



FILME SURDO - OUTRA MANEIRA DE VER?

Uma prática docente, um vídeo digital e suas potências.

Elenice Corrêa – PGIE/UFRGS, PMPA/SMED – ninimc@gmail.com
Tania Mara Gali Fonseca – PGIE/UFRGS, PPGPSI/UFRGS– tfonseca@via-rs.net
Liliana Passerino – PGIE/UFRGS, PPGEDU/UFRGS– liliana@cinted.ufrgs.br

RESUMO

Este artigo apresenta uma experimentação com vídeo digital, em uma prática docente, realizada durante um curso de formação de professores, com a qual buscamos pensar a experimentação com a produção áudio-visual em vídeo digital, como motor de processos educacionais. Trata-se de uma experimentação de um professor apropriando-se de algumas tecnologias digitais áudio-visuais em uma atividade pedagógica direcionada a um público de alunos com deficiência auditiva. Neste trajeto, discute-se o modo como a produção áudio-visual engancha-se às territorialidades da prática pedagógica e as possibilidades de fuga. Analisa-se, também, alguns aspectos do vídeo tecendo aproximações com o cinema mudo, assinalando a peculiaridade do modo de expressão e apreensão de mundo do deficiente auditivo pelo olhar e pela gestualidade. Como ancoragens conceituais para a construção de tal análise, operamos com os conceitos filosóficos de agenciamento, imagem e fabulação, concebidos por Gilles Deleuze e Felix Guattari.

PALAVRAS-CHAVE

Áudio-visual, agenciamento, imagem, fabulação.

ABSTRACT

This paper presents an experiment with digital video in a teaching practice, carried out during a training course for teachers, with which we seek to think about experimenting with audio-visual production in digital video as an engine of educational processes. This is an experiment from a teacher learning and appropriating some digital audio-visual technologies in an educational activity directed to hearing deficient students. In this course, we discuss how the production is hooked up to the territoriality of the pedagogic practice and ways to escape. Also we analyze some aspects of the video making some approaches to the silent cinema theory, pointing out the peculiarity of the hearing deficient people to express themselves. As conceptual anchors for the construction of this analysis, we operate with the philosophical concepts of agencement / arrangement, image and fabulatory function, formulated by Gilles Deleuze and Felix Guattari.

KEYWORDS

Audiovisual, agencement / arrangement, image, fabulatory function.

INTRODUÇÃO

Pensar é aprender o que pode um corpo.
Gilles Deleuze

Neste estudo buscamos pensar a participação da matéria áudio-visual¹, na experimentação com o vídeo digital, em um processo educacional, na formação de professores e sua atividade docente, para sublinhar algumas articulações possíveis e potentes entre produção áudio-visual e educação. Trata-se de pensar o áudio-visual como modo de expressão que se instala nos limiares indiscerníveis entre o sonoro e o visual, que, portanto, transborda os regimes linguísticos de expressão e produção do pensamento. Para tanto, opera-se com os conceitos de imagem, agenciamento e fabulação, sustentados em Deleuze e Guattari, que funcionam como ancoragens conceituais do estudo.

Apesar dos inúmeros estudos a respeito das diferenças qualitativas que emergem com as novas tecnologias de comunicação e informação (NTICs), acrescentaríamos áudio-visuais, hipermediáticas, de grandes impactos e mutações que afetam a sociedade em todos os seus territórios existenciais, como o da educação, nos parece que, em um plano das práticas escolares e no plano das políticas educacionais, ainda são tímidas as experiências que agregam a pesquisa e a experimentação de novas dinâmicas e apropriações possíveis da produção áudio-visual em sala de aula. Nosso desejo é propiciar modos de invenção de práticas docentes, numa tripla dimensão: ético-político-estética (Guattari, 1992). A idéia não é buscar a melhor solução para o manejo da sala de aula e da aprendizagem, mas investir em processos que *forcem o pensamento a pensar* (Deleuze e Guattari, 1996).

O cenário de estudo enquadra um curso de extensão realizado com um coletivo de professores de uma escola de Educação de Jovens e Adultos (EJA) da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre (RME), o Centro Municipal de Educação dos Trabalhadores (CMET) Paulo Freire, cujo objetivo centrava-se na apropriação de algumas tecnologias áudio-visuais. Situado à Rua Jerônimo Coelho, nº 254, abriga em torno de 1.000 alunos, compreendendo uma vasta heterogeneidade: na faixa etária dos alunos que varia dos 15 aos 90 anos, nas inúmeras especificidades dos alunos com deficiência (visual, auditiva, síndrome de down, autismo), alunos com necessidades especiais decorrentes de graves déficits de aprendizagem, em vulnerabilidade social, e na diversidade de adultos trabalhadores em geral.

Pelo interesse na matéria expressiva possível com o vídeo digital, a proposta do curso envolvia a experimentação com algumas ferramentas áudio-visuais disponíveis na escola (câmara fotográfica e filmadora digital e 3 laptops com o programa *MovieMaker* para edição de vídeos) por este grupo de professoras, para com elas investigar os modos áudio-visuais experimentados em suas atividades docentes na relação com a heterogeneidade e especificidades do público de alunos. A proposta foi apresentada ao coletivo de professores onde definiu-se grupo interessado na experimentação: um grupo de professoras que pouca ou nenhuma relação tinham com estes recursos informáticos. Assim, esse processo oscila entre o aprisionamento, como a tensão entre vontade e imobilidade diante de uma mitificação ainda subjetivamente existente em torno das tecnologias computacionais, e aumento de potência frente à conquista de uma operação até então misteriosa e inacessível.

Das experimentações com a montagem filmica, selecionamos para esta análise, por sua singularidade, a montagem, *Olhares sobre o Mundo*, criada por uma das professoras do grupo. Esta experimentação cinematográfica construída durante o curso, resulta um agenciamento visual, cuja montagem expressa suas potências e seus limites de composição. Trata-se de um *filme surdo*. O filme surdo, neste estudo, refere-se ao projeto fílmico desprovido do som. Esse filme mostra as duas naturezas indissociáveis de um agenciamento: conteúdo e expressão (Deleuze e Guattari, 1995, p.29). De outro modo, um agenciamento é sempre maquínico do desejo, e coletivo de enunciação.

A face conteúdo de um agenciamento é a mistura de corpos, é a rede de relações de forças entre os corpos heterogêneos em vizinhança (Deleuze e Parnet, 1998, p.65-66). A montagem consiste um agenciamento de corpos em vizinhanças, filmagens e fotografias encadeadas umas as outras, mas não se restringe a este plano de corpos, implica em pensar um agenciamento digital, que se prolonga em bits, código numérico, chips ..., um agenciamento pedagógico, que envolve professores, alunos, escola, curso de extensão, pesquisador, pesquisa, academia ..., um agenciamento econômico implícito às NTICs, um agenciamento *subjetivo* que envolve um aumento de potência pelo aprender com algumas tecnologias ..., um agenciamento físico de ondas luminosas. Este agenciamento fílmico *Olhares sobre o Mundo* compõe e compõe-se a uma multiplicidade da matéria áudio-visual. Uma multiplicidade é isso, uma rede complexa, heterogênea de corpos que se engancham por suas vizinhanças e seus encontros, simbioses. Se define pelo número de dimensões que adquire e por suas bordas desviantes construindo um fluxo contínuo de desterritorialização. O filme surdo tem como uma de suas proveniências o curso de extensão proposto, ou mesmo antes, e seus prolongamentos, neste texto. Pensar em multiplicidade é conectar-se à radicalidade da matéria física, aqui, no recorte dos corpos visuais e sonoros.

A face expressão é o acontecimento ou efeito incorporal de um agenciamento de corpos. Da mistura de corpos desprendem-se as expressões, os acontecimentos incorporais, compondo os sentidos dessa experimentação (Deleuze e Guattari, 1996, p.32-33). Os verbos infinitivos indicam devires ilimitados, forças em funcionamento em uma mistura de corpos. Nas imagens visuais do filme surdo, o acontecimento VER, esse *vapor incorporal*, é encarnado pelos corpos visíveis e fotografáveis. O acontecimento *ver* só subsiste com a luz que incide sobre os corpos iluminados e sobre um aparelho óptico biológico como: o globo ocular, a íris, a pupila, o cristalino, a córnea, o nervo ótico, o cérebro do fotógrafo; e também sobre um aparelho óptico digital: lente, diafragma, obturador, câmera escura, hd ou cartão de memória, *chip*, código binário, pixel, da câmera fotográfica digital operada; e, além disso, sobre o corpo fotografia e o aparelho óptico biológico de quem a vê.

Conforme Deleuze, por corpo, entende-se tudo aquilo em que o pensamento mergulha para pensar. E pensar é visar o impensado que é a vida: *pensar é aprender o que pode um corpo não-pensante, sua capacidade, suas atitudes, suas posturas* (Deleuze, 2005, p.227). O filme surdo, como um dispositivo ou um agenciamento, compõe uma maquinaria para fazer ver e para fazer falar (Deleuze, 1996, p.83-96). Trata-se de fazer mergulhar o pensamento e os sentidos numa matéria movente, é o pensamento que mergulha no vivido (Deleuze, 2005, p.227). Esta matéria áudio-visual, como corpo, sustenta, nesta instância, o conceito de imagem em uma estreita relação com o cinema², ou seja, enquanto uma imagem em movimento de um estado de coisas (uma matéria-movente), e também uma imagem-tempo, uma expressão. Operando por essa dimensão de corpos anunciada, Deleuze une o cinema ao pensamento. Concebendo o cinema como criador de corpos, Deleuze enfatiza que dar um corpo é *montar uma*

câmera sobre um corpo cotidiano. É preciso abrir, então, este corpo-enunciado, para assinalar os sentidos que nos interessam neste agenciamento.



FILME SURDO - OLHARES SOBRE O MUNDO

A montagem filmica *Olhares sobre o mundo* foi um projeto desenvolvido em 2010, pela professora de Geografia das turmas de surdos do CMET, com o intuito de experimentar a matéria áudio-visual em um projeto educativo de gravar as apresentações dos países pesquisados pelos alunos. Essa montagem é composta com a gravação em que cada aluno apresenta sua pesquisa a respeito de algum país, combinada a fotografias, desenhos, textos, imagens visuais estáticas sobre cada país, enxertadas pela professora, com o objetivo de fazer uma descrição do estudo para apresentar esta montagem aos alunos.

Um único plano-seqüência da apresentação gestual do aluno é picotado, desmembrado em pequenas fatias de acordo com as várias sessões roteirizadas pela professora de geografia (nome, continente, capital, área, língua, etc.), e intercalado com desenhos ou fotografias ilustrativas de cada tópico enunciado pelo gesto. Os desenhos e fotografias, intercalados na montagem, carregam a narrativa visual de *Olhares sobre o mundo*.

Saberes heterogêneos são encadeados em *Olhares sobre o mundo* a partir do que afeta a professora. É o processo criativo de um professor que se aventura a experimentar com as NTICs, que parte de um roteiro básico que vai compondo com o que encontra na internet: a fotografia que se reporta à música oriental clássica, o samurai, a gueixa pintada, o mangá, a pintura oriental das ondas do mar, uma pintura contemporânea da cidade marcada pela velocidade que verte do grafismo da pintura, a fotografia saturada de luminosos da cidade. São linhas de reterritorialização sobre o Japão e seus traços. Trata-se de imagem-movimento que apresenta coisas do país, pelo processo de reconhecimento e pelo senso comum (cidade, rosto, mangá, samurai, etc.). A colagem, como procedimento composicional, é intensificada pelas disponibilidades da *web* e pelo *software* de montagem, que facilitam a difusão da matéria áudio-visual, compondo com o que encontra, sobrepondo, justapondo, encadeando imagens.

Neste filme, encontramos-nos nos limites das dimensões históricas e geográficas dos conteúdos disciplinares. Trata-se de uma montagem visual construída nos limites do material didático. O compromisso com os conteúdos disciplinares reenviam-nos ao modelo. O filme surdo em análise cria um bloco visual educativo/pedagógico pleno. Esse bloco de sensações visuais reporta-se ao material de que é feito – *pixels, bits*, mantém-se nas percepções e afecções vividas sem arrancar-lhes afectos e perceptos (Deleuze e Guattari, 1996, p.215). Para existirem e conservarem-se, os afectos e perceptos precisam de bolsões de ar e de vazio. O filme surdo encontra-se preenchido a ponto do ar pouco passar por ele, circunscrito na ciência pedagógica, pela forte tendência que temos (professores) em pedagogizar as formas expressivas.

Assim, a experimentação filmica pode restringir-se à dureza das paredes da ciência pedagógica e permite perceber a dificuldade de ultrapassar a pedagogização do recurso. Residiria, aqui, uma tensão com a tecnologia que aprisiona a experimentação?

Isso nos leva a pensar que não basta encharcarmos a escola de tecnologias e capacitação técnica se não problematizarmos seus usos encharcando com arte.

Trata-se da primeira experimentação de uma professora, onde busca encontrar um meio de apropriar-se da matéria áudio-visual na sua prática docente. A força da obra está na experimentação, a obra é a experimentação, o processo, o esforço em superar o receio de desbravar a técnica. O professor artista-criança ao deparar-se com um novo material, uma nova técnica, passa por uma experimentação que, por vezes, retoma modelos vividos com outras técnicas, outros materiais. Assim, um professor (artista-criança) vive nesta experimentação reterritorializada, um jeito de tornar a matéria expressiva.

Há que se avançar este ponto, há que se experimentar de modo a potencializar a ação docente problematizadora, melhor do que solucionadora, e potencializar o aprender pela potência expressiva da matéria áudio-visual. Na esteira de Guattari, como tornar este meio operativo numa educação inventiva e singularizante? Como fazer esse modo exceder-se, vazar fronteiras e contaminar-se com suas potências? Seria capaz de dar ar a uma nova obra?

A potência do filme surdo está em sua surdez. Mergulhar no mundo sob a filosofia de Deleuze e Guattari, produz um salto que leva-nos a pensar a imagem visual em uma relação com os sinais gestuais visuais usados pelos deficientes auditivos. A matéria de expressão visual do deficiente auditivo compõe a imagem visual de um conjunto heterogêneo de gestos corporais, de expressões faciais, de figuras iconográficas luminosas. A imagem visual e seus componentes, corpos e acontecimentos, se efetua em movimento e exige um *espaço-tempo* para se expressar. Reporta-se à situações sensório-motoras captadas por nossa *câmera*. O sinal ou o gestual dos que não usam o aparelho auditivo constitui-se uma máquina de expressão na qual *a informação é apenas o mínimo estritamente necessário para a emissão, transmissão e observação das ordens consideradas como comandos* (Deleuze e Guattari, 1995, p.29). Um dispositivo como uma língua gestual é um emaranhado de linhas, um agenciamento maquínico e um coletivo de enunciação.

Nessa montagem, o dizer é totalmente gestual, em que cada aluno apresenta, à sua maneira, algumas informações básicas acerca do tema em pauta. Além do som, essa montagem também é quase desprovida de legendas, ou intertítulos com elementos escriturais. Faz-se uma conexão desta montagem com o cinema mudo. No cinema mudo, categoria clássica da produção cinematográfica, a montagem, geralmente, intercala um ou mais planos-sequência com intertítulos: uma imagem visual estática que corta o plano filmico com elementos da narrativa textual de um diálogo ou de um narrador da história. A imagem visual é composta pelo plano filmico, pelos elementos escriturais do plano filmico e pelos elementos escriturais dos intertítulos, basicamente³. Os elementos escriturais podem estar contidos no plano filmico, quando um cartaz, um letreiro, inserido na cena, é filmado, ou podem compor os intertítulos. Essa montagem difere nas funções e nos modos de utilização dos intertítulos, dos *atos* (da gestualização) da fala e dos elementos escriturais como experimentados no cinema mudo.

Nos *Olhares sobre o mundo*, o plano filmico visual é o plano onde se inserem os *atos gestuais de fala* compostos por gestos datilológicos, quando a cada letra corresponde um sinal próprio para montar uma palavra (como um nome próprio, de um aluno, de um país, de uma cidade), e por gestos que correspondem a um sinal convencionalizado pela língua para dizer palavras (moeda, cultura, continente, país, cidade), juntos para a montagem da frase, do texto. Aqui, opera-se uma escrita e uma



leitura do gestual que difere da operação de escrita e leitura convencionais, em função do suporte em que é apreendida e da permanência sobre este suporte (uma imagem em movimento de um gesto solto no ar). Os sinais-letras-palavras feitos com as mãos, no suporte ar, constroem uma grafia efêmera feita na velocidade do movimento que a desenha. A matéria de expressão visual dos surdos compõe a imagem visual de um conjunto heterogêneo de gestos corporais, de expressões faciais, de figuras iconográficas luminosas. A imagem visual e seus componentes, corpos e acontecimentos, se efetua em movimento e exige um *espaço-tempo* para se expressar.

Na língua de sinais, estamos em uma experimentação cinematográfica onde são as mãos, o tronco, os braços e a face que falam. É o gesto que fabrica o *ato de fala*. O *ato de fala*, aqui, faz ver *duplamente*, aparece uma relação com as duas funções do olho analisadas por Deleuze (Deleuze, 2005, p.267-270). O cinema mudo exige uma dupla função do olho: uma restringe-se ao ato de *ler* enquanto a outra ao de *ver*. O *ler* reporta-se à operação da visão que lê os elementos escriturais que compõem a narrativa inseridos na forma de intertítulos ou presentes no plano fílmico. O *ver* para Deleuze, a imagem que é *vista*, reporta-se a toda uma primeira operação da visão que não passa pelo registro da língua.

Na língua de sinais, a dupla função do olho diferencia-se da maneira como é colocada em funcionamento no cinema mudo. Aqui, o lido efetua-se pela leitura de um sinal que é gestual. É uma operação derivada da língua escrita. É um ato de fala em que as interações da imagem se deixam ver. As interações dos corpos encarnam os acontecimentos. O sinal gestual, pressupõe uma ou mais línguas e se endereça para a leitura. A *língua* de sinais entra em uma potente substância e modo de expressão, que prescinde do som. A imagem *vista* é lida.

Na dupla função do olho, o lido é uma modalidade do ver. E nessa modalidade de visão opera-se todo um modo de funcionamento do pensamento. O escrito manifesta a lei contida na imagem visual. Trata-se da transmissão das palavras de ordem, aquilo que deve ser entendido via língua acerca de uma informação (um estado de coisas). Já a imagem visual não-linguística pode conservar uma inocência própria da vida imediata naturalizada que não precisa de linguagem. Diz Louis Audibert que a imagem visual conserva uma certa natureza física inocente; já André Bazin diz que o próprio rosto pode tomar aspectos de fenômenos naturais (AUDIBERT, *A sombra do som*, apud Deleuze, 2005, p.267).

O que se destaca é como a língua de sinais opera um modo singular de escrita e de leitura. Na leitura de um texto escrito impresso sobre uma superfície plana, o olho movimenta-se sobre uma imagem estática ou quase estática enquanto que na leitura gestual o olho acompanha um plano-seqüência, uma imagem visual em movimento, para montar a palavra gesticulada. Aqui, a função ler do olho embaralha-se com a função ver em geral na medida em que, ao mesmo

tempo, um gesto visto nos remete ao sinal *lido* de uma letra. A preocupação do olho e da câmera está centrada no que o aluno diz gestualmente, a imagem visual de cada plano-sequência se torna, simultaneamente, visível e legível. A dança das mãos e dos braços constitui o gesto que doa sentido aos eventos estudados pelos alunos.

Nas experimentações cinematográficas de Brecht, Deleuze sublinha a potencialização do *gesto* acionada pelo teatrólogo-cineasta. O *gesto*, neste âmbito, não se reduz à imagem-movimento enquanto ação narrativa e linguagem. O *gesto* implica uma *teatralização direta* dos corpos. No filme surdo, a singularidade dos gestos que ultrapassam os limites datilológicos do sinal (a letra, a palavra, a mensagem) está expressa na maneira com que cada aluno gestualiza ou dramatiza cada tópico a ser abordado. Ao longo dos 50 minutos de montagem, são 25 maneiras (25 alunos) diferentes de dizer com o gesto. Cada apresentação se dá de uma maneira peculiar. O gesto, mais *claro* ou mais *confuso* é, também, mais contido, mais descontraído, mais nervoso, mais tranquilo, mais seguro, mais sensual, mais suave, mais bruto, mais contínuo, mais quebrado, mais rápido, mais lento, etc. O gestual é, neste sentido, *direto*, na medida em que expressa a *atitude do corpo*, mostrando as interações que transbordam a comunicação da *mensagem* (o sinal ou os sinais que representam uma palavra). O gesto – as *atitudes de um corpo* (seus modos de se expressar) – colocam o pensamento na relação com o tempo, inscrevem o tempo no corpo e, assim, o pensamento na vida (Deleuze, 2005, p.227-28). Uma *língua* feita de gestos também secreta (no sentido de secretar, vazar, escorrer), uma *máquina de expressão* de agenciamentos que prescindem da matéria sonora. O plano de expressão entra em simbiose com o plano de conteúdo e transforma-o.

As atitudes de um corpo dão a ver um processo de aprendizagem e de singularização. Os alunos ao se verem projetados na tela, se encabulam, se alegram, dão risadas, observam seus próprios gestos. Quando nos vemos projetados em uma tela, “capturados” por uma câmera objetiva, isso nos gera um impacto. Este impacto dispara um movimento intensivo, turbilhonar que afeta. E não apenas o impacto de ver-se projetado, mas a própria projeção e amplificação das ondas sonoras e luminosas afetam o aparelho sensorio, efetivamente. O efeito pode ser uma alegria, uma risada, saltos e pulos que encarnam o corpo biológico e que expressam algo que acontece com o pensamento, uma fulguração.

Assim também as professoras, ao assistirem o filme *Olhares sobre o mundo*, assinalam as *evoluções* de cada aluno, desde seu ingresso na escola até o momento gravado, expressas em seus gestos. O aprender a se expressar gestualmente em público a partir da apresentação de uma pesquisa acerca de um país, não reside, apenas, na apropriação de alguns conhecimentos gerais do país pesquisado: o aprender diz respeito também a uma performance ao enfrentar um problema, a apresentação pública do trabalho. A diferença se mostra no gesto, nos fragmentos guardados dos gestos, num processo de refinamento da aprendizagem. Esse processo leva também o professor que, por sua vez, aprende *com* o aluno, *com* o modo de *ser* do aluno. As professoras quando conversam (falam e gesticulam) sobre sua experimentação e aprendizado com a língua de sinais, sublinham uma contaminação, um afetamento ético-estético com a vida. E, na medida em que experimenta um outro modo de expressar, apreender e pensar o mundo, esse encontro produz um enlace que afeta e transforma seu corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim, coloca-se a questão enunciada por uma das professoras: eu fico pensando para um deficiente auditivo ... como é que ele enxerga um filme sonoro sem som, um filme falado sem legenda (ou mesmo com legenda quando ele não sabe ler o idioma)? Ampliando a questão, perguntamos: como o deficiente auditivo apreende esta narrativa imagética? Como ele apreende a matéria movente do mundo? Que diferenças no pensar-expressar acionam esta diferença ocasionada pela privação de um sentido?

A imagem trata da estreita relação dos sentidos humanos com o mundo: imagens visuais, imagens sonoras, imagens tácteis, imagens gestuais, imagens ópticas que se desterritorializa para o plano de imanência onde torna-se a imagem do pensamento, a imagem que o pensamento se dá ao pensar. Neste trajeto, produzem-se reenquadramentos, cortes-conecções, que são operações do pensamento (Deleuze, 2005, p.34-36). A imagem do pensamento, composta por conceitos filosóficos, por funções científicas e por afectos e perceptos artísticos, se constitui num corpo sem órgãos simultaneamente matéria cerebral e acontecimento pensamento. Um pensamento, que se lança ao ainda não pensado é um acontecimento que expressa em verbos infinitivos que são as forças em funcionamento em uma mistura de corpos (Deleuze e Parnet, 1998, p.77).

É neste sentido que sublinhamos a multiplicidade da matéria áudio-visual, neste recorte que enquadra a singularidade do filme surdo, um motor de uma prática docente. Seguir os fluxos, os veios desta matéria, pelo meio de imagens visuais e sonoras, encontram um meio propício para o aprender. Os meios audio-visuais do cinema, do vídeo, da web, da televisão, etc., em prolongamento às formas estáticas da pintura e da fotografia, atualizam uma potência de apreender e de descrever realidades. Pintura, fotografia, cinema, o vídeo, como modos de apreender, descrever e narrar realidades, histórias, são também meios que nos servem para fabulá-las.

A fabulação pertence ao âmbito do filosofar com as coisas, as realidades do mundo. Tal fabulação conectada diretamente com a experiência que se efetua na molecularidade dos fluxos, na singularidade e heterogênese dos seus agenciamentos, expressa a potência de uma vida emergente. Essa vida emergente mantém constante o poder de se transformar que não a deixa esgotar (Deleuze, 2005). A função da fabulação faz-se no exercício de apreender o devir, aquilo que está em vias de se formar, em vias de acontecer. A fabulação é uma faculdade visionária do pensamento que excede os estados perceptivos da ação. Por isso a fabulação se diferencia da história factual, da memória, da lembrança, por trazer à tona blocos de devir-criança que habitam o presente. Assim, o produtor de fabulações (artista-criança) é aquele que se torna visionário, é alguém que se torna (Deleuze e Guattari, 1996), ou que se inventa. Nesse fluxo, a produção audiovisual agrega às potências das linhas heterogêneas do texto, da oralidade, da música, da fotografia, do gesto, do movimento, da pintura, etc., para produzir narrativas, não-lineares que se instauram pela via da fabulação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. v.2. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Afonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

GUATTARI, Félix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

¹ Operamos com o termo áudio-visual assim grafado, como modo de sublinhar a heterogeneidade da matéria luminosa e sonora.

² Operamos, aqui, com uma concepção alargada ou frouxa de cinema que se desdobra em diferentes tecnologias de produção áudio-visual, incluindo, assim, o vídeo digital. Implica em pensar acerca de uma matéria sinalética composta de luz e de som.

³ Um exemplo de elementos escriturais explorados com riqueza, podemos encontrar em um clássico como *Nosferatu*, de Murnau. Os elementos escriturais aparecem em alguns fragmentos da filmagem e, por vezes, misturam-se aos intertítulos (cortes com imagens estáticas de um texto) quando filma-se uma carta, um papel com um escrito nele contido, uma filmagem de uma imagem quase estática se não fosse pela oscilação da câmera. Fragmento do filme disponível em: <http://www.viddler.com/explore/ligiscrazy/videos/5/>. Acesso: janeiro, 2011.