

# ATAS

# XI ENCONTRO ANUAL AIM

## EDITORES

CATARINA MAIA

CATERINA CUCINOTTA

FRANCISCO MERINO

SÉRGIO BORDALO E SÁ

## FICHA TÉCNICA

Título: Atas do XI Encontro Anual da AIM

Ed. Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2024

Capa: PP&CM

Paginação: Catarina Maia

ISBN: 978-989-54365-6-9

[www.aim.org.pt](http://www.aim.org.pt)

## ÍNDICE

### INTRODUÇÃO

Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá v

### I. COMUNICAÇÕES EM GRUPOS DE TRABALHO

#### O CINEMA E AS OUTRAS ARTES

**A presença do filme em 16mm na obra audiovisual de Brígida Baltar** 3  
Fernanda Bastos

#### CINEMA E EDUCAÇÃO

**Presença do PNC nas redes sociais: que boas práticas?** 16  
João Pinto, Teresa Cardoso e Ana Isabel Soares

**O que o cinema conta** 26  
Ney Costa Santos

#### CINEMA, SOM, MÚSICA E LINGUAGEM

**No rastro da voz: gestos de encontro e escuta em *A Paixão de JL e Hilda Hilst Pede Contato*** 34  
Maria de Abreu Altberg

**Espectrogramas como método de análise filmica voltada para o som** 43  
Rodrigo Carreiro e Débora Opolski

#### CULTURA VISUAL DIGITAL

**Narrativa para um possível VÍDEO-CINEMA INFINITO** 53  
Fábio Jabur de Noronha

#### NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

**A montagem rizomática temporal de *Corra Lola Corra*** 63  
Cassia Cassitas e Denize Correa Araujo

#### PAISAGEM E CINEMA

**Espelho d'alma: paisagem marinha como reflexo do feminino e busca pela identidade em *Mar, O Livro dos Prazeres e Mulher Oceano*** 73  
Fabíola Paes de Almeida Tarapanoff

**Cidades e paisagens utópicas: levantes e imagens dos protestos fora Bolsonaro** 83  
Tatiane Mendes

#### TEORIA DOS CINEASTAS

**La poética extraordinaria en el cine de Luis Buñuel** 94  
Pau Pascual Galbis

OUTROS FILMES	
<b>A pele queimada: o nitrato ou a história ardente</b> Alexandre Gouin	100
ECONOMIA E GESTÃO NA IMAGEM EM MOVIMENTO	
<b>Blockchain: distribuição e promoção de música, imagens fixas e em movimento</b> Inês Rebanda Coelho	110
<b>ICA and the state of film production in Portugal</b> Cláudia Ferreira Fernandes	120
<b>II. TEORIA E HISTÓRIA DO CINEMA</b>	
<b>Pensar o filme: Tacita Dean e o cinema de exposição</b> André Arçari	135
<b>Cine-phármakon: articulação entre um modelo técnico e um modelo de individuação</b> Carlos Natálio	146
<b>Os primeiros espaços de exibição cinematográfica em Faro (1898-1918)</b> Jorge Manuel Neves Carrega	155
<b>O papel da igreja na resistência à ditadura em dois filmes de Patricio Guzmán</b> Silvana Mariani	164
<b>III. CINEMA E PRÁTICAS ARTÍSTICAS</b>	
<b>Mimetismo e evocação no documentário de animação</b> Bruno Leal	176
<b>Entre Bruno Schulz e Guy Maddin: o espaço como <i>doppelganger</i></b> Francisco Ricardo Silveira	189
<b>Realismo de confronto: ficção com não-atores e interlúdios na ficção com atores</b> Marcela Amaral	199

## **CINE-PHÁRMAKON: ARTICULAÇÃO ENTRE UM MODELO TÉCNICO E UM MODELO DE INDIVIDUAÇÃO**

**Carlos Natálio<sup>1</sup>**

**Resumo:** O cinema como forma histórica de captação da imagem em movimento foi sedimentando, primeiro com objetivo técnico e depois como forma expressiva, uma certa dimensão de articular/ligar o tempo. Paralelamente, o cinemático está inscrito na vida, este tido como uma “grande obra” em movimento, no interior do qual se sucede uma certa ordenação temporal das nossas ações. Nesta comunicação o que pretendemos é pôr em evidência a necessidade de pensar em conjunto, salientando a relação entre estas duas lógicas distintas do cinemático: uma de dimensão técnica e evolutiva e outra cuja dinâmica é recorrente e persistente, ligada à dimensão do vivo e sua individuação. Para salientar essa relação - tão necessária ante sistemas sociais e produtivos que procuram desfragmentar esta ideia de articulação positiva do tempo – lançaremos mão do trabalho sobre a natureza “cinemática” do conceito de *phármakon* (conforme trabalhado por Jacques Derrida a partir de Platão) e também da dinâmica – também ela cinemática, defendemos –, da noção de individuação teorizada a partir de Gilbert Simondon. Defende-se que um pensamento conjunto entre a técnico composicional do cinemático – que se mantém num panorama de pós-cinema – e uma lógica compositiva de movimento da individuação como forma de reclamar uma gestão temporal e farmacologicamente positiva da nossa existência, recentram a importância do cinema e seus instrumentos, quer a nível pedagógico, quer a nível existencial.

**Palavras-chave:** *Phármakon*; Individuação; Cinemático; Gilbert Simondon; Técnica.

**Contacto:** [cnatalio@ucp.pt](mailto:cnatalio@ucp.pt)

Marco Aurélio nas suas célebres *Meditações* dá-nos um conselho: “Tens de unir/montar [*to assemble*] a tua vida tu mesmo – ação a ação” (2003, 124). Uma outra frase, que provém de uma conversa com Prof. João Mário Grilo: “É preciso introduzir o dispositivo no interior da máquina do espectador, porque no fundo o cinema é uma máquina de produzir pessoas. Não é uma forma de fazer filmes” (2019, 532).

---

<sup>1</sup> Investigador Júnior- CITAR / Escola das Artes- Católica Porto.

Natálio, C. 2024. “Cine-phármakon: articulação entre um modelo técnico e um modelo de individuação”. In *Atas XI Encontro Anual da AIM*, editado por Catarina Maia, Caterina Cucinotta, Francisco Merino e Sérgio Bordalo e Sá, 146-154. Coimbra: AIM. ISBN 978-989-54365-6-9

Estas duas frases surgem, de algum modo, como sinal de uma vontade de mudar o eixo, o ponto de vista, a partir do qual olhamos o cinema e o cinemático, tendo em vista compreender a sua sobrevivência ou persistência num panorama mediático, dito pós-cinemático. Para tal mudança de ponto de vista utilizámos um conceito operativo – o *phármakon*. Termo que, como Jacques Derrida explicou no livro *A Farmácia de Platão*, Platão usou no diálogo *Fedro* para se referir à escrita (2005, 14). Assim, Platão, segundo Derrida, não estaria apenas a degradar a escrita, por relação a uma metafísica da presença e da oralidade, mas a introduzir no âmago da escrita uma ideia de fundamental ambiguidade, uma lógica paradoxal e indecidível – um movimento – que circula em torno dos conhecidos polos de remédio e veneno (2005, 44). Isto, pois, o termo grego *phármakon* significa precisamente algo que pode ser um remédio ou um veneno, uma função curativa ou tóxica, dependente da sua utilização.

Vários autores, entre os quais o filósofo Bernard Stiegler, que concebeu a ideia de instrumento técnico como um *phármakon* [por exemplo, no livro de 2010 *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue – de la pharmacologie* (2010)] acabam por tentar trabalhar como Platão, numa lógica prescritiva e terapêutica, para uma correta utilização do *phármakon*, seja ela da escrita, seja ele de toda a técnica. Mas Derrida não. Preocupado em minar a ideia de origem, do significado na escrita, este chama a atenção para o facto do *phármakon* se distinguir neste traçar de um movimento entre polos, um movimento que não visa eliminar o remédio ou o veneno, mas sim compor entre eles (2005, 45 e 46). Aliás, sem essa composição, deixa de existir *phármakon*.

Desta forma, a utilização do conceito de *phármakon*, tendo em vista um reposicionamento teórico sobre o cinema e o cinemático, pode ter duas possibilidades ou caminhos. Ou adotar uma perspectiva terapêutica e encontrar um cinema que salva contra um cinema que intoxica, com todas as questões éticas que isso pode levantar. Ou, dar um passo atrás, e pensar a maneira como o cinemático, se visto pela lente do *phármakon*, tem precisamente em comum o facto de constituir significado numa ontogenia (e não numa ontologia) (Simondon 2005, 23 e 24), de precisar de compor em movimento a partir de uma ideia de ambiguidade fundamental [A palavra “ambiguidade” provém da junção de duas outras palavras: o latino *ambi*, que significa de ambas as maneiras, e *agere* que importa uma noção de movimento, de condução por um caminho. A noção aglutinadora dos dois vocábulos, em *ambigere*, tem assim o significado de caminhar por vários caminhos.], de possuir uma circulação permanente entre eixos ou pólos que contamina, o binarismo e a separação entre o interior o exterior, o dentro e o fora.

Foi esta a opção que tomámos ao utilizar o conceito de *phármakon* para inquirir o cinemático: concebê-lo a partir da necessidade de um movimento que deve circular e articular-se entre eixos ou polos; como Derrida, a partir da composição originária entre uma *escrita* artificial e uma *escrita* anamnésica. Fundamentalmente, procurámos então averiguar e distinguir duas diferentes relações com o cinemático, cada uma delas comportando um dado ritmo e lógica de movimento: uma de dimensão técnica e evolutiva e outra cuja dinâmica é recorrente e persistente, ligada à dimensão do vivo e sua individuação.

Para perceber o movimento entre polos implicados na noção de *phármakon* que o cinemático poderia conter, é interessante recuperar o trabalho de Gilbert Simondon nos seus dois aspetos mais relevantes: acerca da lógica e *modo de existência* dos objetos técnicos<sup>2</sup> e também o seu estudo do movimento inerente ao processo de individuação. A determinação destes polos tem, desde logo, a importância de compreender em torno de que eixos o cinemático — enquanto *phármakon*, ou algo que resiste à paragem essencialista e que se afirma no *intervalo*, na *passagem* e na *articulação* — se vai então estabelecendo e definindo a todo o tempo. Desde o seu aparecimento que o cinema tem sido trabalhado, quer do ponto de vista da compreensão da lógica técnica que o enforma, quer daquilo que transcende o próprio *media*, como se o cinema funcionasse como concretização de algo mais vasto, e por sinal, bem mais primitivo: a vida como movimento na natureza<sup>3</sup>. E em particular, a vida do homem.

Ao recuperar estes eixos do trabalho de Simondon podemos reconfigurar esta dupla preocupação de um cinema como um dispositivo performativo, e o cinemático como impulso primordial na relação com a realidade. Mas, ao invés de tomar estes nós de análise como polos estanques (como se fossem apenas visões opostas, o cinema do sujeito e da imagem *contra* o cinema do objeto e da montagem), o que de Simondon podemos “extrair” é uma transversal ideia de processualidade. Por outras palavras, para o autor francês, quer a técnica quer o homem são compreendidos através de um *modo de existência* que se vai constituindo, evoluindo, enformando no tempo. Do mesmo modo, os próprios polos do *phármakon* cinemático não são *essências estáveis*, são antes

---

<sup>2</sup> Cf. *Du mode d'existence des objets techniques* (1958)

<sup>3</sup> Aqui podemos apontar, entre muitos outros autores, o mito de um cinema total de André Bazin ou as relações que Eisenstein procurou estabelecer entre a obra de arte, sua estrutura orgânica e as leis dialéticas presentes na natureza.

constituídos eles próprios a partir da genética do movimento e da transformação gradual no tempo.

Numa dinâmica entre a persistência materialista e uma persistência idealista do cinema, trata-se de pensar a articulação farmacológica do *cinema como operação*, sobrevivente de um “*ensemble técnico*” (Simondon 1989, 63 e 64) cuja dinâmica aparentemente se esgotou/cristalizou em torno de uma forma (a forma-cinema), com um potencial do cinemático que se aproxima de um *processo de tomada de forma* em movimento, a *individuação*, e que lança pistas para saber como é que podemos dominar — técnica e existencialmente, se lhe quisermos chamar assim — essa mesma dinâmica que nos vai dando forma, articulando estrutura e operação (Simondon 2005, 559), num devir temporal. Estes dois polos imbricam o gesto técnico e o processo da individuação. Uma imbricação do movimento cinemático que implicará a aproximação entre o cinemático vertido como *gesto operativo*, cuja gênese vai atravessando vários regimes mediáticos, e o cinemático visto como *modelo de gestão e constituição progressiva de uma forma* individual no tempo.

Contra uma especificidade essencial do cinemático, em torno do *medium* cinema sempre gravitaram noções como a constituição em movimento, o vazio fundante, a ausência de origem, ou as ideias de abertura, impureza e impermanência do cinema. Talvez que a especificidade, no caso do cinemático, desse lugar a um espaço *entre*, de *mediação*, no espaço indeterminado de uma não essência, ou abertura que precisa de um regime de inscrição no tempo. De certa forma, o cinema enquanto *medium*, com uma dada configuração técnica e industrial, correspondeu a um desses regimes de inscrição, e, quiçá, o que se denominou/a como “expansão do cinema” (Youngblood, 1970) poderá ser lido com um sacrifício dessa mesma inscrição em favor da continuação do movimento, um movimento cinemático articulador.

Mas essa inscrição não é apenas o cumprimento do movimento numa dada dimensão temporal. Ela é, também, uma modalidade *particular* de gestão daquele. Num sistema que hoje parece ter prolongado a totalidade simulacral e especular da sociedade do espetáculo no fluxo ininterrupto da informação e do capital, movido no “sistema circulatório” da arquitetura de suporte técnico digital como totalidade sem fora, ou ineficaz paragem, o movimento cinemático corre o risco de parecer ultrapassado ou demasiado imperfeito.

Contudo, o movimento do cinemático, ao poder comportar uma dupla pedagogia que trabalhe, em composição e imbricação, não apenas um herdado do cinema e da

montagem enquanto gesto operativo e técnico de composição entre elementos, mas também aplicado a um processo de constituição progressiva de uma estrutura que se individua no tempo - por relação de transdução e composição entre um dentro e um fora, um movimento e uma paragem - poderá funcionar assim como uma verdadeira modalidade *tecno-antropológica*. Modalidade essa que, perante a presença da modalidade de um tempo desestruturado, de um fluxo puro sem espaço de articulação, procura encontrar no cinemático uma forma de *estruturação* que passe pela constituição progressiva de momentos de *metaestabilização* (Simondon 2005, 35). Momentos atingidos através da composição *tecno-antropológica* entre elementos, e entre formas de interação com o meio técnico, social e cultural.

Falamos assim de uma articulação constante entre dois polos que preenchemos a partir de duas ideias concretas: 1) a justaposição progressiva de elementos em movimento inseridos num fluxo temporal, como modelo operativo e de significação; 2) a tomada de forma no processo da individuação. Esta relação pressupõe uma dinâmica entre um potencial *exterior* do cinemático (e sua relação com os seus problemas de mediação e expressão) e um potencial *interior* (e suas dinâmicas de exercício de natureza antropotécnica, de importância no esquema de movimento do cinemático para a dimensão das seleções e ritmos da experiência). Um condiciona o outro, ou, para empregar uma expressão de Simondon “não há heterogeneidade entre a preparação de uma operação técnica e o seu funcionamento”, isto é, “a operação prolonga o funcionamento” e, inversamente, o “funcionamento antecipa essa operação” (1989, 244).

No nosso caso, a dimensão predominantemente externa, ligada à complexificação dos seus modelos operativos e técnicos, depende de uma consideração do seu “funcionamento” ligado ao movimento e estrutura da individuação; e, inversamente, numa dimensão predominantemente expandida, interna a uma dinâmica do quotidiano, o funcionamento da mecânica cinemática da individuação depende e é “prolongada” pelo trabalho sobre os referidos modelos técnicos aprendidos com o cinema.

Abordemos agora, por momentos, a concretização técnica e evolução do cinemático a partir do *medium* cinema. Na passagem do cinema aos novos *media*, da montagem à composição digital a herança do que seria um “modelo cinemático operativo” — isto é, a *capacidade de criar sentido a partir de imagens em movimento, acrescentadas e ligadas de forma progressiva entre elas num dado fluxo temporal* — complexificou-se exponencialmente. Primeiro, a construção de sentido faz-se, não apenas entre imagens, mas também no interior da própria imagem e de forma muito mais

exaustiva do que é a composição do interior do plano no cinema. Segundo, os fluxos temporais a que anteriormente chamávamos filmes -, hoje conhecem a duração que o utilizador lhe quiser dar. Terceiro, a construção de sentido em movimento já não é exclusivamente feita com imagens, podendo, em teoria ser adicionadas todas as configurações mediáticas agregadas e transcodificadas pelo digital. Quarto, o fluxo deixa de ser, como no caso do cinema, unidirecional, e passa a poder ser concebido em diferentes direções, uma vez posta em circulação nas estruturas reticulares do digital. Por último, a *lógica da ligação* entre as imagens, que conhecemos com o cinema analógico e a montagem, transformou-se e alargou-se com o digital, a um sistema de relação entre diversos elementos que talvez deva poder ser melhor pensada, é a nossa hipótese, a partir da lógica simondoniana da transdução<sup>4</sup>.

De alguma forma, o cinema e os filmes seriam assim uma etapa da “concretização técnica” (Simondon 1989, 15) do cinemático, sendo que o seu movimento articulador continuaria para lá dele, conhecendo novas lógicas de agregação, novos “modos de existência técnicos”. O filme, como mecanismo de movimento e troca progressiva para a constituição de uma forma provisória, conteria a mesma limitação que Simondon via na individuação de um cristal. Ambos nos dariam a ver uma individuação em movimento, mas que, uma vez esgotados os potenciais do meio onde se individua, atingirão a forma perfeita e fechada (Simondon 2005, 25 a 27). Os filmes ligam o cinema ao paradigma e ideologia da obra completa, remetendo a dimensão de articulação a uma estrutura fechada, a uma forma rígida no interior dos quais circulam os potenciais da individuação. Se no cristal a individuação se completa, quando se esgotam os potenciais do meio onde se individua, no filme, temos uma linha temporal unidirecional que caminha em direção à palavra “fim”, ou, eventualmente, a limitação de suporte físico. Ambos estes esgotamentos – da individuação física do cristal e a individuação técnica do filme no contexto do *medium* cinema, têm em comum o facto de fazer parar o movimento cinemático. Isto é, a sua capacidade de individuação. Mas existe outra hipótese. Que essa dinâmica de troca e avanço possa continuar em outras realidades que não os filmes, que

---

<sup>4</sup> Simondon define assim a transdução: “uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se define gradualmente em movimento no interior de um domínio, devendo-se essa propagação a uma estruturação do domínio operada em diferentes zonas desse domínio: cada região de estrutura constituída serve como princípio de constituição à região seguinte, de forma a que a modificação se estenda assim progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturadora. Um cristal que a partir de um gérmen, cresce e se estende em todas as direções no interior da sua água mãe fornece a imagem mais simples da operação transdutiva: cada camada molecular já constituída serve de base estruturante à camada em vias de se formar; o resultado é uma estrutura reticular amplificante” (2005, 32-33).

se possa mover para lá deles. Como acontece com a individuação vital, como explica Simondon: o movimento cinemático deve ser lido como “teatro de individuação permanente” (Simondon 2005, 27), um movimento constante de individuação e constituição progressiva de uma forma.

No contexto desta transformação, importa pensar a importância da passagem de uma lógica da montagem para uma lógica processual da transdução. A transdução implica uma ressonância constante entre elementos, um encontro que mobiliza um pensamento de criação progressiva, propagadora e amplificadora. O conceito de transdução permite, pela sua atualização constante, trabalhar em torno de construções provisórias que, estão aquém ou além da lógica clássica e leis de causalidade justificativa. Desta forma, torna-se um movimento *qualitativo* adequado a pensar uma construção individual de natureza expressiva e criativa, particularmente apto a uma “lógica” artística e sua potencialidade.

No contexto da educação para o cinema, a passagem da montagem cinematográfica a uma pedagogia transdutiva é um passo que permitiria efetuar essa transição na qual o cinemático se manifesta tecnicamente como um domínio mais vasto sobre a manipulação de ligações em movimento. É uma transição que arranca do cinema como *operação* e se torna ela base de um movimento circulador, progressivo, em muitos casos num domínio pré-lógico, e apto a ser trabalho sobre três atividades interrelacionadas de relação transdutiva, que hoje parecem dominantes quando falamos de *media* digitais em rede: um paradigma da *composição* com elementos heterogêneos; mas também um paradigma da *expressão* através de uma forma maioritariamente audiovisual de articular elementos em rede; e, finalmente, a sua colocação em movimento, através de um paradigma da *partilha*. É neste caminho que o cinemático, em última instância, se reconfigura, saindo dos eixos estruturais do *medium* cinema e sob o qual as práticas educativas terão uma missão vital.

Esta pedagogia é, de alguma forma, *dobrada* sobre aquilo que no cinema implicou a criação de um mundo individual, nomeadamente a constituição de um ponto de vista e articulação de experiências em torno de um ou vários protagonismos. Desta forma, a afinidade entre o movimento cinemático e a dinâmica do processo da individuação (a qual implica uma articulação entre os processos de interação e troca com o exterior e a estruturação progressiva no interior) pode-se consubstanciar num modelo de gestão quotidiana da experiência. Esse modelo que, no fundo, é uma proposta de estruturação do movimento no tempo - articulando operações e estruturação de um domínio -, pode implicar não apenas uma *mise-en-scène*, mas uma verdadeira *mise en-monde*. Um mundo como obra pessoal de estrutura instável e progressiva. Obra aberta e em constante

capacidade de receção e transdução dos meios exteriores como forma de continuar, ininterruptamente, a dinâmica do movimento estruturante do cinemático.

Esta “segunda pedagogia” visa colocar o homem na posição *metteur-en-monde*, face ao seu quotidiano, a partir de um exercício antropotécnico<sup>5</sup> que numa dimensão individual, Peter Sloterdijk no seu livro *Du mußt dein Leben ändern / Tens de Mudar de Vida* define como “métodos de prática mental e física pelos quais os seres humanos das mais diversas culturas tentaram otimizar o seu estatuto cósmico e imunológico em face de vagos riscos de vida e agudas certezas de morte” (2013, 10). Na nossa proposta, o exercício antropotécnico no domínio de uma utilização do movimento cinemático e articulador assentaria numa forma de colocação em cena, escolha, corte e colagem de experiências. Um movimento progressivo e transdutivo que implica selecionar e ir criando uma dada forma, informando uma dada e constante individuação. Esta, chamemos-lhe, gestão do movimento cinemático, implica *incrementar os gestos de colocação em cena de si próprio, de encenação*, num ambiente de mediação constante e de partilha digital. Trata-se de uma forma de reclamar uma gestão temporal, farmacologicamente positiva da nossa existência, recentrando a importância do cinemático e seus instrumentos.

Tal como acontecia no domínio da individuação vital, na qual o ser vivo possuía um sistema de separação entre o interior e o exterior, a partir do qual regulava o aporte e a troca transdutiva de informação com o exterior, a visão de exercício antropotécnico em Sloterdijk assenta num paradigma semelhante. Estes são trabalhados a partir de uma ideia de imunologia e no facto de a condição *sine qua non* destes exercícios antropotécnicos de autoaperfeiçoamento se fazerem a partir de um espaço de separação. Espaço esse no interior do qual funcionam regras diversas em relação ao exterior e no qual se produz uma ocupação consigo mesmo. Um interessante paralelo poderia fazer-se no caso da evolução do cinema. A “passagem” da caverna à sala de cinema mostra bem esse espaço de separação. Contudo, a expansão do cinema torna esse espaço de separação *invisível* e em *crise*: não apenas pelo declínio das salas, mas enquanto falência da unidade do plano ou do filme como “entidades de separação”. Trata-se então de criar *em si mesmo* as condições

---

<sup>5</sup> O conceito de antropotécnica, aplicado a um conjunto de áreas, desde a medicina à arte, ciência ou filosofia, é um neologismo que designa de uma forma bastante genérica o encontro entre o referente ao ser humano (*anthropos* / ἄνθρωπος) e a técnica (*tekne* / τέχνη). Trata-se de uma designação para a aproximação entre o natural e o artificial, o homem e a máquina. No caso da filosofia de Peter Sloterdijk, a antropotécnica possui uma dimensão mais englobante (vista na relação com o homem) e outra de dimensão individual (vista como exercício individual)..

de separação para o exercício antropotécnico, criar as *regras* individuais e particulares na qual a transformação constante possa operar-se, a partir da gestão individualizadora do movimento cinematográfico que nos reclama protagonismo num *filme de vida*.

## BIBLIOGRAFIA

- Aurélio, M.. 2003. *Meditations*. Trad. Gregory Hays, Londres: Phoenix.
- Derrida, J.. 2005. *A Farmácia de Platão*. Traduzido por Rogério da Costa. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Natálio, C.. 2019. *A Persistência do Cinemático a Partir da Noção de Phármakon*. Tese de Doutorado. [<https://run.unl.pt/handle/10362/116361>]
- Platão. 2000. *Fedro ou Da Beleza*. Traduzido por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores.
- Simondon, G.. 1989. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simondon, G.. 2005. *L'individuation psychique et collective: A la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*. Paris: Jérôme Millon.
- Sloterdijk, P. 2013. *You Must Change Your Life*. Traduzido por Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press.