CINUSP Paulo Emílio, por viabilizarem a exibição do longa-metragem *Hachazos* do cineasta argentino Andrés Di Tella, como parte da programação da 23ª Semana de Arte e Cultura da USP.

À ETEC Cepam, pelo apoio e aprendizado.

Também gostaria de registrar nessas linhas, minha gratidão a duas instituições que fazem parte de minha trajetória profissional e com as quais tanto aprendi. À Associação Cultural Kinoforum, em especial a toda equipe das Oficinas Kinoforum. E, a todos os colegas de trabalho da Cinemateca Brasileira.

Muito obrigada!

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em
alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve*

(BERGSON apud DELEUZE, 1985, p. 18)

RESUMO

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Arquivo-vida na contemporaneidade: composições de modos de viver nas fronteiras entre audiovisual, arquivos pessoais e educação**. 2020. 215 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Os modos de vida da contemporaneidade conectam-se a aplicativos e sistemas digitais como se as fronteiras entre os espaços virtual e “real” não mais existissem, e, nessa composição, entre as diversas vidas *online* e *offline* emergisse uma vida outra, constituída por arquivos textuais, audiovisuais, entre outros. Uma produção ininterrupta de registros digitais armazenados em discos rígidos, nuvens e redes. Nesses modos de viver, já estamos entranhados a nossos *gadgets*, manejando, produzindo e acumulando *arquivos de nossas vidas*. Continuamente, gerimos documentos de diversos tipos, desde as fotografias feitas em nossos smartphones aos e-mails e arquivos de áudio e vídeo enviados e recebidos em aplicativos de compartilhamento de mensagens. Em meio a esses movimentos, compomos modos de viver e aprender, isto é, mobilizamos processos de subjetivação ao manejar, classificar e por algum motivo decidir manter esses sulcos conosco. Temos como hipótese que modos de viver podem ser compostos ao nos coligarmos *com* os processos e fluxos dos *arquivos de nossas vidas*, e, na contemporaneidade, proliferam maneiras de registrarmos grafias vitais utilizando-nos de diversas linguagens, principalmente por meio do audiovisual, tendo em vista vivermos imersos em *movimentos entre gadgets* inseridos no contexto dos processos de digitalização hodiernos. Ao nos embrenharmos nessas motilidades fronteiriças, podemos *transduzir* as forças desses processos em materiais composicionais, vergando nossos corpos e vidas, a pensar, e, concomitantemente, a compor modos de viver. Assim, de certo modo, podemos também amplificar nossas existências, via arquivos. Propomos a invenção do verbo *audiovisualizar*, visando pensar que, em nossos dias, o audiovisual não se resume a um objeto de estudos, um campo profissional, ou mesmo a ferramentas e técnicas de inscrição de grafias por meio de luzes e sons. Pensamos o audiovisual como um movimento, como fluxos baralhando-se a nossas cotidianidades. Para ponderar tais baralhamentos, trabalhamos com uma série analítica composta por seis filmes, nos quais os realizadores pensam a própria vida e seus modos de composição com arquivos pessoais. São eles: *Ao Caminhar entrevi lampejos de beleza*, de Jonas Mekas; *As praias de Agnès*, de Agnès Varda; *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto*, e *No Intenso Agora*, de João Moreira Salles; *Por Parte de Pai*, de Guiomar Ramos; e, *Hachazos*, de Andrés Di Tella. Os capítulos estão organizados em três blocos. No primeiro, apresentamos nossos materiais e procedimentos. No segundo, dialogamos com os filmes de nossa série analítica e exploramos questões relacionadas ao gesto de registrar e criar nossas vidas, e, à *dispersão dos modos composicionais*. No terceiro, trazendo discussões efetuadas nos blocos anteriores, abordamos a problemática da composição de modos de viver relacionada aos processos de digitalização da vida na contemporaneidade. Tomamos como referencial o pensamento de Gilles Deleuze e de Félix Guattari, além de discussões dos campos do audiovisual, arquivos e educação. Esse trabalho visa contribuir com as pesquisas da área da educação que tomam a produção de subjetividades como problemática, e, além disso, que adentram os campos do audiovisual e dos arquivos para pensar modos de compor *dispositivos de pensamento* nos *espaços entre* dessas fronteiras.

Palavras-chave: Educação. Audiovisual. Arquivos. Digitalização. Subjetividade.

ABSTRACT

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Life-archive in contemporary times: compositions of modes of life in the boundaries between audiovisual, personal archives and education.** 2020. 215 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Our contemporary modes of life are combined with digital applications and systems as if the boundaries between virtual and “real” spaces no longer exist, and, in this composition, between our several *online* and *offline* lives, an other life appeared, consisting of textual, audiovisual and other files. An uninterrupted production of digital records stored on hard drives, clouds and networks. In these ways of living, we are already integrated to our gadgets, by handling, producing and accumulating *archives of our lives*. We continuously manage documents of various types, from the photographs taken on our smartphones, to e-mails, audio and video files. In these movements, we compose ways of living and learning. We create processes of subjectivity, handling, classifying and for some reason deciding to keep these writings with us. As a hypothesis we propose that modes of life can be composed when we connect *with* the processes and flows of the *archives of our lives*. In contemporary times, ways of registering vital writings, using different languages, proliferate, and, mainly, audiovisual, considering we live *between gadgets*, in the context of current digitalization processes. Within these borders, we can transform the forces of these processes into compositional materials, to think and compose our modes of life. Then, in a certain way, we could also amplify our existences, through archives. We propose the invention of the verb *audiovisualize*, aiming to think that, nowadays, audiovisual is not limited to an object of studies, a professional field, or even tools and techniques of writing inscriptions through lights and sounds. In this research, we think audiovisual as a movement, as flows shuffling our daily lives. To ponder such shuffles, we worked with an analytical series of six films, in which the directors think about their own lives, and also about their ways of composing with personal archives. These are the movies: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, by Jonas Mekas; *The Beaches of Agnès*, by Agnès Varda; *Santiago*, and, *In the Intense Now*, by João Moreira Salles; *Requiem for my father*, by Guiomar Ramos; and, *Blows of the Axe*, by Andrés di Tella. The chapters are organized in three parts. In the first, we presented our materials and procedures. In the second, we analyzed the films of our analytical series, exploring issues related to the gesture of registering and creating our lives, and to the *dispersion of compositional modes*. In the third, bringing discussions developed in the previous parts, we approach the problem of the composition of modes of life related to digitalization processes of life in contemporary times. In our theoretical framework, we combine the thought of Gilles Deleuze and Félix Guattari, and discussions in the fields of audiovisual, archives and education. This work aims to contribute to researches in the field of education that takes the production of subjectivities as a theme, and, furthermore, that penetrates the fields of audiovisual and archives to think ways of composing *thinking devices* in the *spaces between* these borders.

Keywords: Education. Audiovisual. Archive. Digital technology. Subjectivity

SUMÁRIO

PRÉVIAS	11
1. MATERIAIS E MODOS DE FAZER GIRAR: DA MONTAGEM DA SÉRIE ANALÍTICA E DA COMPOSIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS	21
2. DIÁLOGOS COM A CHAMA VIVA DOS ARQUIVOS MORTOS	59
3. TALHADURAS ESPAÇO-TEMPORAIS	73
4. PENSAR FRONTEIRAS.....	98
5. ARQUIVOS PESSOAIS: UMA ZONA DE FRONTEIRA	124
6. “AUDIOVISUALIZAR”: O GESTO CONTEMPORÂNEO QUE SE FAZ VERBO	154
CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS	178
REFERÊNCIAS	183
ANEXO I	205
ANEXO II	211
ANEXO III.....	214

PRÉVIAS

Meu corpo, como anteparo de um acervo em movimento.²

De certo modo, podemos afirmar que nosso movimento de pesquisa foi feito por meio de consecutivas escavações de materiais, com os quais tecemos nosso problema, a fundamentação teórica, os procedimentos, o escopo empírico e a análise, ora apresentados nesse trabalho. Entendemos tal processo, como uma afirmação do gesto de dispor nosso próprio corpo e vida aos atravessamentos desses fluxos.

Trata-se da continuidade de nossas pesquisas desenvolvidas na graduação e na iniciação científica, no decurso do Bacharelado em Gestão de Políticas Públicas na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo (USP). Naquele período, discutimos acerca de políticas públicas de fomento à digitalização das salas de cinema no Brasil, para pensar como a transição do suporte padrão cinematográfico (das películas para os formatos digitais), afetou os modos de fazer e pensar o cinema desde aspectos operacionais dos sets de filmagens, até variáveis das etapas de pós-produção, exibição e preservação. Trabalhamos tais questões com mais vagar em GONÇALVES (2012, 2013, 2014, 2015, 2016a, 2016b, 2018a, 2018b); CENA 3 (2016); BALÉ (2014).

Ao adentrarmos a pós-graduação, no âmbito do Mestrado em Educação da Faculdade de Educação da USP, seguimos pensando com os processos de digitalização, no entanto, não mais nos restringindo a terrenos cinematográficos.

Doutro modo, buscamos amplificar a varredura de nosso olhar, pois entendemos que tais discussões não habitam apenas territórios artísticos e também não se reduzem a discussões temáticas, mas, fazem parte cada vez mais relevante de nossos modos de viver contemporâneos. Essa proximidade cada vez maior às tecnologias digitais afeta as maneiras de nos relacionarmos com organizações públicas e privadas, com amigos e familiares, além dos modos de conduzir diversas atividades e demandas corriqueiras, influenciando inclusive

² Anotações de aula: Falas do professor Julio Groppa Aquino em aulas da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, a qual cursamos no segundo semestre do ano de 2016.

como acompanhamos os noticiários e como reunimos elementos para pensar nossas escolhas políticas.

Importa ressaltar que apesar de utilizarmos a primeira pessoa do plural em nossos escritos, buscando uma mirada coletiva acerca das discussões aqui tratadas, nem todas as pessoas têm acesso a equipamentos informáticos ou conexão de internet. “Segundo a União Internacional de Telecomunicações, UIT, 3,6 bilhões de pessoas continuam excluídas da comunicação online” (ONU, 2019). Existe inclusive um paradoxo nessa seara, nomeado por alguns autores como *abismo digital*, ou seja, uma profunda contradição entre a inclusão e a exclusão digital. E esse abismo não se resume a uma escassez de máquinas técnicas, mas também, no entravamento das possibilidades de criar modos de viver coligados aos processos de digitalização em voga em nossos dias em diversas áreas da vida, desde o registro e o manejo pessoal de grafias fotográficas, textuais, cartográficas e audiovisuais, até a aquisição de habilidades visando inserção profissional no mercado de trabalho. “A exclusão digital não é ficar sem computador ou telefone celular. É continuarmos incapazes de pensar, de criar e de organizar novas formas” (SCHWARTZ, 2000, apud FANTIN; GIRARDELLO, 2009, p. 71).

De acordo com o relatório da empresa de análise GSMA, publicado no ano de 2019, 67% da população mundial (5,1 bilhões de pessoas) faz uso de algum tipo de celular (VALENTE, 2019). No Brasil, os dados são curiosos, pois o número de dispositivos portáteis em uso ultrapassa o valor total de habitantes. Conforme um relatório do Centro de Tecnologia de Informação Aplicada da Escola de Administração de Empresas de São Paulo da Fundação Getúlio Vargas, em 2019 tínhamos 230 milhões de celulares inteligentes em uso no país. “Adicionando os Notebooks e os Tablets são 324 milhões de Dispositivos Portáteis em maio de 2019, ou seja, 1,6 dispositivo portátil por habitante” (FGV-EAESP, 2019).

Ao fazermos uso desses *gadgets*³ em nossas vidas, somos continuamente cercados por usualidades que nos demandam o manejo de câmeras, computadores, telefones e relógios inteligentes, dentre outras maquinarias. Há inclusive uma conexão cada vez maior entre as políticas públicas e o uso de tecnologias digitais de manejo e armazenamento de dados e

³ Aparelhos como smartphones, *tablets*, leitores de arquivos em formato MP3 e MP4, entre outros dispositivos eletrônicos, são conhecidos como *gadgets*. No Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa – Michaelis, encontramos a seguinte definição: “gadget [ˈgædʒɪt] sm. Pequeno objeto ou aparelho mecânico ou eletrônico, geralmente de forma e função simples e de utilidade limitada, apesar de mais incomum ou engenhoso do que os dispositivos ou utensílios tecnológicos mais triviais.” Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/gadget/>>. Acesso em 12 jan. 2018.

informações. No campo educacional, também é notória a ampliação de discussões e atividades que se valem das tecnologias digitais em seus encaminhamentos.

Assim, os desdobramentos de nosso processo investigativo culminaram em questionamentos acerca do frenético contexto contemporâneo de proliferação da produção de arquivos digitais por meio de *gadgets* de uso pessoal e, além disso, sobre como tais práticas poderiam correlacionar-se aos campos audiovisual, arquivístico e educacional, espaço fronteiriço ao qual nos devotamos nessa pesquisa.

É notório como a informática e as tecnologias da informação e comunicação (TIC) têm produzido novos modos de fazer, de pensar e de educar por meio de imagens na contemporaneidade, tendo em vista o espraiamento no tecido social das possibilidades de manejo, copiagem, replicações e obsolescência inerentes a tais tecnologias. Ademais, em nossos dias está ocorrendo uma forte entrada das TIC nas ambiências tanto escolares quanto nas instituições de ensino superior que tem alterado o modo como crianças, adolescentes e jovens relacionam-se com o conhecimento e com a própria vida (BOTO, 2018; SIBILIA, 2012).

Um desdobramento inevitável disso é o uso da linguagem audiovisual no cotidiano das pessoas e também nas escolas, empresas e órgãos públicos. Portanto, manejar dispositivos midiáticos para produzir sonoridades e imagens não é mais uma prerrogativa de profissionais, de tal modo, que fazer filmes hoje também não é mais uma tarefa exclusiva dos cineastas. “Existe também uma mudança nas formas, pois, ao migrar da tela do cinema para a do celular, já não dependemos da telona e das duas horas de duração. Agora tudo pode ser feito” (ROMERO, 2018⁴). E, nesse “tudo”, filmar e arquivar a própria vida desdobram-se como práticas costumeiras, tendo em vista que nos é coevo devotar parte de nossas rotinas diárias a criar *arquivos* por meio de diversos dispositivos e suportes eletrônicos. Bastam alguns cliques para grafar e gravar *informações em imagens* (ALMEIDA, 1994).

Nesse sentido, é importante ressaltar que estamos operando com uma ideia de educação que não se encerra nas práticas escolares, mas, doutro modo, se espraia pelo tecido social, porque educar no contexto atual não é mais prerrogativa somente das instituições escolares ou de ensino superior. Vivemos em uma *sociedade educativa*, tendo em vista que hodiernamente o conhecimento passa a ser um ativo estratégico da maior importância em

⁴ Esta citação refere-se ao trecho de uma entrevista concedida pelo cineasta João Moreira Salles a Alejandro Romero do jornal El País (ROMERO, 2018).

nossos modos de vida, os quais demandam um movimento ininterrupto de aprendizagem, durante toda a vida (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011).

Assim, a digitalização da vida não habita apenas os terrenos cinematográficos. Agenciados à informática, que continuamente alastra seus domínios, somos atravessados por chamamentos às conexões entre as fronteiras do conhecimento, e, por conseguinte, da vida em suas minúcias.

Cotidianamente nos relacionamos com câmeras, telas de celulares, caixas bancários, computadores, eletrodomésticos, dentre outras maquinarias cada vez mais compatíveis e conectadas a nossos corpos. A matéria viva combinando-se às lógicas eletrônicas, de modo que corpos e máquinas fundem-se numa lógica de digitalização da vida (SIBILIA, 2015b).

Os modos de vida da contemporaneidade conectam-se a aplicativos e sistemas digitais como se as fronteiras entre os espaços virtual e “real” não mais existissem, e, nessa composição, entre as diversas vidas *online* e *offline*, emergisse uma vida outra, constituída por arquivos de áudio, textuais, videográficos, fotográficos, entre outros; uma produção incessante de registros digitais armazenados em discos rígidos (*hard disks*), *gadgets*, nuvens e redes. Corpos humanos e não humanos em “co-funcionamento: é uma simbiose” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 83).

Esses modos de vida no contexto de uma *sociedade educativa*, produzidos ao arquivarmos nossas trajetórias por meio de dados digitais, de algum modo nos previnem de uma certa morte, tendo em vista que essas inscrições, mesmo que pixelizadas⁵, podem sobreviver ao tempo, como há muito ocorre com as vidas que ora habitam os livros das bibliotecas, ou mesmo aquelas aderidas aos suportes dos filmes depositados nas cinematecas. As novidades residem, quiçá, nas desterritorializações produzidas por meio dos processos de digitalização, viabilizando manejos das vidas arquivadas bastante diversos daqueles possíveis com suportes como o papel, o pergaminho, o papiro ou as películas filmicas.

As características das superfícies de inscrição de dados e informações consideradas padrões mudaram, pois cada vez mais nos é coetâneo inscrevermos nossos rastros vitais em suportes digitais.

No campo cinematográfico, por exemplo, o modo padrão de fixação das imagens com grãos de prata e/ou corantes distribuídos nas películas, transitou para uma disposição por meio

⁵ Os termos *pixelizar* e *pixelização*, constam no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa e no dicionário da Porto Editora. Nesse último, encontramos também o vocábulo *pixelizado*: "adjetivo 1. relativo a píxel 2. que foi ampliado de forma a ficar distorcido. Particípio passado de pixelizar. pixelizado forma do verbo pixelizar" Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/pixelizado>> Acesso em: 18 jan. 2018.

de pixels⁶. E, se a preservação de películas cinematográficas lida com o manuseio e a preservação de objetos, nos meios informáticos a lógica rumo para o processamento e a manutenção de dados (A DIGITALIZAÇÃO, 2011).

Desse modo, tendo em vista que o lidar com documentos e arquivos mudou quanto aos modos de acessar, manejar, disseminar, preservar, etc, nos condiz continuar a dialogar com o *digitalizar* como uma força de composição dessa pesquisa.

Dessa perspectiva, entendemos que arquivar nossas próprias vidas trata-se de algo cada vez mais amalgamado a demandas cotidianas, desde comunicações entre amigos e familiares, até demandas profissionais, legais, sociais, dentre outras. O registro de dados em plataformas digitais tornou-se algo corriqueiro em nossos dias. Cada vez mais, alimentamos bancos de dados e repositórios online com nossas informações pessoais, por meio de textos escritos e também por intermédio de imagens e sons.

Para pensar como esses movimentos estão entrelaçados a nossos modos de viver, tomamos como materiais de análise, um conjunto de filmes no qual os realizadores além de pensarem a própria vida, também pensam seus modos de composição com arquivos pessoais, – os quais “dão acesso privilegiado às diferentes estratégias de colecionar e registrar ‘vidas’, evidenciando não só *por que* os titulares ‘guardam’ documentos, mas *que práticas* utilizam para fazê-lo” (GOMES, 2013, orelha de livro, destaques da autora).

Interessa-nos pensar como isso pode ocorrer, ou seja, interrogar diferentes modos de arranjo e montagem dessas composições, as quais combinam saberes e fazeres audiovisuais, arquivísticos e educacionais, tendo em vista que tais movimentos correlacionam-se aos processos de produção das subjetividades contemporâneas.

Além disso, somam-se as transformações técnico-científicas da terceira revolução industrial, ainda em curso, na qual o aperfeiçoamento da informática, das telecomunicações, da robótica, da química fina, da biotecnologia, etc., provocam mudanças contínuas na economia, na política, na cultura e consequentemente na *subjetividade* (CAMARGO, 2014, p. 165, *itálico nosso*).

Essa pesquisa, portanto, insere-se nesse contexto mais amplo. Assim, esse trabalho visa contribuir com as pesquisas da área da educação que tomam a produção de subjetividades

⁶ “*pixel* [...] ponto luminoso do monitor de vídeo que, juntamente com outros, forma as imagens na tela; [...] pl.: *pixels*”. In: Dicionário Houaiss. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em 22/12/2017. (*itálico nosso*).

como problemática, e, além disso, que adentram os campos do audiovisual e dos arquivos para pensar modos de compor *dispositivos de pensamento* nos *espaços entre* dessas fronteiras.

Isso posto, enunciamos nossa hipótese: modos de viver podem ser compostos ao dialogarmos e nos coligarmos *com* os processos e fluxos dos *arquivos de nossas vidas*, e, na contemporaneidade, proliferam maneiras de registrarmos nossas grafias vitais utilizando-nos de diversas linguagens, principalmente por meio do audiovisual, tendo em vista vivermos imersos em *movimentos entre gadgets* inseridos no contexto dos processos de digitalização hodiernos. Na imanência desses encontros podemos habitar geografias de outros patamares de intensidades, assim como produzir simbioses de nossas próprias vidas com populações “visuais, sonoras, literárias, libidinais, capazes de povoar diferentemente a terra” (PELBART, 2016, p. 418). Tais populações coadunam-se a nossas próprias vidas - sempre incompletas, por fazer, a compor, por traçar. Tendo isso em vista, ao nos embrenharmos nesses movimentos fronteiriços, podemos *transduzir*⁷ as forças desses processos em materiais composicionais, vergando nossos próprios corpos e vidas, a pensar, e, concomitantemente, a compor modos de viver. Assim, de certo modo, podemos também amplificar nossas existências, via arquivos.

Desde o início desse mestrado, tomamos alguns pontos de largada, como os descritos acima, de nossa pesquisa da graduação e dos processos de digitalização da vida, como forças para compor nossos fazeres.

Nos meses iniciais de nosso cronograma de trabalho centramos nossos esforços na constituição de um conjunto de materiais analíticos, visando tomá-los como disparadores das análises empreendidas na pesquisa. Para dialogar com os trabalhos realizados no grupo de pesquisa coordenado por nossa orientadora, a Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro, estabelecemos, como diretriz, que essa série analítica⁸ seria constituída por obras de arte. Além disso, tendo em vista que em nossa trajetória de vida já realizamos pesquisas e trabalhos no campo do audiovisual, alguns deles tangenciando perspectivas arquivísticas, estabelecemos, como primeiro parâmetro, que daí proviriam tais materiais artísticos, os quais fizemos funcionar como espécie de força motriz da pesquisa, tomando posição

⁷ Discussão sobre possibilidade de “invenção” do verbo *transduzir* e sobre *dispositivos transdutores*, realizada no capítulo 3 e iniciada no capítulo 1.

⁸ Num primeiro momento de nosso trabalho denominamos o conjunto de filmes disparador das análises da pesquisa como “conjunto empírico”, ou “série empírica”. No texto final da dissertação, optamos por suprimir o termo empírico, por entender que o mesmo remete ao trabalho das ciências naturais, não condizente portanto com referenciais teóricos e procedimentos adotados nessa pesquisa. Assim sendo, nos remetemos a esse conjunto ao longo do texto como “conjunto analítico” ou “série analítica”.

concomitantemente como materiais disparadores e também aglutinadores de nossas ponderações.

Desse modo, constituímos um conjunto composto por seis documentários, nos quais o movimento de *pensar com* o arquivamento de uma vida, ocorreu na captação e/ou na montagem dos materiais. São eles: *Ao Caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000), de Jonas Mekas; *As praias de Agnès* (2008), de Agnès Varda; *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2006) e *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles; *Por Parte de Pai* (2018), de Guiomar Ramos; e, *Hachazos* (2011), de Andrés Di Tella. Os suportes de captação desses filmes é variado, pois alguns deles mesclam imagens captadas em vídeo com imagens de arquivo, em película. Já outros adotaram a película como suporte preponderante de captação, como é o caso, por exemplo, do filme de Jonas Mekas, no qual todas as imagens foram captadas em película 16mm.

Os capítulos dessa dissertação estão organizados em três blocos. O primeiro bloco diz respeito ao trabalho realizado no capítulo um, ao apresentarmos como montamos nossa série analítica e como montamos os procedimentos dessa investigação, dialogando com nossos textos, escritos, disciplinas cursadas e experiências de vida.

O segundo bloco vai do capítulo dois ao cinco. Nesses quatro capítulos dialogamos com os filmes de nossa série analítica e exploramos questões relacionadas ao gesto de registrar e criar nossas vidas e à dispersão dos modos composicionais. Esse movimento de pesquisa nos fez ponderar temáticas como vida, morte, imortalidade, composição, inscrição de grafias em suportes, dentre outras.

O terceiro bloco consiste no movimento que realçamos no capítulo seis: trazendo discussões efetuadas nos blocos anteriores, abordamos a problemática da composição de modos de viver, relacionada aos processos de digitalização da vida na contemporaneidade. Nesses fluxos, nossos corpos estão cada vez mais coligados aos nossos *gadgets*, possibilitando-nos planejar, manejar, produzir, compartilhar, arquivar e descartar grafias audiovisuais em velocidades cada vez mais céleres. E, em meio a esses processos, habitamos *espaços entre* audiovisual, arquivos pessoais e educação.

No primeiro capítulo, apresentamos como cortamos nossa série de seis filmes, optando pela *dispersão dos modos* de realização desses filmes, mas mantendo algumas características relacionais comuns, a fim de embasar os critérios de organização desse território analítico. Esses cineastas, cada qual a seu modo, ao premerem quadros e cortes, e, misturarem suportes,

realizaram seus filmes de maneiras diferentes, mas todos pensaram a vida arquivisticamente⁹, revisitando e compondo com documentos de diferentes tipos, temporalidades e formatos.

Nesse capítulo também expomos os procedimentos adotados na pesquisa, desde opções feitas no decurso da pós-graduação, acerca das disciplinas e cursos realizados, bem como da seleção e organização de materiais bibliográficos relevantes para a composição dessa dissertação.

No segundo capítulo, partimos do termo “arquivo morto” para encaminhar uma discussão acerca das vivas potencialidades que podem incorrer quando se acessa arquivos de longa data. Esse termo, ao mesmo tempo que é considerado errôneo (Malverdes, 2013; CNTC, 2014, Boletins, 2018), também é utilizado por alguns pesquisadores (Ferrão e Auler, 2012; Miranda e Mouzinho, 1996). O encontro com esses arquivos que há muito repousam na paz das prateleiras, pode decerto compor uma infinidade de modos de vida, coligando forças que se afirmam e se regozijam em suas próprias diferenças.

Propomos pensar como esses arquivos “mortos” podem estar repletos de vida, a depender das conexões que fizermos com eles, uma vez que os tomamos como elementos de composição. Para tal, destacamos aspectos dos modos de dialogar com arquivos, presentes nos filmes *Por Parte de Pai* (2018), de Guiomar Ramos, e, Santiago (2006), de João Moreira Salles. Argumentamos que os arquivos considerados “mortos”, são deveras sobreviventes, pois resistiram às etapas anteriores e a todas as possibilidades de descarte às quais poderiam ter sido submetidos. Assim sendo, se alguém selecionar um desses “arquivos sobreviventes” para compor algo (um filme, ou até mesmo uma tese...), fará, portanto, com que diferentes pontas de tempo se encontrem, e, nessas contexturas, promoverá modos de dialogar, quiçá,

⁹ Ao longo da escrita desse relatório por vezes utilizamos os termos *arquivístico* e *arquivisticamente*, pois dialogam com o movimento que buscamos empreender. Encontramos o vocábulo *arquivístico* no Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa: “adj 1 Relativo a arquivo; arquivado.” (Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/arquiv%C3%ADstico/>>. Acesso em 22 jul. 2018). Quanto ao termo *arquivisticamente*, não o encontramos nos dicionários consultados. Para o Portal da Língua Portuguesa do Instituto de Linguística Teórica e Computacional, *arquivisticamente* é um advérbio de arquivístico (Disponível em: <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/index.php?action=lemma&lemma=161721>>. Acesso em 22 jul. 2018). Autores que fazem parte de nossas referências bibliográficas utilizam esses termos, como BELLOTTO (2006), ao argumentar que o rascunho “pode ser *arquivisticamente* considerado, sobretudo no caso dos arquivos pessoais” (p. 107, *itálico* nosso). Noutro rumo, destacamos uma das indagações movidas nesse trabalho, a qual quer facear os modos compositivos dos encontros de diferentes pontas de tempo. Essa inquietação lateja ao trançar-se à perspectiva de AQUINO (2016), da forja *arquivística* como um jogo de temporalidades desconexas cujas regras só são aprendidas no próprio *jogar* do jogo. Uma superfície não apaziguadora, mas latejante. Um *mergulhar* no arquivo do mundo, tomando-o como espaço de tormentas arrítmicas entre mortos e vivos, e, esse próprio gesto de *mergulhar*, desassombrado, fervilhante, infante e afeito a riscos, como matéria viva a montar e remontar tempos e ventos vitais. “Nem pó, nem sombra; lava, porventura” (AQUINO, 2016, p. 195).

possíveis somente via arquivos. “Pois arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32).

No capítulo três, seguimos dialogando com a temática da morte e da imortalidade, ao pensarmos o gesto de quem sulca suportes com grafias para pensar a própria vida. Coligamos a ideia de tradução a tais questionamentos, pois nos parece que ao transitarmos em espaços entre aquilo que pensamos e as grafias que sulcamos em suportes, trafegamos em espaços intervalares do pensar e podemos afrouxar fronteiras, conectando diferentes saberes e fazeres.

Tomamos o filme *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (2008) para pensar como o seu modo de compor esse documentário misturou aspectos de sua vida aos materiais que utilizou. Também discutimos a ideia de que aprender constitui-se como um espaço de encontros. Argumentamos que uma aula pode tratar-se de uma coligação entre nossas vidas e o encontro com aquele espaço-tempo da aula. Discutimos isso pensando com a ideia de Deleuze (1988), de que para aprender a mergulhar devemos misturar nossos corpos ao corpo da água, não bastando imitar os movimentos e técnicas da natação.

No capítulo quatro, tratamos da ideia de *espaços entre* do pensar, os quais entendemos como uma ambiência, um espaço de encontros e coligações de diferentes materiais, com os quais compomos nossos dispositivos de pensamento. Por isso enfatizamos a importância de pensar a ebulição desses espaços fronteiros do pensar. Para tal, trabalhamos com o filme *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza*, de Jonas Mekas; o conceito de *plano de composição* (DELEUZE; GUATTARI, 2010), além de pensarmos a passagem entre vida e morte como um dos *espaços entre* que fazem parte de nossas existências. Tal passagem pode inclusive ser inscrita nos suportes em que talhamos nossos registros, tal como nos diários do fim, descritos por Lejeune (2009). Seguimos o capítulo tecendo correlações entre vida, morte, imortalidade, registro, suporte e modos de composição.

No quinto capítulo abordamos a fragilidade e a força do conceito de *arquivos pessoais*, tendo em vista que apesar de alguns teóricos não os considerarem como arquivos, essa peleia trouxe elementos importantes para as discussões empreendidas nessa pesquisa. Passamos por estudos de diferentes autores que indagam a validade dos arquivos pessoais, bem como propõem outros termos para nomeá-los. Para compor tais ponderações, nos endereçamos a dois filmes de nossa série analítica: *No Intenso Agora* de João Moreira Salles, e, *Hachazos* de Andrés Di Tella. Por fim, propomos o termo *arquivos de uma vida*, visando efetivar um deslocamento das discussões empreendidas e enfatizar os *processos* envolvidos na produção desses materiais que nos permitem pensá-los como *uma zona de fronteira*.

No capítulo seis, propomos a invenção do verbo *audiovisualizar*, visando pensar que, em nossos dias, o audiovisual não se resume a um objeto de estudos ou um campo profissional, ou mesmo a ferramentas e técnicas de inscrição de grafias por meio de luzes e sons. Além disso, o audiovisual também se conecta aos nossos modos de viver na contemporaneidade, como um movimento, como fluxos baralhados a nossas ações costumeiras, a nossas cotidianidades.

Essa perspectiva ganha força quantitativa tendo em vista que, cada vez mais, nossos corpos conectam-se a nossos *gadgets*, os quais nos propiciam um amplo ferramental de planejamento, captura, compartilhamento e arquivamento das imagens e sonoridades que grafamos no rumar de nossos dias. Por isso a necessidade dessa força de verbo, para focalizar esses *movimentos em movimento*¹⁰. Também propomos pensar a ideia de *gestos educativos audiovisuais*, pois, nesses fluxos, compomos modos de viver e de aprender, ao nos vergarmos a pensar, e, conseqüentemente, a criar nossas linhas vitais, entrelaçados aos *arquivos de nossas vidas*.

¹⁰ Trabalhamos essa ideia, de *movimentos em movimento*, no capítulo três.

1. MATERIAIS E MODOS DE FAZER GIRAR: DA MONTAGEM DA SÉRIE ANALÍTICA E DA COMPOSIÇÃO DOS PROCEDIMENTOS

1.1. Prévias do capítulo

Não ter pressa
 filmar o tempo que passa
 os silêncios
 os vazios
 os tempos mortos
 filmar algumas coisas
 acompanhar
 seguir
 fazer companhia
 ficar com alguém
 ocupar-se do que está vivo.
 (Jean-Louis Comolli¹¹)

Optamos por iniciar essa dissertação apresentando ao leitor nossos materiais e procedimentos, ou, como afirma o título desse capítulo, nossos materiais e modos de fazer girar. E, assim o fazemos, por dois motivos. O primeiro deles, refere-se a uma necessidade de ordem prática, pois nos capítulos posteriores a esse dialogaremos com os filmes que compõem nosso conjunto analítico e também com os diversos textos que tomamos como materiais de composição e análise, concatenando-os às linhas de força que amarram as discussões empreendidas.

De largada, é relevante dizer do modo como pensamos o recorte de nossa série analítica, bem como apresentar os seis filmes que a compõem, visando expor o modo de circunscrição desse território, um dos movimentos de maior densidade efetuados no decurso dessa pesquisa. E essa questão conecta-se ao segundo motivo, o de pensarmos a problemática da construção dos conjuntos de materiais, utilizados para disparar análises em uma pesquisa. Nesse trabalho, denominamos tal conjunto disparador de “série analítica”, e destacamos que seu delineio implicou volumosos esforços e uma considerável fatia temporal de nosso cronograma de trabalho.

Acerca desse segundo motivo, assim formulamos as questões que nos inquietaram: como podemos pensar a construção de uma série analítica, em uma pesquisa acadêmica no

¹¹ Apud GUZMÁN, 2017, p. 53-54.

campo educacional a trabalhar com o referencial do filósofo francês Gilles Deleuze? Como fazer isso, tendo em vista que mesmo utilizando critérios para fechar tais conjuntos, esses, de certo modo, mantêm-se abertos, dialogando com inúmeras conexões externas? Como não perder de vista as características processuais e a amplitude do delineio de conjuntos analíticos para uma pesquisa, nesse contexto? Como pensar as múltiplas linhas desse dispositivo de pensamento, o qual ao mesmo tempo que o tecemos e recortamos, nele trafegamos, com nossas próprias vidas?

Pensando com Gilles Deleuze (1999), os dispositivos são “máquinas de fazer ver e de fazer falar” (p. 155, tradução nossa), compostas por diferentes linhas, as quais não se encerram a delimitar homogeneidades, mas “seguem direções diferentes, formam processos sempre em desequilíbrio, e essas linhas tanto se aproximam como se afastam uma das outras. Cada linha está quebrada e submetida a variações de direção (bifurcada, enforquilhada), submetida a derivações” (p. 155, tradução nossa). Nesse sentido, inquietou-nos como poderíamos pensar nossos procedimentos de pesquisa, tendo em vista que os compusemos com linhas de diferentes direções/áreas, e que, apostamos atentar para esse território fronteiro.

Parece-nos importante dizer desse nosso percurso na pós-graduação, pois o modo como caminhamos, desde o processo seletivo para ingressar no Curso de Mestrado em Educação da Faculdade de Educação de Universidade de São Paulo, até o momento de escritura desse texto final, diz muito sobre o modo de manejar, tracejar, mergulhar, habitar e, por conseguinte, viver esse dispositivo de pensamento. Nesse capítulo elencamos aspectos que consideramos importantes para a composição desse dispositivo. Percorreremos modulações das disciplinas cursadas no período, características do grupo de pesquisa e orientação ao qual nos coligamos, bem como de materiais com os quais tivemos contato e que tomaram parte nesse movimento de constituição da série analítica da pesquisa, que traçamos de modo concomitante a nosso delinear procedimental.

A seguir, apresentaremos os seis filmes de nosso conjunto analítico, justificando os critérios de corte utilizados. Os filmes elencados fazem parte do gênero cinematográfico denominado documentário, o qual comumente é definido por tratar-se de uma obra não ficcional, e, por tomar como universo referencial, recortes daquilo que o documentarista compreende como realidade. No entanto, há diversas discussões no campo cinematográfico acerca do que limitaria um documentário ao âmbito dessas “realidades”, pois “as fronteiras entre documentário e ficção nunca são estanques e variam” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 87). No caso de nossa investigação, a decisão do recorte nesse gênero filmico não foi tarefa

simples. Assistimos a cento e trinta e sete filmes e adotamos o gênero documentário como um de nossos critérios de corte¹².

As fronteiras que tentam afastar o caráter ficcional das produções documentais podem ser facilmente rompidas, pois os documentários também têm sua dose de ficção. Para o cineasta francês Jean-Luc Godard: “Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, assim como todos os grandes documentários tendem à ficção [...] E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho” (GODARD apud SALLES, 2005, p. 64).

Na realização de um documentário, escolhas simples, como por exemplo, o local e o ângulo de posicionamento da câmera durante a captação de imagens, ou mesmo a maneira de conduzir a montagem e de tecer narrativas na pós-produção, dizem respeito a lidas com os fazeres cinematográficos que perpassam gestos políticos, pois o modo de enquadrar e de compor produz efeitos nos espectadores (BALÁZS, 1983).

No livro *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*, o cineasta chileno Patricio Guzmán (2017), ao definir o trabalho de um documentarista, diz tratar-se de um modo de captar *átomos dramáticos* que se deslocam pelo mundo refletindo aspectos da vida, e, com os quais, o cineasta (poeta) poderá fabricar histórias. Esses átomos estariam presentes no desenvolvimentos dos instantes, nas atividades cotidianas, nos objetos, nas fotografias, etc.

A vida, a existência, a realidade são formadas por milhares de átomos dramáticos que se deslocam flutuando pelo ar e passam diante de nossos olhos. Um átomo dramático é configurado por uma minúscula obra que progride, ou seja, que tem por um instante um desenvolvimento mínimo, por menor que seja, como aquela mulher que se detém no meio da calçada e olha o chão como se tivesse perdido uma moeda; aqueles operários que estão reparando uma fachada a quarenta metros de altura; o casal de namorados que atravessa uma avenida sem olhar para nenhum lado; aquele homem imóvel no meio de um jardim; a mãe jovem que perdeu a chave de seu automóvel e tenta abrir a porta com um arame, enquanto seu filho foge. Também existem átomos que não se movem, que se escondem no interior das casas, como uma caixa de fotografias, alguns lápis sobre a mesa, alguns brinquedos espalhados e a velha árvore do pátio. (GUZMÁN, 2017, p. 19).

Para Guzmán (2017), ao cineasta caberia atentar para esses átomos e com eles compor seus filmes. O diretor de *Nostalgia da Luz* (2010) faz essa afirmação na primeira página do primeiro capítulo do livro, e, diz a seguir, que fazer documentários trata-se apenas disso, nada

¹² No Anexo I, disponibilizamos uma listagem com os 137 filmes que assistimos para chegar aos 6 filmes que compõem nosso conjunto analítico.

mais a acrescentar, de modo que o livro poderia acabar ali mesmo, naquela página. Para que o cineasta consiga realizar um documentário, deveria, portanto, conseguir identificar e acompanhar os “desenvolvimentos mínimos” desses átomos. Dessa maneira, é mister ao documentarista lidar constantemente com imprevisibilidades, pois acompanhar tais desenvolvimentos diria respeito a uma disposição de entregar-se às movimentações desses encontros, mais do que seguir roteiros cinematográficos previamente estruturados. Seria preciso, pois, uma disposição e organização prévias, para mergulhar nas situações que se quer documentar, e então, entregar-se muitas vezes ao silêncio e à lentidão. Além disso, ao cineasta caberia dispor-se a ouvir e a contemplar os movimentos da vida, para assim, ser capaz de descrever o que viu e ouviu, e, ser capaz de inscrever tais coisas num suporte (GUZMÁN, 2017).

O documentário fiska atmosferas do viver, inscreve-as e compõe com elas. O cineasta chileno compara o trabalho metuculoso e detalhista realizado na montagem, ao de um ourives, por seguir um ritmo lento e crescente, metuculoso e laborioso. É preciso saber como e quando cortar, ser capaz de pinçar pulsações e combiná-las, fazê-las “dançar”, *cinematograficamente*. Por vezes, não se corta para não interromper um fluxo de força, pois numa filmagem podem acontecer coisas muito fortes. “Quando a força, a energia, de uma imagem está acima dos cortes - quando um plano não admite nenhuma manipulação -, a montagem se rende” (GUZMÁN, 2017, p. 80).

Essa descrição de Guzmán (2017) para os fazeres de um documentarista, nos parece relacionar-se amplamente com o trabalho que temos efetuado nessa pesquisa. Ao montarmos nossa série analítica, ocorreram momentos de uma certa “rendição” às forças dos materiais estudados, dentre textos e filmes. Por exemplo, embora tenhamos buscado não pensar nos filmes como unidades isoladas, mas sim, mirar as conexões que poderíamos estabelecer a fim de configurar um conjunto de disparadores, alguns dos filmes nos físgaram de modo mais forte do que outros. Por isso, importou-nos evidenciar o modo como montamos esse conjunto de filmes e também sobressaltar quais correlações estabelecemos entre esses materiais filmicos e nossos estudos teóricos, de modo a “fazê-los dançar”, em nosso caso, *academicamente*.

Guzmán (2017), diz que o trabalho do documentarista é capturar átomos dramáticos, incluso aqueles que não se movem, como por exemplo, as fotografias em uma caixa. Também é possível, pois, compor um documentário com documentos familiares há muito não visitados, com escritos que há anos habitam estantes repletas de poeira e até com registros de

nossas vidas inscritos nos mais diversos suportes, analógicos e/ou digitais. Documentos que registram grafias de nossas andanças na vida.

Além da escolha do gênero filmico documental, um outro critério adotado diz respeito aos materiais utilizados pelos cineastas para a construção de seus filmes. Os diretores dos seis filmes com os quais trabalhamos utilizaram arquivos pessoais - de sua própria família e relativos à sua própria história de vida, ou, de arquivos da vida de uma outra pessoa. Esse critério de corte dialoga com nossas leituras relacionadas ao campo da Arquivologia, bem como, a um movimento que percebemos proliferar na contemporaneidade acerca da produção de narrativas documentais ancoradas em aspectos autobiográficos. Entendemos aqui, que a autobiografia não é necessariamente uma problemática à qual deveríamos nos ater nessa pesquisa, no entanto tratou-se de um termo de busca importante quando procurávamos materiais para constituir nosso conjunto analítico. Podemos dizer, pois, que nosso trabalho não recusa a autobiografia, mas, de outro modo, compõe *com* ela, e não *sobre* ela.

Um último critério de corte importante, a ser mencionado desde já, diz respeito à opção procedimental que fizemos, ao favorecer o que chamamos ao longo da investigação de *dispersão dos modos*, ou seja, ao montarmos nossa série analítica, optamos por notabilizar as diferenças dos modos de composição de cada um dos cineastas e não necessariamente interligar semelhanças em seus modos de fazer os filmes. Esse critério influenciou fortemente nos encaminhamentos realizados. Por isso, seguimos o texto, pensando dois movimentos complementares da pesquisa: *pensar objetos* e *pensar movimentos*. Apresentaremos como refinamos essa perspectiva de pensar os movimentos da pesquisa, tomando como companhia analítica Deleuze (1985).

Percorremos, com tal referencial, a problemática da forja de conjuntos analíticos fechados, os quais, ao mesmo tempo mantêm-se abertos, possibilitando incontáveis conexões e variações. Escrutinar tal questão nos parece de suma importância. Ao situarmos nossas preocupações analíticas no território das pesquisas acadêmicas que trabalham com o referencial deleuziano, efetuamos esforços visando responder às demandas acadêmicas da delimitação de conjuntos fechados por meio de critérios claros de corte. Ao mesmo tempo, também lidamos com uma proliferação de possibilidades conectivas entre nossos materiais analíticos, de tal modo, que nos pareceu importante registrar nessas linhas algo dessas movimentações que tanto nos inquietaram.

Pensamos ser igualmente importante ressaltar desde as primeiras linhas desse primeiro capítulo, que as apostas procedimentais que fizemos produziram efeitos na escritura dessa dissertação. Ressaltamos que a opção por dialogar com elementos de diferentes áreas nos fez

habitar todo o tempo um *lugar entre*, uma fronteira na qual cruzamos linhas oriundas dos nossos estudos e experiências nas áreas do audiovisual, da arquivística e da educação, além de discussões de outros campos que por vezes emergiam no caminhar da pesquisa.

Outro tópico relevante, trata-se da ênfase na *dispersão dos modos* de composição para o recorte da série analítica. Dizemos isso, pois nos parece que tais apostas nos lançaram a uma área de risco, tendo em vista o desafio de que o texto da dissertação, como um todo, possua fluidez entre suas partes e não semelhe a um emaranhado de retalhos soltos. Ao desenvolvermos cada um dos capítulos, mesmo tendo destacado correlações entre dispersões de modos e problemáticas atreladas a diferentes linhas de força, buscamos manter *um perfilar procedimental* nos modos de fazer girar todas as análises realizadas, o qual esquadrimos nesse primeiro capítulo.

1.2. Do decurso na pós-graduação

O mundo está fervendo. Dos micróbios às bactérias dos arquivos – está fervendo, se mexendo!¹³

No primeiro semestre de 2016, participamos do processo seletivo para ingresso no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP). No mesmo período também terminávamos algumas disciplinas do curso de graduação em Gestão de Políticas Públicas da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP). Findo o processo, tivemos a notícia da aprovação, nos últimos dias do mês de junho.

O período de realização do curso de Mestrado da FE-USP é de 36 meses, e, nossa vaga para a linha de pesquisa *Cultura, Poder e Crítica do Presente*, alocada na área de concentração *Educação e Ciências Sociais: Desigualdades e Diferenças*, sob orientação da Profa. Dra. Cintya Regina Ribeiro¹⁴, seria para ingresso no primeiro semestre de 2017, mas iniciamos o trabalho antes da matrícula. No segundo semestre de 2016, participamos das reuniões do grupo de orientação ao qual nos vinculamos, que integra o grupo de pesquisa do

¹³ Anotação de aula: Fala do professor Julio Groppa Aquino em aula da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, dia 30/08/2016.

¹⁴ Docente pesquisadora da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, junto ao Departamento de Filosofia e Ciências da Educação, na área de Psicologia e Educação.

CNPq denominado *CoPERP - Coletivo de Pesquisadores sobre Educação e Relações de Poder*.

Pensamos ser importante dizer desse movimento inicial, mesmo que brevemente, pois nesse momento desencadeamos o percurso de remodelagem de nosso projeto de pesquisa.

Destacamos que, desde o ano de 2004, atuamos profissionalmente na interface dos segmentos de audiovisual, educação e políticas públicas, trajetória de vida que buscamos articular a nosso movimento investigativo e às estratégias do projeto de pesquisa *Experiência de pensamento, cultura e educação*, levado a cabo pelo grupo coordenado por nossa orientadora. As pesquisas realizadas nesse grupo, buscam articular experiências estéticas à composição de estratégias de análise que correlacionam os campos da cultura e da educação, tendo como referencial autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault.

Desse modo, miramos um remodelar de nosso projeto de pesquisa visando dialogar com os objetivos do grupo de pesquisa, e também, articular as diversas linhas de atuação de nossa vida, numa discussão capaz de cruzar inquietações de nosso percurso acadêmico e profissional dos últimos anos.

Também nesse período, anterior à matrícula, cursamos na condição de “ouvinte”, a disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, ministrada pelo Prof. Dr. Julio Roberto Groppa Aquino (FE-USP)¹⁵. Vale dizer, que os esforços dos “ouvintes” igualavam-se aos dos “alunos(as) regulares”, pois o rigor deveria ser o mesmo em ambos os casos. Ademais, isso consistia num pré-requisito para o aceite dos ouvintes por esse professor, que tantas vezes nos disse que deveríamos tomar “a escrita, como o próprio gesto da vida”¹⁶. E, complementava:

A vida é uma tarefa que é nossa, desde a sala de aula até uma página em branco...

A escrita cria uma fenda nessa grande dança monótona do ser humano [...] entre a dança monótona dos rastros humanos e das horas, comecei a pensar que minha vida é dividida entre textos e não mais por dias... viver nesse estado de escrita, que transforma nossa órbita...

Experimentem se pôr diante desse desconhecido. Essa erupção que interessa. Algo que saia do comentário...

Uma escrita-guerreira... deixar-se atravessar pelo mundo. Qual relação com o presente? Guerrilha constante. Deixar passar...

¹⁵ Professor da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

¹⁶ Anotação de aula: Fala do professor Julio Groppa Aquino em aula da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, dia 30/08/2016.

Escrever pensando. O gesto de escrever se confunde com a própria escrita...¹⁷

Cursar essa disciplina impactou-nos de modo considerável e contribuiu para a remodelagem de nosso projeto. Buscamos, assim, dialogar com os movimentos empreendidos pelo grupo de orientação e pesquisa ao qual nos coligamos naquele momento.

Inclusive, vale dizer, que ao revisitarmos nossos cadernos de anotações e os arquivos digitais referentes a essa disciplina, novamente vibrou a “alta voltagem” das discussões ali empreendidas, um diálogo em *delay* (AQUINO, 2017), com o generoso exercício de pensamento vivido naquelas aulas, nas quais, de algum modo, habitamos tanto vácuos, quanto espaços e tempos povoados por vórtices turbilhonados do pensar. *Delays*, vários.

Assim, arranjos insuspeitos de atos e palavras orquestram um tipo de interlocução que reclama um regime de tempo diverso, cuja efetuação pressupõe uma superfície temporal amarrotada, em que múltiplos estratos atravessam-se mutuamente e sem cessar (AQUINO, 2017, p. 14).

Um biênio depois, ao revisitarmos nossos emaranhados de notas, textos, cadernos, *e-mails* e materiais diversos armazenados nos “arquivos mortos” de nosso mestrado e referentes ao decurso dessa disciplina (os quais conservamos tanto em formato digital quanto acondicionando-os em caixas arquivo de papelão), a pulsação vívida daquelas aulas, de algum modo, (re)adquiriu vida própria. Um encontro descompassado, tendo em vista que, passados dois anos, dialogamos com nossos registros de outro modo. Primeiro grafamos registros daquelas aulas, de modo a reter o máximo que nos fosse possível em suportes físicos e digitais. Depois, dialogamos em *delay* com esses materiais, numa zona de indiscernibilidade que embora turva, eclodiu baralhando fronteiras e forças.

Vale dizer dessa guerrilha, desses modos de viver a escrita, ora tomando-a como mero gesto de datilografia, ora como unidade de tempo que marca o compassar da passagem dos dias, ora como “um canto que produz um cantar no outro”¹⁸, e, por conseguinte, como combustão a nos fazer compor essas linhas. No espaço de cruzamento dessa conversação, redigimos esse texto, escrito nesse reverberar de diferentes pontas de tempo. “Retorcidas pelas ondas do tempo, as emanações que uns emitem chegam aos outros encharcadas de

¹⁷ Anotações de aula: Falas do professor Julio Groppa Aquino em aulas da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, a qual cursamos no segundo semestre do ano de 2016.

¹⁸ Anotação de aula: Fala do professor Julio Groppa Aquino em aula da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, dia 18/10/2016.

pasmo e ternura” (AQUINO, 2017, p. 14). E, esse dialogar com a chama viva de grafias de outrora, trata-se do cerne de discussões que empreendemos nessa dissertação. Por ora, retornemos aos movimentos do remodelar de nosso projeto de pesquisa durante os primeiros meses desse mestrado, bem como à problemática da forja de conjuntos empíricos que enfrentávamos naquele momento.

Ao reestruturarmos o projeto de pesquisa, mergulhamos: num “mero gesto de ficar lá, baixando arquivos, entrando em sumários, artigo por artigo, e, se deixar enlouquecer por aquelas vozes!”¹⁹.

O problema da constituição de séries ganhou fulcral importância naquele momento inicial. Nos perguntávamos como poderíamos estabelecer cortes e limites para tal delimitação. Imersos nesse dilema, tomamos contato com o livro de Umberto Eco, *A vertigem das listas* (ECO, 2010), no qual o escritor italiano elaborou inúmeros critérios para compor séries, escarafunchando a obsessão humana por colecionar, organizar listas, ordenar séries, delimitar conjuntos, mas sem nunca chegar a uma completude, sempre flertando com um traço de infinito imponderável, que escapa, alhures.

Ou seja, textos e imagens estão unidos na tarefa de dar conta de uma enumeração que se anuncia infinita, e que por isso mesmo precisa ser feita. Mais do que apreender a totalidade, a seleção de obras artísticas feita por Umberto Eco procura indicar que, quando se trata de uma lista, catálogo ou inventário, há sempre um resto, um excedente, que permanece sempre alhures. Esse procedimento é bastante recorrente nas imagens de *The infinity of lists*: os objetos e paisagens retratados extrapolam o limite do quadro, indicando que há mais, que a lista continua. [...] É essa a consciência que percorre o livro de Eco: *há sempre algo que foge do conjunto*. (KLEIN, 2011, p. 156, itálico nosso).

Tomar contato com esse livro de Umberto Eco foi importante para nosso movimento de delimitação da série empírica, justamente para “apaziguar” a inquietação que nos rondava. De algum modo, queríamos alcançar uma completude na série analítica que buscávamos montar, mas, constantemente nos víamos envoltos em escapes conectivos, os quais, por sua vez, fendiam as linhas de delimitação que tentávamos traçar. Podemos dizer, portanto, que o encontro com esse livro lançou-nos a um outro modo de pensar esse problema da forja de um conjunto analítico, tendo em vista entendermos que a busca por completudes não se tratava de um movimento profícuo.

¹⁹ Anotação de aula: Fala do professor Julio Groppa Aquino em aula da disciplina *Escrita Pós-Estruturalista e Educação: Subsídios para a Pesquisa Educacional*, dia 13/03/2017.

Mais adiante, a reverberação dessa referência bibliográfica levaria-nos a um outro giro, a saber, poderíamos ter buscado similitudes entre os elementos de composição da série (além de estarmos já convictos de que a busca por uma completude seria vã), longe disso, calcamos linhas fronteiriças por meio das diferenças dos modos de fazer, um critério que chamamos de *dispersão dos modos*.

Retornemos ao decurso das disciplinas cursadas na pós-graduação, pois cada uma delas dialogou com os movimentos empreendidos na pesquisa.

No primeiro semestre do ano de 2017, efetivada a matrícula, cursamos três disciplinas. Na Faculdade de Educação da USP, com os professores Dora Lilia Marín-Díaz (IDEP - Colômbia²⁰) e Julio Roberto Groppa Aquino, cursamos a disciplina intitulada *Análise de Práticas e Construção do Arquivo: a Perspectiva Arqueogenealógica na Pesquisa Educacional*, a qual tinha como objetivo revisar conceitos, ferramentas e procedimentos de pesquisa, visando pensar articulações entre práticas e arquivo. No decurso dessa disciplina estávamos imersos no problema da construção do conjunto analítico da pesquisa, de tal modo, que a cada aula, dito e escrito estudados, essa era a questão que rondava nossos pensamentos.

Naquele momento, um dos motes de corte com o qual intentávamos dialogar tratava-se do seguinte: tendo em vista que buscávamos uma experiência estética disparadora para dar a largada às discussões da pesquisa, seria profícuo pensar um conjunto filmográfico que articulasse a ideia de que as imagens poderiam constituir-se como a própria vida? Tendo em vista que a disciplina enfatizava a importância do manejo dos arquivos, pareceu-nos importante que a forja desse nosso território de materiais disparadores fosse consolidada por meio de critérios robustos de corte. No entanto, como poderíamos cumprir essa demanda de um corte robusto, dada a imponderabilidade da construção de listas já detectada por meio do contato com ECO (2010)?

À época, o único contorno que conseguíamos vislumbrar acercava-se da possibilidade de cortar a série analítica focalizando a obra de um único cineasta como critério. Dentre os diretores aventados, percorremos a extensa filmografia do cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard, pois, em seus trabalhos, vislumbramos a possibilidade de dialogar com a temática dos *fazeres cinematográficos*, tendo em vista as práticas de montagem realizadas por esse cineasta por meio de seus embate com a película, o vídeo e até mesmo suas composições com materiais de sua própria filmografia. Um exemplo é o projeto intitulado *Histoire(s) du*

²⁰ Pesquisadora do Instituto para la Investigación Educativa y el Desarrollo Pedagógico (IDEP), Alcaldía Mayor de Bogotá, Colômbia)

cinéma, no qual Godard escancarou sua habilidade do manejo de dispositivos de montagem, compondo de modo poético com esse conjunto de ensaios audiovisuais, no qual ele conectou elementos que de outro modo, provavelmente não seriam passíveis de conexão (GERVAISEAU, 2006).

Um outro cineasta, ao qual detivemos nossa atenção naquele momento, foi o canadense David Cronenberg, pois percebemos possibilidades de diálogos entre tecnologias, imagens, vida e o caráter híbrido do corpo humano contemporâneo, pensando-o como um corpo pós-orgânico (SIBILIA, 2015), um corpo amplificado quando acoplado a corpos não humanos como próteses, *updates* e implantes (BENTES, 1999). Alguns de seus filmes adentram de modo singular tais territórios, como por exemplo *Scanners* (1981), *Videodrome* (1983), *eXistenZ* (1999), *Camera* (2000), e *Mapas para as estrelas* (2014). Série analítica à qual não nos detemos nessa pesquisa de mestrado, mas, que sugere possibilidades prolíficas para conversações a serem realizadas noutros momentos.

Essas foram duas das possibilidades de corte aventadas, ao pensarmos em utilizar como critério a obra de um único cineasta. Tal movimento da forja do conjunto analítico seguiu por aproximadamente 18 meses, entre meados de 2016 e o final do ano de 2017. Concomitante a essa busca, seguimos cursando disciplinas que de algum modo dialogaram com essas movimentações da pesquisa. Outra delas, cursada no primeiro semestre de 2017 e também muito importante para nossos estudos, ocorreu na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Ministrada pelo professor Ricardo Nascimento Fabbrini²¹ e intitulada *Estética (Estética e Política: o Conflito das Imagens na Arte Contemporânea)*, nessa disciplina, estudamos autores como Lyotard, Baudrillard, Deleuze e Guattari como uma de suas frentes teóricas, além de autores da Escola de Frankfurt, textos de críticos de arte, indicações de bibliografia extra, filmes, exposições, etc. Dentre as discussões, chamou-nos atenção as que trataram do baralhamento entre arte e vida, remetendo-se às vanguardas artísticas do século XX, articulando elementos do mundo da vida a discussões artísticas, estéticas e políticas (FABBRINI, 2014).

Uma interessante conexão a essa perspectiva, com a qual aliamos elementos do mundo da vida a questões políticas (e de certo modo também estéticas, se pudermos entender a construção de nossos modos de vida como composições de estéticas do viver), tratou-se da discussão que empreendemos, acerca do baralhamento entre a vida de um professor de ensino

²¹ Professor do Curso de Graduação e do Programa de Pós-graduação em Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP); e no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

superior e os diversos fazeres de sua profissão. O trabalho, intitulado *Eternos aprendizes de perpétuos fazeres: uma análise sobre a docência para o ensino superior e o pensamento constitucional brasileiro*, foi realizado primeiro como trabalho final da disciplina *Preparação Pedagógica em Psicologia Social*, – cursada no Instituto de Psicologia da USP e ministrada pelo professor Alessandro Soares da Silva²² – e, posteriormente, foi publicado na *Revista Gestão & Políticas Públicas* (GONÇALVES et al, 2018c).

No segundo semestre de 2017, cursamos duas disciplinas, dando continuidade a esse movimento concomitante de estudos teóricos e de delimitação de um conjunto analítico. No contexto do *Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte* da USP, nos matriculamos na disciplina *Arte como Forma de Pensamento*, ministrada pelos professores Carmen Sylvia Guimarães Aranha²³ e Ricardo Nascimento Fabbrini. De certo modo, demos continuidade às discussões empreendidas na disciplina frequentada no semestre anterior na FFLCH-USP, mas, desta vez, sob um viés mais próximo das práticas, do fazer artístico em ato, pois os trabalhos avaliativos solicitados pela professora Carmen demandavam articulações entre os textos lidos, as discussões empreendidas e algum aspecto de um fazer artístico. Ou seja, a linguagem demandada não consistia apenas na escrita, como comumente são feitas as solicitações de trabalhos acadêmicos. Dentre os trabalhos solicitados pela professora Carmen, além da escritura de textos, realizamos desenhos livres à lápis e também montagens elaboradas com materiais como papelão, plástico, parafusos, madeira e fotografias.

Simultaneamente, explorávamos outros aspectos artísticos na disciplina *A dança como cinema, o cinema como dança*, ministrada pelo Prof. Cristian da Silva Borges²⁴, na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). De modo geral, a disciplina buscou explorar duas correlações entre dança e cinema.

A primeira delas abordou a figuração da dança no cinema, pensando a dança como uma performance filmada exibida cinematograficamente e também extrapolando o mero registro, de modo a compor uma obra híbrida a ultrapassar fronteiras entre o dançar e o cinematografar, “um tipo de dança que só existe no cinema, que só é tornada visível através

²² Professor do Curso de Gestão de Políticas Públicas, na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP), e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IP-USP).

²³ Professora do Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP).

²⁴ Professor do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo.

do cinema e graças a ele, não sendo possível vê-la sem o auxílio do aparato cinematográfico. Isso é o que poderíamos chamar de ‘dança como cinema’” (A DANÇA, 2016, 0’30”).

A segunda correlação trabalhada na disciplina, acercou-se das possibilidades de pensarmos o próprio cinema como um modo de dança em movimento, uma dança *do* cinema. Uma dança abstrata que conecta os elementos de um filme e os faz dançar, associando o modo de manejar aparatos técnicos como câmera, luz e som à plástica dos movimentos dos corpos, objetos e lugares, e, tomando assim, a tela como uma superfície para o desenrolar de uma dança das imagens e sonoridades, cujas movimentações e ritmos delineados relacionam-se diretamente ao modo como o filme foi editado, a como seus elementos visuais e sonoros foram atados uns aos outros na montagem.

Movimentos esses, que se confundem com nossas vidas, pois, no limite, talvez tudo possa ter “movimentos dançantes”. Desde os movimentos de nossos pensamentos àqueles de nossos gestos corporais. Assim, poderíamos pensar nos encadeamentos dos diversos aspectos e camadas sensórias de nossas vidas como uma dança viva, uma dança do viver. E esse modo de pensar coligou-se à construção do nosso conjunto de filmes para disparar os diálogos analíticos da pesquisa. Pensamos que tais liames também demandaram um certo tipo de dança, sincopada aos movimentos investigativos, aos cortes, às fronteiras traçadas, ao escopo teórico, às experiências vividas por nós a cada disciplina cursada, ao modo de trabalhar do grupo de orientação, etc. Uma montagem a misturar fatores, materiais e ritmos, os quais tínhamos que, de certo modo, “fazer dançar”, para então, conseguirmos levar adiante os intentos da investigação. E ainda, dizendo de outro modo: tínhamos que os *fazer dançar*, para *fazer* essa pesquisa *viver*.

Imersos a essa atmosfera, apostamos numa articulação por meio da qual buscamos compor com elementos de nossa vida profissional dos últimos anos, além de discussões que acompanhamos nas disciplinas cursadas e nos trabalhos de orientação e pesquisa levados a cabo no grupo coordenado por nossa orientadora. Pensamos que o modo como articulamos essa combinação arrematou diversas variáveis das disciplinas que cursamos nesse período e as fez dançar, de modo singular, compondo assim o procedimento de forja de nosso arquivo analítico, e, ademais, o modo de manejarmos a pesquisa.

Para refinar os procedimentos, no primeiro semestre do ano de 2018, acompanhamos, na Faculdade de Educação da USP, uma disciplina ministrada por nossa orientadora, a professora Cintya Regina Ribeiro, intitulada *Pensamento, Cultura e Educação: uma Perspectiva Deleuziana*. Nessa disciplina foram marcantes as discussões compostas com a

questão do encontro como uma condição de criação conceitual, e, como um procedimento de pensamento.

Dizendo de outro modo, poderíamos pensar nessa abordagem do encontro como uma zona de cruzamentos ao mesmo tempo fronteira, e, a dissolver fronteiras; um modo de trabalhar que pensa a contingência dos problemas enfrentados também como um material.

Essa perspectiva perfila toda a pesquisa, pois, tendo em vista que cruzamos materiais e temáticas de diferentes áreas, habitamos constantemente *um espaço entre*, um lugar de fronteira no qual fizemos girar os materiais que dispararam nossas análises, compondo assim, a matéria viva que vibra nessas linhas.

Pensamos desse modo os procedimentos dessa pesquisa. Buscamos, pois, compor um modo de proceder, o qual dialogou com a ambiência habitada no decurso da pós-graduação, imbricou os critérios de corte adotados no conjunto analítico a suas fraturas, e, baralhou linhas de diversas áreas numa zona de encontro.

A cada disciplina pinçamos elementos importantes para incrementar esse movimento, de modo que os materiais mobilizados produziram efeitos no rumar da pesquisa. Das variações dessa zona de pensamento a fervilhar, extraímos partículas, quiçá átomos dramáticos, tal como nos ensinou Guzmán (2017), os quais combinamos com outras partículas.

Assim, criamos um modo de cortar e lidar com nossos materiais buscando fazê-los “dançar”, e, sobretudo, fazê-los desaguar, aqui, na escrita dessas linhas. “A escrita como condição do pensamento, uma materialidade que traz as próprias vísceras do pensamento”²⁵

1.3. Da série analítica

A série analítica com a qual trabalhamos inclui seis documentários. Em todos eles, seus realizadores articulam arquivos pessoais para empreender um movimento que ao mesmo tempo envereda-se a pensar suas próprias vidas, e também dialoga com algo de fora, com alguma problemática exógena à vida íntima focalizada. Cada qual, a seu modo, traçou um movimento desse tipo.

Intentamos que esse conjunto fosse amplo o bastante para dialogar com as linhas teóricas e procedimentais de nossa discussão, e que, concomitantemente, nos permitisse traçar

²⁵ Anotação de aula: Fala da professora Cintya Ribeiro em aula da disciplina *Pensamento, Cultura e Educação: uma Perspectiva Deleuziana*, dia 15/03/2018.

um corte a fim de delimitar os filmes que ficariam e os que sairiam dessa série. Buscamos fechar um conjunto de filmes que estabelecesse um território e que ao mesmo tempo tivesse força de diálogo com o lado de fora de sua extensão.

Para estabelecer esse corte, pensamos acerca das diferenças de seus modos de produção, bem como suas relações com as linhas teóricas de nossa investigação. Os seis documentários seguem elencados abaixo, em ordem cronológica.

- *Ao Caminhar entrevi lampejos de beleza*. Jonas Mekas. Estados Unidos. 2000.
- *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto*. João Moreira Salles. 80 min. Brasil. 2007.
- *As praias de Agnès*. Agnès Varda. França. 2008.
- *Hachazos*. Andrés Di Tella. Argentina. 2011.²⁶
- *No Intenso Agora*. João Moreira Salles. Brasil. 2017.
- *Por Parte de Pai*. Guiomar Ramos. Brasil. 2018.²⁷

Nessa investigação não pretendemos deter nossa atenção à identificação de representações temáticas nos materiais. De outro modo, interessou-nos puxar linhas de força dos filmes selecionados, com o intuito de compor os movimentos analíticos da pesquisa. Fizemos isso com o objetivo de pensar como esses cineastas habitaram as contingências de cada processo fílmico, ressaltando como se deram seus encontros com os arquivos pessoais tomados como material de trabalho para realização de cada um dos documentários.

No filme de Jonas Mekas (2000), *Ao Caminhar entrevi lampejos de beleza*, o cineasta lituano radicado nos Estados Unidos realizou a montagem de diversos rolos de filmes dispostos em uma estante há anos, propondo um pensamento sobre a vida insubordinado a cronologias e afeito a encontros com o acaso produzidos no próprio gesto de emendar a película. Uma das indagações de nossa pesquisa diz respeito a como diferentes pontas de tempo podem se encontrar por meio de arquivos. E ainda, de que modos as cronologias podem explodir nesses encontros. Esse filme de Jonas Mekas nos proporcionou matéria para pensar tal questão, pois assim se deu seu movimento com os rolos de filme que encontrou em uma estante, os quais montou sem se “pré-ocupar” de linearidades cronológicas.

²⁶ No dia 21/09/2018, às 14h00, realizamos uma sessão do filme *Hachazos*, de Andrés di Tella, autorizada pelo cineasta. Cartaz de divulgação e mais informações, ver Anexo III.

²⁷ No dia 25 de julho de 2017, participamos da exibição de uma versão inacabada do filme *Por Parte de Pai* de Guiomar Ramos. Ver Anexo II.

Se em nosso trajeto teórico propomos que esses modos de explodir cronologias nos encontros com arquivos relacionaram-se a mergulhos do realizador, no filme *As praias de Agnès* mergulhamos nas praias de Agnès Varda (2008), cineasta e fotógrafa franco-belga. Logo no início do filme, ela convida o espectador a descobrir as geografias de seus encontros com sua extensa filmografia, num diálogo articulado por meio de imagens de visitas a praias, pessoas, lugares e arquivos pessoais. “Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens. Mas se me abrissem, encontrariam praias” (AS PRAIAS, 2008, 0’40”).

Para além de meras reminiscências, podemos dizer que tal trajeto articulou-se de modo singular. Agnès Varda também utilizou-se de arquivos como disparadores em trabalhos anteriores, como por exemplo em *Saudações, cubanos!* (1963), *Ulysses* (1982) e *Um minuto para uma imagem* (1982), nos quais fez uso de fotografias. No filme de 2008 tomamos parte dessa experiência de pensamento que justapõe temporalidades e rebenta fronteiras temporais. Desse modo “marítimo”, em praias ora calmas, ora turvas, mergulhamos nas ondas vitais de Agnès.

Essa questão do encontro entre diferentes pontas de tempo também é bastante aguda no filme da cineasta brasileira Guiomar Ramos (2018). *Por Parte de Pai*, dentre outras coisas, é um encontro de Guiomar com o pai, por meio de arquivos. De uma relação distante na infância e adolescência para um outro modo de viver e compor com o pai. O filme pode abrir feixes de discussões a outros campos, afinal Vitor de Almeida Ramos (1920-1974) tinha uma importante atuação no cenário político e acadêmico, além de uma intensa relação com a família.

Vale dizer que a produção de documentários que descrevem encontros com familiares por meio de arquivos pessoais trata-se de um movimento crescente em nossos dias. Um dos recortes, o qual inclusive consideramos, antes de fechar a série fílmica da pesquisa do modo como o fizemos.

O filme *No Intenso Agora* de João Moreira Salles (2017), parte de um encontro com arquivos de uma viagem feita pela mãe do cineasta à China em 1966. O documentário dialoga com tais imagens e com o modo como a mãe as captou. Daí, parte para outros giros, por meio de montagens com outros arquivos, pensando os modos de viver do período articulados a revoluções culturais e políticas, as quais reverberam em nossos dias.

Um outro documentário de João Moreira Salles pediu passagem na constituição desse conjunto de filmes. Trata-se do filme *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto* (2007), o qual foi produzido com entrevistas feitas com Santiago Badariotti Merlo, mordomo de sua família por trinta anos, entre 1956 e 1986. A primeira investida do documentarista, foi,

justamente, agir como um documentarista tentando distanciar-se do “objeto” filmado. Esse “documentarista” da primeira tentativa tentou lidar com Santiago de modo formal, apartado, e, assim, buscou fazer acontecer um filme que funcionava no papel, mas que patinava nas gravações e na ilha de edição.

O subtítulo do filme diz muito de sua aposta posterior, pois após diversas tentativas de montagem não logradas, Salles arquivou o material bruto por treze anos. Quando o revisitou, manejou-o de outro modo. Nessa segunda tentativa optou por compor com as fragilidades daquele processo e fez eclodir dizeres aos quais não se importou à época. O diálogo com aquela outra ponta de tempo, dessa vez se deu de modo a focalizar um Santiago poético e vibrante, que levava a sério seus quadros pendurados na parede, e, principalmente, suas anotações, dispostas em uma estante - feitas ao longo de anos de sua vida, as quais consubstanciavam-se não apenas em um acumular páginas, mas em companhias que viviam com ele em seu apartamento.

Dessa maneira Salles fez bailar na tela um Santiago que misturava idiomas criando um dialeto próprio, articulando-se à câmera num movimento de pensar e falar que dificilmente repetia as mesmas falas ou os mesmos gestos. Esse Santiago também dançava com as mãos, ficou conhecido por fazer arranjos de flores como ninguém e tentou se (re)aproximar de João, apesar de um notório hiato imagético, preenchido por espaços lacunares cheios de objetos a separar o mordomo e o menino, a quem tantas vezes aquele tocou piano, quando este era criança.

Esse filme não constava inicialmente em nossa série analítica, mas, como dissemos, pediu passagem, pois dialogar com *No Intenso Agora*, filme do mesmo diretor e cujo processo de feitura conecta-se ao filme de 2007, demandou um mergulho prévio no universo de *Santiago*.

Talvez a inclusão de *Hachazos*, do cineasta argentino Andrés Di Tella (2011), produza controvérsias com alguns dos critérios que “fecham” o território de nossa série analítica. Primeiro, porque os arquivos pessoais em jogo não foram produzidos pelo próprio realizador. Andrés possui trabalhos nos quais dialoga com familiares por meio de arquivos, como por exemplo, *Fotografias* (2007) e *La televisión y yo* (2002). No filme de 2011, o diálogo também se deu com arquivos pessoais, mas que dizem respeito ao arquivamento da vida e da obra de Claudio Caldini, nome importante do cinema experimental argentino, por anos ausente do cenário audiovisual. Seus filmes, realizados em super-8, cabiam em uma maleta e, à época, só podiam ser vistos se ele mesmo os projetasse. Di Tella enfatizou isso no documentário por achar belíssimo o fato de uma vida em filmes acomodar-se numa única valise.

Para além de uma biografia, mergulhamos numa experiência audiovisual que arrastou cineasta e filme a situações imprevistas, a modulações possíveis daquele modo, apenas habitando as contingências daquele encontro. Não se tratou portanto de uma autobiografia de Andrés, nem mesmo de uma mera produção biográfica acerca de Caldini. O filme nos jogou para outros lugares. Caldini chegou a dizer que Di Tella não estava sabendo fazer o filme e o desafiou, utilizando inclusive de documentos de seu arquivo pessoal como “armas”, visando reforçar tais aguilhoadas. Provocações, e, por fim, fogo. Uma vida que cabia numa valise também podia reduzir-se a cinzas. E tais restos funéreos também poderiam compor com os corpos fílmicos, já que, nas cenas finais, os dois passeiam por entre as cinzas de um fogueira na qual Caldini queimou diversos objetos seus, culminando na seguinte constatação: “O arquivo vai comigo!” (HACHAZOS, 2011, 79’)

“Viver como se filma. Filmar como se vive” (HACHAZOS, 2011, 74’). Essa é uma das anotações que Andrés fez em seu caderno ao longo do filme. Imagens de uma vida. E, ademais, as imagens também como a própria vida. Esse, aliás, havia sido um dos motes primeiros de nossos intentos seriais. Ou seja, antes de chegarmos ao conjunto de seis documentários que ora movemos, intentamos uma série que articulasse esse mote, das imagens como a própria vida. Depois disso, como já dissemos, partimos ao encontro de aproximadamente uma centena de filmes, os quais assistimos e perscrutamos entre meados de 2016 (ao iniciamos nossas atividades no mestrado) até o final de 2017, quando, enfim, conseguimos cingir tal território empírico.

Pensamos ser importante dizer que a composição dessa série se deu de modo conjunto aos estudos dos textos teóricos da pesquisa. Motivo este, o qual pensamos ter enriquecido e ao mesmo tempo dificultado o fechamento do escopo fílmico, pois a construção de nosso problema de pesquisa se deu na imbricação de diversas linhas de saberes e conhecimentos. Nesse espaço fronteiriço, cruzamos educação, cinema, documentários, imagem, modos de viver, digitalização, arquivos, suportes, vida pós-orgânica, territórios de pensamento, temporalidade(s), etc.

Ressaltamos que a construção da série analítica ocorreu por meio de um intenso trabalho de composição entre experiências de nossa vida, o modo de trabalhar dos grupos de orientação e pesquisa aos quais estávamos coligados, as disciplinas cursadas no decurso da pós-graduação, e, especialmente, a articulação dessas trajetórias a um trabalho de extração desde uma produção quantitativa. Dizemos isso, pois nesse decurso descrito, assistimos a mais de uma centena de filmes a fim de traçar essas fronteiras coligadas por critérios,

fragilidades, contingências e experiências. Ao final desse relatório incluímos uma tabela (Anexo I), com a listagem dos filmes assistidos nesse percurso descrito.

Enfrentamos algumas dificuldades para estabelecer um conjunto de seis filmes, pois todas as vezes que tentávamos fechar um conjunto, no momento seguinte as fronteiras estabelecidas pareciam esfumaçar, tendo em vista as múltiplas conexões possíveis de serem estabelecidas entre os filmes e o escopo teórico da pesquisa. Assim, empreendemos algumas tentativas de fechar conjuntos, as quais remeteram-nos a outras conexões.

1.4. Pensar objetos e pensar movimentos

No grupo de orientação e pesquisa ao qual estivemos coligados, geralmente o procedimento adotado pelas pesquisas realizadas tomava uma experiência estética como ponto disparador das discussões. Por esse motivo, ao construirmos os procedimentos dessa investigação, percebemos ser importante, além de atentar aos objetos temáticos que espreitamos, também dedicar nossa atenção aos *modos* de mover a pesquisa. Nesse sentido, articulamos dois movimentos: *pensar objetos* e *pensar movimentos*.

No desenrolar do processo de escrita, percebemos a importância do verbo *fazer*, pois, em nosso trabalho, a seleção dos materiais e da maneira de lidar com eles foi tecida processualmente.

Suely Rolnik (2014), escreveu sobre a prática de cartografar, como um modo de pesquisa que acompanha processos e conecta diferentes materiais de modo inventivo, compondo com elementos encontrados no percurso da investigação. Lidamos, pois, como um modo de trabalhar cartográfico, pois os percursos não estavam estabelecidos previamente, mas, foram inventados, durante o processo da pesquisa.

Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia. **O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado.** Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. **Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar.** [...] E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. [...] Restaria, saber quais são os procedimentos do cartógrafo. Ora, estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função

daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso **ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade**, que ele se propõe a fazer prevalecer, na medida do possível, em seu trabalho. (ROLNIK, 2014, p. 65-66, destaques da autora).

Esse modo cartográfico de “fazer girar” a pesquisa, convocou-nos, portanto, a compor com os materiais com os quais tivemos contato em nosso caminhar, atentando às nuances para as quais esses materiais nos lançavam. Algumas perguntas que fizemos nesse processo, poderiam ser formuladas do seguinte modo: esses arranjos, que baralham objetos e movimentos da pesquisa, nos arremessariam para quais experiências? Como conectaríamos esses diferentes elementos? Como poderíamos habitar esses lugares de cruzamento de modo a *fazer* viver a pesquisa?

Por isso pensamos ser relevante iniciar a dissertação por esse capítulo, que tem como objetivo descrever nossos materiais e procedimentos, além de dizer de nosso decurso na pós-graduação e de como tais linhas entrecruzaram-se nesse dispositivo analítico o qual forjamos, vivenciando-o.

Daí um modo de pensar a importância do verbo *fazer* para esse nosso movimento. Num primeiro momento nos ocupamos de delimitar critérios para cortar uma série de filmes, os quais, num segundo momento, tomamos como elementos disparadores. Desse modo, adensados num território de laborioso fabrico, delimitamos um conjunto de experiências estéticas cuja função passou a ser amalgamar e ao mesmo tempo fazer girar as análises da pesquisa. Um terceiro movimento, que aconteceu conjuntamente aos demais, tratou-se da realização das análises da pesquisa, quando, via escrita, esses cruzamentos cartográficos consubstanciaram-se em linguagem.

Tendo em vista essa perspectiva cartográfica, buscamos cruzar linhas que amalgamaram bibliografias estudadas, experiências vividas e elementos do território empírico delineado. Habitamos, pois, uma profusão de possibilidades, cujos recortes analíticos precisamos, portanto, *fazer*.

Nesse sentido, nos pareceu deveras importante pensar como se deu essa confluência em nossa pesquisa, tendo em vista essa proposta de mesclar um *pensar objetos* a um *pensar movimentos*. Assim, os esforços constitutivos das tentativas de entrecruzar tais questões, também figuraram conjuntamente aos materiais da pesquisa, tendo em vista que também tomamos tais embates como “matéria” de nosso dispositivo analítico.

Quando Pelbart (2016) tomou o modo de Fernand Deligny forjar os acordos “com a ‘matéria’ que era sua” (p. 400), o fez para enfatizar a sutileza do dispositivo deligniano, ao

compor uma conexão de espaços-tempos urdida processualmente por silêncios, mapas, trajetos, continuidades e rupturas.

A saber, Deligny foi um pedagogo francês conhecido por trabalhar de modo singular com crianças autistas na França, recusando-se a aplicar os imperativos da psiquiatria, da educação especial e da saúde mental da época. De modo outro, propunha um trabalho refratário à ordenação da linguagem e da comunicação. “É o indivíduo em ruptura de sujeito, detectando por vezes aquilo que de Nós escapa, aquilo justamente que não *vemos* porque *falamos*, e que eles *enxergam* porque *não falam...*” (PELBART, 2016, p. 398, *itálico do autor*).

Não pretendemos destrinchar o trabalho de Deligny, mas indicar a importância de tal movimento de forja, por compor *com* essa “matéria” que era sua, por extrair elementos analíticos da própria superfície na qual se encontrava, por arrancar linhas de composição desde a própria luta com os materiais constitutivos de seu problema.

O pintor irlandês Francis Bacon trabalhava de um modo correlato ao travar lutas corporais com tintas, telas e pincéis, arrastado *no* e *com o* embate imanente a cada produção, a cada quadro e a cada série de quadros. Bacon dizia não transitar no território da ilustração, não produzir pinturas figurativas nem representativas, e, tampouco negava radicalmente as formas pois iniciava seus processos de trabalho por motivos: um rosto, um pássaro pousando, um Cristo crucificado, uma fotografia, um quadro do Velázquez, etc.

Mas, era *no processo* de pintar que algo poderia efetivamente acontecer. Uma transformação poderia ocorrer entre os materiais iniciais da composição e o acaso, em meio ao *fazer* do ato de pintar.

Você sabe, no meu caso, toda a pintura – e quanto mais velho fico, mais isso é verdade – é fruto do acaso. Bem, eu prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis muito grossos, e, por causa disso, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se seguissem estritamente minhas ordens. [...] Quando outro dia estava tentando, em desespero, pintar a cabeça de uma pessoa, usei um pincel enorme, um monte de tinta e comecei a pintar de uma maneira muito, muito solta; no fim, simplesmente já não sabia o que estava fazendo, mas de repente *deu um clique* e a coisa se transformou exatamente na imagem que eu estava tentando reproduzir. Mas não por causa de uma vontade consciente ou de qualquer coisa ligada à pintura ilustrativa. O que até hoje nunca se analisou é o porquê dessa maneira de pintar ser mais profunda do que a ilustração. Talvez seja porque esta pintura tenha *uma existência totalmente particular*. (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 16-17, *itálicos nossos*).

Uma existência totalmente particular. Um modo de fazer pintar com as forças dos materiais, o qual faz coisas melhores que as previstas de antemão, mas, se assim o faz, é também por compor com as forças dessas imagens “pré-vistas”, inserindo-as num processo produtivo e jogando com elas, considerando-as também como materiais da composição.

Nesse sentido, poderíamos pensar esses motivos, esses primeiros fragmentos, como forças “iniciais” de composição a serem processadas no próprio enfrentamento do fazer o quadro, do dispor as tintas. E, inclusive, do quebrar as telas, do destruir as pinturas, pois em alguns desses processos Bacon diz perder tudo, ao ponto da tela ficar tão entulhada que a imagem some. Assim, todo o processo de extrair linhas e camadas de tinta, fazia “sobrevir” imagens diversas àquelas “iniciais”.

Da pintura *Sem Título*, de 1946, conhecida por semelhar um açougue, ele diz ter iniciado tentando pintar um pássaro pousando num campo, e, durante o processo, o traçar das linhas sugeriu outras coisas; o misturar dos materiais, na tela, abriu outras camadas. “O pássaro de repente sugeriu a abertura para uma área de sentimentos totalmente diferentes. E então fiz essas coisas, aos poucos elas foram saindo” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p. 11).

Convém dizer: nosso trabalho não tomou as pinturas de Francis Bacon como objetos de estudo. No entanto, foi importante pensar com esse lugar de embate, com esse “dar um clique”, de onde “coisas sobrevivem”, no qual se pode abrir camadas de sentimentos e *fazer* gritar linhas com os materiais.

Entendemos esse *fazer gritar*, como um modo de lidar com os materiais o qual não supõe haver algo escondido, que resolve gritar *per se*, ou mesmo que haveria uma Forma pairando *a priori*, esperando ser alcançada e representada pelo gênio do artista. De maneira diversa, focamos o gesto, em ato, de misturar-se às tintas, linhas e pincéis, o conectar-se às forças de um jogo. Interessa-nos mirar as palpabilidades de uma composição e, ademais, pensar como esses feixes de forças extraídas desde os embates com materiais selecionados podem compor com aquelas imagens vislumbradas de antemão. Uma espécie de “jogo”, de “iniciar, processar/fazer, sobrevir”. E, nesse “meio”, do “processar/fazer”, um mundo a cada vez.

Acerca desse movimento de extração também nos convém mencionar (mesmo que brevemente) um modo de fazer urdido pelo escritor francês Raymond Roussel. Para Deleuze (1999), trata-se de uma forja de dispositivos que são como “máquinas de fazer ver e de fazer falar” (p. 155), as quais não pressupõem um objeto *a priori* a ser iluminado, mas, noutros modos de mirar, tomam as palavras como petrechos para compor. As palavras, como matéria

da qual se pode extrair modos de arranjo, engendrar constructos, e, extrair personagens, espaços, objetos, hordas, sabores, sonoridades, etc.

Roussel escreveu um livro, publicado postumamente, intitulado *Como escrevi alguns dos meus livros* (ROUSSEL, 2015²⁸), no qual se propõe a descrever esse dispositivo de escrita. Experimentaremos um excerto a seguir.

Sempre me propus a explicar de que maneira tinha escrito alguns de meus livros [...] Muito jovem, já escrevia contos de algumas páginas empregando esse procedimento. Escolhia duas palavras quase semelhantes (*fazendo pensar* nos metagramas). Por exemplo, *bilhar* e *pillador*. Depois acrescentava a elas algumas palavras equiparáveis, mas tomadas em dois sentidos diferentes, e obtinha assim duas frases quase idênticas. No que concerne a *bilhar* e *pillador* as duas frases que obtive foram estas: 1º *As letras de giz sobre as bandas do velho bilhar...* 2º *As cartas do branco sobre os bandos do velho pillador*. Na primeira, “letras” era tomada no sentido de “signos tipográficos”, “branco” no sentido de “cubo de giz” e “bandas” no sentido de “tabelas”. Na segunda, “cartas” era tomada no sentido de “missivas”, “branco” no sentido de “homem branco” e “bandos” no sentido de “hordas guerreiras”. Encontradas as duas frases, tratava-se de escrever um conto que pudesse começar com a primeira e terminar com a segunda. *Ora, era da resolução desse problema que eu extraía todos meus materiais*. No conto em questão havia um *branco* (um explorador) que, sob o título “Entre os Negros”, publicara sob a forma de *cartas* (missivas) um livro em que se falava dos bandos (hordas) de um *pillador* (rei negro). No início, via-se alguém escrever com um *branco* (cubo de giz) algumas *letras* (signos tipográficos) sobre as *bandas* (tabelas) de um *bilhar*. Essas letras, sob uma forma criptográfica, compunham a frase final: “As cartas do branco sobre os bandos do velho *pillador*”, e o conto inteiro repousava sobre uma história de enigma baseada nas narrativas epistolares do explorador (ROUSSEL, 2015, p. 18-20, *itálico nosso*).

Essa edição bilíngue, publicada no Brasil em 2015 pela editora Cultura e Barbárie, nos permitiu perceber de modo mais acurado o procedimento de extração de Roussel nesse caso por ele explicitado, pois, em francês, a sonoridade e a proximidade das palavras utilizadas produzem outros efeitos sonoros e visuais. As palavras *bilhar* e *pillador*, por exemplo, lemos, respectivamente, como *billard* e *pillard*. E, as duas frases obtidas – a primeira: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*; e, a segunda: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*. Desse modo, evidenciou-se o fazer pensar nos metagramas²⁹ mencionado por

²⁸ A data da primeira publicação, conforme consta em ROUSSEL (2015), é 1935.

²⁹ “Metagrama ou metaplasmo é a designação dada às figuras que acrescentam, suprimem, permutam ou transportam fonemas nas palavras. Atribui-se ao escritor inglês Lewis Carroll (1832-1898) a introdução de um jogo denominado de metagrama, que consiste na união de dois vocábulos através de uma cadeia de palavras, trocando somente uma única letra de cada vez. Partindo de ape (macaco, em inglês), Carroll chega assim à palavra man (homem): ape-apt-opt-mat-man.”. Disponível em:

ele como força de composição *do* jogo, *no* jogo, pois da resolução desse jogo de palavras ele extraiu os materiais com os quais embrenhou-se no processo de escrita de alguns de seus livros.

Nos pareceu curiosa a maneira ao mesmo tempo simples e complexa como Roussel compôs seu modo de trabalhar.

Roussel parte de palavras com duplo sentido ou de homônimos e preenche toda a distância *entre* estes sentidos com uma história e objetos duplicados, apresentados duas vezes; deste modo, ele triunfa sobre a homonímia em seu próprio terreno e *inscreve o máximo de diferença na repetição, como no espaço aberto no seio da palavra*. [...] Roussel criou uma *pós-linguagem*, em que *tudo se repete e recomeça, uma vez que tudo foi dito*. (DELEUZE, 1988, p. 30, *italico nosso*).

No exemplo trazido no excerto, o autor duplicou um constructo frasal utilizando os dois termos tomados de largada, *billard* e *pillard*, e, produziu assim, uma segunda camada compositiva, contendo duas frases. Na construção original, em francês, percebemos como todo esse movimento foi feito por meio do deslizar de apenas uma letra. A construção obtida seguiu operando no jogo de Roussel, jogo este, desde o qual o autor extraiu mais materiais, realocando-os de novo e de novo, cada qual de um modo, produzindo diversas camadas e montagens com eles.

Como vimos, esse movimento de “iniciar, processar/fazer, sobrevir”, não diz respeito a retroalimentações, ou seja, não se trata apenas da repetição dos mesmos fragmentos iniciais. Esses fragmentos iniciais podem ser reenquadrados, após extrairmos deles algo interessante para a composição em questão. Dessa extração, podemos “iniciar” novamente outro movimento *do* jogo, *no* jogo, extraindo outras linhas, fazendo sobrevir outras coisas. Desde cada uma dessas justaposições, podemos vir a produzir outros cortes móveis, num movimento tanto mais avolumado, quanto mais fizermos cruzar elementos do processo em questão.

Aqui, nesse ponto de nossa análise, faz-se necessário um salto à ideia de movimento como cortes móveis de uma duração, possibilitando assim o traçar conjuntos, mas, concomitante a isso, o mergulhar nos vórtices turbilhonados das inúmeras conexões desses conjuntos com o todo. Tais questões nos parecem relevantes para pensarmos o enquadrar e o reenquadrar; o inserir fragmentos num jogo móvel de “iniciar, processar/fazer, sobrevir”; o extrair e compor com as linhas de forças extraídas dos materiais. Em suma, também para

pensarmos os modos de *fazer* compor dessa pesquisa, em especial, o modo de cortar nossa série analítica.

1.5. Movimento(s)

No livro *Cinema 1: A Imagem-Movimento*, o filósofo francês Gilles Deleuze (1985) percorre três teses sobre o movimento de Henri Bergson. Na primeira tese, faz uma distinção entre movimento e espaço percorrido, ao ressaltar que não conseguiríamos reconstituir um movimento dispondo cortes imóveis sequencialmente no tempo, pois o movimento acontece em ato, no intervalo entre um corte e outro.

Primeiro, o espaço percorrido, a trajetória que o móvel seguiu, é passado; o movimento é presente. O movimento é o ato de percorrer, é o que se faz, o que se está fazendo. Uma coisa é o movimento efetuado, outra, o movimento efetuando-se. Segundo, o espaço percorrido é divisível, enquanto o movimento, o ato de percorrer, é indivisível ou só se divide tornando-se outro movimento [...] Mesmo multiplicando os cortes imóveis, não se reconstitui o movimento. Fazer isso seria decalcar o tempo sobre o espaço, espacializar o tempo. (MACHADO, 2010, p. 249).

O movimento acontece, às nossas costas, como diz Deleuze, e, “por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento terá sua própria *duração qualitativa*” (DELEUZE, 1985, p. 9, *itálico nosso*).

O cinema nos ofertaria, portanto, um movimento falso, pois quando fotogramas (cortes imóveis) são dispostos de modo equidistante num suporte e acionados pelas garras de um projetor (cinematógrafo), ocorre conosco uma *ilusão cinematográfica*, na qual uma imagem acrescida da ilusão de movimento reporta-se a um tempo mecânico, decalcado no espaço.

Bergson nomeia a disposição das imagens que apreendemos e cotidianamente alinhamos temporalmente (como se acionássemos uma espécie de cinematógrafo interior, como se constantemente estivéssemos a fazer cinema) de *ilusão cinematográfica*, a qual Deleuze considera uma fórmula injusta, justamente por dizer tratar-se de um movimento falso e por evocar outros problemas.

Essa fórmula injusta não diz respeito a uma formulação original se lembrarmos do paradoxo da flecha imóvel de Zenão de Eleia. O filósofo pré-socrático desconfia da existência do movimento ao argumentar que, no lançamento de uma flecha, do ponto inicial ao alvo, não

há ocorrência de movimento, mas sim, uma sucessão de imobilidades, de modo que a flecha estaria sempre em repouso e seu “movimento” diria respeito a uma sucessão de cortes imóveis dispostos no tempo.

Deleuze diz que Bergson trabalhou isso, antes mesmo do nascimento oficial do cinema, no livro *Matéria e Memória*, de 1896.

Essa datação do trabalho de Bergson conjugada ao argumento da impossibilidade de captura do movimento por meio da disposição de cortes imóveis num tempo calcado no espaço (mesmo que sejam feitas sucessivas divisões e subdivisões), nos remete aos estudos dos movimentos realizados pelo fisiólogo francês Étienne-Jules Marey e pelo pesquisador inglês Eadweard Muybridge. Ambos realizaram suas pesquisas no final do século XIX, e, cada um a seu modo, buscaram grafar movimentos dividindo e subdividindo o tempo.

Diferente das séries fotográficas divisoras do movimento de seu contemporâneo Eadweard Muybridge, as quais produziam uma certa ilusão cinemática, os experimentos cronofotográficos de Marey atentavam aos deslocamentos das linhas e volumes realizados frente a um dispositivo fotográfico, o qual captava várias imagens por segundo e grafava sua fusão, num mesmo suporte (FABRIS, 2004).

A principal diferença das fotos de Marey em relação àquelas obtidas por seus antecessores está, portanto, no fato de as distintas fases do movimento aparecerem *fundidas no mesmo suporte*, dando como resultado uma espécie de gráfico do deslocamento do corpo no espaço-tempo. Superpostas as imagens, elas se dissolvem umas nas outras, apagando os próprios contornos e desmaterializando as figuras numa trajetória estilizada. Ademais, Muybridge e Janssen utilizavam intervalos relativamente longos para separar as imagens, de modo a permitir visualizar melhor o que muda de um quadro a outro, ao passo que Marey dedicou todos os seus esforços para estreitar ao máximo esses intervalos e assim poder restituir o movimento em sua continuidade. Na cronofotografia, por consequência, o encavalamento proposital das imagens produz um efeito anamórfico de natureza *cronotópica* [...] O que ele buscava era a *fusão*, a continuidade, enfim, o registro do tempo no espaço (MACHADO, 1997, p. 67).

Ao distender as locomoções estudadas temporalmente, no mesmo suporte, a cronofotografia dava a ver encadeamentos sequenciais, dispondo-se a facear o imprevisível por meio das linhas fugidias que grafava, as quais situavam-se “entre a ciência e a arte [...] imagens que não copiavam a realidade, mas que a transpunham em curvas, ritmos e vibrações” (FABRIS, 2004, p. 56).

A despeito de seus diferentes modos de trabalhar, Marey e Muybridge influenciaram fortemente o pensamento da época. Nas artes plásticas, por exemplo, o historiador da arte

Aaron Scharf propôs duas tendências nos modos de fazer e pensar os traços como efeitos do contato dos artistas com suas pesquisas: os de tendência naturalista e que buscavam traços claros, preferiam Muybridge; já aqueles que buscavam a vibração, os ritmos e a abstração, optavam por Marey (FABRIS, 2004).

Scharf percebeu fortes diferenças no modo de pintar os cavalos nas obras de Degas, antes e depois das pesquisas de Muybridge. Já as dissoluções de Marey foram percebidas em algumas obras de Duchamp, dentre elas, são notórias tais influências em ambas as pinturas denominadas *Nu descendo uma escada* (1911 e 1912), acerca das quais o artista francês reconhece, em uma entrevista de 1966, que a cronofotografia fora o elemento disparador (FABRIS, 2004).

Essa busca pela inserção de temporalidades de diferentes intervalos na imagem é denominada *anamorfose cronotópica* por Arlindo Machado (1997) e trata das “‘deformações’ resultantes de uma inscrição do tempo na imagem [...] um elemento transformador, capaz de abalar a própria estrutura da matéria, de comprimi-la, dilatá-la, multiplicá-la, torcê-la até o limite da transfiguração” (MACHADO, 1997, p. 59-60).

Esse modo de pensar cronotópico, alarga as possibilidades de grafia dos movimentos. A cinematografia não seria, portanto, o único modo de verificarmos dilatações e sequências temporais como efeitos do encadeamento imagético ao tempo. As experiências de Marey são um exemplo disso, pois esgarçam a ideia de instante. A fotografia é geralmente encarada como a captura de uma suspensão do tempo, porém, esse tempo suspenso e condensado na imagem fotográfica pode ter intervalos ainda menores se a técnica utilizada para sua obtenção for a cronofotografia. O manejar do obturador, na contramão de um registro realista e documental, possibilitaria multiplicar um instante capturado, grafando as linhas referentes ao “deslocamento dos corpos no espaço-tempo” (MACHADO, 1997, p. 62).

As pesquisas de Marey e Muybridge, vale ressaltar, não são o alvo de nossa investigação, mas as destacamos brevemente por tratarem-se de estudos de movimentos mencionados por Deleuze (1985), os quais experimentaram diferentes modos de divisão e subdivisão temporal. Importa ressaltar também que redigimos as linhas dessa seção para pensar os movimentos constitutivos de nossa pesquisa, bem como os movimentos de corte de nossa série empírica. Buscamos dessa maneira, enfatizar como compusemos esse nosso modo de operar a pesquisa. Como já ressaltamos, buscamos pensar objetos e também movimentos, e, por isso, importou-nos indagar nossos modos de enquadrar e reenquadrar nossos materiais na companhia teórica de Deleuze (1985).

Os instantâneos de Muybridge e mesmo a dilatação temporal produzida nas cronofotografias de Marey, basearam-se em subdivisões temporais. Esses modos de manejar registros de imagens grafando suas temporalidades de diferentes maneiras, são anteriores (por alguns anos) ao cinematógrafo dos irmãos Lumière, comumente considerado como marco oficial de início da história do cinema.

Tendo em conta o modo como Deleuze trabalha a primeira tese de Bergson, tais tentativas de apreender o movimento nos remeteriam, com suas divisões e subdivisões, a “movimentos falsos”, tendo em vista consubstanciarem-se por meio de fracionamentos temporais, e, da disposição destes em séries de capturas imagéticas imóveis.

O trabalho desses dois pesquisadores, Marey e Muybridge, é brevemente citado por Deleuze ao explicar a segunda tese do movimento de Bergson. Vamos a ela.

Deleuze considera errôneas as tentativas de reconstituição do movimento por meio de instantes e posições, mas diz que há dois modos de fazer isso: um antigo, outro moderno.

O modo antigo de reconstituir o movimento, o concebe como um bailado das formas, pois, entende-se que, *a priori*, existem Formas ou Ideias, as quais podem ser atualizadas, ganhando corpo na matéria. Assim, o movimento seria portanto esse fluxo entre uma Forma e a respectiva matéria que a corporifica, “a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados*, como uma dança.” (DELEUZE, 1985, p. 12, *itálico do autor*).

Já o modo moderno, da ciência moderna, descola a concepção de movimento da perspectiva de uma dança transcendental das formas. De outra maneira, visa pensar o movimento na imanência de seu ato, produzindo singularidades por meio da extração de *instantes quaisquer* desde produções quantitativas. “Mesmo que o movimento fosse recomposto, *ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentais (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)*” (DELEUZE, 1985, p. 12, *itálicos do autor*).

Assim, mesmo mantendo a proposta espacial de reconstituição do movimento ao posicionar instantes no tempo, o enfoque não diz mais respeito à ideia das sínteses de Formas transcendentais. No lugar de pensar o movimento como essa dança que parte de essências transcendentais imóveis, o modo moderno, produz, portanto, uma sucessão mecânica de instantes quaisquer. E, esses instantes quaisquer diriam respeito ao que é extraído - dos materiais produzidos (quantitativamente), àquilo que posteriormente é selecionado e organizado.

Desse modo (moderno) funciona o cinema: imagens dispostas no tempo, montadas de maneira equidistante, as quais, ao serem projetadas, nos dão a impressão de movimento. Daí uma delicada beleza, quando Deleuze salienta que “a câmera surgiria então como um transdutor” (DELEUZE, 1985, p. 13), ou, como lemos na nota de rodapé da tradução, como um “dispositivo que efetua a conversão de energia de uma forma à outra” (p. 13)³⁰.

Ao tomarmos essa ideia de Deleuze para pensar, nos ocorreu que para produzir imagens cinematográficas, acontece uma transformação energética desde o movimento de nosso pensamento (pois, de certo modo, apreendemos e dispomos instantes no tempo ao longo das vinte e quatro horas de cada um de nossos dias), para uma forma energético-imagética consubstanciada em suportes filmicos, os quais se movem a vinte e quatro quadros por segundo, e assim, tomam a tela como uma superfície para seu bailado imagético.

Da dança à transdução, e, a transdução, quiçá, como um modo outro de dança. E, nessas coreografias, os *instantes quaisquer* não correspondem a atualizações de Formas transcendentais, mas sim, a *extrações desde produções quantitativas*, nas quais selecionamos pontos a cortar e conjuntos a montar. E isso dialoga de maneira fulcral com nosso modo de manejar, cortar e montar os materiais de nosso conjunto analítico nesta pesquisa.

Retomando as pesquisas de Marey e Muybridge, Deleuze diz que se *escolhermos* alguns tempos marcantes em suas séries imagéticas, como por exemplo, quando um cavalo tem uma, duas ou três patas no solo, poderíamos selecionar tais instantes como sendo *privilegiados* e tomá-los como elementos de composição. Isso se daria de maneira diferente do modo antigo de pensar o movimento, pois não se trataria mais de uma atualização de Formas transcendentais, mas, de *uma extração*, desde uma análise imanente ao movimento, desde uma produção quantitativa. “Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular” (DELEUZE, 1985, p. 14).

Podemos pensar que ao contrário de um endereçamento às Formas transcendentais eternas e imutáveis, as quais devem dançar com a matéria desde que esta as atualize, o movimento pode, portanto, ser pensado como uma extração desde produções quantitativas imanentes à matéria que o compõe. Como exemplo, Deleuze diz que o cineasta Serguei

³⁰ “**transdutor**. adjetivo e substantivo masculino. 1. fis. diz-se de ou sistema ou dispositivo capaz de transformar uma forma de energia em outra. 1.1. eletrôn. diz-se de ou circuito capaz de transformar um sinal de entrada de natureza mecânica ou eletromagnética, p.ex., som ou luz, em sinais elétricos de saída e vice-versa.” Disponível em <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em 20 jan. 2020.

Eisenstein costumava extrair *momentos de crise* dos movimentos, e, com eles, organizava conjuntos de *instantes quaisquer*, pelos quais passavam os cortes do cineasta, e, com os quais, este realizava suas montagens.

Nessa pesquisa, ao contrário de nos lançarmos em uma busca para representar imagens de Formas previamente existentes, a aposta nesse modo de pensar visou experimentar quantitativamente os materiais (dentre filmes, textos, aulas, etc), cortá-los, organizá-los, apreendê-los, reorganizá-los. Dizendo de outro modo, o que fizemos foi montar, desmontar e extrair partículas, visando combiná-las com outras partículas, e assim, forjar territórios na imanência dessas batalhas com nossos materiais.

Desse modo, mesmo ainda trafegando pelos territórios da dita fórmula injusta da ilusão cinematográfica, é possível distinguirmos essa dança transcendental das Formas, dessa “dança outra”, imanente às produções quantitativas, desde a qual podem ser extraídos os *instantes quaisquer*, as tais peças de composição de Eisenstein, como no exemplo de Deleuze.

Mesmo com a desconfiança de alguns, tal como Marey e Lumière, acerca de qual seria a relevância do cinema, por tratar-se de um sistema que reporta-se a instantes quaisquer (como se isso não fosse algo relevante), ainda assim, alguns de seus contemporâneos da dança, do balé e até da mímica, dialogaram com essa mudança nos modos de pensamento do movimento, a qual, optava por reportar-se aos instantes quaisquer, e não a Figuras transcendentais, possibilitando, assim, liberar ao movimento outros ritmos, outras pulsações.

Por exemplo, com o advento do cinema sonoro, Fred Astaire produziu um modo de dançar que Deleuze chamou de dança-ação, “que evolui em um lugar qualquer, na rua, entre os carros, ao longo de uma calçada (DELEUZE, 1985, p. 15). E, antes do som, o multifacetado Charlie Chaplin desprende a mímica de um endereçamento a gestos previamente estabelecidos, “para transformá-la numa mímica-ação [...] em vez de se reportar a formas prévias a serem encarnadas” (DELEUZE, 1985, p. 15).

Contudo, tal percurso pelas duas teses do movimento de Bergson remete-nos ao *problema do Todo*, pois independentemente do movimento reconstituir Formas transcendentais, ou, constituir-se por meio de conjuntos de instantes quaisquer, se o atribuímos a um todo previamente dado teremos problemas postos. Desse modo, “ou o tempo é apenas a imagem da eternidade, ou é a consequência do conjunto; não há mais lugar para o movimento real” (DELEUZE, 1985, p. 15).

Ainda assim, mesmo com as diferenciações postas entre o modo antigo e o moderno, temos problemas da mesma feita: dançar com Formas transcendentais (antigo) ou ensaiar passos com instantes quaisquer (moderno) - ritmos diferentes, mas ainda da dita *fórmula*

injusta, por pensar o movimento por meio da disposição equidistante de imagens num suporte/espço mecânico.

Na esteira de Deleuze (1985), o pesquisador brasileiro Roberto Machado (2010), argumenta que o movimento cinematográfico, embora produzido de modo artificial, não é percebido artificialmente pelo espectador.

Como Deleuze vai lidar com isso, se ele pretende justamente utilizar Bergson para estudar o cinema? Pensando que Bergson não foi tão longe em sua análise quanto poderia, ele vai além, para explicitar o que está subentendido no que Bergson disse. [...] Sua ideia é que efetivamente o movimento é reproduzido pelo cinema de modo artificial, através de uma decomposição e de uma recomposição artificial, mas o movimento apresentado, o movimento tal como aparece ao espectador, tal como é percebido pelo espectador, não é artificial. Os meios de reprodução são artificiais, mas não o resultado. O cinema inventa a percepção de um movimento puro” (MACHADO, 2010, p. 250).

Nesse sentido, Deleuze propõe a abertura de outro rumar ao pensamento de Bergson, no qual o cinema teria um papel preponderante, pois “não seria mais o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, *o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado*” (DELEUZE, 1985, p. 16, *itálico nosso*). Isso significaria enquadrar o próprio movimento de outro modo, como parte de outra coisa, e não apenas deter-se em suas frações.

Na terceira tese sobre o movimento de Bergson, temos um novo elemento para pensar esse jogo: a duração. Dessa maneira, não se parte apenas dos cortes imóveis dispostos desde a extração de produções quantitativas, ou ainda, de uma Forma “X” preexistente, a qual poderia vir a ser encarnada por uma matéria “x” num movimento de dança transcendental. Se antes pensamos a constituição dos movimentos, agora, rumamos *desde os movimentos* como cortes da duração, como uma diferença de potencial, *uma mudança qualitativa*. “Dir-se-ia que o movimento supõe uma diferença de potencial e se propõe a preenchê-la” (DELEUZE, 1985, p. 16).

Para pensar esse “preencher”, Deleuze sugere considerarmos dois lugares, A e B. Em A, estaríamos famintos, e, em B, haveria alimento. Após nos deslocarmos e comermos, tudo mudará. Não se trata apenas, de pensar que mudamos de posicionamento espacial, mas, que as próprias vibrações mudaram.

O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham

uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem. (DELEUZE, 1985, p. 17)

As próprias vibrações, inclusive como matéria de análise, e, essa diferença de potencial como algo que ao tentarmos dizer – “*Aqui está!*”, já passou, às nossas costas. Se estivéssemos a pensar numa diferença de potencial (d.d.p.) entre dois pontos, A e B, com a física (por exemplo a d.d.p. entre uma bateria e uma lâmpada), relacionaríamos: o potencial elétrico de A, o potencial elétrico de B, o tempo do movimento dos elétrons, a resistência elétrica dos materiais condutores, etc. Nesse ínterim, átomos testemunham e combatem (com) o transitar de elétrons. Ocorrem migrações e “micro-movimentos”. A depender da lente com a qual mirarmos tais fluxos tudo estará parado, no entanto, quantas “nano-guerras” os nossos olhares - acostumados às disposições imagéticas que funcionam a 24 quadros por segundo e/ou nas 24 horas dos dias -, podem perder? Todos esses embates vibrando como partes constitutivas de micro processos a produzir energia continuamente, e, visando fazer funcionar algo. Por exemplo, nossos eletrodomésticos ou mesmo a energia que alimenta os computadores e telas com as quais grafamos tantos registros cotidianos de nossas vidas.

Vibrar para viver. Porventura, um ponto articulador desse nosso “corte móvel”: *fazer vibrar para fazer viver*, pois esses choques de elétrons também dizem respeito a *relações* - outro elemento trazido ao jogo por Deleuze (1985).

Agora, giremos alguns graus de volta à direção do que dizíamos, ao problema do Todo, o qual, se considerarmos como algo fechado, poderia nos levar a efeitos de “*loops* de pensamento” sobre o movimento, pois, ou o movimento seria a imagem da eternidade, ou ainda, a consequência da disposição de uma série.

Indo adiante, pensemos o baratar da matéria em seus micro-lugares, em suas nano-guerras, ali na escala dos choques de átomos e elétrons, quando diferenças de potenciais fazem preencher “o meio”, entre A e B. Tais nano-mundos não estão fechados em si, mas estão sempre abertos em alguma parte, e, a alguma parte. “Isso leva Deleuze a distinguir dois aspectos no movimento. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes: é o movimento como translação; por outro, é o que exprime a duração ou o todo: é o movimento como mutação” (MACHADO, 2010, p. 252).

Por mais que tais partículas façam parte de conjuntos “fechados”, elas podem conectar-se a outros conjuntos, a outras coisas; podem coparticipar de choques com e entre outros corpos. Como elétrons a navegar ora por uns, ora por outros corpos condutores, a

compor ora com umas, ora com outras diferenças de potenciais; produzindo energia para compor com outros giros, outros fluxos; a relacionar-se, pois. “O todo não é um conjunto fechado, mas, ao contrário, aquilo pelo que o conjunto nunca é absolutamente fechado, nunca está completamente isolado, aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo” (DELEUZE, 1985, p. 19).

Nesse jogo incessante de conexões das coisas com o todo, faz-se necessário recortar conjuntos, pois apesar de remeterem a forjas artificiais, possuem fundamentos demarcando seus traçados. Ora, se as coisas estão no espaço, faz-se necessário que forjemos os conjuntos para organizar a matéria. Ademais, as linhas fronteiriças “delimitadoras” de tais agrupamentos estão em conexão com o todo (esse todo, que é aberto), de maneira que, ao invés de tomá-las como limites intransponíveis, podemos esticá-las, afrouxá-las, atenuá-las.

Assim, para pensar a organização da matéria no espaço precisamos estabelecer conjuntos, ao mesmo tempo que esses conjuntos estão alocados no espaço a relacionar-se com o todo. E, esse todo, está na duração, nessa característica movente do todo, a qual demanda que o chamemos de aberto, pois se divide nos objetos e faz rasurar a fixidez de suas divisas, tendo em vista que não para de mudar.

1.6. Considerações últimas do capítulo

Para a realização de uma pesquisa acadêmica, faz-se necessário construir um *conjunto analítico* fechado. Desse modo, cabe à mirada acurada do(a) pesquisador(a) inventar modos de *fazer vibrar* a sua pesquisa, quando, ao pensar seus objetos e movimentos, ele(a) toma as variações produzidas nesses entrecruzamentos também como materiais analíticos. Um objetivo desse gesto composicional seria portanto, criar um modo singular de manejar seus materiais, e, assim, *fazer viver* as pulsações da pesquisa.

Em nossa pesquisa, arriscamos apostar na extração de materiais desde produções quantitativas (DELEUZE, 1985). Por isso, pensamos ser importante ressaltar alguns aspectos pinçados no decurso da pós-graduação, pois também tomamos essas experiências como materiais de trabalho.

A nosso ver, tratou-se de um contínuo pelear com essa matéria que foi nossa (PELBART, 2016; SYLVESTER, 2007), não apostando numa dança transcendental das formas, mas sim, em produzir para extrair (DELEUZE, 1985; ROUSSEL, 2015), em acompanhar processos cartograficamente (ROLNIK, 2014), atentando para os tantos *átomos*

dramáticos que a vida nos apresentava (GUZMÁN, 2017), e, dialogando inclusive em *delay* com nossos materiais (AQUINO, 2017), para assim, fazer girar nosso dispositivo analítico (DELEUZE, 1999).

Um mergulhar nos materiais da pesquisa, dispondo forças e perigos, visando compor giros analíticos *com* essas movimentações.

Assim, em cada caso, não se trata de seguir um projeto dado que caberia realizar, mas abrir o campo para um trajeto a ser percorrido conforme as perguntas, os problemas e os desafios imprevistos aos quais é preciso responder a cada vez, singularmente [...] É que o trajeto vital é feito de exploração, descobertas, encontros, cisões, aceitações dolorosas. Contra o voluntarismo idealista do criador que parte do nada, a solicitude em relação à ‘matéria’ que o chama [...]. (PELBART, 2016, p. 394)

Ao invés de apostarmos num movimento de produção tal qual o de uma dança transcendental, nessa pesquisa, apostamos pensar e extrair elementos de nossos materiais concomitantemente ao caminhar do decurso da pós-graduação. Um modo cartográfico de proceder, pois não seguimos um projeto previamente dado, mas o construímos, conforme vivíamos a pesquisa, cursávamos as disciplinas, buscávamos materiais para a série analítica, cumpriamos nossas tarefas demandadas por professores e grupo de pesquisa, e, é importante ressaltar, tudo isso aconteceu de modo conjunto, conforme buscávamos apreender e compor com todas essas experiências como parte desse processo de forja analítica.

Buscamos repelir o caráter figurativo nos materiais da pesquisa, ao mesmo tempo que tomamos questões temáticas previamente, como forças de espreita para conseguirmos buscar por materiais. Pensando a partir da análise de Gilles Deleuze à obra do pintor Francis Bacon, buscamos “conjurar o caráter figurativo, ilustrativo, narrativo” (DELEUZE, 2007, p. 12) e privilegiar o modo como o filósofo francês pensa na composição entre as forças e as sensações nas pinturas de Bacon.

Vemos assim, que se Deleuze se interessa por Bacon, é porque sua pintura é a expressão artística de um pensamento que pretende escapar da representação, É essa neutralização da representação que o leva a considerá-lo um aliado no seu próprio projeto de constituir uma filosofia da diferença, e a extrair conceitos filosóficos dos agregados sensíveis, das sensações criadas pictoricamente por Bacon (MACHADO, 2010, p. 244).

Dizemos isso, pois não buscamos retratar narrativas representacionais nas quais personagens se relacionam com arquivos, mas tomar a série fílmica aqui proposta, como disparadora: de linhas de pensamento; de percepções de singularidades nos modos de fazer

dos cineastas; de miradas às maneiras como compuseram seus modos de dizer e viver essas experiências; e, ademais, de como os encontros com arquivos pessoais (ou como propomos chamar em alguns momentos - *arquivos de uma vida*³¹), tomaram parte nesses trajetos. Esses encontros, sugerimos, semelham mergulhos insubordinados aos movimentos cronológicos do tempo, cruzamentos que esboroam fronteiras e sobrelevam *espaços entre*. “Esse meio é justamente onde os mais diferentes tempos se comunicam e se cruzam, onde está o movimento, a velocidade, o devir, o turbilhão, diz Deleuze literalmente” (PELBART, 2000, p. 92).

Tratar dos modos de carregar as imagens de tempo, como proposto, desde obras cinematográficas, nos levou a adentrar as possibilidades temporais das imagens trabalhadas por Deleuze em seus dois livros sobre cinema. Pensar como as experiências de montagem possibilitam que o filósofo atente a uma taxonomia das imagens cinematográficas. A montagem como “o ato principal do cinema” (DELEUZE, 2005, p. 48), atravessando todo o processo de vida do filme, antes da filmagem, ao escolher os materiais, ao emendar os rolos, e, por fim, ao exhibir o filme aos espectadores (DELEUZE, 1985).

Há modos diversos de encadear o tempo cinematograficamente. Expondo ações por meio dos vínculos sensório-motores da imagem-movimento (DELEUZE, 1985) e também quando tais vínculos se rompem, mergulhando-nos nas experiências ótico-sonoras puras da imagem-tempo (DELEUZE, 2005). Modos de carregar imagens de tempo que não se reduzem às tentativas de quebrar vínculos sensório-motores ou de esvaziar clichês, mas dizem respeito também a produções de intensidades imagético-sonoras, relações entre forças vitais que apresentam o tempo diretamente, de modo insubordinado a encadeamentos considerados normais e a movimentos cronológicos, produzindo movimentos aberrantes, descentrados. “Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros” (DELEUZE, 2005, p. 51). Descentramentos temporais: movimentos por meio dos quais os cineastas de nossa série analítica compõem seus filmes, cada um a seu modo.

Porventura pensar os modos de carregar nossos tempos vitais *com* imagens, faça parte de nossos modos de vida contemporâneos, nos quais continuamente temos demandas por produções imagéticas para o desenrolar das mais diversas tarefas cotidianas. Trataremos disso num capítulo posterior, no entanto, vale dizer que rumamos desde esse capítulo inicial para

³¹ Ampliamos essa discussão no capítulo 5.

aquele desdobramento ulterior da pesquisa. Se aqui estamos tateando uma maneira de pensar o audiovisual como um “objeto”, por exemplo, tomando os filmes como elementos de nossa série analítica, de certo modo, nesse primeiro capítulo também já tentamos pensar com seus movimentos. Adiante, tomamos o audiovisual de outro modo, quiçá como parte constitutiva de nossos modos de viver contemporâneos³².

E é com essas coexistências de planos vitais, produzidas na imanência dessas explosões de fronteiras e cronologias que buscamos dialogar. Buscamos assim, mergulhar nas texturas dos encontros entre as forças dos arquivos de vida e as forças de nossas vidas na contemporaneidade. Visamos pensar como diferentes pontas de tempo podem coexistir e dialogar, levando em conta os efeitos das composições de nossos modos de viver com arquivos pessoais, e considerando também as peculiaridades contemporâneas dos processos de digitalização nesses encontros, num contexto de sociedade educativa.

Talvez esse movimento no qual nos embrenhamos, com a necessidade de cortar uma série analítica e de construir um dispositivo para conseguirmos pensar a pesquisa, dialogou com os modos dos personagens de Dostoiévski e Kurosawa, conforme descritos por Deleuze (1999b): sempre apressados, pois algo urgente sempre os conclamava, sempre precisando ir. Urgência esta que os fazia arder e também os paralisava. “Tudo se passa como se, na maior urgência — ‘É um incêndio, é preciso que eu vá’ —, eles se dissessem: ‘Não, existe algo ainda mais urgente. Não moverei um dedo até saber do que se trata’” (DELEUZE, 1999b, p. 04).

Nesses caminhos, *entre* um ponto e outro – porventura tal qual o *meio* entre o A e B de Deleuze (1985), ou mesmo entre o *billard-pillard* de Roussel (2015) -, ocorrem encontros, cruzamentos de elementos em zonas de indiscernibilidade, as quais distendem o tempo, e, *nas* quais, esses personagens se delongam, se afundam, vibrando numa diferença de potencial. Até que, lembram-se que havia algo importante e retomam seu rumo:

Um personagem sai de casa, desce até a rua e diz: ‘Tânia, a mulher que amo, me pede ajuda. Vou correndo, ela morrerá se eu não for’. [...] Ele se põe a falar, cruza com outro camarada, vai até sua casa tomar chá e, de súbito, diz novamente: ‘Tânia me espera, é preciso que eu vá’ (DELEUZE, 1999b, p. 04).

No entanto, esses personagens sempre revolvem a sensação de que há algo mais urgente do que a urgência que os volteava, conclamando-se como o assunto mais importante, o fim desejado, o enquadramento perfeito.

³² Ampliamos essa discussão no capítulo 6.

Em nossa pesquisa, cada vez que buscamos fechar um conjunto analítico, tal movimento pareceu-nos como algo da maior importância, um “estamos quase lá”. Mas, apesar disso, persistiam as questões: “lá” onde? O que há “lá”? Quais conexões endógenas e exógenas poderiam ser feitas?

Talvez, para pensarmos essas insistentes questões que nos acompanharam, se pensássemos com esse “Lá”, como uma nota musical, a partir das características de produção com materiais sonoros, poderíamos efetuar um movimento mais profícuo. Num primeiro momento essa proposição pode parecer estranha. No entanto, tendo em vista que as notas musicais são compostas por frequências, e estas, por sua vez, estão dispostas num espectro sonoro que abarca os sons audíveis e não audíveis por nossa audição, poderíamos dialogar com isso e considerar os giros de nosso dispositivo analítico como movimentos em nosso espectro pensante, visando extrair, equalizar e mixar “frequências de pensamento” palpáveis e não palpáveis, produzindo desse modo, diferentes variações.

Assim trabalham, por exemplo, alguns artistas que produzem músicas eletrônicas, pois ao inserirem uma faixa sonora em seus equipamentos e softwares, esse processamento poderá excitar outras faixas sonoras, ou mesmo servir de pulso para movimentar e retroalimentar um ou outro equipamento periférico, de tal modo, que a sonoridade que sobrevém pode ser completamente diferente daquela que iniciou o processo. As oscilações que podem ocorrer nesse meio, do *processar* das frequências, de certo modo, ganham vida própria: reverberações em ato, na imanência das misturas sonoras. As frequências sonoras, os softwares de edição e os demais equipamentos são tomados como materiais de trabalho que disparam a produção de outras coisas – músicas, spots radiofônicos, avisos sonoros, etc. Os resultados sonoros obtidos dependerão dos procedimentos/modos de *fazer* adotados.

Em outros estudos (GONÇALVES, 2015; 2016c), empreendemos tais experimentos ao inserirmos fragmentos sonoros diversos em softwares de produção sonora, visando obter outros efeitos sonoros de saída. Utilizamos, por exemplo, sons de máquinas como marcação rítmica, juntamente a sons de peças de percussão. E, ainda, fizemos com que sons de máquinas adquirissem efeitos vocálicos.

Nesses movimentos compusemos tanto com sonoridades de instrumentos sonoros convencionais, quanto com sonoridades de outros objetos. De modo processual, extraímos cadências e instauramos ritmos e camadas sonoras por meio de extrações, replicações, equalizações e mixagens das frequências de cada um dos fragmentos sonoros inseridos nas referidas misturas. Ou seja, um modo de fazer operar esse dispositivo “iniciar,

processar/fazer, sobrevir” com materiais sonoros, que resultou na produção de músicas eletrônicas.

Como dissemos, nossos procedimentos têm transitado entre *pensar movimentos* e *pensar objetos*. Tais possibilidades conferem a motilidade do nosso estudo. Dos encontros entre esses “materiais” que são nossos, as forças de nossas vidas também fizeram parte do decurso da pesquisa.

Desse modo, nesse baralhamento entre um topografar territórios e um mirar as dinâmicas das forças em jogo, urdimos esta investigação.

2. DIÁLOGOS COM A CHAMA VIVA DOS ARQUIVOS MORTOS

2.1. Prévias do capítulo

Os arquivos mortos devem ou não devem ser remexidos enquanto fenecem no conforto estonteante dos fundos das estantes enferrujadas? Tudo indica que os arquivos mortos são como esses *tigres de papel* que amarelaram, que fizeram papelão da aventura da história e que embora pareçam ter perdido os dentes e as garras, ainda podem fazer farra com seu potencial selvagem adormecido (BONASSI, 2007, p.190, *italico* nosso).

Podemos considerar que os arquivos mortos, aqueles que resistem às etapas anteriores – forja, manuseio, descarte - estão deveras cheios de vitalidade, pois sobreviveram e podem ser reanimados: razões diversas moveram alguém a conservá-los, permitindo-lhes mais sopros vitais num gesto arquivístico.

Esses registros, uma vez grafados, tornam-se objetos dinâmicos, “provas de *nós*” cravadas no espaço-tempo de sua produção, podendo vir a crivar outros tempos e lugares, visto que “os registros são como as partículas subatômicas, definíveis somente em termos de um movimento ondulatório – jamais se encontram em toda a sua complexidade em qualquer lugar ou tempo específico” (MCKEMMISH, 2013, p. 29).

Entendemos, pois, que o gesto de arquivar nossas próprias vidas consiste simplesmente em viver e fazer viver, ou seja, “arquivar a própria vida é definitivamente uma maneira de publicar a própria vida, é escrever o livro da própria vida que sobreviverá ao tempo e à morte” (ARTIÈRES, 1998, p. 32). Daí um paradoxo: são os arquivos “mortos” que podem produzir vida, são eles os sobreviventes às histórias do mundo, dos homens e mulheres.

Os encontros com arquivos podem abrir múltiplos caminhos composicionais por meio dos quais pensamos, aprendemos e forjamos nossas existências, ao mesclarmos as ressonâncias dos arquivos ao tempo e ao espaço nos quais as acessamos. As forças desses “projéteis” talhados em suportes³³, podem alcançar e fazer ondular outros tempos, além de ensejar composições com outras forças, porventura não previstas no momento de sua grafia.

Na primeira parte do capítulo, apresentamos uma discussão a partir do termo *arquivo morto*, tendo em vista a potencial vivacidade na qual podemos incorrer ao dialogarmos com

³³ “Suporte: Material no qual são registradas as informações.” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 159).

esses materiais. A seguir, nos valem de dois filmes para dar andamento à essa discussão. O primeiro deles é *Santiago - uma reflexão sobre o material bruto* (2007), do documentarista brasileiro João Moreira Salles. O filme trata de um outro filme que não deu certo. Sua filmagem foi realizada em 1992, mas a edição não se efetivou à época. A montagem foi retomada em 2005 e o diálogo estabelecido com aqueles materiais filmicos efetivou-se de outro modo, após esse intervalo de treze anos.

O segundo filme trazido à baila é *Por Parte de Pai* (2018), da cineasta e pesquisadora brasileira Guiomar Ramos. Deste filme, podem ser puxadas muitas linhas, mas a que ora nos convém, trata dos encontros de Guiomar com seu pai, Vitor de Almeida Ramos, via arquivos, quarenta anos depois de seu falecimento. Um diálogo belo e potente, passível de composição desse modo, pois se deu com seu pai *nos* documentos, e, *dos* documentos.

Nos dois filmes, os diálogos têm características semelhantes. Num primeiro momento João com Santiago, e, Guiomar com Vitor, estabeleceram o que propomos chamar de *diálogo em hiato*, pois, mesmo unidos por um mesmo espaço-tempo, suas relações, cada qual a seu modo, efetivaram-se de modo fendido. Num segundo momento, treze e quarenta anos depois, respectivamente, os diálogos ocorreram de um modo outro, dessa vez, *em delay* (AQUINO, 2017), via arquivos, numa temporalidade outra, e, conectando forças não previstas de antemão.

2.2. Fazer arder a chama viva dos arquivos mortos

Mesmo descansando em paz nos fundos de estantes enferrujadas, se revolvidos, os arquivos mortos podem produzir movimentos incomensuráveis, na medida em que, uma vez ressurreitos, conectam-se à vida de quem levantou-lhes a tampa da tumba, convocando-os a levantar e a andar, e a imiscuírem-se à composição proposta naquele chamamento. Talvez possamos pensar o gesto de remexer arquivos mortos como uma prévia da produção de montagens, as quais podem vir a coligar fragmentos outrora de conexões improváveis, pois, a “montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 06).

Esses movimentos podem desgarrar passado, presente e futuro e compor conosco giros de tonalidades outras, cravando em nossos “agoras” as fendas e garras desses “tigres de papel” (BONASSI, 2007), que saltam dos arquivos como forças de composição com nossas vidas.

Conduzidos ao lado de fora das caixas, esses “arquivos-mortos-fragmentos-vivos” nos faceiam: “pulam” dos envoltórios de papelão, no mesmo talho em que (re)acendem fagulhas vitais. “A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira – farrapos, fragmentos, resíduos – que, então, nos rodeia” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 06), possibilitando que joguemos vivamente com esse material, outrora vedado. Nos encontros com esses arquivos, podemos, decerto, compor modos de vida diversos, conectando diferentes forças e rebentando estruturas e cronologias.

Para a arquivística, é importante pensar o ciclo de vida dos documentos, pois desde o momento em que são produzidos, até o momento em que alguém os consulta em um Arquivo Histórico (por exemplo), há uma trajetória de vários movimentos e rumos. Se muitos documentos nascem tendo utilidades específicas no âmbito administrativo de uma organização, depois de um certo percurso, passam da “condição de ‘arsenal da administração’ para a de ‘celeiro da história’” (BELLOTTO, 2006, p. 23).

O ciclo de vida dos documentos compreenderia, portanto, ao menos três idades. Primeiro, eles são produzidos e utilizados atendendo às funções para as quais foram concebidos, bem como devem ser organizados de modo a permitir acessos rápidos: nesse momento, são denominados *Arquivos Correntes*.

Num segundo momento, os documentos podem estar ainda em uso por seus produtores, mas, sob demandas esparsas, são organizados preferencialmente num local à parte dos arquivos correntes, de modo que sua meia idade não estorve a incessante celeridade dos movimentos nascituros, mas, doutro modo, lhes ampare. Nessa segunda etapa, são denominados *Arquivos Intermediários*, e ali é feita boa parte da gestão de seu descarte, pois “os documentos são submetidos às tabelas de temporalidade, que determinam seus prazos de vigência e de vida [...] Os que restarem são os de valor permanente, são os documentos históricos” (BELLOTTO, 2006, p. 24). Nessa segunda idade, muitos documentos podem ser descartados, tendo em conta as prescrições das tabelas de temporalidade e as legislações às quais estão submetidos.

Na terceira idade, os documentos sobreviventes às etapas anteriores passam ao *Arquivo Permanente*, provavelmente outro espaço físico, tendo em conta que o interesse por sua consulta, em tese, não se restringe mais apenas aos setores administrativos, mas, noutros rumos, esses arquivos podem ser frequentados também por pesquisadores e até mesmo disponibilizados para a consulta popular, se levarmos em conta as possibilidades de publicação propiciadas pelos Arquivos Públicos.

Importante pontuar: há quem chame arquivos de valor permanente de *arquivos mortos*, há quem considere este último termo errôneo ou o utilize para referir-se às condições de armazenamento de documentos. Há quem não especifique com tanto rigor, e também quem faça uso do termo para designar arquivos que poderiam ser considerados intermediários.

Zaia (2005), descreve alguns aspectos e desafios da lida com arquivos em instituições de ensino. Segundo a autora, o *arquivo morto*, nesses espaços, decorre do acúmulo de documentos que precisam ser guardados e são empilhados em cantos, vãos, quartinhos, porões e salas desativadas, de modo a *não atrapalhar* o cotidiano e os afazeres da escola. Um dos desafios observados em sua pesquisa é que, ao invés de estorvos, esses amontoados poderiam ser considerados documentos de valor permanente e histórico.

Já os dois olhares, que podemos identificar atualmente sobre a documentação dentro da escola, são frutos dos aspectos apontados anteriormente. O primeiro sempre existiu: relaciona-se ao tradicional “amontoadado” de documentos em diferentes cantos do espaço escolar, que classifica o acervo como o seu “arquivo morto”, como vimos. Esse olhar ignora as questões para sua conservação e disponibilização, pois mantém na escola os amontoados de documentos apenas para fins legais. O segundo, mais atual, considera o documento, existente nesses espaços escolares, portador de informações valiosas para a pesquisa histórica, entendimento que se aproxima e tenta transformar o “arquivo morto” em arquivo permanente ou histórico. (ZAIA, 2005, 166-167).

O acúmulo de arquivos considerados mortos sem zelar por sua preservação, trata-se de uma prática de longa data no país. “Arquivo morto, no Brasil, é sinônimo de porão, onde os documentos são jogados sem qualquer tratamento técnico” (ACIOLI, 1994, p. 15). Por isso, muitos documentos acondicionados em locais quentes e úmidos são carcomidos por cupins, fungos e até pelas tintas dos textos impressos, as quais, por vezes são corrosivas e podem destruir os suportes. E essa precariedade dificulta largamente o trabalho de pesquisadores no Brasil. “Na maior parte dos casos é preciso um grande esforço de triagem do documento por parte do pesquisador, a fim de recuperar qualquer informação” (ACIOLI, 1994, p. 15).

No ano de 2018, a discussão acerca da guarda de documentos em condições degradantes esteve no centro de um problema público enfrentado pela prefeitura do município de São Paulo. Na ocasião, um viaduto da Marginal Pinheiros, uma das vias expressas mais importantes da cidade, cedeu cerca de dois metros e foi interditado. O tempo de resolução dependeria diretamente da consulta ao projeto do referido viaduto, construído na década de 1970. No entanto, a prefeitura tardou a encontrá-lo, pois não tinha certeza de sua localização, e, além disso, a estrutura não tinha um nome oficial e figurava em um mapa da prefeitura

como um trecho “sem denominação”, fator que dificultou ainda mais o rastreio (ZYLBERKAN, 2018b).

Inicialmente, foi divulgado que o projeto poderia ter sido destruído por um incêndio (ZYLBERKAN, 2018a). Depois de alguns dias, a imprensa noticiou a realização de buscas por um grupo de engenheiros em um depósito do Departamento de Estradas de Rodagem (DER-SP). O local, bastante degradado, abrigava diversos materiais, de sucatas a papéis amontoados, os quais correspondem em sua grande parte a documentos referentes à obras públicas de todo o estado de São Paulo, desde a década de 1940 (BALZA, 2018). O projeto foi encontrado pelo DER-SP e prontamente digitalizado para envio à prefeitura de São Paulo (GIACOMONI, 2018; BOM, 2018).

A gestão e guarda desse conjunto documental seguia a perspectiva que entende os *arquivos mortos* como papéis velhos a serem acondicionados sem o devido cuidado em locais precários. “Ninguém sabe de nada. A cidade não tem o acervo das marginais. Fica tudo perdido, ninguém sabe onde está” (BALZA, 2018). Esse ponto de vista, ao invés de considerar tais documentos como portadores de informações valiosas, dificultou sua localização e tardou a resolução de um problema público, ocasionando amplos reveses aos fluxos citadinos.

Há quem afirme que o termo *arquivo morto* é errôneo, vetusto, e portanto, não deveria ser utilizado (MALVERDES, 2013; CNTC, 2014; BOLETINS, 2018). Além disso, há quem proponha notabilizar a pulsação viva que habita os arquivos, tirante, ou não, o emprego do referido termo (FERRÃO e AULER, 2012; MIRANDA e MOUZINHO, 1996). Para seguirmos nossas indagações, interessam-nos suas possibilidades composicionais, bem como a força dos encontros com sua chama viva.

A quem deseja livrar-se dos arquivos mortos, cabe dizer, que muitos deles, mesmo na “tumba”, nada têm de mortificados, pois podem ser imprescindíveis para a perpetuidade de organizações, impérios, missões lunares, ou mesmo à constituição territorial de uma vida, quando pensamos na importância dos registros e álbuns de família para algumas pessoas.

O arquivista francês Bruno Delmas (2010), conta o caso de um especialista em agronomia de sobrenome francês a quem conheceu em uma missão da ONU no Haiti. Ele se declarava apátrida e há muito vagava pela América Latina e Caribe, pois estando seus antepassados mortos e tendo perdido num incêndio todos os seus arquivos de família, disse sentir-se de tal modo amputado, a ponto de não querer pisar novamente em solo francês, e, ademais, não desejar que seus filhos o fizessem, tamanho o rigor dos efeitos dessa amputação (DELMAS, 2010, p. 44).

Retornando ao ciclo de vida dos documentos, temos, portanto, numa ponta do processo, os arquivos correntes, documentos geralmente “recém-nascidos”, os quais atendem às celeridades funcionais, aos encaminhamentos corriqueiros, aos despachos rotineiros, aos fluxos aduaneiros.

Numa outra ponta desse itinerário, os arquivos permanentes estão possivelmente alocados em estantes e envoltos por caixas arquivos, e podem, ou não, passar longas temporadas em repouso - isso dependerá das conexões que fizermos com eles, como elementos que podem compor com nossas vidas, materiais que podem vir a habitar nossos territórios de pensamento como fragmentos para teses, dissertações, artigos, anedotas, filmes, documentários, romances, relances, nuances.... podemos, ou não, produzir montagens com eles.

Queremos aqui, lançar nossas miradas e ausculta aos arquivos como elementos de composição. Diálogos que podem explodir e alargar estruturas e cronologias quando nos conectamos a esses *arquivos vivos*. Se abriremos as tampas das caixas de papelão e dali retirarmos um documento, não lidaremos com uma existência nula ao presente, importante apenas para um tempo retrógrado, mas, noutras paletas, podemos (ou não) conjumar esses materiais a nossas vidas, dialogar com eles, tomando-os como petrechos para compor.

Pensamos nesse gesto, porventura como o gesto de um pintor, que, ao buscar uma tonalidade específica não obtida pela mistura das tintas em *uso corrente* no seu ateliê, dirige-se aos cantos, ao porão, revogando a nulidade daqueles tubos coloríficos que jaziam supostamente em paz no interior de algum recipiente, de papelão ou não, mas, provavelmente coberto de poeira - rastros e restos de vida pontilhados em sujeiras finas ou camadas grossas, baralhados conforme o remexer do artista-arquivista. Dali, podem emergir tonalidades há muito navegadas, possibilitando compor matizes nunca antes bolinados a partir das misturas de novas e longevas cores, de modo a não importar mais a idade da tinta, pois a questão é outra ali – compor noutros giros, outros fluxos.

Ademais, uma das indagações que movemos, diz respeito às possibilidades composicionais desde os encontros de diferentes pontas de tempo. Uma noção importante para tais questionamentos, é a de *diálogos em delay*, explorada no texto intitulado *Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico*, do professor Julio Groppa Aquino (2017), da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, no qual trata do encontro pedagógico e seus diferentes regimes temporais.

O diálogo que aí se estabelece, sempre em *delay*, firma-se, então, como projéteis que rompem a barreira do instante, dando passagem a forças que podem se consumir de imediato ou, quiçá, gerar efeitos múltiplos, mas sempre tardios, sobre os quais o mestre não disporá de nenhum tipo de controle ou previsão. Ele apenas lança os dados, sem poder testemunhar o desfecho de sua ação. Assim, mestre e discípulo ligam-se um ao outro não pelo que o primeiro é, mas por aquilo que, quando já apartados um do outro, o segundo poderá vir a ser. *Khrónos* os separa; *Aion* os reúne (AQUINO, 2017, p. 12-13).

Essa mirada nos importa para pensar as possibilidades de diálogos entre diferentes pontas de tempo, via arquivos. Encontros com *sulcos cravados em suportes*, os quais uma vez arquivados e preservados, *podem vir a crivar* seus feixes noutros tempos, jogos e vidas, quiçá não previstos de antemão. Uma vez que os dados são lançados, encontros imponderáveis poderão vir a ocorrer.

Esses encontros podem suceder inclusive com os arquivos de nossas próprias vidas, nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013). O historiador francês Philippe Artières, ao iniciar seu texto *Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento*, sugere que os arquivos pessoais compõem-se como nossos outros corpos, os quais podem sobreviver ao tempo e à morte, desde que acolhidos e preservados.

A morte, o corpo posto no esquife, o enterro e, depois, na casa do defunto, uma descoberta: uma mala conservada sob o leito do morto. *Seu outro corpo*. No cofre, um conjunto de papéis pessoais, coleção de lembranças de episódios de vida: segredos, um “jardim secreto”; aqui um engajamento político, ali, uma paixão amorosa ou uma doença inconfessável. A abertura da mala e a leitura dos *arquivos de uma vida*; desvelamento do que foi subtraído para ser conservado; pequeno monumento erigido a si mesmo, para si mesmo; recortes de jornal, cartas, mas também, para o herói das brigadas internacionais, um saquinho de terra da Espanha, ou, para a mulher de fazendeiro, uma série de caderninhos íntimos (ARTIÈRES, 2013, p. 45, itálico nosso).

Assim, entendemos os *arquivos de uma vida*, como uma série de vestígios dos nossos ordenamentos cotidianos inscritos em superfícies, as linhas vitais que grafamos com a espessura dos dias, minutos e segundos que dedicamos a elas.

Em meio a esses movimentos, compomos modos de viver e de aprender, ao manejar, arrumar, classificar, e, por algum motivo decidir guardar, inventariar e manter esses sulcos conosco: fragmentos de um jogo vivo de montagens e de desafios à ordem das coisas.

O movimento de arquivar nossas próprias vidas, diz respeito a uma tentativa de responder a injunções sociais que nos demandam manter a vida organizada, nas quais dispêndemos muitas rotações do relógio e nos mantemos submersos em práticas minúsculas: arrumando, desarrumando, reclassificando. Em suma, produzindo classificações e tipos de

“documentos do eu”, de maneiras diversas: diários, correspondências, autobiografias, currículos, álbuns de fotografias, e, poderíamos também acrescentar em nossos dias, os registros em blogs, redes sociais, *hard disks* e *gadgets* pessoais, etc.

Entrelaçados à vivacidade desses lances, forjamos modos de pensar também por meio de rasuras, riscos e omissões, produzindo montagens dessas nossas vidas em suportes (papel, pergaminho, tecido, películas filmicas, fitas magnéticas, etc), as quais podem resistir a descartes e ao tempo; conferindo-nos, de algum modo, um certo tipo de perpetuidade (ARTIÈRES, 1998; 2013).

Poderíamos aferir tangenciamentos desses esforços ao trabalho de um arquivista? Um profissional que, como sugere Delmas (2010), possibilita o tráfego de cápsulas do tempo, perfurando barreiras intergeracionais e manejando essas vidas cravadas em suportes, de modo a assessorá-las a perdurarem, num certo tipo de imortalidade. Tal como foi feito no caso dos *Golden Records*, dois discos de cobre banhados a ouro, lançados ao espaço pelo astrônomo Carl Sagan e suas equipes das naves Voyager em 1977:

Em cada nave, colocaram um disco de ouro no qual estavam registradas imagens da Terra e um conjunto de gritos de animais, de saudações gravadas em sessenta línguas, partes de obras musicais de Bach, Beethoven, Chuck Berry e uma mensagem do presidente Jimmy Carter. Cada disco dispunha de um cabeçalho de leitura e no seu invólucro de alumínio estavam grafadas indicações de leitura do disco. Essa cápsula do tempo era destinada a desconhecidos, primos afastados ou extra-terrestres que, após vários séculos ou anos-luz, poderiam encontrá-la. (DELMAS, 2010, p. 93)

O movimento desses discos das naves Voyager semelha ao potencial selvagem adormecido dos “tigres de papel” de Bonassi (2007)³⁴. O “salto” desses discos num tempo interestelar, pode, ou não, completar seu arco... quem sabe? Poderíamos pensar esses “tigres intergalácticos” perdurando como potenciais fragmentos compositivos, em “estado de arquivo”. Repouso que, de certa maneira, podemos perturbar a qualquer tempo com uma simples visita à conta da *Nasa* na plataforma *online* de compartilhamento de arquivos sonoros *SoundCloud*³⁵, pois parte das gravações dos discos está disponível – a completude do salto do

³⁴ Aqui, retomamos a citação de Fernando Bonassi, ao comparar os arquivos mortos a “tigres de papel que amarelaram, que fizeram papelão da aventura da história e que embora pareçam ter perdido os dentes e as garras, ainda podem fazer farra com seu potencial selvagem adormecido” (Bonassi, 2007, p. 190).

³⁵ Identificamos duas playlists relacionadas aos *Golden Records* disponibilizadas na conta da *Nasa*, na plataforma online *SoundCloud*. 1) Golden Records: Greetings to the universe. Disponível em: <<https://soundcloud.com/nasa/sets/golden-record-greetings-to-the>>. 2) Golden Record: Sounds of

tigre de algum modo consubstanciada no acesso às cópias desse conteúdo intergaláctico. Arquivos digitais, os quais, ao manejarmos, podem tornar-se elementos de composição com nossas próprias vidas, como as tintas antigas de nosso pintor. Essas sonoridades podem tornar-se materiais para músicas, trilhas sonoras de filmes, *spots* radiofônicos, avisos sonoros em estações de trem, elevadores, ou mesmo sons para os inúmeros botões clicáveis em *websites*... quem sabe?

Assim, as novidades tecnológicas baralham a fixidez dos espaços-tempos arquivísticos. Os arquivos digitais destituem a presença física como único meio de seu acesso e podem ser consultados desde o momento mesmo de sua criação (DINGWALL, 2017).

Esses descentramentos, têm alterado inclusive os modos de fazer e pensar da produção e gestão de arquivos pessoais, os quais podem assumir novos formatos e situar-se simultaneamente em incontáveis espaços (MCKEMMISH, 2013).

Nesse rumo, nos convém questionar: e os arquivos “mortos” digitais? Com os processos de digitalização, será que há tempo e espaço para os arquivos “morrerem”?

O termo *arquivo morto* sobleva uma (in)congruente e (in)coerente beleza, pois, se resiste aos manejos e riscos dos tempos a ponto de compor com alguém linhas vitais, trata-se, de certo modo, de um sobrevivente. Pensando dessa maneira, para que se mantenham vivos, os arquivos precisam “morrer”. Dizendo de outro modo: é preciso fazer os arquivos “morrerem”, e, concomitantemente, zelar para que sobrevivam, pois somente assim poderão vir a “fazer farra com seu potencial selvagem adormecido” (BONASSI, 2007, p.190).

2.3. Fazer dialogar: “lento, *ma non troppo*...”

O primeiro dos documentários sobre o qual trataremos, é um filme sobre um outro filme que não deu certo, e, sobre a falta de consideração do tempo que passa “lento, *ma non troppo*” (SANTIAGO, 2007, 1:05’32”). É uma encenação dos tantos bailes da vida com as horas: dança das mãos que escrevem, dança das mãos que dançam, dos olhares ora concentrados, ora fugazes; ora fugidios, ora rígidos; e, dos ouvidos, que ora escutam, e ora vestem tampões.

Santiago Badariotti Merlo trabalhou como mordomo da família de João Moreira Salles desde 1956 até 1986. O diretor e seu personagem, tentaram dialogar em 1992 e treze anos

depois, e, porventura, também nos anos em que Santiago trabalhou na casa de João, pois todas essas interações, entrelaçadas, compuseram a versão final do filme, lançada em 2007 e intitulada: *Santiago – uma reflexão sobre o material bruto*.

As imagens captadas denotam plasticamente uma distância entre os dois, um *hiato imagético*, preenchido tantas vezes por móveis e objetos, e que precisou de mais de uma década para tomar parte num liame outro. As instruções de João durante as filmagens, muitas vezes ressecavam a sensibilidade de Santiago: dos efeitos da busca irremediável por planos e falas perfeitas, algumas vezes sobrelevavam hesitações e pausas – “*C’est tout!*” – era uma das expressões que Santiago tantas vezes repetiu.

Imagens captadas. Porém, as ideias escritas no roteiro de montagem não deram certo nas tentativas de edição: “no papel, minhas ideias pareciam boas, mas na ilha de edição não funcionaram”, nos diz o narrador (SANTIAGO, 2007, 08’52”). Isso fez com que o material bruto repousasse por treze anos. Nesse ínterim, Santiago faleceu e, “dele, restaram trinta mil páginas e nove horas de material filmado” (SANTIAGO, 2007, 09’10”), além das memórias do cineasta e de seus irmãos.

Essas trinta mil páginas consubstanciavam a morada dos companheiros que dividiam o apartamento e a vida com Santiago, “a obra de toda sua vida, trinta mil páginas transcritas em bibliotecas públicas e particulares espalhadas por três continentes, no idioma do livro consultado – inglês, italiano, francês, espanhol e português” (SANTIAGO, 2007, 19’55”).

Das badaladas do relógio centenário, posicionado acima da estante, Santiago dizia que lhes conservava vivos:

Este sonido, este reloj de más de cien años, él da vida, conserva... los conserva vivos y frescos para mí! Porque él, con sus campanadas, les da vida. Ellos dormem ao pé de minha cama, y, como le repito, uma vez por semana eu converso com ellos, los ventilo, los paseo... los paseo por el apartamento... y, con ellos... eu moro completamente sólo, pero no estoy sólo, porque estoy rodeado de esta gente, no? (SANTIAGO, 2007, 26’30”) ³⁶.

Desta “gente”, habitantes das páginas de seus escritos, dizia tratarem-se de seus “abortos mentais, abortos de barbáries” (SANTIAGO, 2007, 04’55”), metralhados desde sua máquina de escrever, a qual vemos nos planos captados em sua cozinha. Dizia também que apesar de estarem mortos, toda aquela gente o compreendia e fazia-lhe companhia, pois

³⁶ Transcrevemos esse trecho literalmente, a fim de manter o modo de articular diferentes idiomas de Santiago. Por esse motivo, não traduzimos os termos em espanhol para o português.

conversava com eles e, vez ou outra, aos finais de semana, os levava para passear pelo apartamento.

Esses escritos, mistos de transcrições e comentários de Santiago acerca de diversos personagens históricos, faziam parte de sua vida. Desse modo, Santiago forjou a própria vida valendo-se desses arquivos como elementos compositivos. As trinta mil páginas resultantes, por sua vez, tornaram-se material de composição para o filme. Ou seja, arquivos que podem produzir vida, arquivos “mortos” que estão vivos e a fazer proliferar outras grafias.

Depois dos descarrilamentos das primeiras tentativas de montagem, uma lacuna de repouso.

Assim sucedeu o diálogo do cineasta com Santiago: de modo fendido, mesmo tendo ocorrido num mesmo espaço-tempo. Tal como, quando duas vogais encontram-se numa mesma palavra, porém “em hiato”, separadas por uma lacuna e demandando um duplo esforço vocálico. Juntas, porém separadas. Foram necessários treze anos, para que João Moreira Salles saltasse desse *diálogo em hiato*, para um diálogo outro com Santiago, dessa vez, via arquivos. As portas da ilha de edição se fecharam e João deslocou esses “corpos-suportes” para as estantes, a “fenecerem”, mas, com um “potencial selvagem adormecido” (BONASSI, 2007, p. 190).

Após mais de uma década, o cineasta revisitou esse material, produzindo assim, uma composição outra, num *diálogo em delay* (AQUINO, 2017), compondo com sua vida daquele modo, e não de outro, por tratar-se de uma interação com Santiago numa outra pulsação. Um encontro de diferentes pontas de tempo de um modo arritmico. Arquivos mortos, muito vivos, como elementos de composição com a vida do cineasta.

De modo similar se deu o diálogo de Guiomar Ramos com seu pai, Vitor de Almeida Ramos (1920-1974), intelectual português que atuou em importantes cursos acadêmicos de literatura francesa no Brasil, inclusive na Universidade de São Paulo. O filme *Por Parte de Pai* (2018) trata dos encontros de Guiomar com o pai: “quarenta anos depois”, diz ela. Quando menina, ao adentrar seu escritório correndo, as lembranças traçam-no em silêncio: olhares de soslaio lançados do alto do espaço de trabalho, defronte a uma pitangueira. “Vem cá...” – ele dizia. E ela ia, apesar de sentir-se um estorvo: inconvenientes interrupções transcorrendo, em meio à quietude das árvores frutíferas que beiravam os muros do pai.

No filme, os tempos se misturam: passado, presente e futuro embaralhados, enlaçando-se a linhas de caminhadas. Guiomar que marcha; Guiomar de passos e movimentos; Guiomar andarilha: trespassando fronteiras e mergulhando em mares outrora

não navegados com o pai. Adentrando ilhas de silêncio, fazendo falar “um outro” pai - agora *nos e dos* documentos.

A confluência da Guiomar de “quarenta anos depois” com o pai, efetivou-se com a singular intensidade ali exposta, pois aconteceu *via arquivos* - cartas, áudios, vídeos, fotografias, publicações, arquivos policiais, e também depoimentos, lembranças, lugares, caminhos, cidades... aquela Guiomar que outrora sentia-se um estranho estorvo, agora compõe com o pai, numa pulsação outra.

As buscas de uma vida, da Guiomar-pesquisadora misturada à Guiomar menina-mãe-mulher que tanto sentiu falta da figura paterna, num primeiro movimento são traçadas com forte marcação histórica. Do acervo de cartas, tão bem conservado por sua mãe durante anos, Guiomar obtém pistas, as quais mesclou às memórias de pessoas, casas e cidades. “Eu costumava passar as férias nessa casa...” – ela diz. Noutros quadros, a vivacidade de Guiomar e seu sorriso sempre receptivo, guiam as linhas do filme.

Um trecho do documentário, em Paris (cidade na qual o pai viveu os anos do doutoramento na Sorbonne), diz muito dessa dissolução do(s) tempo(s). Em plano e peito abertos, após Guiomar rodopiar inúmeras vezes em frente ao Louvre, seu corpo encontra o chão: quatro décadas depois, parece a mesma menina de catorze anos entrando ligeira no escritório de Vitor. Todavia, a irreverência que outrora amainava ao encontrar o pai, agora fervilha. Ela caminha pelas praças noturnas da Cidade Luz, assiste apresentações artísticas, transpõe multidões. A mirada da câmera segue seus passos enquanto ouvimos a leitura de um poema de seu pai, entoado por um emaranhado de *vozes-off*³⁷ masculinas - coro ao qual as vozes de seus irmãos também tomam parte.

Assim, *Por Parte de Pai* trata de um diálogo composto nas fricções de um encontro de diferentes pontas de tempo. Um encontro que, pensamos, só poderia ter se efetivado desse modo por ter ocorrido *via arquivos*, e, ademais, por ter convocado a textura dos materiais a tomarem parte como protagonistas do filme. As cartas, fotografias, sonoridades e demais documentos ganharam vida, performando ali, uma conversação das formas, uma dança textural dos suportes e da vivacidade que suas inscrições abrigavam, de tal modo, que a morte se fez vida nesse modo de existir fílmico urdido pela cineasta.

³⁷ O termo *voz-off* e seu plural *vozes-off*, constam no dicionário da Porto Editora. *voz-off*: "CINEMA, TELEVISÃO em linguagem audiovisual, voz exterior à cena, que comenta ou narra os acontecimentos." *vozes-off*: "plural de voz-off." Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/vozes-off>> Acesso em: 18 jan. 2019.

Aqui, o paradoxo e a beleza do que nos pareceu o mais singelo e profundo gesto, consubstanciado em ambos os filmes: as confluências das vidas de João e Santiago, e, de Guiomar e Vitor, efetivaram-se com as singulares intensidades expostas, pois aconteceram *via arquivos*, produzindo, cada qual a seu modo, baralhamentos de tempos e rumos da mais bela força vital – chamadas de vidas a fazer arder arquivos vivos e mortos, e, em seus rastros, chamuscar outras coisas, outras linhas, outras vidas, quiçá. Dois diferentes modos de fazer encontrar e friccionar diferentes pontas de tempo. Em *Santiago*, num arco temporal de pouco mais de uma década. No filme de Guiomar Ramos, quatro décadas. Em ambos os encontros, de *diálogos em hiato*, a *diálogos em delay* (AQUINO, 2017). Movimento lento, *ma non troppo*: dois filmes nasceram desses diálogos.

2.4. Considerações últimas do capítulo

Nos dois filmes aos quais nos embrenhamos nesse capítulo, *Santiago* (2007) e *Por Parte de Pai* (2018), percebemos dois modos de dialogar estabelecidos entre os cineastas e seu material de trabalho. Num primeiro momento, destacamos o que estamos chamando de um *diálogo em hiato*, pois ambas as conversações, João com Santiago, e, Guiomar com Vitor, estavam alocadas numa mesma estrutura espaço-temporal, e ainda assim, lacunas fendiam suas conexões.

A “morte” dos arquivos e sua concomitante sobrevivência propiciou aos documentaristas um modo outro de questionar, de destrinçar essas cavidades. Ao convocarem o potencial selvagem adormecido desses arquivos, dali saltaram efeitos tardios e múltiplos de projéteis disparados outrora.

Pensamos esse modo de endereçamento e enfrentamento como um *diálogo em delay* (AQUINO, 2017), estabelecido de modo outro, via arquivos, que pode vir a explodir estruturas e cronologias e a facear conexões improváveis, não previstas de antemão. As garras desses “tigres de papel”, cravadas noutros espaços-tempos, ao saltarem de seus invólucros, podem vir a crivar e a compor com as vidas do respectivo espaço-tempo que as convoca. Nesses diálogos, os cineastas fizeram arder a chama viva dos arquivos “mortos” tomados como elementos de composição, imiscuindo, assim, as faíscas dessas fricções temporais às suas próprias vidas, produzindo noutros giros, outros fluxos vitais.

A produção e o arquivamento de grafias de nossas próprias vidas dizem respeito à criação de nossos modos de viver, à forja de nossos territórios vitais. As possibilidades

compositivas emergem ao misturarmos a esses movimentos um mergulhar desassombrado, um dobrar-se sobre nossas próprias forças (DELEUZE, 1992), um vergar-se sobre aquilo que produzimos desde as experiências cotidianas. Tais movimentações entranham-se às singularidades de fabrico de cada um desses sulcos vitais, de tal modo, que nos interessa indagar como podem se dar os diálogos de/em tais fricções temporais, esses encontros arrítmicos de “enfrentamento do próprio tempo a reboque não de uma reapropriação preservacionista da memória, mas da descontinuidade artificiosa do arquivo” (AQUINO, 2016, p. 196).

Assim, pensamos essas forjas composicionais com arquivos de vida, como um jogo que faz friccionar temporalidades desconexas, uma superfície não apaziguadora, mas latejante. “Nem pó, nem sombra; lava, porventura” (AQUINO, 2016, p. 195). Um mergulhar no arquivo, tomando-o como espaço de tormentas arrítmicas dos encontros e diálogos entre mortos e vivos, e, *esse próprio gesto de mergulhar* – desassombrado, fervilhante, infante e afeito a riscos – *como matéria viva* a montar e remontar tempos e intentos vitais.

3. TALHADURAS ESPAÇO-TEMPORAIS

3.1. Prévias do capítulo

O que se espera de um escritor não é somente desconhecido para quem o espera, mas é desconhecido para quem redige [...] Aquele que escreve mergulha na palavra ausente, para encontrar algo que ignora a linguagem, que não é bom, nem belo, que aterroriza a linguagem e apaixona os dias, que ataca por atacar, que nasce, que não está naquilo que é, que abre caminho, que abre caminho e que apavora, que perturba os mortos nos infernos, que rompe com a ordem preexistente, que rompe com os vivos que com ele coexistem, que vive por viver. [...] Consagra-se à coisa que nunca é um objeto, ao livro aberto como a boca aberta sobre a palavra faltante que ela está prestes a ressuscitar mais viva que se ela a conhecesse (QUIGNARD, 2018, p. 92).

A temática da morte tem estado presente em nossa investigação por conectar-se a diversos tópicos dos fios que temos puxado interdisciplinarmente. No capítulo 2, nos ocupamos de pensar a profusão de vida que podemos vir a experimentar nos encontros com arquivos, e, para tal, escrevemos partindo de um diálogo com o termo *arquivo morto*.

Destacamos o excerto que abre a introdução desse capítulo por alguns motivos. Primeiro, por conter elementos que dialogam com questões que remexemos em nosso processo de pesquisa - vida, morte, encontro, escrita, sobrevida, linguagem, movimento, etc. Estes, poderiam facilmente estar dispostos em outros lugares, de modo espacejado, no entanto, o autor ali coligou-os em um movimento conjunto. Criou-se, pois, uma composição de forças a diluir fronteiras, pois tais elementos poderiam estar soltos ou mesmo presentes em outras combinações, mas foram assim coligados por esse autor, nesse trecho.

Interessa-nos pensar a escrita como esse gesto de mergulho na palavra ausente, pois isso demanda, daquele que mergulha, uma predisposição de misturar-se aos elementos constitutivos das ambiências dessas imersões. Mergulhar em uma onda, por exemplo, tende sempre a tratar-se de uma coligação de nosso próprio corpo com um universo desconhecido.

Para Deleuze (1988), o corpo do nadador não se move da mesma maneira que a onda, de modo que, para aprender a nadar, não basta imitar os movimentos do professor de natação. De maneira diversa, é necessário compor um espaço de encontro, *um espaço entre*, entre o próprio corpo de quem nada e a onda. Ao lançarmos nosso corpo e nos misturarmos às oscilações daquele empuxo, é certo que poderemos calcular como entraremos, além de prever onde e como emergiremos, mas não teremos certeza absoluta do que ocorrerá em meio às variações do agitar marítimo. De certo modo, o processo de escrita também ocorre desse

modo, como um mergulho numa ambiência, acerca da qual podemos até prever onde e como emergiremos, mas, uma vez que conectamos nosso corpo e vida a tais fluxos, aceitamos habitar e conviver com as forças desse espaço intervalar.

Tendo em vista que, como já dissemos, a temática da morte aparece como um aspecto relevante para a pesquisa, endereçamos uma parte dos esforços vertidos no delinear desse texto para pensar correlações entre vida, morte e produção de arquivos pessoais.

Encaminhamos tal movimento, porque o gesto de preparar arquivos que contenham registros relativos à própria vida de quem sulca o suporte tangencia um certo tipo de imortalidade, aquele da lavra de nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013), os quais poderão sobreviver ao tempo e à morte (ARTIÈRES, 1998). Nesse sentido, um suporte, ao substancializar um registro, corporifica as grafias que nele sulcamos.

Ao percorremos esses espaços entre uma linguagem e outra, materializamos tais percursos produzindo o que propomos chamar de *corpo-grafias*, ou seja, suportes contendo grafias. Feito isso, expomos o suporte aos olhos do mundo, um corpo talhado que pode vir a ter uma sobrevida maior do que a vida orgânica de sua autora ou autor.

No decurso desse capítulo, também pensamos nosso próprio movimento de escrita, visando dialogar com a dificuldade de criar conexões em meio a esse fogo cruzado de um confronto *entre* linguagens.

Desde os materiais de nossa pesquisa, notamos modos de pensar conexões entre morte e vida, de tal modo que, conforme seguimos a investigação, as duas temáticas demandaram constantemente uma à outra. Por esse motivo, na próxima seção desse capítulo partiremos de três versos do poeta inglês John Donne, conforme traduzidos no livro *O nome na ponta da língua*, de Pascal Quignard (2018), para pensar entrelaçamentos entre morte, vida, escrita e a ideia de que os movimentos podem nos fazer transitar em *espaços entre*.

Correlacionamos uma perspectiva de tradução presente no jogo de palavras proposto por Quignard (2018) com a ideia de que o movimento trata-se de algo que preenche *espaços entre*, afrouxa fronteiras, e, ao mesmo tempo, é incapturável (DELEUZE, 1985). Ao tentarmos descrever esses descentramentos, o movimento de escrita por vezes lançou-nos a outras partes, num jogo a permear inclusive o próprio modo de construir esse texto.

Notamos como escrever e pensar com tais companhias passou a compor um movimento de mergulho e de busca por palavras e por conexões inicialmente ausentes. Se por um lado é nítido que traçamos conexões importantes entre as temáticas da morte e da vida nessa pesquisa, por outro, o próprio gesto da escritura, atrelado aos demais materiais composicionais que temos convocado, fez com que esses encontros de diferentes temas

agitassem modos de construirmos correlações constantemente a lançar-nos para espaços intervalares do pensar.

Propomos denominar esses intervalos de *espaços entre*, espaços de pensamento nos quais vislumbramos relações que consideramos interessantes, mas que notoriamente nos foram de difícil tradução para a linguagem escrita aqui apresentada. Dizemos isso, tendo em vista a multiplicidade de elementos em jogo nessa análise, e, igualmente, pela característica de dispersão inerente a esse entrelaçamento de diferentes áreas do conhecimento, explorado nessa pesquisa. Isso nos permitiu compor com as tensões imanentes desses espaços fronteiriços nos quais conflitam diferentes saberes, conhecimentos, objetos e modos, e, ao mesmo tempo, legou-nos o desafio de manter coligadas essas variações produzidas.

Nesse capítulo, dialogamos com o filme *As Praias de Agnès*, da cineasta franco-belga Agnès Varda (2008). Um documentário que por um lado pode ser percebido como tendo uma proposta estruturalmente definida, dado o anúncio inicial da cineasta, ao dizer que irá nos contar sobre sua vida. Ela combina visitas em lugares que já viveu a materiais de trabalhos que produziu ao longo da vida, dentre filmes, instalações e fotografias. Esse primeiro anúncio acerca de seu procedimento é feito pela própria cineasta, logo na sequência de abertura, ao caminhar descalça na areia de uma praia (da qual podemos escutar a sonoridade das águas ao fundo). Ela diz que abordará sua vida, mas ressalta seu interesse por filmar os outros, as pessoas que a interpelam inspirando-a a pensar em paisagens. E, para adentrar seu universo, ela prenuncia a necessidade de evocar as forças das praias pelas quais caminhou durante sua vida.

Esse anúncio procedimental está carregado de elementos. Dentre esses “outros”, ela diz estarem aqueles que a desconcertam, tirando-a de seu centro. Uma das presenças marcantes, que figura ao mesmo tempo como uma grande ausência no documentário é de seu marido, Jacques Demy (1931 – 1990), a quem ela não só dedica lágrimas, imagens, relatos e até begônias, como faz com que ocupe diversos espaços do filme. Uma construção documental a entrelaçar diversos elementos num *espaço entre*, numa tessitura singular a coligar praias, arquivos pessoais, filmes de sua autoria, amor, encontros, morte, vida, etc.

Depois de mergulhar nessas ondas vitais de Agnès Varda, deslocamos a discussão para o campo educacional. Ora, se aprender é construir um espaço de encontro, tal como, quando o nadador e a onda se conjugam, não apenas por meio de repetições de gestos preestabelecidos, mas pela mistura entre o espaço aquático e o corpo daquele que mergulha (DELEUZE, 1988), uma aula pode ter um movimento semelhante a esse mergulhar que discutimos. Por esse motivo, seguimos o texto pensando correlações entre essa ambiência do

mergulhar (DELEUZE, 1988; WIEDEMANN, 2016); o conceito de diálogos em *delay* (AQUINO, 2017); e, a ideia de que uma aula pode ter um *efeito retardado* (DELEUZE; PARNET, 1988).

Esses são os questionamentos que lançamos a nossos materiais e pelos quais buscamos trafegar ao compormos os escritos desse capítulo.

3.2. Habitar espaços *entre*

*When one man dies one chapter
is not torn out of the book but
translated into a better language.*

Quando um homem morre um capítulo
não é arrancado do livro mas
traduzido numa linguagem “outra”.

(John Donne apud QUIGNARD, 2018, p. 113).

Iniciamos esta seção em companhia de três versos do poeta inglês John Donne (1572-1631), retirados do livro *O nome na ponta da língua*, de Pascal Quignard (2018). Esse excerto dispara a discussão do capítulo final do livro, intitulado *Comentário sobre três versos de Donne*, no qual o autor francês pensa a vida humana como uma sucessão de metamorfoses: a concepção; a embriogênese; a vida uterina; o nascimento; a verticalidade e a marcha; a absorção do mundo da cultura; a puberdade; a morte; e, apenas no caso das mulheres, a maternidade. Para Quignard (2018), apenas quatro dessas nove metamorfoses corresponderiam a traduções: a concepção; o nascimento; a verticalidade e a marcha; e, a morte. E, essa transformação última, diria respeito a um trasladar do homem, de uma linguagem a “outra”.

Na tradução de Quignard (2018) para os versos de John Donne, há uma peculiaridade em relação às outras traduções que encontramos. O escritor francês profana a tradução de um dos termos visando ressaltar o outro. O termo “*better language*” é o utilizado pelo poeta inglês, mas, Quignard diz não se importar com sua literalidade, mas sim, com a importância de pensar tais versos a partir de outra palavra ali presente: “a palavra exata que emprega Donne é *translation*.” (QUIGNARD, 2018, p. 114). Nos versos, conforme sua versão, quando um homem morre, ele é traduzido para uma linguagem “outra”. Já nas traduções para a língua

portuguesa que encontramos, o termo “*better language*” é expresso como “linguagem melhor” (DONNE, 2007), ou como “idioma melhor” (DONNE, 1985).

A ideia sobressaltada, é de que a morte corresponde a uma tradução, uma “derradeira *translation*” (QUIGNARD, 2018, p. 119), uma transformação última que seria capaz de trasladar toda a linguagem adquirida, tornando-a “um caos feito de silêncio” (QUIGNARD, 2018, p. 119). A esses deslocamentos, ele adiciona um outro movimento, salientado em todo o livro: pensar a escrita, seus deslizamentos, buscas e lacunas.

Ora, o que parece ser singularmente interessante, e até enigmático, para o/a leitor/a e, em particular, para o/a tradutor/a, que é um/a leitor/a especial(izado/a), é que Pascal Quignard concebe essas metamorfoses [...] como traduções. Traduzir ou trasladar – passar de uma língua para outra – faz parte das derivações e das derivas, das metáforas e dos desvios, das transformações e das transladações em que consiste a vida, mormente a vida humana, culminando na metamorfose última que é a morte. (ÁLVARES, 2018, p. 38).

Importa dizer, que poderíamos ter iniciado esta seção diretamente com a citação dos três versos de John Donne, tendo em vista estarmos buscando correlações com modos de pensar a morte e notarmos tangenciamentos dessa temática com nossa investigação. No entanto, nos pareceu relevante enfatizar o efeito do encontro com esse escrito de Donne por meio dessa tradução de Quignard (2018).

Empreendemos esse movimento para pensar qual seria o papel dos modos de lidar com a morte como uma temática dessa investigação.

Pensar a morte via arquivos, pode nos remeter a perspectivas de pensar a vida³⁸, e, no próprio gesto da escrita, nos parece haver algum movimento de coligação entre o caos silencioso do morrer e esse emaranhado de vozes ao mesmo tempo tão sonoras e emudecidas de nossas escreveduras. “Ou a voz mais ‘silenciosa’ ainda da língua ‘escrita’. Essa estranha voz ‘sonora sem som’ que habita todos os livros empilhados na biblioteca” (QUIGNARD, 2018, p. 114).

Ora, se ao grafarmos algo que pensamos em suportes estamos também a preparar nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013), questionamos: ao dedicarmos períodos de nossas próprias vidas para a atividade da escrita, acaso estaríamos envoltos em movimentos arquivísticos relacionados a um certo processo de “sepultamento” de fragmentos de nós mesmos?

³⁸ Como por exemplo na discussão que empreendemos no capítulo 2 dessa dissertação: *Diálogos com a chama viva dos arquivos mortos*.

Ao nos referirmos a suportes, estamos mencionando superfícies materiais de inscrição de dados e informações, como por exemplo papel, pergaminho, película fílmica ou mesmo as superfícies magnéticas e digitais (ARQUIVO NACIONAL, 2005). Por meio dessas superfícies podemos redigir escritos textualmente e também utilizando-nos de outros recursos de inscrição, tais como luz e som no caso das grafias feitas com a linguagem audiovisual. “Corpos como suportes e suas singularidades. Aqui, já rumamos à ideia do suporte como um corpo [...] que demanda processos de preservação para continuar existindo, tal qual outros corpos demandam” (GONÇALVES, 2016b, p. 845).

Nessa senda, pensamos os textos que escrevemos como pedaços de movimentos de nosso pensamento, cortes móveis (DELEUZE, 1985), ou seja, cortes de *movimentos*.

Cada movimento recortado como uma unidade: *um corte móvel*. E, cada corte, se tem motilidade, está *em movimento*. Por isso, pensamos que tais cortes móveis, podem dizer respeito a *movimentos* (os cortes como unidades), *em movimento* (a característica/qualidade de cada unidade). Assim, ao recortarmos esses *movimentos em movimento*, de um dado espaço-tempo, lhes dedicamos esforços tradutórios visando atravessar *fronteiras entre* - espaçamentos *entre* tudo aquilo que vibra em nosso pensar, e, as letras que saltam na letra branca. Ademais, quando tratamos de *movimentos em movimento*, podemos pensar que cada corte (movimento como unidade), relaciona-se com outros cortes, friccionando, extraindo e coligando partículas processualmente (movimento como característica/ motilidade/ processo).

Escrever, ou dizendo de modo mais amplo, registrar evidências de nossas trajetórias pela vida (MCKEMMISH, 2013), visando posterior arquivamento, parece-nos tangenciar a busca por uma certa continuação da vida, um modo de tradução “outro”, seguindo o argumento traçado com Quignard (2018), e ainda, um processo de “autoarquivamento” que produz um outro corpo (ARTIÈRES, 2013), numa busca por um certo tipo de imortalidade (LEJEUNE, 2009).

Nesse caso, podemos utilizar a opção tradutória de Quignard para os versos de Donne e dizer tratar-se de um tipo de sepultamento “outro”, de corpos “outros”, e ainda poderíamos aventar tratarem-se de “corpos-grafismos” produzidos por meio de *talhaduras espaço-temporais* realizadas em suportes.

Noutras rotas, pensando com a pesquisadora Susana Oliveira Dias (2014), tais movimentos podem dizer respeito a processos de *fazer ler-escrever* o desaparecimento de uma vida, nos quais ao invés de cerrarmos a atenção numa preocupação de arquivar para não desaparecer, poderíamos usar as forças da morte para viver.

Se assim pensarmos, nesses movimentos de tradução de nossos pensamentos para uma linguagem “outra”, lidariamos com essa a ideia de *sepultamentos de fragmentos de nossas vidas* não como um esvaimento, mas comporíamos com essas forças da morte num exercício de proliferação de vida. Criaríamos assim, um modo de entrelaçar forças entre o desaparecer e o arquivar, “*para a vida e não sobre a vida*” (p. 163). “Ler-escrever o desaparecimento de uma vida é deixar pulsar desde dentro do arquivo, do desaparecimento e da morte a força vital do pensamento. [...] (vida que extrai da morte a potência máxima). Usar a morte para viver...” (DIAS, 2014, p. 162).

Dias (2014) propõe exercitarmos *uma escuta inumana*, a qual passaria por uma disposição de escutar os “sons penetrantes e alaridos constantes” (p. 155) emitidos desde as grafias que buscam salvaguardar os testemunhos de desaparecimento de uma vida. A autora argumenta que esses murmúrios dos arquivos sulcados por meio de palavras, imagens e sons, podem nos conectar a restos e fragmentos do passado, possibilitando assim, que inventemos modos de lidar com essas talhaduras.

Ao mesmo tempo que lidamos com testemunhos de algo que desaparece, também podemos compor uma trajetória viva, cujos ritmos pulsam via linguagem, “uma vida nova, algo que não foi visto, experimentado, nem vivido por alguém, que desafia a autoridade de sujeitos e objetos, de ciências e conhecimentos” (DIAS, 2014, p. 165).

Nesses modos de dialogar com as forças da morte, ao “sepultarmos” fragmentos de nossas trajetórias em suportes, ou pensando de outro modo, ao nos embrenharmos em processos de *fazer ler-escrever* o desaparecimento de uma vida (DIAS, 2014), podemos fazer jorrar forças de vida nos embates que ocorrem na escrita, no papel, no *ato de fabulação* (DIAS, 2011).

No encontro com esses pensamentos, interessa-me pensar que é no papel que a luta acontece. Na escrita (com textos, imagens, sons...), pela escrita, com a escrita, quando se coloca uma palavra em ato, quando se cria um ato de palavra.

[...] Há uma sentença de morte que atravessa a escrita. O desafio é criar uma vitória da vida sobre a morte. Uma vida que passa pela morte e dela extrai a potência máxima em expressão. (DIAS, 2011, p. 657-658)

Nesses movimentos, *fazemos um corte móvel de nossas vidas morrer, para assim, fazê-lo viver*, por meio de um pelear que ocorre *entre* forças de vida e morte, *entre* pensamento e linguagem, *entre* trajetórias vividas e sulcos num suporte.

Nesse sentido, e se nos submetemos por um momento ao exercício de nos dobrarmos sobre o próprio movimento que empreendemos e pensarmos a escrita dessa dissertação de mestrado? Uma peça que foi talhada num movimento de *fazer ler-escrever* os desaparecimentos de cada “aqui-agora” vivido nesse processo de escrita. Espaços-tempos, cujos movimentos foram de certo modo recortados em pleno movimento, e, “sepultados” nesses sulcos aqui talhados, os quais poderão vir, ou não, a visitar outros “aquis” e outros “agoras”, daqueles que, quiçá, experimentarem respirar seus ares debruçados sobre essas linhas.

Estivemos por horas, dias, meses e anos a fio, tateando um fundo branco. Nossos olhos, seguiam as letras negras que saltavam na tela a cada tecla premida por nossos dedos. Escrevemos, apagamos, reescrevemos, revisamos. Tal movimento repetiu-se inúmeras vezes. Conforme procurávamos por palavras, esteve em curso um jogo contínuo, por vezes lento e noutros momentos extremamente veloz, a entrelaçar esforços de dizer da escrita no próprio ato de escrever.

Nossas mãos perscrutaram palavras, nossos olhos cavaram a tela branca, nossos dedos indagaram livros e notas ao redor. E mesmo que saíssemos da frente da tela por um momento, essas grafias nos perseguiram. Mesmo que nos afastássemos do computador, esses ditos e escritos ressoavam incessantemente em nossos pensamentos. Anos de embate com nossos materiais de pesquisa buscando modos de talhar essas grafias aqui registradas. “Como aquele que sucumbe ao olhar da Medusa se transforma em pedra, aquele que sucumbe ao olhar da palavra que lhe falta parece uma estátua” (QUIGNARD, 2018, p. 54).

Nossos esforços afundaram-se em buscar correlações, em aproximar e afastar fios de alta e baixa tensão do pensar, fazendo submergir e emergir tessituras, como quem mergulha numa escuridão, a tatear rugosidades. Paradoxalmente, nesse caso, tratou-se de uma “alva escuridão”, tendo em vista que nosso exercício de escrita processualmente tomou superfícies da cor branca como suportes: telas de softwares de edição de texto, papel do tipo sulfite e folhas de cadernos.

Buscamos traduzir, por meio de palavras, frases, parágrafos e capítulos, a intensidade de alguns anos de vida implicados na lida dessa pesquisa. Desse modo, visamos dizer da escrita, escrevendo. Nesses escritos, datilografamos recortes adensados desses espaços-tempos nos quais respiramos, tornando-nos, porventura, imortais, ao lançarmos esses vacúolos temporais habitados por nós enquanto escrevemos, para outros tempos e outros ventos. Para, então, quem sabe, compor/coabitar com o arfar de outras respirações.

Para tal, precisamos habitar esse espaço entre linguagens, um movimento de tradução que transpõe uma fronteira *entre*, um espaço no meio de uma linguagem e de outra. A escrita operando como um dispositivo transdutor, ou seja, que realiza a conversão de um tipo de energia em outra (DELEUZE, 1985)³⁹.

Desse modo, já que os suportes consistem numa superfície sulcada por transduções do que outrora habitou as movimentações de nosso pensar, porventura poderíamos mirar a escrita como um modo de traduzir nossas vidas para uma linguagem “outra”? Nessa argumentação, de certo modo faz falta um verbo que indique o movimento de transdução. Por isso, nessa linha de raciocínio que estamos a seguir, traduzir, dialogaria com esse movimento que ora carece de um verbo, o qual se pudéssemos “inventar”, diríamos tratar-se de um *transduzir* das linguagens.

Vale ressaltar que a ideia envolta na força do verbo *transduzir* não se trata de uma novidade. Nos dicionários consultados, quais sejam, Houaiss (<https://houaiss.uol.com.br/>), Aulete Digital (<http://www.aulete.com.br/>), e Michaelis (<https://michaelis.uol.com.br/>), o verbo *transduzir* não foi encontrado. No entanto, ao buscarmos por outras fontes, encontramos menção a esse verbo em textos acerca da área médica sobre a audição humana.

Em Preston e Wilson (2014), lemos:

A orelha interna contém dois sistemas sensoriais contíguos baseados na célula ciliada. O sistema auditivo utiliza células ciliadas para *transduzir* vibrações geradas por ondas sonoras. O sistema vestibular utiliza células ciliadas para *transduzir* os movimentos da cabeça. [...] A capacidade de *transduzir* as ondas sonoras (audição) nos permite detectar objetos a uma determinada distância e, portanto, tem claras vantagens para a sobrevivência. [...] A capacidade de perceber os sons requer que a energia das ondas sonoras seja convertida em um sinal elétrico, um processo que ocorre dentro da orelha interna e se baseia em células sensoriais ciliadas (p. 102, *itálico nosso*).

Também há enfoques para a ideia de *dispositivos transdutores* em trabalhos da área de Áudio e Acústica, quando a temática trata de equipamentos como microfones e alto-falantes.

Em Valle (1997), lemos:

Denomina-se transdutor qualquer dispositivo que transforma um tipo de energia em outro. Por exemplo, uma lâmpada elétrica é um transdutor, pois

³⁹ Seguimos aqui com a ideia de um dispositivo transdutor conforme exposta no capítulo 1 dessa dissertação, com DELEUZE (1985): “a câmera surgiria então como um transdutor”, como um “dispositivo que efetua a conversão de energia de uma forma à outra” (p. 13).

transforma energia elétrica em energia luminosa; um motor a gasolina é um transdutor, pois converte energia química em energia mecânica. Outros transdutores são o ferro de passar roupa, a geladeira, o violão, etc. No Áudio, temos alguns tipos de transdutores. O alto-falante transforma energia elétrica em energia acústica (som); o captador piezoelétrico (usado em instrumentos como o violão) transforma energia mecânica (vibração da corda) em eletricidade; e o microfone converte som em sinal elétrico (p. 11).

Esses escritos abordam esse tema, simplesmente porque tanto o ouvido humano, quanto um microfone e um alto-falante, efetuam transduções. Um microfone, por exemplo, *transduz* energia acústica em energia elétrica, ao passo que, os alto-falantes conectados a esse sistema, ao receberem essa energia, a transformam em energia acústica. Por esse motivo, “é possível pensar o microfone como um ouvido elétrico”⁴⁰.

Deleuze (1985) está focalizando a câmera como um transdutor, ou como “um equivalente generalizado dos movimentos de translação” (p. 13), diz ele, enfatizando a ideia de *movimento* desse transitar energético, da extração de pedaços de vibrações que estão a oscilar em um determinado tipo de energia, os quais ao serem trasladados, passam a pulsar em outras ambiências energéticas.

Estamos a esse ponto notoriamente pensando com a terceira tese sobre o movimento de Bergson, conforme trabalhada por Deleuze (1985), ao considerar o movimento não apenas por meio da disposição de cortes imóveis calcados num espaço fixo, mas, considerando pensar o movimento partindo também de *cortes móveis* de uma duração. Pensar *o movimento, em movimento*.

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa *entre* os objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. [...] Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente *entre* os dois, ‘tudo’ muda. Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como *cortes imóveis*; *mas o movimento* se estabelece *entre* esse cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, *ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um corte móvel da duração.*” (DELEUZE, 1985, p. 20, *italico* nosso e do autor).

⁴⁰ Anotação de aula. Curso *Fundamentos de Áudio e Acústica*, realizado entre março e julho de 2008, no Instituto de Áudio e Vídeo (IAV), São Paulo-SP, Brasil.

Nessa dupla face, o movimento preenche espaços *entre*, por tratar-se daquilo “que se passa entre os objetos ou partes” (DELEUZE, 1985, p. 20), e, ao mesmo tempo, exprime uma movência desses corpos em relação ao todo, que se divide nos objetos e onde estes se reúnem.

As relações estabelecidas entre *movimentos em movimento* podem escapar de algo mensurável e/ou capturável, pois, uma vez dispostos num determinado contexto, num jogo entre materiais e velocidades, as conexões produzidas podem inclusive ultrapassar o próprio movimento, escapando para outras lógicas de diálogos e baralhamentos. Assim, podemos ter pedaços de movimento em movimento, a coligar-se de diferentes modos, e, por meio de múltiplas variações.

Talvez possamos pensar uma das faces do movimento, a que concerne às ligaduras, como encadeamentos *entre* partes. Porventura, poderíamos também, focalizar a movência das vibrações de cada uma das partes de uma relação. As múltiplas combinações entre movimentos de ligaduras e movimentos das partes, podem fazer acontecer estados de suspensão, de modo que variações dividam-se nos objetos, conectando partículas e afrouxando fronteiras.

E assim, nos parece que essa motilidade relacional dos movimentos poderia ser reiterada com diferentes objetos, tendo em vista que mesmo que ocorram mudanças nos elementos em jogo, os modos de relações e movimentações acontecerem podem vir a se repetir.

Uma repetição material e nua (como repetição do Mesmo) só aparece no sentido em que uma outra repetição nela se disfarça, constituindo-a e constituindo a si própria ao se disfarçar. Mesmo na natureza, as rotações isócronas são apenas a aparência de um movimento mais profundo, não sendo senão abstratos os *ciclos revolutos*; postos em relação, eles revelam ciclos de evolução, espirais de razão de curvatura variável, cuja trajetória tem dois aspectos dissimétricos, como a direita e a esquerda. É sempre *nessa abertura*, que não se confunde com o negativo, *que as criaturas tecem sua repetição, ao mesmo tempo em que recebem o dom de viver e morrer*. (DELEUZE, 1988, p. 29, *italico nosso*).

Para Deleuze (1988), nessas aberturas, “espaços entre” sobressaltados quando movimentos são postos em relação, tecemos nossas repetições, vivemos e morremos, arfamos e resfolegamos. Como já dito, ao tratar de *movimentos em movimento* e suas múltiplas relações, lidamos com um objeto não capturável, no entanto, podemos mergulhar nas cavidades dos nossos pensamentos, e, fazer vibrar, aqui, textualmente, algumas linhas resultantes desses movimentos.

Assim, nos parece que a escrita pode vir a ser um desses lugares de abertura dos quais trata o autor de *Diferença e repetição*, pois, é nas superfícies planas dos suportes, que aportam as palavras, decorrentes de nossas tentativas de “transduzir” algo dos ciclos revolutos de nosso pensar.

Ao imergirmos na vertigem das ondas do pensar, tentando agarrar algo que não se agarra e procurando por palavras, apenas, se muito, poderemos fluir em meio ao empuxo ondulatório de nossos pensamentos. Quando nessas cavidades, respirando o breve ar disponível naquelas profundidades, e, quiçá, deixando-o escapar, grafamos, com sulcos nos suportes, algo desses relevos que sobressaltam.

São essas sombras, em nós, que surgem em relevo, sem realidade, sem capacidade de despertá-las, na distância ocasionada pela falta de uma palavra. É uma sombra que urge e, sem cessar, é novamente tragada no interior abissal do corpo. No abismo da garganta. Ou, ainda, um vapor que escapa para o exterior, leve massa de uma palavra que se deixou escapar no ar e se esfarelou. (QUIGNARD, 2018, p. 56).

Aprender a escrever, sobretudo, escrevendo; abrindo cavidades no/do pensar; relacionando movimentos de escrita e pensamento, em constante movimento.

Deleuze (1988) utiliza-se do exemplo de um nadador para dizer que aprender não se trata de uma reprodução de movimentos, mas de uma conjugação não capturável, pois concerne a um misturar dos corpos, a um modo de compor no heterogêneo. Para aprender a nadar, ele diz, não basta imitarmos os movimentos do professor de natação, mas, de outro modo, só aprenderemos ao lançarmos nosso corpo e misturá-lo ao corpo da onda.

Quando o corpo conjuga seus pontos relevantes com os da onda, ele estabelece o princípio de uma repetição, que não é a do Mesmo, mas que compreende o Outro, que compreende a diferença e que, de uma onda e de um gesto a outro, transporta esta diferença pelo espaço repetitivo assim constituído. (DELEUZE, 1988, p. 31).

Esse desejo de aprender que conjuga movimentos e elementos compondo com suas diferenças, nos parece estar diretamente relacionado ao modo como operamos esse movimento de escrita. Interessou-nos talhar frases, parágrafos e capítulos com essas atmosferas do pensar, por vezes rarefeitas, noutros momentos “ao nível do mar”, imiscuídas aos movimentos, como esse das ondas no exemplo de Deleuze (1988).

O cineasta-pesquisador Sebastian Wiedemann (2016), embarcou vertiginosamente num modo de fazer em sua pesquisa que dialogou intensamente com o movimentar das ondas.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Ondas: um experimento em pensamento-cinema. Notas para uma poética da imanência*, ele misturou linguagens e texturas, e, assim, as grafias de seu trabalho não se reduziram à linguagem textual. Entre textos, imagens, sonoridades e links - que nos convidam a “sair” da tela -, sua escrita oscila, ondula, mergulha e experimenta. E, o faz, habitando um *espaço entre*, coligando arte, vida, cinema e pesquisa. Nesse ínterim, há uma seção dedicada à escrita, da qual, destacamos um excerto.

Escrever que também é filmar, filmar que também é escrever.

A escrita como um *grafismo-material* que não é mais do que preensão de forças. Lugar onde linhas deixam fios soltos para puxar forças. Escrita como ecoar, ressoar num *vai... vem...* com a matéria audiovisual, um (re)apresentar-variado. Uma variação rítmica que continua no papel.

[...] as ondas não podem ser compreendidas ou ditas, mas só experimentadas e a escrita é mais uma superfície desta experimentação-filme. Não se para, não se conclui, se passa, se vai, se volta, sempre pelo meio fazendo da escrita um livro aberto que é como uma onda, que é um desdobrar constante. (WIEDEMANN, 2016, p. 39).

Wiedemann (2016) entende a escrita como uma preensão de forças. Agarramos fios soltos de nosso pensar e tecemos correlações. Um dobrar e desdobrar constante, cujos resultados podem vir a ser lidos, vistos e/ou ouvidos, a depender da composição de linguagens implicada. Escrever diz respeito a um movimento de imbricar e grafar linhas por meio de linguagens, fazendo dançar esses diferentes modos de registrar nossas trajetórias pela vida.

Noutro momento propusemos pensar os suportes que abrigam esses sulcos, dos rastros de nossas próprias vidas, como *corpos-grafismos*. Isso que pensamos, de algum modo tangencia a proposta de Wiedemann (2016), pois ele propõe pensar a escrita como um *grafismo-material*, a habitar um lugar sempre pelo meio, independentemente se os sulcos produzidos foram feitos de modo audiovisual ou textual.

Esse modo de pensar, tomando o *meio* como força de composição, possibilita movimentos de escrita-pesquisa que dialogam com o movimentar das águas. “Pensar pelo meio das águas exige um arriscar-se a torná-las parceiras da escrita, deixar-se afetar por elas, tomá-las como meios, tomá-las pelo meio e, ao mesmo tempo, não as isolar dos meios que dependem para seguir existindo” (DIAS; WIEDEMANN, 2017, p. 2).

A seguir, pensaremos com os movimentos do filme *As Praias de Agnès* (2008), da cineasta Agnès Varda, um dos filmes de nossa série analítica. Nesse filme a cineasta toma o movimento das águas como um modo de transitar por entre as paisagens pelas quais trafegou

ao longo do processo de feitura do filme. “O que podem as imagens com o mar? Que desmesura da gramática audiovisual é preciso atingir para ser digno do mar, para estar à altura (medida) da vida?” (DIAS; RODRIGUES; PESTANA, 2015, p. 5).

Visamos pensar com o modo de composição do *dispositivo marítimo-transdutor* de Varda (2008), no qual, via linguagem audiovisual, a cineasta fez permear um movimento de mistura entre sua vida e os materiais que utilizou.

3.3. Seu corpo é o seu próprio jogo

O mar é só mar, desprovido de apegos,
matando-se e recuperando-se,
correndo como um touro azul por sua própria sombra,
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo,
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício.
Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e a sua dança.
Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo [...]
(MEIRELES, 2001, p. 449, *itálico nosso*)

Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue das minhas veias,
como os peixinhos nos rios...
(MEIRELES, 2001, p.488)

Se abrissemos as pessoas, encontraríamos paisagens.
A mim, se me abrissem, encontrariam praias.
(AS PRAIAS, 2008, 0’40’’)

Há algo de mar nas imagens que nos atraí... uma certa alegria infinita de *amar*.
(DIAS; RODRIGUES; PESTANA, 2015, p. 2).

Um mergulho no silêncio das ondas, um pulo dentro da fúria cósmica.
(WIEDEMANN, 2016, p. 81)

As ondas marítimas são formadas nas colisões de moléculas decorrentes de trocas energéticas entre o ar e o mar, de modo que fatores como a velocidade, intensidade, duração e extensão dos ventos influenciam diretamente esses mesmos aspectos da formação das ondas. Assim iniciam os movimentos ondulatórios no oceano, como rugosidades que podem se

dissipar no caso das ondas de menor proporção, ou mesmo se propagar misturando-se a outras ondas e a outras correntes de ar, chegando a viajar milhares de quilômetros (ONDAS).

Ao mergulharmos, impulsionando nosso corpo ao interior de uma onda, podemos até tentar calcular onde e quando iremos submergir, porém de modo impreciso, pois o efeito do arrastão pode nos puxar para espaços e temporalidades não previstos de antemão. Uma das sensações mais vívidas num mergulho é a incerteza do que poderá ocorrer nesse arrastão da onda. Se pensarmos num mergulho de modo literal, há alguns riscos enumeráveis, tais como o impacto da rebentação, o risco de cair em buracos, ser levado por correntes, cruzar com objetos e/ou animais marinhos, ser alvejado por raios, etc.

De certo modo, a decisão deliberada de saltar e misturar nosso corpo ao corpo de uma onda (DELEUZE, 1988), implica em pactuar com a guerra molecular ali em jogo, requer dobrar-se com a dança dessas partículas e espumas viajantes, sabe-se lá desde onde e para onde.

No filme *As Praias de Agnès*, de Agnès Varda (2008), parte da proposta é estruturalmente precisa, como a própria cineasta enuncia desde o início do filme: “Faço o papel de uma velhota, roliça e tagarela que conta sua vida” (AS PRAIAS, 2008, 0’15”).

Para compor esse movimento, Agnès convoca arquivos pessoais e boa parte de sua produção audiovisual dentre filmes e projetos realizados desde o ano de 1955, quando lançou seu primeiro filme *La Pointe Courte*, uma adaptação do livro *Palmeiras Selvagens* de William Faulkner (1939). Além dessa, outras de suas produções audiovisuais são trazidas à baila, tais como: *A Ópera-Mouffe* (1958); *Cléo das 5 às 7* (1962); *Saudações, cubanos!* (1963); *As Duas Faces da Felicidade* (1965); *As Criaturas* (1966); *Black Panthers* (1968); *O Amor dos Leões* (1969); *Nausicaa* (1970); *Daguerreótipos* (1976); *Uma Canta, a Outra Não* (1977); *Murs Murs* (1981); *Documentira* (1981); *Sete quartos, cozinha, banheiro... imperdível* (1984); *Os Renegados* (1985); *Jacquot de Nantes* (1991); *As Cento e Uma Noites* (1995); *Os catadores e eu* (2000); *Patatutopia* (2003); *L’île et elle* (2006).

Antes de convocar tais produções, Varda invita o mar como uma força de composição do filme. Desde o título e das sequências iniciais ela decide misturar suas composições vitais a encontros marítimos. De largada, lá está essa força aquática, apenas como sonoridade nos primeiros segundos. Na primeira imagem, um horizonte tornado plano de fundo para uma caminhada ao revés da cineasta, a qual apresenta-se como uma personagem que contará a própria vida e nos apresentará como seu modo de viver mistura-se às praias nas quais trafegou. Dali adiante, o vai e vem das ondas em composição com seu transitar vital semelha uma costura, uma troca energética tal qual entre o ar e o mar quando da formação de ondas.

O percurso de Agnès entre uma praia e outra nos lança num mesmo golpe a diferentes territórios e a temporalidades diversas.

O filme parte de uma praia belga, segue um percurso atravessando diferentes localidades praianas francesas, e, concomitante a tal deslocamento espacial, também nos misturamos às diferentes temporalidades produzidas nas imbricações entre os relatos, as reconstituições de ocorrências da vida de Varda, e as *grafias imagéticas* produzidas nesses encontros. Imagéticas, pois a relação de Agnès com as imagens é forte tanto na produção fílmica, quanto na produção fotográfica. Do mesmo modo, essa relação também é intensa nos diálogos com as referências de pintura apresentadas, e nos novos trabalhos de Agnès, como por exemplo as instalações em galerias utilizando-se de vídeos.

É curioso como esse “movimento marítimo” do filme não se reduz às referências das praias como localidades geográficas. Há uma expansão de tal chamamento para o modo de fazer do filme. Isso se dá, pois notamos haver uma conexão entre o fazer do filme, a própria vida da cineasta, e, a evocação de seus arquivos de vida para um modo de composição como o “grande exercício” do mar, descrito por Cecília Meireles (2001) no excerto que inicia esta seção. Um movimento que se mata e se recupera, arremetendo-se contra ninguém e voltando à sua própria sombra, num jogo em que seu corpo é o dançarino e seu corpo é a dança.

Vivemos esse gesto de *fazer conectar* no filme de Varda. A cineasta conecta arquivos, sua vida e as forças das ondas. Pensando dessa maneira, o filme *As Praias de Agnès* constitui-se como um corpo fílmico conectado e aberto à imanência dos encontros de seu próprio fazer.

Também é curioso como seus arquivos pessoais familiares, convocados desde o início do filme, misturam-se a seus arquivos profissionais, chegando a um ponto, em que *não há distinções entre um território e outro*. Transitamos num modo de vida que convive intensamente e de modo indistinto, com suas produções audiovisuais e também com seus familiares, vizinhos, entrevistados, amigos, gatos, rachaduras na parede, batatas envelhecidas, amor, morte, etc.

Em todo o filme, e, quiçá, em toda a obra vardiana, há um movimento vívido de fazer movimentar as partículas dos momentos e lugares, de compor com a apreensão das forças dos objetos, das pessoas, dos tempos e espaços na imanência de cada encontro, fazendo vibrar os instantes com a câmera em riste e jogando de modo performativo com as velocidades e moléculas ofertadas pelo acaso. Algo que ela afirma perseguir, ao dizer numa entrevista, como é intensa no filme a presença de Jacques Demy (seu marido falecido em 1990).

Os dois se conheceram nos anos 50, quando Varda foi a cineasta mulher da *nouvelle vague*. Antes de perder o grande amor, ela filmou sua pele, seu cabelo, seus olhos, como se tocasse seu corpo com a câmera. [...] Demy ocupa muitos “cômodos” do novo filme, que Varda define como uma casa. “Uma casa com muitas portas, em que se pode entrar, entrar de novo, mas não pela mesma porta. É o acaso que faz com que eu proponha, que o filme não seja uma verdade, que seja uma proposta que você aceita ou não” (FURLANETO, 2009).

Para esse mergulhar no filme, compondo com o amor, a cineasta nos permite entrar por diversas portas. Um modo de fazer mergulhar que se repete ao longo do filme. Uma intensidade que emerge por meio de fotografias e imagens em movimento de Jacques, nos encontros com os filhos Mathieu e Rosalie, e, até mesmo quando oferta flores a amigos falecidos que fotografou (dentre eles o ator e diretor de teatro francês Jean Vilar), os quais são retratados numa exposição de fotos suas, feitas para o *Festival d'Avignon* entre os anos de 1948 a 1960⁴¹.

Ao homenagear os artistas retratados, ela é filmada oferecendo-os rosas e begônias diante de suas fotografias. Ao final da encenação, já envolta em lágrimas, ela recorda de Jacques Demy e vemos imagens de seu túmulo repleto de flores: “não há morte que não me lembre a dele. Não há lágrimas, não há rosas, não há begônias que eu não deite por Jacques, o mais querido dos mortos” (AS PRAIAS, 2008, 43’25”).

Dali rumamos a alguns mergulhos costurados por outro tipo de onda, a Nova Onda (*Nouvelle Vague*), movimento artístico contrário ao modo de produzir cinema das superproduções norte-americanas da época e que buscava retratar questões cotidianas e intimistas. Foram produzidos filmes de baixo orçamento desde o final da década de 50 por cineastas franceses tais como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, François Truffaut, Chris Marker, Jacques Demy e também por Agnès Varda, pois seu filme *Cléo das 5 às 7*, é considerado um dos filmes mais importantes da *Nouvelle Vague*.

Percebendo o filme desse modo, podemos inferir tratar-se de uma composição filmica tecida com as produções imagéticas de Varda, numa costura marítima imiscuída a seus movimentos vitais. As trocas energéticas da cineasta com o fazer do filme, acentuam-se nos encontros com pessoas, lugares e arquivos. Esse movimento, pode ser tido num primeiro momento como autobiográfico, gesto realçado inclusive com o mote de lançamento do filme, que, à época, foi anunciado como sendo o filme de despedida de Agnès.

⁴¹ *Je me souviens de Vilar en Avignon - photographies d'Agnès Varda*. Disponível em: <<http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2007/je-me-souviens-de-vilar-en-avignon>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

No entanto, nos chama atenção, com o avançar do filme, o modo como as fronteiras entre arquivos pessoais e arquivos profissionais se dissolvem. Isso pode ser proposital, inclusive se levarmos em conta que apesar de nos apresentar fotografias familiares imiscuídas à sua árvore genealógica nos primeiros minutos do filme, a cineasta, que mudou seu nome de nascimento aos 18 anos de Arlette para Agnès, afirma não sentir saudades de sua infância e gostar apenas de apreciar as fotografias daquela época. “Diz-se que a infância é fundadora, que nos estrutura e não sei o quê. Eu não estou muito ligada à minha infância. Não me serve de referência aos pensamentos, não é uma inspiração. Enfim, não sei.” (AS PRAIAS, 2008, 6’20”).

Se da infância não há inclinação nostálgica, mas apenas uma breve marcação histórica no início do filme, desprovida de apegos, a vida da ex-Arlette que iniciou sua carreira profissional como fotógrafa, confunde-se com essa vida das imagens produzidas por ela. Talvez uma experiência vital que habita um reino de metamorfose como Cecilia Meireles (2001) descreve o mar, descartando a necessidade de uma terra fixa, pois o mar tem em seu corpo o seu próprio jogo.

O baralhamento das fronteiras imagéticas de Varda produzem um modo de vida no qual sua produção imagética também é a produção de sua própria vida, de seu modo de vida composto nessa desconexão de limites, nos agenciamentos entre uma coisa e outra, nas conexões entre um corpo e outro. Nesse sentido, suas imagens constituem-se como sua própria vida, e, ademais, sua própria vida como imagem, conectadas num movimento de conjugação do próprio corpo e vida às corporalidades de seus materiais compositivos.

Nestas ondulações, temos imbricações entre corpos imagéticos e corpos humanos. De modo similar imbricam-se as moléculas do ar e do mar, ao guerrearem em meio à produção das rugosidades marítimas viajantes. Estas, conectam-se a outros ventos, a outras ondas, a outros rumos: micro-vidas compondo com as velocidades e intensidades das torrentes e correntes, e, do corpo a corpo das/nas ondas do mar (DELEUZE, 1988; WIEDEMANN, 2016).

Ondas... que são a vida mesma, que não se distinguem da vida. Estar com elas afirmando que só há Vida e nunca minha vida, que só há corpos e nunca meu corpo, que só há *composição entre corpos*. Somos ondas entre ondas, imagens entre imagens, corpos entre corpos (WIEDEMANN, 2016, p. 112, *itálico nosso*).

Tais movimentos de certo modo desorganizadores, coligam elementos de um modo de viver que ao invés de apenas buscar fixidez territorial, também mira a agitação das partículas, as danças dos elementos, e, ademais, também atenta aos modos de *fazer conectar* dos materiais, aos modos de composição da vida.

Em todo caso, puro plano de imanência, de univocidade, de composição, onde tudo é dado, *onde dançam elementos e materiais não formados que só se distinguem pela velocidade, e que entram nesse ou naquele agenciamento individuado de acordo com suas conexões, suas relações de movimentos [...]* A questão não é a da organização, mas da *composição*; não do desenvolvimento ou da diferenciação, mas do movimento e do repouso, da velocidade e da lentidão. A questão é a dos elementos e partículas, que chegarão ou não rápido o bastante para operar uma passagem, um devir ou um salto sobre um mesmo plano de imanência pura (DELEUZE, 2012, p. 42-43, *itálico nosso*).

Imanência pura de uma vida de imagens. E, imanência pura das imagens de uma vida. Tal como Cecilia Meireles (2001) diz ser moradora das areias, poderia Agnès dizer ser moradora das imagens? Pensamos o mar na obra de Varda não apenas como lugar geográfico, mas como um modo de conexão de elementos, um modo de guerrear de suas composições vitais.

Assim, o seu modo de agenciar as imagens, de fazê-las gritar, dançar, chorar e espirrar sensações não nos parece tratar-se de uma referência apenas espacial, mas também um modo de compor a própria vida, uma vida que habita uma casa de imagens, um corpo de imagens, composto por portas e janelas imagéticas, intensidades, densidades e velocidades nas quais o modo de compor (com) as imagens, também é o modo de compor a própria vida. “Poética da existência como *poética da imanência*, onde cada movimento não faz outra coisa que se verter, uma e outra vez, na própria vida” (WIEDEMANN, 2016, p. 12, *itálico do autor*)

Uma vida que faz seu próprio corpo transitar *entre* os corpos de uma mídia e outra: fotografia, cinema, artes visuais. Tudo junto e misturado, como na instalação *Agnès Varda in Californialand*, na qual essa sensação consubstancia-se por meio da produção literal de uma obra com o formato de uma casa, construída com películas filmicas. “Esse é o lugar em que eu moro, eu moro dentro do cinema” (AGNÈS VARDÀ IN, 2’30”). Uma casa composta por imagens, pois o principal material utilizado para dar forma à habitação foram tiras de película filmica. E, além disso, uma casa pulsando com as imagens, pois a vida de Agnès mistura-se a elas sem muito esforço, por tratar-se de como ela compõe seu modo de viver, um “modo marítimo”, pulsando por, e com, as imagens de sua vida.

3.4. Do *modo marítimo* de viver uma aula

Escrita que se chove ondas, que se inunda superfícies de vida.
Crianças que brincam, que esqueceram dos nomes e dos pronomes. Verbos molhados e com fome: Chover, viver, passar, ondular, durar...

Confundiram-se com elas, com as ondas, pois nunca se tratou de nós, mas do que passa através e entre nós.
(WIEDEMANN, 2016, p. 81).

Ao deslocarmos tal discussão ao campo educacional, pensamos que esse modo marítimo de fazer vibrar a vida remete-nos ao modo de viver uma aula, deslizando por materiais e intensidades, como uma dança de elementos que não diz respeito apenas aos motes temáticos, mas também, e principalmente, às oscilações, às temporalidades, às sensações.

Tais movimentações parecem o deslocar ondulatório do mar, esse avançar contra ninguém dobrando-se no próprio corpo e com os corpos que mergulham num corpo-aula. Corpos diversos os quais ao submergirem, tomam parte na guerra das partículas, disparada pelos materiais e intensidades que compõem a matéria viva de uma aula.

Uma aula como um espaço aberto a conexões entre territórios estabelecidos e as infinitas aberturas para outras relações e outras e outras: ondulações imponderáveis que se dissipam e que viajam por milhares de quilômetros nas rotações do pensar.

Deleuze e Parnet (1988), entendem uma aula como matéria em movimento, como emoção. “Sentimos o deslocamento dos centros de interesse, que pulam de um para outro. Isso forma uma espécie de tecido esplêndido, uma espécie de textura” (p. 85).

Pensamos que uma aula pode produzir texturas desse *modo marítimo*, como uma vida que vive das e nas imagens: modos de viver que podem viajar por espaços-tempos incomensuráveis.

Deleuze diz que as aulas têm um aspecto musical, oscilações, reações, perguntas, interrupções e, o mais interessante, um *efeito retardado*, pois pode ser que alguém não capte algo de imediato, mas, noutro momento, o que foi dito pode atravessá-lo de algum modo, basta esperar.

Digamos que é mais uma concepção musical. Para mim, uma aula é... Não interrompemos a música, seja ela boa ou ruim. [...] É o meu modo de ver as coisas. Conhecendo um público, o que foi meu público, penso: “Sempre tem alguém que não entende na hora. E há o que chamamos de efeito retardado”. Também é como na música. Na hora, você não entende um movimento, mas, três minutos depois, aquilo se torna claro porque algo aconteceu nesse ínterim. Uma aula pode ter *efeito retardado*. Podemos não entender nada na hora e, dez minutos depois, tudo se esclarece. Há um efeito retroativo. Se ele já interrompeu... É por isso que as interrupções e perguntas me parecem tolas. Você pergunta porque não entende, mas basta esperar. [...] Se você não entende algo, pode ser que entenda depois. [...] Uma aula é emoção. É tanto emoção quanto inteligência. Sem emoção, não há nada, não há interesse algum. [...] Não é uma questão de entender e ouvir tudo, mas de acordar em tempo de captar o que lhe convém (DELEUZE e PARNET, 1988, p. 84, *itálico nosso*).

Doutro modo, o professor Julio Groppa Aquino (2016) trata de tal efeito, pensando com o *delay* desses diálogos:

O diálogo que aí se estabelece, sempre em *delay*, firma-se, então, como projéteis que rompem a barreira do instante, dando passagem a forças que podem se consumir de imediato ou, quiçá, gerar efeitos múltiplos, mas sempre tardios, sobre os quais o mestre não disporá de nenhum tipo de controle ou previsão. Ele apenas lança os dados, sem poder testemunhar o desfecho de sua ação. Assim, mestre e discípulo ligam-se um ao outro não pelo que o primeiro é, mas por aquilo que, quando já apartados um do outro, o segundo poderá vir a ser. Khrónos os separa; Aion os reúne. (AQUINO, 2016, p. 12-13).

Ao dispormos as peças desse jogo no tabuleiro, vislumbramos esse *modo marítimo* de lidar com as velocidades, intensidades, durações e extensões dos ventos, como o lidar de um modo de viver, seja uma onda, um filme, uma aula, uma vida.

Tal como a força das ondas pode se dissipar ou conectar-se a outros corpos (DELEUZE, 1988), compondo com outros ventos, tempos e rumos, a força de uma vida e de uma aula pode “se consumir de imediato ou, quiçá, gerar efeitos múltiplos” (AQUINO, 2016, p. 13), acerca dos quais, nossa única certeza é a imprecisão de sua previsibilidade.

Assim, se desprovidos de apegos dispormos nosso próprio corpo e vida a cruzarmos esses territórios de metamorfoses, as únicas certezas porventura tratarão dos descolamentos de aspectos meramente territoriais, e, dos deslocamentos das miradas e auscultas para diferentes modos de extrair vida dos materiais aos quais nos conectamos.

Vivemos nesses *espaços entre*, nessas imbricações das forças com as quais compomos nossos modos de viver.

“Entres” feitos para roer margens e arrastar tudo que se quer fixo, para decompor significações e desmoronar julgamentos, irrigar os limites e engravidar a Terra com novos possíveis. Carregar para longe e inventar distâncias, abrir outros encontros, inimaginados. Distâncias que são diferenças, multiplicidades não métricas, anexatas, rigorosas, desdobradas ao infinito. Um chamado a experimentar a comunicação e a educação de modos muito distintos (DIAS; WIEDEMANN, 2017, p. 5).

E, ao vivermos nosso corpo como nosso próprio jogo, nesses “entres”, desse modo aquático/marítimo, desfocamos fronteiras e podemos fazer cruzar diferentes materiais, num diálogo que não se reduz a espaços, mas faz misturar tempos, criando espaços-tempos outros, na singularidade e principalmente na imanência dos encontros, de modo a imiscuir modos de pensar mar, ondas, escrever, aprender, imagens, aula, etc.

3.4. Considerações últimas do capítulo

aquele que escreve é um homem com o olhar fixo, o corpo petrificado e as mãos estendidas, suplicando por palavras que lhe fogem (QUIGNARD, 2018, p. 16).

Escrever como os afetos das ondas: escapar, arrebentar, arrastar. Compor um plano construtivo com esses afetos no papel, ser digno deles, ser com eles, devir-onda (WIEDEMANN, 2016, p. 39).

Para escrever essas linhas, estivemos por todo o decurso dessa pós-graduação constantemente à espreita das palavras. Buscamos relacionar elementos desde nossos materiais, e, no corpo a corpo com eles, nos embrenhamos em tentativas de extrair um modo de compor, um modo de redigir grafias resultantes desse percurso. Nesse sentido, nos parece que escrever também diz respeito a um movimento que só conseguimos aprender e fazer, se conjugarmos corpo e vida aos atravessamentos desses fluxos dinâmicos.

No capítulo 2, problematizamos o termo arquivo morto, buscando pensá-lo de outros modos. Nesse capítulo, ressaltamos que grafar a própria vida, pode corresponder a “criptar” pedaços de duração por meio de uma linguagem. “A implicação total na cripta, eis o que é escrever: Como criptar a vida? Como viver-ler-escrever para que obra, alma, corpo, passado não formem mais que um único bloco?” (QUIGNARD, 2018, p. 106).

Dizemos isso, pois para traduzir/“transduzir” os movimentos do nosso pensar em grafias sulcadas em suportes, pensamos ser necessário que habitemos e atravessemos o que

temos chamado de *espaços entre*, mergulhando num corpo a corpo (DELEUZE, 1988), de um *modo marítimo*, com nossos materiais.

Desta maneira, aprender a redigir algo diante desse alvo abismo, da tela branca à nossa frente, requereu mergulhos constantes nas ondas do pensar, correlacionando as palavras que emergiam em meio às imbricações dos movimentos e das diferenças dos materiais de nossa pesquisa.

Do mesmo modo, podemos habitar uma aula, dialogando com a profusão de elementos combinados e recombinações por meio dos encontros e movimentos estabelecidos naquele espaço-tempo.

Para Deleuze (1985), os movimentos entrelaçam-se infinitamente, dobrando-se uns sobre os outros, transitando *entre*, vibrando em ritmos, densidades e velocidades incomensuráveis.

há sempre muitos movimentos infinitos presos uns nos outros, dobrados uns nos outros, na medida em que o retorno de um relança um outro instantaneamente, de tal maneira que o plano de imanência não para de se tecer, gigantesco tear. Voltar-se-para não implica somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se [...] Cada movimento percorre todo o plano, fazendo um retorno imediato sobre si mesmo, cada um se dobrando, mas também dobrando os outros ou deixando-se dobrar, engendrando retroações, conexões, proliferações, na fractalização desta infinidade infinitamente redobrada. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 49).

Um imenso tear que avança, desvia, retorna, perde, apaga, tal qual pode ocorrer com uma aula, o balouço das ondas e as oscilações da escrita. “Uma escrita, que escapa, que passa, que faz passagem, que dobra e desdobra, que se arrebenta, repete, volta e recomeça” (WIEDEMANN, 2016, p. 39-40).

Esse modo de pensar o movimento pode soar repetitivo num primeiro momento, incitando-nos a buscar substituições de um termo por outro, tal como tentamos operar ao longo desse capítulo, evocando termos como trânsito, vibração, movência, tradução, mobilidade, etc.

De todo modo, vale dizer que não utilizamos tais palavras como meros sinônimos, mas também como materiais de composição desse texto. O que nos parece mais interessante nessa discussão é justamente esse escape, o qual tentamos notabilizar nessas linhas: no encaixe do movimento, ao tentarmos encurralá-lo, ele escapa. Uma outra vez, e outra e outra. Como se o movimento continuamente reivindicasse por movimento, como se estivéssemos a rodear um círculo que prolifera a cada tentativa de circundá-lo. “O que o pensamento

reinvidica de direito, o que ele seleciona, é o movimento infinito ou o movimento do infinito” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 47-48).

Como se o movimento não cessasse de dialogar com o movimento, produzindo infinitos encadeamentos e variações.

Pensando com Deleuze (1985; 1988) e com Deleuze e Guattari (2010), o movimento prolifera em variações infinitas de *movimentos em movimento*. Quando um movimento é lançado a um tabuleiro, ele passa a compor com os demais movimentos que já estão no tabuleiro, fazendo atritar as forças em jogo de modos não mensuráveis, produzindo assim composições de modos de mirar e compor, de aproximar e afastar, de pensar, e, portanto, de viver o jogo em questão. Modos em composição, em pleno jogo de múltiplos *movimentos em movimento* nos tabuleiros do viver.

Dessa forma, parece-nos que escrever trata-se de um movimento de translação, que “transduz” as ambiências, acelerações e velocidades que habitamos em pensamento, para um território “outro”, dos sulcos em suportes. Algo, quiçá, entre a ideia de *corpos-grafismos* que propomos, e, o *grafismo-material*, proposto por Wiedemann (2016).

Esses suportes, compostos por materiais palpáveis, como o papel, o pergaminho, o tecido, as películas filmicas ou os suportes digitais, implicam diferentes modos de inscrever grafias. Seja por meio de fricções diretas entre os corpos que sulcam e os que são sulcados, ou, por inscrições que demandam softwares de codificação e decodificação.

Assim, o escrever traslada-nos a percorrer um espaço *entre* partes, e, concomitantemente, dissolve fronteiras, conectando-nos às vibrações das correlações de forças dos jogos que habitamos.

Ora, se escrever diz respeito a grafar pedaços de duração de nossas próprias vidas num suporte, por meio da linguagem escrita e de um movimento concomitante de vibração e tradução/transdução, do mesmo modo, também poderíamos considerar, assim como o fez Wiedemann (2016) e Agnès Varda (AS PRAIAS, 2008), que grafar nossas trajetórias via linguagem audiovisual também se trata de um modo de traduzir nossos rastros vitais em uma linguagem “outra”, tal como propôs a tradução de Quignard (2018) para os versos de John Donne.

Assim, se acaso dedicássemos nossos dias a captar imagens e sonoridades de nossas trajetórias por meio do audiovisual, não estaríamos também a pelear com processos de *fazer ler-escrever* o desaparecimento de uma vida (DIAS, 2014)? Lidando com constantes “sepultamentos” de pedaços de tempo recortados e traduzidos numa linguagem “outra”? A

qual, ao invés de lidar com letras negras num fundo branco, impeliria-nos a compor com densidades luminosas e sonoras?

Nesses rumos, a cada peça produzida, a cada fragmento “corpóreo” que nos dedicássemos a criptar/ “sepultar”, por meio, por exemplo, de arquivos textuais ou audiovisuais, estaríamos traduzindo nossas próprias vidas numa linguagem “outra”. Estaríamos a criar nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013), e, por conseguinte, a lidar com uma atmosfera de um certo tipo de morte, algo da ordem de uma “pós-vida”, tendo em vista que tais grafias podem vir a multiplicar-se em possibilidades conectivas.

Corpos sulcados com grafias: *corpo-grafias*. Talhaduras espaço-temporais, vivas, em arquivo.

4. PENSAR FRONTEIRAS

4.1. Prévias do capítulo

O diário do fim é uma luta contra o fim - até o fim absorver o diário junto com o resto, poderíamos dizer. Mas isso não está certo: a morte pode me impedir de continuar meu diário, mas não pode desfazer o diário. O papel tem seu próprio ritmo biológico. Vai durar muito mais que eu. Ele acabará amarelando e desmoronando, mas o texto que ele carrega terá suas próprias reencarnações; pode mudar de corpo, ser recopiado, publicado. Eu serei incinerado, meu corpo reduzido de um para zero. Eu serei preservado, meu diário ficará em uma prateleira nos arquivos. Eles vão me publicar, multiplicando meu texto, de um, para um mil. Tendo lido tantos livros do passado, ou manuscritos escritos por aqueles mortos há muito tempo, sei que a sobrevivência literária não é ilusão. Daí a importância dos últimos testamentos e vontades. Se você quiser levar seus segredos com você para o túmulo, tenha seu diário colocado no seu caixão. Se você preferir sobreviver, escolha o executor de sua propriedade com cuidado. Caso contrário, daqui a uma ou duas gerações, o seu diário acabará no lixo ou numa loja de segunda mão. Se você tiver tomado medidas de precaução, você ainda morrerá, mas seu diário não. (LEJEUNE, 2009, p. 198, tradução nossa).

Para delinear nosso conjunto analítico, conforme expusemos no capítulo 1, conjugamos diversos elementos dentre estudos teóricos, experiências e buscas por materiais que pudessem constituir um território fechado e também amplo. Assim o fizemos, pois ao mesmo tempo que nos empenhamos a delimitar fronteiras por meio de critérios também buscamos possibilitar conexões com o fora dessas delimitações.

Ao experimentarmos algumas tentativas de circunscrever nosso conjunto analítico, notamos que tais movimentos poderiam tomar parte de nossa pesquisa como elementos composicionais. Percebemos que as fronteiras de tais espaços não dariam conta de totalidades, e, ademais, não poderiam frear conexões com o fora dessas cercaduras, dada a multiplicidade de possibilidades conectivas entre as partes e o todo (DELEUZE, 1985). Pelo contrário, esses diálogos “dentro-fora” constituíam-se como elementos de composição em constante e incessante movimento. A nós, caberia adentrar esses vórtices turbilhonados do pensar, recortar movimentos em pleno movimento e coligá-los ao nosso jogo analítico, experimentando realizar tais montagens em ato, via escrita.

Assim, nos pareceu que esse *espaço entre*, onde vibram as ressonâncias de encontros de diferentes forças e de diálogos em *delay* (AQUINO, 2017), diz respeito a uma ambiência

não capturável, que não responde a sujeitos e nem a objetos, mas compõe com as pulsações das trajetórias humanas e não humanas, que ali, podem vir a ser friccionadas.

Propomos pensar esse *espaço entre* como uma espécie de ambiência, na qual, tomando espaços de pensamento como superfície, múltiplos fatores podem ser conjugados e articulados por meio de cruzamentos de linhas de forças de diferentes temporalidades, velocidades, densidades, ritmos e escalas.

No capítulo três, ressaltamos que ao habitar esses *espaços entre* do pensar, correlacionamos diferentes movimentos da pesquisa, em pleno movimento, ao buscarmos traduzir a ebulição de nosso pensar à linguagem escrita. Nesses espaços fronteiriços, entre uma linguagem e outra, tecemos relações, fazendo desse lugar um espaço de encontro, o qual compreendemos como *uma ambiência*, um espaço de arranjos e combinações. Quiçá um vento, do qual podemos vir a resfolegar suas partículas. Isso dependerá de cruzarmos ou não com suas correntes, sejam elas brisas, lufadas ou até vendavais. “A escritura não tem outro objetivo: o vento, mesmo quando não nos movemos [...] Estranha ecologia: traçar uma linha, de escritura, de música ou de pintura. São correias agitadas pelo vento” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 89).

Por isso, nesse capítulo dedicamos nossos esforços a pensar correlações entre esse *espaço entre*; o conceito de *plano de composição* trabalhado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010), no livro *O que é a Filosofia?*; e, o último texto de Gilles Deleuze (2016), *A imanência: uma vida...*

Pensando esse último texto de Deleuze, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2000), escreveu: “O lugar dessa vida separável não está nem neste mundo nem no outro, *mas entre os dois*, numa espécie de feliz *intermundo* que ela parece abandonar só a contragosto” (p. 179, *itálico nosso*). Esse meio, entre um mundo e outro, parece ter encontrado algum tipo de corpo via escrita, por meio dessas linhas últimas de Deleuze, as quais seguem vivas e a proliferar outros giros, outros fluxos, pulsando inclusive aqui, nessas linhas que redigimos.

Por isso, gostaríamos de relançar nosso olhar para a citação com a qual iniciamos esse capítulo, também a tratar de registros sulcados em suportes no espaço-tempo desses “intermundos”. Lejeune (2009), pensa a seu modo esse *espaço entre*, quando, via escrita, alguém registra movimentos do que ele diz tratar-se de uma luta contra o fim de certa maneira concernente a um modo de estender a existência. Assim, os registros da própria vida corporificando um tipo de imortalidade, tendo em vista que tal registro pode vir (ou não) a ser multiplicado e ter uma sobrevida quantitativamente mais ampla do que as possibilidades biológicas de nossos corpos orgânicos.

O historiador Philippe Ariès (2003) faz referência à importância dos registros pessoais de uma vida para o rito mortuário. Outro historiador francês, Philippe Artières (2013; 1998), ao trabalhar em textos especificamente acerca da temática dos arquivos pessoais, sugere que estes concernem a nossos outros corpos. O filósofo russo Boris Groys (2008a, 2015), argumenta que, a associação de arquivamentos de diferentes tipos de configurações de nossos corpos, às evoluções tecnológico-científicas, poderia significar um certo tipo de imortalidade.

De outro modo, interessa-nos considerar que não seria necessariamente preciso que alguém morresse para que um *espaço entre* saltasse em relevo. Poderíamos, por exemplo, pensar nas possibilidades de dialogar com registros feitos há intervalos amplos de tempo, tendo como referência o tempo presente. E, vale ressaltar, tais conversações com arquivos podem ser feitas com registros sulcados em diferentes suportes, inclusive em películas filmicas.

O cineasta Jonas Mekas, por exemplo, produziu o que ele chamou de filmes-diários, por meio dos quais tomava notas de sua própria vida diariamente, registrando imagens e sonoridades que lhes pareciam interessantes, em detrimento de outras, as quais mantinha fora de quadro. Ele dizia entender tal procedimento apenas como um modo de se preparar para o momento em que estaria pronto para fazer um filme “de verdade”, quando, por conta desses seus repetidos “treinos”, ele finalmente viria a ter a habilidade necessária para realizar tal empreitada. Ele relata ter feito seus registros desse modo por aproximadamente dez anos, entre a sua chegada na cidade de Nova Iorque em 1949 até aproximadamente 1961, período em que apenas tomou notas imagéticas. Os afazeres cotidianos do diretor de *Ao Caminhar Entrevi Lampejos de Beleza* não o permitiam parar para fazer um filme do modo como, à época, ele julgava adequado. Por esse motivo, ele dedicava as fatias de tempo que tinha disponível diariamente para grafar breves pedaços de película. Entre 1961 e 1962, Mekas revisitou todo esse material e mirou *conexões* entre as notas. Ele relata ter sobressaltado um lugar no meio, fios unificadores *entre* uma coisa e outra.

Ao ver aquele material antigo, notei que havia várias *conexões* nele. As sequências que considerava totalmente desconectadas de súbito começaram a parecer um caderno de notas com muitos *fios unificadores*, mesmo naquela forma desorganizada. [...]

Percebi outra coisa. No começo pensei que houvesse uma diferença básica entre o diário escrito que alguém escreve à noite, e que é um processo reflexivo, e o diário filmado. Em meu diário em filme, pensei, eu estava fazendo algo diferente: *estava capturando a vida, pedaços dela, enquanto ela passa*. Mas percebi bem cedo que não era tão diferente, afinal. (MEKAS, 2013, p. 132-133, itálico nosso).

Nos parece interessante perceber o efeito em Mekas, do encontro com esse *espaço entre*, nesse caso, um lugar que tomou corpo nas relações efetivadas *entre* suas notas, e, o qual só passou a existir por meio das *conexões* que ele fez após mais de dez anos sem revisitar aquele bloco de registros imagéticos.

As notas vistas separadamente lhe pareciam imagens soltas, as quais, num primeiro momento, ele nem mesmo considerava como parte de um processo de feitura de um filme. No entanto, ao debruçar-se sobre tal material, de modo a produzir fios unificadores a trafegar entre uma grafia imagética e outra, ali, poderíamos arriscar dizer que o cineasta experimentou habitar *espaços entre*, lugares tecidos na urdidura desses fios conectivos, nessas relações *entre* as forças de experiências, sensações, luzes e sonoridades. Somam-se a isso, as próprias características físico-químicas das películas filmicas utilizadas e também o gesto de misturar-se a elas, cortando, emendando, selecionando, descartando. A montagem como um movimento que interconecta coisas outrora separadas e que poderiam manter-se separadas, não fosse a mão de quem pensa, compõe e efetiva suas conexões.

4.2. Fronteira(s) entre materializar e fazer durar

Por quanto tempo duram os registros que grafamos num suporte? Elaborando de outro modo: nossas corpo-grafias podem viver por quanto tempo? É importante pensar nisso, pois se os materiais forem destruídos, como poderemos acessar seus conteúdos? Como poderemos experimentar as sensações neles grafadas? E, a respeito dessas sensações que talhamos nos suportes, como e quanto duram?

Vislumbramos dois caminhos para pensar essa questão. A nosso ver, ambos estão imbricados. O primeiro, trata da duração material do suporte. O segundo, da duração dos blocos de sensação entalhados em suportes.

Para realizar quaisquer registros, necessitamos da materialidade de um suporte para corporificar as linhas que grafamos. Por esse motivo, justifica-se a importância de pensarmos nas características dessas superfícies materiais de inscrição de informações, pois são o meio de materialização das linhas que tecemos.

Ao buscarmos pelo termo “suporte” na bibliografia estudada, notamos a ocorrência de maiores explanações apenas quando esse vocábulo está ligado a outras discussões, como por exemplo, a definição de “documento”. Nessa senda, notamos que a compreensão do que pode

ser um documento geralmente está aliada a uma conjunção de fatores entre o conteúdo, o modo de registrar e o material do registro.

A arquivista Rosely Curi Rondinelli (2013), realizou uma revisão de conceitos acerca dos documentos arquivísticos. Ao comparar diferentes concepções da definição de *documento*, ressaltou que *a materialidade dos suportes* é um aspecto relevante em praticamente todas elas.

Outro aspecto a ser considerado diz respeito à fisicalidade, ou materialidade do documento. Cabe registrar que o tema, embora permeie os discursos dos autores da ciência da informação aqui estudados, é bem mais recorrente e mais explicitamente abordado na área arquivística. Aí, a ideia de um conteúdo fixado num suporte aparece na maior parte dos conceitos de documento, o que, há que ressaltar, não significa o atrelamento da entidade documental a um determinado tipo de suporte, mas à necessidade de estabilidade e permanência desse mesmo conteúdo. Assim, independentemente da ênfase dada, *podemos identificar na materialidade um ponto de convergência* entre a ciência da informação e a arquivologia no que diz respeito ao conceito de documento. (RONDINELLI, 2013, p. 53, *itálico nosso*).

Uma das primeiras definições apresentadas pela autora, é a de Paul Otlet (1934), considerado um dos pioneiros da ciência da informação, ao dizer que um documento é “um suporte de certa matéria e dimensão [...] no qual se incluem sinais representativos de certos dados intelectuais” (apud RONDINELLI, 2013, p. 31).

Nessa argumentação, o autor belga inicia a proposição demarcando a importância do suporte para que um documento tenha existência, mencionando como exemplos: “volumes, folhetos, revistas, artigos, cartas, diagramas, fotografias, estampas, certificados, estatísticas, discos, películas cinematográficas” (apud RONDINELLI, 2013, p. 31). É interessante notar como os exemplos elencados por ele são constituídos por suportes de diferentes materiais, conteúdos e modos de realização do registro, sendo que o último item mencionado refere-se a uma superfície de inscrição utilizada por cineastas para a realização de suas grafias.

Outra discussão relevante, também trabalhada por Rondinelli (2013), é a capitaneada por Michael Buckland (1991), no texto intitulado *Informação como Coisa*. Para o autor inglês há três modos de compreender a informação: informação-como-processo, informação-como-conhecimento, e informação-como-coisa. O primeiro, diz respeito ao ato de informar e ao processo que tal feito pode desencadear, pois o autor argumenta que mudanças acontecem quando alguém é informado de algo. Esse movimento desencadeado pode inclusive incorrer em produção de conhecimento, o segundo modo de compreensão ressaltado por Buckland, compreendido por ele como algo intangível, dado não ser palpável nem mensurável.

O terceiro modo, refere-se às coisas tangíveis que poderiam ser consideradas informativas pelas pessoas, tais como livros, fotografias, mapas e sons. Nesse caso, Buckland diz ser importante mudar a maneira de arguir o conceito, pois, a seu ver, é mais relevante identificar por meio de quais objetos alguém pode ser informado do que classificar objetos como exemplos de informação-como-coisa (BUCKLAND, 1991, p. 3).

Importa ressaltar que no texto de Michael Buckland, há uma ressalva acerca da distinção entre tangíveis (informação-como-coisa) e intangíveis (informação-como-conhecimento). Apesar da tangibilidade da informação-como-coisa, o conhecimento também pode ser apreendido pelo cérebro como algo que desencadeia uma reação física. No entanto, apesar dessa observação, o autor afirma ser importante diferenciar o conhecimento do armazenamento de informações, e conclui, que a materialidade é uma característica crucial para o manejo de uma *informação-como-coisa*. Dessa perspectiva, para que o manuseio físico de um objeto ocorra, o conhecimento deve estar necessariamente codificado em uma forma tangível (BUCKLAND, 1991).

Conhecimento, entretanto, pode ser representado, simplesmente como um evento que pode ser filmado. Entretanto, a representação nada mais é que conhecimento assim como o filme é o evento. Qualquer outra representação é necessária em sua forma tangível (código, sinal, dados, texto, filme, etc.) e somente representações do conhecimento (e de eventos) são necessariamente “informação-como-coisa”. (BUCKLAND, 1991, p.3).

Essa discussão, da informação-como-coisa, amplia as noções do que pode ser considerado um documento e também as perspectivas acerca de como pensar sua materialidade. O autor inclusive elenca como um dos propósitos dessa expansão, a possibilidade de esse conceito fazer a ciência da informação dialogar com campos heterogêneos (BUCKLAND, 1991).

No campo da arquivologia, a materialidade do suporte também é bastante ressaltada quando se busca definir o termo *documento*. A perspectiva de Vincenta Cortés Alonso (1989), compreende-o como “o testemunho da atividade do homem, fixado em um suporte perdurável” (Apud RONDINELLI, 2013, p. 46). Nessa mirada da arquivista espanhola, notamos uma ênfase à necessidade de que esse material perdure, sugerindo portanto a indispensabilidade de se preservar os suportes, para que assim seja possível ampliar o tempo de vida daquilo que foi testemunhado e grafado.

Nesse sentido, a vida do material dependerá da política de preservação adotada por seu detentor, pois preservar refere-se mais a um processo do que a algo acabado. O pesquisador

Carlos Roberto de Souza (2009), em sua tese de doutorado intitulada *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*, pondera sobre isso com enfoque na preservação audiovisual, destacando que um filme nunca está preservado, mas pode *estar em processo de preservação*.

A preservação será entendida como o conjunto dos procedimentos, princípios, técnicas e práticas necessários para a manutenção da integridade do documento audiovisual e garantia permanente da possibilidade de sua experiência intelectual. [...] A preservação não é uma operação pontual mas uma tarefa de gestão que não termina nunca. [...] Nenhum filme está preservado; na melhor das hipóteses, ele está *em processo de preservação* (SOUZA, 2009, p. 6-7, *italico nosso*).

Preservar a integridade de um documento, seja ou não audiovisual, visando garantir a experiência intelectual daquilo que foi testemunhado e grafado em seu suporte, dependerá, pois, de um cuidado processual contínuo, a fim de fazê-lo perdurar e permitindo que seu conteúdo possa vir a ser revisitado no porvir.

O pesquisador Ray Edmondson (2017), compreende a arquivística audiovisual como um campo de trabalho com características próprias e possuidor de uma ampla variedade de termos descritores. Para o autor, o termo suporte é utilizado para “descrever os objetos físicos, que contêm imagens em movimento e sons gravados, das coleções ou acervos de arquivos audiovisuais [...] – discos, rolos de teipe ou de filme, cassetes, disquetes, pen drives (flash drives), discos rígidos etc.” (p. 19-20). Novamente, notamos uma demarcação na importância da materialidade dos objetos, como uma espécie de característica avalizadora para delimitar os limites do que se pode ou não ser considerado como objeto de trabalho na área.

Nessa pesquisa, como já dissemos nos capítulos anteriores, visamos produzir um diálogo entre diferentes áreas, num *espaço entre*, fronteiriço. Por esse motivo nos pareceu importante ressaltar, mesmo que brevemente, algumas discussões acerca dos *suportes*, essa materialidade dos registros a coligar diferentes campos de trabalho, como nos exemplos mencionados da arquivística audiovisual, da arquivologia e da ciência da informação. Poderíamos também mencionar outros como a história, a educação, a filosofia e a arte.

Enlaçando-se a esses dois últimos campos e também pensando com os suportes, Deleuze e Guattari (2010) diferenciam uma composição técnica de uma composição estética.

A composição técnica, nessa perspectiva, diria respeito ao trabalho dos materiais, e a composição estética, ao trabalho das sensações. Duas dimensões diferentes, mas que podem

estar coligadas. No entanto, os autores argumentam que apenas essa última pode ser tida como composição.

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho das sensações. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. [...] E a relação entre os dois planos, o plano de composição técnica e o plano de composição estética, não cessa de variar historicamente. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 227).

Na perspectiva dos autores franceses, esses dois planos de composição variam e se conectam. Nessas relações, sobressalta um jogo entre o gesto de focalizar pensamentos e materiais, numa notória dança entre técnica e sensação. Para uma sensação durar, seria preciso estar inscrita em algum suporte por meio de alguns materiais, a depender do que está sendo feito. Ao artista, cabe o trabalho de extrair sensações desde a tangibilidade de seus materiais, e, as “fazer falar”, compondo então, com essas forças, um *ser de sensação* dotado de existência e sustentação próprias. Uma vez criado, o composto não dependerá nem dos materiais, nem daquele que os conectou, mas, de outro modo, deverá sustentar-se por si mesmo. “A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. [...] O mais difícil é que o artista o faça *manter-se de pé sozinho*” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 194, *itálico dos autores*).

Se tentássemos mirar tal proposição com as lentes da arquivística, poderíamos inferir que para uma obra de arte ou outro registro ter sustentação no longo prazo, há de se ter uma preocupação com sua guarda e preservação, além de cuidados com aspectos como temperatura, umidade, conservação, restauro, etc. Deleuze e Guattari (2010) não negam a importância desses tópicos, embora estes não digam respeito aos enfoques de seus escritos. A discussão acerca da duração da sensação é de outra ordem, e, ao mesmo tempo, as grafias resultantes das composições estéticas realizadas, estão fixadas em suportes.

Se utilizássemos os termos de Buckland (1991), poderíamos aventar tratar-se de um jogo entre matérias tangíveis e não tangíveis. No entanto, na discussão empreendida pelo autor inglês, o conhecimento como algo intangível adquire materialidade ao ser representado em um objeto tangível. Um modo de pensar o movimento que dialoga com a maneira antiga de reconstituição do movimento conforme Deleuze (1985), um bailado transcendental das formas, que supõe existir uma Forma a priori do conhecimento “X”, a ser atualizada na

matéria “x”. Assim, apesar das ponderações de Buckland ampliarem os modos de pensar a materialidade dos registros, quando as cruzamos com as noções deleuze-guattarianas, notamos diferenças nas tonalidades das análises.

Para Deleuze e Guattari (2010), o lugar no qual habitam esses seres de sensação, diz respeito a um território de pensamento, um espaço no qual trafegam forças e sensibilidades.

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento. A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 193).

Nesse excerto, a relação entre o durar das sensações e dos suportes, e, o trafegar em territórios de pensamentos e de materialidades é notória. Para fazer o jovem sorrir novamente, basta voltar a tal grafia.

Tais grafias podem estar sulcadas numa página de livro, ou na tela de uma pintura, nos fotogramas de uma película cinematográfica, ou, ainda, se escaparmos um pouco dos exemplos desses autores, podem ter sido tracejadas como registros rupestres, nas paredes rochosas de uma caverna. Nesse caso, por tratarem-se de grafias pré-históricas, a importância da duração material do suporte pode ter ares ainda mais dramáticos, tendo em vista que da conservação daquela superfície de milhares de anos, depende a vida desses sulcos, e, por conseguinte, a existência daquele *ser de sensação*, naquele suporte.

Nas relações feitas anteriormente, acerca da ênfase nos materiais, ressaltamos o suporte como sendo o material que dá corpo ao registro realizado. Na discussão de Deleuze e Guattari (2010), outras coisas também podem ser materiais, dependerá do artista e da obra produzida – “as palavras e a sintaxe em literatura; não apenas a tela em pintura, mas sua preparação, os pigmentos, suas misturas, os métodos de perspectiva; ou então os doze sons da música ocidental, os instrumentos, as escalas, alturas...” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 227).

Deleuze e Guattari distinguem dois polos da sensação. No primeiro, se a ênfase recair no material, a composição tenderá a uma aparência transcendental, projetando profundidades simbólicas nas perspectivas. De outro modo, se o material entrar na sensação, ocorrem outros movimentos, e, por meio deles, espessuras são cavadas no plano de composição estética.

“Não mais se recobre, faz-se subir, acumular, empilhar, atravessar, sublevar, dobrar.” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 229).

Pensando dessa maneira, dispor um material de modo formal, em perspectiva, difere do movimento de cavar e fazer uma espessura se afirmar em um plano de composição estética. No primeiro caso, poderíamos dizer tratar-se de uma relação mais cerebral com esses materiais. No segundo, há algo que escapa das tentativas de definições, por dizer respeito a um manejar de sensibilidades, a conectar um emaranhado de forças, as quais poderiam permanecer num estado de caos ou até mesmo separadas.

Quando a mão do artista consegue traduzir esse caos numa linguagem “outra” (QUIGNARD, 2018), desterritorializando as forças de seus materiais e reterritorializando-as num plano de composição, daí, desse movimento, pode ser que nasça um *ser de sensação*, sulcado por materiais que variam conforme a obra e o artista, e, ademais, corporificado por um suporte. Isso, independe do tipo de material manejado e da obra de arte que se produz. Deleuze e Guattari (2010), mencionam artistas da pintura, da literatura e da música para exemplificar esse modo de pensar essa produção de espessuras.

Importa-nos frisar que esses modos estão entrelaçados. Para esse segundo modo acontecer, existe uma necessidade posta de que o artista em questão mergulhe nos seus materiais compositivos, de modo a aprender com eles (DELEUZE, 1988). É preciso habitar um *espaço entre* com aquela matéria que é sua (PELBART, 2016), coabitando essas espessuras que sobem como uma espécie de simbiose, um agenciamento. “É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e de um mundo exterior. Estar no meio” (DELEUZE e PARNET, 1998, p. 66). Um devir-material que não diz respeito a imitações ou decalques, mas um movimento de *estar com*, de partilhar com as partículas que ali se movimentam, aquele espaço em relevo que sobressalta, um lugar de fazer misturar as forças em jogo. “Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 58).

Nesse sentido, indagamos se nos seria possível deslocar tal discussão para mirar essa produção de espessuras como espaços fronteiros do pensar, nos quais baralhamentos de forças acontecem. Esses espaços de pensamento em que trafegamos quando buscamos traduzir sensações para uma linguagem “outra” (QUIGNARD, 2018), ou, dizendo de outro modo, para utilizar um outro termo que trabalhamos/inventamos anteriormente, quando

visamos “transduzir” uma forma de energia a outra⁴². Nesse sentido, essas espessuras que saltam quando uma composição estética é produzida por um artista (DELEUZE e GUATTARI, 2010), de algum modo poderiam dialogar com a ideia aqui exposta, desses *espaços entre* do pensar?

A essas ambiências, as quais no processo de escrita desse texto buscamos descrever por meio de palavras, não cabem mensurações precisas. Importa dizer que o verbo “baralhar” lhes cairia bem como uma característica, tendo em vista tratarem-se de “lugares” em que coisas congêneres e díspares podem vir a ser conectadas. As *linhas fronteiriças* delimitadoras, aquelas que poderiam apenas indicar divisões territoriais e avisar qual quinhão de terra pertence a quem, doutro modo, alargam suas espessuras e fazem saltar essas ambiências, esses *lugares entre*, esses espaços que “palmilhamos” apenas por meio dos fluxos do pensar.

Provavelmente grande parte das linhas delimitadoras das fronteiras dialoguem com essas características, inclusive daquelas cercanias singradas na terra. Talvez dependa apenas de como as experimentamos. Por exemplo, numa viagem de carro, ao cruzarmos com uma placa na estrada indicando o fim de uma cidade e o início de outra, pode nos ocorrer algum tipo de dúvida acerca da espessura daquela linha fronteira, como se o deslizar do veículo por esse *entre cidades*, alargasse a espessura da linha de fronteira e nos permitisse habitar esse lugar entre um e outro relevo. Esse espaço entre uma e outra cidade, abriga correlações de diferentes faunas, floras, legislações e condutas. Dessa maneira, o “baralhar” parece saltar como um movimento peculiar desse *lugar entre*, pois dificilmente certas coisas interrompem seu curso no limiar da linha fronteira. A vegetação ou as águas de um rio, por exemplo, seguem agitando e misturando suas partículas nesse *lugar entre* da fronteira.

Mas, e no caso de uma ilha? Não estariam, via de regra, as linhas divisoras de seus rincões terrestres e aquáticos entre terra e água a apresentar características divisoras mais rígidas? Nos parece possível responder de modo afirmativo e também de modo negativo a tal indagação. Se observarmos tais delimitações, visionando apenas desde uma mirada aérea, posicionada acima da linha do mar, responderíamos que sim, a partir do momento em que findar a terra, avistaremos o corpo aquático. No entanto, a não ser que exista alguma ilha que estabeleça com o fundo oceânico um rígido ângulo de noventa graus, ali, entre terra e água, haveria algum tipo de gradação progressiva, que por meio de ângulos mais amenos conectariam terra e mar, um espaço *entre*, um lugar *em estado de gradação*. Desse modo, nossa resposta seria negativa, pois mesmo no caso de uma ilha, haveria *um lugar entre* da

⁴² Trabalhamos essa ideia, com o termo “transduzir”, no capítulo 3.

experiência fronteiriça. Ali, no liame do vívido combate entre o mar e a terra (DELEUZE, 2004).

4.3. Entre-tempos, entre-momentos

Iniciamos essa seção transitando entre diferentes tonalidades teóricas para pensar a duração física dos materiais e a duração dos blocos de sensação sulcados em suportes. Ao buscarmos pensar nas espessuras dos *espaços entre* do pensar, partimos de um diálogo com o termo *suporte*, pois ao mesmo tempo que ele permeia diversas discussões nas quais temos nos embrenhado, apenas encontramos tentativas de defini-lo quando os textos estudados versavam acerca de outras temáticas, como por exemplo acerca da definição de documento, a qual discutimos aqui. Realizamos esse percurso para experimentar transitar entre bibliografias de diferentes tonalidades, pensando, via escrita, como se daria o deslizar entre um texto e outro, ao utilizarmos um termo comum a elas, o suporte, a expressar uma preocupação também comum aos autores estudados: a duração dos materiais que abrigam as grafias que produzimos.

Nesse sentido, nos perguntamos, certos da impossibilidade de encontrarmos uma resposta milimetricamente objetiva, se acaso poderíamos pensar as espessuras desses entre-lugares. Ao indagar tal termo, não nos parece plausível pensá-lo apenas de modo quantitativo, pois não nos caberia metrificar tais espaços por meio de unidades de medir comprimentos. De outro modo, lançamos nossas miradas às geografias dessas *espessuras*.

Assim, inquiremos também como seria pensar o dilatar entre *entre* vida e morte. Nos parece que na impossibilidade de respostas precisas, nos caberia aqui, indagar se o espaço de registro das trajetórias de nossas próprias vidas poderia tomar parte nessa experiência entre viver e morrer. E dizemos registro, para não afunilar tal gesto apenas aos registros escritos, pois também nos parece importante pensar naqueles feitos em outros suportes, por meio da linguagem audiovisual, por exemplo.

No caso da escrita de um diário, o suporte, enquanto materialidade, ganha destaque, pois além do conteúdo registrado, esse suporte também corporifica rasuras, manchas, borrões, tipo de papel, tinta e também os traçados e o ritmo da caligrafia de quem redigiu aquelas linhas. Uma vida, que ali sulcou suas grafias, com linhas da espessura dos dias e horas dedicados àquela tarefa. “Quando falamos de diário mais do que nunca sua base matériaca – o suporte do diário – se torna importante e elemento essencial da obra” (SELIGMANN-SILVA,

2010, p. 195). O suporte pode fazer sobressaltar uma atmosfera tão vívida, de modo que, a depender do modo como nos conectarmos a esse material, podemos vir a respirar as intensidades do mesmo ar resfolegado pelo autor que ali sulcou suas marcas. Um modo de inscrever a vida e a morte num suporte.

Pensando dessa maneira, o diário pode ser tido como um lugar de cruzamento entre vida e morte, principalmente se tomarmos os diários do fim de uma vida, descritos pelo pesquisador francês Philippe Lejeune (2009). O suporte desses diários corporificam as agonias de quem o redigiu. A morte de certo modo se inscreve no material, o qual funciona como um campo de batalha, entre o fim de uma vida individual e o sulcar de rastros que conectará seu autor ao porvir.

A própria morte pode escrever em um diário. Ou pelo menos ela pode colaborar com a escrita desorientando a mão do diarista, cada vez menos segura de si mesma. A morte está nas últimas linhas balbuciantes e gaguejantes do diário de Catherine Pozzi (25 a 29 de novembro de 1934): a mente e a mão não obedecem mais. Está na última página do diário de Claude Mauriac. Perdendo a visão, ele declara que não pode mais se reler e está parando: "ilegível" é sua última palavra, quase ilegível em si - um veredicto desesperador. E a morte está na tinta preta congelada na parte inferior da última página do último caderno de Jehan Rictus. Ele derrubou seus tinteiros e morreu? Nunca saberemos - a resposta é afogada na sombra da morte. (LEJEUNE, 2009, p. 199, tradução nossa).

O breve excerto de Lejeune (2009), acerca de como essas pessoas inscreveram seus últimos sulcos nos suportes de seus diários, nos leva a pensar quão impactante seria tomar contato com os suportes que dão corpo a essas grafias. A duração desses materiais proverá um certo tipo de sobrevida a seus autores e o conteúdo de suas páginas poderá ser visitado por outras pessoas enquanto a vida física desse suporte perdurar. Além disso, os blocos de sensações ali grafados também perdurarão, de modo que, para revivê-los, bastará voltarmos àquelas páginas, ou, se lidássemos com grafias cinematográficas, àquelas cenas. Um certo tipo de imortalidade sobressalta dos registros dessas vidas, ganhando ares de um outro modo de vida, em arquivo, a dialogar conosco, tomando parte inclusive nessas linhas que escrevemos, nesse texto.

A relação entre a morte e os registros das vidas individuais também está presente nas diferentes maneiras das pessoas se relacionarem com esse momento final através dos tempos. No livro bíblico do Apocalipse, há uma menção ao *livro da vida*, o qual conteria registros para embasar o julgamento dos mortos, de acordo com suas obras. O modo como esse livro foi compreendido também se alterou através dos tempos. Por um período, foi tido como um

inventário do universo, e depois, como um livro que continha os dados necessários para um acerto de contas individual. Ariès (2003) descreve um afresco datado entre o final do século XV e início do XVI, representando pessoas com um livro pendurado no pescoço. Essas pessoas deveriam carregar o livro daquela maneira para conseguirem prestar contas nos portões da eternidade ao buscarem uma continuação da vida após a morte. “Observa-se aqui a recusa inveterada em assimilar o fim da existência à dissolução física. Acreditava-se em uma vida além da morte que não ia necessariamente até a eternidade infinita, mas que promoveria *uma conexão entre a morte e o final dos tempos*” (p. 49, *itálico nosso*).

O historiador francês argumenta que, a seu ver, com o passar dos tempos esse *livro de contas* esteve cada vez mais ligado à *biografia individual*. “Acredita-se, a partir de então, que cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez. Acredita-se também que sua atitude nesse momento dará à sua biografia seu sentido definitivo, sua conclusão” (ARIÈS, 2003, p. 53). Por esse motivo, os ritos de morte passaram a dar uma grande importância para esses registros individualizados, visando perpetuar a lembrança do morto. As sepulturas individuais passaram a ter grande importância, além da personalização dos detalhes, como por exemplo os ornamentos tumulares da arte funerária e as placas contendo inscrições que visavam fazer perpetuar a identidade daquela pessoa após a morte.

Diante disso, nos perguntamos se poderíamos pensar relações entre as práticas que nos são contemporâneas de traçar registros de nossas próprias vidas e a preocupação com o sepultamento de nossos corpos. De certo modo, não seria correto dizer que as duas coisas apontam para um desejo de continuidade de nossas existências num pós-vida?

No século XIX, o filósofo russo Nikolai Fedorov escreveu acerca de contradições que percebia nos princípios socialistas, dado que os benefícios do progresso excluía e esmagavam as gerações passadas e as viventes, em benefício apenas das futuras gerações. Neste tom, o socialismo funcionava “como uma exploração dos mortos em benefício dos vivos – e, como exploração daqueles que vivem agora, para o benefício daqueles que viverão depois” (GROYS, 2008a, p. 348, tradução nossa). Nessa perspectiva, para amplificar a justiça social, além de um compartilhamento do espaço, o Estado também deveria garantir um compartilhamento do tempo. “Antes de ser considerada justa, uma sociedade não deve ser apenas internacional (alcançar o espaço), mas também intergeracional (conquistar o tempo)” (GROYS, 2008a, p.348, tradução nossa).

Essa conquista temporal deveria ser viabilizada pelo Estado, o qual possibilitaria imortalidade a todos os viventes por intermédio da ciência e da tecnologia. Uma coletivização do tempo, como nos lembra Boris Groys, entranhada ao biopoder e também parte de um

movimento heterotópico, o qual, concomitantemente também diria respeito a um olhar do poder. “Mas aqui, o filósofo se tornaria um artista – ou, melhor, um curador de museu” (GROYS, 2008a, p.347, tradução nossa). O museu como uma instituição na qual a tecnologia não estaria a serviço do progresso, da produção fabril de novidades para consumo imediato, mas preocupar-se-ia, noutros turnos, em conservar o que é velho, em “*fazer as coisas durarem*, tornando-as imortais” (GROYS, 2015, p.07, tradução e itálico nossos).

Na proposta de Fedorov, cada ser vivente receberia uma cota para armazenar suas memórias e também seu corpo, nesse museu de todos os seres vivos, e, consoante Groys: hoje poderíamos pensar também em um arquivamento do código genético. Esse museu seria como uma sala de espera na qual essas frações vitais aguardariam o momento em que as condições tecnológicas e políticas possibilitassem sua ressurreição.

Para pensar essa justaposição de espaços e tempos que comumente seriam incompatíveis, o pesquisador russo Boris Groys também evoca o conceito de *heterotopia* do pensador francês Michel Foucault, para propor, entre outras coisas, uma mudança de perspectiva no pensamento da vida após a morte.

Sem dúvida, o cemitério é o lugar de um tempo que não escoia mais. De modo geral, em uma sociedade como a nossa, pode-se dizer que há heterotopias que são heterotopias do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas por exemplo [...] a ideia de constituir um espaço de todos os tempos, como se este próprio espaço pudesse estar definitivamente fora do tempo, essa é uma ideia totalmente moderna: o museu e a biblioteca são heterotopias próprias à nossa cultura. (FOUCAULT, 2013, p.25).

Dessa forma, cemitérios, museus e bibliotecas funcionariam como *habitat* para diferentes tipos de configurações de nossos corpos, pois, se pensar sobre uma alma sem corpo mobiliza controvérsias, “ainda podemos e devemos falar sobre um corpo sem alma, ou um cadáver” (GROYS, 2008a, p. 345, tradução nossa). Essa pauta seria plausível tendo em vista que as vidas dos corpos certamente continuam depois da morte, e, mesmo os últimos vestígios de decomposição - moléculas, átomos -, dispersam-se, misturando esses corpos ao mundo.

Michel Foucault (2013), ressalta que por meio do cadáver e do espelho aprendemos que temos um corpo, pois “graças a eles [...] é que nosso corpo não é pura e simples utopia” (p. 15). Logo, ao invés de propor um pensamento que busca as origens, Groys sugere mudarmos a perspectiva e perguntarmos para onde irá nosso cadáver depois da morte. Nessa inversão da mirada, olharíamos desde um cemitério, museu, biblioteca ou até de uma

cinemateca, deslocando radicalmente as possibilidades das miradas, e, conseqüentemente, os modos de lidar com o assunto da imortalidade.

Além disso, esse modo de encarar a morte, como um espaço de baralhamento que desemboca numa espécie de continuidade, não se trata de uma novidade.

Efetivamente, a morte, nos vocabulários mais arcaicos, não existe ainda como conceito: fala-se dela como de um sono, de uma viagem, de um nascimento, de uma doença, de um acidente, de um malefício, de uma entrada para a morada dos antepassados, e, o mais das vezes, de tudo isto ao mesmo tempo (MORIN, 1976, p. 25).

Não nos cabe nessa dissertação escrutinar essa temática com profundidade, mas vale ressaltar que o modo de lidar com a morte difere entre grupos sociais e períodos históricos. Além disso, as diferentes maneiras de encará-la dependerão das estratégias adotadas por cada grupo social para conviver com esse momento.

No texto *Vivendo com a morte: o processamento do morrer na sociedade moderna*, Mattedi e Pereira (2007) argumentam que o processamento social da morte trata-se de um resultado direto do modo “como os grupos sociais dão sentido à vida” (p. 320).

Há várias maneiras de lidar com o fato de que todos vamos morrer. [...] Portanto, enquanto em alguns grupos sociais a morte é encarada com serenidade, em outros pode gerar inconformismo e dor; enquanto, para alguns, a morte é vista como uma punição, para outros pode representar uma redenção; enquanto, para alguns, a morte é vista como um fim, para outros pode constituir, simplesmente, o começo. É por isso que a morte e suas respectivas formas de processamento compreendem um aspecto fundamental do processo de socialização humana (MATTEDEI; PEREIRA, 2007, p. 319-320).

Assim, a depender do contexto, esse momento pode ser encarado como sendo parte da vida coletiva, como por exemplo, na alta Idade Média.

... a morte, tal como a vida, não eram atos individuais, mas um ato coletivo. Por essa razão, à semelhança de cada grande passagem da vida, ela era celebrada por uma cerimônia sempre mais ou menos solene, que tinha por finalidade marcar a solidariedade do indivíduo com sua linhagem e sua comunidade (ARIEËS, 1982, apud MATTEDEI e PEREIRA, 2007, p. 321).

O modo de morrer do século XX é encarado por outro viés. O historiador francês Philippe Ariès caracteriza-o como uma *morte invertida*, por não se encerrar no âmbito individual, mas também demandar atenção de serviços médicos especializados. “Entre 1930 e

1950, a evolução vai se precipitar. Esta aceleração é devida a um fenômeno material importante: o deslocamento do lugar da morte. Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho” (ARIÈS, 2003, p. 85).

Nesses diferentes modos de conviver com a morte, há um deslocamento de uma experiência coletiva, para um movimento de individualização atrelado à ideia de desenvolvimento social. Vemos um exemplo disso no documentário sueco *A Teoria Sueca do Amor*, dirigido por Erik Gandini (2015). O filme retrata o modo de viver de uma sociedade desenvolvida que não enfrenta os mesmos problemas de desenvolvimento social e econômico das nações ditas subdesenvolvidas e em desenvolvimento. No entanto, esse país lida com outros problemas, frutos da exacerbação de um individualismo fomentado por meio de políticas de Estado, e, nos quais, ao mesmo tempo que se vive em isolamento, também se morre sozinho.

Mattedi e Pereira (2007) mencionam uma consequência desse movimento de isolamento oriundo desses processos de individualização, relacionada a nossos movimentos investigativos nessa dissertação: “o indivíduo torna-se responsável pela composição e manutenção de sua própria autobiografia” (p. 325).

Se levarmos em consideração tal argumento, poderíamos conjecturar relações diretas com os modos de lidar com a morte e a proliferação da produção de arquivos pessoais na contemporaneidade? Mattedi e Pereira (2007) afirmam que essa correlação não é tão direta como parece, pois ao mesmo tempo em que há notórios efeitos da ênfase ao indivíduo, ocorre também um movimento de segregação da experiência da morte, pois, socialmente, a tradução da morte é distribuída em uma rede de processamento. “Essa rede de processamento é constituída por, pelo menos, cinco atores sociais predominantes, que traduzem o significado moderno do morrer: a família, a religião, o estado, o mercado e a ciência” (p. 326).

Por esse motivo, os autores argumentam que a experiência da morte não seria crucial na formulação das autobiografias, por não fazer parte das experiências cotidianas mas distribuir-se nas diversas instituições que a regulam. Por isso, mesmo sabendo que morreremos, essa experiência é de certo modo adiada. “Portanto, apesar de a morte ter se tornado uma certeza objetiva, a segregação da experiência torna a morte um evento indeterminável individualmente” (MATTEDI; PEREIRA, 2007, p. 326). Os autores afirmam portanto uma maneira paradoxal de processar a morte nesse contexto, pois apesar do isolamento dos modos de viver e morrer, a tradução da morte não seria uma tarefa a ser realizada sem a mediação de instituições especializadas.

Pensando dessa maneira, a morte não constituiria um mote para as reflexões autobiográficas dos indivíduos, por não se tratar de um objeto a habitar a ordem do pensável no cotidiano de seus modos de vida. Esse argumento, difere dos de LEJEUNE (2009) e ARIÈS (2003), pois para esses autores, as grafias dos momentos finais de uma vida teriam grande importância por consubstanciarem, seja por grafias em diários ou em sepulturas, *uma espessura* que sobressalta, e, de certo modo ladrilha a passagem entre vida e morte.

No último texto Gilles Deleuze (2016), intitulado *A imanência, uma vida...*, lemos:

Entre sua vida e sua morte, há um momento que nada mais é do que *uma* vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal e, contudo, singular, que resgata um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade daquilo que ocorre. [...] A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. (DELEUZE, 2016, p. 409-410).

Essa vida impessoal descrita por Deleuze (2016), parece-nos dialogar com a ideia de que *espaços entre* do pensar podem *sobressaltar* quando misturamos nosso corpo ao corpo de uma onda (DELEUZE, 1988; WIEDEMANN, 2016); quando um artista faz seus materiais entrarem na sensação, habitando assim um plano de composição estética, o qual *faz subir espessuras* (DELEUZE e GUATTARI, 2010); quando traduzimos algo *de uma linguagem a “outra”* (QUIGNARD, 2018); e ainda, *quando fazemos diferentes pontas de tempo se encontrem* ao dialogarmos com arquivos mortos, em *delay* (AQUINO, 2017).

Não seria preciso conter uma vida no simples momento em que a vida individual confronta a universal morte. *Uma* vida está em toda parte, em todos os momentos que *atravessa* este ou aquele sujeito vivo e aos quais certos objetos vividos dão a medida: vida imanente levando consigo os acontecimentos ou singularidades que nada fazem senão atualizar-se nos sujeitos e nos objetos. Esta vida indefinida, ela mesma não tem momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas *entre-tempos, entre-momentos*. (DELEUZE, 2016, p. 410, itálicos do autor e nossos).

Quando essas espessuras sobem no plano, se misturarmos corpo e vida à passagem desses fluxos, ao menos nos momentos em que habitamos as geografias desses lugares fronteiriços, nossas individualidades entram noutros giros, e, quiçá, cessam, pois coabitam esse *estado de gradação* com as forças ali em jogo. Uma vida... impessoal e singular, a habitar um *espaço entre*.

Para seguir pensando nesse *entre*, dialogaremos com um filme que faz parte de nosso conjunto analítico: *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza*, de Jonas Mekas (2000).

4.4. (Entre)ver os lampejos que são, não sendo mais.

O pesquisador russo Boris Groys (2008a; 2015) sugere pensarmos o manejo dos arquivos de nossas vidas tal como um curador de museu pensa a guarda e a exibição de obras de arte. Tal perspectiva é intensificada se considerarmos os arquivamentos de nossas vidas como composições de nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013); e, se pensarmos nas obras de arte como cadáveres dos objetos. “Nos museus de arte, objetos são mantidos e exibidos depois de sua morte: depois de terem sido desfuncionalizados, removidos das práticas da vida” (GROYS, 2008a, p. 346, tradução nossa).

Dessa maneira, nossas existências poderão vir a habitar diversos suportes, em museus, bibliotecas e cinematecas; estantes, caixas-arquivo, discos rígidos e latas de filmes. “Trata-se, por meio dessas experiências, de fazer da própria vida, arquivando-a, uma obra de arte” (ARTIÈRES, 2013, p. 48). Ou seja, tal gesto diz respeito à realização de montagens com arquivos de nossas vidas, tal como é feito com obras de arte: arranjos capazes de desgarrar passado, presente e futuro, rebentando estruturas e cronologias.

Tal movimento nos remete ao trabalho do cineasta lituano Jonas Mekas, pois além dos filmes, suas iniciativas relacionadas aos estudos, difusão e preservação cinematográficas o tornaram mundialmente reconhecido. Ao longo dos anos ele produziu filmes-diário registrando amigos, família e percepções do passar dos dias. Esses registros contém desde as primeiras imagens captadas ao chegar nos Estados Unidos em 1976, feitas com uma câmera Bolex que utilizava película fílmica⁴³, até seus últimos trabalhos em vídeo. Filmar para ele era um hábito, uma prática de vida e não mera temática de trabalho (MOURÃO, 2013).

Desse modo, ele pensava a própria vida no mesmo gesto em que produzia arquivos de vida, os quais poderiam vir a compor montagens ulteriores, explosivas de cronologias, como contou ter feito no filme *Ao caminhar entrevi lampejos de beleza* (2000):

Eu nunca pude compreender de verdade onde minha vida começa e onde ela termina. Eu nunca, nunca fui capaz de entender isso tudo, do que se trata, o

⁴³ Na cartela inicial do filme *Lost, Lost, Lost* (1976), lemos: “Uma semana depois de chegarmos à América (B’KLYN), pegamos dinheiro emprestado e compramos nossa primeira Bolex”. (“A week after we landed in America (B’KLYN), we borrowed money and bought our first Bolex”).

que significa. Então, quando comecei agora a juntar todos esses rolos de filme, a emendá-los, a primeira ideia foi mantê-los cronologicamente. Mas depois eu desisti e comecei a encaixá-los casualmente, da maneira que os encontrava na prateleira. Pois eu realmente não sei o lugar ao qual qualquer fragmento da minha vida pertence (AO CAMINHAR, 2000, 00'09").

Esse filme de Mekas nos parece uma intensa ode à vida, um poema visual entrecortado por composições sonoras, as quais, na maioria das vezes, não correspondem simetricamente às imagens que bailam na tela. O filme, composto por imagens cotidianas da vida de Jonas, adentra sua casa, nos apresenta seus filhos, plantas, gatos, amigos, livros. Também somos apresentados ao seu apreço pela neve, pelos piqueniques no *Central Park* na cidade de Nova Iorque, e, principalmente, notamos sua necessidade de registrar imagetivamente esses momentos, esses pequenos pedaços de vida grafados com sua *Bolex*.

Tomar contato com todo esse material que Mekas nos apresenta, o qual condensa alguns anos em aproximadamente cinco horas, coliga-nos a seu modo singular de apreciar e grafar esses relances vitais. Da câmera, ele nos diz que o acompanha ao longo de tantos momentos vividos. Por meio de suas lentes, ele declama a plenos pulmões ter visto lampejos de beleza ao caminhar pela vida.

É notório o seu apreço por seu núcleo familiar, pois a presença de sua esposa e de seus filhos são frequentes nas sequências do filme. Deste enredo, ele diz ser o protagonista que marca presença em todas as imagens. Se assim o é, poderíamos pensar em sua esposa e filhos também como personagens, assim como todos os elementos de sua vida privada que nos são apresentados. Acompanhamos seus filhos nascerem, crescerem, darem os primeiros passos, correrem, relacionarem-se com plantas, animais e amigos.

Todos esses momentos são registrados com dedicação e minúcia por Jonas Mekas de tal modo, que após assistirmos a essas quatro horas e quarenta e cinco minutos de filme, somos pegos por uma estranha e familiar sensação de proximidade atando-nos a todo esse enredo que talha pequenos momentos de um modo ímpar e os faz dançar na tela, à nossa frente. De algum modo, somos coligados a esses seus lampejos vitais, esses pequenos pedaços de tempo “talhados” quadro a quadro e por meio de um modo de montar analógico, num embate corporal com suas películas, produzidas nesse gesto de colecionar grafias de pedaços de sua vida.

Desde o primeiro contato que tivemos com esse filme, chamou nossa atenção a proposta de montagem do cineasta, pois buscou fugir de uma estrutura cronológica. Ele inicia a narrativa nos dizendo que sua primeira ideia de edição considerava tal possibilidade, de uma sequência temporal que seguisse uma linha cronológica, mas, ressaltou que rapidamente

abandonou essa ideia. Sua aposta de montagem mirou o acaso como um elemento de composição. E assim diz ter conferido um outro tipo de ordem a essa composição fílmica que nos apresenta.

Nesse modo de entrelaçar seus materiais na composição desse filme, nos parece haver uma certa ordenação imagética habitando o bailado das formas e dos gestos corporais, acompanhando assim, essas conexões entre fragmentos de sua vida e também de seus familiares mais próximos. E, essa “ordenação”, nos parece tratar-se de uma dança das imagens, percebida apenas se assistirmos ao filme. Uma dança do cinema, da conexão de suas luzes, cores e elementos sonoros, a qual utiliza-se da tela como superfície para seu bailado (A DANÇA, 2016).

Notamos também um outro elemento curioso dessa dança, e que, de certo modo, escapa da tela e salta em nossa direção, entrecruzando nossos pensamentos, fazendo-nos pensar a pesquisa. Nos referimos ao encontro de Mekas com diferentes momentos de sua vida, os quais, uma vez grafados e arquivados em sua estante de materiais fílmicos, ali repousaram e posteriormente resfolegaram nova vida, conforme ele mergulhava em seus *frames* e selecionava trechos para compor esse filme.

Ele nos diz estar às vésperas da virada do século XX para o XXI. Num dado momento do filme ele inclusive ressalta que faltavam poucos minutos para a meia noite, para passar *de um século a outro*, e que, enquanto as pessoas comemoravam a chegada daquele novo ano, ele estava em seu pequeno quarto de trabalho, emendando filmes e celebrando momentos do seu passado. Naquele dia, ele nos diz ter feito aproximadamente cento e cinquenta emendas referentes a momentos seus, vividos no último quartel do século XX.

Importa pensar isso, pois é na montagem que o cineasta coliga coisas que poderiam manter-se separadas (DIDI-HUBERMAN, 2016), mas que são reunidas e talhadas quando ele as correlaciona. Ademais, ao emendar uma ponta de imagem a outra, os caminhos vitais do filme como *um ser de sensação* são tecidos, de modo que cada entrelaçamento é fulcral para que ele possa vir a sustentar-se sozinho em pé (DELEUZE e GUATTARI, 2010). No modo de trabalhar de Jonas Mekas, essas montagens diziam respeito ao próprio gesto cotidiano de arquivamento de sua vida, pois diariamente ele crivava algo nos suportes fílmicos grafados, marcas das contexturas dos encontros entre as forças com as quais compôs seus dias pela vida. “O caminho da vida como montagem” (BALÁZS apud MOURÃO, 2016, p. 136).

Mas há um elemento que ressalta nesse movimento de pensar a própria vida com seus registros fílmicos, qual seja, ele nos diz olhar para aquelas imagens de um outro lugar. Um lugar diferente, habitado nesse encontro com esses registros de fragmentos de sua vida. Um

lugar que entrecruza temporalidades, e, ao dissolvê-las, também compõe de um modo de experienciar as sensações daqueles lampejos outrora vividos.

No fundo, vocês podem ouvir alguns barulhos da celebração de Ano Novo. O Ano Novo de 1999 para 2000. Amanhã será o primeiro dia do ano 2000. Estou aqui no meu quarto de edição fazendo emendas, emendas e mais emendas... fiz aproximadamente 150 emendas hoje e estou assistindo minhas filmagens antigas... filmagens do século XX, do último quartel do século XX. Enquanto o mundo celebra o Ano Novo, eu estou celebrando todos os anos passados, nessas gravações, neste filme. Faltam aproximadamente 20 minutos para o fim desse milênio e me sento aqui no meu quarto de edição fazendo emendas, emendando pequenos fragmentos de meu próprio passado, do meu próprio milênio. Cada um de nós tem seu próprio milênio e eles podem ser maiores ou menores. E quando olho agora para essas filmagens, eu as vejo de um lugar completamente diferente, estou num lugar completamente diferente agora. *Este sou eu, lá, aqui, e, não sou eu mais, porque sou eu que assisto a isso tudo agora, a mim mesmo, à minha vida, meus amigos, na última quarta parte do século.* Agora, faltam aproximadamente 17 minutos para o fim desse século, desse milênio. É só o tempo. O tempo passa, a vida passa... assim como esse filme passa pela entrada do projetor... pela entrada do projetor... o filme, essas imagens gravadas casualmente em tempos diversos, há muito tempo. E elas querem dizer apenas o que dizem, somente o que são e nada além delas mesmas. (AO CAMINHAR, 2000, 203'10", itálico nosso).

Enquanto acompanhamos sonoramente esses dizeres de um cineasta que se despede do século XX, pensando a própria vida por meio de seus arquivos imagéticos, assistimos aos primeiros passos de sua filha Oona Mekas. Primeiro, ela se equilibra nas pernas de sua mãe para ficar em pé. E então, segurando firme uma das mãos da mãe, brinca com o galho de uma planta para, em seguida, ser acarinhada por um gato amarelo que entra em cena. A seguir, uma cartela nos avisa que a estação do ano é o outono e acompanhamos um passeio em família no Central Park. Vemos Oona, vestindo um gorro e coberta por uma manta no colo materno. Também vemos crianças correndo, casais abraçados, apresentações musicais e pessoas passeando no parque. Enquanto isso, o narrador nos conta que o mundo está celebrando um ano que chega, e ele, comemora outras coisas, festeja o encontro com esses fragmentos de beleza experienciados noutros tempos de sua vida.

O cineasta habitou um *espaço entre*, numa espécie de suspensão, uma vida, a habitar um entre-tempo (DELEUZE, 2016), na transição entre um século e outro, após coligar grafias de sua vida sulcadas em suportes filmicos. O artista que após embrenhar-se em seu material, assiste aquele *ser de sensação* manter-se de pé sozinho (DELEUZE e GUATTARI, 2010), ao bailar na tela.

As imagens retornam ao cenário doméstico. Oona está a engatinhar pelo chão de madeira. Lá estão as plantas e o gato. Também a vemos remexer uma caixa com papéis e experimentar algumas frutas. Novamente somos levados a uma ambiência externa. Vemos Oona no colo de sua mãe e depois algumas paisagens urbanas: ruas, carros, prédios, poluição, telhados e neve, muita neve. Mais um corte na imagem. Lemos o nome de Oona em uma cartela. Com o auxílio da mãe, a menina ensaia os primeiros passos. Cai. Levanta. Tenta novamente.

Enquanto isso, Jonas nos diz que um milênio está acabando, enquanto outro logo chega, em poucos minutos. Ele pensa com o tempo que passa, com a vida que passa, tal como o filme, que passa.

Somos então levados a uma paisagem externa, flores ao fundo, e, Oona está caminhando com a ajuda da mãe que segura sua mão. Mais um corte, lemos na cartela: “Um fragmento do paraíso”. Oona está de pé, e, desta vez, sem o auxílio materno. Ela observa atentamente a dança da água na beira de um rio. Depois ao lado da mãe, recolhendo folhas secas pelo caminho, por fim, a vemos caminhar.

Anos depois de Oona aprender a caminhar, seu pai recolheu aquelas imagens e compôs, com elas, uma sequência imagética desses passos da filha grafados na película. Concomitante a isso, ele conversou conosco, espectadores, expondo o que pensava durante a montagem. Com o novo milênio que ali batia à porta, o cineasta produziu esse filme, celebrando pequenos pedaços de sua vida, montando-os, remendando-os. Movimento este, feito pelo mesmo Mekas, mas que dizia já não ser o mesmo. Um encontro com diferentes pontas de tempo, pois.

Esse encontro tem algo de singular no modo de Mekas talhar a captura das imagens e posteriormente sua montagem. Numa ponta um homem a captar imagens de momentos corriqueiros, de pequenas grandiosidades de nossa vida comum, quiçá banalidades, e, também por isso, lampejos tão belos e preciosos de uma vida. Na outra ponta, um homem (ou seria um outro homem?) a (re)encontrar essas fagulhas vitais, a mergulhar em suas linhas e cores, nas sensações que saltam das películas filmicas. E assim, ressoa uma pergunta: já não se trata mais do mesmo Mekas de alguns anos atrás, embora seja “o mesmo” Jonas? Preferimos pensar tratar-se de um diálogo em *delay* (AQUINO, 2017) dele com (um outro?) ele, via arquivos de sua vida.

Nos parece curioso esse movimento de desmontagem de um “eu” que se reconhece, desconhecendo-se. Um “eu” que está lá, ao mesmo tempo também não está, e, ao afirmar essa “não presença”, a qual ao mesmo tempo também não se trata de uma completa ausência,

afirma linhas de algo que escapa, de um estranhamento que pulsa nesse lugar de encontro com arquivos de vida, um diálogo que de certo modo faz ecoar ruídos dissonantes.

Essas “microfonias” do avesso desse “eu” atravessam temporalidades e ruidam no presente, produzindo efeitos na montagem desses materiais, compondo, desse modo, uma vida fílmica que arriscamos dizer tratar-se de algo de outra ordem.

Dizemos isso, pois, o filme não é nem o “eu” que passou e nem mesmo esse “eu” que passa a narrar e a montar o filme. E assim, o filme nada mais é do que uma obra de arte que trilha seu próprio caminho, um *ser de sensação* sustendo-se sozinho (DELEUZE e GUATTARI, 2010), trespassando fronteiras e dialogando com outras pontas de tempo, inclusive com as linhas desse texto que redigimos.

E assim, habitando esse lugar de encontro, o cineasta produziu um filme cujas imagens bailam na tela de modo peculiar. Uma dança do cinema que só pode ser experimentada na tela (A DANÇA, 2016). Para experienciarmos o bailado das imagens e sons desse modo de pulsar cinematográfico montado por Mekas, precisaremos assistirmos ao filme. Talvez, tal movimento de algum modo faça par com as coreografias das danças de nossas vidas, as quais, só bailamos se as vivermos.

Talvez Mekas tenha certa razão, ao dizer que nas particularidades de uma vida podemos encontrar ocorrências que podem se repetir em outras vidas, pois ao mesmo tempo que notamos um bailado singular em seu modo de coligar uma imagem a outra, saímos do filme embriagados por uma sensação de proximidade com aqueles momentos de sua vida que nos foram apresentados nesse filme. Crianças, cidade, casa, plantas, animais, parque, etc. Elementos que também compõem com nossas trajetórias de outros modos e por meio dos quais também talhamos nossos modos de habitar esses espaços de pensamento em que diferentes temporalidades se encontram.

No encontro com os materiais e insubordinado a uma ordem cronológica, um modo de carregar as imagens de tempo foi produzido. Um modo de pensar as imagens conduzido por dedos que mergulham: imersões desenrolando e emersões emendando um trecho de película a outro; um pedaço de corpo a outro; uma fagulha vital a outra.

Ele, como protagonista do filme, insiste algumas vezes em sua narração que aquelas imagens tinham um significado para ele, o qual poderia vir a ser completamente diferente da percepção de quem vier a assistir ao filme, ou não, pois suas imagens também podem produzir muitas ressonâncias coincidentes nos espectadores. A seu ver, as imagens que vemos em nossas vidas, de algum modo, assemelham-se.

Meu querido espectador, é meia noite agora. Estou falando com você e já é muito tarde no meu pequeno quarto [...] Assistio a essas imagens agora, muitos, muitos anos depois. Eu reconheço e recordo tudo. O que posso lhe dizer? O que posso lhe dizer? Não. Não. Essas são imagens que significam algo para mim, mas que podem não significar nada para você. Então, de repente, sendo meia-noite, eu pensei: não há imagem que não se associe a qualquer um. Quero dizer que todas as imagens que nos rondam, que perpassamos em nossas vidas e que vou filmando, elas não são muito diferentes do que você já viu ou vivenciou. Todas as nossas vidas são muito parecidas. (AO CAMINHAR, 2000, 81'15").

Pensando dessa maneira, poderíamos nos perguntar quantos lampejos de beleza já não vimos em nossas vidas. Talvez, as singularidades estejam nos modos como mantemos as grafias de tais lampejos conosco e, posteriormente, como as montamos, como as fazemos dançar.

Mekas (2000) optou por arquivar, montar e fazer dançar essas grafias por meio do audiovisual. E essa afirmação pode ser complexificada, ao pensarmos que o modo de captar as imagens utilizado por ele difere dos modos contemporâneos, pois o suporte padrão de captação imagética mudou da película para os suportes digitais (GONÇALVES, 2016a; 2016b; 2018a; 2018b). Dizemos isso, porque Mekas optou por grafar seus arquivos de vida, por meio do audiovisual, no entanto, há uma preponderância da *imagem* em seu modo de grafar a vida, dado que a câmera que utilizou à época não captava os sons, mas apenas imagens via um suporte fotoquímico.

É inclusive perceptível que ele preenche os espaços sonoros do filme apenas posteriormente, na montagem, utilizando-se de sua voz quando opta por conversar com o espectador e expor o que está pensando. Além disso, ele insere trechos musicais a embalar a dança imagética das sequências do filme.

Jonas Mekas levava a sério esse movimento de grafar temporalidades e depois reencontrá-las. Ao compor esse filme, é notório como dispôs seu próprio corpo e vida para os encontros arrítmicos dessas forças, encontros entre diferentes pontas de tempo, de um “eu”, que não era mais, mesmo o sendo.

4.5. Considerações últimas do capítulo

Nesse capítulo buscamos efetuar um movimento *entre* nossos materiais. Num primeiro momento, coligamos diferentes argumentações teóricas as quais versavam sobre o termo

suporte, visando disparar um diálogo importante para essa pesquisa, acerca da duração física dos materiais, atrelado à duração dos blocos de sensações neles grafados.

Seguimos a dialogar com a temática da morte, buscando inquirir como podem efetuar-se as correlações entre a crença e o desejo de uma continuidade da vida, com as práticas de registro de nossas próprias vidas. Registrar vidas em diferentes suportes, visando fazê-las perdurar, num certo tipo de pós-vida.

Mekas não percebe diferenças entre o processo de escrever e o de filmar um diário, pois ao escrever e ao filmar, não está apenas reagindo à vida, mas compondo-a. “Seu dia, quando volta para você no momento da escrita, é mensurado, escolhido, aceito, recusado e reavaliado pelo que e como se está no momento em que se escreve” (MEKAS, 2013, p. 133).

Temos portanto alguns elementos importantes para seguirmos nossa análise. Afinal, como podemos correlacionar as diferenças dos modos de pensar a morte, ao arquivamento da vida e aos modos de produção de arquivos pessoais na contemporaneidade? Em nossos dias, há algo que escapa das análises supracitadas, tendo em vista a crescente demanda social por registrar aspectos da vida cotidiana em diferentes suportes, por grafar linhas que ocuparam um espaço-tempo, e, já não ocupam mais.

5. ARQUIVOS PESSOAIS: UMA ZONA DE FRONTEIRA

5.1. Prévias do capítulo

Cada pequeno rolo tinha sua etiqueta; o cuidado com que os pelos de sua barba tinham sido reunidos todo mês, raiz por raiz, dava mostras claras da importância do objeto. [...]
— É também a colheita do meu corpo — ele nos disse.
(ARTIÈRES, 2013, p. 48)

Colher o próprio corpo e compartilhá-lo. Como podemos pensar tais movimentos de arquivamento e compartilhamento de uma vida na contemporaneidade?

Um conceito importante para compormos nosso território empírico é o de *arquivos pessoais*, pois foi um dos critérios de corte que nos auxiliaram a selecionar os seis filmes com os quais aqui trabalhamos. Além disso, os seis filmes são do gênero documentário e buscamos compor um conjunto, ressaltando a *dispersão dos modos de composição* de cada um dos respectivos diretores. Ao mesmo tempo que vislumbramos fios conectivos entre esses filmes, nos pareceu importante ressaltar peculiaridades dos modos de trabalhar de cada cineasta.

E mesmo entre *Santiago* e *No Intenso Agora*, dois filmes do mesmo cineasta, miramos diferenças. Como já dissemos nos capítulos anteriores, selecionamos esses critérios de corte, visando constituir um modo de articular a pesquisa, combinando linhas conceituais e experienciais do audiovisual, da educação, da arquivística e da companhia de escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Já tratamos da construção desse dispositivo de pensamento da pesquisa no capítulo 1, mas, não avançamos no que diz respeito à fragilidade do conceito de *arquivos pessoais*, o qual constitui-se como um dos crivos basilares para a delimitação dos procedimentos de corte da série empírica. Diante do exposto, sobressalta uma questão: por que o conceito de *arquivos pessoais* nos pareceu frágil? E então, por que elencamos um conceito frágil tendo em vista termos buscado robustez em nossos critérios de corte?

Ao estudarmos trabalhos acerca dessa temática, alocados no campo de estudos da Arquivologia, constantemente nos deparamos com dificuldades de seus respectivos autores no que diz respeito a uma tentativa de definir, ou ao menos de circunscrever, qual seria o lugar dos arquivos pessoais nesse campo de estudos. Um dos argumentos de alguns textos indica que apenas recentemente a Arquivologia passou a direcionar investimentos intelectuais para tais documentos, pois, por muito tempo, os mesmos não teriam sido nem mesmo considerados

arquivos. Ao lermos tais trabalhos notamos uma constante tentativa de delimitar quem pode deter o direito de produzir materiais que poderiam vir a ser considerados arquivos. Seriam apenas instituições, ou pessoas também poderiam ser aceitas como entidades geradoras de tais registros? E, no caso de pessoas, a quais pessoas seriam concedidos alguns espaços e/ou estantes de valor permanente nas instituições de guarda desses materiais? (CAMARGO, 2009; CAMARGO e GOULART, 2007; OLIVEIRA, 2009; DUARTE, 2018; BELLOTTO, 2006; 2017; HOBBS, 2017; VAM DE BERG, 2019; DELMAS, 2010; BRANDI, 2013; NEDEL, 2013; COX, 2017).

Um outro aspecto relevante que atravessa tais leituras, trata-se da discussão acerca de qual seria o momento em que alguém poderia atribuir a um registro o status de arquivo pessoal. Há referências para uma atribuição pós-morte, assim como por fases de uso. Essa última perspectiva, trabalhada por Bellotto (2006), não indica diretamente a necessidade de morte da pessoa, mas afirma que tais papéis pessoais poderiam ser considerados arquivos, se de algum modo tais documentos forem de interesse público, e, por isso, num dado momento passariam a ser disponibilizados a pesquisadores interessados.

Além de *arquivo pessoal* alguns outros termos aparecem em tais discussões, tais como arquivo de família, arquivo privado, arquivo de indivíduos, provas de mim, arquivo de pessoas. Esse último chamou nossa atenção, dado estar em jogo uma certa dúvida sobre qual tipo de “pessoa” – física ou jurídica – poderia ser validada pela Arquivologia como produtora de um arquivo. E, dentre as pessoas físicas, quais seriam os critérios para que seus registros sejam acolhidos pelos espaços de guarda permanente? Quais critérios podem balizar as decisões entre o descarte e a preservação?

Nos capítulos anteriores pensamos modulações do que estamos chamando de *espaços entre*, e, aqui, discutimos justamente as mobilidades que essa “fragilidade” do conceito de arquivos pessoais pode vir a coligar, funcionando como um espaço de fronteira. Nesse capítulo, escavamos um pouco mais esse conceito, pois ao mesmo tempo que sua elasticidade pode ser tida como um problema, nos parece que também pode ser pensada como uma força de composição do dispositivo analítico desse trabalho.

A seguir, tecemos correlações entre os aspectos conceituais escavados e os encontros com os filmes *No Intenso Agora* de João Moreira Salles (2017), e, *Hachazos* de Andrés Di Tella (2011). No primeiro filme, destacamos aspectos dos deslocamentos efetivados pelo cineasta na ilha de edição, compondo com os movimentos das mudanças que percebeu no entorno do sentimento de alegria, com o qual conectou eventos díspares, como a viagem de sua mãe à China em 1966, e, eventos políticos, como o maio de 1968 na França.

No segundo, destacamos alguns aspectos acerca da indissociabilidade entre as esferas pessoal e profissional que rondam a produção e o acúmulo de arquivos pessoais. Também buscamos pensar como as diferenças e discordâncias do modo de pensar o filme, entre o cineasta e seu retratado, ressaltaram como materiais na composição do filme.

Assim, buscamos destacar os modos dos dois cineastas de compor um filme, deslocando-se entre diferentes atmosferas por meio de arquivos pessoais, e também, nas contingências vivenciadas nesses encontros de heterogêneos.

Por fim, ao final do capítulo, propomos o termo *arquivos de uma vida*, como uma possibilidade de deslocar o modo de pensar essa colheita e compartilhamento dos registros de nossas vidas.

5.2. Os mais estranhos critérios

Quando penetrei pela primeira vez nessas catacumbas manuscritas, nessa necrópole de documentos nacionais, teria dito de bom grado (...) ‘eis a morada que escolhi e o meu descanso eterno.’ Não tardei, porém, a perceber, no silêncio aparente dessas galerias, que havia *um movimento, um murmúrio*, algo que não pertencia à morte. Esses papéis, esses pergaminhos deixados ali há muito tempo nada pediam a não ser a possibilidade de rever a luz do dia. *Esses papéis não são papéis, e sim vidas de homens, de países, de povos* (MICHELET, Jules, 1833, apud DELMAS, 2010, itálico nosso).

Ao adentrar a temática dos arquivos como um campo de estudos a ser explorado nessa pesquisa, diversas vezes nos deparamos com a necessidade de correlacionar abordagens entre vida, morte e imortalidade. Nesse sentido, nos capítulos anteriores dialogamos com questões relacionadas às possibilidades de profusão de vida e perpetuação da existência desde os encontros com arquivos. Para efetivarmos tais diálogos, pareceu-nos fulcral uma disposição, por parte de quem se embrenha nessas conversações, de misturar corpo e vida aos atravessamentos desses fluxos. Dizendo de outro modo e já dialogando com o excerto acima, faz-se necessário que o pesquisador implicado se disponha a escutar atentamente os murmúrios desses materiais, os quais, aquele que adentra “catacumbas manuscritas”, toma como motes de seu labor.

Na citação acima, o historiador e filósofo francês Jules Michelet (1833, apud DELMAS, 2010), reforça haver algo naqueles espaços que excede a materialidade dos suportes. Desse murmúrio, que de certo modo ele afirma ouvir, embaralham-se vozes atribuídas por ele a homens, países e povos. É curioso perceber que primeiro ele atribui essas

“vozes” a *homens* (pessoas), e, apenas depois, a *países* e *povos*. Não sabemos se esse modo de elencar esses três elementos foi fortuito ou proposital, mas, interessa-nos *pensar com* essa disposição. Antes de afirmarmos que os arquivos murmuraram algo sobre uma coletividade, poderíamos pensar que a cada documento visitado temos encontros com *pessoas* falando, e também, com *os modos* de organizar e de sulcar grafias de alguém. E disso, independe se os propósitos de tais inscrições ou acumulações se deram por motivações de pessoas físicas ou jurídicas; no entanto, tais estatutos jurídicos podem mudar as rotas e os tratamentos oportunizados a esses materiais (HEYMANN, 2009; CAMARGO, 2009; VAM DE BERG, 2019).

Para a arquivística há uma notória diferença nos modos de lidar com os documentos institucionais e os pessoais, tendo em vista que, para a área, há uma série de procedimentos e preceitos importantes a fim de assegurar que um documento não perca seu valor probatório. Por esse motivo há considerações de teóricos, de que os arquivos pessoais não poderiam ser considerados arquivos, tendo em vista que os modos de acúmulo dessas grafias estariam desalinhados dos predicativos que revestem os documentos que podem ser tidos como documentos de arquivo.

No entanto, é interessante observar que muitos acervos institucionais foram forjados primeiro por iniciativas pessoais de indivíduos, e, apenas posteriormente, adquiriram a relevância e a proeminência de um acervo público (HEYMANN, 2011; COX, 2017).

Na Europa, durante os séculos XVI e XVII, diversas coleções pessoais intituladas à época de *Gabinetes de Curiosidades* ou *Câmaras de Maravilhas*, foram organizadas por pessoas. No texto *Museu Contemporâneo e os gabinetes de curiosidades*, a historiadora Patrícia Tavares Raffaini (1993) ressalta que centenas dessas coleções estiveram espalhadas pela Europa nesse período. Eram organizadas por indivíduos abastados e eruditos que interessavam-se “em conhecer e colecionar o mundo que os cercava” (p. 159).

Tudo isso era feito por meio da seleção, guarda e organização de objetos raros referentes às coisas diversas que essas pessoas quisessem guardar em um local reservado para tal finalidade. Cada colecionador montava sua coleção, a seu modo, conforme dispunha os objetos nesse espaço, daí o caráter pessoal de forja desses conjuntos. Acerca disso, há também uma nota de rodapé da autora, feita para destacar a tradução do termo “gabinete”, na qual ressalta que “a palavra francesa ‘Cabinet’ é procedente do italiano e designava primeiramente um local reduzido, um móvel, no qual se guardavam documentos íntimos ou objetos pessoais” (RAFFAINI, 1993, p. 159).

Essa “febre” da *cultura da curiosidade* estimulou diversas pessoas a construírem esses “microcosmos”. Os acontecimentos da época teriam impulsionado um grande interesse por encontros com aspectos culturais até então desconhecidos, dadas as descobertas relacionadas, por exemplo, às Grandes Navegações e ao Renascimento.

Mas, no final do século XVII uma mudança de ares atravessou essa cultura da curiosidade: o saber científico.

Tendo ingressado na cultura oficial no final do século XV, a cultura da curiosidade é banida no final do século XVII. O nascimento do saber científico coloca a necessidade de adestramento do conhecer, a necessidade do método. A curiosidade se torna, então, um vício capaz de perverter o conhecimento, na medida em que ela não traça limites, não tem regras nem um método, como o que é proposto no século XVIII. [...] Esses gabinetes e museus são, assim, adquiridos ou doados às universidades, passando definitivamente para o poder das instituições científicas, que os organizam com prerrogativas e propósitos científicos (RAFFAINI, 1993, p. 163).

Esse deslocamento dos modos de endereçamento ao conhecimento, notabiliza como essas coleções, que principiaram por iniciativas de pessoas físicas, apenas posteriormente passaram a fazer parte de acervos de pessoas jurídicas, estes, por sua vez, regrados pelo saber científico.

O arquivista norte americano Richard J. Cox (2017), argumenta que o impulso de colecionar relaciona-se a pessoas, e os arquivos institucionais, amiúde, têm início por meio de iniciativas pessoais.

Durante o Renascimento, que abriu as portas para um novo interesse no mundo, muitos indivíduos montavam gabinetes de curiosidades, mostruários ecléticos de como as pessoas viviam, enxergavam a moralidade e avaliavam sua sorte. [...] Colecionar era visto como parte de uma busca por sentido pessoal, e, nas mãos de uma rica classe mercantil em expansão, alguns dos gabinetes de curiosidades, ao lado de outros documentos que os indivíduos tinham que manter por razões legais, comerciais, entre outras, formaram a base dos primeiros museus públicos de história natural, artes e história. *Expressões privadas do ato de colecionar tornaram-se, em certos casos, expressões públicas.* [...] O arquivo pessoal é como o velho gabinete de curiosidades, onde marcas singulares de atividades passadas são mantidas (COX, 2017, p. 27-28, *italico nosso*).

Um exemplo contemporâneo de tal modo de formação de um acervo, primeiro constituído por indivíduos e apenas posteriormente adquirindo expressão pública, é a *Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin* da Universidade de São Paulo (USP). Criada em 2005 e aberta ao público em 2013, trata-se de um amplo acervo com mais de 30 mil títulos,

coletados e organizados durante mais de oitenta anos pelo bibliófilo José Mindlin e por sua esposa Guita. A brasileira “é considerada a mais importante coleção do gênero formada por particulares” (BIBLIOTECA BRASILIANA). Esses materiais são bastante relevantes para o trabalho de pesquisadores do Brasil, pois contém títulos importantes para a compreensão de acontecimentos históricos do país. “Entre as raridades [...] obras de história, periódicos, trabalhos científicos e didáticos, álbuns ilustrados, gravuras e edições valiosas de grandes obras da literatura nacional, muitas primeiras impressões e volumes autografados pelos próprios autores” (COLOMBO, 2008).

Pensando dessa maneira, parece-nos plausível o modo de ordenar os termos que destacamos anteriormente, conforme operado por Jules Michelet (1833, apud DELMAS, 2010), ao enfatizar que os murmúrios dos documentos de arquivo referem-se não apenas à vida material de seus suportes, mas às existências de *pessoas, países e povos*. Murmúrios arquivísticos a ecoar, *entre* “micro” e “macrocosmos”.

Ademais, conforme sugerimos, caberia ao pesquisador embrenhado nesses arquivos, dispor de uma escuta atenta para perceber esse *murmurar*. E também caberia a esse que espreeita, notar como os arquivos pessoais podem mover-se interdisciplinarmente, habitando um *espaço entre*, deslocando-se estrategicamente por ambientações domésticas e institucionais. Assim, depois de integrarem as trajetórias de vida das *pessoas* que os produziram e/ou acumularam, podem vir a cavar brechas, transitando *entre* campos de conhecimentos e culturas de *países e povos*.

Para a historiadora brasileira Letícia Borges Nedel (2013), interessa pensar tal questão com a ideia de *deslocamento*, por entender que os arquivos pessoais encontram-se em *uma zona de fronteira*.

A chave do *deslocamento* me parece estratégica. Ela se aplica particularmente bem ao que talvez seja a maior singularidade dos conjuntos pessoais em relação a outros tipos de configuração documental: sua situação em *uma zona de fronteira* – como toda fronteira, móvel – *entre* a casa e a rua, *entre* o individual e o coletivo, *entre* a memória e a história, *entre* os arquivos e as coleções. (NEDEL, 2013, p. 132, *itálico nosso*).

Nedel (2013) apresenta-nos essa ideia de deslocamento, como uma estratégia importante para lidar com arquivos pessoais, no texto intitulado *Da sala de jantar à sala de consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas nos embates da história política recente*. Nesse trabalho também estão em pauta acervos que iniciaram por demandas pessoais e posteriormente destacaram-se como relevantes para a compreensão de aspectos históricos do

Brasil. A historiadora afirma utilizar-se de tal estratégia, do deslocamento, pois ao invés de focalizar sua atenção apenas no espólio documental do ex-presidente Getúlio Vargas, busca notabilizar os sentidos entre esse acervo, a relação que outros pesquisadores têm com esse material, e, principalmente, a coligação de Alzira Vargas (filha de Getúlio) a esses documentos. Esta última foi a guardiã do acervo do pai, e, além disso, também mantinha registros pessoais seus, os quais vinculam-se àqueles do estadista. Nesse texto, Nedel (2013) ressalta que um conjunto se vincula ao outro em diálogos que ora enfatizam aspectos da vida familiar, ora notabilizam acontecimentos políticos protagonizados por Getúlio e por Alzira. No caso dos cerca de 30 mil documentos do pai, abundam registros de acontecimentos relevantes da vida política nacional ocorridos no período entre 1930 e 1954. No arquivo de Alzira, o qual a própria titular comparava com uma “gaveta de sapateiro”, há documentos de diversos tipos, tais como diplomas, relatórios, recibos, listas de compras e correspondências. “Os registros remetem ao *modus operandi* de uma atriz política especializada na ação de bastidores” (p. 144).

Ao invés de focalizar seus esforços na peleia da teoria arquivística clássica que muitas vezes não considera os arquivos pessoais como arquivos, Nedel (2013) optou por operar com esses deslocamentos, ao notabilizar alguns interstícios entre um arquivo e outro, e, ademais, salientar como certos aspectos íntimos e familiares correlacionaram-se a experiências da Administração Pública da época.

Essa capacidade de deslocamento desses arquivos pessoais entre dois mundos, doméstico e institucional evidencia como esses materiais têm o potencial de *fazer dialogar* aspectos particulares de uma vida, e, conjunturas coletivas mais amplas, de ordem política, social e cultural.

Operar deslocamentos nos modos de se endereçar aos arquivos pessoais implica enfrentar as características próprias de uma zona de fronteira, na qual se cruzam diferentes campos do conhecimento, e, portanto, diferentes modos de compreender a lida com esses materiais.

Para a arquivística, o documento de arquivo precisa estar sujeito a uma série de normas e procedimentos a fim de não perder o seu efeito probatório. Para isso, entende-se que é preciso haver uma confiável correlação entre a atividade realizada e o documento que a comprova. Para assegurar isso, a teoria e as práticas arquivísticas buscam estabelecer condições que garantam essa validação.

Como resultado natural e necessário do processo que lhes deu origem, os documentos de arquivo obedecem a uma lógica puramente instrumental, ligada às demandas imediatas do ente produtor. Dessa condição decorrem postulados que afetam, de modo similar, arquivos de instituições a pessoas: a necessidade de preservar a integridade do fundo e o sistema de relações que os documentos mantêm entre si e com o todo; o respeito à proveniência; a primazia do contexto sobre o conteúdo (ou do valor probatório sobre o valor informativo), nas operações de arranjo e descrição; e a impermeabilidade do arquivo em face de seu uso secundário (CAMARGO, 2009, p. 28).

No caso de documentos institucionais, entende-se que essas conexões que assegurariam o caráter de validação tendem a ser mais robustas do que com os arquivos pessoais, pois estes, teriam sido coletados e organizados de forma desconexa, não teriam uma conexão orgânica a garantir-lhes o valor de prova.

Essa ideia remonta a um manual publicado no ano de 1898 pela Associação dos Arquivistas Holandeses que influenciou muitos aspectos teóricos e práticos da área. A publicação no Brasil ocorreu em 1960, sob o título de *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos* (ASSOCIAÇÃO, 1973). Nesse manual não era vedado considerar arquivos de pessoas privadas como arquivos, no entanto, esses deveriam ter correlação com o desenvolvimento de suas atividades profissionais. Para enfatizar isso, o manual diz que os arquivos oriundos de ambientes domésticos não poderiam ser considerados arquivos.

Às próprias pessoas privadas é dado possuírem arquivos. O negociante, da mesma forma que a Sociedade comercial ou a companhia, dispõe de um arquivo, composto do diário, razão, cartas recebidas, cópias das cartas expedidas, e assim por diante.

No entanto, não abrange o exposto os chamados «arquivos de família». Constituem estes, por via de regra, um aglomerado de papéis e escritos, que os vários membros de determinada família, ou os habitantes de uma casa ou castelo, na qualidade de pessoas privadas ou a títulos diversos, algumas vezes mesmo como colecionadores de curiosidades reuniram e conservaram. Os documentos de um arquivo de família não formam «um todo»; foram, não raro, agrupados segundo *os mais estranhos critérios* e falta-lhes a conexão orgânica de um arquivo no sentido em que o define o presente Manual. As regras para o arquivo em sua acepção própria, não se aplicam, pois, aos arquivos de família (ASSOCIAÇÃO, 1973, p. 19, *italico nosso*).

Nesse excerto, os autores apresentam esses “estranhos critérios” como sendo um modo que não dialoga com a lógica arquivística, relacionando-o, inclusive, à maneira de coletar objetos da *cultura da curiosidade* dos séculos XVI e XVII.

Importa dizer, que o objetivo de produção desse manual holandês, era justamente organizar procedimentos para lidar com documentos do Estado, e, por isso, “é de se esperar

que os arquivos de pessoas físicas não sejam contemplados em seus apontamentos, dada a especificidade do empreendimento” (DUARTE, 2018, p. 73).

Para a pesquisadora canadense Catherine Hobbs (2017) é irônico que os debates acerca do caráter de prova dos arquivos sigam vigorando nas discussões e práticas com os arquivos pessoais. A autora ressalta que diversos autores da teoria tradicional (notoriamente preocupados em focalizar os modos de tratamento que deveriam ser dispensados aos documentos oficiais) ignoraram os arquivos pessoais em suas discussões, ao enfatizarem que arquivos não governamentais e não institucionais não teriam nem mesmo o status de arquivo.

É irônico que conceitos probatórios, informativos e transacionais tenham chegado até os debates posteriores a respeito do arquivo pessoal, uma vez que esses autores de primeira hora não entendiam os acervos pessoais e os privados como arquivos propriamente ditos. Esse menosprezo afetou as poucas tentativas mais recentes de teorizar o arquivo pessoal (HOBBS, 2017, p. 306).

Apesar de soarem com essa ironia, tais ideias seguiram como basilares para o desenvolvimento da Arquivologia. Os modos de lidar com documentos seguiram buscando esses princípios, relacionados à burocratização da administração pública. Nesse sentido, é importante compreender que quando os arquivos são identificados, um modo de distingui-los é dado “pelo estatuto jurídico da entidade produtora dos documentos: de um lado, os órgãos públicos, produtores de arquivos públicos, e, de outro, os organismos privados (pessoas jurídicas de direito privado e pessoas físicas), produtores de arquivos privados” (HEYMANN, 2009, p. 43).

Os documentos oriundos de pessoas físicas tiveram sua incumbência transferida a outros equipamentos, tais como museus e bibliotecas, e, portanto, seriam organizados por meio de abordagens distintas. “Considerados como coleções de documentos, os arquivos pessoais têm sido abordados por meio de critérios originários das bibliotecas, coerentes com a tradição de ali se depositarem as obras e os demais papéis de escritores” (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 37).

Para Bellotto (2006), os arquivos pessoais são entendidos como uma subcategoria dos arquivos privados e dizem respeito aos conjuntos de documentos em diferentes suportes (papel, audiovisual, etc) que pertenceram a pessoas e podem ter alguma relevância científica, artística e/ou social.

[...] pessoas cuja maneira de pensar, agir, atuar e viver possa ter algum interesse para as pesquisas nas respectivas áreas onde desenvolveram suas atividades; ou ainda, pessoas detentoras de informações inéditas em seus documentos que, se divulgadas na comunidade científica e na sociedade civil, trarão fatos novos para as ciências, a arte e a sociedade (BELLOTTO, 2006, p. 266).

Esse modo de entender tem efeitos diretos nas políticas de aquisição dos acervos, pois se a notoriedade e o prestígio do titular determinam o que pode ser ou não considerado arquivo, “quando, ao contrário, se trata de ‘vidas que nada têm de extraordinário’, as políticas institucionais tendem a estreitar essas fronteiras” (CAMARGO, 2009, p. 29).

No texto *Arquivos pessoais são arquivos*, a historiadora Ana Maria de Almeida Camargo (2009), argumenta que os arquivos de pessoas deveriam ser mantidos conexos ao contexto em que foram produzidos visando manter sua função probatória, e, portanto, “devem ser tratados como arquivos” (p. 36). Nesse sentido, a autora entende que a nomenclatura mais correta para esse tipo de arquivos seria *arquivos de pessoas* e não arquivos pessoais, por alguns motivos: nem todos os documentos desses arquivos possuem dimensões autobiográficas; em arquivos institucionais há documentos sobre pessoas, tais como dossiês médicos, policiais e escolares, os quais não foram acumulados por esses indivíduos embora digam respeito a peculiaridades de sua vida particular; nos arquivos acumulados por indivíduos há documentos diversos relacionados a diferentes esferas de sua vida; nesses arquivos também existem documentos de identificação, tais como cédulas de identidade, certidões, passaportes, etc.

Sue McKemmish (1996), em um dos textos mais influentes quando se trata da temática dos arquivos pessoais, argumenta tratar-se de um tipo de testemunho sobre a vida, uma maneira de forjar evidências de nossas memórias, experiências e relacionamentos, de modo que nossas existências tenham “um lugar” no mundo. Um lugar, primeiro talhado desde um microcosmo pessoal, o qual, posteriormente, pode vir a atravessar amplitudes coletivas, dialogar com aspectos sociais e culturais mais alargados, além de transpor barreiras entre o arquivo como *prova de mim*, para o arquivo como *prova de nós*. E esse movimento pode ser tão mais avolumado, quanto maior o cuidado de sistematização de quem monta esse arquivo.

A funcionalidade de um arquivo pessoal, sua capacidade de testemunhar uma vida, depende de como sistematizamos os modos de criar e ordenar nossos registros como documentos, capturando-os como registros (ou seja, ordenando-os uns em relação aos outros e ‘posicionando-os’ no contexto de atividades relacionadas), mantendo-os e descartando-os ao longo do tempo (isso é organizando-os para funcionarem como memória de longo prazo de

atividades significativas e de relacionamentos). (MCKEMMISH, 1996, p. 175, tradução nossa).

No artigo *Provas de mim... novas reconsiderações*, McKemmish (2013) se propõe a revisitar o artigo de 1996, considerando, em suas ponderações, as novidades das tecnologias da informação e comunicação. Dentre suas novas reconsiderações, a autora ressalta que os arquivos pessoais *deslocam-se entre* atmosferas íntimas e coletivas, tendo em vista construirmos nossos modos de viver no mundo interagindo com o tecido social.

A pesquisadora australiana afirma utilizar, desde o primeiro texto, o termo *provas de mim* como um sinônimo de *arquivo pessoal*. Uma de suas novas ponderações questiona os modos de deslocamento de *provas de mim* para *provas de nós* no contexto contemporâneo. “As novas tecnologias permitem a integração dos arquivos pessoais e públicos, à medida que os documentos pessoais públicos já nascem em formato digital nos ambientes da rede mundial de computadores” (MCKEMMISH, 2013, p. 32).

Esses documentos pessoais digitais já nascem públicos, e, num clicar de dedos, correlacionam vidas individuais a trajetórias coletivas. Os arquivos que produzimos testemunham nossas interações com os outros, ultrapassando, assim, as fronteiras de uma vida particular. “Fabricamos e guardamos os registros que compõem um arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro” (MCKEMMISH, 2013, p. 24).

Essa perspectiva de assegurar um lugar no presente e no futuro denota como os registros, de certo modo, estão sempre em constante movimento. Mesmo “enquanto fenecem no conforto estonteante dos fundos das estantes enferrujadas” (BONASSI, 2007, p.190), os registros não são objetos estáticos, mas, de outro modo, podem ser pensados como objetos dinâmicos, em constante processo de deslocamento e conexão com outros registros e contextos, e, inclusive, em constante mutação de formatos, tendo em vista a crescente ampliação das possibilidades de produção, reprodução e arquivamento ofertadas pelo mundo digital (MCKEMMISH, 2013).

Ademais, a depender de como um conjunto de arquivos pessoais foi sistematizado, este pode adquirir proximidade ou distanciamento de sua qualidade de prova.

Uma abordagem que incide sobre os arquivos pessoais inclui os teóricos que entendem “que as práticas de procedimento técnico aplicadas a arquivos de instituições podem ser integralmente aplicadas aos arquivos pessoais” (HOBBS, 2017, p. 314), possibilitando assim a manutenção de seu valor de prova.

Uma segunda abordagem, busca novos modos para pensar os arquivos pessoais, pois nela, os autores não postulam enfoques sobre o valor de prova, mas, observam “o comportamento anômalo na organização de documentos pessoais” (HOBBS, 2017, p. 315).

Catherine Hobbs (2017) se diz parte dessa segunda abordagem. No texto *Vislumbrando o pessoal - reconstruindo traços de vida individual*, a pesquisadora canadense propõe *uma constelação de ideias* para pensar os arquivos pessoais, nas quais, busca correlações entre esses arquivos e o modo de vida das pessoas que os produzem e/ou acumulam.

A primeira dessas ideias diz respeito ao entrecruzamento entre pessoal e profissional, indicando que pode haver um aspecto de indissociabilidade entre essas duas esferas. A segunda, destaca que registros de indivíduos não se resumem a seu caráter de documento, mas coligam-se às experiências de vida de quem os criou/acumulou, e, nesse sentido, documentar e arquivar são comportamentos articulados às circunstâncias de uma vida. A terceira, realça os aspectos relacionais entre a vida de uma pessoa e a documentação que ela produz, no que diz respeito à mídia escolhida, emoções, relações e experiências vividas no passado, etc. A quarta ideia salienta a importância de considerar os diferentes modos de organização dos arquivos pessoais, pois mesmo naqueles espaços cujo modo de ordenar pode aparentar desordem, podemos, de outro modo, testemunhar modos de arranjo em que vemos “a vida assumindo as rédeas” (HOBBS, 2017, p. 327).

Considerando que os modos de produção, acumulação e montagem dos arquivos pessoais conectam-se diretamente a necessidades, desejos e escolhas de seus titulares, as visões estruturadas de lidar com esses materiais buscando associá-los aos documentos oriundos de estruturas administrativas, tendem a ter suas delimitações desfocadas, “o que torna necessário buscar métodos diferentes, pensados especificamente para o arquivo pessoal” (HOBBS, 2017, p. 316).

Esses materiais habitam *uma zona de fronteira* e podem seguir abordagens metodológicas distintas relacionadas a diferentes campos do conhecimento, como por exemplo a história ou a biblioteconomia, as quais tendem a focalizar os conteúdos e não o contexto (HEYMANN, 2009; CAMARGO, 2009).

A historiadora Luciana Heymann (2009; 2013), propõe um deslocamento da atenção do caráter de *documento* dos arquivos pessoais para pensarmos outros modos de endereçamento, a fim de espreitar os processos de produção desses acervos. Heymann (2009) sugere que os investimentos da atenção parem tanto sobre os *processos de produção* desses documentos, quanto sobre os *motivos* que levaram os titulares a acumular tais objetos. Para a

pesquisadora, tais deslocamentos ajudariam a pensar as diferentes temporalidades, as relações, os usos e as diferentes dimensões que podem ser expressas nesses tipos de arquivos. Processos padronizados de classificação poderiam engessar a amplitude de possibilidades de diálogos, pois no caso dos arquivos pessoais, dependerá de cada titular o delinear de características como o perfil dos documentos, seus modos de produção e organização.

Em outras palavras, poderíamos ponderar esse deslocamento, como um modo de deslizar a atenção, desde o trato dispensado aos arquivos pessoais que os compreende como *objetos*, até pensar as contingências que permearam os *processos* e os *movimentos* de acumulação desses conjuntos. Ademais, importa pensar as apostas que demarcaram os motes de constituições de séries, pastas temáticas, dossiês, divisões temporais, etc. Ao invés de mirar os arquivos pessoais apenas como objetos, deslocar a atenção, a fim de mirar também os processos e experiências que se relacionam às trajetórias daqueles objetos, às vidas de quem sulcou as linhas daqueles registros, às relações que podem vir a estabelecer entre diferentes esferas e escalas.

Dizendo de outro modo, trata-se de exercitar *uma escuta inumana* atenta às mais diversas sonoridades que podem vir a gritar desses materiais (DIAS, 2014), uma disposição a *escutar os murmúrios* dos arquivos (MICHELET, 1833, apud DELMAS, 2010).

E essas escutas não se encerram em seus conteúdos, mas naquilo que essas relações podem mobilizar, ao pensarmos *com* os movimentos que permeiam suas trajetórias.

Talvez esse modo de dialogar com os arquivos tenha relação com os *estranhos critérios* (ASSOCIAÇÃO, 1973), adotados por aqueles que montavam suas coleções nas épocas da *cultura da curiosidade*. Suas acumulações trafegavam em constantes buscas por representações de algo invisível. Algo, que de modo algum encerrava-se em seus aspectos físicos ou em suas grafias facilmente reconhecíveis, mas, buscava referir-se a algo novo, exótico, e, em suma, maravilhoso, inusitado (RAFFAINI, 1993).

5.3. Os estranhos critérios de *No Intenso Agora*

Ao choque do encontro inesperado, sucede a inefável emoção da forma inusitada
(NO INTENSO, 2017, 120')

Se tivéssemos que escolher uma palavra para descrever como se deu o nosso primeiro encontro com o filme *No Intenso Agora*, do cineasta brasileiro João Moreira Salles, essa palavra seria: perplexidade.

Ficamos encantados e ao mesmo tempo paralisados, sem uma reação mais elaborada que pudesse exprimir algo acerca do que experienciamos naqueles cento e vinte e sete minutos sentados na sala de cinema do Instituto Moreira Salles (IMS), na Avenida Paulista, em São Paulo.

O filme parte de uma viagem da mãe do cineasta à China, em 1966, e, conecta-se a diversas outras temáticas, tais como: autobiografia, alegria, revolução, cultura, maio de 1968, verão na Tchecoslováquia, política, relações de classe, poder, modos e condições de captação imagéticos, etc. Naquele momento, a pergunta que nos perseguia era: como João Moreira Salles conseguiu conectar temas que poderiam ter permanecido tão díspares?

Estávamos no mês de novembro de 2017. Ao mesmo tempo que finalizávamos algumas disciplinas do segundo semestre do mestrado, também buscávamos fechar a série analítica que conteria os filmes escolhidos para figurarem como disparadores dos escritos a serem produzidos nessa pesquisa.

Esse filme era um lançamento. Esperávamos desde agosto daquele ano por uma oportunidade para assisti-lo. Isso, por fim, ocorreu em uma sessão no meio da semana, no período da tarde. Ao sairmos do cinema, caminhamos por toda a extensão da Avenida Paulista, tentando formular, a cada passada da caminhada, algo de consistente que conectasse o filme a nossas leituras e escritos. De pronto, pensamos que o documentário dialogava com alguns critérios que estávamos formulando para justificar o corte da série de filmes da pesquisa, tendo em vista a conexão deveras forte com a temática dos arquivos pessoais.

Além disso, a opção de trabalhar apenas com imagens de arquivo, priorizando o ato da montagem como o *tour de force* da feitura do filme, nos pareceu um elemento instigante para compor o critério de *dispersão dos modos*, com o qual também buscávamos operar nosso corte⁴⁴. Quando, afinal, decidimos embarcar no metrô de volta para casa, pensamos que seria preciso assistir ao filme novamente. Fizemos isso prontamente, na semana seguinte, tendo em vista que logo acabaria sua temporada nas salas de cinema.

Mais uma vez, nos embrenhamos naquela sala escura. Não buscávamos respostas, mas, conexões com nossas leituras, com algum dito e/ou escrito que povoava nossos pensamentos à época. Dessa vez, assistimos a uma sessão no período noturno, e, depois do filme, não caminhamos pela Av. Paulista. Voltamos de súbito para casa, mergulhados em pensamentos conforme esperávamos o trem rumar seus trilhos. Daquele dia, guardamos o folheto do IMS, no qual, lemos o seguinte:

⁴⁴ Os procedimentos da pesquisa constam no capítulo 1.

Feito a partir da descoberta de filmes caseiros rodados na China em 1966, durante a fase inicial da Revolução Cultural, *No Intenso Agora* investiga a natureza de registros audiovisuais gravados em momentos de grande intensidade. Às cenas da China, somam-se imagens dos eventos de 1968 na França, na Tchecoslováquia e, em menor quantidade, no Brasil. As imagens, todas elas de arquivo, revelam o estado de espírito das pessoas filmadas e também a relação entre registro e circunstância política.

O ponto de partida do filme foram imagens captadas pela mãe do diretor, encontradas por ele na época da finalização de *Santiago* (2007). “Eu precisava de imagens da casa onde minha família morou, na Gávea, e pedi a alguém para procurar”, conta João Moreira Salles em entrevista ao jornal *O Globo*. “Encontramos as imagens, mas eu não sabia direito o que eram, qual o sentimento dela durante a viagem. Aí encontrei uma reportagem que ela escreveu sobre a viagem, em forma de diário, para a revista *O Cruzeiro*. Fiquei muito impressionado com a comoção dela diante de tudo o que viu lá. Minha mãe e a Revolução Cultural são opostos absolutos, seria fácil imaginar uma reação dogmática. Mas não, ela ficou deslumbrada com aquilo. E eu fiquei tocado com esse deslumbramento dela e com a intensidade com que ela o descreveu, porque minha mãe foi perdendo isso com o tempo.” (IMS, 2017)

Essas correlações entre os registros das imagens de arquivo, o espírito das pessoas filmadas e as circunstâncias políticas, notabilizam um modo de fazer os arquivos pessoais deslizarem entre esferas íntimas e coletivas, movimentando-se entre micro e macrocosmos.

Decidimos manter esse filme na série analítica por entendermos que a aposta do realizador de compor com “registros audiovisuais gravados em momentos de grande intensidade” (IMS, 2017), incluso arquivos pessoais da mãe, dialogava de algum modo com as apostas teóricas que vínhamos fazendo no que diz respeito à escolha de corte da série analítica, com documentários que sobrelevassem atmosferas de *átomos dramáticos* (GUZMAN, 2017).

Com essa maneira de pensar os filmes, buscamos por modos de fazer deslizar atmosferas entre diferentes escalas e esferas, em filmes nos quais os realizadores tomassem arquivos pessoais para realizar um movimento no qual vergariam-se sobre esses registros, com o intuito de pensar suas próprias vidas, e, ao mesmo tempo, estabeleceriam conexões com algo de fora daquela esfera íntima.

Respondendo sobre como ele encarava esse movimento do filme, de partir desde uma esfera pessoal e rumar para questões macro, Salles responde:

Então foi uma questão muito pessoal. Eu podia ter entrado num consultório para fazer psicanálise, mas achei melhor fazer um filme. No caso de *No intenso agora*, acho que foi minha mãe, na verdade. Eu tinha uma relação muito difícil com ela, que foi se tornando progressivamente difícil. Eu era muito próximo dela quando adolescente e a partir dos 18 anos começou a

ficar muito difícil. No fim da vida ela era muito difícil. Quando encontrei o material da China, no final da edição do Santiago, aquilo me tocou de alguma maneira, porque são imagens de alguém genuinamente interessado nas coisas. [...] Achei isso bacana. E generoso. Isso ficou na minha cabeça por uns quatro ou cinco anos, até que eu tomei a decisão de fazer o filme, pra lidar com a memória dela e pensar nessa coisa abstrata sobre a qual eu penso bastante, que é o risco de você perder essa capacidade que ela demonstrava na China, de se interessar, de comover, de aceitar o mundo. [...] É uma coisa sobre a qual penso bastante e fiz o filme para lidar com isso. Talvez o denominador comum dessas duas experiências é que *não havia necessariamente um tema, mas sim um incômodo, uma preocupação, uma vontade de lidar com questões que eram muito pessoais*. E na hora que eu entro na ilha de edição é isso que deflagra o processo. *Na ilha de edição o que mais me interessa é pensar no filme como forma, não como tema*.

[...] Eu tinha uma ideia que era muito vaga, difícil de transformar em cinema, que *é essa coisa da alegria*, de ter tido a competência de ser feliz, de se interessar pelas coisas e ser capaz de dar sentido à vida, e aí, de repente, você perde isso e segue vivendo. Então, é a alegria, a dissipação da alegria e o que vem depois. São ideias pouco concretas. Foi no trabalho da ilha de edição que começamos a produzir alguma coisa que virou *No intenso agora* (MARANHÃO, 2018, itálico nosso).

Dessa ideia de Salles, de pensar o filme primeiro como forma e não como tema, o cineasta tomou a alegria como um motivo para pensar, não apenas como *objeto* a ser delineado ao longo do filme, mas também como um *movimento*, uma força que *faz* cruzar diferentes esferas de seu contexto familiar e que também pode permear atmosferas coletivas. Observamos isso em seus comentários acerca desses movimentos na relação com sua mãe, bem como na relação da mãe com a viagem feita à China. Nessa viagem, as atmosferas descritas por ele como tendo um tom de encantamento, misturavam-se ao modo da mãe captar as imagens da viagem. O encontro com a China marcou-lhe com sensações, as quais, ela buscou de algum modo traduzir e grafar por meio de registros audiovisuais.

Fazendo essa atmosfera íntima deslizar para problemáticas mais amplas, o cineasta compôs sequências fílmicas destacando como a alegria se movia entre os jovens que participaram ativamente das manifestações de maio de 1968 na França. O cineasta relacionou tais ocorrências com experiências de protestos no Brasil e na Tchecoslováquia naquele mesmo período.

Nesse sentido, o cineasta compôs, via montagem audiovisual, um modo de transitar por *movimentos de mudança* (DELEUZE, 1985) compondo com *arquivos de pessoas* (CAMARGO, 2009), entre um problema e outro, entre uma ambiência e outra, atravessando cada um dos termos do trinômio de Michelet (1833, apud DELMAS, 2010) ao singrar e conectar particularidades e amplitudes das vidas de pessoas, países e povos.

Nessa senda, também é possível pensar que o realizador exercitou *uma escuta inumana* (DIAS, 2014), tendo em vista ter trabalhado apenas com materiais de arquivo e ter instalado seu olhar por entre fissuras, interrogando escapes, vazios, e, compondo com a precariedade de sensações irrepresentáveis “mantendo-as vivas, abertas, ao invés de tentar eliminá-la a todo tempo por preenchimentos sucessivos. O irrepresentável e o vazio abririam tensões, permitiriam não um preenchimento, mas uma circulação infinita de forças” (DIAS, 2014, p. 161).

Esse movimento, delineado no filme, ao mesmo tempo delicado e intenso, intrigou-nos. Além das aderências temáticas com alguns de nossos critérios de corte, tínhamos uma sensação aflorada de que algo dos movimentos operados pelo cineasta também dialogava com nossa pesquisa. Porém, naquele primeiro momento, lidávamos com pedaços de conexões, e, por conseguinte, também com espaços vazios entre uma coisa e outra, os quais pareciam estar separados por sarjetas, tal qual vemos nas divisórias das histórias em quadrinhos. “No espaço lacunar entre uma e outra, escava-se. Esse vazio, esse *sem-sentido*, esse *não-saber* é que solicita que escavemos as imagens *ad infinitum*” (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019, p. 22, *itálico dos autores e nosso*). O filme parecia acomodar algo de um *não-saber*, um incômodo que nos demandava escavar e perscrutar ainda mais aquelas imagens e sonoridades.

Nesse sentido, buscamos (re)posicionar nossa atenção, visando espreitar as correlações que poderíamos vir a fazer ao mirarmos os *espaços entre* uma imagem e outra, um enunciado e outro, ou seja, as conexões operadas entre diferentes materiais, tecidas pelo cineasta no processo de montagem.

Intrigou-nos o modo de João Moreira Salles relacionar coisas que inicialmente não tinham uma conexão óbvia, e que, após a montagem realizada, passaram a coligar-se, fazendo cruzar objetos díspares (DIDI-HUBERMAN, 2016), alguns deles já perscrutados sob outras miradas por diferentes campos disciplinares. “O *sem-sentido* aqui não diz respeito ao abandono dos campos disciplinares e seus saberes, antes, refere-se ao modo como esses nos catapultam para conectar corpos modelos [...] com os *corpos-fronteiras*, que não são nem uma coisa, nem outra” (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019, p. 22, *itálico nosso*).

Nessas conexões, pareceu-nos que algo daquele *não-saber* e daquele *sem-sentido* (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019) poderia ser mais forte do que quaisquer coisas que julgávamos saber, acerca das correlações já operadas dentre leituras e escritos da pesquisa. Por isso decidimos manter esse filme em nossa séria analítica, por apostarmos na força relacional desses *estranhos critérios* de correlação entre os materiais utilizados pelo

cineasta em sua montagem, e, dessa sensação de *não-saber*, a qual predominou em nossos primeiros encontros com o filme, catapultando-nos a seguir interrogando aquelas imagens.

Em entrevista ao jornal *O Povo*, ao ser questionado sobre seu modo de selecionar seus materiais e de fazê-los transitar entre atmosferas íntimas e debates políticos e sociais mais amplos, João Moreira Salles disse que no processo de montagem do filme *No Intenso Agora*, valeu-se de uma intuição, de uma necessidade de revisitar materiais que registraram sua infância, juventude e seus pais, que à época já não eram mais vivos. Assim, “não havia necessariamente um tema, mas sim *um incômodo*, uma preocupação, uma vontade de lidar com questões que eram muito pessoais” (MARANHÃO, 2018, *itálico nosso*).

Montar o filme nessa atmosfera, na qual experiências pessoais conectaram-se a questões macro, por meio da montagem de diferentes atmosferas e pontas de tempo, via arquivos, efetivou um diálogo em *delay* (AQUINO, 2017) com esses materiais. O cineasta (re)pensava a própria vida ao mesmo tempo que realizava o filme, perscrutando-o mais como forma do que como tema, e, tomando as reverberações do *incômodo* que tal movimento de feitura produzia como uma força composicional.

Importa dizer, que de certo modo, essa sensação de incômodo do cineasta, que o fez pensar a própria vida ao interpelar os arquivos pessoais da mãe e tecer correlações entre os outros materiais e registros audiovisuais utilizados (filmados por pessoas de diferentes países e povos), coliga-se à atmosfera de feitura dessa pesquisa.

Dizemos isso, pois conforme expusemos no capítulo 01, delineamos nossos procedimentos e nosso conjunto analítico buscando estabelecer relações entre os objetivos do grupo de pesquisa ao qual nos vinculamos no mestrado e as diversas linhas de atuação de nossa vida profissional e acadêmica. Assim, ao mirarmos a dispersão dos modos composicionais, visando pensar correlações entre nossas leituras e escrituras, e, os modos dos realizadores tecerem montagens audiovisuais ao mesmo tempo que pensavam suas próprias vidas, também estávamos realizando um movimento de vergadura sobre nossos próprios rastros e demandas vitais. Pensamos, pois, que nossos procedimentos de pesquisa notabilizaram-se por movimentos de deslocamento desde atmosferas pessoais até problemáticas mais amplas coligadas ao processo da pesquisa. E, desses movimentos, buscamos traduzir e grafar alguns rastros, via linguagem escrita.

Isso relaciona-se ainda mais com nosso trabalho no decurso dessa pós-graduação, pois o modo como tecemos e articulamos nosso dispositivo analítico nos fez operar nesse processo, em grande parte do tempo, mirando-o mais como forma do que como tema. Foi apenas no processo de escrita que a pesquisa foi tomando corpo. Mais do que um corpo

modelo a desfilas temáticas, um *corpo-fronteira*, que não é nem uma coisa nem outra (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019). Desse modo miramos as movimentações de nosso processo de pesquisa e buscamos traduzir em grafias, via escrita, alguns sulcos desse *incômodo*.

Aproximadamente um ano e meio depois, assistimos ao filme novamente. O efeito desse reencontro foi curioso, pois, naquele momento, o revimos em um ambiente doméstico, com a possibilidade de avançar, retroceder, repetir. Além disso, já havíamos tomado contato com uma ampla bibliografia acerca da temática dos arquivos pessoais.

A partir daí, passamos a perscrutar um movimento de dança notabilizado pelo cineasta, um bailado das formas imagéticas e sonoras que toma a tela como tablado, e, o qual, apenas podemos vivenciar ao assistirmos ao filme (A DANÇA, 2016), “um acoplamento entre um material elaborado e forças imperceptíveis que só devêm perceptíveis por esse material” (DELEUZE, 2016b, p. 166).

Para compor essa dança, notamos que o cineasta conecta imagens e sons de filmagens amadoras, curtas-metragens e transmissões oficiais de rádio e televisão da época, por meio de *deslocamentos*, fazendo filigranas bailarem, ao deslizar entre detalhes de uma ambiência e outra.

Daí a nossa sensação inicial de perplexidade, tendo em vista que nas duas primeiras vezes que assistimos ao filme, nos demoramos mais a perscrutar os motes temáticos mais amplos do que as sutilezas dos movimentos de deslizamento operadas pelo cineasta.

Com efeito, as imagens de maio de 1968 dialogaram com a ambiência de descontentamento com as esferas políticas, a qual tomava conta da micropolítica espreada Brasil afora. Nos últimos meses do ano de 2017 ainda respirávamos os efeitos de manifestações importantes, como por exemplo, aquelas realizadas no ano de 2013 (MENDES, 2018), e, estávamos há um ano das eleições presidenciais de 2018, motivo pelo qual, diversas discussões políticas relevantes espreitavam as conjugações de força entre os candidatos que viriam a participar da corrida presidencial do ano seguinte, num clima de forte cisão entre propostas de governo bastante díspares umas das outras (GIELOW, 2017). Nesse sentido, essas discussões temáticas tomaram conta de nossos pensamentos, e, os modos de montar do cineasta, deslizando entre um detalhe e outro, à época, não tomaram conta das prioridades de nossas ponderações.

Apesar de ressaltar que esses acontecimentos políticos contemporâneos não diziam respeito a seus interesses principais sobre o filme, Salles comenta que essas temáticas apareceram nos debates realizados após as sessões em diversos lugares do mundo

(MARANHÃO, 2018). As pulsações desses rumos dos debates dialogavam tematicamente com as imagens e sonoridades do filme, documentadas no Brasil, França e Tchecoslováquia, capturadas em meio à agitação dos protestos políticos da época.

Num hábil movimento de deslocamento, e, atento às mudanças moduladas por intensidades vividas pelos personagens dessas imagens, incluso ele mesmo, o cineasta fez tais movimentações dialogarem com surpresas e encantamentos do encontro de sua mãe com a China.

Em sua narração, ele diz que a mãe considerava bonito aquilo que a surpreendia, que a descentrava, de tal modo que, conforme ele se lembra, tempos depois nada era capaz de deixá-la tão alegre como as lembranças daqueles momentos. Naquela viagem feita com um grupo de amigos, ela saiu em busca de encontros com belezas inesperadas, em busca do exótico, do inusitado, tal qual os colecionadores dos gabinetes de curiosidades da época da Renascença. Encontrou outro modo de vida, que a surpreendeu, a ponto de dizer em seu relato escrito para a Revista *O Cruzeiro* que essa foi a viagem mais penosa e mais fascinante de sua vida (SALLES, 1967).

Ao longo do filme, João Moreira Salles compara o modo de captar das imagens amadoras utilizadas na montagem, com as *mudanças* do clima político de cada país, bem como com as oscilações da liberdade de expressão. Os enquadramentos realizados por cada cinegrafista dão a ver tensões e relaxamentos dessas relações entre o indivíduo que captura a imagem, o Estado, e, as nervuras de cada momento político. Muitas imagens de maio de 1968 na França são capturadas na rua, em meio às manifestações. Depois que o protagonismo dos estudantes fenece, ficou notório como as câmeras, que antes os procuravam com avidez, deslocaram sua atenção a outros personagens, tais como operários, sindicalistas e uma parte da população que, como vimos no filme, passa a apoiar o fim dos protestos de maio.

Já na Tchecoslováquia, assistimos a algumas filmagens amadoras que nos mostraram cenas da ocupação de Praga pela União Soviética em maio de 1968. Essas imagens que testemunharam a deposição de um regime político, ora foram feitas da rua - câmera na mão transitando por entre tanques e pessoas -, ora, foram feitas desde janelas, do alto de prédios, demandando a proteção de uma cortina para os cinegrafistas não serem vistos. Dessa maneira, esses enquadramentos amadores nos dão a ver como andava a possibilidade de protagonismo da alegria no âmbito coletivo.

A esse ponto, nos perguntamos se poderíamos correlacionar essas imagens caseiras apressadas, captadas em ambientes externos de manifestações, a movimentos mais exacerbados da alegria coletiva, e se, de outro modo, poderíamos relacionar as imagens feitas

por câmeras que se esquivam da exposição pública, a momentos de arrefecimento das forças alegres naquela coletividade. Assim, indagamos: seria mesmo possível tomar isso como uma regra?

Há também imagens feitas na Tchecoslováquia em meio a uma multidão que sofre. A câmera não treme, nem se esconde, mas filma o sofrimento das pessoas em um cortejo público. O jovem Jan Palach, de 20 anos, ateou fogo ao próprio corpo em protesto contra a ocupação da União Soviética. Também há no filme, imagens de um momento em que um jovem brasileiro é enterrado por uma multidão. Edson Luís foi morto pela Polícia Militar do Rio de Janeiro. Nessas imagens não há ênfase no sofrimento individual, mas na indignação coletiva. As imagens que vemos, foram feitas desde a janela de um prédio, e, também, em meio a uma multidão que protestava ao longo do cortejo. Um misto entre enquadramentos apressados, movimentando-se em meio aos passantes, e, outros, praticamente fixos, feitos desde uma mirada mais ampla, do alto.

Nesse sentido, percebemos que antes de tentar esboçar qualquer regramento técnico-temático entre os enquadramentos e os movimentos de mudança da alegria notabilizados pelo cineasta, importa pensar o contexto de cada imagem, as relações e experiências de cada cinegrafista com a produção daquele registro, escavar suas lacunas, lidar com o *não-saber* que enfrentamos ao dialogarmos com cada uma delas (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019).

No início do filme, vemos imagens amadoras feitas na Tchecoslováquia. Há pessoas que parecem celebrar algo, num clima de alegria e com roupas leves, indicando que a estação do ano seria o verão. Salles ressalta lidar com um *não-saber* (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019) sobre aquelas pessoas, pois não as conhece e sabe delas apenas o que as imagens mostram. Desse movimento, evidenciado ao dizer que está pensando com o que as imagens apresentam sobre pessoas que não conhece, ele desliza para imagens feitas no Brasil – “nessa mesma época” – ele diz. Vemos então, uma criança a caminhar numa calçada, palmilhando o que parecem ser seus primeiros passos. Primeiro, a vemos ao lado de uma mulher negra, que o narrador nos sugere ser sua babá. A seguir, essa mulher sai do quadro, misturando-se aos passantes e cedendo lugar apenas às pessoas brancas daquele grupo. Com isso, nos deparamos com cenas que dizem muito acerca da temperatura das relações de classe do país. Da menina, as imagens captaram apenas aquelas pisadas curtas, de uma infância muito provavelmente alheia ao que dizia aquele gesto de recuo da mulher que a acompanhava. Algo que o diálogo em *delay* (AQUINO, 2017) entre João e aqueles materiais

fez sobressaltar. E disso, ele conclui: “Nem sempre a gente sabe o que está filmando...” (NO INTENSO, 2017, 2’20”).

Nas imagens de arquivo feitas na França, vemos um misto crescente de alegria e resistência explodirem gradativamente por meio da montagem feita pelo cineasta. Daniel Cohn-Bendit, um estudante que se destacou por conta do protagonismo de suas declarações no período, é um dos personagens que aparecem nas imagens utilizadas por Salles. O cineasta nos apresenta Cohn-Bendit como um representante da alegria que tomou conta e encorajou os movimentos estudantis da época. Logo no início do filme, Salles traz uma imagem dele participando de um debate televisivo. Com fala efusiva e firme, o jovem francês protagonizava o debate, algo inédito para a época. Salles então, desliza. Dessa efusão, para imagens de sua mãe, na China. Findo o debate televisivo francês, o narrador nos apresenta uma frase que diz ser de um estudante da época: “cada segundo ganhou a espessura da eternidade” (NO INTENSO, 2017, 21’45”). E então, João nos diz torcer para a mãe ter experimentado um pouco dessa sensação, e que, talvez na China, ela tenha passado perto disso.

Interessante pensar que a intensidade dessa relação de sua mãe com a China se deu por meio de um encontro entre heterogeneidades, ou, como Salles reforça, um encontro de contrários. Um encontro que produziu uma sensação de encantamento, talvez justamente por tratar-se de uma relação paradoxal, na qual diferenças produziram um *espaço em relevo* entre a mãe e a China, um *corpo-fronteira* que não se definiu nem por um, nem por outro território (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019), mas, de outro modo, sobrelevou os deslocamentos produzidos nesse encontro. “Esse é o problema, que implica uma ‘instância paradoxal’. Um encontro é constituído por duas experiências distintas, que não podem ser reduzidas, uma à outra, a algo comum, mas se implicam mutuamente, se pressupõem reciprocamente” (ZOURABICHVILI, 1997, p. 5).

Em 1997, o filósofo francês François Zourabichvili realizou uma conferência intitulada *O que é um devir para Gilles Deleuze?*, na qual argumenta que o devir se aproxima da ideia de aprendizagem justamente por implicar um encontro entre heterogêneos, entre experiências distintas que seguirão distintas, pois diz respeito a uma relação que opera por diferenças. Trata-se de um movimento de mudança a partir da intrusão de algo de fora, por isso essa perspectiva de encontro demanda a *heterogeneidade* como um elemento importante, pois não significa que cada uma das partes de tal relação imita a outra, mas, de outro modo, cada uma das partes envolve os modos de sentir do outro. “O afeto do encontro é a ressonância de um no outro” (ZOURABICHVILI, 1997b, p.2).

Por isso, Zourabichvili (1997b) afirma que o devir implica habitar uma *zona de indiscernibilidade*, “uma zona de nós próprios onde já não nos reconhecemos mais, e onde nos sentirmos outro faz-nos, desse modo, sentir nós mesmos *de outro modo*” (p.3, itálico do autor). Não se trata de evocar um espaço transcendental, mas, de habitar *um espaço entre*, em relevo, imanente, no qual as relações heterogêneas seguem ressoando como heterogêneas, ao mesmo tempo que, algo do outro, torna-se uma sensação em nós.

Não há, como podemos ver, nenhuma comunhão mística, mas sim uma síntese paradoxal do heterogêneo, imanente: é a importante contribuição de Deleuze & Guattari para a teoria da simpatia. Um heterogêneo envolve um outro; um heterogêneo ressoa em um outro (“síntese disjuntiva”). Não trocamos lugares, porque ninguém do sai do seu lugar, que se desloca ao encontro do outro. O lugar? Nada mais do que um corpo, e as singularidades que marcam um percurso de existência (a única definição do indivíduo). Em Deleuze, os indivíduos são “mônadas” que não se visitam umas às outras nem pela porta nem pela janela, mas mônadas “nômades” que deslocam suas singularidades sobre um plano de exterioridade, capturando outras e deixando-se capturar por elas (ZOURABICHVILI, 1997b, p. 3).

Em *No Intenso Agora*, Salles produz, via montagem, um encontro entre diferentes temporalidades e singularidades. Desde o encontro de sua mãe com a China, um país bastante diverso do modo de viver que a mãe conhecia, aos enfrentamentos efusivos dos jovens franceses com o poder vigente em maio de 1968. Notamos com o filme, que singularidades podem dialogar com esferas mais amplas/coletivas, e que encontros entre heterogêneos podem oportunizar deslocamentos entre os termos do trinômio de Michelet (1833, apud DELMAS, 2010), dado que diferentes modos de pensar, sentir e viver podem deslizar entre diferentes *peessoas, países e povos*.

Desse modo, nos parece que tomar o processo de feitura de um filme e/ou da pesquisa como um espaço de síntese de heterogêneos, pensado mais como forma do que como tema, implica em dialogar com a imanência e as contingências dessa aposta. E, importa dizer, que João Moreira Salles o fez, por meio de diálogos e montagens com materiais de arquivo, utilizando-se das oscilações da alegria como espécie de falcaça para os fios que puxou por meio de arquivos pessoais/audiovisuais que registraram momentos importantes das vidas de pessoas, países e povos.

5.4. Uma síntese de heterogêneos em *Hachazos*

Com o cinema, queremos mostrar com imagens, o que as imagens não podem mostrar. Com as palavras, buscamos dizer, o que as palavras não podem dizer. (HACHAZOS, 2011, 67'45'')

[...] tornar audíveis forças que não são audíveis por si mesmas [...], tornar pensável, por um material de pensamento bastante complexo, forças que não são pensáveis. (DELEUZE, 2016b, p. 167)

O filme *Hachazos* do cineasta argentino Andrés Di Tella, também foi tecido utilizando as contingências de um encontro de contrários como material compositivo.

Claudio Caldini é um cineasta nascido na cidade de Buenos Aires, na Argentina, que faz filmes experimentais, especialmente no formato Super-8, desde 1970, ano em que realizou seu primeiro filme com 18 anos de idade. Sua paixão pelo cinema relaciona-se ao contato com câmeras e tecnologias cinematográficas desde a juventude, por meio do pai e do padrinho que montaram uma filмотeca e compartilharam seus conhecimentos cinematográficos com o jovem Claudio. Em 1974, viajou para a Índia “onde passou por uma experiência reveladora” (CINE, 2017, p. 7). Essa viagem produziu efeitos em sua vida e também em suas experiências audiovisuais, “convergindo de explorações técnicas da imagem em movimento à reflexão espiritual, através de imagens da natureza e de objetos simbólicos que refletem sua própria percepção (CINE, 2017, p. 7).

Em *Hachazos*, Di Tella nos apresenta Caldini como um cineasta secreto, pois havia muito tempo que não lançava novos filmes e, além disso, à época só era possível assistir a seus filmes se ele mesmo os projetasse, tendo em vista que não haviam cópias, todas as películas estavam com ele, e, cabiam todas dentro de uma maleta.

Aliás, o fato de todos aqueles rolos de filme caberem em uma maleta foi um detalhe que fascinou Di Tella. Esse fascínio, por sua vez, o qual Andrés buscou tomar como material para compor o documentário, fez parte de um incômodo de Caldini, pois este estava em dúvida se o modo de fazer o filme estava correto, já que, a seu ver, parecia a rodagem de uma ficção, ou mesmo de um filme para crianças.

Durante oitenta minutos, esse incômodo reverberou como uma linha a costurar o filme. Nos primeiros dez minutos, observamos um Caldini em silêncio, hesitante, de poucas palavras e raros olhares. Depois de algumas perguntas, alguns soslaios. Mais alguns minutos e o embaraço imagético é enunciado em palavras: para Caldini, tudo parecia rumar para uma ficção e não entendia se esse seria o modo mais adequado de contar sua história.

Andrés pede para Caldini encenar algumas coisas, bem como reconstruir algumas cenas de seus filmes, visando mostrar como as havia feito. Uma das encenações, consistia em

andar de trem com todos os seus filmes dentro de sua maleta. “Esta maleta é como o manuscrito de sua autobiografia” (HACHAZOS, 2011, 27’30”). Claudio não concordou de pronto, pois disse que isso não condizia com a realidade, dado que ele geralmente não guardava os filmes dentro daquela maleta, e, por isso, achou estranho ter que pegar o trem para fazer aquela gravação.

Do encontro desses cineastas, notabilizaram-se as diferenças dos modos dos dois pensarem a feitura de um documentário. A nosso ver, uma das sutilezas do modo de fazer esse filme, diz respeito a como Di Tella tomou esse *incômodo*, desse encontro entre heterogêneos, não como um problema que poderia inviabilizar o filme, mas, de outro modo, como um material de trabalho, uma força compositiva. É notório como cada parte dessa relação seguiu vibrando em suas diferenças, ao mesmo tempo que testemunhamos os efeitos de um cineasta, no outro. Andrés incorporou a seu modo de fazer alguns efeitos das objeções de Caldini, e, este último, após expor suas alterações, também se deixava afetar pelas solicitações de Andrés.

Ao enfatizar essas diferenças, imagens e sonoridades foram gravadas. Na montagem, as queixas de Caldini desenvolveram-se como uma das linhas de costura tomadas por Di Tella, que inclusive pediu para Claudio lhe mostrar como faria para contar a história de alguém. Para isso, o cineasta secreto visitou seus arquivos pessoais e nos mostrou pastas com etiquetas afixadas para indicar assuntos e datas, organizadas dentro de uma caixa. No interior de cada pasta que ele abria, um microcosmo se revelava, dentre recortes de jornais, cartas, anotações e imagens. Uma vida, em papéis colhidos, conservados e sistematizados.

Dessas pastas, Caldini puxou uma, a qual continha materiais que ele organizou com a intenção de fazer um documentário sobre um amigo chamado Tomás Sinovic⁴⁵, “cineasta argentino sequestrado e assassinado pela ditadura militar na Argentina em 1976, quando tinha 24 anos” (CINE, 2017, p. 23).

À época das gravações de *Hachazos*, esse projeto estava inacabado, mas, apesar disso, Caldini mostrou um esboço de roteiro feito anos antes, reportagens, fotografias e notas de uma conversa telefônica com os pais de Tomás. Ele mostrou esses documentos para explicar que pretendia fazer um filme com aqueles materiais, os quais poderiam provar a existência do amigo, já que todas as suas películas tinham se perdido. Assim, nos parece que Caldini

⁴⁵ Quando as gravações do filme *Hachazos* ocorreram, Caldini expôs essa vontade de fazer um filme sobre Tomás Sinovic e explicou que tratava-se de um projeto não finalizado, o qual talvez ele nem mesmo conseguiria vir a finalizar, pois, à época, julgava que não lhe seria possível dar andamento a essa empreitada. No ano de 2016 ele lançou o filme *Un nuevo día*, um ensaio audiovisual em memória de Tomás (UN NUEVO, 2016).

ênfatiou a importância de fazer uso de arquivos para contar a vida de alguém, para comprovar a existência de uma vida.

Nesse ponto, há um notório diálogo com perspectivas arquivísticas, pois Caldini indicou que, de algum modo (mesmo que ele não soubesse exatamente como, dado que à época das gravações ele não havia terminado seu projeto de filme sobre Tomás Sinovcic), haveria uma resposta nos arquivos, murmúrios poderiam ecoar daqueles papéis amarelados, os quais, quiçá, poderiam sibilar alguma pista para Andrés, sobre um modo de fazer que não soasse como um filme ficcional e nem mesmo infantil.

Dizendo de outro modo, nos pareceu que Caldini buscou ênfatizar a escuta a seus arquivos como uma força importante para a composição do filme, pois esses materiais poderiam de algum modo tornar audíveis forças inaudíveis. Pensando com Deleuze (2016b), “o material está aí para tornar audível uma força que não seria audível por si mesma, a saber, o tempo, a duração e até mesmo a intensidade. Ao par *matéria-forma*, substitui-se *material-forças*” (p. 166, itálico do autor).

Também podemos pensar sobre qual termo soaria mais adequado para tratarmos dos arquivos de Caldini. Diriam respeito a *arquivos pessoais* tendo em vista que ele mesmo os produzia, acumulava e ordenava. Também poderíamos chamar de *arquivos de pessoas* (CAMARGO, 2009), pois além de pastas temáticas com papéis relativos à própria vida de Claudio, a pasta que continha os papéis de Tomás, por exemplo, continha arquivos sobre a vida de outra pessoa, os quais estavam armazenados na caixa de pastas de Caldini, e, ademais, também dialogavam com sua própria vida.

Noutros termos, poderíamos pensar os arquivos de Caldini com a ideia de McKemmish (1996; 2013), de um deslocamento entre os arquivos como *provas de mim*, para *provas de nós*, pois, além de registros de suas próprias andanças, os materiais que tratavam de sua inserção na cena cinematográfica argentina, assim como os papéis sobre a vida de seu amigo Tomás, notabilizavam deslocamentos desse arquivo, entre esferas privadas, públicas, pessoais e institucionais.

Os documentos sobre Tomás também diziam respeito ao projeto de produção de um filme, indicando assim uma indissociabilidade entre sua esfera pessoal e sua atividade profissional, a coligação entre suas experiências de vida, a relação que estabeleceu com esses documentos e também as peculiaridades do seu modo de organizar materiais em seu arquivo pessoal (HOBBS, 2017). Ademais, as diferenças dos modos de organizar um arquivo também podem reverberar no modo de cada cineasta pensar a montagem de um filme com esses materiais.

Aquela pasta também dizia respeito à vida de Claudio, pois ao reencontrar esses materiais ele se pôs a pensar sobre a própria vida, sobre a amizade e trabalhos com Tomás, e, além disso, sobre os efeitos da relação com o amigo que ficaram reverberando nele. Ao ponderar sobre esse projeto, questionava como Tomás faria certas filmagens, a que locais iria, se sairia ou não à rua para filmar. “Envolver uma outra sensibilidade significa, na verdade, que nos sentimos fugazmente de uma forma outra do que a nossa, como sentiria alguém diferente de nós; e recolhemos os efeitos dessa outra sensibilidade em nós mesmos” (ZOURABICHVILI, 1997b, p. 2).

Após sessenta minutos de filme vemos uma cena em que Andrés fecha seu caderno e o joga em uma escrivaninha. Estaria o cineasta reconsiderando suas notas e buscando um outro rumo para o modo de fazer do filme? Essas novas reconsiderações diriam respeito a efeitos de reverberações da sensibilidade de Claudio em Andrés?

Na sequência, assistimos a uma cena em que Andrés propõe que Caldini faça algumas imagens gravando sua perspectiva de um passeio de bicicleta, do mesmo modo como fez em um filme seu, quando esteve na Índia. Claudio, mais uma vez expressa seu incômodo. Diz que não seria a mesma coisa, pois as duas situações eram totalmente diferentes, e, a luz, matéria-prima para grafar a película, estava totalmente diferente da gravação feita na Índia. Mas, dessa vez, um sorriso tímido escapou-lhe.

Nesse momento de *Hachazos*, ficamos a pensar que muitas reverberações haviam se efetivado entre um cineasta e outro, desde aqueles olhares de soslaio do início do filme, até esse sorriso acanhado entre as pedaladas na bicicleta. “O trabalho a dois nunca foi uma uniformização, mas antes uma proliferação, uma acumulação de bifurcações, um rizoma” (DELEUZE, 2016c, p. 251).

Depois disso, vemos imagens de arquivo que parecem ter sido feitas na Índia, como se Di Tella estivesse nos mostrando que as contestações de seu retratado, de algum modo, reverberaram nele: os registros pessoais da viagem à Índia, os quais ao mesmo tempo também são materiais de trabalho de Caldini, entrando em cena. Nessas reverberações, acoplam-se diferentes modos de viver o cinema, a vida, os arquivos. Nesse sentido, os *arquivos de uma vida* também podem participar de uma relação de heterogêneos tendo em vista permitirem deslizamentos entre um território e outro.

Aos setenta e dois minutos, por fim, a cena tão desejada por Di Tella: Claudio segura sua mala cheia de filmes apoiada em seu colo, dentro de um trem. Ao fundo, vemos rastros da paisagem que passa.

Rumando ao final do filme, assistimos a um espetáculo organizado por Caldini em uma sala de cinema, com projeções em três telas simultâneas projetadas com película Super-8, e, sonorizado por mixagens feitas por ele, ao vivo. No final dos anos 1980 Caldini começou a adaptar esse sistema de produção, para criar um espetáculo e compartilhar esse seu *modus operandi* com o público. Trata-se de um modo dele produzir as versões finais de seus filmes: ele fazia convergir duas ou três telas de projeção simultaneamente e gravava o resultado final. (CLAUDIO, 2015).

Di Tella explicou que as imagens daquele espetáculo sintetizavam seis anos da vida de Caldini, e, encantado com aquela profusão de cores e sons, disse que *seus próximos filmes seriam diferentes*.

Depois disso, Caldini está se preparando para mudar de onde estava morando. O vemos embalando caixas e mostrando para Andrés os restos de sua vida em seis anos, pois ateou fogo a livros com umidade, roupas velhas, seu colchão, além de outras quinquilharias. Mas, ao ser questionado se teria queimado também o seu arquivo, ele prontamente diz que não, pois o levaria com ele. Aqueles registros que, como afirmou, poderiam comprovar sua existência. Esses ele não entregou ao calor da fogueira. Seus outros corpos (ARTIÈRES, 2013). Arquivos de uma vida. Desde as caixas de papelão com pastas repletas de papéis, às latas de filmes com películas carregadas de imagens. Registros de sua(s) vida(s) na Argentina, Índia e demais lugares onde viveu. Tudo ali testemunhou suas buscas cinematográficas, concomitantemente a seus trajetos pela vida.

5.5. Considerações últimas do capítulo: *arquivos de uma vida*

As discussões arquivísticas acerca dos *arquivos pessoais*, questionando sua validade como arquivo, bem como pensando-os como um tipo de documentação a demandar outras articulações teóricas e práticas, chamou nossa atenção. Essa fragilidade que atravessa suas tentativas de definição, a nosso ver, concomitantemente trata-se de um atributo importante, se quisermos pensá-los como uma *zona de fronteira*.

Para tal, seria preciso *deslocar* a atenção dos arquivos pessoais como objetos, e, também, mirar as movimentações que perpassam os modos de constituição desses materiais, pensar quais relações as vidas que tem seus rastros ali sulcados estabeleceram.

Para Camargo (2009), ao invés de arquivos pessoais, um termo mais coerente para esses materiais seria *arquivos de pessoas*, pois além dos conjuntos acumulados em ambientes

domésticos, há documentos de pessoas em acervos institucionais, e, nem por isso, essas grafias diriam respeito às esferas íntimas de suas vidas.

Em seus escritos, McKemmish (1996; 2013) também põe em xeque o termo *arquivos pessoais*. A pesquisadora australiana utiliza *provas de mim* como um sinônimo, e, ressalta que, a seu ver, há um deslizamento da noção de *provas de mim*, para *provas de nós*. Na contemporaneidade isso ocorre de modo ainda mais célere, tendo em vista que o mundo digital bagunça algumas lógicas temporais da arquivística, pois os registros, ao nascerem nesse meio, podem já vir ao mundo como documentos públicos.

Nessa pesquisa, após percorrermos aspectos teóricos da Arquivologia, além de pensar possibilidades de deslocamento dos arquivos pessoais por transitarem concomitantemente em diferentes territórios, propomos pensar tais registros com o termo *arquivos de uma vida*, tendo em vista esses materiais correlacionarem-se às trajetórias percorridas por quem os sulcou num suporte e/ou os arquivou por algum motivo.

Uma vida, a fazer seus pensamentos vibrarem em linguagem, por meio dos registros que produz.

Uma vida, a colher o próprio corpo e compartilhá-lo, via linguagem, por meio de registros escritos, e também audiovisuais, dada a proliferação e a aceleração da produção e compartilhamento de registros de nosso cotidiano por meio de imagens e sonoridades na contemporaneidade.

Uma vida que dialoga com embates singulares, desde as contingências de suas experiências, e que, ao traduzir algo dessas peleias costumeiras, sulcando suportes, organizando e montando materiais acumulados, verga-se a pensar, e, ademais a compor a própria vida.

Pensar os *arquivos de uma vida*, não se trata apenas de referir-se aos registros que um “eu” fez, mas diz respeito ao conjunto dos arquivos que nos acompanham, que nos “pegam”, “um olhar dilatado no tempo e no espaço, requer deixar ‘ser pego’” (CAZETTA, 2013, p. 21), lançando-nos a *espaços entre* do pensamento, de modo a dialogar com nossas vidas e a arremessar-nos a territórios de *não-saber* (CAZETTA; OLIVEIRA; TAVARES, 2019), não previstos de antemão.

Mesmo aqueles registros que não talhamos, os quais tomamos como materiais de composição de nossas vidas, como parte vital da colheita e compartilhamento de nossos corpos, pois também entendemos esses *arquivos de uma vida* como nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013). Conjuntos de murmúrios de uma vida a ecoar entre documentos, imagens, cartas, sonoridades, desenhos, notas, listas, etc. Acúmulos de rastros de nossas

trajetórias vitais, sulcados em suportes e organizados/montados com a espessura do(s) tempo(s) que dedicamos a eles.

Nos dois filmes com os quais dialogamos nesse capítulo, os cineastas tomaram arquivos da vida de outras pessoas para pensar sua própria vida e ressaltaram interstícios entre um e outro arquivo, entre uma e outra vida, entre uma e outra coletividade, salientando como as esferas privada e pública podem estar correlacionadas nessa zona de fronteira.

No filme de João Moreira Salles o diálogo com as gravações feitas por sua mãe o fez tecer diálogos com materiais de arquivos de outras vidas, de outros países. Materiais esses, não previstos de antemão, mas que foram pedindo passagem conforme a montagem se desenrolava. A alegria, elemento compositivo tomado pelo cineasta como fio condutor, alargou possibilidades de pensar sua vida e sua relação com a mãe, e, além disso, o conduziu por imagens e sonoridades de outras pessoas, países e povos.

No filme de Andrés Di Tella, o contato com os arquivos e com o modo de trabalhar de Claudio Caldini reverberou intensamente no modo de fazer do filme, levando Di Tella inclusive a pensar que após *Hachazos*, seu modo de fazer filmes passaria a ser diferente.

Trafegar pelas zonas de fronteiras dos *arquivos de uma vida*, diria respeito pois, a uma disposição para escutar seus murmúrios, a ecoar em nossas próprias vidas, e, tomar tais incômodos como materiais compositivos.

Deslocamentos das colheitas de uma vida podem, assim, vir a reverberar, entre diferentes esferas, escalas e modos de vida.

6. “AUDIOVISUALIZAR”: O GESTO CONTEMPORÂNEO QUE SE FAZ VERBO

6.1. Prévias do capítulo

Agora, com a mídia digital on-line, há praticamente um escopo infinito para conteúdo criativo DIY (do it yourself/faça você mesmo) e DIWO (do it with others/faça com os outros) [...] Todos são editores em potencial. Sem precisar depender das especialidades de outros” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 171)

Nos capítulos anteriores questionamos a permeabilidade dos arquivos pessoais, entre diferentes ambiências, tendo em vista sua maleabilidade para transitar entre esferas públicas e privadas, bem como para dialogar com diferentes culturas e áreas do conhecimento. Pensamos tais questões questionando aspectos teóricos do campo da Arquivologia, repensando o termo *arquivo pessoal* (o qual propomos denominar *arquivos de uma vida*). Além disso, com o apoio de alguns filmes de nossa série analítica, ponderamos alguns efeitos de diferentes modos de fazer documentários e também, dos diferentes efeitos nas vidas dos cineastas, ao trabalharem com esses materiais.

Indagamos nesse capítulo, aspectos das mudanças das subjetividades contemporâneas, no que tange a nossas práticas cotidianas de planejamento, produção, acumulação, arquivamento e descarte de documentos de diferentes formatos. Cada vez mais lidamos menos com documentos como objetos e mais com dados digitais, os quais deslocam-se por entre softwares, aplicativos, nuvens e discos rígidos, de modo cada vez mais célere e corriqueiro.

Essa proliferação da produção de registros na contemporaneidade, utilizando suportes digitais, de certo modo, desorganiza alguns fios que puxamos, por exemplo, nas questões relacionadas à preservação e à velocidade de circulação. A preservação de arquivos digitais, ainda é tida como um problema para quem trabalha na área, pois as lógicas são extremamente diferentes daquelas que lidam com a preservação de objetos (A DIGITALIZAÇÃO, 2011; GONÇALVES, 2016b; 2018a; 2018b). Já a questão da velocidade da circulação de registros digitais, remexe com a ideia de grafarmos registros de nossas trajetórias de próprio punho, como faríamos porventura ao grafar as linhas de um diário, conforme exposto por Lejeune (2009) e Mekas (2013).

Nesse modo de traduzir os percursos que trafegamos em nossos pensamentos, para uma linguagem que tenha no universo digital seu *habitat*, temos necessariamente que trafegar por entre *hardwares* e *softwares* de codificação e decodificação.

Para grafar algo em um suporte digital, primeiro travamos batalhas com as interfaces que nos permitem dialogar com as linguagens dessas máquinas, e, apenas então, podemos destravar possibilidades de talha de nossas grafias. “Os materiais digitais podem ser copiados inúmeras vezes, expandindo assim suas possibilidades de produção e replicação, entretanto, o acesso às informações neles contidas depende de equipamentos técnicos e softwares compatíveis” (GONÇALVES, 2018b, p. 131).

Nesses modos de viver da contemporaneidade, nossos corpos orgânicos conectam-se a interfaces digitais e realizamos grande parte de nossas tarefas cotidianas utilizando-nos de imagens e sonoridades produzidas e armazenadas digitalmente.

Assim, a linguagem audiovisual coparticipa ainda mais de nossas vidas, pois dela nos valem em muitas ocasiões. Ao alcance dos dedos, por meio dos diversos aplicativos disponíveis em nossos celulares, visualizamos, produzimos e arquivamos vídeos, fotografias e áudios para registrar momentos importantes, bem como para dar andamento a uma infinidade de afazeres corriqueiros.

Pensamos esse *movimento* de nossos modos de viver contemporâneos, não apenas mirando o audiovisual como um *objeto* acabado, como o resultado daquilo que fazemos. Pensar tais movimentações difere, portanto, dos modos de operacionalizar produções audiovisuais como os profissionais da área o fazem. Noutro rumo, pensamos esses modos de colher imagens e sonoridades corriqueiramente, como parte de um movimento que compõe nossos modos de viver. Estamos continuamente a visualizar, planejar, grafar, compartilhar, arquivar e descartar peças audiovisuais, pelos mais diversos motivos atrelados às nossas atividades cotidianas.

Nesse capítulo não nos endereçamos diretamente à nossa série analítica, mas, de outro modo, buscamos compor com os movimentos efetivados nos capítulos anteriores. Nesse sentido, buscamos tomar nossas ponderações e questionamentos, como materiais a compor as proposições feitas nesse sexto capítulo.

Inspirados por tais questionamentos, propomos “arrancar” o verbo “audiovisualizar” do substantivo “audiovisual”. E assim o fazemos, pois nos parece que um nome não dá conta desse movimento que se espalha nos modos de viver agenciados às imagens e sonoridades da contemporaneidade.

A seguir, partindo de dois pontos de vista: *relação* e *efeito* (MARCELLO, 2012), propomos pensar a ideia de *gestos educativos audiovisuais*.

6.2. Colher e compartilhar luzes e sons

Camerar [...] Esta é uma tentativa de fazer um filme?
De jeito nenhum. (DELIGNY, 1977, tradução nossa)

A força de verbo permite des-loucar entre territórios, entre brechas, de não estagnar ou circular num sistema fechado (JESUS, 2017, p. 128)

Ao adentrarmos os estudos e/ou experiências de trabalho no campo do audiovisual, uma das primeiras coisas que aprendemos diz respeito ao modo de divisão entre os diversos cargos dos profissionais dessa área. Um organograma de uma produção audiovisual delimita as funções envolvidas, dividindo-as, de modo geral, em três grandes etapas de trabalho: pré-produção, produção e pós-produção. Há também outras possibilidades de divisão do processo produtivo, por exemplo, adicionando posteriormente à tal encadeamento, as etapas de distribuição, exibição e preservação, tendo em vista as peculiaridades de cada um desses momentos da vida de uma obra audiovisual.

Utilizamos o termo *audiovisual*, e não *cinematográfico*, pois entendemos que os fazeres audiovisuais adensam os fazeres cinematográficos. A Agência Nacional do Cinema (ANCINE), assinala como entende a diferença entre obra audiovisual e obra cinematográfica, da seguinte maneira:

Obra Audiovisual

Produto da fixação ou transmissão de imagens, com ou sem som, que tenha a finalidade de criar a impressão de movimento, independentemente dos processos de captação, do suporte utilizado inicial ou posteriormente para fixá-las ou transmiti-las, ou dos meios utilizados para sua veiculação, reprodução, transmissão ou difusão.

Obra Cinematográfica

Obra audiovisual, cuja matriz original de captação é uma película com emulsão fotossensível ou matriz de captação digital, cuja destinação e exibição sejam prioritariamente e inicialmente o mercado de salas de exibição (BRASIL, 2008, p. 49).

Nessa compreensão, a produção de uma obra audiovisual independe do tipo de suporte, bem como dos meios de veiculação utilizados. Já a obra cinematográfica, visaria a distribuição e exibição em circuitos cinematográficos.

Dizendo de modo mais amplo, o audiovisual trata-se, portanto, da coligação entre *imagens e sonoridades*, e, por esse motivo, o cinema faz parte dos fazeres audiovisuais.

O termo “audiovisual” é, por origem, uma combinação de dois termos, “áudio” e “visual”, que foram unidos em uma palavra para definir aqueles *produtos* ou *processos* nos quais as formas de representação em áudio e em vídeo ocorrem simultaneamente, com o objetivo de produção de sentido (LONGHI, 2014, p. 72, *itálico nosso*).

Nesse excerto, Longhi (2014) pensa o audiovisual como *produtos* ou *processos* resultantes das combinações entre imagens e sonoridades, nas quais podem confluír uma ampla gama de suportes, linguagens e modos de colher e compartilhar tais grafias.

O pedagogo francês Fernand Deligny destacou sua preocupação com os *processos* de filmagem, ressaltando que ao manejarmos uma câmera, isso independeria do produto final, pois, nesse movimento, não necessariamente teríamos a obrigação de fazer um filme.

Esse incômodo de Deligny foi expresso em uma série de textos, produzida entre o final da década de 1970 e o início dos anos 1980, a qual intitulou com o neologismo *camérerer*, traduzido para o português como *camerar*.

No fim dos anos 1970 e no começo dos anos 1980 [...] Deligny insiste na potência do cinema. Ele escreve uma série de textos intitulados *Camérerer*. Trata-se de pensar o que poderia significar filmar, ou melhor, “camerar” em modo infinitivo, ou seja, sem a conjugação da pessoa: um filme sem sujeito e portanto sem objeto. Através desse verbo, Deligny procura frisar ao mesmo tempo o processo de filmagem e o aparelho (a câmera) como os elementos essenciais do cinema. Se não é o filme que interessa, então é preciso abandonar o verbo “filmar” e eleger um verbo que não se submeta ao produto final. A prática cinematográfica se voltaria então para o seu processo, para a “colheita” de imagens: buscar-se-ia não produzir imagens – *l’image ne s’imagine pas*, diz Deligny –, mas criar um contexto onde a imagem pode surgir – como que por inadvertência. (MIGUEL, 2014, p. 100).

Nessas colheitas de imagens que surgem por inadvertência, a prática com a câmera deslocaria-se então para os *processos*, descolando-se de um produto final. Nesse rumo, Deligny buscou enfatizar os contextos e a prática das capturas imagéticas e não o que seria produzido, por isso considerava inadequado referir-se a esse processo com o verbo *filmar*.

De outro modo, uma câmera poderia funcionar como um modo de colher e fabricar imagens, daí a necessidade de inventar um verbo, cuja força não mirasse o objeto resultante de tais práticas, mas, enfatizasse os fazeres envoltos nesses movimentos e também a câmera como a ferramenta de tais traçados. Ao invés de *filmar*, colher imagens, criar grafias com as luzes, traçar percursos - *camerar*.

Segundo seu argumento, a câmera pode ser mais do que um simples meio de realizar um filme - da mesma maneira que escrever, o ato de escrever, é mais do que um meio de fazer um livro. Se trata-se de escrever, trata-se de escrever no infinitivo e sem um “objeto adicional”. Deligny insiste ao mesmo tempo, através do verbo *camerar*, no fato de que uma câmera deve, acima de tudo, coletar, colher imagens - ou que a câmera seja uma “fábrica de imagens”. O foco não é para a finalidade da câmera, de produzir um objeto, isso só acontecerá inadvertidamente (MIGUEL, 2016, p. 275, tradução nossa).

Todo o problema de pensar a utilização da câmera como um modo de colher imagens, correlaciona-se ao trabalho desenvolvido por Deligny durante algumas décadas na região de Cévennes na França. Avesso a prescrições da psicanálise, pedagogia e psiquiatria da época sobre como lidar com autistas, o pedagogo francês experimentava modos diferentes de dialogar com eles. Assim o fazia, por entender que seus modos de apreender o mundo passavam por fora dos sentidos estabelecidos pela linguagem – “expostos ao Fora, detectando por vezes aquilo que de Nós escapa, aquilo justamente que não *vemos* porque *falamos*, e que eles *enxergam* porque *não falam*...” (PELBART, 2016c, p. 305). Ao invés de enfatizar a fala, Deligny incentivava-os a traçar os próprios trajetos por meio de mapas, desenhos, escritos e também a colher imagens, com uma câmera.

Assim, Deligny percebeu a importância das *referências* para os autistas, ou seja, pontos a partir dos quais poderiam traçar um percurso, coligar coisas e puxar fios. E esses *fios*, por sua vez, seriam imaginados com o intuito de ligar as *referências*, de modo que tal ciclo constituía-se numa operação vital (PELBART, 2016c). Por isso, o pedagogo francês desenvolveu um trabalho denominado *tentativa*, o qual dizia não se tratar de um projeto, mas de uma “busca de esquivar às manobras de captura institucionais, criar outras linhas, reconfigurar o espaço, buscar implicação coletiva através de uma atividade partilhada que não vise exatamente um produto, um resultado” (MENDES, 2017, p. 38).

Esse trabalho das *tentativas* possibilitava que as experiências dos encontros com coisas não previstas de antemão, fossem utilizadas como material de seus processos composicionais. Por isso as grafias feitas a partir dessas *tentativas* (escritos, mapas, imagens), diziam respeito àquilo que se fazia costumeiramente. Esse modo de trabalhar implicava um

movimento de *costumeirar* a vida, pois envolvia atividades cotidianas, tais como comer, vestir, fazer pão. No entanto, esquivavam-se da ideia de hábito, pois, nesse *costumeirar*, buscavam enfatizar o que desviava das repetições. As mínimas diferenças eram sobrelevadas, “aquele desvio mínimo onde se dê um acontecimento, o *inadvertido*” (PELBART, 2016c, p. 304).

Esse *costumeirar* a vida, envolto pelo trabalho das *tentativas* também dizia respeito à invenção de dispositivos de pensamento⁴⁶, modos de pensar e consequentemente de viver. “A questão central da tentativa se estabeleceu, portanto, em torno da fabricação desse lugar capaz de permitir às crianças uma vida a partir de seus modos de vida” (RESENDE, 2016, p. 249).

Grafar trajetos por meio de mapas, desenhos, escritos e imagens constituía-se como uma prática para “permitir *ver aquilo que não se vê*” (RESENDE, 2016, p. 286). Com o *camerar*, buscava-se colher imagens que nos escapam, coisas do cotidiano que compõem nossos trajetos costumeiros, mas que escapolem dos olharem antecipados de quem filma com uma finalidade, objetivando um produto final previamente dado (MIGUEL, 2016). “No mesmo sentido que o uso do infinitivo *camerar*, Deligny chamou o diretor/realizador dos filmes de *apanhador* de imagens” (RESENDE, 2016, p. 286). Assim, processos como o cartografar e o *camerar*, constituíam-se como materiais para *fazer* compor seus modos de viver.

Por isso a ideia de *camerar* conecta-se ao trabalho das *tentativas*, pois esse trabalho implicava em modos de perceber o espaço, configurar linhas a partir de referências e esquivar-se de tudo que poderia vir a configurar um aprisionamento de seus modos de viver.

Nesse sentido, tanto o escrever, como o desenhar, o *camerar* e o cartografar, diziam respeito a maneiras de criar registros a partir das experiências em um território, constituindo assim, modos de grafar sulcos em suportes ao traduzir aquelas vivências. Dizendo de outro jeito, modos de criar *corpo-grafias*⁴⁷.

Então, indagamos: como esse modo de grafar registros de trajetórias pela vida pode coligar-se às composições de nossos modos de viver na contemporaneidade?

Atualmente, produzimos e armazenamos inúmeros arquivos cotidianamente por meio de hardwares e softwares, utilizando-nos de diversas linguagens, as quais entrecruzam-se em nossas práticas costumeiras. Utilizamos textos, planilhas, mapas, imagens e sons para realizar tarefas diárias, tais como solicitar e contratar produtos e serviços; reportar ocorrências;

⁴⁶ No capítulo 1 trabalhamos a ideia da composição de *dispositivos de pensamento*.

⁴⁷ Pensamos a ideia de *corpo-grafias* no capítulo 3 dessa dissertação.

locomover-nos de um lugar a outro na cidade; gerir nossas agendas e correspondências; compartilhar grafias audiovisuais e textuais; grafar imagens de encontros cotidianos; dentre outras tantas coisas.

Realizamos todas essas atividades com o auxílio de computadores e celulares inteligentes, os quais tornaram-se cada vez mais próximos de nossos corpos.

Em uma cidade como São Paulo, por exemplo, o uso de aplicativos está relacionado a diversas demandas vitais de nosso cotidiano, tais como serviços de transporte, operações bancárias, navegação por satélite, comunicação, notícias, contratações, pagamentos, etc.

No campo das políticas públicas, por exemplo, o conceito de *cidades inteligentes* conecta-se a tais práticas, pois têm sido adotado por prefeituras e órgãos internacionais com o intuito de dinamizar a gestão de problemas públicos urbanos por meio das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) (CETIC, 2018).

Além disso, os aplicativos vinculados ao ferramental textual e audiovisual disponível em nossos *gadgets* também podem ser utilizados na esfera privada, possibilitando conexões com nossas máquinas pessoais, eletrodomésticos e veículos.

Outro tipo de utilização refere-se ao uso de aplicativos com finalidades médicas. Esse escopo inclui funcionalidades que vão desde o aferimento de métricas do corpo humano, como a frequência cardíaca e a pressão arterial, até o monitoramento de dietas, exercícios físicos e a realização de diagnósticos. “A capacidade de diagnosticar doenças na conveniência das casas dos pacientes com smartphones que eles já possuem, pode levar à detecção precoce, o que poderia reduzir os custos de assistência médica” (AGU et al, 2013, p. 76, tradução nossa).

Vivemos acoplados a nossos *gadgets* pessoais, como se, de certo modo, fizessem parte de nossos corpos. Corpos orgânicos misturados a corpos não orgânicos, numa lógica de digitalização, na qual, uma parte de nossas vidas passa a ser composta de informações manipuláveis. “O que está em jogo é uma redefinição da própria matéria vital que acompanha a transformação do instrumental técnico utilizado para modelar a vida, passando do regime mecânico e analógico, para o informático e digital” (SIBILIA, 2015b, p. 20, tradução nossa).

Dizendo de outro modo, *costumeiramos* a vida (PELBART, 2016c; RESENDE, 2016), ao grafarmos, manejarmos e arquivarmos traçados das nossas experiências cotidianas por meio de todo o aparato tecnológico que dispomos em nossos *gadgets*. Com essa maquinaria, cada vez mais conectada a nossos corpos, colhemos e compartilhamos inúmeras

imagens e sonoridades, visando, ou não, a produção de um produto final, tal como um filme, um vídeo, uma série de fotos, um podcast⁴⁸, etc.

Ora, se para Deligny a câmera poderia funcionar como uma *fábrica de imagens* (MIGUEL, 2016), em nossos dias, nossos *gadgets* podem funcionar como uma usina multitarefa que nos permite *trafegar em diferentes espaços* e, ao mesmo tempo, produzir e armazenar grafias em múltiplos formatos, visando, ou não, diferentes objetivos.

Ao transitarmos por meio de nossas grafias entre diferentes espaços, incluso o ciberespaço, experienciamos “fluxos de vida” em diferentes paisagens, nas quais podemos navegar, trafegar, e por conseguinte, “viver. “O espaço, tal como usado na palavra ciberespaço, podia ser ‘vivido’ da mesma forma que navegado ou sobrevoado” (BRIGGS; BURKE, 2016, p. 354).

A exposição *Museum of me*⁴⁹, que esteve no ano de 2019 no Centro Cultural Banco do Brasil e também em outros espaços culturais de diferentes cidades brasileiras, é um bom exemplo sobre um modo de mergulhar em nossos fluxos de vida digital. Após o visitante conectar-se a um software de inteligência artificial, por meio de seu nome de usuário da rede social de compartilhamento de imagens e vídeos *Instagram*⁵⁰, ele adentrava um cubo escuro com espelhos e telas, nas quais era exibida uma seleção de imagens compartilhadas em suas redes sociais. Os algoritmos do software da exposição escolhiam quais imagens daquele usuário seriam utilizadas, e então, produziam disposições imagéticas nas telas do cubo, que se proliferavam, multiplicando-se nas paredes espelhadas num efeito caleidoscópico. Primeiro, exibindo seleções de imagens grafadas por aquela pessoa ali conectada, e, depois, produzindo uma interpretação, ao adicionar textos que não foram escritos pelo visitante, mas que correlacionavam-se àquelas imagens⁵¹.

O modo de trafegar pelo espaço dessa exposição, de certo modo, correlaciona-se à proposta do filósofo russo Nikolai Fedorov (apud GROYS, 2008a), na qual dizia que o Estado, visando a justiça social, deveria possibilitar a imortalidade para todos os seres

⁴⁸ *podcast* [...] (palavra inglesa, de *[i]Pod*, marca registrada norte-americana + *[broad]cast*, transmissão) substantivo masculino. Arquivo áudio ou multimídia, divulgado com periodicidade regular e com conteúdo semelhante ao de um programa de rádio, que pode ser descarregado da Internet e lido no computador ou em dispositivo próprio. Plural: *podcasts*. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/podcast> [consultado em 16-01-2020].

⁴⁹ *Museum of me*. Disponível em <<https://museumofme.com.br/>>. Acesso em 22 dez. 2019.

⁵⁰ *Instagram*. Disponível em <<https://www.instagram.com/>>. Acesso em 02 dez 2019.

⁵¹ G1 no Bom Dia RJ: 'Museum of Me' leva visitante a rever sua história nas redes. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/7898482/>>. Acesso em 15 out. 2019.

viventes por meio da tecnologia. Para uma sociedade promover a justiça, o filósofo russo entendia que não bastava fomentar a contemporaneidade, mas também as vidas das gerações passadas. Não bastaria conquistar espaços, mas, uma conquista intergeracional do tempo também se fazia necessária. E isso poderia acontecer se o Estado gerisse um museu de toda a sua população, “cada indivíduo se tornaria uma obra de arte” (GROYS, 2008a, p. 347, tradução nossa).

Fedorov acreditava que tal tecnologia direcionada ao passado era possível - e, de fato, ela já existe. É a tecnologia da arte e, principalmente, a tecnologia usada por museus de arte [...] Os seres humanos podem ser interpretados como readymades - como obras de arte em potencial. Todas as pessoas que vivem e todas as que já viveram, devem ressuscitar dos mortos como obras de arte e serem preservadas em museus (GROYS, 2015, tradução nossa).

Assim, tanto o “museu de mim”, organizado pela exposição realizada no Brasil, quanto o “museu de nós”, idealizado pelo filósofo russo, demandariam o arquivamento e a preservação de *corpo-grafias* de cada um dos seres vivos armazenados nesses museus. A exposição *Museum of me* utiliza-se de *arquivos de uma vida* disponíveis em redes sociais para efetuar uma curadoria, selecionando quais imagens serão exibidas e como será feita essa exibição.

Assim, das *provas de mim*, às *provas de nós* (MCKEMMISH, 1996; 2013), “os verazes locais da imortalidade física são nossos vários arquivos” (GROYS, 2008a, p. 346, tradução nossa).

Ao buscarmos algum modo de grafar os registros de nossas vivências em diferentes suportes, instalamos nossos corpos e vidas em *espaços entre*, em *fissuras entre linguagens e mundo*. Para produzirmos talhaduras espaço-temporais, quiçá imortais, de nossas experiências, nos embrenhamos em processos de *ler-escrever* o desaparecimento de pedaços de nossas vidas (DIAS, 2014).

Ler-escrever o desaparecimento de uma vida é, também, instalar-se levemente numa *fissura entre linguagem e mundo*, por onde vazam palavras, imagens, números e sons em transe, que não se contentam em arquivar o mundo em ruínas, a vida tal como ela é, tal como a vemos e vivemos, presa aos estados de coisas, às significações já dadas, mas que dão a ver uma incisão, que fere mundo e linguagem, ao mesmo tempo. É dar voz aos desfuncionamentos, falhas, faltas... Gritos? Escuta? (DIAS, 2014, p. 158, itálico nosso).

Em nossos dias, ao nos instalarmos nesses espaços entre mundo e linguagens, tecemos grafias de nossas vidas por meio de movimentos cada vez mais céleres e concomitantes de

transdução⁵² e tráfego de dados, tendo em vista a gradativa ampliação da velocidade e da conectividade dos arquivos que produzimos e manejamos em nossas trajetórias diárias. *Costumeiramos* a vida, compondo tal movimento com o ferramental multitarefa de nossos *smartphones*⁵³. Dessa maneira, compartilhamos grafias das luzes e sonoridades dessas experiências, as quais podem vir a compor nossos museus - de *mim* e/ou, de *nós*.

E, em nossos dias, esses museus de certo modo já existem e seus acervos podem ser acessados *online*, tendo em vista que inúmeros Arquivos Públicos possuem acervos audiovisuais e os compartilham por meio de seus websites.

A historiadora Adriana Carvalho Koyama (2015), realiza uma incursão no universo dos arquivos públicos *online*, no livro *Arquivos online: ação educativa no universo virtual*, resultado de sua tese de doutoramento. Ao perceber que as redes sociais também se tornaram um espaço de compartilhamento de imagens digitalizadas de documentos de Arquivos Públicos brasileiros e também de países como França, Itália, Inglaterra e Estados Unidos, a pesquisadora dedicou-se a estabelecer correlações entre o movimento de disponibilização online de arquivos, ensino de história e educação. A autora atenta para a multiplicação de registros, bem como para a volatilidade desses materiais, inclusive porque durante sua pesquisa ela teve dificuldades em documentar os websites. Muitas vezes os registros saíam do ar, sem prévio aviso.

Imersos nesses *fluxos de vida* (BRIGGS; BURKE, 2016), mergulhamos em *fluxos de imagens* (KOYAMA, 2015).

Imersos nesse *fluxo de imagens* das culturas da memória midiáticas, criamos imagens do “real”, reproduzimos essas imagens, fazemos cópias dessas reproduções, para o caso de se perderem, guardamos nos arquivos, publicamos mais cópias dessas imagens na mídia, que por sua vez são avidamente copiadas e reproduzidas no fluxo da mídia social eletrônica e nos espaços sociais e comerciais urbanos (KOYAMA, 2015, p. 171, *itálico* nosso).

⁵² Vale ressaltar que nos capítulos 1 e 3 trabalhamos a ideia de um dispositivo transdutor. No capítulo 3, realizamos uma discussão acerca do verbo “transduzir”.

⁵³ *smartphone* [...] substantivo masculino. telefone móvel com funcionalidades comparáveis às de um computador pessoal [Pode oferecer acesso à internet, posicionamento via satélite (GPS), câmera digital, acelerômetro, receptor de rádio FM, TV analógica ou digital etc.]. Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em 12 dez. 2019.

Pensar esses *fluxos de imagens* que se proliferam, também diz respeito a pensar as *dispersões dos modos*⁵⁴ de composição com arquivos, espaiadas no tecido social. E, nesses fluxos, os diversos *modos* de lidar com a produção dos arquivos de nossas vidas, também constituem-se como materiais de composição de nossos modos de viver na contemporaneidade.

Fluxos – de vida e de imagens – agenciando-se a nossos espaços-tempos, permeando velocidades e afetos, e, possibilitando encontros de diferentes pontas de tempo, via arquivos⁵⁵.

Por isso temos dito que a força do verbo *audiovisualizar* diz respeito aos movimentos audiovisuais que temos vivido e não necessariamente aos produtos audiovisuais que produzimos (ou não).

[...] o verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo, ele exprime o tempo não pulsado flutuante próprio ao Aion, isto é, o tempo do acontecimento puro ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 53).

Imersos nas velocidades e lentidões relativas de nossos *fluxos de imagens* (KOYAMA, 2015) e *fluxos de vida* (BRIGGS; BURKE, 2016), misturamos nossos corpos a nossos *gadgets* e *costumeiramos* nossas vidas (PELBART, 2016c; RESENDE, 2016), compondo modos de viver na contemporaneidade que se movimentam entre proliferações *transmidiáticas* (SIBILIA, 2012).

Captar imagens e sonoridades, ou mesmo produzir filmes e vídeos visando posterior publicação/ exibição pública, não se trata mais de uma prerrogativa de profissionais da área. Cada vez mais nos parece que nossos modos de lidar com cotidianidades da vida aproximam-se dos meneios da linguagem audiovisual.

Em nossos dias vivemos um notório processo de deslocamento entre a linguagem escrita e grafada em papel, e, os modos de grafar e compartilhar com suportes digitais. Em grande medida, com imagens e sons.

É importante pensarmos essas transformações das subjetividades contemporâneas, tendo em vista estarmos imersos em um movimento de hibridação entre nossos modos de viver e as máquinas técnicas – “nas últimas décadas do século XX, as máquinas técnicas se

⁵⁴ Vale ressaltar que a ideia de *dispersão dos modos* constituiu-se em um dos critérios de corte de nossa série analítica, conforme expusemos no capítulo 1.

⁵⁵ Trabalhamos essa ideia no capítulo 2.

apossaram completamente das relações que compõem a subjetividade humana” (CAMARGO, 2014, p. 168). Essas inovações têm alterado substancialmente nossas vidas na atualidade.

Também é importante pensar os efeitos de tais movimentações em todo o universo educativo, dada a relevância dos *produtos e processos* audiovisuais, “já que se concedeu um lugar cada vez mais central à imagem ou ao som” (CAMBI, 1999, p. 633).

As fronteiras entre as linguagens parecem estar passando por uma espécie de afrouxamento, uma mudança nos modos de produzir e armazenar grafias, tendo em vista que mesmo que a linguagem escrita seja muito utilizada, constantemente, grande parte dos registros e das comunicações de nossos dias, têm sido feitos por meio de áudios e imagens, muitas vezes compartilhados via aplicativos instalados em nossos *gadgets* pessoais.

Em nossos dias, ocorre um notório fascínio das pessoas pelo audiovisual, “a sociedade contemporânea está fascinada pelos sedutores feitiços das imagens [...] a cultura atual é fortemente marcada pelos meios de comunicação audiovisuais” (SIBILIA, 2012, p. 63).

E no que diz respeito à escrita, os textos eletrônicos têm despontado como um novo modo de ler e de escrever, bastante diferente do modo de ler e escrever utilizando o papel.

Desde os anos 90, a computação e a internet tornam-se disponíveis para um grande público, alterando as maneiras de acessar o conhecimento. Com a escrita no computador, um novo estilo de ler é inaugurado. Especialistas como Roger Chartier dizem que o impacto da leitura na tela é absolutamente inovador, assemelhando-se à revolução que existiu quando se passou do rolo ao código; mais impactante, portanto, do que a revolução de Gutenberg. Teria havido, nesse sentido, com o ingresso dos computadores à cena cultural, uma transformação maior do que aquela que representou o advento da tipografia. O código impresso não era estruturalmente diferente do código manuscrito. Ou seja: a forma de ler o livro não era alterada, como fora quando se passou do rolo ao código e como seria quando se passasse do livro em código ao texto no computador. Por ser assim, a leitura no computador foi absolutamente revolucionária (BOTO, 2018).

Essas novas práticas de leitura e escrita têm impactado e também participado como materiais da composição de nossos modos de viver. Ao mudarmos os modos de tecer nossos registros escritos, também alteramos os modos de pensar e de nos relacionarmos, pois trafegamos cotidianamente *entre* diferentes suportes. “Esse novo tipo de leitura *transmidiática* exige que o indivíduo elabore estratégias para habitar o *fluxo de informações*, entre as quais se inclui a tentativa de se vincular aos outros para dar coesão à experiência” (SIBILIA, 2012, p. 76, *itálico da autora e nosso*).

Dentre as estratégias para viver e habitar esses fluxos de informações entre diferentes suportes, além daquilo que se inscreve no papel, a performance corporal entra em cena com

maior frequência como um elemento importante para enfatizar aquilo que se quer dizer. Sendo assim, a cultura audiovisual coparticipa das composições de nossos modos de viver na contemporaneidade, pois as grafias das imagens e sonoridades que forjamos e manejamos propiciam o compartilhamento dessas performances corporais, facilmente registradas, compartilhadas e visualizadas por meio de telas e aplicativos (SIBILIA, 2012).

Para o escritor italiano Umberto Eco (apud SIBILIA, 2016), o espectador cinematográfico tende a ser mais preguiçoso que um leitor de romance pois as descrições dos livros demandam uma atenção mais dedicada do leitor, que precisa criar, à sua maneira, uma interpretação entre os ditos e não ditos da linguagem escrita, ao passo que os narradores fílmicos tendem a ser mais explícitos, oferecendo-nos “coisas já prontas” (p. 72).

Os novos modos de manejar, colher e compartilhar das linguagens audiovisuais também diferem da atenção do leitor de romance. Os inúmeros *gadgets* atuais conectam-se a nossos corpos, podendo ocupar nossos olhos e ouvidos por onde quer que andemos. “Nos últimos anos, ampliou-se o catálogo de artefatos que já não são de uso público nem familiar, mas estritamente pessoal: computadores, internet, reprodutores de MP3, notebooks, tablets, telefones celulares” (SIBILIA, 2016, p. 77).

Dessa maneira, nossas capacidades multitarefas de endereçamento da atenção, parecem acompanhar o desenvolvimento das máquinas pessoais que nos rodeiam.

As tecnologias da informação e comunicação afetam os modos de produzir, armazenar e difundir as informações de diferentes áreas dos saberes e fazeres humanos com velocidades equivalentes à obsolescência dos equipamentos de produção e processamento desses materiais digitais (GONÇALVES, 2018b, p. 131)

Além das perdas que tal processo pode acarretar, também podemos ter novidades instigantes e ganhos nesses novos modos de pensar atrelados ao processo de compatibilização de nossos corpos com a maquinaria digital que utilizamos costumeiramente.

Em vez – ou, pelo menos, além – de ver nesse dado um mero indício de desconcentração e ansiedade, os especialistas enxergaram uma capacidade de análise mais incisiva e veloz, que é solicitada pelos *modos de vida contemporâneos* e que seria facilitada pelos novos meios de comunicação. Seja como for, num ponto todos parecem concordar: nesse novo contexto, além de mais interativos e dispostos a compartilhar suas experiências, os sujeitos estão se tornando “*mais visuais do que verbais*” (SIBILIA, 2016, p. 78, *itálico nosso*).

Tendo em vista as novas solicitações dos modos de vida contemporâneos, parece-nos que estamos a viver num *espaço entre*, numa transição de contextos, pois notoriamente vivenciamos deslocamentos significativos relacionados aos efeitos disruptivos dos processos de digitalização em diversas áreas.

Esses efeitos se espraíam nos modos de viver contemporâneos de diversas maneiras, desde os modos de grafarmos e compartilhamos *arquivos de nossas vidas*, até problemáticas mais amplas, concernentes, por exemplo, a: mudanças no mercado de trabalho relacionadas a desemprego, extinções de algumas profissões e o surgimentos de outras que demandam habilidades relacionadas às TICs (AUTOMAÇÃO, 2018); alterações nos modos de produção, distribuição e preservação cinematográficos (SOUZA, 2009; A DIGITALIZAÇÃO, 2011; FOSSATI, 2009; COELHO, 2009; GONÇALVES, 2018b); transformações nas maneiras de ler, escrever, pesquisar, ensinar e aprender nas universidades e nas escolas (BOTO, 2018; SIBILIA, 2012); redirecionamentos dos modos de pensar a perpetuação da vida e até a imortalidade, por conta das novidades tecnológicas, maquinarias e meios digitais (EXTREMIS, 2016; GROYS, 2008a; 2015; SANDBERG; BOSTROM, 2008); mudanças na gestão e acesso às informações públicas (VAZ, 2018); e, redefinições de políticas de arquivamento (ABREU, 2017; RONDINELLI, 2013).

Por isso nos pareceu profícuo pensar que vivemos um deslocamento dos fazeres audiovisuais, bem como um movimento de composição de modos de viver em nossos dias, conectado às contínuas velocidades e motilidades relacionadas aos modos de experienciar processos audiovisuais.

Em ambiências profissionais, o audiovisual é organizado em funções, nas quais os profissionais são alocados equipes, nas diferentes etapas de uma produção. Em nossos modos de viver, encarnamos processos audiovisuais mesclados a nossas práticas cotidianas. Dizendo de outro modo, *costumeiramos* nossas vidas com movimentos audiovisuais, pois em intervalos pequenos de tempo planejamos, grafamos, manejamos e arquivamos cotidianamente inúmeras imagens e sonoridades relacionadas a atividades corriqueiras, concernentes ao rés-do-chão de nossas vidas. Grafias estas que, se deslocadas aos moldes de uma produção profissional poderiam ser distribuídas em diversas etapas de trabalho, são efetuadas por nós, costumeiramente e em velocidades cada vez mais céleres.

Com alguns toques em nossos *gadgets*, podemos colher e compartilhar luzes e sonoridades e torná-las rapidamente acessíveis *online*. Alguns aplicativos possuem, inclusive, botões que acoplam a câmera de um smartphone a transmissões ao vivo em redes sociais. Também é possível que imagens e sons sejam capturados, e, na sequência, coliguem-se a

inúmeras possibilidades de mixagens e efeitos de edição disponíveis. E atualmente tudo isso pode ser feito com poucos cliques. Diferente das lógicas de produções profissionais, nesses modos de grafar, os espaços entre o planejar e o compartilhar, das grafias audiovisuais, podem ser percorridos em poucos segundos.

Nesse sentido, nossos corpos deslocam-se pelos espaços que percorremos constantemente conectados a essa lógica. Se cada vez mais pessoas possuem smartphones pessoais e outros *gadgets* acoplados a seus corpos, estamos constantemente realizando e também coparticipando de movimentos de *audiovisualizar* a vida.

Propomos portanto, a invenção do verbo *audiovisualizar*, pois buscamos frisar esse *movimentar* dos modos de viver contemporâneos, e, não necessariamente, os produtos imagéticos e sonoros envolvidos em tais motilidades.

Para além da produção calculada de produtos audiovisuais, tais movimentos de colheita e compartilhamento entrelaçados processualmente em nossos dias - documentar, arquivar, selecionar, montar, exibir - implicam em composições vitais, nas quais o audiovisual nos parece não mais figurar apenas como um produto final, mas como uma movência, quiçá como um procedimento de nossos modos de viver na contemporaneidade.

Por isso não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia, mesmo que o aparelho concreto não esteja presente – inclusive porque, como poderia adicionar um observador mordaz, nunca se sabe se *você* está sendo filmado (SIBILIA, 2016, p. 81).

Os modos de fazer, outrora pertencentes apenas às cercanias das funções exercidas por profissionais da área, agora espraiam-se no tecido social, forjando processos de subjetivação, e assim, remexendo os modos de talharmos espacialidades e temporalidades do viver.

O tempo: problema fulcral imbricando-se nessa discussão. As vidas da sociedade da informação seguem (ou ao menos tentam seguir) o tilintar dos ponteiros, fielmente cronometrados por tantos dispositivos com os quais nos relacionamos cotidianamente. Há relógios por toda parte, nos celulares, nos computadores, nas telas dos caixas bancários, em nosso pulso e nas diversas maquinarias que manejamos cotidianamente.

Duas frentes de pensamento sobre a técnica, *prometeica* e *fáustica*, podem nos auxiliar a entender por onde caminham os saberes que lidam com os corpos orgânicos como fadados à obsolescência. Na primeira, o titã Prometeu figura como personagem, pois diz o mito que ele revelou aos homens o segredo divino do fogo, propiciando por meio dele, a tecnologia. Na

segunda, o personagem mítico é Fausto, possuidor de um desejo de superação ininterrupto e descontrolado de tal modo, que “compactua com o Diabo e assume o risco de desatar, com isso, as potências infernais” (SIBILIA, 2015, p. 45).

O pensamento prometeico, toma a técnica como uma extensão do corpo humano e como uma ferramenta com a utilidade de aplicar saberes em prol do bem comum. Sendo assim, essa frente de pensamento entende que os processos não são infinitos, têm duração estipulada. Um exemplo é o personagem, de Mary Shelley, também conhecido como *O moderno Prometeu*.

Esse modo de pensar, busca desvendar e dominar os mistérios ocultos do mundo, como o personagem de Mary Shelley, que ao assumir penetrar detalhes secretos da natureza realizando experimentos macabros com animais vivos e profanando sepulturas, deteve-se ao reconhecer limites, os quais não caberia ao homem revolver. Apesar da cobiça que tilintava os dedos profanos do Dr. Frankenstein, por desejar deter o controle de tais mistérios, o pensamento prometeico hesita e não o deixa transpassar certos limites. “A conclusão está à vista: os conhecimentos e as técnicas dos homens não são onipotentes; seus dedos profanos não podem perturbar todos os âmbitos, pois há limites que devem ser respeitados” (SIBILIA, 2015, p. 48). Assim, o horror subjuga o moderno Prometeu: “Ao me lembrar disso, agora, meus membros tremem e meus olhos se enchem de água” (SHELLEY apud SIBILIA, 2015, p. 47).

Os saberes fáusticos, por sua vez, dialogam com a voracidade do capitalismo, querem mais e mais, esboroando fronteiras prometeicas, inclusive, ao afirmar que a ciência não busca a verdade das coisas, mas apenas compreensões técnicas suficientemente restritas ao exercício da previsão e do controle.

Nesse movimento fáustico, novidades eletrônicas e digitais de manejo das vidas tentam apagar as chamas prometeicas, produzindo “um importante deslocamento na base mítico-filosófica da tecnociência ocidental” (SIBILIA, 2015, p. 50).

A prometeica idade do fogo estaria chegando ao fim, com a substituição das ferramentas e dos combustíveis característicos da sociedade industrial por outro tipo de instrumental e outras fontes de energia. Esses novos recursos, de inspiração eletrônica ou digital, ostentam uma capacidade de modelar as matérias vivas e inertes de formas inusitadas [...] Tratar-se-ia de uma ruptura em relação ao pensamento moderno, de características prometeicas, e uma abertura para um novo horizonte cada vez mais fáustico (SIBILIA, 2015, p. 50).

Em nossos dias, essa base mítico-filosófica inclina-se às inspirações fáusticas ao ignorar barreiras e buscar transpor os limites orgânicos dos corpos humanos. Inclusive e, principalmente, o limite temporal da existência, alargando cronologias referentes ao envelhecimento e até ao conceito de morte: “as tecnologias da imortalidade estão na mira de várias pesquisas atuais, da inteligência artificial à engenharia genética, passando pela criogenia e por toda a farmacopeia antioxidante. A própria morte estaria, então, ameaçada de morte?” (SIBILIA, 2015, p. 52).

Desse modo, as fronteiras binárias entre vida e morte e até mesmo a própria definição de óbito passaram a ser sacudidas, com as possibilidades de acoplamentos entre os corpos humanos e as máquinas de perpetuação da existência.

Para Guattari e Rolnik (2013), “a produção do indivíduo agora depende também da indústria biológica e até da engenharia genética [...] No momento atual, o aperfeiçoamento e a produção de respostas imunológicas fazem parte da criação de vida nesse planeta” (p. 42-43).

Ademais, para além das questões divinas do passamento, o arsenal fáustico aponta para a imortalidade como um objetivo fático de pesquisas e investimentos⁵⁶, visando, num de seus ambiciosos extremos, realizar o processo denominado *whole brain emulation*, o qual consistiria em escanear detalhadamente a estrutura de um cérebro “e criar um modelo de software tão fiel ao original que, quando apropriado para o hardware, se comportará do mesmo modo que o cérebro original” (SANDBERG; BOSTROM, 2008, p.7, tradução nossa).

Em outras palavras, a maquinaria fáustica busca produzir modos de viver em espaços digitais, combinando forças humanas com outras forças, outras partículas, na medida em que, “hoje todo mundo diz que o homem entra em relação com outras forças (o cosmo no espaço, as partículas na matéria, o silício na máquina...): uma nova forma nasce daí, que já não é mais a do homem...” (DELEUZE, 1992, p. 146).

Se considerarmos as justaposições de nossas vidas com os arquivos digitais como possibilidades de modos de viver na contemporaneidade, as questões penderiam mais a indagar com quais materiais podem ser compostos, e, como forjamos dispositivos de pensamento para trafegar nesses fluxos - *de vida* (BRIGGS; BURKE, 2016), *de imagens* (KOYAMA, 2015) e *de informações* (SIBILIA, 2012).

⁵⁶ Um exemplo: o projeto *2045 Initiative*, do russo Dmitry Itskov, que visa produzir meios para que o cérebro humano seja implantado em robôs e posteriormente em seres avatares, uma “nova espécie”. Disponível em: <<http://2045.com/>> Acesso em: 05 mai. 2018.

6.3. Gestos educativos audiovisuais

Pós-imagens, flashes de retina. O céu lá fora indicava o começo de uma aurora pré-gravada (GIBSON, 2016).

Propomos pensar o audiovisual na contemporaneidade não resumindo-se aos dispositivos técnicos e ao quê eles produzem, mas relacionando-o a um movimento coletivo, a permear as subjetividades contemporâneas, os modos de viver hodiernos.

As rotinas produtivas do audiovisual, outrora apenas parte das cotidianidades de profissionais da área, espalharam-se, a *audiovisualizar* as práticas costumeiras das pessoas.

A nosso ver, trata-se de um modo de viver – grafar e documentar a própria vida, arquivar, selecionar, montar e compartilhar. Não se tratam mais de metodologias de trabalho restritas a profissionais da comunicação social, mas, de um *modus operandi* que acopla trajetórias orgânicas e não orgânicas cotidianamente e em práticas costumazes de nossas vidas.

Desse modo, se considerarmos tais movimentos como processos de subjetivação que forjam modos de viver em nossos dias, podemos, então, tecer um encontro *entre* tais giros e o campo educacional. E nesse sentido, nos parece que o campo educacional não poderia permanecer alheio a tais coligações movidas por essa força de verbo, que aqui chamamos *audiovisualizar*.

Nesses *espaços entre*, quando estamos em meio a movimentos de *audiovisualizar* a vida, compomos modos de viver com as imagens e sonoridades que produzimos e compartilhamos, e, por isso, também aprendemos com esses processos.

Na contemporaneidade, compomos modos de lidar com nossos quereres e fazeres conectados a nossos *gadgets*. E, o fazemos, em meio ao que propomos chamar de *gestos educativos audiovisuais*. Quando nos dedicamos ao gesto de talhar *corpo-grafias*, a *audiovisualizar* a vida, e, ao fazer isso, compomos nossos modos de viver. Dessa maneira, nos embrenhamos a *transduzir* tais processos em materiais para compor nossos *dispositivos de pensamento*.

Ademais, estamos imersos num contexto de micro e macro transformações concernentes aos processos de digitalização contemporâneos, os quais baralham a fixidez dos modos de viver em espaços métricos, conectando tais lógicas a um movimento que nos demanda continuamente transitar entre pixels e sinais elétricos, *transduzidos* em meio a hardwares e softwares. Em GONÇALVES (2016b) já buscávamos pensar essas

movimentações, ao ponderarmos as possibilidades de abertura e composição do que chamamos à época de *corpos-pixel*.

Corpo-pixel como um corpo com pujantes possibilidades de entrada e “aberturas”, possibilitando incontáveis cópias e replicações. [...] Nesta dança percebemos uma característica interessante dos universos de possíveis que as imagens digitalizadas abarcam. Um corpo-pixel pode ser copiado, decomposto, duplicado, replicado, “furado”, deletado e, se, cópias de alta qualidade forem preservadas (e aqui, como dito, temos problemáticas insolvidas na preservação), ele continua de certo modo “vivo”. [...] Com as tecnologias digitais, espraia-se as possibilidades de desvirtuar o status de realidade das imagens, de desconfigurar até mesmo as representações convencionais dos corpos humanos via corpos-pixel (GONÇALVES, 2016b, p. 850)

Nossos diferentes corpos, assim, conectam-se. “Mas tudo isso agora se faz num plano outrora inacessível: o nível molecular, aquele no qual a matéria orgânica é passível de ser convertida em informação digitalizável” (SIBILIA, 2015, p. 238).

Um modo de viver *orgânico*, coligado a uma *vida em arquivo* - nossos outros corpos (ARTIÈRES, 2013) - mas, compatível aos sistemas informáticos, por isso *pós-orgânico* (SIBILIA, 2015). Assim, plugamos corpo(s) e vida(s) aos dispositivos digitais que acompanham nossas trajetórias costumeiras, não apenas como se nos coligássemos a plataformas técnicas, mas como *um movimento*. Um jeito de compor nossos modos de viver na contemporaneidade, no qual as forças dos dispositivos e arquivos de nossas vidas giram conjuntamente às nossas forças vitais.

Nesses rumos, pensamos audiovisual e educação não de modo a buscar encaixar um ao outro. Não se trata de pensar como ilustrar aulas com filmes que tratem dos assuntos trabalhados em uma sala de aula, por exemplo. Nessa pesquisa, buscamos olhar esses dois objetos via o seu “fora” (RIBEIRO, 2015). Atentamos aos fios conectivos que poderíamos puxar, e, por meio de uma relação de exterioridade que pudesse focalizar efeitos desse encontro (MARCELLO, 2012), visamos pensar o que poderia acontecer nesses espaços *entre* audiovisual e educação. “Estabelecer relações exteriores entre cinema e educação diz respeito a isso: é possível pensar que o cinema, de modo mais amplo, tensiona e faz vacilar a educação? (MARCELO, 2012, p. 331). Desse modo, questionamos: como esses movimentos, que estabelecem relações exteriores entre audiovisual, arquivos pessoais e educação, podem ocorrer? Como podem se relacionar esses *intermundos* (AGAMBEN, 2000)?

No texto *O efeito cinema na educação*, a pesquisadora Fabiana de Amorim Marcello (2012), ressalta dois eixos para pensarmos os desafios entre cinema e educação: *relação* e *efeito*.

Pensar as *relações* implicaria pensar *espaços entre*, pois “a relação é algo que, nos diz Deleuze, pode mudar sem que os termos mudem. Há mesmo variação entre as relações [...] Ou seja, não se trata de “ser” algo, mas de “compor” com algo, de “devir” algo, de agenciar” (MARCELLO, 2012, p. 326).

Para pensar os *efeitos*, importa atentar aos *tensionamentos entre os objetos envolvidos em uma relação*. No caso da relação entre cinema e educação trabalhada pela autora, “implica nos perguntarmos sobre as modulações, sobre as tensões do território e mesmo de identidade (tanto do cinema, como da educação) postas em jogo” (MARCELLO, 2012, p. 328). Nesse caso, ela questiona, por exemplo, como o deslocamento de exhibições cinematográficas (antes idealmente realizadas em salas de cinema) para salas de aula, poderia tensionar o cinema, e, nos mesmos fluxos, como esse encontro poderia afetar a educação.

Ou seja, o que acontece quando se passa da posição imóvel da sala de cinema para a postura móvel e sujeita a interrupções do sujeito em sala de aula? Sujeitos do tempo de duração do cinema (da sala de cinema), estaríamos “livres” dele no espaço da sala de aula? Os modos de visão contínuo e único do filme não poderiam ser rompidos e tornarem-se, ali mesmo, fragmentados e repetitivos (e, portanto, sujeitos a outra experiência estética)? Notamos aí um conjunto de interrogações que tornam particularmente instável o que se podia considerar até então como categorias estabelecidas. Notamos que a própria ideia do que é cinema e do que é educação encontram-se aí fortemente relativizadas (e pelos dois campos que se põem a dialogar) (MARCELLO, 2012, p. 329).

Esses diálogos, que desestabilizam categorias previamente estabelecidas, produzindo efeitos nas partes postas em relação, correlacionam-se com a problemática que temos delineado. Nesses fluxos, propomos pensar que também vivenciamos um movimento que chamamos aqui de *gestos educativos audiovisuais*, pois dizem respeito aos nossos modos de viver e aprender, ao *compormos e aprendermos a compor* nossas trajetórias, dialogando *com* as forças do verbo *audiovisualizar*.

Um exemplo interessante para pensarmos tais questões, diz respeito ao movimento coletivo empreendido por mais de 50 mil pessoas no final do ano de 2018, em resposta a uma demanda da Rede Globo de televisão intitulada *O Brasil que eu quero* (G1)⁵⁷. Dizemos tratar-

⁵⁷ G1. O Brasil que eu quero. Disponível em <<https://g1.globo.com/o-brasil-que-eu-quero/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

se de uma demanda, pois não correspondeu a um programa específico, mas, a um projeto, o qual exibia vídeos enviados pelo público em telejornais da emissora, em diferentes momentos da programação diária.

No contexto das eleições ocorridas no Brasil em 2018, visando solicitar o envio de vídeos pelos espectadores, os apresentadores instruíam as pessoas acerca de como deveriam segurar o celular, como escolher a locação, quanto tempo cada vídeo deveria ter, etc. Ao empunharmos tais dispositivos técnicos precisamos realizar determinados movimentos corporais, tal como numa coreografia de dança. A partir do momento que a emissora determina como deve ser o enquadramento, além de outros detalhes, há uma padronização dessa coreografia. No entanto, apesar dessa *pedagogização do gesto audiovisual*, a utilização de *gadgets* para grafar imagens e sonoridades tem sido muito recorrente em nossas vidas na contemporaneidade.

De acordo com as informações publicizadas pela emissora, mais de 50 mil vídeos foram recebidos, de mais de 5 mil municípios, e, além disso, ao final do projeto foram divulgadas diversas estatísticas produzidas por meio de dados colhidos nesses materiais.

Desse modo, nos parece que os processos de digitalização proporcionaram um salto quantitativo relevante. Se o movimento de *audiovisualizar* a vida, acoplado ao contexto de barateamento de *gadgets* pessoais, não estivesse em curso na contemporaneidade, mas, se de outro modo, o suporte padrão para grafias imagéticas ainda fosse a película fotoquímica, tal demanda talvez não fosse feita pela emissora, e, muito menos atendida pelas pessoas com essa magnitude numérica.

Assim, na realização de cada uma dessas peças audiovisuais, esteve em operação um movimento a conjugar relações e efeitos entre diferentes termos (MARCELLO, 2012). Essa *pedagogização do gesto audiovisual*, relacionou a temática eleitoral, o contexto daquele pleito, os desejos das pessoas e o movimento de *audiovisualizar* a vida. Um pleito eleitoral implica em escolhas das pessoas (consubstanciadas em votos), sobre como endereçar e compor seus quereres em meio a seus contextos políticos. Os resultados de uma eleição, por sua vez, produzirão efeitos em suas vidas. Nesse sentido, ao planejarem, produzirem e compartilharem suas grafias audiovisuais com a Rede Globo, além de seguirem as instruções técnicas da emissora, concomitantemente realizaram um movimento no qual vergaram-se a pensar suas próprias vidas.

Ao mesmo tempo que produziam aquelas peças audiovisuais, aquelas pessoas também estavam a compor seus modos de viver, ao utilizarem-se do baralhamento das forças em jogo em tal *processo*, como material compositivo. As conjunções entre seus quereres e fazeres

efetuaram-se de tal modo, que a cada vez que uma pessoa atendia a demanda da emissora e produzia uma *corpo-grafia*, nos parece que espessuras de *espaços entre* do pensar podem ter sobressaltado⁵⁸.

Um *gesto educativo audiovisual* poderia ocorrer, quando, ao nos embrenharmos a produzir grafias audiovisuais, tomarmos tal processo como um espaço de composição de nossas próprias vidas. Essas *corpo-grafias* tomam parte em processos de *audiovisualizar* nossas vidas, ao bailarmos nessas coreografias, resultantes dessas coligações entre nossos corpos, nossos *gadgets* e nossos fluxos vitais. Dizendo de outro modo, um gesto educativo audiovisual pode ocorrer ao utilizarmos das ambiências desses *espaços entre* do pensar como materiais, ao mesmo tempo que nos coligamos a luzes e sonoridades para registrar tais fluxos. Assim, ao mesmo tempo que pensamos e grafamos, também compomos nossos modos de viver na contemporaneidade, nas fronteiras entre audiovisual, arquivos pessoais e educação.

Destarte, luzes e sons podem consubstanciar nossas próprias vidas. No gesto de *fazer* grafar imagens e sonoridades podemos vir a dissolver e também a conectar as diferentes fronteiras entre nossos quereres e fazeres, acoplando-as a um movimento de *fazer* viver nossas próprias vidas. Uma espécie de dança imanente entre luzes, sons e fluxos (de vida, de imagens, de informações), possível de ser bailada apenas se nos embrenharmos nesses encadeamentos. Assim, nos parece plausível pensar em: *fazer* grafar, para *fazer* viver.

Num contexto de produção por meio de películas filmicas analógicas, se uma demanda dessa ordem fosse de interesse da emissora, provavelmente a produção ocorreria por meio da contratação de equipes especializadas, as quais percorreriam o país a entrevistar e a registrar depoimentos das pessoas. Depois disso, todo esse material seguiria para a ilha de edição em estúdios da Rede Globo, onde os materiais gravados seriam selecionados e editados, para só então figurarem na grade de programação dessa rede televisiva. No entanto, como dito, produzir audiovisual não é mais algo restrito a profissionais, e, nessa senda, em nossos dias explodem modos de *audiovisualizar* a vida.

As pessoas que responderam a essa demanda da Rede Globo *colheram* os desejos de seus movimentos do pensar, os *traduziram* e *grafaram* por meio da linguagem audiovisual, e, em seguida os *compartilharam* via grafias num suporte digital. Nesse sentido, seria plausível pensar esse movimento empreendido como algo da ordem de um arquivamento de suas próprias vidas? Poderíamos considerar essas peças audiovisuais como arquivos pessoais? E como *arquivos de uma vida*?

⁵⁸ Ideias trabalhadas no capítulo 4.

Independente do termo que optemos por utilizar para descrever o movimento processual envolto na produção dos vídeos por essas pessoas, é certo que tal demanda dialogou com baralhamentos contemporâneos referentes aos modos de registrar a própria vida. Tais mudanças dizem respeito principalmente a esses deslocamentos entre linguagens, e, aos sobressaltos quantitativos possibilitados pelo uso do audiovisual por meio de nossos *gadgets*. Um jeito de colher e compartilhar nosso cotidiano utilizando-nos de luzes e sons como “tinturas” de nossas grafias.

Ademais, os tipos de suportes e seus modos de produção e arquivamento também tomam parte nessas justaposições. As forças das mudanças tecnológicas contemporâneas, principalmente quanto aos processos de digitalização, afetam nossos modos de pensar, vibrar, compor, viver e de aprender com nossas grafias.

Testemunhamos assim, nesses encontros e montagens, as forças humanas entrando em relação com as forças da contemporaneidade no contexto de uma *sociedade educativa* (NOGUERA-RAMÍREZ, 2011), produzindo processos de subjetivação e espalhando possibilidades de composições vitais (DELEUZE, 1992).

Não se trata de pensar que a vida imita os arquivos, ou o contrário; não se trata de pensar que a vida tornou-se arquivo, ou o reverso disso, “pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10).

Interessa pensarmos, isso sim, em modos de composição, ou “uma evolução a-paralela [...] uma conversa” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 11), articuladora de diferentes linhas, intensidades, territórios e velocidades, constituindo agenciamentos (DELEUZE; GUATTARI, 1995), combinações e acoplamentos, atrelados a conjuntos de relações vitais ordenados “do ponto de vista da imanência, a partir do qual a existência se mostra indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não cessam de produzi-la” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 09).

É interessante pensar na velocidade de resposta, bem como no atendimento às regras de captação exigidas pela Rede Globo. Os processos de digitalização parecem pixelizar⁵⁹ os saberes, dividindo-os em partes cada vez menores, pulverizadas nas ondas da internet, da mídia, etc.

Em nossos dias, a distribuição dessas partículas - de imagens, sonoridades e saberes - navegam e misturam-se a velocidades impressionantes, compondo conosco, nossos modos de

⁵⁹ pixelizar [...] verbo transitivo. Fazer a pixelização de. Plural: pixels. In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/pixelizar>>. Acesso em em 24 jan. 2020.

viver. Podemos coligar essas partículas a nossos corpos, “extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p. 67), fazendo com que esses *fluxos de imagens e informações*, tomem parte em nossos *fluxos de vida*.

6.4. Considerações últimas do capítulo

Nessa pesquisa, buscamos mirar as *movimentações* de nosso transitar *entre gadgets*. Nos embrenhamos a pensar esses movimentos, nos quais produzimos audiovisuais corriqueiramente, a traduzir, por meio de imagens e sonoridades, nossas diversas demandas corriqueiras e também as ponderações de nosso pensar.

Nesse sentido, indagamos como podem vibrar os *espaços entre* dessa proliferação da produção de registros de nosso cotidiano por meio das tecnologias digitais de grafias audiovisuais. O que esses movimentos diriam acerca de nossos modos de viver na contemporaneidade?

Movidos por essas inquietações, propusemos a invenção do verbo *audiovisualizar*, pois não basta pensarmos apenas nos produtos finais do audiovisual, mas, urge pensarmos os processos e os movimentos que estão se entrelaçando a nossos modos de viver.

Sabemos que as ponderações que lançamos nesses escritos não esgotam nossos questionamentos. De todo modo, no decurso dessa pós-graduação, buscamos articular as partes que identificamos nessa relação e pensar seus efeitos.

Finalizamos esse capítulo com uma questão que segue a pulsar: como pode tomar corpo, nesse espaço intervalar e multidisciplinar, esse torvelinho cada vez mais célere, a dissolver fronteiras e a baralhar educação, audiovisual e arquivos?

CONSIDERAÇÕES ÚLTIMAS

Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta numa *tentativa*. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos (LISPECTOR, 2010, p. 17, *itálico nosso*).

Nessa pesquisa, dialogamos com o modo do pedagogo francês Fernand Deligny trabalhar com as *tentativas* (MENDES, 2017; RESENDE, 2016). Mesmo tendo as produções textuais (inclusive essa dissertação), como produtos finais a produzir, buscamos constantemente dialogar com as rupturas que percebíamos em nossos materiais e também com nossos incômodos – efeitos dessa relação com os objetos manejados na pesquisa. *Tentamos* escutar os murmúrios emitidos desde nossa série analítica de filmes e desde os escritos que nos acompanharam, para compor com eles, grafias desse trajeto de pensamento, percorrido no decurso dessa pós-graduação.

Além disso, essa pesquisa dialoga com o trabalhos das tentativas de *Deligny*, pois, por apostarmos na *dispersão dos modos* como um critério de trabalho, manejamos materiais de diferentes áreas do conhecimento e os fizemos dialogar. Desse modo, focalizamos questionamentos que nos ocorreram durante o processo de pesquisa, como por exemplo, acerca da invenção verbo *audiovisualizar*.

Ao longo desses escritos, tecemos correlações entre os diversos fios que puxamos. Em cada capítulo trabalhamos com algumas linhas de força da pesquisa, buscando compor com nossa série analítica e os materiais textuais e audiovisuais que mobilizamos.

Por esse motivo, iniciamos essa dissertação abordando nossos materiais e procedimentos, para tratar de nossa trajetória de pesquisa no decurso dessa pós-graduação; das ideias acerca da dispersão dos modos composicionais; e, nos capítulos seguintes, explorar as linhas de força e correlações entre os materiais apresentados.

Nessas imbricações *entre* as forças dos *arquivos de uma vida*, as forças de nossas vidas, as conexões entre nossos corpos e nossos *gadgets*, e, os movimentos contemporâneos relacionados ao verbo *audiovisualizar*; inventamos diferentes possibilidades de instaurar artes de existir.

Ora, se os poemas precisam da devoção de poetas e leitores para existirem, e, a matéria viva dos suportes nos quais sulcamos nossas linhas vitais cedem-nos sua concretude possibilitando vincarmos nelas nossas forças, ao acessarmos e nos dedicarmos a essas vidas em arquivo, instauramos suas existências. Ademais, compomos nossos modos de viver,

vibrando *com* elas. É “como se cada existência pudesse ser avaliada nela mesma, segundo sua intensidade – modos intensivos de existência” (PELBART, 2016, p. 396).

Nesses modos de viver, já estamos entranhados a nossos *gadgets*, manejando, produzindo e acumulando *arquivos de nossas vidas*, incessantemente. A todo tempo nos vemos envoltos a gerir documentos de diversos tipos, desde as fotografias feitas em nossos smartphones, aos extratos bancários, comprovantes de pagamentos, e-mails, arquivos de áudio e vídeo enviados e recebidos em aplicativos de compartilhamento de mensagens, etc. Todos esses corpos-suportes tomam parte em nossa rotina e com eles compomos nossas linhas vitais cotidianamente. Nessas forjas, criamos modos de viver nos quais as forças de nossas vidas compõem com as forças desses documentos correntes.

Mas, além do diálogo com esses movimentos nascituros crescentes e acelerados, também nos é coevo compor com arquivos há muito armazenados. Mesmo que essa noção de tempo cronológico seja cada vez mais premida pelas urgências do contemporâneo, é certo que estamos mergulhados em arquivos, os quais cada vez mais atocham os espaços de nossos discos rígidos e *gadgets*, e, por conseguinte, as temporalidades de nossas agendas e deslocamentos.

Por isso ressaltamos que os modos de viver contemporâneos conectam-se em diálogos *com* e *entre* diferentes materiais, coligando linhas vitais e arquivos que produzimos continuamente em formatos variados - textos, imagens, áudios, etc.

O movimento de produção de grafias e arquivamento de nossas vidas, diz respeito a uma tentativa de responder a injunções sociais que nos demandam manter a vida organizada. Despendemos muitas rotações do relógio e nos mantemos submersos em práticas minúsculas: arrumando, desarrumando, reclassificando. Produzimos classificações e tipos de “documentos do eu”, de maneiras diversas: diários, correspondências, autobiografias, currículos, álbuns de fotografias (ARTIÈRES, 1998), e também os registros em blogs, redes sociais, *hard disks* e *gadgets* pessoais, etc.

Nesses rastros, entendemos os *arquivos de uma vida* como vestígios dos ordenamentos cotidianos inscritos em superfícies; conjuntos resultantes das práticas de arquivamento às quais nos dedicamos; linhas vitais, com a espessura dos dias, minutos e segundos que dedicamos a elas.

Em meio a esses movimentos, compomos modos de viver e aprender, isto é, mobilizamos processos de subjetivação, ao manejar, arrumar, classificar, e, por algum motivo decidir guardar, inventariar e manter esses sulcos conosco. Compomos modos de viver conectando fragmentos em um jogo vivo de montagens e de desafios da ordem das coisas.

Em meio à vivacidade desses lances, forjamos modos de pensar por meio de rasuras, riscos e omissões, produzindo montagens dessas nossas vidas em suportes (papel, pergaminho, tecido, películas filmicas, fitas magnéticas, etc), as quais podem resistir a descartes e ao tempo; conferindo-nos, de algum modo, um certo tipo de perpetuidade (ARTIÈRES, 1998; 2013).

As composições de modos de viver em espaços-tempos relacionados aos processos de digitalização da vida, nos inserem cada vez mais em espaços e velocidades fáusticas, tangenciando as expectativas heterotópicas acerca do assunto da imortalidade enunciadas por Nikolai Fedorov e Boris Groys.

E, quando o suporte padrão migra de uma superfície palpável para relações mediadas por telas, são notórios os deslocamentos das possibilidades composicionais com suportes digitais, até porque “não se vive mais da mesma maneira aquilo que não se arquiva da mesma maneira” (DERRIDA, 2001, p. 31).

A capacidade das tecnologias computacionais de processar quantidades imensas de dados de modo cada vez mais veloz, afeta nossos modos e ritmos de vida, interconectando-nos a uma infinidade de sistemas maquínicos. “*Nenhum campo* de opinião, de pensamento, de imagem, de afectos, de narratividade pode, daqui pra frente, ter a pretensão de escapar à influência invasiva da ‘assistência por computador’, dos bancos de dados, da telemática etc...” (GUATTARI, 2011, p. 177, *italico nosso*). *Nenhum campo*, nem mesmo aquele dos rituais escolares, tendo em vista “sua rutilante conjugação informática, digital e interativa, que vem se colocando em sintonia, no nível mundial, com os avanços já mais assentados da cultura audiovisual” (SIBILIA, 2012, p.09).

A produção e o arquivamento de sonoridades, imagens e textos de nossas próprias vidas correlacionam-se à criação de nossos modos de viver, à forja de nossos territórios vitais. Ao inventarmos modos de viver na composição com *arquivos de nossas vidas*, dobramos diferentes linhas de força (DELEUZE, 1992). Talhar tais grafias também é um modo de compor nossas próprias linhas vitais, um mergulhar desassombrado nos arquivos que manejamos e produzimos.

Nesse sentido, interessou-nos indagar como podem se dar tais encontros e montagens, levando em conta, para isso, uma espécie de arritmia do “enfrentamento do próprio tempo a reboque não de uma reapropriação preservacionista da memória, mas da descontinuidade artificiosa do arquivo” (AQUINO, 2016, p. 196).

Podemos produzir movimentos de subjetivação ao inscrevermos nossos espaços-tempos em suportes, na mesma direção dos cineastas ao forjarem modos de pensar a vida

arquivisticamente. Tendo em conta o cinema como um modo de pensamento, interessou-nos pensar os modos de composição dos filmes de nossa série analítica. Para tal, ressaltamos relações estabelecidas pelos cineastas entre os *arquivos de uma vida* mobilizados, os movimentos de pensar suas próprias vidas, e, entrelaçamentos com problemáticas de fora daquele universo fílmico.

As composições entre as forças do audiovisual, dos arquivos, da educação, bem como dos processos de digitalização, estão postas na contemporaneidade e tomam parte de nossas invenções e reinvenções de modos de viver, continuamente. Já estamos vivendo dentro e fora das máquinas, já compomos nossas existências conectados aos suportes digitais que forjamos, manejamos e descartamos diversas vezes ao dia.

Mas, e se as linhas vitais não couberem nos ciclos vitais dos arquivos? E se a constituição de espaços-tempos não der conta desse jogo arquivístico? E se nem tudo couber nos códigos genéticos arquivados pelo artista-arquivista-curador-de-museu? Ademais, “os modos de existência ou possibilidades de vida não cessam de se recriar, e surgem novos” (DELEUZE, 1992, p. 116).

É notório o baralhamento produzido pelos processos de digitalização como uma força que atravessa a lógica formal da arquivística na contemporaneidade. No entanto, ao tratarmos da dispersão dos modos de viver, e, para além disso, ao evocarmos a possibilidade de extrair vida dos arquivos, jogamos notoriamente com forças imponderáveis. Dessa maneira, seguimos com a questão: “O que escuta essa escuta arquivista???” (DIAS, 2014, p. 157). E ainda: o que pode escutar essa escuta arquivista ao lidar com as forças de nossas vidas e da contemporaneidade, nessa fronteira entre audiovisual, arquivos pessoais e educação?

Nesses gestos arquivísticos, constituímos territórios vitais por movimentos de vergaduras, ao mergulharmos nos rastros e sulcos de uma vida (nossas vidas). Nesses gestos de vergadura, manejamos e preservamos, e, no mesmo golpe, compomos *com* nossas grafias, outros fluxos do viver.

Daí um dos paradoxos no qual insistimos: os arquivos “mortos” podem estar vivos, desde que os façamos viver. “Ler-escrever o desaparecimento de uma vida é deixar pulsar desde dentro do arquivo, do desaparecimento e da morte a força vital do pensamento [...] *Usar a morte para viver*” (DIAS, 2014, p. 162, *itálico nosso*).

Assim, na companhia dos autores aqui apresentados e do pensamento de Gilles Deleuze e de Gilles Deleuze-Félix Guattari, buscamos perceber composições dos modos de vida contemporâneos, quando os espaços habitados situam-se entre fronteiras. “Em nosso entendimento, essa investida deleuzeana, ao produzir embaralhamento de fronteiras

disciplinares [...] oferece-nos outros aportes para o enfrentamento das questões de pensamento no campo educacional” (RIBEIRO, 2015, p.02).

Nestas forjas, tentativas de adequação a modos de viver cronológicos, coexistem na contemporaneidade, com múltiplas possibilidades de dissolver espaços-tempos, inclusive no que tange às nossas montagens vitais com arquivos, das quais interessou-nos pensar a dispersão dos modos compositivos, no contexto contemporâneo de uma sociedade educativa.

Disso consistiram nossas *tentativas*: pensar composições de modos de viver na contemporaneidade, em *espaços entre* – fronteiras a coligar audiovisual, *arquivos de uma vida* e educação.

Dessarte, no decurso dessa pós-graduação, vergamos nosso próprio corpo e vida aos atravessamentos desses fluxos, nos encontros com nossos materiais. Assim compusemos, e, aqui nessas linhas grafamos, um movimento: *arquivo-vida*.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Jorge Phelipe Lira de. **Existir em bits**: gênese e processamento do arquivo nato digital de Rodrigo de Souza Leão e seus desafios à teoria arquivística. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.
- ACIOLI, Vera Lúcia Costa. **A escrita no Brasil Colônia**: um guia para leitura de documentos manuscritos. Recife: UFPE - Editora Universitária; FUNDAJ - Editora Massangana. 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. A imanência absoluta. In: In: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.
- AGU, Emmanuel; PEDERSEN, Peder; STRONG, Diane; TULU, Bengisu; HE, Qian; WANG, Lei; LI, Yejin. The smartphone as a medical device: Assessing enablers, benefits and challenges. Proc. 2013 **IEEE** Int. Conf. Sensing Commun. Netw., pp. 76-80, Jun. 2013.
- AICHENBAUM, Ivo; PÉREZ RIAL, Agustina. La intensidad de las formas: entrevista a João Moreira Salles. In: **Revista Cine Documental**. Venezuela, n. 17, 2018.
- AIDELMAN, Núria; COLELL, Laia. De las potencias pedagógicas de la creación cinematográfica. **Revista Contemporânea de Educação**, v. 5, n. 10, fev. 2010. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1613/1461>>. Acesso em: 01 Jun. 2018.
- ALLIEZ, Éric. **Deleuze filosofia virtual**. Tradução de Heloisa B.S. Rocha. São Paulo: Editora 34, 1996.
- ALMEIDA, Milton José de. **Imagens e sons**: a nova cultura oral. São Paulo: Cortez Editora. 1994.
- ÁLVARES, Maria Cristina Daniel. Pascal Quignard. **O nome na ponta da língua**. Suplemento Literário de Minas Gerais. Ed. 1378. Belo Horizonte. mai-jun, 2018.
- AMORIM, A. C. R.. Linhas singulares entre educação e estudos de cinema experimental. In: 7º Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação / 4º Seminário Internacional de Estudos Culturais e Educação. Canoas: PPGEDU, 2017. **Anais...** Canoas: Ulbra, 2017.

ANCINE. **Plano de diretrizes e metas para o audiovisual**: o Brasil de todos os olhares para todas as telas. 1ª edição, julho, 2013. Rio de Janeiro: Agência Nacional do Cinema, 2013.

AQUINO, Julio Groppa. **Das coisas vivas**: memorial de um professor. Memorial. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

AQUINO, Julio Groppa. Não mais, mas ainda: experiência, arquivo, infância. **Childhood & Philosophy**, v. 12, p. 179-200, 2016.

AQUINO, Julio Groppa. Diálogos em delay: especulações em torno de uma temporalidade outra do encontro pedagógico. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 311-326, abr. 2017.

AQUINO, J. G.; RIBEIRO, C. R. (Org.). **A educação por vir**: experiências com o cinema. 1.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARIÈS, Philippe. **O homem diante da morte**. Rio de Janeiro: F. Alvez, 1982.

ARIÈS, Philippe. **A história da morte no ocidente**: da idade média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar-se: a propósito de certas práticas de autoarquivamento. In: TRAVANCAS, Isabel Siqueira; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. (Orgs.). **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2013.

ASSOCIAÇÃO dos Arquivistas Holandeses. **Manual de arranjo e descrição de Arquivos**. Tradução de Manoel Adolpho Wanderley. 2a ed. Rio de Janeiro, Arquivo Nacional, 1973. Disponível em <http://www.arquivonacional.gov.br/media/manual_dos_arquivistas.pdf>. Acesso em: dez. 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.

AVELLAR, José Carlos. João Moreira Salles. In: PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cine Documental en America Latina**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMÍREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. (Org.). **Intervalo I**: entre geografias e cinemas. Braga: Editora da UMINHO, 2015a. v. 1. 734p .

AZEVEDO, Ana Francisca de; RAMÍREZ, Rosa Cerarols; OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao Machado. (Org.). **Intervalo II**: entre geografias e cinemas. Braga: Editora da UMINHO, 2015b. v. 2. 353 p .

BALÁZS, Béla. Subjetividade do Objeto. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Embrafilme, Ed. Graal, 1983, p. 97-99.

BALZA, Guilherme. Projetos de viaduto que cedeu e de rodovias estão perdidos em pilhas de arquivos velhos. **CBN**. 27 nov. 2018. Disponível em: <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/229568/projeto-de-viaduto-que-cedeu-e-de-rodovias-estao-p.htm>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. In: _____. **Arquivo**: estudos e reflexões. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. 4. ed.

BENTES, Ivana. Corpo e Tecnologia em David Cronenberg. In: XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - GT 01. **Anais...** Rio de Janeiro - RJ. 1999. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/a98d253bf1508aafeb5907543414cdca.pdf>>. Acesso em 15 abr. 2019.

BIBLIOTECA BRASILIANA Guita e José Mindlin. História. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/hist%C3%B3ria/#a-biblioteca-brasiliana-guita-e-jose-mindlin>>. Acesso em 22 out. 2019.

BOLETINS SAUSP.DOC. Boletim nº02. **Arquivo Geral da USP**. 2018. Disponível em: <<http://sites.usp.br/arquivogeral/wp-content/uploads/sites/39/2018/04/2018n02-SAUSP.DOC.pdf>>. Acesso em 12 jan. 2019.

BONASSI, Fernando. **A boca no mundo**: 100 crônicas de Fernando Bonassi. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2007.

BOM dia SP. Estado diz que achou projeto do viaduto que cedeu em SP. **Globoplay**. 28 nov. 2018. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/7192659/>>. Acesso em 12 jan. 2019.

BOTO, Carlota. A leitura da geração dos 2000. **Jornal da USP**, USP/São Paulo. 21/05/2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/artigos/a-leitura-da-geracao-dos-2000/>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

BRANDI, Felipe. Arquivos privados e história dos historiadores: sobrevoo no acervo pessoal de Georges Duby. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (Org.). **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 101 - 130

BRASIL. Agência Nacional do Cinema - ANCINE. **Glossário de Termos Técnicos do Cinema e do Audiovisual**, Utilizados pela ANCINE. Versão 1.32. 2008.

BRASIL. Lei 13.006/2014, de 26 de junho de 2014. **Presidência da República**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113006.htm>. Acesso em: 28 mai. 2018.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma história social da mídia**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. 3. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BUCKLAND, M.K. **Information as thing**. Journal of the American Society for Information Science (JASIS), v.45, n.5, p.351-360, 1991. Tradução livre de Luciane Artêncio.

BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; GOULART, Silvana. **Tempo e circunstância**: a abordagem contextual dos arquivos pessoais - procedimentos metodológicos adotados na

organização dos documentos de Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso. 2007.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos pessoais são arquivos. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, v. 45, p. 26-39, 2009.

CAMARGO, André Campos de. Félix Guattari: aspectos gerais da formação histórica da subjetividade capitalística. **Integrada**. Revista Científica FACOL/ISEOL, 2014.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP. 1999.

CAMPOS, José Francisco Guelfi (Org.). **Arquivos Pessoais**: experiências, reflexões, perspectivas. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo (ARQ-SP), 2017.

CATELLI, Rosana Elisa. Coleção de imagens: o cinema documentário na perspectiva da Escola Nova, entre os anos de 1920 e 1930. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 31, n. 111, p. 605-624, June 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302010000200016&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 mai. 2018.

CAZETTA, Valéria. As coreo-geo-grafias em Pina: para fazer a geografia dançar. **Entre-Lugar**, Dourados, v. 4, n. 7, p. 19-31, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/002431809>>. Acesso em: 21/08/2019.

CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA, Régia Cristina; TAVARES, Jonathan Mendes. Os Atlas Anatômicos como Pedagogia Cultural e o Pós-Vida das Imagens. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 44, n. 3, e89165, 2019. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362019000300610&lng=en&nrm=iso>. access on 01 Dec. 2019. Epub Sep 30, 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/2175-623689165>.

CETIC.br - Centro Regional de Estudos para o Desenvolvimento da Sociedade da Informação. 18% das prefeituras brasileiras possuem planos de "cidades inteligentes", aponta pesquisa TIC Governo Eletrônico 2017. 02 mai. 2018. Disponível em <<https://cetic.br/noticia/18-das-prefeituras-brasileiras-possuem-planos-de-cidades-inteligentes-aponta-pesquisa-tic-governo-eletronico-2017/>>. Acesso em ago. 2018.

CHAVES, S. N.; BRITO, M. R. (Org.). **Formação, Ciência e Arte: Autobiografia, cinema e arte na docência**. 1ed. São Paulo: Livraria da Física, 2016.

CINE sin limites: Claudio Caldini, Jorge Honik e Narcisa Hirsch. Sinopses e programação. São Paulo. Prefeitura de São Paulo; Centro Cultural São Paulo; Mutual Films. 2017.

CNTC - CONFEDERAÇÃO NACIONAL DOS TRABALHADORES NO COMÉRCIO. **Manual Básico de Organização de Documentos Para as Entidades Filiadas à CNTC**. Brasília: CNTC. 2014.

COELHO, Maria Fernanda Curado. **A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais**: um estudo de caso. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2009.

COLOMBO, Sylvia. José Mindlin começa a esvaziar biblioteca. **Folha de São Paulo**. Ilustrada. 22 set. 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/09/447410-jose-mindlin-comeca-a-esvaziar-biblioteca.shtml>>. Acesso em: 29 out. 2019.

CORTÉS ALONSO, Vicenta. **Manual de archivos municipales**. Madrid: ANABAD, 1989.

COX, Richard J. **Arquivos pessoais**: um novo campo profissional. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1**: A Imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. ¿Qué es un dispositivo? In: Balbier, E.; Deleuze, G.; Dreyfus, H.; et al. **Michel Foucault, Filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1999.

DELEUZE, Gilles. O Ato de Criação. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais! São Paulo, p. 4-5, 27 ju n. 1999b.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. Textos e entrevistas (1953-1974). Edição preparada por David Lapoujade. Tradução de Luiz B. L. Orlandi et al. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... In: **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas** (1975 – 1995). Edição por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016.

DELEUZE, Gilles. Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesmas. In: **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas** (1975 – 1995). Edição por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016b.

DELEUZE, Gilles. Carta a Uno: como trabalhamos a dois. In: **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas** (1975 – 1995). Edição por David Lapoujade. Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Ed. 34, 2016c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v.4. 2a edição. Tradução de Suelly Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo. 1988. Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em 19 jul. 2018.

DELIGNY, Fernand. Camérer: Texte Fernand Deligny, 1977. **Traffic**, nº53, printemps 2005, p. 54-59. Disponível em: <<http://derives.tv/Camerer/>>. Acesso em: 07 mai. 2019.

DELMAS, Bruno. **Arquivos para quê?** Textos escolhidos. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIAS, Susana Oliveira. Escuta inumana: murmúrios de uma vida irrepresentável pelo grito arquivista.... **Leitura: Teoria & Prática**, v. 32, p. 155-167, 2014.

DIAS, Susana Oliveira. Papel, vida e acontecimento.... **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v. 11, n. 3, p. 649-664, set./dez. 2011.

DIAS, Susana Oliveira; WIEDEMANN, Sebastian. “(A)mares e ri(s)os infinitos”: a catástrofe de estar junto diante da finitude. **COMCIÊNCIA (UNICAMP)**, v. 194, p. 1-6, 2017.

DIAS, Susana Oliveira; RODRIGUES, Carolina; PESTANA, Fernanda. *Amar* medidas inumanas. **ALEGRAR (CAMPINAS)**, v. 16, p. 1-12, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem (do tempo). **Caderno de Leituras**, n. 47. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016.

DINGWALL, Glenn. Modelo do ciclo vital e modelo do *continuum*: uma visão das concepções de organização arquivística desde o período do pós-guerra. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Orgs.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DONNE, John. **Meditações**. Tradução de Fabio Cyrino. São Paulo: Landmark, 2007.

DONNE, John. **John Donne**: o poeta do amor e da morte. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.

DUARTE, Renato Crivelli. **Arquivos pessoais**: institucionalizações e trajetórias. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Marília. 2018.

EASTWOOD, Terry. Um domínio contestado: a natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Orgs.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record. 2010.

EDMONDSON, Ray. **Arquivística audiovisual**: filosofia e princípios. Trad. de Carlos Roberto Rodrigues de Souza. Brasília: UNESCO, 2017.

FABRINNI, Ricardo Nascimento. Fronteiras entre arte e vida. **ArteFilosofia**. Ouro Preto, n.17, dez. 2014.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 50-77, jan. 2004.

FANTIN, Monica; GIRARDELLO, Gilka Elvira Ponzi. Diante do abismo digital: mídia-educação e mediações culturais. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 27, n. 1, p. 69-96, abr. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/perspectiva/article/view/2175-795X.2009v27n1p69/12291>>. Acesso em: 12 jan. 2020.

FERRÃO, L. V.; AULER, D. Os estudantes do arquivo morto. **Revista Educação**, Santa Maria, v. 37, n. 1, p. 1-14, 2012.

FGV-EAESP. Mercado Brasileiro de TI e Uso nas Empresas. São Paulo, 2019. Disponível em <https://eaesp.fgv.br/sites/eaesp.fgv.br/files/noticias2019fgvcia_2019.pdf>. Acesso em 12 jan. 2020.

FOSSATI, Giovanna. **From Grain To Pixel**: The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam University Press. Amsterdam. 2009.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FRANCO, Marília. Você sabe o que foi o I.N.C.E? In: SETTON, Maria da Graça Jacintho. (Org.). **A cultura de mídia na escola**: ensaios sobre cinema e educação. 1ed. São Paulo: Annablume, 2004.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e educação: a lei 13.006 - Reflexões, perspectivas e propostas**. Belo Horizonte, MG: Universo Produção. 2015.

FURLANETO, Audrey. “Faço cinema com o acaso”, diz Agnès Varda. Ilustrada. **Folha de São Paulo**. São Paulo, segunda-feira, 28 de setembro de 2009. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2809200912.htm>>. Acesso em 17 jul. 2018.

G1. O Brasil que eu quero. Disponível em <<https://g1.globo.com/o-brasil-que-eu-quero/>>. Acesso em: 10 mai. 2019.

GERVAISEAU, Henri. Limiares: Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 33, n. 26, p. 43-86, 23 dez. 2006.

GIACOMONI, Roberta. Projeto original do viaduto que cedeu na Marginal Pinheiros é encontrado e será entregue à Prefeitura de SP, diz DER. **G1**. 27 nov. 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2018/11/27/projeto-original-do-viaduto-que-cedeu-na-marginal-pinheiros-e-encontrado-e-sera-entregue-a-prefeitura-de-sp-diz-der.ghtml>>. Acesso em 12 jan. 2019.

GIBSON, William. **Neuromancer**. Trad. Fábio Fernandes. 5. Ed. São Paulo: Aleph, 2016.

GIELOW, Igor. Lula lidera, e Bolsonaro se consolida em 2º, aponta Datafolha. **Folha de São Paulo**. dez. 2017. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2017/12/1940171-lula-lidera-e-bolsonaro-se-consolida-em-2-aponta-datafolha.shtml>>. Acesso em jul. 2019.

GOMES, Ângela Maria de Castro. [Orelha de livro] In: In: TRAVANCAS, Isabel Siqueira; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. (Orgs.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2013.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Sobre projecionistas, imagens e educação: movimentos cartográficos do pensamento em um jogo de dados educacional. **Linha Mestra**, v. N.34, p. 86-99, 2018a.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Cinema e políticas públicas de digitalização no Brasil. **Revista do Arquivo**, v. n.6, p. 129-146, 2018b.

GONÇALVES, I.; FELIPPE DA SILVA, P. P.; PEREIRA, O.; BENEDITO, M.; NISIVOCCIA, J. T. Eternos aprendizes de perpétuos fazeres: uma análise sobre a docência

para o ensino superior e o pensamento constitucional brasileiro. **Revista Gestão & Políticas Públicas**, v. 6, n. 1, p. 98-117, 14 mar. 2018c.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Micropolíticas contemporâneas do processo de digitalização do parque exibidor cinematográfico brasileiro**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Artes Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2016a.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Uma dança dos corpos filmicos. **ETD - Educação Temática Digital**, Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 835-856, nov. 2016b.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Artesãos da Imagem: cultura visual, cartografias e representações na trajetória dos operadores cinematográficos. In: XIV Colóquio Ibérico de Geografia. **Resumo publicado nos Anais...** LASICS – Gestão de Eventos Científicos - XIV Colóquio Ibérico de Geografia. 2014.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Artesãos da imagem: os projecionistas e suas geografias. In: III Colóquio Internacional A educação pelas imagens e suas geografias. **Anais...** Vitória - Espírito Santo. 2013.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. Projecionistas: da bobina ao player. Eles vão se adaptar?. **Revista Glocal**. p. 36 – 37. out. 2012.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues; CAZETTA, Valéria. Encontro para pensar gestos e restos: onde estão as imagens do improvável? In: Colóquio Internacional A Educação pelas Imagens e suas Geografias, 5., 2017, Florianópolis (SC). **Anais...** Florianópolis (SC): UDESC, 2017. Disponível em: <http://www.geoimagens.net/#!__anaiscieig/floripa>. Acesso em: 28 mai. 2018.

GROYS, Boris. The Immortal Bodies. **Anthropology and Aesthetics**, n.53/54, 2008a. p.345-349.

GROYS, Boris. From Image to Image File and Back – Art in the age of digitalization. In: **Art Power**. Cambridge: MIT Press, 2008b, p. 81-91.

GROYS, Boris. Cosmic Anxiety: The Russian Case. **e-flux journal**. n. 65. may–august 2015.

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34. 2011. p. 177-191.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do Desejo. 12a edição. Petrópolis, RJ: Vozes. 2013.

GUZMÁN, Patricio. **Filmar o que não se vê**: um modo de fazer documentários. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

HEYMANN, Luciana Quillet. O Indivíduo fora do lugar. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, ano XLV, n.2, p.42, 2009.

HEYMANN, Luciana Quillet. Memórias da elite: arquivos, instituições e projetos memoriais. **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, p. 77-94, 2011.

HEYMANN, Luciana Quillet. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: Luciana Heymann; Joëlle Rouchou; Isabel Travancas. (Org.). **Arquivos Pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. 1ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, v. 1, p. 67-76.

HOBBS, Catherine. Vislumbrando o pessoal: reconstruindo traços da vida individual. In: EASTWOOD, Terry; MACNEIL, Heather (Orgs.). **Correntes atuais do pensamento arquivístico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

IMS. Instituto Moreira Salles. Cinema. São Paulo. nov. 2017. 1 folder.

JESUS, Waldirene. **Rio Capibaribe**: experiment-ação/desterritorializ-ação do ambiente, resistência e minoridade. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, Brasil. 2017. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322346>>. Acesso em: 1 set. 2019.

KOYAMA, Adriana Carvalho. **Arquivos online**: ação educativa no universo virtual. São Paulo: ARQ-SP, 2015.

KLEIN, Kelvin dos Santos Falcão. Umberto Eco e a vertigem das listas. **Ipotesi** (UFJF. Impresso). Juiz de Fora, v.15, n.2 - Especial, p. 155-157, jul./dez. 2011.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEITE, C. D. P.; CHRISTOFOLETTI, R. . Pra quê cinema? O que pode o cinema na educação e a educação no cinema? Fronteiras de encontros. In: FRESQUET, Adriana (Org.). **Cinema e Educação: A Lei 13.006 - Reflexões, perspectivas e propostas**,. 1ed.Belo Horizonte: Universo Produção, 2015, v. 1, p. 40-50.

LEITE, C. D. P.. Educação e Infância e Cinema: Ensaios e Devires em montagens com crianças e professores. In: Silvio Gallo, Marcus Novaes, Laisa Blancy de Oliveira Guarienti. (Org.). **Conexões: Deleuze e Política e Resistência e** 1ed.Petrópolis RJ: DP et Alii, 2013, v. 1, p. 209-224.

LEJEUNE, Philippe. **On Diary**. Honolulu: Published for the Biographical Research Center by the University of Hawai‘i Press, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Crônicas para jovens: de escrita e vida**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

LIZ SOUZA, Luani de. **O cinematógrafo entre os olhos de Hórus e Medusa: uma memorabilia da educação escolar brasileira (1910-1960)**. Tese (Doutorado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

LONGHI, Raquel Ritter. O audiovisual como gênero expressivo e sua reconfiguração no jornalismo online. **Estudos em Comunicação** (16):69-88. 2014. Disponível em: <<http://ec.ubi.pt/ec/16/pdf/EC16-2014Jun04.pdf>>. Acesso em 22 set. 2019.

MARANHÃO, Émerson. O real como metáfora do mundo – Entrevista exclusiva com João Moreira Salles. **Jornal O Povo Online**. jan. 2018. Disponível em <<http://blogs.opovo.com.br/blogdomaranhao/2018/01/22/o-real-como-metafora-do-mundo-entrevista-exclusiva-com-joao-moreira-salles/>>. Acesso em mar. 2018.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. O efeito cinema na educação. In: Fabiana de Amorim Marcello; Karla Saraiva. (Orgs.). **Estudos Culturais em Educação**: desafios atuais. 1ed.Canoas (RS): Editora da ULBRA, 2012, v. 1, p. 325-332.

MALVERDES, André. Arquivo Morto Não Existe!. **Arquivística UFES**. 06 mar. 2013. Disponível em <<http://arquivisticaufes.blogspot.com/2013/03/arquivo-morto-nao-existe.html>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

MENDES, Mariana Louver. **Esquivas, criação e planos de existência**: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.93.2017.tde-10092017-213801.

MIGUEL, Marlon. Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 93-108, 2014.

MASSARANI, Luisa; MOREIRA, Ildeu de Castro. Miguel Ozorio de Almeida e a vulgarização do saber. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 501-513, ago. 2004.

MATTEDI, Marcos Antonio; PEREIRA, Ana Paula. Vivendo com a morte: o processamento do morrer na sociedade moderna. **Caderno CRH**, Salvador, BA, v. 20, n. 50. p. 319-330, 2007.

MCKEMMISH, Sue. Evidence of me. **The Australian Library Journal**, 45:3, 174-187. 1996. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/00049670.1996.10755757>>. Acesso em: 20 nov. 2019.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... Novas considerações. In: TRAVANCAS, Isabel Siqueira; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. (Orgs.). **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2013.

MEIRELES, Cecília. **Cecília Meireles**: Poesia Completa. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MEKAS, Jonas. O filme-diário. In: MOURÃO, Patrícia (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

MENDES, Mariana Louver. **Esquivas, criação e planos de existência**: ressonâncias éticas, estéticas e clínicas na trajetória de Fernand Deligny. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.93.2017.tde-10092017-213801. Acesso em: 2019-07-01.

MENDES, Vinícius. 'Junho de 2013 é um mês que não terminou', diz socióloga. **BBC Brasil**. jun. 2018. Disponível em <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44310600>>. Acesso em jul. 2019.

MIGLIORIN, C.; PIPANO, Isaac. Filmes na escola: desafios para uma análise crítica. In: Gilberto Alexandre Sobrinho. (Org.). **Cinema em redes**: Tecnologia, estética e política na era digital?. 1ed.São Paulo: Editora Papirus, 2016, v. 1, p. 103-112.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e escola, sob o risco da democracia. **Revista Contemporânea de Educação**, v. 5, n. 9, jan. 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1604>>. Acesso em: 22 mai. 2018.

MIGUEL, Marlon C.P. Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 93-108, Dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-6-marlon-miguel.pdf>>

MIGUEL, Marlon C.P. **À la marge et hors-champ**: l'humain dans la pensée de Fernand Deligny. Dissertação de Mestrado. Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. 2016. Disponível em <<http://www.theses.fr/2016PA080020>>. Acesso em 27 ago. 2019.

MIRANDA, Ana Paula Mendes de; MOUZINHO, Glaucia Maria Pontes. Arquivo Morto ou Vivo? Reflexões a Respeito da Circulação das Informações em Saúde” In: ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO (org.). **Formação de pessoal de nível médio para a saúde**: desafios e perspectivas Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 1996.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América. 1976.

MOURÃO, Patrícia. Salve Jonas. In: _____. (Org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013.

MOURÃO, Patrícia. **A invenção de uma tradição**: caminhos da autobiografia no cinema experimental. Tese (doutorado). São Paulo : Universidade de São Paulo, 2016.

NEDEL, Letícia Borges. Da sala de jantar à sala de consultas: o arquivo pessoal de Getúlio Vargas e os embates da história política recente. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (Org.). **Arquivos pessoais**: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, p. 131-163.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e governamentalidade ou Da Modernidade como uma sociedade educativa**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2011.

OLIVEIRA, Maria do Socorro dos Santos. **A memória dos imortais no Arquivo da Academia Brasileira de Letras**. Dissertação de mestrado. Fundação Getúlio Vargas, CPDOC, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<https://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4157/CPDOC2009MariadoSocorrodosSantosOliveira.pdf>>.

OLIVEIRA, Carmen Irene C. de. Representações imagéticas do fazer científico no contexto do Instituto Nacional do Cinema Educativo. **Caderno Cedes**, Campinas, v. 34, n. 92, p. 35-50, abr. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622014000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 28 mai. 2018.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M.; MARTINS, Maria Do Carmo (Org.). **Educação e Cultura**: formação de professores e práticas educacionais. 1. ed. Campinas: Átomo e Alínea, 2011. v. 1. 176p .

ONDAS: como se formam as ondas. Centro de estudos do mar. UFPR. Disponível em: <http://www.cem.ufpr.br/praiapagina/pagina.php?menu=ondas_formacao>. Acesso em: 16 jul. 2018.

ONU News. Estudo da ONU revela que mundo tem abismo digital de gênero. 6 nov. 2019. Disponível em <<https://news.un.org/pt/story/2019/11/1693711>>. Acesso em 12 jan. 2020.

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência. In: _____. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PELBART, Peter Pál. Da polinização em filosofia. In: _____. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016b.

PELBART, Peter Pál. Linhas erráticas. In: _____. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2016c.

PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado. In: ALLIEZ, Éric. **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Editora 34, 2000.

PINHEIRO, Fábio Luciano Francener. Considerações iniciais sobre a análise de filmes e seu potencial para a atividade docente. In: SIRINO, Salete Paulina Machado; PINHEIRO, Fábio Luciano Francener. **Cinema brasileiro na escola**: pra começo de conversa. Curitiba, PR: Unespar, 2014. p. 14-23.

PRESTON, Robin R.; WILSON, Thad E.. **Fisiologia ilustrada**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

QUIGNARD, Pascal. **O nome na ponta da língua**. 1ª. Edição. Tradução: Yolanda Vilela e Ruth Silviano Brandão. Belo Horizonte, MG: Edições Chão da Feira, 2018.

RESENDE, Noelle Coelho. **Do Asilo ao Asilo, as existências de Fernand Deligny**: trajetos de esquiva à Instituição, à Lei e ao Sujeito. Tese de Doutorado. PUC/RJ. 2016.

RIBEIRO, Cintya Regina. Arte e filosofia em Deleuze e o “fora” filosófico-educacional: uma crítica às formas analógicas de pensamento. In: 3er. Congreso Latinoamericano de Filosofía de la Educación. **Actas**. Cidade do México. v. 3. 2015.p. 1-13.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2a edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS. 2014.

ROMERO, Alejandro. João Moreira Salles: “A prisão de Lula vai contaminar a democracia no Brasil nas próximas gerações”. **El País Internacional**. Madri. 26 mai. 2018. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/25/internacional/1527247722_723152.html>. Acesso em: 29 mai. 2018.

RONDINELLI, Rosely Curi. **O documento arquivístico ante a realidade digital**: uma revisitação conceitual necessária. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

ROUSSEL, Raymond. **Como escrevi alguns dos meus livros**. Trad. Fabiano Barboza Viana. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2015.

SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: Martins, José Souza; Eckert, Cornelia; Caiuby Novaes, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005, pp.57-71

SALLES, Elisa Moreira. Uma brasileira na China de Mao. **O Cruzeiro**. set. 1967. Disponível em <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/uma-brasileira-na-china-de-mao/>>. Acesso em ago. 2019.

SANDBERG, Anders; BOSTROM, Nick. **Whole Brain Emulation**: A Roadmap. Technical Report. Future of Humanity Institute. Faculty of Philosophy & James Martin 21st Century School. Oxford University, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O esplendor das coisas": o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. In: GALLE, Helmut; SCHMIDT, Rainer Schmidt (Org.). **A Memória e as ciências humanas**: um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Humanitas, 2010.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. (Org.). **A cultura de mídia na escola**: ensaios sobre cinema e educação.. 1ed.São Paulo: Annablume, 2004.

SIBILIA, Paula. **Redes ou paredes**: a escola em tempos de dispersão. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: a alquimia dos corpos e das almas à luz das tecnologias digitais. 2. ed. Rio de Janeiro : Contraponto, 2015.

SIBILIA, Paula. La digitalización de la vida. **Revista Unipe**: tema (uno), v.5, p. 15-21, 2015b.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOUZA, Carlos Roberto de. **A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana. (Orgs.). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2013.

TSING, Anna. Frictions. In: RITZER, George (Editor). **The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization**. Blackwell Publishing Ltd. 2012.

VALENTE, Jonas. Mais de 5 bilhões de pessoas usam aparelho celular, revela pesquisa. **Agência Brasil**. 08 set. 2019. Disponível em <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-09/mais-de-5-bilhoes-de-pessoas-usam-aparelho-celular-revela-pesquisa>>. Acesso em 12 jan. 2020.

VALLE, Sólón do. **Microfones: Tecnologia e Aplicação**. Editora Música e Tecnologia. Rio de Janeiro: 1997.

VAM DE BERG, Thayane Vicente. Os arquivos pessoais como objeto de pesquisa em Arquivologia. In: CAMPOS, José Francisco Guelfi. (Org.). **Arquivos pessoais: experiências e perspectivas**. 1ed.São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2019, v. , p. 12-31.

VAZ, José Carlos. As tecnologias da informação e a modernização da gestão pública. **Revista do Arquivo**, v. n.6, p. 208-217, 2018.

WIEDEMANN, Sebastian. **Ondas: Um experimento em pensamento-cinema**. Notas para uma poética da imanência. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, UFF, Brasil. 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/25369780/Ondas_Um_experimento_em_pensamento-cinema._Notas_para_uma_po%C3%A9tica_da_iman%C3%Aancia._2015_>.

XAVIER, Ismail. Um cinema que "Educa" é um cinema que (nos) faz Pensar. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, RS, v. 33, n. 1, p. 13-20, jan./jun. 2008. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/6683/3996>>. Acesso em: 3 jun. 2018.

ZAIA, Iomar Barbosa. O lugar do arquivo permanente dentro de um centro de memória escolar. **Revista Brasileira de História da Educação**. n. 10. jul-dez. 2005.

ZYLBERKAN, Mariana. Projeto de viaduto some, e prefeitura recorre a acervos e até a viúva de engenheiro. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 19 nov. 2018a. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/11/projeto-de-viaduto-some-e-prefeitura-recorre-a-acervos-e-ate-a-viuvade-engenheiro.shtml>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

ZYLBERKAN, Mariana. Esquecido há 4 décadas, viaduto que cedeu na marginal não tem nem nome. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 24 nov. 2018b. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/11/esquecido-ha-4-decadas-viaduto-que-cede-na-marginal-nao-tem-nem-nome.shtml>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2004.

ZOURABICHVILI, François. **O que é um devir para Gilles Deleuze? (Parte 1)**. Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997. Tradução: Diogo Corrêa Silva. Revisão: Samantha Sales. Disponível em <https://blogdosociofilo.com/wp-content/uploads/2019/12/O-que-%C3%A9-um-devir-para-Gilles-Deleuze_Parte-1.pdf>. Acesso em dez. 2019.

ZOURABICHVILI, François. **O que é um devir para Gilles Deleuze? (Parte 2)**. Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), no dia 27 de março de 1997b. Tradução: Diogo Corrêa Silva. Revisão: Samantha Sales. Disponível em <<https://blogdosociofilo.com/2019/12/19/o-que-e-um-devir-para-gilles-deleuze-parte-2-por-francois-zourabichvili/>>. Acesso em dez. 2019.

MATERIAIS AUDIOVISUAIS

A **DANÇA** como cinema - Cristian Borges e Inês Borgéa. CINUSP Paulo Emílio. Publicado em 3 de out de 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TzTndBcp3Kk>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

A DIGITALIZAÇÃO como técnica de preservação. (2011). Palestra ministrada por Millard Schisler para a equipe da Biblioteca da ECA. Publicado em 10 partes em 16 out. 2011 no canal do Youtube Informação em Foco. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4UnNNg6-PEM>>. Acesso em 07 ago. 2015.

AGNÈS VARDA IN Los Angeles. LACMAUnframed. 4'42". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=681KTc1MHkc>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

AO CAMINHAR entrevi lampejos de beleza. Direção: Jonas Mekas. 288 min. Estados Unidos. 2000.

AS PRAIAS de Agnès. Direção: Agnès Varda. 110 min. França, 2008.

A TEORIA sueca do amor. Direção: Erik Gandini. 90 min. Suécia. 2015.

AUTOMAÇÃO substituindo mão-de-obra. Paul Mag. 5 fev. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1zv9_TSf3RY>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BALÉ Mecatrônico. Direção: Ingrid Rodrigues Gonçalves. 2014. vídeo, color. 19 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WKNmcGVR8iE>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CENA 3, em 8 Takes. Direção: Ingrid Rodrigues Gonçalves. 2016. vídeo, color. 5 min. Disponível em: <<https://youtu.be/dD5BB0bAWds>>. Acesso em: 21 mai. 2018.

CLAUDIO Caldini / aluCine 2015. aluCine festival. 12'22". 20 out. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=27mLn6Lun2o>>. Acesso em: 18 out. 2019.

EXTREMIS. Direção: Dan Krauss. 24 min. Estados Unidos, 2016.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **A luz dos vaga-lumes**. 2015. fotografia, color. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/balemecatronico/albums/72157665898001032>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **Slicing the road**. In: LadyAcid: Ballet Mécatronique. 2015. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HZwMe40YOjs>>. Acesso em 05 mai. 2018.

GONÇALVES, Ingrid Rodrigues. **K@LeidosKop**. In: LadyAcid: K@LeidosKop. 2016c. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=HZwMe40YOjs>>. Acesso em 05 mai. 2018.

HACHAZOS. Direção: Andrés Di Tella. 80 min. Argentina. 2011.

MUSEU DE IXELLES. Patatutopia. Agnès Varda. **Exposição**. 2003.

NO INTENSO Agora. João Moreira Salles. 127 min. Brasil. 2017.

OS CATADORES e Eu. Direção: Agnès Varda. 82 min. França, 2000.

OS CATADORES E Eu: Dois Anos Depois. Direção: Agnès Varda. 59 min. França, 2002.

POR PARTE de Pai. Guiomar Ramos. 86 min. Brasil. 2018.

SANTIAGO – uma reflexão sobre o material bruto. João Moreira Salles. 80 min. Brasil. 2007.

UN NUEVO día. Claudio Caldini. 15 min. Argentina. 2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=RJFEMRHZp-4>>. Acesso em 03 set. 2019.

ANEXO I - Listagem de filmes

	Diretor	Ano	Título
1	Agnès Varda	1955	La Pointe Courte
2		1957	Saisons Chateaux
3		1962	Cléo de 5 à 7
4		1963	Salut les Cubains
5		1968	Black Panthers
6		1975	Réponse de femmes
7		1982	Ulysse
8		1983	Une minute pour une image
9		1984	7 cômodos, coz., banh... Imperdível!
10		1984	Les Dites Careatides
11		1991	Jacquot de Nantes
12		1995	Les Cent et Une Nuits
13		2002	Les Glaneurs et la glaneuse Deux Ans Après
14		2003	Le Lion Volatil
15		2005	Les Dites Cariatides Bis
16		2008	Les plages d'Agnès
17	Agnès Varda, JR	2017	Visages, villages
18	Adam Curtis	2011	All Watched Over by Machines of Loving Grace
19	Albertina Carri	2003	Los rubios
20	Alan Schneider	1965	Film (Samuel Beckett/ Buster Keaton)
21	Alex Garland	2014	Ex Machina
22	Alejandro Jodorowsky	2013	A Dança da Realidade

23		2016	Poesia Sem Fim
24	Andrés Di Tella	2003	La televisión y yo
25		2007	Fotografías
26		2011	Hachazos
27	Andrey Zvyagintsev	2014	Leviathan
28	Andrei Tarkovsky	1966	Andrey Rublev
29	Andrew Niccol	1997	Gattaca
30	BBC Two - Horizon	2016	The Immortalist
31	Belisário Franca	2016	Menino 23
32	Bill Morrison	2016	Dawson City Frozen Time
33	Christian Saghaard	2016	A grávida da cinemateca
34	Chris Smith	2017	Jim & Andy: The Great Beyond
35	Chris Marker	1997	Immemory (CD-rom)
36	Dan Krauss	2016	Extremis
37	David Cronenberg	1966	Transfer
38		1969	Stereo
39		1970	Crimes of the future
40		1981	Scanners
41		1983	Videodrome
42		1986	The Fly
43		1988	Dead Ringers
44		1991	Naked Lunch
45		1999	eXistenZ
46		2000	Camera
47		2002	Spider
48		2005	A History of Violence
49		2007	Eastern Promises

50		2012	Cosmopolis
51		2014	Maps to the Stars
52	David Fincher	2011	The Girl with the Dragon Tattoo
53	Denis Villeneuve	2010	Incêndios
54		2016	Arrival
55		2017	Blade Runner 2049
56	Douglas Trumbull	1983	Brainstorm
57	Dziga Vertov	1929	Um Homem com uma Câmera
58	Erik Gandini	2015	The Swedish Theory of Love
59	Elio Sofia	2015	L'Ultimo Metro di Pellicola
60	Federico Fellini	1963	8½
61	Federico Veiroj	2010	La Vida Util
62	François Truffaut	1959	Os Incompreendidos
63	George Lucas	1971	THX 1138
64	Geoff Murphy, Victor Nelli Jr.	1992	Freejack - Os Imortais
65	Giada Colagrande	2012	Bob Wilson's Life & Death of Marina Abramovic
66	Guiomar Ramos	2018	Por Parte de Pai
67	Hector Babenco	2016	Meu amigo hindu
68	Heinz Emigholz	vários	trechos de vários filmes incluindo a série <i>Arquitetura como Autobiografia</i>
69	Herz Frank	1978	Ten Minutes Older
70	Hinny Tran	2014	BODYMOD: The Future of Transhumanism & Fashion
71	Hirokazu Koreeda	1998	Depois da vida
72		2004	Nobody Knows
73		2009	Air Doll
74		2011	I Wish

75		2013	Like Father Like Son
76		2016	After the storm
77	Hollis Frampton	1971	Nostalgia
78	Jean-Luc Godard	1975	Numéro deux
79		1982	Lettre à Freddy Buache
80		1982	Passion
81		1993	Je vous salue Sarajevo
82		1998	Histoire(s) du cinéma
83		2002	Dans le noir du temps (Ten Minutes Older: The Cello)
84		2013	3x3D: Les Trois Désastres
85		2014	Adieu au Langage
86		2016	Prix Suisse
87	Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin	1972	Letter to Jane
88	Jean-Luc Godard; Anne-Marie Miéville	1976	Six Fois Deux
89	Jean-Patrick Benes	2016	Arès
90	João Moreira Salles	2000	Santa Cruz
91		2004	Entreatos
92		2006	Santiago
93		2017	No Intenso Agora
94	Jonathan Caouette	2003	Tarnation
95	Jonas Mekas	1969	Walden - Diaries Notes and Sketches
96		1976	Lost, Lost, Lost
97		1990	Scenes from the Life of Andy Warhol Friendships & Intersections
98		1995	Happy Birthday to John

99		2000	As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty
100		2010	world trade center haikus
101	Jonas Mekas - J.L. Guerin	2011	Correspondencia
102	Josef Rusnak	1999	The Thirteenth Floor
103	Joseph Green	1962	O cérebro que não queria morrer
104	Ken Loach	2016	Eu, Daniel Blake
105	Kiko Goifman	2002	33
106	Kleber Mendonça Filho	2016	Aquarius
107	Krzysztof Zanussi	1969	A Estrutura de Cristal
108	Liev Schreiber	2005	Everything Is Illuminated
109	Lilly Wachowski e Lana Wachowski	1999	The Matrix
110		2003	The Matrix Reloaded
111		2003	The Matrix Revolutions
112	Marco Kalantari	2015	THE SHAMAN
113	Marie Menken	1964	Go! Go! Go!
114	Marina Person	2006	Person
115	Malik Bendjelloul	2012	Searching for Sugar Man
116	Michael Haneke	1992	O Vídeo de Benny
117		1994	71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso
118	M. Francis Wilson	2013	The Final Moments of Karl Brant
119	Neill Blomkamp	2013	Elysium
120	Olivia Neergaard-Holm; Rick Barnes; Jon Nguyen	2016	David Lynch: The Art Life

121	Omar Naim	2004	The Final Cut
122	Paolo Gregori	2009	JLG/PG
123	Pat O'Neill	1989	Water and Power
124	Peter Greenaway	1989	The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover
125		2003	The Tulse Luper Suitcases
126		2007	Nightwatching
127	Petra Costa	2012	Elena
128	Ruben Östlund	2017	The Square
129	Rhayne Vermette	vários	vários trechos disponíveis na internet
130	Sandra Kogut	2001	Um Passaporte Húngaro
131	Stan Brakhage	1958	Anticipation of the Night
132		1959	Window Water Baby Moving
133		1963	Mothlight
134	Terry Gilliam	2013	The Zero Theorem
135	Wally Pfister	2014	Transcendence
136	Wim Wenders	1982	Room 666
137	vários cineastas	2002	Ten Minutes Older - The Cello / The Trumpet

ANEXO II – NOTA: Da força do encontro com o filme *Por Parte de Pai* de Guiomar Ramos

No dia 25 de julho de 2017, participamos da exibição de uma versão inacabada do filme *Por Parte de Pai* de Guiomar Ramos. Tratou-se de uma exibição ao ar livre, para amigos da cineasta, que precisando finalizar o documentário demandou opiniões externas à sua equipe.

Apesar da repetição que o leitor pode encontrar dessa nota com trechos já enunciados nessa dissertação, optamos por inseri-la na íntegra (nas duas páginas a seguir), do modo como a apresentamos à cineasta.

Tratou-se de uma elaboração escrita daquilo que dissemos aos presentes após a exibição do filme. Destacamos que a força do encontro com esse filme moveu a pesquisa de modo extremamente importante, principalmente no que condiz ao movimento de constituição de nosso território empírico.

Por Parte de Pai (e de Filha) ou, dos encontros com a chama viva dos arquivos mortos

Agradável surpresa assistir ao filme *Por Parte de Pai*, de Guiomar Ramos. Encontro quente numa noite fria de julho. A projeção ao ar livre, de um corte quase final do documentário, regada a quitutes e muito calor humano, foi improvisada na casa de uma amiga em São Paulo. De um lado a outro com o celular em mãos, Guiomar manejava o evento, comunicando-se com os convidados atrasados e desfrutando dos antecipados: brindes, abraços, sorrisos e saudades desatadas: não nos víamos presencialmente havia pelo menos meia década...

Se de uma marcha conheci um pouco mais dessa amiga de anos, com quem apesar da pouca convivência, compartilhei momentos memoráveis, noutros rumos experienciei um pouco da vida de seu pai Vitor de Almeida Ramos (1920-1974), intelectual português de importante atuação em cursos de literatura francesa no Brasil, como o da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

O filme trata dos encontros de Guiomar com o pai: “quarenta anos depois”, diz ela. Quando menina, ao adentrar seu escritório correndo, as lembranças traçam-no em silêncio, olhares de soslaio lançados do alto do espaço de trabalho defronte uma pitangueira. “Vem cá...” – ela ia, apesar de sentir-se um estorvo: inconvenientes interrupções transcorrendo em meio à quietude das árvores frutíferas que beiravam os muros do pai.

No filme, os tempos se misturam: passado, presente e futuro embaralhados, enlaçando-se em linhas de caminhadas: Guiomar que marcha; Guiomar de passos e movimentos; Guiomar andarilha: trespassando fronteiras e navegando mares outrora não navegados com o pai. Adentrando ilhas de silêncio, fazendo falar “um outro” pai - agora nos e dos documentos.

Aqui, o paradoxo e a beleza do encontro que me pareceu o mais singelo e profundo gesto do filme: a confluência da Guiomar de “quarenta anos depois” com o pai, efetivou-se com aquela singular intensidade ali exposta a 24 quadros por segundo, pois aconteceu **via arquivos** (cartas, áudios, vídeos, fotografias, publicações, arquivos policiais, depoimentos,

lembranças, lugares, caminhos, cidades...): aquela Guiomar que outrora sentia-se um estranho estorvo, agora compõe COM o pai.

Um fato: os arquivos mortos estão deveras cheios de vida, pois sobreviveram às etapas anteriores e podem ser reanimados no caso de alguém deles necessitar, produzindo vida. Forja, manuseio, circulação e, por fim, resistência ao descarte: motivos moveram alguém a conservá-los, permitindo-lhes mais vida num gesto arquivístico. Daí um paradoxo: são os arquivos mortos que podem produzir vida, são eles os sobreviventes às histórias do mundo, dos homens e mulheres...

As buscas de uma vida, da Guiomar-pesquisadora misturada à Guiomar menina-mãe-mulher que tanto sentiu falta da figura paterna, num primeiro movimento são traçadas com forte marcação histórica. Do acervo de cartas, tão bem conservado por sua mãe durante anos, Guiomar obtém pistas, que mesclou às memórias de pessoas, casas e cidades. “Eu costumava passar as férias nessa casa...” Noutros traços, a vivacidade de Guiomar e seu sorriso sempre receptivo, guiam as linhas do filme – alegria esta que é sua marca inconfundível, capaz inclusive de ter conservado nossa amizade de breves momentos presenciais já por mais de dez anos: motivo que, ademais, faz pulsar estas linhas.

Um trecho do filme, em Paris (cidade na qual o pai viveu os anos do doutoramento na Sorbonne), diz muito dessa dissolução do(s) tempo(s): em plano e peito abertos Guiomar rodopia inúmeras vezes frente ao Louvre – encontro de vida(s) em abundância -, ela se choca com o chão, feliz, e, quatro décadas depois, semelha a mesma menina de catorze anos entrando ligeira no escritório de Vitor. Todavia, a irreverência que outrora amainava no encontro com o pai, ora cintila: ela caminha pelas praças noturnas da Cidade Luz, assiste apresentações artísticas, transpõe multidões – o olhar da câmera segue seus passos enquanto ouvimos a *voz off* de seu pai entoando poemas, produzindo um embaralhamento de tempos, ventos e rumos da mais bela força vital – chamadas de vidas que queimam os arquivos vivos e mortos e, em seus rastros, chamuscam outras coisas, outras linhas, outras vidas, quiçá.

Ingrid Rodrigues Gonçalves
São Paulo, 27 de julho de 2017

ANEXO III – Cartaz de divulgação: exibição do filme *Hachazos*

No dia 21/09/2018, às 14h00, organizamos, em parceria com o CINUSP, uma exibição do longa-metragem *Hachazos* do cineasta argentino Andrés di Tella, como parte da programação da 23ª Semana de Arte e Cultura da USP. Essa exibição foi autorizada pelo cineasta.

SESSÃO ESPECIAL

cinusp /sex 21set 14h00

EXIBIÇÃO DO FILME: HACHAZOS

Um homem carrega todo o seu trabalho, que é a sua vida, dentro de uma valise de couro comprada há muito tempo na Índia, e está num trem que passa pelos subúrbios de Buenos Aires. São os originais de seus filmes, todos em super-8, um formato em perigo de extinção, que não permite cópias. Essa bolsa é como o manuscrito de sua autobiografia. O homem é Claudio Caldini, zelador de sítio suburbano. Cineasta secreto.

O filme será exibido na sexta-feira 21/09 às 14h.

Boa Sessão!

entrada franca