

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

MARIA DEL-VECCHIO BOGADO

**A PRODUÇÃO DO COMUM E A EMERGÊNCIA DE GESTOS POLÍTICOS
NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Rio de Janeiro
Março de 2022

MARIA DEL-VECCHIO BOGADO

**A PRODUÇÃO DO COMUM E A EMERGÊNCIA DE GESTOS POLÍTICOS NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Dra. Anita Leandro

Rio de Janeiro
Março de 2022

**A PRODUÇÃO DO COMUM E A EMERGÊNCIA DE GESTOS POLÍTICOS NO
CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Aprovada em:

Anita Leandro, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cesar Guimarães, doutor, Universidade Federal do Minas Gerais

—
Cesar Migliorin, doutor, Universidade Federal Fluminense

Livia Flores, doutora, Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____ Tadeu Capistrano, doutor, Universidade Federal do
Rio de Janeiro

Para Heloisa Buarque, que agora conheço melhor como Heloisa Teixeira, por fincar meus pés nesse problema chamado brasil (com grafia minúscula) e por sua luta valente pela transformação da produção de saber universitária em tarefa coletiva e terrena.

AGRADECIMENTOS

A Capes, pela bolsa, indispensável para a realização desta pesquisa.

A minha orientadora: Anita Leandro, por todos esses anos de formação, pelas aulas compartilhadas, pelo compromisso com a história que se manifesta na ética impressa em seus artigos e filmes.

Aos artistas com trabalhos e processos pesquisados: Adirley Queirós, por realizar um trabalho que permite uma ampliação da escuta dos traumas e potências da nossa história, pela generosidade imensa com que me recebeu em Ceilândia e na forma de compartilhar seu pensamento e desejo infinito de cinema; Marquim da Tropa, pela conversa sobre seu processo de atuação; Lincoln Péricles, pela poesia nos filmes e nas palavras e pela generosidade e confiança com que me recebeu no Capão Redondo; Adriano Araújo, pela generosidade com que me contou sobre sua relação com o cinema e que me recebeu em Itaquera; Anarca Filmes (Clarissa Ribeiro, Lorrann Dias e Bad Galeto), pela amizade que ensina a fazer festa e pelas festas que ensinam a pensar cinema, pela celebração da vida compartilhada e pela presença generosa no curso ministrado junto a Anita Leandro durante a escrita da tese; Tadáskía, Paulete e Sabine Passareli, pela amizade e delicadeza dos trabalhos que inspiram justiça.

Aos professores que compõem a banca de defesa: Tadeu Capistrano, que desde o mestrado se tornou uma referência central para toda a minha compreensão das políticas da imagem; Lívia Flores, pelo pensamento extremamente original sobre como fazer cinema sem filme, que certamente abriu caminhos para esta pesquisa; Cezar Migliorin, pela disciplina sobre cinemas e grupos, fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa; Cesar Guimarães, pela disciplina sobre cinemas coletivos, ministrada junto a Anita Leandro.

Aos professores que contribuíram para minha formação: Liv Sovik, por mostrar que a sala de aula pode ser efetivamente um espaço de troca e escuta, pela leitura generosa de trechos deste trabalho e pela colaboração feminista na revista Eco Pós; Consuelo Lins, pelas aulas desde a graduação e pelos escritos tão argutos sobre Eduardo Coutinho;

Guiomar Ramos por enfatizar o ensino sobre cinema brasileiro na graduação e pelas trocas alegres; Paulo Oneto, pelo grupo de estudos que me abriu para a filosofia com muita paixão.

A Thiago Couto, pelo trabalho impecável e atencioso na Escola de Comunicação.

Aos colegas de crítica e pesquisa: João Paulo Campos, pela confiança, carinho, pelas perambulações em Ceilândia e pelos tantos projetos compartilhados; Francis Vogner, pela escuta generosa e pelo trabalho permanente de ampliação dos debates cinematográficos no contato com diferentes práticas e campos de saber; Claire Allouche, pela alegria do nosso encontro tão cheio de afinidades e pela abertura com que compartilhou sua pesquisa e entusiasmo com o cinema brasileiro; Maíra Tristão, além de colega, grande amiga, pelo desejo de compor um campo mais igualitário, com escuta e respeito às diferenças; Hermano Callou, por tantas conversas e, em especial, pela apresentação das relações entre cinema e arte desenvolvidas em sua tese; Bernardo Oliveira, por me apresentar tantos mundos e inventar outros mais, entre eles, um dos pilares desta tese, Fernand Deligny; Gustavo Maan, pelos comentários argutos, carinho e projetos por vir.

Aos amigos, fonte de afeto: minha grande amiga Júlia Amin, por realmente caminhar junto, pela força e intervenções sinceras e indispensáveis; Clara Lobo, pela amizade tão franca, pela escuta fundadora e por partilhar comigo o significante “público” como norte fundamental da política; Lorena Portela, pelos mais de vinte anos de amizade irmã; Artur Seidel, pela amizade indispensável e comentários sempre inteligentes; Arorá, pela amizade alegre e pelos trabalhos que me permitem vislumbrar uma esperança em um futuro das imagens que não seja a dominação do espetáculo; Dani Rosa, pela grande amizade e por ser uma pesquisadora corajosa, que vem abrindo o cânone para escutar o óbvio que tem sido tão negligenciado, a vanguarda experimental do funk que tem muito a ensinar sobre os processos de cinema contemporâneos; Bernardo Girauta, com quem sempre compartilhei o desejo por filosofia e experimentação e pelas suas genealogias do som; Lui Nascimento, pelas agulhas mágicas, desejo de mostras e carinho; Livia Abreu, pelo apoio e invenções; Maria Ambuá, pelo quintal mineiro delicioso, sabores e pela revisão tão arguta e cuidadosa; *Perhapiness*, meu grupinho amado da graduação para o mundo.

A família: minha mãe, pela força de sustentação que transmite no afeto e por uma fidelidade tão grande ao gosto pelo pensamento abstrato que tornou a filosofia visceralmente inevitável para mim; meu pai, espécie de terceira margem do rio, por assumir um modo de vida tão singular, que só poderia ensinar coragem e solicitar poesia; minha avó, cuja vitalidade incrível aos 94 anos ensina que uma vida embalada pelos melhores sonhos comunistas é condição de saúde e alegria; meu tio Zé, em memória, pelo amor espontâneo e por me apresentar tantas fitas e *Sobrevivendo no Inferno* no ano de seu lançamento!!

A todo mundo com quem conversei nos últimos anos e que pode ter instigado de alguma forma a produção desta tese, queria agradecer infinitamente porque sou totalmente partidária da ideia de que o pensamento crítico só interessa enquanto *conversa infinita*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fita de duas faces e fita de Moebius.

Figura 2: Fita de duas faces inteira e fita de duas faces depois de cortada ao meio a partir de um ponto até chegar a esse mesmo ponto.

Figura 3: Lygia Clark realizando o *Caminhando* (1963).

Figura 4: *Baba antropofágica* (1969).

Figura 5: Fotografia do processo de realização de *O mínimo gesto*.

Figura 6: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age em contato com uma boneca, a olha e passeia com suas mãos sobre ela.

Figura 7: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma corda. Faz e desfaz nós.

Figura 8: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma corda. Faz e desfaz nós.

Figura 9: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com o cadarço, amarra e desamarra.

Figura 10: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma faca. Bate com ela na pedra e a olha.

Figura 11: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com a corda, ricocheteia-a no ar.

Figura 12: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com a corda, ricocheteia-a contra a água.

Figura 13: Fotograma de *Mínimo gesto*.

Figura 14: Fotograma de *Mínimo gesto*. Os corpos de Yves e Richard na paisagem.

Figura 15: Fotograma de *Mínimo gesto*. O corpo de Yves na paisagem.

Figura 16: Fotograma de *Mínimo gesto*. Pés de Yves e Richard.

Figura 17: Fotograma de *Mínimo gesto*. Mão de Richard.

Figura 18: Imagem da caixa d'água de Ceilândia filmada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 19: Imagem de arquivo da construção da caixa d'água de Ceilândia utilizada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 20: Imagem da cidade de Ceilândia filmada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 21: Imagem de arquivo das famílias chegando a Ceilândia após a expulsão da vila IAPI de Brasília, utilizada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 22: Imagem de arquivo das famílias chegando a Ceilândia, após a expulsão da vila IAPI de Brasília, utilizada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 23: Imagem da cidade de Ceilândia filmada no *Rap, o canto da Ceilândia*.

Figura 24: Marquim dirigindo o carro, à deriva, pelas ruas de Ceilândia, em *Rap: o canto da Ceilândia* (2005).

Figura 25: Marquim dirigindo o carro em 2073, com o intuito de elaborar a bomba que explodirá Brasília, em *Branco sai, preto fica* (2014).

Figura 26: Bomba explode Brasília, em *Branco sai, preto fica* (2014).

Figura 27: Marquim rodando em Ceilândia para encontrar os lutadores intergalácticos

que destruirão os monstros de Brasília e ocuparão os espaços de poder, em *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 28: Marquim, em reunião com os lutadores intergalácticos que destruirão os monstros de Brasília e ocuparão os espaços de poder, em *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 29: Cena da construção do rap que será o jingle de campanha do candidato ficcional Dildu. *A cidade é uma só?* (2011).

Figura 30: Marquim, na cena da construção do rap que será o jingle de campanha do candidato ficcional Dildu, em *A cidade é uma só?* (2011).

Figura 31: O candidato ficcional Dildu percorre as ruas de Ceilândia a pé, após ter o seu carro quebrado, e passa por carreata da campanha da candidata à presidência pelo Partido dos Trabalhadores, Dilma Roussef, em *A cidade é uma só?* (2011).

Figura 32: O candidato ficcional Dildu percorre as ruas de Ceilândia a pé, após ter o seu carro quebrado e passa por carreata da campanha da candidata à presidência pelo Partido dos Trabalhadores Dilma Roussef em *A cidade é uma só?* (2011).

Figura 33: Fotograma do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

Figura 34: Fotograma do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

Figura 35: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 36: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 37: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 38: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

Figura 39: *Eu danço todos os dias* (2019), fotografia de 35mm com aparição de Tadáskia, realizada por sua mãe Elenice Guarani, em Santíssimo, no Rio de Janeiro.

Figura 40: *Eu danço todos os dias* (2019), fotografia de 35mm com aparição de Tadáskia, realizada por Marcelo Venzon, em viagem da artista, no centro de Vitória, no Espírito Santo.

Figura 40: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 41: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 42: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 43: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 44: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 45: *This is an optical illusion* (2018).

Figura 46: Imagens captadas no processo de realização do filme X-Manas (2017).

Figura 47: Imagens captadas no processo de realização do filme X-Manas (2017).

Figura 48: Imagens de arquivo utilizadas na montagem do filme X-Manas (2017).

Figura 49: *Infeciosxs y tombadas* (2015).

Figura 50: *Infeciosxs y tombadas* (2015).

Figura 51: *Infeciosxs y tombadas* (2015).

Figura 52: Registro de trabalho de Tadáskia *Atrás do muro (homenagem à Matheusa Passareli)* (2018), da série *Exercício elementar de vitalidade*.

Figura 53: Registro de trabalho de Tadáskia *Atrás do muro (homenagem à Matheusa Passareli)* (2018), da série *Exercício elementar de vitalidade*.

Figura 54: *Enquadro* (2016).

Figura 55: *Enquadro* (2016).

Figura 56: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).

Figura 57: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).

Figura 58: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).

Figura 59: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).

Figura 60: *Mutirão* (2022), de Lincoln Pércles.

Figura 61: *Mutirão* (2022), de Lincoln Pércles.

BOGADO, Maria Del-Vecchio. *A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileiro contemporâneo*. 2023. 248 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Resumo:

Esta tese se desdobra a partir da seguinte pergunta: de que maneira o fazer cinematográfico pode formar um campo comum de experiências inaugurais que suscitem gestos imprevistos? Essa questão impõe a necessidade de reflexão não só sobre as formas fílmicas, mas também, e sobretudo, sobre os processos de produção e seus modos de afetar os participantes e territórios neles envolvidos. Na primeira parte da tese, elaboramos uma apresentação das trajetórias e reflexões de Fernand Deligny e Lygia Clark. A partir de meados do século XX, em seus respectivos contextos históricos e de criação, ambos apresentaram propostas inovadoras de utilização de tecnologias do audiovisual para compor processos que não tinham como foco um produto final, mas a realização de uma experiência sensível que possibilitava diferentes formas de constituir elos entre os participantes, além de proporcionar modos críticos de percepção e ativação das memórias em um determinado contexto. Já na segunda parte da tese, verificamos como a pergunta central se revela produtiva para refletirmos acerca do teor político dos trabalhos brasileiros contemporâneos de Adirley Queirós, Lincoln Péricles e do coletivo Anarca Filmes. Deslocaremos o foco de análise dos filmes enquanto produtos, para sublinhar a proeminência dos processos de realização fílmica. A tese conta com a apresentação de trechos de entrevistas inéditas com os participantes dos processos de realização desses grupos feitas especialmente para a pesquisa.

Palavras-chave: Gesto. Coletivos de cinema. Fernand Deligny. Lygia Clark. Anarca Filmes. Adirley Queirós. Lincoln Péricles.

BOGADO, Maria Del-Vecchio. *A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileiro contemporâneo*. 2013. 248 p. Thesis (PhD in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Abstract:

This thesis seeks to answer the following question: how can film making form a common field of inaugural experiences that give rise to unforeseen gestures? This issue imposes the need for reflection not only on filmic forms, but also, and above all, on production processes and their ways of affecting the participants and territories involved in them. In the first part of the thesis, we prepared a presentation of the trajectories and reflections of Fernand Deligny and Lygia Clark. From the middle of the 20th century, in their respective historical and creative contexts, both presented innovative proposals for the use of audiovisual technologies to compose processes that were not focused on a final product, but on the realization of a sensitive experience that allowed different forms to build links between participants, in addition to providing critical modes of perception and activation of memories in a given context. In the second part of the thesis, we verify how the central question proves to be productive for us to reflect on the political content of contemporary Brazilian works by Adirley Queirós, Lincoln Péricles and the collective Anarca Filmes. We will shift the focus of analysis from films as products to underlining the prominence of filmmaking processes. The thesis features the presentation of excerpts from unpublished interviews with participants in the processes of realization of these groups made especially for the research.

Keywords: Gesture. Film collective. Fernand Deligny. Lygia Clark. Anarca Filmes. Adirley Queirós. Lincoln Péricles.

BOGADO, Maria Del-Vecchio. *La production du commun et l'urgence des gestes politiques dans le cinéma brésilien contemporain*. 2023. 248 p. Thèse. (Doctorat en Communication et Culture). École de communication, Université fédérale de Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Cette thèse se déploie à partir de la question suivante : comment la réalisation cinématographique peut-elle constituer un champ commun d'expériences inaugurales qui suscitent des gestes imprévus ? Cette question soulève une réflexion non seulement sur les formes filmiques, mais aussi et surtout sur les processus mêmes de production de films et leurs manières d'affecter les participants de ces projets et les territoires qui y sont impliqués. Dans la première partie de la thèse, nous présentons les respectives trajectoires et réflexions de Fernand Deligny et Lygia Clark. À partir du milieu du XX^{ème} siècle, dans leurs différents contextes de création, chacun ils ont formulé des propositions innovantes d'utilisation des technologies audiovisuelles dans le développement de processus créateurs qui ne misaient pas sur un produit final, comme un film. Leurs respectifs processus étaient au contraire tournés vers une expérience du sensible capable de créer des liens entre les participants à l'acte de création ainsi que des modes critiques de perception et d'activation de la mémoire dans des contextes précis. Dans la deuxième partie de la thèse, nous verrons si cette question centrale s'avère productive pour penser le contenu politique de films brésiliens contemporains, comme ceux d'Adirley Queirós, Lincoln Péricles et du collectif Anarca Filmes. De même que Clark et Deligny dans leurs contextes, notre approche de ces films actuels déplace l'accent sur l'analyse des films en tant que produits vers les processus de réalisation eux-mêmes. La thèse contient en outre des entretiens inédits avec des réalisateurs et d'autres personnes ayant participé aux processus de réalisation des projets de films étudiés.

Mots clés : Geste. Collectifs de cinéma. Fernand Deligny. Lygia Clark. Films anarchistes. Adirley Queiros. Lincoln Périclès.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 17
1. CINEMA NO INFINITIVO: COLOCAÇÃO DO PROBLEMA	p. 27
1.1 Os infinitivos: que redes produzem?	p. 28
1.2 Os processos: como pensar as imagens a partir de uma perspectiva ética? ..	p. 33
1.3 Os processos e as políticas da duração	p. 47
2. FERNAND DELIGNY — CAMERAR COMO CONDIÇÃO DE EMERGÊNCIA DOS GESTOS E DO TERRITÓRIO	p. 57
2.1 Traçar	p. 61
2.2 Das circunstâncias ao traço	p. 66
2.3 Dos traços iniciais à coletividade	p. 72
2.4 Deligny e as premissas de um cinema militante	p. 78
2.5 Da cartografia ao camerar	p. 83
2.6 O mínimo gesto	p. 96
2.7 O camerar e o comum em estado de invenção	p. 110
3. LYGIA CLARK E O FAZER-SE	p. 115
3.1 Projetos vivenciais: filmes	p. 117
3.2 <i>O fazer-se</i> em diálogo com o Hélio Oiticica e o Cinema Marginal	p. 124
3.3 <i>O fazer-se</i> , uma política do tempo	p. 133
3.4 Espaço Aberto ao Tempo — O gesto coletivizado ou O fazer-se nos caminhos abertos da cidade	p. 139
3.5 <i>O fazer-se</i> : ferramenta de análise crítica	p. 147
4. O “CAMERAR” E O “FAZER-SE” NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	p. 150
4.1 Cinema é golpe: o tempo da decolagem (Adirley Queirós)	p. 153
4.1.2 Ficção, ferramenta pedagógica	p. 160
4.1.3 O golpe no sensível	p. 169

4.1.4 Ceilândia na suspensão (ou decolagem) dos gestos de montagem	p. 175
4.1.5 Ceilândia na suspensão (ou decolagem) dos gestos de corpo	p. 184
4.2 Cinema é movimento: o tempo do dançar (Anarca Filmes, Infecxiosas, Sabine).....	p.202
4.2.1 O tempo do dançar	p.203
4.2.2 Tudo é academia, mas o meu corpo não é	p. 218
4.3 Cinema é rima: o tempo do desenquadro (Lincoln Péricles)	p. 228
4.4 Aproximações e distâncias entre os processos estudados	p. 241
CONCLUSÃO	p. 244
Referências	p. 246

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, no Brasil, uma série de transformações sociais possibilitou que diferentes sujeitos históricos ligados a distintos territórios alcançassem um reconhecimento até então inédito de suas produções no campo do cinema. O fortalecimento das lutas dos movimentos negros, dos povos indígenas, a inclusão desses grupos e de estudantes de baixa renda nas universidades públicas, promovida pelos governos federais do Partido dos Trabalhadores, a regionalização dos editais de fomento ao cinema, além da expansão dos feminismos e desobediências de gênero transformaram os ambientes de recepção e feitura cinematográfica. O barateamento proveniente da difusão das tecnologias digitais também favoreceu a entrada de novos grupos sociais na produção audiovisual, bem como estimulou diferentes circuitos de debate e exibição. Nota-se uma descentralização do cinema enquanto campo específico, o que desestabiliza critérios de análise fílmica e impõe desafios críticos. Percebe-se uma maior permeabilidade entre os processos de realização cinematográfica e demais processos de construção de uma vida em comum.

Diferentes grupos sociais trabalham com o cinema como ferramenta política de construção e potencialização das lutas e modos de existir. Não se trata, apenas, do contágio entre o cinema e outras técnicas e linguagens comuns a distintos campos da comunicação ou da produção artística. As produções cinematográficas têm seus processos ampliados, seja no contato com o vídeo, no uso do celular, ou com práticas específicas dos grupos, na relação com militâncias ou com outras artes, como a performance, a dança ou a música. As novas inserções do cinema em diferentes grupos sociais apresentam, mais profundamente, um deslocamento ético que muda a função e a natureza das imagens cinematográficas. O fazer fílmico revela-se como central na articulação ou mesmo produção de territórios. Interessa, nesta tese, menos o cinema enquanto um meio capaz de articular uma comunidade pré-existente, expondo suas supostas representações e engajando identificações, e mais o seu caráter propriamente produtivo. Busca-se analisar processos que agem como catalizadores da produção da diferença, engajando estados de invenção e reelaboração dos modos de vida. Diante desse contexto, esta tese propõe o seguinte problema: como o fazer cinematográfico pode produzir um **campo comum de experiências inaugurais** que suscitem **gestos imprevistos**? Propomos que a

compreensão da produção de imagens enquanto **gesto** é a chave para responder essa pergunta. Nota-se, nos processos a serem analisados, a produção cinematográfica como um **gesto** que produz outros gestos, alterando a composição do meio de onde emerge. Defende-se que os processos se efetuam, desse modo, transformando e ampliando os modos de existência possíveis nos territórios em questão.

Na década de 2010, no Brasil, ganham destaque nos festivais e debates universitários sujeitos políticos que produzem filmes, mas não se identificam, sem ressalvas, com o meio cinematográfico tal como estava estabelecido até então. Em diversos discursos, nota-se a demarcação de uma distância estratégica em relação à história canônica do cinema mundial e dos saberes mobilizados por especialistas, como críticos, pesquisadores e curadores. Adirley Queirós, cineasta da cidade satélite de Ceilândia, localizada na periferia de Brasília, realizou alguns dos filmes mais premiados e discutidos no cinema brasileiro contemporâneo da última década, como *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez, Brasília* (2017). Seus processos de realização, extremamente inventivos, com o engajamento de pessoas comuns do território onde mora e processos de longa duração, são os principais disparadores do problema levantado por esta tese.

Ao ser entrevistado para esta pesquisa, Adirley Queirós afirma não se identificar com o campo da “cultura”, mas sim com os modos de existência e saberes provenientes do território que habita. Essa separação não significa uma recusa a dialogar com teorias e filmografias consagradas pela história do cinema, tal como figuram nas fontes canonizadas, mas sinaliza um destaque para a existência de outras agências e pensamentos que seus processos envolvem. Portanto, fez-se necessário construir perspectivas de análise que permitissem perceber não só aquilo que está formalizado nos filmes, mas também observar essas obras com atenção aos possíveis efeitos de seus processos nas relações imanentes que se estabelecem no próprio meio em que são elaboradas. A necessidade de observar uma política própria dos processos em relação direta com o meio em que se constituem impôs desafios metodológicos. Verificou-se, em primeiro lugar, a urgência de convocar o diálogo com interlocutores que partem de outros campos do conhecimento, como a educação, a clínica e as artes visuais. Em segundo lugar, mostrou-se relevante um recuo histórico para perceber como a observação de políticas inerentes

aos processos de realização cinematográfica se conecta diretamente a problemas que já emergiam em meados do século XX.

O primeiro capítulo desta tese, “Cinema no Infinitivo: Colocação do Problema”, busca localizar o momento histórico da emergência dos processos nos debates cinematográficos, quando passam a ser abordados como algo tão ou mais relevante do que os próprios filmes eventualmente realizados. Essa torção é atravessada por uma gama mais ampla de transformações sociais. Verifica-se um maior interesse pelos processos, em decorrência de mudanças nos modos de produção e subjetivação nas engrenagens de sustentação da economia capitalista após a Segunda Guerra Mundial. Com apoio de filósofos como Paul Preciado, Gilles Deleuze e Michel Foucault, contextualiza-se brevemente as consequências da passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle. A primeira tem o modelo industrial como paradigma de produção, comercializando produtos materiais e acabados, já a segunda tem seu foco na circulação de informações e valores imateriais em transformação permanente, aumentando a indiscernibilidade entre processos e produtos. Essa modificação tange à relação entre produção de imagens e modos de existência e transforma o controle dos corpos e de seus gestos possíveis, bem como dos modos de resistência a esse controle.

Nota-se, com apoio das teorias de Henri Bergson, como essas mudanças estruturais implicam modificações nos regimes de atenção e, portanto, afetam as possibilidades de acesso à memória. Percebe-se, portanto, a importância de se atentar para as dinâmicas sensoriais de artistas e cineastas como modo proposições de práticas e perspectivas críticas alternativas às dinâmicas de poder estabelecidas. O brevíssimo panorama histórico apresentado neste primeiro capítulo objetiva demonstrar, então, como o interesse pelos processos torna-se uma marca da década de 1960, no campo da arte e do cinema e, sobretudo, na interseção entre ambos. Por fim, com a apresentação deste contexto, torna-se possível destacar a relevância de dois interlocutores, Fernand Deligny e Lygia Clark, na apresentação de perspectivas inaugurais para se pensar os processos cinematográficos na sua relação com o meio em que se estabelecem, como acontece com Adirley Queirós e os demais cineastas brasileiros contemporâneos estudados nessa tese.

A interlocução de Fernand Deligny e Lygia Clark nos coloca em contato com processos em diálogo com o fazer fílmico e cujos efeitos extrapolam o campo específico da arte, alcançando indivíduos à margem daquilo que se entende como “cultura” e

propondo um território possível para os mesmos. Em vez de tentar normatizar ou integrar os participantes de seus processos à “cultura”, esses interlocutores aqui privilegiados buscam proporcionar uma vida em comum que respeite as diferenças, construindo meios, sobretudo, para interpelar — como Adirley Queirós — a “cultura” canonizada. Após dois capítulos dedicados às práticas e reflexões de Fernand Deligny e Lygia Clark, respectivamente, retoma-se uma reflexão específica sobre o cinema de Adirley Queirós, pensando, então, a partir de duas ideias centrais que nos apresentam, o “camerar”, do primeiro, e “o fazer-se”, da segunda. Perceberemos como a duração específica que se estabelece nos processos é crucial para a construção de **um campo comum de experiências inaugurais** que suscitam **gestos imprevistos**.

O segundo capítulo, “Fernand Deligny E O Camerar”, é dedicado a uma análise da trajetória de Fernand Deligny, figura ainda pouco estudada nos debates cinematográficos brasileiros, mas que propõe práticas e reflexões poéticas suficientemente robustas para se pensar a feitura de imagens como gesto, como algo capaz de constituir os elos necessários a uma vida em comum. Deligny frequentemente elogiava a errância e o acaso, em contraposição à possibilidade de elaboração de um pensamento programático. Sua trajetória, em viva continuidade com esses princípios, favoreceu uma errância que o fez transitar da educação à clínica, da literatura ao cinema, das palavras às imagens, em idas e vindas incessantes, constantemente atravessando as margens que separam esses campos. No final da década de 1930, Deligny trabalhou em escolas dedicadas a crianças necessitadas de cuidados psiquiátricos. Coordenou, na década de 1940, o Centro de Observação e de Triagem em Lille, dedicado ao acolhimento de jovens delinquentes à espera de decisões judiciais. Na década de 1950, seguiu em contato com esses jovens na rede de acolhimento La Grande Cordée, com sedes espalhadas pela França. Atuou brevemente na clínica La Borde, em 1967. No fim de sua trajetória, criou sua própria rede de apoio entre viventes, dedicada ao convívio com crianças autistas nas Cevenas, região rural do centro-sul do país, onde permaneceu até o início dos anos 1980.

Em todo esse percurso, sempre em contato com indivíduos marginalizados pela sociedade, Deligny teve a imagem como uma ferramenta crucial para a construção do que ele chamava de uma “vida em comum”, aproximando-se da perspectiva construtivista, na qual a imagem integra a vida cotidiana como um dos fazeres fundamentais de uma comunidade. De distintas formas, Fernand Deligny busca pensar a imagem por duas vias

principais. Em primeiro lugar, como ferramenta de observação, como uma ampliação das formas de compreender uma coletividade. A partir do modo ampliado de ver e se expressar apresentado pelas imagens, Deligny se aproxima da possibilidade de perceber e registrar um campo de ações no qual deposita grande interesse: os gestos. Passa a compreender também a própria imagem como um gesto. Seja os gestos das mãos sobre papéis, nas composições de desenhos e mapas, ou o próprio ato de filmar, tomado como gesto. Esse ato, importante em si mesmo, ele nomearia com um infinitivo: “camerar”. A atividade cinematográfica evocada nesse verbo inventado por Deligny (*camérer*, em francês) irá permear suas práticas tanto com os jovens infratores quanto com as crianças autistas. Em vez de filmar, que pressupõe como objetivo um filme acabado, com alguma assinatura, seja de um autor ou coletivo, Deligny prefere “camerar”. Esse ato, que se sustenta no infinitivo, não comporta nem sujeito, nem objeto. Compreende-se a imagem não como um meio de comunicação, mas como ferramenta de ação. A imagem não como o suporte de uma fala elevada, de um significado transcendente que cala o espectador, mas como gesto. Gesto sempre impróprio, no sentido de não pertencer a um indivíduo, como uma assinatura, fruto de relações inerentes ao meio que as constitui. Gesto que gera outros gestos, que transforma o meio constituinte na **duração** aberta de um jogo infinitivo de coconstituição. Essa concepção da imagem enquanto gesto oferece perspectivas éticas para se pensar a relação entre estética e política.

No terceiro capítulo, “Lygia Clark e o Fazer-se”, compreende-se como as práticas de realização cinematográficas propostas pela artista ajudam a pensar uma política própria à realização de processos audiovisuais. No mesmo momento em que Fernand Deligny, na França, começa a conceituar o infinitivo “camerar”, no Brasil, Lygia Clark também pensa processos de realização cinematográfica a partir de um infinitivo, “o fazer-se”. Lygia Clark, entre 1967 e 1968, elaborou uma série de manuscritos com propostas fílmicas, intitulada *Filmes: projetos vivenciais*, que ela não chegou a realizar. Por vezes, são apresentadas proposições de captação de imagens e sons para a elaboração de filmes experimentais. Por outras, esses “filmes” configuram-se como propostas mais amplas, englobando o campo da instalação e da performance ou se valendo de um jogo com a exibição e recepção de trechos de filmes pré-existentes. Ressonâncias fortes e declaradas com a poética de Lygia Clark em curso nesses projetos aparecerão, mais tarde, nas realizações em vídeo propostas por Lula Wanderley no Espaço Aberto ao Tempo, instalado no Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, no Rio de Janeiro, a partir dos

anos 1980. Lá, com uma equipe multidisciplinar, Lula Wanderley vai retomar e reelaborar as proposições de Clark no tratamento de pessoas em sofrimento psíquico, ou seja, levando-as para um campo além das instituições de arte.

Para Clark, não interessam os filmes enquanto produtos acabados, mas os gestos assumidos no curso do “o fazer-se”, verbo no infinitivo, substantivado (“o fazer-se”), que remete não a um sujeito, mas à própria ação. Para compreender a relação com o cinema a partir de um “fazer-se”, cabe lembrar que a trajetória de Lygia Clark, amplamente conhecida, marca, no Brasil, a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, com consequências éticas fundamentais para o desenvolvimento da reflexão central desta tese. Um dos pontos chave que caracterizam essa passagem é o deslocamento da importância do produto para o processo, assim como da centralidade de um público receptor para o fortalecimento das experiências e relações interindividuais estabelecidas entre os participantes das ações artísticas (DUARTE, 2015). O acabamento de uma obra e o desejo do artista se diluem, são descentralizados em relações nunca totalmente controláveis que se dão no ato sempre singular de relação com os participantes. Passando pelas esculturas, arquiteturas e, por fim, pela pura mediação dos atos, o trabalho da artista abre-se ao toque e à relação, explorando a sensorialidade estimulada pelos materiais e as formas renovadas de estar em coletivo. Clark abandona, por fim, um paradigma “formal-artístico” (PEDROSA, 2006, p.29) para alcançar uma abordagem “estético-vital” (*Idem*). Importam os efeitos das experiências na vida dos participantes, operando deslocamentos nos campos perceptivos e subjetivos, o que potencialmente pode revelar novas formas de se construir uma comunidade.

Cabe destacar os principais pontos de aproximação entre Lygia Clark e Fernand Deligny, ressaltando em que medida a política de seus trabalhos apresenta chaves ricas para se pensar o cinema brasileiro contemporâneo. Nos casos radicais de Clark e Deligny, o impacto da experiência do processo é tão proeminente que chega, com frequência, a suprimir o produto. É possível afirmar que os trabalhos mais importantes de cada um deles, inclusive, são os que não se encerram em produtos, mas em ações continuadas na mediação das relações entre indivíduos. Suas práticas ao se deslocarem da meta de alcançar um produto e enfatizarem o processo, têm como grande intento a emergência de gestos que só se tornam possíveis mediante a coletivização radical das ações. Interessa a criação de um *meio*, com notável atenção à agência corpórea e gestual, a partir do qual os

acontecimentos que surgem são necessariamente fruto das relações específicas que o grupo pode realizar, nunca de uma intencionalidade estritamente individual. Dessa forma, enfraquecem a centralidade da autoria, em prol de uma horizontalização da produção artística que não só recusa as hierarquias entre diferentes funções, mas a própria distinção clara entre um e outro indivíduo; bem como entre os indivíduos e o meio, considerando-se também os objetos técnicos e a paisagem como motores das ações.

A produção de imagens, como prática sensível de mediação dos corpos, surge, então, como alternativa e campo de escape da esfera da linguagem verbal e de sua tendência ao logocentrismo. As práticas de Lygia Clark e Fernand Deligny buscam, no limite, desfazer as separações rígidas entre sujeito e objeto, enfraquecendo o primeiro termo, afastando-o de um suposto centro catalisador dos acontecimentos. É com infinitivos — forma verbal substantivada, que não comporta nem sujeito e nem objeto — que expressam esse pensamento um tanto fora do sujeito, demonstrando a relação de suas propostas com uma experiência singular de duração. Deligny destaca o *camerar*, enquanto Lygia propõe a necessidade de perceber *o fazer-se* dos filmes. Esses infinitivos marcam a importância de ações que não se sustentam para além do movimento efêmero do ato e que são, muitas vezes, invisíveis e inaudíveis, pura experiência do gesto. Fernand Deligny e Lygia Clark compreendem, com esses infinitivos que utilizam para descrever seus processos, o próprio ato de realização da imagem como gesto, tendo em vista a inscrição do corpo que as produz. Deligny caracteriza suas práticas como tentativas de construção de uma “vida em comum”, enquanto Clark fala do desejo de construção de “corpos coletivos”. Não se trata, contudo, de construir uma “vida em comum” ou um “corpo coletivo”, que subsista depois dos processos, mas que aconteça como experiência efêmera. Avalia-se, por fim, que as diferentes práticas e reflexões de Lygia Clark e Fernand Deligny apresentam chaves analíticas ricas para pensar como os processos de realização cinematográfica podem resistir à dessubjetivação e homogeneização das formas de vida promovidas pela presença ostensiva dos dispositivos de comunicação no cotidiano de diferentes grupos sociais.

Lygia Clark e Fernand Deligny apresentam em seus processos, mais do que filmes, como as ferramentas do audiovisual podem justo desestabilizar os trânsitos e modos de ver costumeiros, para suscitar gestos capazes de recriar coletivamente (e continuamente) os elos de uma comunidade. Suas práticas preveem comunidades que não

têm a identificação entre os sujeitos como eixo de unificação e, assim como seus processos artísticos, não se encerram em uma forma final — pelo contrário, vislumbram-se na imanência dos gestos, sempre diferentes. É interessante, contudo, não perder de vista como os procedimentos reivindicados por Lygia Clark e Fernand Deligny não abandonam um diálogo fecundo com uma cultura cinematográfica tradicional. Dessa forma, a experimentação audiovisual não desemboca totalmente para fora do campo do cinema, mas encontra em sua história formas potentes de (re)elaboração do real. Lygia Clark, por exemplo, chega a dialogar com o gênero *western*, mostrando uma abertura mesmo a linguagens mais rígidas em suas convenções, que podem ser apropriadas e reconfiguradas com vigor. É evidente que a distinção entre os indivíduos e certas hierarquias nunca deixa de existir nos processos. No entanto, o que fica patente na análise dos trabalhos, como veremos, é pelo menos uma *tentativa* de que as relações teçam efetivamente uma *rede*, noção de Deligny a ser esmiuçada no capítulo dedicado aos seus trabalhos.

No quarto e último capítulo, “O Camerar e o Fazer-se no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, elabora-se uma reflexão sobre os processos e filmes de Adirley Queirós. O capítulo se baseia em três fontes de reflexão. A partir de entrevistas com Adirley e seus parceiros de trabalho, algumas delas realizadas para esta tese em dezembro de 2021, na cidade de Ceilândia, busca-se compreender melhor os processos de realização cinematográfica do diretor. Estabelecemos, aqui, conexões entre os processos do coletivo Ceicine, de Adirley, e a concepção de imagem enquanto gesto, extraída da noção de camerar de Fernand Deligny e da noção do fazer-se, de Lygia Clark. A aproximação do camerar e do fazer-se com os processos de realização de Adirley Queirós permite, por fim, observar como a questão formulada pela tese — “como o fazer cinematográfico pode produzir um **campo comum** de **experiências inaugurais** que suscitam **gestos imprevistos?**” — atualiza-se no cinema brasileiro contemporâneo. A análise dos processos leva a retomar a observação dos filmes de Adirley Queirós, evidenciando como as formas, mais do que exprimirem uma autoria centralizada na figura do diretor, revelam uma expressão do comum estabelecido por eles. Para tanto, recorre-se à análise de trechos de *Rap, o canto da Ceilândia* (2005), *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez, Brasília* (2017). Sustenta-se que os processos renovam as possibilidades dos participantes de percepção do espaço e acesso à memória a partir de duas vias principais. A primeira, a mais notada nas análises da obra de Adirley Queirós,

é o uso da fabulação como ferramenta crítica para reelaboração de uma compreensão do presente. A segunda, aqui especialmente destacada, é o estabelecimento de uma duração própria do processo, que desloca os regimes de atenção habituais, renovando o acesso à memória e disparando gestos imprevistos.

Embora os processos de Adirley Queirós sejam paradigmáticos, devido à força interpelativa dos discursos do diretor e ao destaque com que suas obras figuram nos debates cinematográficos brasileiros atuais, não se trata de um caso isolado no deslocamento estratégico de uma afinidade com a ideia de “cultura”, em prol de um cinema mais próximo de práticas e saberes do meio em que é elaborado. É possível afirmar que grande parte das cinematografias discutidas com mais atenção no Brasil nos últimos anos compartilham desse deslocamento. No entanto, para não deixar de reconhecer a amplitude do debate aqui levantado a partir de Adirley Queirós, selecionamos duas outras filmografias contemporâneas que o tomam como referência direta. São grupos de jovens realizadores que agem, cada um à sua maneira, ao produzir uma coconstituição simultânea entre filmes e territórios, formando um **campo comum de experiências inaugurais** que proporcionam **gestos imprevistos**. O capítulo segue, portanto, com a análise de processos de Lincoln Péricles, diretor do Capão Redondo que diz se sentir pertencente não ao “meio do cinema”, mas ao “meio da quebrada” onde mora (PÉRICLES, 2017) e que tem, assim como Adirley, o rap como campo de referência estética e política primordial. O outro grupo analisado é o coletivo Anarca Filmes, do Rio de Janeiro, e suas interlocutoras Sabine Passareli e Paulete Lindacelva, com o coletivo Infexiosas. A Anarca Filmes surgiu a partir da realização de *Waleska Molotov* (2017), ficção científica musical *Amanda Bad Galeto*, inspirada nos debates acerca de *Branco sai, preto fica* (2014). O grupo Infexiosas tem como campo de referência fundamental as festas *queer* que reúnem jovens universitários e/ou periféricos nos centros das cidades, permitindo acessar um campo de referências e possibilidades de vida ditos menores pela cultura cinematográfica então estudada nas universidades. Nessa parte do quarto capítulo, que trata de Anarca Filmes, suas interlocutoras e Lincoln Péricles, realiza-se a mesma abordagem utilizada para analisar os processos de Adirley Queirós: levanta-se falas dos participantes dos processos, em articulação com análises de trechos de filmes e com as reflexões extraídas do segundo e terceiro capítulo, especialmente sobre os termos “camerar” e “fazer-se”.

Por fim, conclui-se que na fase atual do capitalismo, em que as imagens agem como meio de desterritorialização permanente, produzindo redes abstratas de relação e convívio mediadas por grandes plataformas globais, o cinema pode importar como meio decisivo de restituição da singularidade da vida. A quase onipresença de dispositivos de comunicação e registros audiovisuais aliados às plataformas convida à uma exposição cada vez maior de esferas da vida cotidiana, em seus mínimos detalhes e a todo o instante. Essa condição contemporânea tende a proporcionar, ou mesmo forçar, a inscrição dos corpos no fluxo da informação. Dessa forma, os gestos dos usuários dos dispositivos de comunicação passam a ser submetidos às velocidades impostas por esses regimes de atenção e visibilidade mediados por grandes corporações. Os gestos, então, correm o risco de serem moldados pelos ritmos de circulação dos conteúdos, limitando suas formas possíveis. Nesse contexto, os processos que se voltam para a vida do meio em que se inserem, inclusive gerando efeitos invisíveis e inaudíveis, permitem a construção de imagens que suscitam gestos próprios do campo comum de experiências inaugurais por eles instaurados. Esses processos de realização se dão em relação produtiva com os territórios em que se formam. Esses processos formam redes locais abertas às singularidades em transformação dos indivíduos participantes. Torna-se possível, assim, pensar uma política das imagens que as conceba como catalisadoras de transformações, em vez de tomá-las como meio de representação e reificação de uma suposta realidade a ser controlada por agentes centralizadores. Como veremos, a relação entre arte e vida não se dá na busca por representação das vivências cotidianas dos participantes, tal como seriam em suas identidades supostamente fixas, mas ao expor os gestos que surgem a partir das situações compartilhadas de criação, produzindo diferença no infinitivo (incapturável?) dos territórios em estado de invenção.

1. CINEMA NO INFINITIVO: COLOCAÇÃO DO PROBLEMA

Na década de 1960, a relação entre arte e vida foi muito discutida no campo da arte contemporânea, sendo um dos eixos decisivos para a compreensão de uma superação de paradigmas formalistas constitutivos da arte moderna. O interesse crítico pelos processos foi crucial nesse momento, justificado pela hipótese de que o inacabamento das ações em curso pode se apresentar como algo mais poroso à vida comum do que a apresentação de produtos acabados, isoláveis como feito de um autor. Este capítulo propõe um recuo histórico a fim de compreender o interesse pelos processos no cinema brasileiro contemporâneo não como uma inflexão inédita, mas em diálogo profundo com práticas e reflexões que emergem na segunda metade do século XX. Como veremos, nesse momento, integrantes do Fluxus e situacionistas, em diálogo com outras formas de arte, apresentam tentativas de retirar o cinema de um campo autônomo de apresentação de produtos acabados, os filmes, para inscrevê-lo em contextos mais amplos, interessados em diferentes modos de compartilhamento do fazer e do ver junto. Na mesma década, os cinemas militantes ganham importância também descentrando o cinema enquanto campo autônomo, desta vez no contato direto com ações políticas. Essa emergência da compreensão de uma importância dos processos é tributária de transformações tecnológicas e dos modos de produção e subjetivação capitalistas, que cabem ser brevemente apresentadas para que possamos situar a dimensão política dessa torção crítica que leva cineastas, artistas e pesquisadores a não atentarem mais apenas aos objetos formalizados.

A partir deste percurso, busca-se extrair, por fim, especialmente reflexões que consideramos argutas para nos indagarmos sobre a relação entre processos cinematográficos e a constituição de territórios, tomando os procedimentos da arte como fundamentais para forjar modos de subjetivação singulares. Com os exemplos concretos de Lygia Clark e Fernand Deligny, procura-se compreender como a arte pode formar um meio para resistir à tendência capitalística de desterritorialização permanente, que consiste em minar as diferenças e estabelecer tendências homogeneizantes de produção dos modos de subjetivação e maneiras de se relacionar. O interesse pelos processos, para além dos produtos formalizados, lança-nos, por fim, para uma possível concepção da

imagem enquanto gesto. A partir da apresentação de reflexões dos interlocutores citados, embedidas desta contextualização mais ampla, o capítulo oferece condições para compreender como a imagem pode se efetuar como um gesto para que possamos, enfim, pensar de que maneira o cinema pode constituir um **campo comum** de **experiências inaugurais** que suscitam **gestos imprevistos**.

1.1 Os infinitivos: que redes produzem?

Com a disseminação das tecnologias digitais, que passam a atravessar quase todas as esferas da vida rotineira de qualquer cidadão urbano ocidental, a produção audiovisual se torna cada vez mais presente, irrestrita e, sobretudo, imediata. Nesse contexto, o fazer cinematográfico se aproxima e corre o risco de quase não mais se diferenciar das tarefas banais de qualquer portador de um dispositivo simples como um celular. Nessa zona de indistinção, o audiovisual se estabelece como algo tão central para a comunicação humana que produzir e observar as imagens e sons a partir de uma distância crítica se torna cada vez mais difícil. Como reconhecer, nesse cenário, as singularidades e potências políticas de certas imagens cinematográficas e toda a partilha que podem envolver, do fazer à distribuição?

Em 1992, diante da ampla revolução tecnológica da informática, Félix Guattari assinalava como o desenvolvimento contínuo dos *mass media* e a proliferação cada vez maior de re-produções da realidade traçava uma teia infinitamente "chamada a recobrir com sua cinzenta monotonia os mínimos gestos, os últimos recantos de mistério do planeta" (1992, p. 34). Diante dessa ameaça, do aumento exponencial de uma "surdez para a verdadeira alteridade" (p. 106), o autor apostava na arte e na inventividade subjetiva das minorias, guetos e povos oprimidos como canais vigorosos para a ressingularização da vida a partir de um paradigma ético-estético. Se, por um lado, o digital multiplica as possibilidades de expressão e circulação de imagens das minorias, por outro lado, também reifica a tendência a uma desterritorialização que se dá pela captura da atenção por meio de uma circulação permanente de conteúdos genéricos que desvinculam os grupos de suas vivências locais. Portanto, torna-se urgente analisar as consequências políticas da democratização dos dispositivos de comunicação. Podem os processos cinematográficos hoje efetivamente servir para uma sustentação das diferenças? Ou a circulação cada vez maior de imagens tenderá necessariamente a uma anulação brutal dos dissensos que culmina na tendência ao embrutecimento das

sensibilidades diante do diferente, sendo favorável à emergência de fascismos em maior ou menor escala? A partir dessas perguntas tornou-se cara a análise de momentos históricos em que a produção de imagens se efetivou como gesto disparador de outros gestos que sustentam uma coletividade no movimento das diferenças, em vez de a fixar em uma representação estanque.

Diante do problema do papel político do cinema para a construção de modos singulares de subjetivação hoje, vale reproduzir uma reflexão de um produtor audiovisual brasileiro extremamente bem-sucedido do ponto de vista do alcance de público. Trata-se de Konrad Dantas, conhecido como Kondzilla, dono da produtora de mesmo nome. Kondzilla se notabilizou ao popularizar o funk paulista com a realização de clipes e divulgação em um canal na plataforma Youtube, chegando a ser o sétimo mais visto do mundo, com conteúdos musicais, no ano de 2017. Posteriormente, ampliou sua popularidade ao dirigir uma das série mais assistida da Netflix no Brasil até 2022¹. Em uma fala realizada em setembro de 2022, no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro, o produtor, exímio na compreensão das dinâmicas das plataformas de circulação audiovisual no capitalismo contemporâneo, ressaltou que o futuro de toda a plataforma é virar verbo. O Instagram, por exemplo, é uma plataforma concebida como rede social que tem seu foco na difusão de imagens estáticas ou vídeos, em vez de textos. Com a popularização desta plataforma, tornou-se comum o verbo “instagramar”. “Instagramar” algo significa produzir uma imagem que se destine a essa plataforma específica. Trata-se, portanto, de um condicionamento do próprio ato de produção da imagem, moldando esse gesto em prol de uma assimilação possível pela plataforma. Esses verbos também acabam moldando sujeitos, o que também se verifica no vocabulário presente — aquele que “instagramar” torna-se um “instagramer”. Diferentes plataformas têm gerado inúmeros verbos como esses, que se inscrevem no vocabulário corrente de diferentes línguas. É interessante, nesse sentido, pensar a emergência desses verbos à luz das reflexões sobre a noção de dispositivo realizadas por Giorgio Agamben, para que se possa salientar como os dispositivos moldam os gestos no ato de produção das imagens, de modo que impactam a elaboração das formas de vida. Desse modo, podemos seguir com o problema de como os processos de realização cinematográficos podem apresentar singularidades e potências políticas específicas diante da incessante produção de imagens no mundo ocidental urbano contemporâneo.

¹ Trata-se da série *Sintonia*, lançada em 2019 com temporadas novas até 2022.

Giorgio Agamben (2005) sistematiza a noção de dispositivo a partir de Michel Foucault, que utiliza o conceito amplamente em sua obra. Os dispositivos são sempre inscritos em relações de poder e exercem funções estratégicas, em prol de uma determinada governabilidade. O dispositivo é a rede que reúne um conjunto heterogêneo de elementos linguísticos e não linguísticos, desde discursos e leis a instituições e edifícios. Em suma, atualiza-se em pontos em que se pode perceber a apresentação estratégica de práxis e epistemes, que determinam o que é ou não aceito como enunciado, o que pode ou não se tornar dizível, visível ou audível em uma sociedade segundo as normas implícitas de governabilidade. A partir dessa concepção, o filósofo permite perceber como qualquer dispositivo de comunicação atualiza pressupostos de governabilidade em prol de uma determinada forma de vida. Desse modo, é possível compreender o que está pressuposto na transformação das plataformas em verbos.

“Instagramar” não é uma ação livre da forma de vida engendrada pela plataforma que se transformou em verbo. Esse verbo mostra como os próprios gestos de constituição de uma imagem (ou de textos e conteúdos audiovisuais) estão sendo moldados pelos regimes de visibilidade e invisibilidade, audibilidade e inaudibilidade, que constituem as possibilidades de enunciação possíveis na rede em questão. Nenhum dispositivo é neutro — há sempre uma forma de vida implícita em suas engrenagens. Em sua argumentação, Agamben mostra como a origem do termo dispositivo deriva de uma etimologia religiosa cristã, que tem como pressuposto a separação entre o sagrado e o profano. A função dos dispositivos é separar o seu uso da vida comum, profana, em prol de mobilizar esse uso em função de uma forma de vida que serve à governabilidade. Portanto, constituem redes que tendem à desterritorialização e à dessubjetivação, na medida em que os usuários servem não aos territórios que habitam e constituem, mas aos terrenos engendrados pela governabilidade em si mesma. A tarefa política de quem deseja lutar por uma sustentação das singularidades das formas de vida, que escapam ao controle total dos dispositivos, é profanar os seus usos, ou seja, destiná-los à construção de uma vida em comum não diretamente submetida às demandas de governabilidade que os moldaram. Na proposição de Agamben: “A estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum” (2005, p.14).

É possível retomar agora a questão que inicia este capítulo e mobiliza o estudo dos processos nesta tese: como reconhecer as singularidades e potências políticas de

certas imagens cinematográficas e toda a partilha que podem envolver, do fazer à distribuição? Seguindo o raciocínio de Agamben, seria preciso conceber processos que utilizam os dispositivos a fim de profaná-los, ou seja, é necessário resistir a um uso servil à governabilidade implícita em suas engrenagens, que moldam os próprios gestos de constituição das imagens e controlam sua partilha. Como veremos, os infinitivos de Fernand Deligny (o camerar) e de Lygia Clark (o fazer-se) revelam modos de utilização das tecnologias de produção audiovisual para formar redes singulares de convívio que só subsistem nos próprios processos, sempre abertos à imprevisibilidade das relações imanentes, não servindo ao controle de uma governabilidade hegemônica. Pelo contrário, seus infinitivos permitem que se vislumbre a produção, mesmo que momentânea, de formas de vida dissidentes, que permitem olhar a “cultura” a partir de perspectivas críticas. No entanto, antes de prosseguir com a reflexão em torno desses infinitivos, que profanam dispositivos permitindo modos de pensar como as imagens cinematográficas podem compor campos de singularização, resta perceber como os processos ganham importância nos debates estético-políticos a partir dos anos 1960.

Sustenta-se que a relevância dos processos nos debates estético-políticos está diretamente ligada a transformações sociais mais amplas, que acontecem na segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, quando paulatinamente o paradigma do poder disciplinar, cunhado por Michel Foucault, perde força. É importante contextualizar brevemente certas mudanças em curso nesse período. Como analisará Paul Preciado na esteira de Gilles Deleuze, é nesse momento que começa a se gestar novas operações de poder, responsáveis por configurar o que ele conceitua como regime farmacopornográfico. O declínio dos arranjos fordistas de produção dá lugar a uma nova fase do capitalismo, na qual a circulação de informações, veiculadas como palavras de ordem, tende a se tornar tão ou mais crucial do que os espaços de confinamento na gestão da atenção e dos fluxos do capital. Além das tecnologias de geolocalização, uma maior difusão de dispositivos de captação de imagens e sons, capazes de penetrar espaços cotidianos, reforça os mecanismos de controle à céu aberto (DELEUZE, 2008).

Desse modo, a nova economia global, bioquímica e informática, torna a imagem, presente em cada vez mais esferas da vida, uma ferramenta essencial de construção e controle dos corpos. Os filósofos supracitados dão a ver como, desde a sociedade disciplinar até os seus desdobramentos farmacopornográficos no contemporâneo, o controle dos corpos na cultura ocidental tende a suprimir a singularidade dos gestos, implicando uma homogeneização das formas de vida. No regime industrial, havia uma

necessidade de formatação dos corpos para se adequarem ao tempo imposto pela linha de produção fabril. Já no regime farmacopornográfico, há um controle dos corpos que se dá na recepção e, sobretudo, na produção permanente de imagens de si, tendendo a realçar uma concepção individualizante e repetitiva do eu. Essa circulação de imagens acaba por inserir os gestos humanos no regime de excitação/frustração produzido pelas redes sociais. Cria-se uma tendência de moldar as performatividades com as quais esses indivíduos se apresentam em suas imagens, sendo norteados pelos modos de se exibir mais ou menos aceitos pelos grupos sociais desterritorializados em que se lançam mediados pelos dispositivos.

Os dispositivos não são, desse modo, mais estanques como na sociedade disciplinar, quando se entra e se sai de espaços fechados, como a escola, a fábrica ou a prisão, por exemplo, mas operam de modo contínuo, processual. Portanto, as operações críticas deixam de ser pensadas como intervenções pontuais em espaços e tempos finitos, passando a ter que se inserir nos processos de controle. Situados nesse contexto de sobreposição de diferentes operações de poder, entre a disciplina e o controle, Lygia Clark e Fernand Deligny apresentam formas coletivas de se relacionar com a imagem as quais parecem liberar a realização de gestos de forma insubmissa tanto às demandas do poder disciplinar como às demandas do regime farmacopornográfico em vias de consolidação. Em suas práticas, os corpos efetuam gestos singulares que desafiam tanto a formatação dos corpos para a produção fabril como também são refratários às dinâmicas que permitiriam a continuidade de performatividades homogeneizantes, pautadas na repetição de representações do clichê. Diante desse contexto, sobretudo tendo em vista a importância cada vez maior da circulação de imagens como elo dos nexos de controle, Lygia Clark e Fernand Deligny apresentam procedimentos especiais para pensarmos como um **campo comum de experiências inaugurais** pode permitir **gestos imprevistos**, favorecendo uma resistência da singularidade contra a anulação das diferentes formas de vida. Como veremos, seus processos permitem pensar como modos de realização cinematográfica podem profanar dispositivos e proporcionar a construção de modos de estar juntos que operam de forma crítica e dissensual diante das governabilidades estabelecidas.

1.2 Os processos: como pensar as imagens a partir de uma perspectiva ética?

Para situar a importância de Lygia Clark e Fernand Deligny diante da indagação de como os processos cinematográficos podem colaborar para a singularização das formas de vida, cabe retomar um breve histórico da ameaça de perda da potência política das imagens e, portanto, do cinema, bem como da retomada da importância dos processos de realização. Desde o advento da televisão a partir dos anos 1950, passando pelo vídeo nos anos 1980 e posteriormente com as imagens digitais nos anos 1990, muitos foram os alardes e anúncios de morte do cinema. Jacques Rancière foi um dos vários filósofos que se debruçaram sobre o perigo iminente não só do fim do cinema, mas do correlato e mais drástico fim das imagens enquanto potência de alteridade e de mediação de uma comunidade que abarcasse a presença crítica de espectadores — e produtores, acrescentaria. Investiga-se, aqui, como uma análise de diferentes **processos** cinematográficos pode revelar, hoje, distintos matizes nas possibilidades políticas das imagens, resistindo ao tão proclamado fim do cinema. A ênfase na noção de **processo** permite investigar como um fazer cinematográfico ainda pode instaurar um **campo comum** de produção de **gestos imprevistos** e **experiências inaugurais**, mesmo nesse contexto de desenvolvimento tecnológico acelerado, capaz de colocar em questão a própria ontologia do cinema.

Ao abordar o problema de um suposto “fim das imagens”, Rancière faz um recuo histórico importante para compreender como isso se articula com o interesse pelo **processo**, que se renova em diferentes momentos do século XX e — como veremos no decorrer deste trabalho — ainda no início do século XXI. O pensador declara que o triunfo do visível ainda deixou brechas para imagens que seguissem produzindo partilhas e se efetivando como pontes para a instituição de relações de alteridade. A ideia de combater uma dominação do visível, que relega a imagem à função de mera ilustração de um pensamento já dado deu-se entre os anos 1880 e 1920. O fim do visível enquanto representação imediata das ideias de um autor — aniquilando a ideia de uma partilha política, ou de uma *participação* emancipadora, “rigorosamente pensado e perseguido” (RANCIÈRE, 2012p. 30) — teria sido embalado pela perspectiva do devir moderno da arte, manifesta em distintos grupos de atuação, do simbolismo ao construtivismo. Veremos adiante como a relação com as imagens proposta por essas duas vias voltam a

ser evocadas no ressurgimento do interesse pelos **processos** nos anos 1960, com ecos no cinema contemporâneo aqui analisado. Esse “fim” positivo das imagens nada mais seria, finalmente, do que uma recusa da imagem como representação, para que ela pudesse ressurgir como gesto, noção que compreendemos melhor com um breve retorno a um debate relativamente recente na história das imagens, como se segue.

Os simbolistas, entre os quais se destacaria o poeta Stéphane Mallarmé (1842-1898), aproximar-se-iam de uma ideia de arte pura, autônoma, destacada das demais imagens do mundo. Para os simbolistas, a produção artística seria “concebida como arte, cujas *performances* não fariam mais imagem, mas realizariam diretamente a ideia numa forma sensível autossuficiente” (RANCIÈRE, 2012, p. 28). Essa performance torna a imagem equivalente a um gesto, que não representa nada além de sua própria efetuação. Já no construtivismo, buscava-se uma arte que se realizaria ao se suprimir, quando seus procedimentos pudessem ser identificados “às formas de uma vida inteiramente em ato, e que não separa mais arte do trabalho ou da política” (RANCIÈRE, 2012, P.28). As imagens cinematográficas, nesse contexto, são equivalentes aos gestos de qualquer trabalhador, valem pelo próprio ato de sua construção, imbricado na coreografia dos demais processos da vida cotidiana. Rancière, contudo, constata o motivo histórico do fracasso desses projetos estético-políticos concebidos na década de 1920:

Esse fim das imagens [relegadas ao imediatismo do visível quando submetido à ilustração] [...] ficou para trás, mesmo que arquitetos, urbanistas, coreógrafos ou homens do teatro por vezes ainda persigam esse sonho em menor escala. Ele se encerrou quando os poderes aos quais esse sacrifício das imagens era ofertado tornaram bastante claro que não tinham nenhum interesse em artistas construtores, que eles mesmo se encarregavam da construção e solicitavam aos artistas, precisamente, apenas imagens, entendidas num sentido bem circunscrito: ilustrações que encarnassem seus programas e palavras de ordem. (2012, p.30)

Na cultura ocidental, após esse período destacado, a separação entre o movimento real da história e a produção de imagens pelos artistas é marcada, sobretudo pela dissociação entre o construtivismo russo e os modos de atuação dos governos comunistas. A imagem deveria, então, representar os processos políticos, em vez de integrá-los. Como se os governos optassem por propor jogos fechados, nos quais eles determinam as bases da vida social, e os artistas só pudessem tomar parte realizando representações de regras e valores já constituídos de antemão. Em última instância, os artistas só poderiam elaborar representações a partir de lugares e sentidos já pré-estabelecidos, não podendo deixar que o fazer das imagens mudasse efetivamente o curso das estruturas políticas e sociais. No entanto, como veremos, não se encerra completamente a busca por uma identificação ou

relação estreita e produtiva entre procedimentos artísticos e formas de vida. Quando Rancière se refere aos poucos que ainda perseguiram “esse sonho em menor escala”, retomando a possibilidade de elaboração das imagens enquanto gesto, podemos destacar, na realidade, um número consistente de ações desenroladas nos anos 1960, que investem, como destacaremos, especialmente nos **processos**.

Na passagem dos anos 1950 para os anos 1960, Guy Debord é um cineasta que transita pelas duas recusas do visível supracitadas, ligadas ao construtivismo e ao simbolismo, e as desdobra. Inicialmente, integra o Movimento Letrista, no qual ecoa o projeto simbolista, ao atribuir às letras um sentido que não passa pela representação do significado das palavras, mas pela *performance* da matéria sonora. Em 1957, com outros dissidentes do Movimento Letrista, Debord passa ao outro suposto “fim das imagens”, unindo-se aos pintores do Grupo Cobra na formação do coletivo que daria origem às ações situacionistas. Como sintetiza Anita Leandro, é, sobretudo, a partir desse período que Debord assume “como projeto político, justamente, a ultrapassagem da arte, em direção a outros modos de compartilhamento da experiência estética” (2012, p.1). O desejo dos situacionistas de que as heranças artísticas e literárias da humanidade fossem empregadas na propaganda de guerrilhas ou ações diretas é um exemplo eloquente desse projeto político, que vai se manifestar também nos cinemas militantes desenvolvidos nos mais distintos campos do globo, abarcando notoriamente a América Latina.

O modo como Debord previa a projeção de estreia de seu primeiro filme, *Hurléments en faveur de Sade*², revela esse desejo de deslocar a ênfase na fruição de uma obra acabada, para ressaltar, em vez disso, o ato de criação de uma situação. Antes da projeção, como sinaliza o prólogo do filme, Debord subiria no palco e diria: “não há filme, não pode mais haver; o cinema está morto; passemos ao debate, se quiserem” (DÉBORD apud LEANDRO, 2012, p. 4). No entanto, quando reitera o tema da morte do cinema, não se trata exatamente de suprimir a imagem, mas de criar condições para que ela se integre à vida, mantendo suas operações críticas e mediadoras de alteridades: “a desmistificação da arte e a crítica da alienação não implicam uma negatividade da imagem nem a relegam aos bastidores do discurso. O objetivo da atividade artística, para ele, era integrar as imagens à vida” (LEANDRO, 2012, p.14). Busca-se diluir parcialmente a fronteira entre autor e espectador: a passagem ao debate, idealmente, transformaria todos em participantes de um **campo comum** capaz de disparar **experiências inaugurais** e **gestos**

² Urros a favor de Sade, Debord, França, 1952, 64 minutos, preto e branco.

imprevistos. A performance sinaliza o desejo de engendrar uma arte que se concentre na “organização do momento vivido diretamente” (DEBORD, 1960, n.p.). O cinema surge como mais um dos elementos de um **processo** aberto produtor de relações variáveis entre corpos e afetos postos em contato.

Em paralelo, nos EUA, durante a década de 1960, os cineastas também se encontram envolvidos em um contexto de assimilação dos **processos** como questão primordial, que abrange um campo mais amplo, composto pelo trabalho e por reflexões de músicos e artistas. Esse interesse é enfatizado na exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials* realizada em 1969 na cidade de Nova Iorque, que contava com dois filmes do cineasta Michael Snow. A extensa fortuna crítica da exposição a consolida como um momento importante de surgimento da noção, naquele momento embrionária, de arte processual. Como descreve Hermano Callou, os curadores da exposição, Marcia Tucker e James Monte, optariam por selecionar trabalhos que se caracterizavam por privilegiar os atos de concepção das obras, em vez da qualidade de objeto finalizado dos trabalhos.

O observador que entrasse na exposição encontraria obras, frequentemente temporárias e realizadas no próprio espaço do museu, nas quais se conspirava uma consciência particularmente acentuada do seu processo, materiais e condições de produção; trabalhos que são melhor descritos pelas ações que o constituíram e pela maneira como são posicionados no espaço expositivo do que pelas suas formas resultantes. (CALLOU, 2020, p. 132)

O desinteresse por uma arte que se encerrasse em um objeto, em prol de um processo contingenciado pelo espaço e materiais específicos, parte de uma forte influência do ensaio “Composição como processo”, proferido pela primeira vez em uma palestra performática realizada por John Cage em 1958. Ele distingue, então, a noção de estrutura da de processo, assimilando a última à única possibilidade de desencadear uma arte rigorosamente experimental:

A ação experimental é uma cujo desenlace não é previsível. Sendo imprevisível essa ação não precisa se justificar. Assim como a terra e o ar não precisam de justificativas. A performance de uma composição que é indeterminada quanto a sua performance é necessariamente única. Não pode ser repetida. Quando executada uma segunda vez, o resultado é outro. Portanto, uma performance desse tipo não realiza nada, pois não pode ser capturada como um objeto no tempo. [...] a ação era um não saber sobre algo que ainda não havia acontecido. (CAGE, 2019 P. 39)

Enquanto a noção de estrutura é um conceito estático, capaz de descrever o que uma obra é, apreendida como um todo e cujas partes podem ser analisadas, a noção de processo é um conceito dinâmico, que busca apreender o desenrolar da mudança no curso do tempo. Nesse sentido, a noção de performance ganha relevo, por ser justo essa ação que não pode ser apreendida como “um objeto no tempo”, mas que se desenrola ela mesma em seu tempo, sendo indissociável de uma experiência singular da duração. É interessante perceber, também, como Cage se interessa especialmente pela contingência dos espaços, o que o leva a se interessar não mais por uma música ideal, mas por uma “música real”, contingenciada pelas relações específicas em jogo no espaço da ação. Esse ponto é importante, pois ajuda a notar como o seu legado — muitas vezes associado à arte conceitual, sendo conhecido por trabalhos que têm seu foco na predeterminação, no conjunto de instruções ou operações que possam gerar algo de não sabido — desvincula-se dela. O modo de operação primordial de Cage, ao se vincular especialmente às contingências e materialidades da situação concreta do ato performático, aproxima-se mais da ideia de uma arte processual. Como justifica Cage em primeira pessoa, “eu não ouço música na minha cabeça. Eu apenas ouço música quando ela é audível” (CAGE, 2021, p.17). Se, como diz, o trabalho deve se efetuar como “um não saber sobre algo que ainda não havia acontecido”, a materialidade específica de cada performance vai se sobressair diante dos comandos. Suas peças são “ocasiões para experiência”, em vez de “objetos pré-concebidos”. Trata-se do desejo de constituir um **campo comum** que dá margem a **experiências inaugurais** que podem suscitar **gestos imprevistos**, mas que importam na singularidade de cada corpo, de cada timbre, de cada duração desenrolada em um dado espaço. Trata-se de uma arte em conexão com o real, e é esse o caráter mais forte de sua influência no cinema experimental norte-americano interessado nos processos.

É incontestável o impacto da estética cageana no cinema do grupo de artistas do Fluxus, atuantes nos EUA na década 1960. Sem me estender na descrição de suas obras, já extensamente conhecidas, cabe aqui destacar como tanto o modo de fazer cinematográfico como os modos de exibição do grupo corroem a concepção do cinema enquanto campo autônomo. O filme *Zen for film* (1965), de Nam June Paik, um dos expoentes do grupo, que consistia na projeção de uma película virgem, cuja deterioração material apresentaria a cada vez formas únicas e variáveis, destacava a compreensão da própria imagem enquanto performance. Já os modos de projetar, muitas vezes, deslocavam as imagens da sala de cinema para as projetar em situações distintas. Essa

proposição se aproxima do final do século XIX e início do século XX, quando as imagens em movimento integravam feiras e outros espaços de entretenimento popular. Assim como Debord, sem recusar as imagens, o Fluxus as utiliza como gestos, na busca por reinseri-las em uma relação produtiva com a vida, incorporando o cinema em uma cena sensível na qual os espectadores se tornam extremamente ativos.

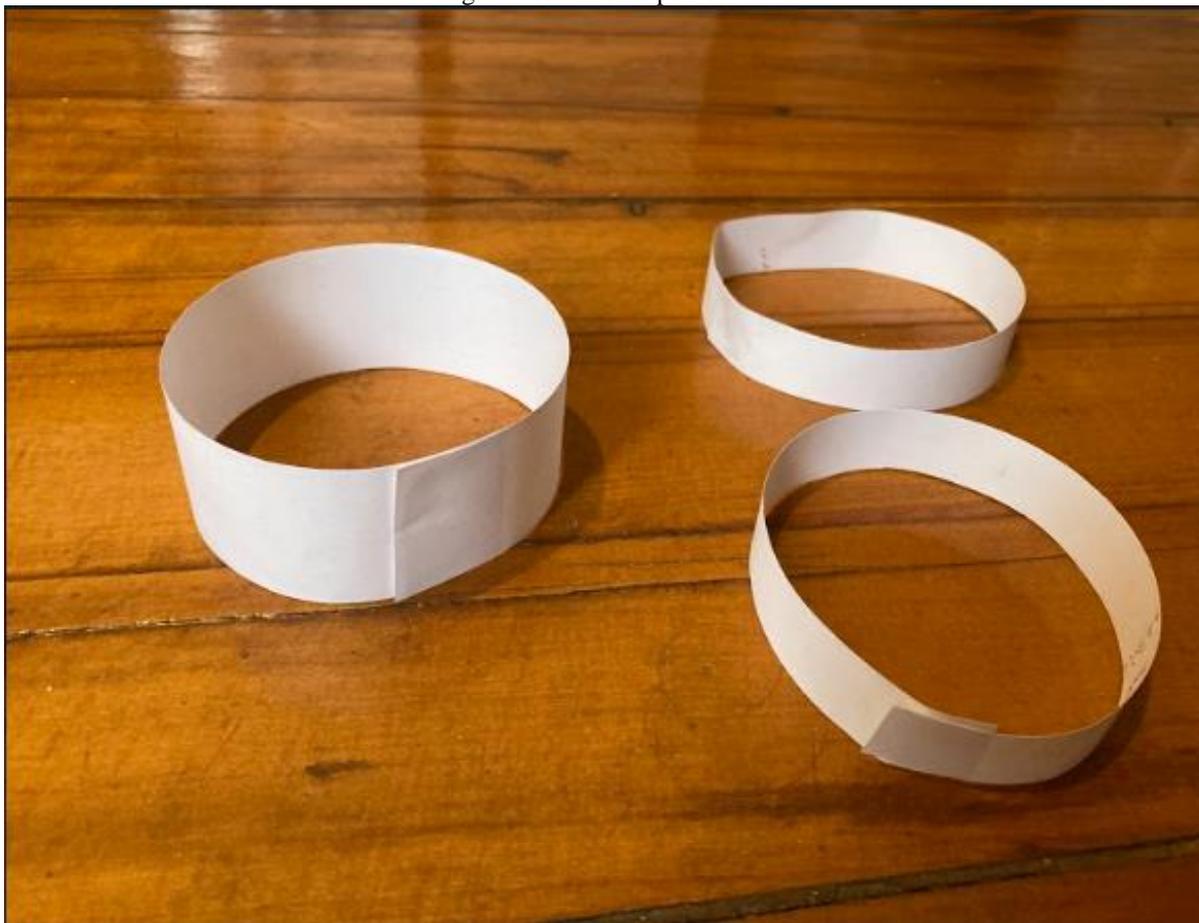
Lygia Clark, radicalizando a noção de uma atividade do espectador, concebe, junto aos neoconcretos, a ideia de “participação”. Cabe, agora, uma breve descrição de uma de suas invenções mais célebres, o *Caminhando* (1964), para compreendermos como a noção de participação desemboca no seu interesse por cinema como meio de disparar gestos imprevistos nos indivíduos que se relacionam com o seu trabalho. *Caminhando* é um marco no abandono definitivo do objeto acabado em favor da proposição de experiências que se consolidam com a participação de uma pessoa qualquer que se proponha a se relacionar com aquilo que é proposto. Trata-se de um trabalho que consiste exatamente numa proposição, ou seja, a artista apenas indica o que deve ser feito e qualquer pessoa pode realizar o ato em questão. A esses indivíduos, sem os quais o trabalho não se concretiza, Lygia Clark sugere que sejam chamados de participantes, em vez de espectadores. A proposição de *Caminhando* é extremamente simples, mas seus desdobramentos poéticos e conceituais são, ao que parece, quase inesgotáveis. Indica-se, primeiro, que se faça uma torção em uma fita de papel e cole suas pontas. Depois, o participante deve realizar um corte em qualquer parte dessa faixa torcida. Em seguida, deve começar a cortar a faixa ao meio, no sentido do comprimento, e seguir cortando em linha reta, produzindo uma faixa cada vez mais fina, até o momento em que não conseguir mais cortar. A faixa torcida é uma faixa de Moebius, como a faixa da direita, apresentada abaixo, em oposição à faixa da esquerda, que seria a união das pontas sem uma torção.

Figura 1: Fita de duas faces e fita de Moebius.

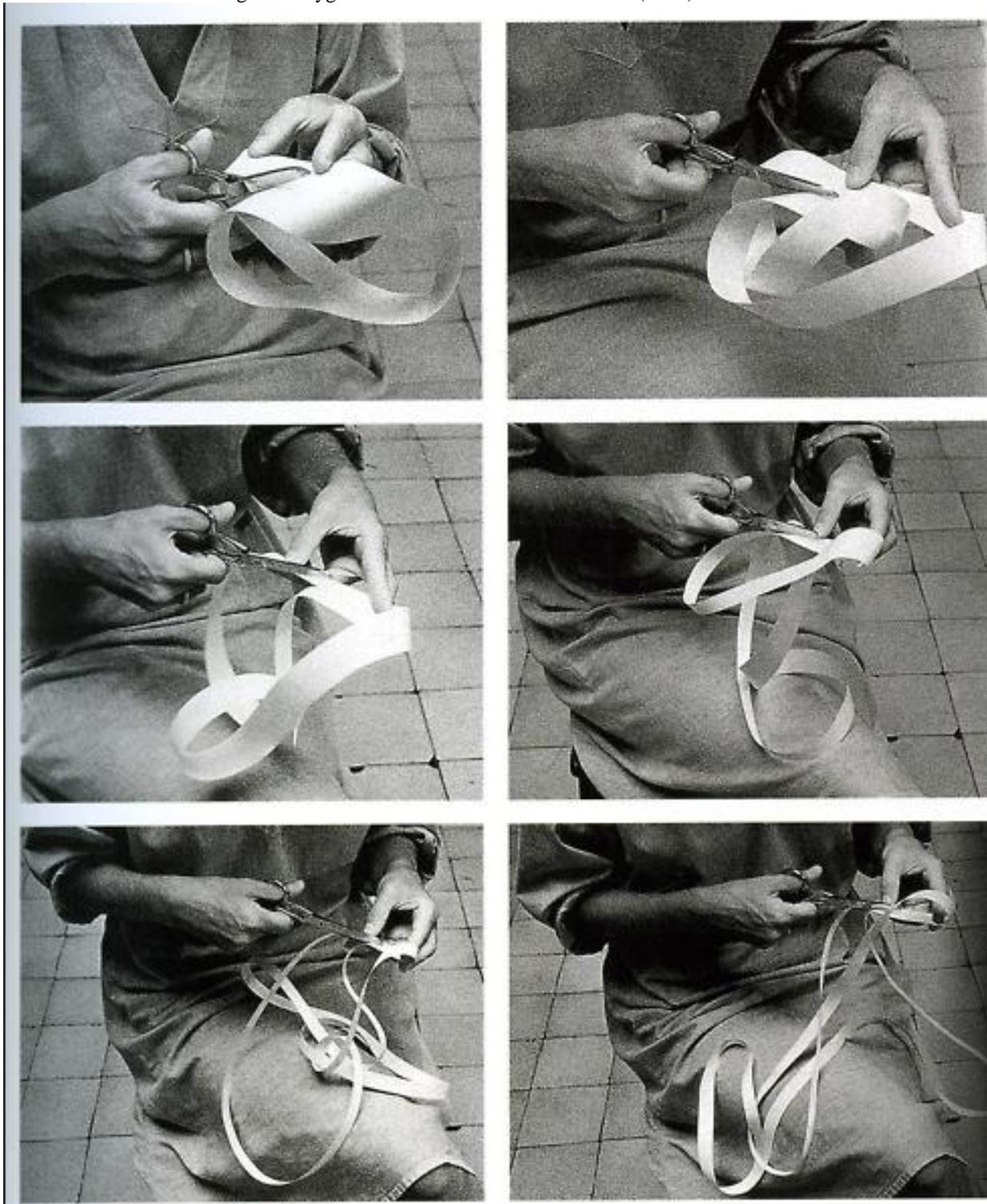


Quando se cola as pontas de uma fita sem a torção, o resultado é uma forma circular com duas faces bem delimitadas: o dentro e o fora, como na faixa da esquerda, na imagem acima. Já a faixa de Moebius, esta que se obtém com a torção da fita, tem apenas uma face. Se alguém desliza um dedo sobre a face de fora da fita comum, seu dedo permanecerá sempre fora, ou se a pessoa deslizar o dedo pela face de dentro da fita, seu dedo permanecerá sempre dentro. Na faixa de Moebius, deslizando o dedo sobre sua superfície torna-se possível compreender que não há distinção brusca entre o dentro e o fora. Se um dedo começa a apalpar a fita por fora, basta prosseguir o deslizamento da superfície que logo estará dentro, ou vice-e-versa. A proposição de Lygia Clark aproveita, ainda, mais uma característica fundamental da faixa de Moebius. Tomando, antes, a faixa circular comum como contraste, é fácil perceber que, se alguém fizer um furo em algum ponto da faixa e, com uma tesoura, seguir cortando até chegar novamente a esse ponto, a faixa se dividirá em duas faixas com o mesmo diâmetro da primeira, porém com suas faces mais finas.

Figura 2: Fita de duas faces inteira e fita de duas faces depois de cortada ao meio a partir de um ponto até chegar a esse mesmo ponto.



Já na fita de Moebius, acontece um fenômeno bem distinto. Se alguém furar a fita num ponto e, com uma tesoura, seguir cortando-a, ela não se divide em duas fitas, mas se desenrola, aumentando o seu diâmetro. Como é possível ver na figura abaixo, mesmo na última fotografia, depois de ser muito cortada, a fita continua sendo uma só e resguarda sua torção.

Figura 3: Lygia Clark realizando o *Caminhando* (1963).

Como pode se intuir no decorrer do corte a largura da faixa vai diminuindo. No entanto, essa faixa resguarda outra característica contraintuitiva e matematicamente comprovada: se houvesse uma tesoura infinitamente fina, seria possível continuar

cortando a faixa, infinitamente. Em uma carta datada de 1968 para seu amigo, o artista Hélio Oiticica (1936-1980), Lygia Clark discorre sobre a importância do *Caminhando* como ponto crucial de virada em seu modo de trabalhar, marcando, sobretudo, a importância que os gestos e a experiência passam a ter:

Para mim, o objeto, desde o *Caminhando*, perdeu o seu significado, e se ainda o utilizo é para que ele seja o mediador para a participação. As luvas sensoriais, por exemplo, são para dar a medida do ato e também o milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida. Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revelá-lo como se fosse uma experiência primeira. A mim não importa ser colocada em novas teorias ou ser de vanguarda. Só posso ser o que sou e pretendo ainda realizar os tais filmes em que o homem é o centro do acontecimento. (CLARK, 1998, p. 60, 61)

É curioso observar essa passagem brusca do comentário sobre *Caminhando* para a manifestação do desejo de realizar filmes. O que um processo de realização cinematográfica pode ter a ver com uma proposição que parece em tudo oposta à produção e montagem de um registro audiovisual? Cortar a fita supõe um gesto silencioso que culmina na destruição do seu suporte, ou seja, de seu substrato visível. Do ato, não resta nem visibilidade, nem som. Lygia declara seu interesse pelo “milagre do gesto” e por uma expressão humana que se apresenta como “experiência primeira”. Como pode o cinema se inserir nesse campo de inquietações? De que maneira o fazer cinematográfico pode disparar — coletivamente — **gestos imprevistos** formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**? É a partir dessa questão que me endereço ao cinema brasileiro contemporâneo. Para tanto, cabe observar os filmes desde os seus **processos** de produção. Supõe-se, aqui, que as múltiplas respostas para essa pergunta não se encerram nos filmes, mas apresentam-se também nos atos efêmeros que se dão no fazer, aquém e além das imagens e dos sons que restam nas montagens finais³.

³ No livro *Esferas da Insurreição – Notas para uma vida não cafetinada* (2018), a autora Suely Rolnik pensa processos de subjetivação no capitalismo contemporâneo tomando a proposição *Caminhando* como ponto de partida. Rolnik sistematiza as possibilidades de corte de *Caminhando* em dois grupos: aqueles que cortam a fita sempre passando pelo mesmo ponto, como se seguissem uma reta, e aqueles que produzem curvas ao cortar a fita. Como é possível perceber pelas ilustrações do livro, o segundo modo de cortar produz um resultado mais complexo, com a fita de moebius ampliando-se mais e com mais curvas. Segundo a autora, o primeiro modo de cortar, quando se passa sempre pelo mesmo ponto, está ligado à reprodução do mesmo e o segundo, quando se evita a passagem pelo mesmo ponto, à produção de diferença. Para Rolnik, o primeiro modo de cortar representa um modo de subjetivação reacionário, enquanto o segundo modo representa um modo de subjetivação progressista. Nesta tese, gostaríamos de deixar de lado as reflexões de Rolnik por privilegiarmos a concepção de Clark sobre o ato de cortar a fita. A artista se interessa pelo gesto no *Caminhando* porque acredita precisamente que cada indivíduo corta a fita de maneira singular, de forma que seria impossível uma sistematização que divida bruscamente dois grupos de tipos de corte. Além do mais, Clark se interessa por *Caminhando*, por considerar que o ato de cortar pode apresentar para o participante uma maneira específica de perceber o tempo, dependendo da qualidade de

Como podemos observar nas diferentes abordagens descritas, há a compreensão da imagem não como um meio de comunicação, não como o suporte de uma fala elevada, de um significado transcendente que cala o espectador, mas como **gesto**. Acompanhando Agamben, segundo o qual o gesto é “comunicação de uma comunicabilidade” (2008, p.13), expor a imagem como gesto significa destituí-la de toda a sua transcendência, apresentando-a “na sua própria medialidade, no seu próprio ser meio” (*idem*). O interesse pelos **processos** nos anos 1960, em consonância com o construtivismo e o simbolismo, passou pela concepção da imagem enquanto **gesto** desde o seu modo de fazer, suscitando sua capacidade de reverberação a partir da qual poderia produzir um **campo comum de experiências inaugurais** e suscitar, assim, não interpretações, mas **gestos imprevistos**. Uma vez que as imagens, afinal, não acabaram, o que talvez esses cineastas, artistas ou propositores tenham enfraquecido seria as perspectivas de análise formalistas ou interpretativas, dando lugar a relações propriamente éticas. Se para Agamben “a política é a esfera dos puros meios, isto é, da absoluta e integral gestualidade dos homens (2008, p.14)”, a crítica encontra a política se debruçando — isto é, fazendo um gesto de corpo ela mesma — sobre a imagem compreendida enquanto gesto.

Embora o Fluxos e os situacionistas tenham deixado um legado para o pensamento cinematográfico, a maior parte da fortuna crítica dessas produções encontra-se ligada ao campo das artes visuais. Um dos motivos possíveis da baixa presença de análises e comparações com esses processos nos estudos de cinema é a grande força da vinculação entre a ideia de produção cinematográfica com um modelo industrial desenvolvido no século XX. No ensaio de Cezar Migliorin, “Por um cinema pós-industrial — Notas para um debate”, publicado na revista *Cinética* em 2011, o autor oferece contribuições fundamentais para esse debate. Migliorin aponta a existência de tecnologias e experiências estéticas que permitiam a realização de filmes com processos bem distintos do modelo industrial e mobilizavam público, crítica e circulação em festivais no início da década de 2010 no Brasil. No entanto, paradoxalmente, os debates ainda se centravam muito na necessidade de que esses cinemas múltiplos alcançassem a “profissionalização” necessária para se tornarem industriais, como se somente ao atingir esse patamar se tornassem realmente relevantes para a história do cinema. No entanto, a ética buscada por processos que se abrem ao impensado, concebendo a própria feitura da imagem como um

atenção com que se realiza o ato. Quando Rolnik divide os modos de cortar levando em consideração uma abstração matemática, um “ponto”, algo que não existe objetivamente em uma realidade material, relaciona-se com a proposição desprezando a duração como dimensão fundamental da participação.

gesto no mundo, é radicalmente distinta da lógica do cinema industrial. Como descreve Migliorin em relação à lógica industrial, para que ela se efetive: “É preciso que, no limite, entre projeto e produto não haja alteração e que tudo funcione em absoluta previsibilidade” (MIGLIORIN, 2011, n.p.). Como pergunta o autor:

que direito e que possibilidades de experiências sensíveis e subjetivas o sujeito tem nesse processo de transformação da matéria-prima em bens industriais, em produtos? Assim, na indústria há dois lugares claros a serem ocupados: aqueles que são proprietários dos meios de produção e aqueles que operam sem os meios — os trabalhadores. Enquanto, na ponta da cadeia produtiva, o dono do capital opera mimetizando o próprio capital — desgarrado, em fluxo, sem lugar definido —, o trabalhador vive no espaço fechado, no salário definido, no gesto repetitivo, no cartão de ponto. Não é só a falta de dinheiro que o afasta do capital, mas todo o campo simbólico. Assim, mais do que um sistema de produção, a indústria é um regime discursivo e estético que opera no sensível, no dizível e no visível. (*idem*)

Compreende-se que o cinema industrial, tomado como paradigma das discussões e, portanto, das elaborações de legitimação e formulação de políticas públicas, exclui os cinemas que se fazem *caminhando*, ou seja, abertos ao milagre dos gestos que acontecem no fazer-se e escapam a qualquer projeto. O modelo industrial exclui em grande medida processos que abrem os produtores e espectadores ao impensado. Torna-se necessário, portanto, construir ou mobilizar ferramentas críticas para pensar as políticas próprias dos processos de produção que se dão à margem da indústria.

Antes de prosseguir com a reflexão acerca da forma como os processos podem formar um **campo comum** de **experiências inaugurais** abertas a **gestos imprevistos**, cabe um alerta fundamental. Da década de 1960 em diante, nota-se que as apropriações mais hegemônicas da ideia de “participação” nas produções audiovisuais se diferem radicalmente das motivações emancipatórias de Lygia Clark ao utilizar esse termo. Para a artista, a imanência do ato de participação em seus trabalhos abriria a percepção dos indivíduos a uma experiência não automatizada em relação aos hábitos próprios de um certo modo de habitar o tempo histórico, permitindo uma percepção diferenciada e, portanto, potencialmente crítica do presente. No entanto, como lembra o crítico de cinema e documentarista Jean-Louis Comolli, desde a virada do século XXI, uma celebração da ideia de “participação” em diversos campos de produção audiovisual, longe de ser partidária de uma autonomia crítica e criadora dos participantes, configurou-se como meio de assujeitamento radical dos indivíduos postos em relação. No início dos anos 2020, com a presença mais forte das redes sociais, além de dispositivos comunicacionais

interativos por toda a parte, uma pergunta colocada há quase duas décadas por Comolli pode ser relançada com urgência nitidamente maior:

Na era dos clipes, dos videogames, da publicidade, dos reality shows, o que temos a fazer em relação ao cinema? Na época das simulações, dos oráculos, dos roteiros, das sondagens, das previsões e das precauções, a **que outro presente o cinema pode nos abrir?** (2008, p.9, grifo da autora)

Naquele momento, o crítico observava como os dispositivos contemporâneos de produção audiovisual convocavam cada vez mais os espectadores a se tornarem os sujeitos da experiência, seja como pessoa filmada nos *reality shows* ou como jogador nos *videogames*. No entanto, a “participação” não necessariamente garantia uma possibilidade de agência singular, capaz de abalar as moldagens pré-estabelecidas pelos criadores das condições da experiência: “jogar, atualmente, é adquirir uma *performance* máxima no interior de um sistema, sem poder mudar de sistema, muito menos ser mudado por ele” (*Idem*). Diante dos jogos duros, cujas regras e limites são bem conhecidos pelos espectadores, resta a estes se portarem como “senhores”, capazes de avaliar, julgar, idolatrar ou repudiar o desempenho alheio. Cabe a esses “senhores” observar ou mesmo garantir — a uma distância segura — a vitória ou a aniquilação do outro. Os *caminhos* de atuação dos participantes seriam, em muitos casos, curtos e fechados.

Para Comolli, em oposição a esse modo autoritário de propor relações entre “participantes” de uma obra, o cinema, especialmente o que dialoga com os modos de produção do documentário, poderia criar processos em que se joga em mesas cujas regras são desconhecidas de antemão. Existiria, portanto, um certo modo de fazer cinema aproximável da noção de participação cara à arte de Lygia. Esse tipo de cinema, abrindo-se a dinâmicas relacionais capazes de abarcar o **imprevisto**, poderia constituir topologias relacionais infinitamente variáveis, como *Caminhando*. Os cinemas que efetivamente se abrem a processos que abarcam os imprevistos do real podem, segundo Comolli: “dar início à obra do lugar do outro, lugar a ser construído com ele, lugar que coloca em jogo o nosso, e talvez o ameace, e talvez também lhe dê sentido” (*Ibid.*, p. 12-13). Percebe-se que os processos implicam sempre uma ética, seja de submissão ou de emancipação. É importante notar que, sem dúvida, essa ética do fazer se estende da relação com os participantes às possíveis relações com os futuros espectadores, a partir do lugar que será construído para que possam ver, ouvir e pensar:

Há na operação de captação e reprodução mecânicas (da fotografia ao cinema) um suplemento ou um resto, um desconto, o excesso de um impensado — mediante o qual, com efeito, a operação ainda precisa ser pensada. Mas essa inocência sonhada é tanto mais perdida como raros são os fabricantes de programas audiovisuais capazes de ainda se maravilhar com aquilo que produzem. O milagre é cassado por antecipação. É a vez do cálculo se tornar objeto de crença. Entramos em uma bolsa de valores em que os senhores e seus aprendizes especulam sobre a capacidade de crença dos clientes/consumidores. (*idem*)

Para Comolli, o que há de especial nesse “resto”, que é fruto do “excesso de um impensado”, é a capacidade das tecnologias do cinema de permitirem, justamente, uma escrita que se desprende das intencionalidades de um autor. Há algo na relação corpo e máquina que não se reduz a nenhum comando. O ato de filmar permite a abertura de uma brecha de inscrição involuntária do real que acende a curiosidade do espectador. Trata-se de uma operação que “ainda precisa ser pensada” e que coloca o espectador e o autor em igualdade de condições, no que se refere à ignorância sobre o que está por vir. É curioso que Comolli tenha usado a mesma palavra que Lygia para descrever o interesse por esse “impensado” como crucial para a participação desejante e emancipada do espectador. Ele qualifica o impensado como campo de “maravilhamento” e chega a nomear o gesto como um “milagre”. Como disse ao seu amigo Hélio, na carta já citada neste capítulo, a artista aposta no fato de que as câmeras, que fariam um cinema próximo ao *Caminhando*, poderiam funcionar como ferramentas relacionais capazes de reativar o “milagre do gesto na sua espontaneidade que parece esquecida”. Aposta-se que essa abertura ao gesto se dá especialmente em processos que instauram uma duração específica, que retira os corpos de seus fluxos automatizados.

Se por um lado o cinema se configurou historicamente, “ao mesmo tempo, como produto e maior agente de roteirização do mundo (*ibid.*, p.10), por outro lado, também pode se apresentar como “arma” ou “ferramenta” de encontro com o real. O gesto, não sendo a representação de uma ideia roteirizada, um mero suporte de uma ação já escrita ou pensada, insurge como um acontecimento do corpo em relação com um fora que escapa a toda previsão. Comolli assinala essa possibilidade de desdobramentos gestuais, que se dão no ato de filmar, justo ao sublinhar a experiência temporal desse tipo de proposição: “Eu dizia a mim mesmo, ainda digo, que filmar é percorrer um tempo de experiência em que a relação do sujeito com o seu corpo e sua palavra se desdobra e, ao mesmo tempo, se intensifica” (*Ibid.*, p.125). Essa afirmação nos dá uma pista importante para pensarmos as políticas dos processos: há de se atentar para os diferentes modos a que se abrem a “percorrer um tempo”. Resta, portanto, esmiuçar os modos como um

processo pode produzir **gestos**, reparando na maneira específica com que se relaciona com o tempo. Como notaremos na análise aprofundada dos projetos de filmes de Lygia Clark, e nas diferentes práticas cinematográficas de Deligny, há um interesse especial pela experiência singular de **duração** que cada **processo** pode oferecer. Vale, sobretudo, esmiuçar este ponto fundamental: a possibilidade de um **processo** instaurar uma **duração** específica, que insere os participantes em uma relação singular com o **tempo**.

1.3 Os processos e as políticas da duração

Nas respectivas práticas fílmicas de Lygia e de Deligny, que têm como foco a experiência do processo de realização, verifica-se como certos usos coletivizados das tecnologias audiovisuais podem provocar deslocamentos nos hábitos dos participantes, desviando-os, assim, do campo da consciência, restrito ao atual. Dessa forma, tanto Lygia como Deligny buscam criar estratégias de ruptura com a automatização dos corpos que se instituiu nos processos de modernização das cidades ocidentais. O pensamento de Henri Bergson em conexão com Gilles Deleuze permite a análise de como se dá a relação entre corpo, percepção e memória nos trabalhos de Lygia e Deligny a serem estudados mais a fundo nos capítulos seguintes. Em Lygia, a ativação do campo sensorial nos participantes de suas proposições não só amplia o campo das sensações, como ajuda a evocar imagens da lembrança, deslocando o corpo do campo limitado da consciência e abrindo-o a mais camadas de virtualidades. As práticas coletivas propostas pela artista, como a *Baba Antropofágica* (na fotografia a seguir), também ajudam a desfazer a percepção dos limites entre um e outro indivíduo, propondo novas balizas para se pensar modos de estar junto.

Figura 3: *Baba antropofágica* (1969).

Já Deligny, com as cartografias (a serem estudadas com mais precisão no capítulo dedicado à sua trajetória) busca criar um modo de observação dos gestos que escapam ao costumeiro. A partir desses mapas desenhados, ou seja, de uma operação de produção de imagens, torna-se possível propor para o coletivo modos de se transformar a partir dos gestos singulares e, com isso, transformar toda a constituição e coreografias possíveis do meio em questão.

Como veremos nas análises dos trabalhos de Lygia e Deligny, nos capítulos a eles dedicados, nota-se que é sempre determinante o modo como a duração instaurada pelos processos afeta a percepção do espaço e tempo pelos corpos implicados na ação. Por ora,

apenas para ficarmos com um exemplo, vale retomar o *Caminhando*, trabalho já descrito que dispara o desejo de Lygia de realizar filmes e que foi crucial para elaborar o problema desta tese. *Caminhando* integra seu percurso de abandono da bidimensionalidade para uma nova fase que se faz a partir da construção de topologias abertas, moldadas na junção das três dimensões espaciais e das operações de movimento do manejo dos participantes. Para Lygia, a indeterminação que se funda nesses processos relacionais equivale a uma reconfiguração dos limites entre arte e vida: “Agora sei o porquê da minha luta incessante em relação ao plano. Está na mesma relação da minha luta entre vida e arte” (CLARK, 2012, p. 88).

Quando o trabalho de Lygia deixa o plano (a bidimensionalidade) e entra em outras dimensionalidades, desemboca no **gesto** que acontece no tempo. Assim, da “forma móvel sustentada no espaço” (PEDROSA, 2006, p.29), momento de transição em que seus objetos ainda existem em si, mas dependem da ativação do espectador, como acontece com os *Bichos*, Lygia chega ao “acontecimento no espaço-tempo” (*idem*), quando os objetos já são meros mediadores para que o **gesto** aconteça. Lygia passa, assim, a investigar o que ela chama de “mística do homem contemporâneo, a inauguração do momento como a saudade cosmológica” (CLARK, 2012, p.88). Essa “inauguração do momento” se dá, em *Caminhando*, com “o milagre do gesto”, que, segundo a artista, parecia desestimulado ou quase interdito, devido aos fluxos automatizados impostos aos corpos pela forma de vida dominante moderna, urbana e ocidental. Na época de realização de *Caminhando*, Lygia declara em seus diários ter tido a sensação de possuir um “pulmão afetivo cósmico” (2012, p. 88) e de, ao respirar, sentir-se “entrando no ritmo topológico do mundo” (*idem*). Nesse mesmo dia, em contraposição a essa efêmera sensação, ela escreve que teve a consciência de ser um “produto da época” (*idem*), um período histórico que, segundo ela, trazia em si um “significado imediatista”, implicando um “processo dilacerante” (*idem*). Ela descreve: “a briga entre isto que é a própria expressão vida e o outro lado que me obriga a assistir a ela da janela, tendo a percepção e não usufruindo do que esta percepção me dá, é que é o lado trágico dentro de mim” (*idem*). A possibilidade de emergência de gestos singulares implicados na duração parece, em alguma medida, reverter esse lado trágico. O gesto de cortar em *Caminhando* coloca o corpo em relação com o real, ou seja, com os acontecimentos indeterminados que se dão no espaço-tempo constituído pela duração do próprio ato de cortar, de cada participante. Dessa forma, *Caminhando* oferece a experimentação de uma forma de se relacionar com o presente a partir de uma duração singular. A aposta de Lygia é de que o

indivíduo, nessa relação concreta e corporal, possa, assim, retirar-se do fluxo impessoal de um tempo abstrato e imposto pelo hábito, o tempo da marcação objetiva de um relógio. Em oposição à experiência do tempo habitual, a participação nos trabalhos de Lygia Clark permite que se acesse um tempo variável e variante aberto às inscrições das marcas pelos acontecimentos vividos por corpos porosos às relações.

Para compreender melhor com *Caminhando* pode se apresentar como uma experiência potencialmente crítica para pensarmos a relação entre gesto e duração, cabe relembrar alguns preceitos da conceituação de Michel Foucault, em torno da noção de sociedade disciplinar, e de Bergson, em relação a diferentes modos de se acessar a memória. Quando Lygia se declara “produto da época”, remete a uma certa relação com o corpo, impactada pelas tecnologias de poder do regime disciplinar, com suas arquiteturas, funcionalidades e hierarquias, que constroem anatomias políticas dos corpos com o objetivo de aumentar suas forças produtivas, medidas pelos termos econômicos de utilidade.

O avesso desse poder se dá na diminuição da potência política desses corpos, ou seja, de sua capacidade de desobedecer ao ritmo imposto pela coreografia rígida das cadeias produtivas, acessando singularidades. No regime disciplinar, os corpos devem se formatar, em todos os seus mínimos gestos, na relação com as topologias do poder. Os gestos devem ser controlados em função de uma eficácia ótima: “Sobre toda a superfície de contato entre o corpo e o objeto que a manipula, o poder vem se introduzir, amarra-os um ao outro” (FOUCAULT, 1987, p. 179). Trata-se “menos de extorsão do produto, do que de laço coercitivo com o aparelho de produção” (*idem*). Em *Caminhando*, em vez de se propor um laço coercitivo entre os objetos e o corpo do participante, espera-se que a ação permita que cada um perceba o tempo de modo desautomatizado e indeterminado.

Na sociedade disciplinar, tal como se configurou nos espaços urbanos ocidentalizados de modo mais acabado até meados do século XX, para além da exploração econômica que se dá na extração do lucro, há uma exploração do corpo no sentido de reduzir suas faculdades perceptivas e sensoriais na própria relação entre corpo e objeto estabelecida pelas engrenagens da disciplina. É importante perceber, por ora, como tempo e espaço estão sempre imbricados, o que faz com que as arquiteturas do poder também sejam fundamentalmente associadas à temporalidade das ações: “O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (*idem*). No capítulo dedicado a Deligny, veremos como as operações de produção de imagem desfazem os modos como o poder se faz valer nas arquiteturas espaço-temporais de distintas

instituições ligadas à educação, punição ou ao atendimento clínico, especialmente as dirigidas a crianças.

Foucault demonstra, então, como os sujeitos modernos são impelidos a se inserirem no tempo impessoal das cadeias de produção mecânicas. Assim sendo, os indivíduos são forçados a se submeter bruscamente ao hábito. Nesse contexto, retomando os termos de Bergson, a eficácia disciplinar exige a maior supressão possível da “memória espontânea” em detrimento da “memória aprendida”. Enquanto a memória convocada pelo hábito é aquela que serve às ações cotidianas das atividades automatizadas, como os gestos repetitivos de atividades simples e práticas repetidas todos os dias, sejam de higiene, trabalhos domésticos ou fabris, a memória espontânea é aquela que interpela o presente com aparições inconstantes do passado, memórias de infância ou ligadas a experiências marcantes que afloram inesperadamente e sem qualquer sentido de eficácia. Diante dessa colocação, cabe investigar melhor a astúcia de Lygia ao criar como saída crítica à sociedade disciplinar justo esse gerúndio, *caminhando*. Sua operação em *Caminhando*, ao propor que o indivíduo perceba o presente do gesto ao cortar a fita, retira o participante desse tempo disciplinar que, como demonstrava Foucault, é um tempo que “penetra o corpo”, moldando-o. A percepção do gesto de cortar, por deslocar o campo sensorial do seu regime habitual, pode ativar a memória espontânea, essa que desfaz o tempo abstrato. Em *Caminhando*, a mão, com seu ato ativo de cortar, penetra, portanto, um tempo aberto. No capítulo dedicado à Deligny, perceberemos como alguns de seus procedimentos permitem um melhor acesso a formas de memória que se diferem da memória aprendida, habitual.

O deslocamento das análises de cunho bergsoniano elaboradas por Gilles Deleuze acerca do cinema torna possível, ainda, compreender melhor as implicações desse ato de cortar proposto por Lygia. Vale verificar as aproximações e diferenças entre a política da duração percebida por Deleuze no cinema moderno e a política da duração aqui proposta por Lygia. Ambos apostam na duração como condição para abrir a obra à participação daqueles que com ela se relacionam. No entanto, no cinema moderno, é o tempo do plano, primordialmente, que determina a duração a partir da qual cada espectador se relacionará, a seu modo, com o filme. Já em Lygia, é o gesto do participante que define essa duração, ou seja, importa mais uma duração que se dá no processo, independentemente de existir uma obra acabada ao final dele.

Para Gilles Deleuze, em sua reflexão acerca da montagem cinematográfica, existem dois tipos muito distintos de corte: o corte imóvel e o corte móvel. O corte imóvel

pressupõe uma estabilidade das partes separadas, como um conjunto disposto no espaço, todo visível, atual. Realizar um corte imóvel não implica uma mudança de qualidade das partes. Para compreender o que está em jogo nesse corte, basta lembrar da faixa circular normal de *Caminhando*. Se esta for cortada ao meio e a tesoura seguir até o ponto inicial, apenas teremos duas partes simétricas que, se reencaixadas, restituem a fita única sem prejuízo, tal como era antes. É uma subdivisão do conjunto; cada uma das partes não apresentará modificação substancial em suas qualidades. Já quando se corta a fita moebusiana, há uma transformação radical de toda a fita, tornando irreversível a tentativa de um retorno ao estado anterior. Em *Caminhando*, que é uma experiência que só dura enquanto o ato de cortar durar, o **gesto** de cortar tem um efeito sobre o indivíduo e também sobre o objeto que manipula; ambos estão nessa Relação, que ganha consistência na **duração** que dela advém.

Ao discorrer sobre o *Caminhando*, Lygia afirma: “a unicidade da coisa é patente: ninguém corta da mesma maneira” (apud PEDROSA, 2006, p. 30). Trata-se, portanto, de um corte móvel, que muda a qualidade de todos os termos em relação, na medida em que faz variar todos os termos, uma vez que estão submetidos a uma **duração** sempre única e variável. Esse corte já não opera em um conjunto, mas apresenta efeitos no Todo. Para Deleuze: “Se fosse possível definir o Todo, nós o definiríamos pela Relação” (2018, p. 24). O que interessa não é a “propriedade do objeto”, mas a relação que é sempre “exterior aos seus termos”. Compreende-se melhor, agora, como Lygia, com sua proposição, enseja a criação de um **campo comum** para uma **experiência inaugural** que permita o despontamento de **gestos** sempre **imprevistos**. Sendo fruto das relações, esses **gestos** abalam simultaneamente tanto as qualidades do indivíduo como da paisagem e objetos que o circundam — abalam, em suma, o Todo. Na década de 1960, as proposições de filmes que cria poucos anos após elaborar o *Caminhando* inscrevem-se nesse embate entre simplesmente perpassar uma topologia dada ou poder integrar-se ao seu ritmo alterando-a vivamente. Seus projetos de filmes buscam abrir caminhos para que os corpos encontrem pontos de fuga diante dos automatismos impostos, podendo variar com o Todo.

É relevante perceber como esses processos e reflexões de Lygia se dão justo no momento histórico em que Gilles Deleuze verifica uma crise no modo de organização das imagens cinematográficas. O filósofo percebe essa crise com o surgimento, na segunda metade do século XX, da necessidade de criação de imagens que estabeleçam novas relações com o corpo, ou seja, novas relações na forma como o sistema sensorio-motor

se desdobra em ações, percepções e afecções. Em seu livro *Cinema 1: a imagem-movimento*, Deleuze aponta alguns fatores ligados à crise do sistema sensório-motor, tais como “a guerra [referindo-se à Segunda Guerra Mundial] e seus desdobramentos, a vacilação do ‘sonho’ americano sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a escalada e a infiltração das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas” (DELEUZE, 2018, p. 306). Ele destaca que os clichês passam a moldar, com mais intensidade, não só a paisagem do mundo, como a própria formação de subjetividade dos indivíduos:

São essas imagens flutuantes, esses clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um, e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre outros no mundo. (DELEUZE, p. 309)

A partir da segunda metade do século XX, os corpos e subjetividades, mais do que moldados em instituições ou espaços de confinamento disciplinares, passam a ser modulados pela difusa circulação dos clichês e das palavras de ordem. A presença mais intensa dos dispositivos de comunicação dispensa as paredes e relógios que marcam as entradas e saídas dos indivíduos. O controle agora se dá, sobretudo, com a circulação incessante de informação, ditando novos ritmos de aceleração da percepção, das condições de acesso à memória e de produção um pensamento crítico. Deleuze faz uma aposta declarada na capacidade do cinema de fraturar esse circuito aparentemente totalizante e inquebrantável dos clichês na produção de subjetividades e formas de vida. Parece que o cinema, meio tão povoado pelos clichês, seria, no entanto, privilegiado para produzir imagens capazes de rearranjar o mundo e as sensibilidades de modo crítico. É válido notar, que, embora o filósofo não se detenha mais aprofundadamente à análise de processos cinematográficos, no trecho a seguir destaca como uma certa organização própria do fazer fílmico, com seu tempo particular, pode permitir que uma imagem apareça:

Talvez as **condições especiais** sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica, da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a **organização** do cinema que faz com que seu criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, **disponha ao menos de um certo tempo para ‘cometer’ o irreversível**. Ele tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra eles. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de construir um empreendimento positivo. (ibid., p. 312, grifos meus)

Vale a pena sublinhar o uso da palavra “cometer” para se referir à feitura de algo “irreversível”. Cometer é derivada da palavra *commitere*, do latim. *Com* significa junto, enquanto *mittere* remete a “enviar” ou “colocar”. Podemos pensar que o cineasta não simplesmente coloca ou envia uma imagem para circular no mundo — esses gestos são *cometidos* porque estão diretamente ligados a uma relação específica *com* o tempo, com a *duração* própria do processo. Despoja-se de uma possível autoridade do autor que imporia suas imagens ao mundo. É também o tempo do processo que dá forma às imagens. E é só porque as imagens se fazem na *relação* inextricável com o tempo é que são algo “irreversível”. Não são partes separáveis que podem se somar a um conjunto, mas fruto de uma relação aberta com o Todo, com o tempo posto em variação. Possivelmente, ao nomear sua proposição com um gerúndio, *Caminhando*, Lygia Clark buscava enfatizar justo essa relação entre o ato de produção e sua temporalidade. Se a fita não tem dentro e fora, também não tem frente e verso, não sendo possível virá-la e desvirá-la incessantemente, o que extingue a pretensão de um fim. Não há caminho prévio a ser traçado, mas é no ato de cortar que o *Caminhando* se abre e se torna irreversível (na literalidade de sua topologia), precisamente porque é feito *com* o tempo.

No entanto, diante dessa relação produtiva com o pensamento de Deleuze, cabe observar como certas clivagens também distanciam Lygia e Deligny do *corpus* empírico de filmes analisados pelo filósofo. No livro *A imagem-tempo* (1985), no qual se dedica aos filmes que respondem à crise da imagem-movimento, ainda tributária da crença em um funcionamento estável do sistema sensorio-motor, Deleuze analisa, na maioria dos casos, grandes autores do cinema e suas obras finalizadas. Mesmo quando há menção a cineastas que buscam trabalhar com pessoas anônimas, como no caso do neorealismo italiano ou na breve menção ao cinema novo brasileiro, ainda parece haver um destaque para a assinatura do diretor. Um dos poucos intercessores elencados por Deleuze, que desestabiliza mais sua condição de autoria, evidenciando a partilha na construção de seus trabalhos, é o francês Jean Rouch. Esse recorte efetuado no livro de Deleuze, portanto, pode levar a crer que o pensamento que o cinema ergue diante do perigo dos clichês é restrito à vidência de indivíduos com o estatuto especial de artista, este que produz o “povo por vir”.

Para Deleuze, o artista é uma figura especial, cuja sensibilidade superior capta virtualidades e as apresenta aos demais, podendo rearranjar comunidades, criar novos amálgamas para um povo que ainda não se reconhece enquanto tal. Cabe observar, contudo, que Lygia e Deligny distanciam-se desse paradigma do artista enquanto ser

extraordinário. Em seus processos errantes e fortemente coletivos, insistem na recusa desse estatuto de artista e apostam na sensibilidade de pessoas comuns (muitas vezes, excluídas da sociedade) como fonte promissora para a construção de novas imagens, ou, possivelmente, de filmes por vir.

O deslocamento inusual do gerúndio com a função de nomear algo desvia o substantivo para um tempo verbal. Podemos dizer que um caminho, como substantivo, pertence a alguém, ou foi traçado por outrem, mas a nomeação de *Caminhando*, no inacabamento que nos apresenta, parece resistir, também, a uma noção de pertencimento. *Caminhando* sublinha uma temporalidade específica, ressalta a presença de uma **duração**. Ao declarar seu interesse pelo cinema, Lygia afirma buscar “o fazer-se” dos filmes, desfazendo mais uma vez a fronteira exata entre verbo e substantivo, o que evidencia uma nomeação que esgarça e ameaça a noção de objeto, pois reivindica uma relação inextricável de qualquer coisa com a duração.

O mesmo ocorre com o uso do infinitivo por Deligny ao nomear suas práticas de cinema, a serem esmiuçadas mais à frente, como “camerar”. Podemos dizer que uma câmera pertence a alguém, ou que um filme é assinado por outrem, mas o “camerar” nos situa diante de uma operação que não se atribui a um sujeito, bem como não se encerra em um objeto, sublinhando, contudo, uma forma específica de habitar o tempo. Ao longo da tese, servindo-nos das reflexões elaboradas por Lygia Clark e Deligny, veremos como esse problema suscitado a partir de *Caminhando* se desdobra no modo como, ao propor **processos** que abrem os participantes a experiências específicas de **duração**, alguns cineastas brasileiros, com destaque para Adirley Queirós, conseguem produzir um **campo comum** de **experiências inaugurais** que permitem a emergência de **gestos imprevistos**, culminando na extração de imagens que resistem aos clichês. A própria recusa da necessidade de um filme “acabado” como resultante dos processos parece ser uma tomada de posição radical contra o clichê: há de se combatê-lo, mesmo que o preço seja a ausência de um filme.

Nesta tese, a opção por interpelar o cinema a partir de processos que pensam o fazer imagem enquanto gesto, em vez de campo de representação de ideias pré-concebidas, é uma tomada de posição teórico-metodológica em relação aos filmes estudados. É esse excesso, ou seja, algo que extrapola o programável e que só pode se dar no **processo**, que permite uma convocação do participante, e posteriormente do espectador, de modo emancipado. A operação do fazer não aparece como o resultado do que o autor pensou, mas, de modo mais instigante, como algo ainda a ser pensado. A

possibilidade de os processos cinematográficos produzirem um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais** dando a ver **gestos imprevistos** inscreve, portanto, no campo dos estudos de cinema um problema primordialmente **ético**, que supõe o oferecimento de um lugar ao outro (o participante ou o espectador) para que o cinema seja, enfim, uma comunidade aberta ao pensamento de qualquer um. Para seguir com o problema da tese, resta verificar como os processos cinematográficos podem nos abrir a experiências renovadas com o presente, que fazem reverberar essa mesma ética reivindicada tanto no “fazer-se” de Lygia Clark como no “camerar” de Deligny.

O breve histórico aqui apresentado serviu para apresentar como o século XX foi marcado por um contexto amplo de tentativas de pensar os processos de produção e circulação de imagens não só como formas de representar o mundo, mas também como modos de constituir um **campo comum** de **experiências inaugurais** que permitam a emergência de **gestos imprevistos**.

2. FERNAND DELIGNY — CAMERAR COMO CONDIÇÃO DE EMERGÊNCIA DOS GESTOS E DO TERRITÓRIO

Os homens fizeram uma imagem deles mesmos que se reproduz com sombras.

Pelo que eu penso, é essa imagem adquirida aprendida, integrada, inveterada que obscurece o resto.

É esse resto que, ao escrever, tento evocar.

(Fernand Deligny)

É o simples estatuto de objeto das câmeras que gera o encanto de Fernand Deligny para com elas. Não exatamente por estarem ligadas a uma noção de objetividade e garantia de transmissão de uma verdade transcendente, que viria validar a certeza de uma representação ou conhecimento verificável por um método preciso. Ao contrário, interessa-lhe, antes, a câmera enquanto objeto concreto, material, uma ferramenta qualquer que se interpõe entre o indivíduo e o mundo, em seus deslocamentos cotidianos, em seus gestos mais corriqueiros. Se, em vez de ser esquecida ou naturalizada, a câmera é ressaltada, a crença em uma visão direta ou totalmente subjetiva da realidade se vê abalada. Esse objeto, a câmera, do qual Deligny infere um verbo intransitivo, *camerar*, é capaz não só de produzir filmes, mas de produzir um modo de ver e de estar no mundo. Um modo de ver artificial quebra a noção de suposta autenticidade de cada indivíduo. A técnica, por ser compartilhável, cria um modo de ver potencialmente comum a seus usuários. Ao enfatizar um modo de relação com a técnica, a noção de *camerar* desnaturaliza as premissas idealistas de um certo cinema. As reflexões de Deligny, com o uso notável desse verbo inventado, levam a crer que o fazer fílmico, tal como abordado por ele, vai além da realização de filmes e desemboca — coletivamente — em **gestos imprevistos**, formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**.

Deligny insiste no uso reiterado da palavra “*camerar*”. A recusa da palavra “*filmar*”, que pressupõe a existência futura de um filme, evidencia a recusa da noção de “*ponto de vista*”. Se o ponto de vista pertence a um sujeito, há o risco dele se firmar como limitação à construção de uma forma de ver junto e, ainda mais, de ver no infinitivo, ver

asilo⁵

Nesse poema, dedicado ao cineasta Chris Marker, que Deligny reconhece como um cineasta capaz de criar comunidades a partir de suas práticas cinematográficas, há uma linha de raciocínio que liga a fratura do sujeito causada pela imagem com aquilo que engaja os indivíduos na experiência do comum. Seguindo com as palavras do poema de Deligny:

uma imagem — em si
 — não existe.
 a imagem é um fato
 comum a alguns
 e um fato, é o jeito de dizer.
 A imagem da qual eu falo é uma palavra
 para nada
 difícil de admitir.

palavra fora do jogo (da
 linguagem)

Se se admite
 que um filme de
 cinema
 é feito para suscitar IMAGENS
 é que, enfim ...
 a gente vê bem a que ponto
 IMAGENS é comum entre quem filmou
 e quem vê o filme
 comum ainda pelo fato
 de que IMAGENS não vem de *Soy*

Mas, então, de quê?
 de uma espécie de
 nós
 cuja falta é
 sentida
 e comum,
 devemos concordar
 não se trata de
 reunir muitos para prever as imagens,
 para discutir sobre elas,
 ou , por que não, votar nelas?

Por que não?
 é que a imagem
 não é linguagem
 todos podem
 abaixar a voz
 e quem realiza esse filme
 pode parecer estar só, tão só como estaria
 um pescador com o anzol.

⁵ DELIGNY, 2021, p. 273. Tradução nossa. No original: “Être d’asile/ c’est faire brèche/ être d’images/ c’est faire brèche/ il s’agit de cinéma/ une salle de cinema donne asile à des gens/ pour moi/ aile/ images/ même mot/ et no pas la même mot/ mais même chose/ sur laquelle ricochent ces mots-là/ et d’autres... / asile?/ ON voit de quoi il retourne/ image? / brèche dans le mur du ON/ image?/ asile”

quer queira ou não
 quer saiba ou não a
 imagem é comum
 comum e besta
 poderíamos dizer:
 besta como uma imagem
 [...]

IMAGEMs
 seria o fruto
 de uma comunidade efêmera Chris Marker ⁶

Neste capítulo, pretende-se analisar os diferentes modos como Deligny utiliza as técnicas de produção de imagens para formar um “nós”, ponto de cruzamento de indivíduos em redes que se tecem desfazendo a proeminência das agências individuais. Como veremos, sua trajetória se faz em estado de experimentação permanente, como se os “nós” devessem ser sempre um tanto frouxos, mutantes. Evita-se um método fechado, uma vez que “nós” por demais rígidos poderiam fincar “pontos de vista”, impedindo a emergência de “pontos de ver”. Se as imagens são bestas, que não tentem amarrá-las, domesticá-las. Deligny nomeia todas as suas experiências de práticas coletivas com a imagem — pedagógicas, clínicas ou simplesmente tecedoras de redes de compartilhamento de necessidades vitais — como *redes* ou *tentativas*. O inacabamento parece habitar suas práticas como uma ética: “Mas será que se pode — ou se deve — acabar uma rede?” (DELIGNY, 2016, p.30). Essa pergunta é formulada em um dos seus ensaios mais tardios, *O aracniano* (1982). Talvez já fosse tarde o suficiente para reconhecer como as diferentes *redes* ou *tentativas* pelas quais passou não se desfazem por completo, mas ressoam nas circunstâncias outras nas quais se implicam. Cabe investigar melhor os diferentes momentos de sua trajetória para compreender como a imagem se faz gesto que provoca novos gestos.

⁶ DELIGNY, 2021, p. 290-291. No original: “une image - en soi - n'existe pas./l'image est un fait commun à quelques-uns/ et un fait, c'est vite dit./L'image dont je parle est un mot pour rien/ difficile à admettre./mot hors-jeu (du langage)/ S'ils est admis/ qu'un film de cinéma/ est fait pour susciter l'IMAGES/ ce qui après tout.../ on voit bien à que point l'IMAGES est commune entre qui a filmé/ et qui regarde le film./ commune encore de par le fait que l'IMAGES ne vient pas de Soy/ Mais alors, de quoi?/ d'une sorte de nous/ dont le manque est ressenti/ et commune, il faut s'entendre/ il ne s'agit pas de s'y mettre à plusieurs pour prévoir les images,/ ou d'en discuter, et pourquoi pas de voter?/ Pourquoi pas?/ c'est que l'image n'est pas de langage/ tout chacun peut remiser sa voix/ et celui qui réalise ce film peut paraître être seul, aussi seul que le serrait/ un pêcheur à la ligne./ qu'il le veuille ou non/ qu'il le sache ou non / l'image est commune/ commune et bête/ ça pourrait se dire:/ bête comme une image [...] /l'IMAGES/ serait le fruit/ d'une communauté éphémère Chris Marker”.

Por fim, para pensar como os processos de realização fílmica podem provocar — coletivamente — **gestos imprevistos**, formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**, a partir da trajetória de Deligny, vale atentar para dois eixos fundamentais: o eixo espacial, cabendo notar como a relação com as imagens se dá sempre em ligação profunda com as contingências do espaço onde se fazem; e o eixo temporal, ao notarmos como a relação com as imagens é indissociável de um modo de perceber e habitar o tempo.

2.1. Traçar

As noções de *traço* e de *circunstância* são centrais nas reflexões e práticas de Fernand Deligny e atravessam seus trabalhos desde muito cedo. O *traço* se opõe ao significante, ao se configurar como o resto de um gesto: importam o ato e o movimento de sua feitura, tanto quanto as marcas que deixam. O *traço*, nunca uma ação totalmente voluntária e individual, é fruto das *circuntâncias*, e as *circunstâncias* são alteradas pelo *traço*. Trata-se de uma relação de transformação mútua que constitui um território, ou, nas palavras de Deligny, uma “tentativa”, uma “rede”, ou “asilo” — em suma, o traço cria um campo de experiência comum. O território, no entanto, é algo que subsiste apenas no *infinitivo*, na duração dos atos mesmo de constituição. Mais do que um mapa fechado, perceber um território é perceber uma coreografia dos *gestos*, dos *nós* móveis que se fazem e se desfazem na con-fiança coletiva. Essas abstrações, contudo, só têm beleza e sentido político, como veremos, porque Fernand Deligny as extrai de práticas absolutamente concretas e elementares, por vezes até corriqueiras.

Em 1938, quando lecionava na classe especial de uma escola pública localizada na Rue de la Brèche-aux-Loups, em Paris, Deligny iniciava sua investigação acerca das possibilidades do desenho. Com os elementos mais básicos de uma sala de aula — o quadro e o giz —, o educador especulava sobre as possibilidades da imagem como uma ferramenta tecedora de coletividades. O quadro negro não seria um espaço neutro para a reprodução de palavras ou números, tampouco para a ilustração de ideias. O quadro negro “involui” (MIGUEL, 2015, p.6). Torna-se, antes, uma superfície de madeira, e o que nele se risca é apenas um traçar, rastro dos gestos de uma mão que se move portando um giz.

Esse modo de atuação é extraído de lições apreendidas na observação das crianças da classe que reunia indivíduos com necessidades ditas de cuidados “especiais”, segundo ele — “especialistas em atitudes e maneiras de ser que surpreendiam o jovem que eu

era”⁷. A forma como utilizavam a palavra ensinava o jovem e inquieto professor a se relacionar com a linguagem não mais apenas pela via da significação. No contato com essas crianças da classe especial, como Marlon Miguel sintetiza, Deligny nota que “a palavra, antes de querer dizer alguma coisa, antes de significar, é um simples traçar” (MIGUEL, op. cit., p.6). Deligny passa a intuir, então, que se os desenhos infantis, por vezes, seguem essa mesma lógica, talvez estejam mais próximos do traço do que da significação.

Interessa, então, a consequência que Deligny extrai dessa maneira de compreender os esboços de traçar que as crianças efetuavam nos desenhos ou riscos em papéis: “um desenho infantil não é uma obra de arte: é um chamado para novas circunstâncias” (DELIGNY, 2018, p. 125). A palavra que não *quer* dizer, o desenho que não *quer* ilustrar. Talvez essas circunstâncias novas sejam a abertura de um espaço mais livre de intencionalidades, no qual o querer é, em algum grau, ofuscado. Enquanto os meios ganham importância — o quadro negro, o papel, o som e o ritmo das palavras —, as mãos e cordas vocais dos indivíduos podem “involuir” também. Em outras palavras, sugere-se uma apreensão do sentido que extraia o pensamento não como representação de ideias abstratas, mas como elaboração que se dá também pelo movimento no campo das materialidades em relação, em suma, pela própria exposição dos gestos no ato de desenhar.

Nas aulas de Deligny, o desenho era utilizado em uma prática comum no ensino infantil, a contação de histórias. Os desenhos eram uma materialidade a que todos tinham acesso ao mesmo tempo, coletivamente. Deligny apostava nos rabiscos como possibilidade de constituição de um solo comum para a imaginação coletiva. Não concebia os desenhos dos alunos como meros significantes para acessar imaginários dados. Os traços não representavam personagens ou objetos, mas eram “traços-objetos-personagens” eles mesmos (DELIGNY apud MIGUEL, 2015, p. 5).

Essa elaboração surge de uma ocasião específica. Em uma aula, ainda se portando como um professor comum, havia convocado um aluno para desenhar um retângulo. Diante dos traços amorfos, porém realizados com afinco, ocorreu a Deligny que se perguntasse o que o menino tinha tido a intenção de fazer o exporia ao julgamento da turma. Os “bons alunos” seriam capazes de verificar a falha ou sucesso do projeto pensado. Sua reação foi se desfazer da posição de mestre tradicional. Decidiu se esquivar

⁷ DELIGNY, 2008, p. 351, tradução da autora, como todas as demais apresentadas nas notas de rodapé. No original: “experts en attitudes et manières d’être qui surprenaient le gamin que j’étais.”

do “lado errado da inquisição” (ibid., p. 7), aquele de onde é possível interrogar os alunos. Sua saída foi a *tentativa* de elaborarem, juntos, um sentido para aqueles traços desenhados pelo aluno, que pouco se pareciam com um retângulo. Afirmou, sem temer a aleatoriedade, que se tratava de “um banco sem pernas”. Assim, os riscos do menino se apresentavam como “traços-objetos-personagens”, ponto de partida de narrativas tão desconhecidas para o aluno que fez o traço quanto para o professor ou os demais presentes. Sendo a ignorância igualmente compartilhada, construía-se, então, circunstâncias para um processo de criação coletivo, tendendo à horizontalidade.⁸

Ao enunciar narrativas, Deligny temia que as crianças se perdessem em suas imaginações individuais. Além de estar atento ao perigo da atomização dos imaginários, Deligny também tentava evitar que as crianças seguissem reagindo de forma automática à situação de aprendizagem. O traço, enquanto tal, por sua ausência de significado, suspende o acionamento imediato de uma imaginação passiva, que remeteria de forma inerte a um campo de referências já estabelecido.

Se o educador é, sobretudo, um “criador de circunstâncias”, deve ser capaz de “se debater com todas as inércias” (DELIGNY, 2018, p.126). A partir do desenho, é essa situação que remodelará as possibilidades de ação, convocando, possivelmente, novos gestos. Não se trata de inserir a criança nas formas de comunicação e relação normativas, mas de fazê-la compreender sua própria potência, sua capacidade de ter iniciativas, de liberar os gestos que emergem numa situação compartilhada. Dessa forma, ao se esforçar a imaginar diante de um traço, não mais pelas vias da memória individual, a criança pode alargar o campo das possibilidades de elaboração de enunciações coletivas, em vez de apenas se encaixar em enquadramentos previstos.

Se essa dimensão do traçar é atingida por um instante que seja, torna-se possível para o mestre promover uma ruptura considerável com as circunstâncias estabelecidas em uma sala de aula comum. Trata-se de uma ruptura sobretudo ética, situação que Deligny descreve com extrema simplicidade: “Um desenho pode ser interrogado, mas não um

⁸ A pedagogia de Deligny apresenta conexões com a política de educação analisada por Jacques Rancière em *O mestre ignorante* (2007). Assim como Joseph Jacotot, cuja pedagogia, analisada por Rancière se difere das formas tradicionais de educação, Deligny também recusa a hierarquia do mestre diante do aluno, bem como a separação entre matéria ensinada e sujeito a ser instruído. Nos processos de Deligny, a “matéria” em questão muitas vezes está entranhada na vida e no próprio corpo dos indivíduos inseridos na coletividade. O resultado de uma ação supostamente educacional pode ser, em vez da apreensão de um conteúdo, o desenvolvimento da capacidade do aluno de realizar novos traços, novos gestos. Deligny, ao recusar a posição de explicador e investir na imagem como campo de mediação, desloca a primazia do ouvido, do sentido da audição, como via prioritária de acesso à fala do mestre.

traçar, claramente *não representa* nada, independente das intenções de seu autor”.⁹ O traçar extrapola o campo do julgamento, porque extrapola o campo do querer, ou mesmo do saber. Uma vez que ele não oferece um sentido dado, resta se relacionar com ele, elaborar conjuntamente. O traço pode, posteriormente, reconduzir à imaginação, servir à narrativa e permear as palavras. No entanto, esse breve momento de suspensão pode ser suficiente para deslocar, no mínimo, o absolutismo do simbólico. O infinitivo substantivado — um traçar — reivindica ainda uma ruptura com a própria noção de sujeito. O traço, não sendo a representação da interioridade subjetiva de alguém, mas algo fora da ordem simbólica, é tomado como um gesto humano tornado visível.

Que traçar possa ser uma falha nesta “ordem” denominada simbólica, uma fenda onde poucos de nós podem se (re)encontrar como que inadvertidamente, era o que se esboçava, e totalmente sem o meu conhecimento, nesta aula pré-guerra.

Isso quer dizer que uma tentativa vem de longe”.¹⁰

Já nessa que é uma das suas primeiras *tentativas* pedagógicas, ao pensar sobre o traço Deligny apresenta os germes de conceitos que desenvolverá mais tarde. Em seus ensaios tardios, consolida a noção de humano como contraponto à ideia de sujeito. O humano, que aqui não se refere ao humanismo, teria os gestos como forma de atuação e a criação de redes como modo de existência inato. Superficiais e expostos ao entorno, os gestos são leves o suficiente para, sendo humanos, escaparem à “sobrecarga possível de ser descarregada sobre ela [a rede] pelo ser consciente de ser, que pouco tolera que as coisas se façam e prefere acreditar que ele as faz com todo o conhecimento de causa e de efeitos” (DELIGNY, 2015, p.19). As memórias de Deligny são uma fonte constantemente reivindicada por ele em sua escrita poética e especulativa. Ao revolvê-las, no seu ensaio *O Aracniano* (1982), verifica: “Os acasos da existência me fizeram viver mais em rede que de modo distinto, isto é, de outro modo” (p.15). E rememora adiante quando se percebeu pela primeira vez tecendo uma rede, em uma de suas *tentativas* anteriores. O contexto era justamente a escola e sua necessidade era resistir à imposição da língua materna, o francês. Ainda criança, desta vez ocupava a posição de aluno:

⁹ DELIGNY, 2008, p. 353. No original: “Um dessin peut s’interroger, pas un tracer dont il est entendu qu’il ne représente rien, quelles que soient les intentions de son auteur.”

¹⁰ DELIGNY, 2008, p. 353. No original: “Que tracer puisse être une faille dans cet ‘ordre’ dénommé symbolique, un fêlure où quelque peu de nous peut s’y (re)trouver comme par inadvertance, c’est ce qui s’amorçait, et tout à fait à mon insu, dans cette classe d’avant la guerre. C’est dire qu’une tentative vient de loin”.

Comunista de origem, vejo esta rede viver com um olhar que já me era próprio antes de eu ser comunista, quando, no liceu, onde me entediava, eu levantava a tampa da minha carteira escolar, que era meu compartimento, para ver viver aqueles estranhos lagartos miúdos a que chamamos tritões. Íamos pescá-los nas águas dos fossos das cidadelas; eles eram um pouco de minha própria vida, e, depois, devo ter-me envergonhado de mantê-los lá, como reféns, quando eu mesmo era refém de quê? Em nome de quê eu era obrigado a mofar no fundo de uma sala de aula? Eu estava lá por ser pupilo da Nação, porque meu pai havia morrido na guerra, e aquele era um “seminário” cujo caráter obrigatório eu conhecia; os professores se dirigiam a nós em língua materna e tentavam nos afinar em seu uso; mas o fato é que, à guerra, foi preciso ir: prova de que, na medida em que eu estava um pouco próximo do lagarto, estava também, ao menos tanto quanto ele, embastilhado; e isto ocorre com todo o sujeito, exceto com aqueles que aderem à bastilha, que são a própria bastilha, o que se vê em todos os regimes.

Lagarto d’água, tartaruga, aranha; a rede tem origens variadas e ainda mais longínquas do que qualquer “ismo” com o qual o homem-que-somos esteja envolvido, mesmo sem seu conhecimento. (DELIGNY, 2015, p. 110)

Deligny encontra um comum com o lagarto, para além de qualquer definição simbólica. Talvez essa recusa do “ismo” seja a percepção de que uma rede é fruto dos traços imanentes no ato mesmo de sua duração implicada com as circunstâncias. Mesmo que o traço seja uma reverberação de circunstâncias já antigas, por vezes até anteriores à espécie humana, trata-se ainda de uma duração que não se pode abstrair completamente de uma memória ligada ao corpo, inscrita em um conjunto de relações materiais.

O desafio para Deligny, enquanto professor, consistia em ocupar essa posição de mestre sem cruzar o limite dos “que aderem à bastilha”. “Embastilhado”, como os alunos que não se encaixavam bem na linguagem dominante, precisava, com eles, tecer uma rede, criar novas circunstâncias para uma educação que não se submetesse a reduzir as singularidades dos indivíduos sob o signo de uma noção de eficácia reducionista. Nesse caso, quando professor, em detrimento da primazia da palavra, sua principal ferramenta foi o traço dos desenhos permeando as contações de histórias. O movimento dos gestos do desenhar compartilhado com os alunos abria a imaginação para além das palavras. No prefácio do livro *Les enfants ont des oreilles* (1949), no qual narra essa experiência na classe especial da Rue de la Brèche-aux-Loups, pouco depois da guerra, verificava a potência das crianças ao apresentar outros modos de ver: “Eles têm os olhos para ver aquilo que escapa a esse olhar nosso que é impregnado pela cultura”¹¹. As práticas e especulações de Deligny, acerca de outras perspectivas de educação e convívio com a diferença, diante de um tempo que exigia a composição urgente de redes mais favoráveis

¹¹ DELIGNY, 2008, 353. Tradução da autora. No original: “Ils ont des yeux, pour voir ce qui échappe a ce regard nôtre de par la culture qui nous imprègne”.

à vida humana, seguem com os jovens “inadaptados”, na coordenação do Centro de Observação e Triagem, logo após a guerra.

2.2 Das circunstâncias ao traço

Após a Segunda Guerra Mundial, em Lille, Deligny inicia mais uma de suas *tentativas*. A cidade apresentava marcas recentes da ocupação nazista: na paisagem detonada ainda se via a miséria exposta e alguns jovens há pouco egressos da SS. O contexto de instabilidade do pós-guerra abria, contudo, brechas para negociar de forma mais aberta com as instituições ainda frágeis. É nesse período que Deligny ocupa o cargo de diretor do Centro de Observação e Triagem, instituição estatal dedicada a cuidar de jovens à espera de decisões judiciais. O caráter radicalmente experimental da iniciativa não permitiu que durasse mais de 18 meses. Em 1946, o Centro seria fechado por extrema falta de recursos.

Naquele momento, os conceitos de anormalidade e desvio social estavam em disputa nas instituições disciplinares francesas. Tratava-se de transformar as táticas de exclusão social em métodos de inclusão. Deligny percebia, no entanto, o caráter normalizador das estratégias de inclusão, orientadas no sentido de adaptar os jovens em função dos modos de produção capitalista. O intuito de produzir mão de obra, mais do que estabelecer relações de cuidado com os indivíduos, tornava a noção de eficácia o principal norte institucional. Mais uma vez, o educador se reconhece nas formas de vida marginalizadas, em contraponto aos regimes de poder vigentes. Sua tomada de posição se dá do lado daqueles que precisam compor uma rede para sobreviver às imposições majoritárias: “Para quem sabe ver, acredito que um Centro onde vivem ‘pessoas com desvios de caráter’ deveria ser uma pequena usina de imprevistos” (2018, p. 98). Esses imprevistos se materializam nos gestos dos indivíduos, que, em suas práticas e reflexões sobre as imagens, Deligny seguirá tentando aprender a ver. Essa será a chave de seu método pedagógico — mantido sempre em estado de experimentação —, na tentativa de construir circunstâncias mais propícias para o campo da educação ou para o simples convívio com a diferença: tentar ver os mínimos gestos que escapam às ordens.

No livro *Vagabundos Eficazes* (1947), Deligny apresenta um diário de bordo do convívio com os jovens “inadaptados”. A ancoragem das reflexões são os relatos de pequenas cenas. A escrita, predominantemente descritiva, revela a tentativa de lidar com esses “imprevistos” a partir desse desejo muito concreto de “saber ver”. As lacunas da

estruturação aforística do texto registram a impossibilidade de sistematizar as experiências, explicitando os saltos entre as diferentes situações. O caráter dinâmico e incontrolável do Centro era tomado como sua vitalidade: “Um estabelecimento bem ‘administrado’ — será que isso quer dizer que tudo o que vive nele em breve vai morrer?” (Ibid, p.17). Essa instabilidade assumida positivamente, contudo, desafiava os pedagogos observadores.

Antes de tentar moldar um indivíduo a partir de rígidas imposições, nota-se o impulso do “diretor” ao se esforçar para compreender as circunstâncias que influenciavam os atos desviantes. Os jovens, em sua maioria, eram oriundos das classes populares, tendo vivido condições de extrema vulnerabilidade social, exacerbadas pela experiência recente da guerra. O desamparo e os desvios comportamentais eram mais um sintoma social decorrente da destruição das famílias em estado de vulnerabilidade social do que efetivos distúrbios cognitivos ou psíquicos. O que se condenava especialmente eram os desvios do modo de vida burguês ou estratégias de sobrevivência desenvolvidas em condições de precariedade. Era necessário, então, encontrar outro solo de atuação. Notava-se, portanto, que, em sua maioria, os jovens, longe de manifestarem qualquer problema inato, eram essencialmente prisioneiros de um regime de pensamento dominado pela moral. A partir dessa compreensão, o objetivo do Centro de Observação e Triagem seria o de interferir justamente nas circunstâncias. Forjava-se, assim, um campo que partia da prática, evitando as imposições morais.

Com esse intuito, o ímpeto de observar se torna, mais uma vez, ato fértil de aprendizagem e reflexão. Como observar as circunstâncias? A partir de que bagagens de experiência ou saberes adquiridos? Um pequeno trecho do livro revela um pouco da tenacidade de Deligny ao observar seu entorno:

Os dois irmãos D. (um tem dezesseis anos, o outro treze) brigam a semana toda, com puxões de orelha, chutes no estômago e pontapés na canela.
Sábado – 14 horas. São chamados no autofalante. Vejo-os descer a escada. O irmão mais velho com a mão bem pousada no ombro do mais novo. Reconciliação surpreendente. Sigo o cortejo fraternal, que atravessa o vestiário e cruza, na mesma ordem precisamente mantida, o limiar do alto-falante...
Gritos e pancadas.
O primeiro a entrar levou três porradas com um cinto que a mãe guardava para esse momento desde que sua progenitura fora presa.
Entendo melhor a solicitude pouco habitual do mais velho e aprendo, uma vez mais, que observar é ir até as circunstâncias. (DELIGNY, 2018, p.90)

A ação observada é um gesto que emerge de uma circunstância específica. Trata-se do pouso de uma mão sobre um ombro alheio. A iniciativa espontânea, sem a mediação

da palavra, modula a relação entre os indivíduos. Ninguém a ordenou, não reflete nenhuma moral. Deligny a observa com muita atenção, porque é precisamente com essa postura que deseja intervir nos modos de vida dos que passam por aquela instituição. Não se trata de impor novos hábitos ou atividades disciplinadas, mas de criar circunstâncias para que distintos engajamentos possam emergir dos indivíduos, compreendidos, então, como capazes de tomarem iniciativas. São as circunstâncias que moldam os gestos que, por sua vez, vão remodelá-las. Configura-se, assim, um espaço vivo, em constante movimento, capaz de abarcar a vitalidade dos imprevistos.

Esse espaço, contudo, não parte de uma tábula rasa, mas está profundamente atrelado às condições sociais que delimitam os territórios que o permeiam. Em vez de alunos ou internos, Deligny preferia chamar de “passantes” os jovens que participavam das atividades proporcionadas pelo Centro ou que lá se hospedavam temporariamente. Não se tratava de criar um asilo, hospício ou prisão, como alternativa à família ou às estratégias de confinamento. Manter um espaço aberto, permeável à vida de fora, era, acima de tudo, um princípio ético. Trata-se de tomar posições tendo em vista a concretude das ligações entre os membros do grupo e o espaço: “Tomada de posição: a porta estará sempre aberta, os meninos serão livres”¹² (2008, p. 420).

Com insistência — e assumindo o preço da perda de credibilidade tanto das instituições públicas como do Partido Comunista —, Deligny, ao longo de toda sua trajetória, recusou-se a estabelecer um método fechado. Seguiu “sem armas, sem bagagem e sempre sem método”¹³. Essa tomada de posição dispensava a necessidade da presença de especialistas em determinados postos de trabalho. Os não diplomados também colaboravam para a construção dessa coletividade. Operários, sindicalistas e desempregados passavam a integrar o corpo de atuação pedagógica. Como os

¹² No original: “Prise de position: la porte sera toujours ouverte, les gamins seront libres”. 2008, p. 420. No original: “Prise de position: la porte sera toujours ouverte, les gamins seront libres”. Em 1965 Deligny seria convidado pelo psiquiatra Jean Oury e pelo filósofo, psicanalista e psiquiatra Félix Guattari para integrar a clínica experimental La Borde. Esse modo de atuação sem um método prévio às relações imanes do convívio será crucial para as práticas clínicas desenvolvidas em La Borde. Em 1966, em La Borde, a criança diagnosticada como “encefalopata profundo”, nomeada como Jean-Mari J. “Janmari” é confiada aos cuidados de Deligny. Inicia-se, então, o interesse de Deligny pela compreensão dos gestos das crianças autistas que o levará a desenvolver a prática cartográfica, que influenciará o pensamento e o vocabulário filosófico de Felix Guattari e Gilles Deleuze, especialmente no desenvolvimento do livro *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1980).

¹³ Ibid., p. 418. No original: “sans armes, sans bagage et toujours sans méthode.”

universitários, em sua maioria burgueses, podiam ter grande dificuldade em transpor seus saberes à realidade dos jovens, convinha convocar os conhecedores dos modos de vida em questão. Deligny não deixava de marcar sua revolta diante dos limites de mobilidade social impostos às pessoas de classe operária que insistia em convocar: “Por qual aberração da organização social seres como esses se encontravam enroscados em si mesmos, considerados capazes de, no máximo, vigiar o andamento do trabalho na produção têxtil ou de controlar uma máquina-ferramenta?” (DELIGNY, 2018, p. 49).

O trabalho de reconfiguração das sensibilidades e modos de agir não se restringia, portanto, aos jovens. Os educadores, com suas diferentes formações, também se modificavam nos exercícios de observação e reformulação das circunstâncias. Os educadores participavam, observavam e também registravam as atividades do Centro. Em tal contexto pedagógico, o traçar não era apenas algo a ser observado por uns e realizado por outros, os observados, mas concernia a todos nos gestos que assumiam na relação.

Como descrito a seguir, o gesto de traçar era incentivado desde a chegada dos passantes:

Ao entrar, uma vez livre das algemas e do temor de ser conduzido à prisão, após um breve contato com o educador presente no escritório, o jovem é conduzido a uma sala de recepção, passando pelo chuveiro e pelo vestuário. Nessa sala, é recebido por um menino e uma menina. O menino é um “mais velho” do Centro, já observado, mas que precisa permanecer aqui por falta de apoio lá fora e está estudando para uma prova qualquer, por exemplo. A menina é uma jovem educadora, confiante e um bocadinho psicotécnica. Nas salas de recepção, tudo o que pode servir para estimular os primeiros “traços” aguarda sobre as mesas. Papel de carta, livros, papel para desenhar, guache, caixas de modelos para montar, curtas monografias de todas as profissões, materiais variados para o artesanato. Nas paredes, fotografias, lembranças de todas as “aventuras” (esportivas e outras) vividas pelos que “passaram” pelo Centro, legendadas com uma breve narrativa. Depois de entrar, ele ficará aqui alguns dias. Suas reações, suas histórias, suas “obras” serão cuidadosamente coletadas. (Ibid., p. 44)

É interessante observar, a partir desse relato, como se dá a construção de um meio composto pelos traços em relação. Desde a chegada, são possibilitadas ao indivíduo outras formas de apresentação que não sua biografia ou sua eventual ficha de antecedentes criminais. Começará a ser observado não mais pelo que foi, ou pelo que supostamente é, mas pelo que faz a partir das circunstâncias criadas nesse espaço.

Não só os materiais disponíveis, mas também a presença de outros traços nos registros que compõem o ambiente da sala, constituem esse novo território, modificado conjuntamente por observados e observadores, alternando-se continuamente entre uma e

outra função. A mediação dessas relações se dá por indivíduos habilitados tanto pelo compartilhamento de experiências, sejam da vida fora do centro ou dentro dele, como pelos que estão ali a partir de uma formação prévia. Podem intervir nas relações tanto o passante “mais velho” como a jovem educadora. Deligny, como diretor, não se eximia desse jogo de trocas no qual todos deixavam seus traços. No livro *Vagabundos Eficazes*, ao refletir sobre sua própria experiência com o traçar, ele fala um pouco de como concebe essa atividade humana e sua relação com a compreensão de si e das circunstâncias. Nos trechos a seguir, é possível perceber, a partir do relato de Deligny, duas características fundamentais dos traços. Em primeiro lugar, os gestos que permitem qualquer traçar estão sempre profundamente imbricados com as circunstâncias. Em segundo lugar, por se situarem além do controle de um “eu”, os traços são tão impessoais como rastros de objetos ou animais. Mais uma vez, o pensamento advém do exercício incansável de observação. Mais do que um método para agir sobre o outro, a observação é tomada, sobretudo, como um ato de reflexão e transformação de si.

Bom. Deitado na grama das muralhas, debruço-me e observo o inadaptado.

PRIMEIRA OBSERVAÇÃO. Vivi durante quatro anos em um asilo de alienados. Os alienados mais típicos, mais crônicos, mais dementes não me surpreenderam: momentos de mim mesmo tornados homens, um ‘ponto de vista’ mantido por mais tempo do que seria preciso; um desapego que sono nenhum pode romper e o resto do mundo que parte à deriva sem que se faça um gesto para saltar na roda que gira; a solução única e trágica que se impõe por falta de mobilidade.

Por vezes, sou eu mesmo esse alienado que é prescrito para ser liberado. Profundamente adormecido, “eu” surge desperto, mas “eu” se aflige ao sentir em um corpo imóvel, inerte, mineral. Então, “eu” busca os contatos, as alavancas. “Eu” busca o mais sensível, o mais leve, um dedinho, o lábio, as pálpebras, com todas as suas forças dirigidas a um desses pontos, “eu” consegue uma onda, um estremecimento, um movimento leve e quase perceptível, que é como um imenso alívio, pois ele basta ao me impelir ao movimento reencontrado e ao mundo vivo que me aguarda.

Mas não limito a isso meu sucesso, pois não sou meu próprio psiquiatra-psicólogo. Esse primeiro gesto balbuciado é a chave que me abre para todas as circunstâncias que me aguardam e não uma pequena claraboia sobre mim mesmo. Minha vida aproveita disso para ser inundada de seres vivos e sempre aberta ao imprevisto até a fadiga extrema. [...]

QUARTA OBSERVAÇÃO. [...] Esses traços deixados pela minha mão em uma grande folha, não posso acreditar que, passados os breves momentos de encantamento, sejam suficientes.

Posso me deixar escorrer inteiro neles, ou somente me descrever neles como uma carroça se descreve, para quem tem bons olhos, pelos sulcos que ela deixa. (Ibid., p.118- 121)

Os traços, essas marcas involuntárias e sem significação, como os sulcos deixados por uma carroça são, para Deligny, a melhor forma de se compreender a atuação de um

indivíduo em relação ao meio. O traçar, mais próximo da atividade artística do que dos fazeres disciplinares, substitui um método. Ao recorrer ao desenho, pintura e fotografia para engendrar os primeiros traços dos “passantes”, toma-se os artificios da arte “como o modelo de uma atividade experimental sem finalidade e sem objeto, oposta ao ‘projeto’ político”¹⁴.

A ausência de projeto toma como pressuposto a necessidade do engajamento singular de cada jovem para decidir sobre o seu futuro. A expectativa dos “pedagogos” do Centro era de que, aos poucos, esse “eu” de cada um surgisse desperto, agindo em conexão com o meio. Como na cena descrita pelo próprio Deligny, ao sentir que rompeu com as “inércias” de seu corpo e seguiu para “buscar os contatos, as alavancas”, esperava-se que os gestos de traçar auxiliassem os indivíduos a encontrar meios de se engajar na coletividade, desfazendo-se dos limites, e, quiçá, limitações do pequeno “eu”.

Surge, então, uma outra necessidade na relação com a imagem: engajar o “eu” na ação coletiva. Se o traçar a partir dos desenhos, rabiscos, pinturas e mesmo escrita de cartas tornava-se uma ferramenta útil em função de um acolhimento inicial, despertando uma relação mais aberta com as circunstâncias, outras abordagens da imagem poderiam colaborar para a construção efetiva de uma coletividade. É a partir dessa premissa que Deligny chega ao cinema. Sua aposta era a de que o fazer cinematográfico, mais do que registrar uma coletividade, a produziria. Cinéfilo, apesar do grande entusiasmo com o meio, tem muitas das suas iniciativas frustradas pela falta de recursos que possibilitassem efetivamente a realização cinematográfica.

O Centro de Observação e Triagem termina em condições de extrema precariedade, adiando o plano da integração do fazer cinematográfico em suas atividades cotidianas. A prática cinematográfica irá, contudo, realizar-se futuramente na configuração de uma nova rede de “passantes”, La Grande Cordée. Essa nova experiência é iniciada anos mais tarde com o apoio do Partido Comunista Francês. Contudo, parece que a ética do traçar, em gestação nesse curto período de relação com a imagem, desenvolvida no Centro de Observação e Triagem, é, de alguma forma, atualizada na década de 1950 em La Grande Cordée.

O pequeno livro com os relatos sobre o Centro, *Vagabundos Eficazes*, termina com uma alusão de Deligny à expectativa de que o fazer artístico se aproximaria mais das práticas da vida cotidiana das camadas populares do que da realidade restrita das elites.

¹⁴ TOLEDO, 2007, p. 158. No original: “Comme le modèle d’une activité expérimentale sans finalité et sans objet, opposé au ‘projet’ politique.”

Necessita-se, no entanto, de um povo livre, no mínimo “passantes” capazes de circular pelos entornos próprios de seus cotidianos e de tomar iniciativas. Destoante do ímpeto descritivo, com um tom um tanto mais romântico, Deligny afirmava: “Quando o povo for liberado e ousar andar com os seus próprios pés, a obra de arte ganhará para ele formas, cores e músicas familiares” (2018, p. 130). Com esse objetivo, segue em suas tentativas que desembocam no uso do cinema.

2.3 Dos traços iniciais à coletividade

No início da década de 1950, Deligny se engaja na construção de uma rede, La Grand Cordée, inspirada nos albergues da juventude comunista. O termo que nomeia a empreitada é tomado de empréstimo do alpinismo e significa, literalmente, “a grande cordada”, que designa a ligação entre distintos montanhistas por uma corda. De 1948 a 1953, a iniciativa conta com considerável apoio estatal e tem uma sede em Paris. Após aquele período, a rede perde os benefícios do partido, como a renda que permitia pagar estágios aos jovens. Os profissionais e os jovens passam, então, a viajar pela França hospedando-se temporariamente em diversos locais. Nesse período, Deligny busca engajar os jovens nas diferentes atividades que os lugares por onde passam permitem: da construção civil à elaboração de cineclubes, da produção de leite e criação de animais às oficinas de filmagem. A circulação permanente dos adolescentes e profissionais radicaliza a ideia de “passantes”. A rede se propõe a estabelecer mais uma via de convivência do que um espaço de abrigo para os jovens delinquentes ou psicóticos, aqueles tidos como “ineficazes”. Não se tratava, mais uma vez, de oferecer um lugar para aqueles que não viam lugar algum para se estabelecer na sociedade. A aposta de Deligny continua sendo a de que cada adolescente, em “cura livre” (2008, p. 418), irá descobrir por si mesmo uma atividade concreta, condições efetivas e modo de vida que lhe convém.

Ironicamente, Deligny declarava que uma doutrina era formada a partir das práticas:

a doutrina em questão não era fácil de exhibir. Ela dizia: dê lugar ao imprevisto, que “o que quer que fosse” pudesse acontecer.¹⁵

Na verdade, essa “doutrina” é, antes, uma tomada de posição, no sentido de não impor uma forma de vida, mas atentar àquelas que aparecem no curso da convivência: Talvez devêssemos estudar qual foi a formação do grupo em

¹⁵ Ibid, p.422. No original: “la doctrine en question n’était pas facile d’afficher. Elle disait: laisser jouer l’imprévu, que ‘n’importe quoi’ puisse arrive”.

nossa “posição”. Na verdade, esse grupo não tinha nem lugar nem reunião. Os guardas transformados em “educadores” provavelmente falavam uns com os outros, mas onde, sobre o quê? Quando eu cruzava com um ou com outro pelo caminho, nos falávamos e, de alguma forma, eu tinha que fazer a re-união das seqüências de intenções de uns e de outros para que pudesse servir no balé cotidiano.¹⁶

Interessa aqui essa percepção plástica da vida cotidiana, do movimento dos corpos em ação, “um balé”. Esse balé exigia, contudo, uma montagem. Era preciso reunir as seqüências de iniciativas. Esse modo de perceber o grupo não só é fruto de olhares cinematográficos, mas compreende-se que pode ser potencializado no contato com uma sensibilidade aguçada com a prática de fazer ou ver filmes.

Em 1955, no texto “Câmera, ferramenta pedagógica”¹⁷, o educador experimental que era Deligny apresenta dois motivos principais para o desejo de aproximar os “passantes” do cinema. Em primeiro lugar, constata o inevitável fascínio e aderência dos jovens às imagens cinematográficas, muito mais do que à linguagem escrita: “Educador, eu queria ver a ferramenta de captar imagens pronta a servir, ferramenta complicada com seu mecanismo interno [...], mas que inspira um respeito salutar ao crápula¹⁸ mais desenvolvido e mais negligente”¹⁹. Essa ferramenta tão atraente poderia, sem dúvida, estimular os jovens a tomarem iniciativas e se engajarem na coletividade. Por outro lado, Deligny via a necessidade de que os jovens fossem capazes de estabelecer uma relação crítica com o cinema, diante da presença de certas abordagens estéticas já tão presentes em suas vidas.

Deligny observava com curiosidade como o próprio fator que causa o fascínio pelo cinema é também aquilo que torna aparentemente distante a possibilidade de sua realização. “Para mim, é aí que reside a força maior e o perigo latente do cinema. Os ‘bastidores’ do espetáculo cinematográfico são tão distantes, tão discretos que há

¹⁶ Ibid., p.420. No original: “Il faudrait peut-être étudier quelle était la formation du groupe dans notre <<position>>. En fait, ce groupe n’avait ni lieu, ni réunion. Les gardiens devenus <<éducateurs>> se parlaient sans doute, mais où, de quoi? Quand je croisais le trajet de l’un ou de l’autre, on se parlait et, tant bien que mal, je devais opérer la re-union des séquences d’intentions des uns et des autres qui pouvait servir dans le ballet quotidien”.

¹⁷No original “Caméra outil pédagogique”

¹⁸ Segui a tradução mais literal, contudo, cabe destacar que a palavra “crápula” soa um tanto mais hostil em português. Em francês, “petite crapule” pode até ser carinhoso (um “danadinho”).

¹⁹2008, p. 415. No original: “Éducateur, je veux voir prêt à servir l’outil à capter les images, outil compliqué avec son horlogerie interne et ses tourelles, mais qui inspire un respect salutaire à la crapule la plus désenvoltée et la plus négligente”.

acontecimento e não mais espetáculo”²⁰ (*idem*). Embora fosse notável o fascínio pelo cinema, os jovens, por acreditarem que se tratava de registros automáticos da realidade, não concebiam a possibilidade de fazê-lo: “Nunca vi crianças brincando de fazer um filme. É verdade que não vi todas as crianças brincarem, mas acredito que elas “ignoram” a parte exata do homem na criação cinematográfica, mesmo que saibam como se faz um filme”²¹ (*idem*). Portanto, mais do que tomar consciência crítica dessa forma estética, aproximar-se do cinema era a possibilidade dos jovens, eles mesmos, acessarem essa posição de quem produz, mais do que espetáculos, acontecimentos. Evidentemente, essa percepção de uma distância da possibilidade de filmar é totalmente anacrônica e se altera com a chegada do digital, mas cabe aqui para registrar o curso das reflexões de Deligny em relação ao cinema.

Justamente para distanciar o cinema do campo do espetáculo, Deligny desejava que suas ferramentas fossem as mais cotidianas e utilizáveis possível:

Como professor, dei um jeito para que os porta-plumas (todas as canetas vermelhas e parecidas, pedaço de madeira pintado, com o ferro da pluma na ponta, ponta de lança, emocionantes, com atraso na história da civilização, eternas) ficassem bem à vista sobre as carteiras, nas suas ranhuras, mesmo quando os alunos não estivessem lá, como as ferramentas nas obras, de madrugada, antes da chegada dos operários.²²

Que as ferramentas estivessem sempre visíveis e ao alcance da mão era uma forma de desnaturalizar aquilo que era percebido como espetáculo naturalizado e impossível de ser feito pelas mãos dos trabalhadores: o cinema. Essa agência sobre a construção e reformulação daquilo que era tomado como espetáculo moldado à distância e por outros tinha papel pedagógico fundamental para se pensar a construção de todas as bases do território em questão e de seus modos de convívio.

²⁰No original: “Pour moi, c’est là qui réside la force majeur et le danger latent du cinéma. Les <<couillisses>> du spectacle cinématographique sont si lointaines, si discrètes qu’il y a événement et non plus spectacle”.

²¹ No original: “J’ai jamais vu d’enfants jouer à faire un film. Il est vrai que je n’ai pas vu jouer tous les enfants, mais je crois qu’ils << ignorent >> la part exacte de l’homme dans la création cinématographique, même s’ils savent comme un film est fabriqué” .

²² *Idem*. No original: “Instituteur, je me suis arrangé pour que les porte-plumes (ils était rouge et tout pareils, baguette de bois peint avec au bout le fer de la plume, fer de lance, émouvants, en retard sur l’histoire de la civilisation, éternels) restent bien en vue sur les tables, dans leur rainure, même lorsque les écoliers n’étaient pas là, comme l’outillage sur un chantier, à l’aube, avant l’arrivée des ouvriers”.

Se a realidade dada era aquela na qual os jovens não tinham lugar, talvez outras realidades construídas pudessem abarcar suas iniciativas e modos de vida. Portanto, a função da câmera não seria registrar a ação pedagógica, mas

participar desta ação, como que com uma única e preciosa arma mecânica em um combate. De que combate se trata? Meninos chegam até nós, em sua maioria, sem munição, sem intenções concretas²³.

Mais do que um filme, a câmera deve provocar um modo de ver, que pode reformular a relação fundante com o espaço e com o coletivo. Desse modo, Deligny descreve os efeitos de uma câmera sem película:

Embora eu tenha descrito um momento no qual só faltava uma câmera, houve alguns anos, em tempos melhores, em que havia uma câmera, mas, ao contrário do que era de se esperar, não havia película dentro dela, por falta de dinheiro. E, no entanto, a câmera, ao longo desses anos, desempenhou um papel eminente, embora não estivesse carregada. Ela era um lugar de onde podíamos nos ver. Bastava colocar o olho na sua janela que permitiria enquadrar como se estivéssemos filmando. Cada um de nós vinha, um de cada vez, ver através desta janela. [...] Deve-se dizer que nos ver pela janela durante o camerar provocava um recuo um tanto vertiginoso, devido ao fato de que éramos projetados, ou quase. Esta película que faltava se encontrava lá onde se poderia pensar que se situa a consciência de cada um. Existia um "ponto-de-nos-ver", um reflexo cuja presença modificava o meio, intervindo até mesmo na reciprocidade de atitudes²⁴.

Esse bonito jogo entre a câmera como janela e espelho, que expõe e reflete o espaço, transformando-o e modificando o olhar de quem vê, mostra como as câmeras, em vez de capturar imagens, podem produzir um “ser de imagem”: “Pode ser que fazer um filme seja uma busca pelo que pode ser IMAGEM, sendo essa busca um trabalho comum a todos aqueles que fazem filmes”²⁵.

Por falta de recursos, nenhum filme foi finalizado. Restaram apenas os traçares dos processos inscritos na memória do coletivo. Eram propostos exercícios simples, que

²³ Ibid, p.146. No original: “participer à cette action, un peu comme une seule, unique et précieuse arme mécanique dans un combat. De quel combat s’agit-il? Des garçons nous arrivent démunis, pour la plupart, d’intentions concrètes.”

²⁴ No original: Alors que j’ai décrit un moment auquel il ne manquait qu’une caméra, je retrouve quelques années pendant lesquelles les jours suivaient d’autres jours et il y avait bien une caméra mais, contrairement à l’habitude, il n’y avait pas de pellicule dedans, faute d’argent. Et pourtant, la caméra, tout au long de ces années, a joué un rôle éminent alors qu’elle n’était pas chargée. Elle était un lieu d’où nous pouvions nous voir. Il suffisait de mettre l’œil à la fenêtre qui aurait permis de cadrer si nous avions filmé. Les uns et les autres d’entre nous venaient donc voir tour à tour par cette fenêtre. [...] Il faut dire que nous regarder par la fenêtre à camérer provoquait un recul quelque peu vertigineux de par le fait que nous étions projetés ou quasiment. Cette pellicule qui faisait défaut se retrouvait LÀ où on peut penser que se situe la conscience de tout un chacun. Voilà qu’existait un <<point-de-nous-voir>>, un reflet dont la présence modifiait le milieu, intervenant même au réciproque des attitudes.

²⁵ DELIGNY, 2021, p. 294. No original: “Il se pourrait que faire un film soit une quête de ce qu’il peut en être d’IMAGE, cette quête étant commune à tous ceux qui film font”.

mais do que criar uma narrativa excepcional estimulavam formas mais aguçadas de se ver o que acontecia nos entornos dos convívios coletivos. Uma das propostas era a de que adolescentes, após meses de convívio nesse outro “regime de vida” que La grande Cordée proporcionava, já com novas intenções de planejamentos futuros, voltassem aos bairros onde moravam antes e filmassem os arredores. O objetivo: “Tentar mostrar como um conjunto de novas intenções modifica a percepção da realidade”²⁶. É interessante que o ímpeto pela observação das circunstâncias, já presente no Centro de Observação e Triagem, não se restringe aos educadores, mas é estimulado a todos, concebidos como igualmente capazes de agir sobre o meio.

A cada semana, a câmera ficava à disposição do jovem responsável pelo controle das atividades. Todos se reuniam e determinavam as ações de trabalho e de lazer a serem cumpridas nos dias seguintes, sob a fiscalização do ocupante do cargo rotativo. No decorrer da semana, se o responsável pelas atividades percebesse qualquer acontecimento que pudesse considerar uma “cena”, deveria filmá-la. Seu olhar é que definiria aquilo que é relevante. Caso não soubesse manusear a câmera, deveria convocar a ajuda de algum “passante” mais hábil. Constituíam-se, assim, um modo de produção coletivo, horizontal e definitivamente aberto às circunstâncias, um fazer imbricado com o meio que ajuda a materializar. O interesse dos jovens por essas imagens revelava a grande força afetiva que depositavam no ato de filmar e, por contiguidade, na coletividade que se forma com essa ação. Quando acontecia de um antigo passante visitar alguma sede da rede, notava-se como a memória desses processos era sempre destacada:

O filme, do qual todos rodaram alguns trechos, é o assunto das primeiras palavras trocadas. Em que pé está o filme? Ele é a memória da organização, memória afetada por longos períodos de amnésia, mas acredito que, quando tivermos conseguido fazer uma primeira montagem das bobinas, teremos mais do que uma memória coletiva: teremos as premissas de uma consciência própria da coletividade Grande Cordée.²⁷

As memórias dos passantes eram desindividualizadas, indissociáveis desse processo coletivo. No ensaio posterior, “Le groupe et la demande — À propos de la

²⁶ *Idem*. No original: “Essayer de montrer comment un ensemble d'intentions nouvelles modifie la perception de la réalité”.

²⁷ *Idem*. No original: “Le film dont l'un et l'autre ont tourné quelques bribes est l'objet des premiers propos échangés. Où en est le film? Il est la mémoire de l'organisation, mémoire frappée de longues périodes d'amnésie, mais je crois que lorsque nous aurons pu procéder à un premier montage des bobines, nous aurons mieux qu'une mémoire collective: nous aurons les prémices d'une conscience propre à la collectivité Grande Cordée”.

grande Cordée”, de 1967, Deligny demonstra, novamente, como seu investimento não era moldar indivíduos, mas modular esse meio (*milieu*) no qual se compartilha “premissas” próprias à coletividade. Retirando-se criticamente da posição de educador, ele afirma buscar não a construção de um indivíduo, moldando-o de acordo com as normas de eficácia capitalista, mas a construção de um meio no qual diferentes iniciativas possam frutificar:

os segredos dessa matéria quase desconhecida de uns e de outros e que chamamos o *milieu* [meio]. Nunca tive nem gosto nem talento para a formação de personagens. Sei muito bem que, por todo o mundo, educadores estão trabalhando para modelar esse “homem novo” que o Estado lhes pede ou ordena...²⁸

O fato de que os filmes não tenham sido finalizados e as imagens não tenham circulado para além dos traços inscritos na memória da coletividade deixa em suspenso uma questão crucial colocada por Deligny aos “outros”. Há uma inversão extremamente rica aqui: os outros são aqueles incluídos na sociedade. Os outros são os que não veem aqueles que produziram essas imagens, os que não são capazes de lhes dar lugar. Ele os interpela no texto “Câmera ferramenta pedagógica”²⁹:

O filme lhes dá uma razão de ser. Eles têm uma prova a fazer. Eles foram tratados de temperamentais, deficientes, doentes, dejetos. Eles podem se tornar exemplos. Com a câmera, o mundo os vê, o mundo dos Outros, que não queriam nada com eles e que serão, em breve, testemunhas daquilo que eles fazem a cada dia.

Encenação [*mise en scène*]? Não. Visualização [*mise en vue*]. Colocar às claras [*mise au clair*]. Colocar ao público [*mise au public*]. Enquanto escrevo, a câmera está sobre minha mesa, sem munição.³⁰

Sua aposta parecia ser a de que esses outros — que somos nós — seriam capazes de se abrir a uma relação transformadora com essas imagens — em vez de ocuparem o lado da inquisição, ocupariam o lado daqueles que inquerem. Como ele, enquanto

²⁸ 2008, p.416. No original: “Les secrets de cette matière quasiment inconnue d’entre les uns et les autres et qu’on nomme le ‘milieu’.

Je n’ai jamais eu ni goût, ni talent, pour le façonnage des caractères. Je sais bien que, de par le monde, des éducateurs s’ingénient à modeler cet ‘homme nouveau’ que l’État leur demande ou leur comande...

²⁹ No original: “Caméra outil pédagogique”.

³⁰ Ibid, p. 417. No original: “Le film leur donne une raison d’être. Ils ont une preuve à faire. On les a traités de caractériels, de déficients, de ‘malades’, de déchets. Ils peuvent devenir des exemples. Avec la caméra, le monde les regarde, le monde des Autres, qui n’avaient rien à faire d’eux, et seront tout à l’heure les témoins de ce qu’ils font chaque jour.

Mise en scène? Non. Mise en vue. Mise au clair. Mise au public. Pendant que j’écris, la caméra est sur ma table, sans munitions.” Aqui, Deligny faz um jogo de palavras a partir do termo *mise en scène*, proveniente do teatro, e que, no cinema de ficção, designa a “direção”.

professor, foi capaz de aprender com os alunos a traçar e a seguir aprendendo com eles a compor práticas coletivas, talvez os espectadores também pudessem repensar sua linguagem e práticas burguesas diante dessas imagens. Pela impossibilidade de finalizar o filme que pretendia com esse grupo, a interpelação continuou em suspenso.

2.4 Deligny e as premissas de um cinema militante

Em *La Grand Cordée*, sem os meios técnicos para realizar filmes, Deligny lançava as bases daquilo “que seria um dia o cinema militante”³¹. A constatação é do cineasta francês Chris Marker, em correspondência com a pesquisadora, especialista em Deligny, Sandra Alvarez Toledo, ao comentar essas práticas pedagógicas datadas de meados da década de 1950, antes da invenção do cinema direto. A legitimidade dessa fala de Marker é patente ao consideramos se tratar da voz de um dos fundadores da tradição do cinema militante. Marker não só realizou filmes considerados militantes, como engajou-se na formação cinematográfica de operários. Sua prática mais próxima desse cinema militante em gestação nas redes compostas por Deligny se deu na colaboração com os grupos de “cineastas-operários” (LEANDRO, 2010, p. 102) chamados “Medvedkine”. Surgidos em meio às movimentações das grandes greves de 1968, na França, atuaram até 1974. Em um dos grandes polos industriais europeus do momento, formado pelas cidades francesas de Besançon e Sochaux, os Medvedkine produziam e projetavam filmes militantes que apresentavam o ponto de vista dos trabalhadores acerca de sua realidade e da situação política do país.³²

Como informa o artigo “O tremor das imagens” (2010), de Anita Leandro, antes da criação dos Medvedkine, Marker havia registrado uma greve na usina Rhodiaceta, que resultou no filme *A bientôt, j’espère* (1967-1968), realizado em parceria com o cineasta italiano Mario Marret. Depois de receber considerável audiência ao ser difundido na televisão francesa, ainda em maio de 1968, o trabalho é criticado pelos operários quando projetado aos grevistas de Besançon. Nas palavras de Leandro: “Apesar da grande cumplicidade entre os dois lados da câmera nesse filme, os operários não gostam do resultado, considerando que o olhar sobre a classe operária é ainda distante da realidade

³¹ Ibid., p.398. No original: “ce que serait un jour le cinéma militante”.

³² Outros intelectuais do cinema também foram atuantes na formação deste grupo. Como descreve Anita Leandro (2010), o crítico André Bazin e o diretor Jean-Luc Godard também contribuíram para a formação desses grupos.

que querem mostrar” (ibid., p. 104). O cineasta-operário Bruno Muel, presente na sessão, lembra: “Eles falavam de 'romantismo' e, com mais força, de um olhar 'etnólogo' ou 'entomologista’”³³. As interpelações dos operários levam Marker a realizar oficinas cinematográficas com os grevistas, para que pudessem, então, produzir imagens a partir de um ponto de vista interno às suas lutas, integrado ao cotidiano deles. Na descrição de Anita Leandro,

os Medvedkine obtiveram imagens do meio operário antes nunca vistas, imagens rodadas às escondidas, no transporte coletivo das usinas, ao amanhecer, na hora do almoço, finais de semana e dias de folga. Com uma câmera leve e de um ponto de vista privilegiado, pois totalmente interno, eles fizeram filmes de denúncia e de resistência, rodados no epicentro das lutas sociais e montados em forma de panfletos, muitos deles curtos, em torno de sete minutos. [...] Graças ao seu ponto de vista interno, os filmes dos Grupos Medvedkine aparecem, hoje, como a melhor fonte de contrainformação sobre as condições de vida do operariado francês daquela época. (Ibid., p. 105)

O cineasta-operário Binetruy passa a perceber a câmera como “ferramenta-militante”³⁴. Há alguns pontos de aproximação entre o cinema feito por esses grupos e as reflexões de Deligny sobre o uso da câmera como “ferramenta pedagógica”. Na pedagogia de Deligny, não interessava formar o cinegrafista do grupo, mas fundar uma partilha em que diferentes indivíduos assumissem a posição de produtores de imagens. Não se tratava de formar um especialista, mas de gerar um trânsito a partir do qual se daria um intercâmbio horizontal de perspectivas. Nessa soma de parcialidades, revelar-se-ia, por um lado, as condições e modos de vida compartilhados, e, por outro, a possibilidade de reformulação dos olhares a partir dessas práticas. No caso dos Medvedkine, como enfatiza Muel, “não era nem filmes de propaganda, nem filmes propriamente militantes”³⁵. A produção dos filmes do grupo não propunha apenas travar uma disputa no campo discursivo, ideológico, mas abria-se a experimentações poéticas. Nem a pedagogia, nem a militância se encerram na mera transmissão de informações. A câmera tomada como “ferramenta”, “utensílio”, age e participa das transformações promovidas pelos grupos, formando pontos de inflexão em suas rotinas e modos de perceber o real.

³³ MUEL, 2000, p. 19. No original: “Ils parlèrent de ‘romantisme’ et, plus fort, d’un regard d’‘ethnologue’ ou d’‘entomologiste’”.

³⁴ 2000, p. 44. No original: “l’outil-militant.”

³⁵ 2000, p. 23. No original “Ce n’étaient ni des films de propagande, ni même des films ouvertement militants”.

A produção desse ponto de vista interno colabora para a construção de algo "melhor do que uma memória coletiva"³⁶, como era o desejo de Deligny em relação às imagens de La Grande Cordée. O modo de produção e circulação das imagens detonaria, sobretudo, as “premissas de uma consciência própria à coletividade”³⁷. No cinema coletivo de operários, Marker, “o mecenas pobre desse novo gênero” (LEANDRO, 2010), que acompanhava de perto os processos, ao contribuir com fornecimento de película, equipamentos de som e revelação, percebia nesse ambiente um espaço de igualdade entre os que filmavam e os que eram filmados. Essa igualdade faz dos filmes dos Medvekiné um documento histórico de um desvio crucial na relação entre corpos e máquinas, inserindo-os na

luta pelo controle das mãos no sistema capitalista: de um lado, o trabalho na linha de montagem industrial, que lesa os tendões e amputa os dedos; do outro lado, a produção independente de um cinema feito por operários, que libera o potencial criador de suas mãos atrofiadas. (LEANDRO, 2010, p. 102)

As consequências desse rearranjo entre corpos e máquinas são belamente descritas nas palavras de Binetruy. Para ele, o uso das câmeras liberta seus espíritos através do olhar. A experiência com as tecnologias de captação de imagem e som produz uma transformação irreversível nas formas de ver. A mediação dessas ferramentas proporciona, ainda, uma nova “qualidade da escuta” (LEANDRO, 2010), libertando também as falas.

Devido às longas jornadas de trabalho sem a possibilidade de conversa, muitos operários começavam a diminuir a capacidade de falar. No processo de realização dos filmes, muitas vezes, a voz se desgarrava do mutismo e dava lugar a testemunhos. Os filmes possibilitam, então, a inscrição da palavra de modo singular, distante da objetividade e do distanciamento de uma fala de especialistas, por exemplo. Assim, como esperava Deligny, a relação com o cinema proporcionaria não só a reprodução de perspectivas já conhecidas, mas também a reformulação das perspectivas dos participantes acerca do mundo em que viviam. Essa reconfiguração engendrada no manejo da “ferramenta” chega a produzir, ainda, *circunstâncias* para a emergência de novas *iniciativas*. As mãos, não mais aprisionadas no movimento inerte das máquinas,

³⁶ 2008, p.127. No original: “mieux qu’une mémoire collective”.

³⁷ *Idem*. No original: “premisses d’une conscience propre à la collectivité”.

passam a inscrever *traços* no território que ocupam. As mãos deixam de servir às funcionalidades e permitem a irrupção dos gestos.

O trabalho posterior de Marker ajuda a compreender a importância dos gestos para o cinema militante. Utilizando imagens de arquivos produzidas em situações de luta, realiza, em 1977, *O fundo do ar é vermelho*. O filme conta com imagens rodadas por mais de cinquenta “cinegrafistas militantes” (LEANDRO, 2010) que registraram diferentes lutas sociais ocorridas entre as décadas de 1960 e 1970 ao redor do mundo. A montagem recusa um uso instrumental das imagens e se atém a suas qualidades sensíveis. Em vez de se concentrar nas falas informativas e enfáticas, geralmente atribuídas a filmes ligados a sindicatos e partidos, Marker opta por expor o tremor das imagens, revelando a marca física e sensível dos corpos que as constituíram em situações de risco. Em outros casos, deixa os momentos de fragilização da voz ou desloca a atenção da fala de um orador enfático ao mostrar, na montagem, a repetição dos movimentos que realiza involuntariamente com as mãos. A presença do gesto é destacada em relação ao campo discursivo.

Essas imagens errantes deslocam-se das formas de militância tradicional e expõem

a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira “comunidade cinematográfica”, como a “comunidade literária” que Bataille convocou para substituir o comunismo moribundo de Stalin. Essa “comunidade dos que não têm comunidade”, mas que responde a uma “exigência de comunismo” (BLANCHOT, 1983: 9), não se coloca mais a serviço das ideologias, não se deixa mais instrumentalizar. (LEANDRO, p.101)

Em uma sucinta sentença, Georges Bataille sintetiza assim a sua aproximação singular de uma nova visão de comunidade: “O que conta não é mais o enunciado do vento, mas o vento” (BATAILLE, 1973, p. 16). A comunidade não deve ter como base uma crença ou fundamento, mas a experiência em si mesma, que não surge de pressupostos fixos, tampouco leva a um fim. Para acessar a experiência, pressupõe-se um estado de êxtase, e é nesse estado que se estabelece a comunicação. Há que se sentir o vento, que é exterior e perpassa o exterior de todos os que podem se desprender dos enunciados e se abrir às experiências extáticas: “Mas chegamos ao êxtase por uma refutação do saber” (ibid., p. 22). Esse não saber, constitutivo da experiência, não é simplesmente uma ignorância em relação a algo, mas a pressuposição de que, no êxtase,

tudo está aberto a alterações, inclusive o sujeito que se insere e se comunica na comunidade.

Como observa Blanchot, a comunidade imaginada por Bataille não deve ser uma reunião de indivíduos iguais, que possam se reconhecer. Na formação da comunidade, há uma recusa de qualquer estabilidade, inclusive, a do sujeito que reconhece a si mesmo: “Sozinho, o ser se fecha, adormece e se acalma”³⁸. Por outro lado, a comunidade se faz pelo reconhecimento da incompletude de cada um, mediada por um princípio de insuficiência: a falta aumenta, à medida que o indivíduo se abre ao outro:

O que o ser procura não é ser reconhecido, mas contestado: para existir, ele se dirige ao outro que o contesta e, às vezes, o nega, afirmando que o ser só começa a partir dessa privação que o torna consciente (essa é a origem de sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo, de insistir como um *ipse* ou, se quisermos, como indivíduo separado: assim, talvez, ele ex-istirá, experienciando-se como exterioridade sempre já dada, ou como existência totalmente esfacelada, que só se compõe decompondo-se constantemente, violentamente e silenciosamente.³⁹

Essa percepção de comunidade e de uma política que se funda na experiência extática ajuda a compreender melhor como um poeta e criador de processos tão inventivos como Deligny pode ser tomado como precursor do cinema militante, conforme propomos aqui. A palavra militante, embora tenha uma pertinência radical para se referir a esse incansável tecedor de redes promotoras de projetos de vidas mais dignas para os desfavorecidos e marginalizados, não pode ser utilizada, aqui, sem alguma tensão. Embora tenha sido integrante do Partido Comunista Francês, que lhe proporcionou grande apoio material, e tivesse como fortes referências os educadores comunistas russos, o pensamento profundamente empírico de Deligny sempre apontou divergências com as militâncias mais tradicionais.

Em uma carta de 1955, mesmo ano da redação do texto “Caméra outil pédagogique”, Deligny comentava sua relação com o comunismo:

O que me interessa é o que há de comunista em qualquer ser, jovem ou velho. Todo mundo o é, de uma maneira ou de outra. Se me acontecesse de escrever como queria, as pessoas se reconheceriam e saberiam que são comunistas; elas

³⁸ BLANCHOT, 2016, p. 16. No original: “Seul, l’être se ferme, s’endort et se tranquillise”.

³⁹ Ibid., p.20. No original: “L’être cherche, non pas à être reconnu, mais à être contesté : il va, pour exister, vers l’autre qui le conteste et parfois le nie, afin qu’il ne commence d’être que dans cette privation qui le rend conscient (c’est là l’origine de sa conscience) de l’impossibilité d’être lui-même, d’insister comme ipse ou, si l’on veut, comme individu séparé : ainsi peut-être ex-istera-t-il, s’éprouvant comme extériorité toujours préalable, ou comme existence de part en part éclatée, ne se composant que comme se décomposant constamment, violemment et silencieusement”.

o descobririam e perceberiam o que as impede de sê-lo grandemente. Então, se você quiser, os comunistas “agarrados” não me interessam muito”.⁴⁰

Essa ausência de um interesse particular pelos comunistas declarados talvez se desse pela desconfiança radical de Deligny quanto aos discursos firmes e declarações assertivas pela via da palavra, motivo pelo qual ele se debruça com rara atenção em torno dos gestos. Só assim chega a compor uma *vida em comum*, mesmo com os indivíduos mais distantes da palavra — mas não necessariamente do comunismo —, os autistas. Em sua relação com eles, Deligny esboça o conceito de *comunismo primordial*. Esse *comunismo* se formaria a partir da constituição de uma sensibilidade capaz de extrapolar os limites da linguagem discursiva e estabelecer relações sensíveis entre os corpos, com atenção especial aos gestos, alargando as camadas pelas quais se pode articular uma comunidade. Esse conceito será melhor compreendido na análise de suas práticas com a imagem, concebidas para compreender e se relacionar com os autistas a partir de seus gestos mais ínfimos. Como veremos, tanto os desenhos que compõem o método cartográfico de Deligny quanto os processos fílmicos conceituados por ele, como o ato de *camerar*, são amálgamas fundamentais na construção desse comunismo que prevê uma instituição do comum a partir da mediação das práticas de imagem que liberam a emergência de gestos.

2.5 Da cartografia ao camerar

Chris Marker ajudaria Deligny, posteriormente, a finalizar o seu filme, *Le moindre geste* (1971), já em outra *tentativa*, outra rede, na qual, com as mesmas bases éticas e desenvolvendo novos modos de agir, Deligny cuidava de crianças autistas. Certos princípios da sua experiência anterior permanecem: a câmera como disparadora de relações entre não cineastas e como meio de acesso a perspectivas de indivíduos em alguma medida refratários a elaborações verbais. Em ambos os casos, as práticas com a

⁴⁰ 2008, p., 392. No original: Ce qui m'intéresse c'est ce qu'il y a de communiste dans n'importe quel être, jeune ou vieux. Tout le monde l'est, d'une manière ou d'une autre. Si j'arrivais à écrire comme je le voudrais, des gens se reconnaîtraient et ils sauraient qu'ils sont communistes; ils le découvriraient et ils s'apercevraient qu'on les empêche de l'être en grand. Donc, si tu veux, les communistes “raccrochés” ne m'intéressent pas particulièrement”.

câmera ou, de modo mais amplo, com a imagem são continuadas e se integram ao convívio. Criam um meio para instaurar o comum.

Nos anos 1960, Deligny vive na clínica La Borde, fundada pelo psiquiatra e psicanalista Jean Oury e na qual viveu e trabalhou o filósofo e psicanalista Félix Guattari. É após essa experiência, no final da década, que Deligny se instala na região das Cevenas, sul da França, onde é criado um espaço dedicado ao convívio com crianças autistas, no meio rural. O território é distribuído em pequenas unidades dedicadas a habitações ou atividades variadas, como horta, produção de pão, criação de cabras, entre outras. Cada unidade é coordenada por dois adultos ou mais. As unidades são dispostas a uma distância de cinco a vinte quilômetros umas das outras. As crianças autistas vivem nessas unidades junto com os adultos, podendo circular livremente pelos espaços e se engajar em qualquer atividade. Cerca de uma vez por semana, esses adultos se reúnem para pensar a organização das atividades cotidianas e como podem se relacionar melhor com as crianças autistas. Nas unidades instaladas nas Cevenas, a alteridade radical das crianças autistas impõe uma implicação ainda mais tenaz no esmiuçamento dos modos de ver. Nas experiências anteriores, como no Centro de Triagem e Observação, ou mesmo em La grande Cordée, o “balé cotidiano” dos gestos e atitudes dos jovens ainda poderia ser de alguma forma compreendido mediante suas *intenções*. Já as crianças autistas exigem um esforço de observação de outra natureza. O *agir* autista desafia em maior grau o observador, e até mesmo impossibilita interpretações de suas atividades. Se permanece o ímpeto de elaborar uma observação capaz de “ir até às circunstâncias”, torna-se necessário, então, ampliar o campo de percepção do que pode vir a moldar essas circunstâncias.

No ensaio publicado em 1979, escrito após longo contato com os autistas, “Os desvios do agir e o mínimo gesto”⁴¹, Deligny se debruça sobre a noção de gesto. É quando declara com mais precisão sua busca por algo que teria escapado ao humanismo. Já desvinculado do Partido Comunista, lembra pertencer a uma geração que se decepcionou com todos os *ismos*. Para ele, assim como o capitalismo porta em si mesmo a guerra, o humanismo porta em si mesmo os fascismos, racismos, totalitarismos e todos os desastres da civilização. Do humano, então, seria preciso encontrar qualquer coisa que tenha permanecido à margem dessa imagem sólida sustentada pela memória histórica moderna e ocidental. Caberia investigar os resíduos do esboço daquilo que não foi abafado pela

⁴¹ No original: “*Les Détour de L'agir ou le Moindre Geste*”.

imagem do homem. Para Deligny, o trabalho com a imagem é uma estratégia para acessar os restos do humano que não se formalizaram em palavras.

Deligny esboça, para isso, uma distinção entre *agir* e *fazer*. O *fazer* seria a ação que se dá a partir de uma intenção formulada pelo sujeito de linguagem, aquele que pensa com palavras. O *agir*, associado aos gestos desses indivíduos distantes da palavra, os autistas, pode ser tão mobilizado pelo som de uma fala como por uma pedra; pode ser desviado tanto pela ação de alguém próximo quanto pelo barulho de água em movimento. Os *fazeres* intencionados tornam-se menos determinantes. Somam-se, em pé de igualdade, com muitas outras intervenções de tudo o que pode compor o espaço-arquitetura, objetos, elementos da natureza. A observação deve se abrir, por fim, a um campo de minúcias e percepções muitas vezes irredutíveis às intencionalidades dos sujeitos. Observar o agir dos autistas sem atribuir-lhes intencionalidades é uma tarefa difícil para os sujeitos excessivamente mediados pela palavra que interpreta: “[O homem] pouco tolera que as coisas se façam e prefere acreditar que ele as faz com todo o conhecimento de causa e efeito” (2016, p.18-19).

Observar uma rede requer a capacidade de perceber aquilo que *se faz* por necessidade, a partir das dinâmicas próprias do meio. Os autistas, ao não acessarem a estruturação simbólica proporcionada pela linguagem, não compartilham com o *homem*, o *senso comum*, o que seria, segundo Deligny, a consciência dos papéis que se exerce em uma sociedade e dos modos de ser e pressupostos que implicam. No entanto, essas crianças seriam dotadas de um forte *senso de comum*, ou seja, uma sensibilidade para perceber as mutações que estabilizam ou modificam o território e para agir e reagir diante delas. O método cartográfico é uma forma de se relacionar com esse *senso de comum*. Os gestos se traçam na trama da rede, não como formas alheias e projetáveis em outros contextos, mas como o próprio movimento que a constitui. Dessa forma, o homem que procura impor projetos pensados se distancia da rede e pode perder de vista os gestos: “a rede não é um fazer, é desprovida de todo o para; todo o excesso de para reduz a rede a farrapos no exato momento em que a sobrecarga de projeto é nela depositada” (ibid., p. 25).

No entanto, para compreender como o trabalho com a imagem pode ser um modo fértil de se relacionar em rede, cabe detalhar mais uma de suas características. Apesar das redes não serem formadas pelas intencionalidades do fazer do homem, também não se esgarçam em uma abertura aleatória ou caótica. As redes surgem do compartilhamento de necessidades. São as urgências da sobrevivência, as necessidades vitais, que impelem

os homens a se articularem para além de suas vontades. Mas a dificuldade em manter esse grau de coletivismo radical faz com que as redes, em geral, durem muito pouco. Deligny encontra no trabalho com a imagem uma maneira de distanciar o homem de suas intencionalidades e buscar um modo de compreensão mais aberto às circunstâncias, limitando, pelo menos em algum grau, a imposição rápida dos querereres. Essa estratégia se torna determinante na mediação entre indivíduos com diferentes regimes de percepção e modos de vida, como forma de refratar maneiras impositivas de compreender e lidar com o outro. Nesse caso, a imagem atua como meio de lidar com essa alteridade radical, esses outros que não acessam a palavra como “o homem que somos”.

Na descrição de Deligny, evidencia-se como as contingências, improgramáveis, criam a ocasião para a trama de uma rede, o que traz a inevitável inscrição histórica dos traços. É a partir delas que surge a figura do *aracniano*, o agente tecedor de redes:

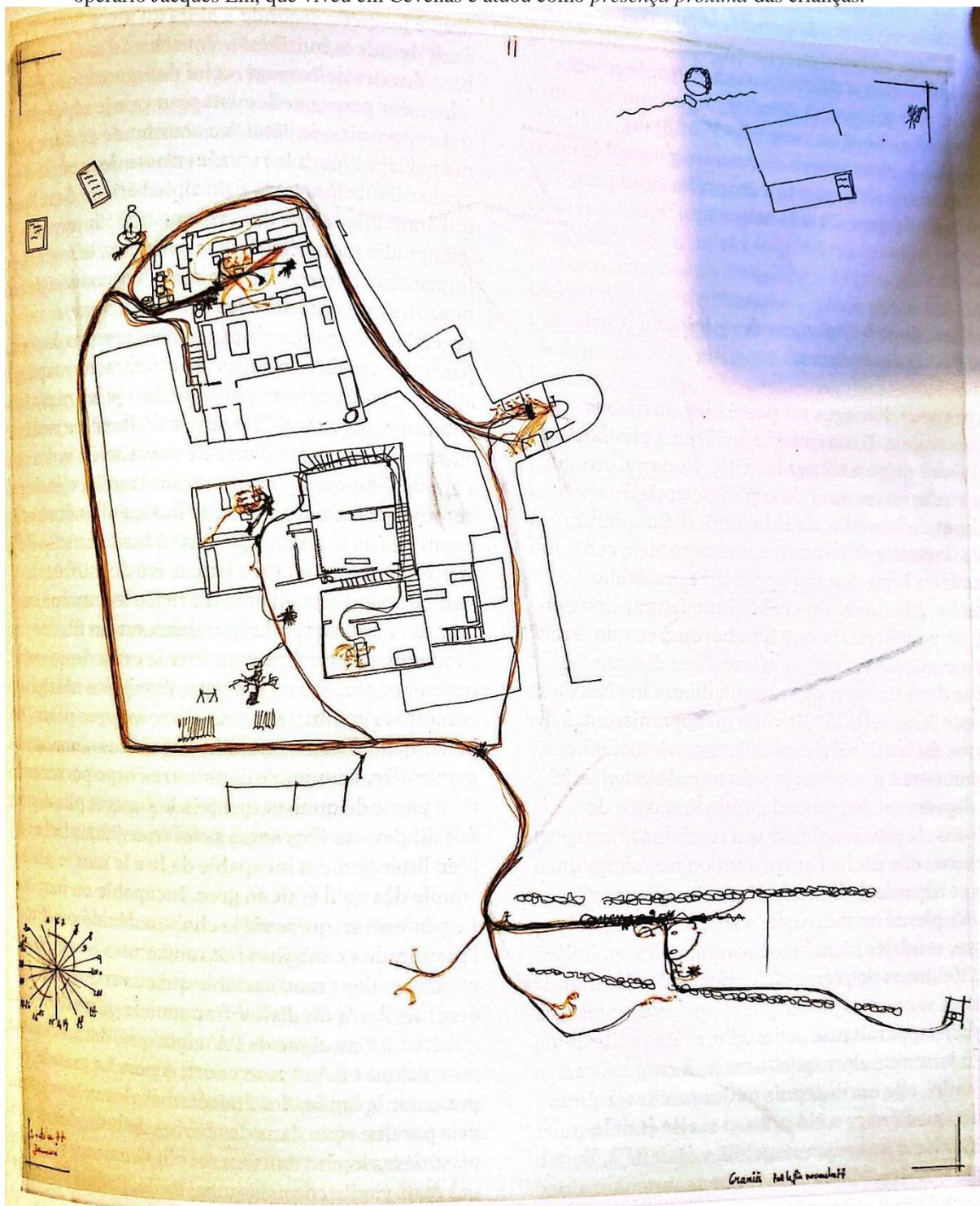
O homem, na qualidade de ser consciente de ser, entende-se mestre e senhor de si e não conseguiria tolerar nenhum outro: a partir daí ocorre debater-se em abismos de aberração onde, curiosamente, o aracniano ressurgue, sem rancor: e é verdade que o ser humano pego nos redemoinhos dos piores desastres, dos quais é autor, tem por único recurso a rede que se trama entre alguns que se tornam próximos e indispensáveis uns aos outros, sem, aliás, entender por quê; pois se o curso da existência tivesse permanecido um tantinho tranquilo, nenhum desses próximos teria experimentado pelo outro simpatia particular. Assim foi naquele caminhão que me carregou de Calais à Holanda, e que me levou, por desvios bastante inacreditáveis, a uma caverna célebre por seus vestígios pré-históricos, onde (...) haviam tramado uma pequena rede que nós trazíamos, intacta, de uma guerra assombrosa que levaria alguns anos para se extinguir.

(...)

Da guerra ao asilo, foi a rede que se tornou meu modo de ser, o que não quer dizer minha razão. (2016, p. 27)

Uma vez que não se pode extrair as razões fixas a partir das quais se projeta uma rede, resta registrar e intervir em seus modos de organização imanentes. A cartografia é o modo encontrado por Deligny. Constituir mapas é como erguer “quebra-ventos”, que bloqueiam as totalizações da linguagem. Cartografar é ato performático, componente crucial para os processos de territorialização: “O espaço se torna território, um corpo comum, graças ao traçar” (MIGUEL, 2015, p. 60). No convívio com as crianças autistas, os adultos produziam mapas para compreender como intervir melhor no território, de forma a favorecer um funcionamento menos sofrido da vida em comum. O princípio da observação situada que leva a ações sempre improvisadas retira os adultos que se relacionavam com as crianças nas Cevenas de qualquer posição de especialista. Não são chamados de médicos ou educadores, por exemplo, mas de *presenças próximas*.

Figura 7: Linhas de erro de Janmari, criança autista. Graniers, 2 de outubro de 1977. Mapa traçado pelo operário Jacques Lin, que viveu em Cevenas e atuou como *presença próxima* das crianças.



Nos mapas, tratava-se de desenhar ações das crianças, como os trânsitos entre a horta e a cozinha, os passeios na beira do rio, errâncias em torno de uma pedra, contato com animais etc. Uma qualidade de linhas mostra os seus trânsitos costumeiros, enquanto outra qualidade de linha mostra as linhas de errância, que registram os movimentos singulares das crianças, que se desviam de ações cotidianas. Nos mapas, há

os nós que mostram os cruzamentos entre umas e outras linhas. Além do mais, registra-se também os traçares dos adultos. Há as linhas que mostram trânsitos costumeiros dos adultos, em ações cotidianas, e as que mostram os “simulacros”. Os “simulacros” são puros gestos, movimentos que os adultos realizam com o intuito de provocar reações (imprevistas e improgramáveis) nas crianças e, possivelmente, promover desvios ou interrupções em suas trajetórias. A observação dos mapas leva os adultos a modificarem suas próprias trajetórias e gestos na relação com os autistas.

Além dessas ações, os mapas são fundamentais para repensar a disposição dos objetos, que é meticulosamente modificada a partir das necessidades impostas pelo convívio com os autistas. O espaço é trabalhado como se fosse uma instalação (MIGUEL, 2015). É importante notar, aqui, que Deligny não chegou a produzir mapas. Quem os produzia eram apenas as *presenças próximas*. Deligny agiu como propositor para que essas pessoas realizassem os mapas e, posteriormente, tomou esse material como fonte fecunda de elaboração conceitual. Perceber a presença crucial dos mapas nos textos de Deligny, sendo que esses nunca foram feitos por ele, é interessante para desestabilizar a autoria de seus textos, profundamente marcada por processos que não poderia realizar sozinho.

Podemos compreender, então, como se dá um trânsito permanente entre o meio, a produção de imagens e a emergência dos gestos. Comolli percebeu bem essa operação de Deligny na lida com as imagens:

Deligny acredita — trata-se de fato de uma crença, motivo também do cinema — que existe uma memória das imagens, que as imagens deixam traços nos corpos, além ou aquém das tomadas de consciência: um caminho reto das imagens [*prises de vue*] aos corpos [*prises de corps*]. A imagem faz gesto como, mais tarde, o gesto faz imagem.⁴²

A crença de Deligny, portanto, não é fundada sobre nada de exterior aos corpos, mas se apresenta em seus próprios movimentos, na medida em que uma memória se materializa nos gestos. Não se trata, portanto, de um trabalho sobre *o outro*. O gesto que se faz imagem retorna em outros gestos. Todos se alteram mutuamente. As *presenças próximas*, que traçam os mapas cartográficos, ao produzir essas imagens, também se

⁴² 2006, n.p. No original: “Deligny *croit* — il s’agit bien d’une croyance, motif aussi du cinéma — qu’il y a une mémoire des images, que les images font trace dans les corps, au-delà ou en deçà des prises de conscience: un chemin direct des prises de vues aux prises de corps. L’image fait geste comme, plus tard, le geste fait image”.

modificam nesse território e se aproximam dos ritmos e modos dos autistas. Como observa Marlon Miguel:

Os mapas procuram nos dar imagens que não sejam aquelas do reconhecimento, imagens de um reflexo no espelho — ao contrário, eles buscam fabricar imagens onde não possamos nos reconhecer e a partir das quais possamos ver não o que falta às crianças, mas o que falta a nós. Trata-se pois de imagens furadas, onde a posição do sujeito que reconhece a si mesmo se desmorona, diferente, pois, de imagens-espelho, onde o sujeito se reconheceria e se confirmaria. Os mapas provocam, dessa forma, um deslocamento e uma mudança de perspectiva”. (op.cit., p. 60-61)

Deligny sintetizaria essa reflexão a partir de uma imagem poética. Ao olhar uma criança autista erguendo a palma das mãos diante dos olhos, ele propunha:

A propósito desse gesto muito comum e frequente, temos escolha entre duas atitudes:

— colocar um espelho na concavidade da mão para aproveitar a ocasião (pois nunca se sabe: bastaria uma vez para que a criança se apercebesse de que ela existe, já que ela se veria).

— olhar, nós também, para a palma dessa mão — e não na esperança de ver o que ela vê.

Podemos olhar; olhar não é ver. (2016, p. 72)

A cartografia apresenta-se, portanto, como um método de olhar que amplia o limitado campo de visão do homem moderno ocidental, convidando a olhar, inclusive, o que não se vê. Alarga-se, assim, o campo do olhar, ampliando-se além das vontades do sujeito, abrindo-o a novas possibilidades de relações extáticas. Como sintetiza Marlon Miguel (MIGUEL, 2015), podemos considerar as aberturas que o método cartográfico propõe a partir de quatro desterritorializações⁴³: 1) da linguagem discursiva, para alcançar a linguagem comum não verbal, o traçar; 2) do olhar intencional, para poder ver mesmo sem compreender, interpretar, mas notando, percebendo, situando, percebendo o que age e se conecta, o que cria rede e onde; 3) da subjetividade, para alcançar o nível impessoal e infinitivo; e, enfim, 4) do homem normal, para alcançar um território comum, no qual não importa quem é normal ou não. Deligny enfatiza a importância da cartografia não só para que os sujeitos ditos normais possam compreender os ditos anormais, mas também para que os primeiros possam repensar suas formas de vida e ampliar suas noções de liberdade, abrindo-se a um modo de percepção que extrapola os limites das intencionalidades:

⁴³ O termo “desterritorialização” é cunhado no livro *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Compreende-se por desterritorialização qualquer operação que altere os modos de agenciamento de um território, modificando sua consistência e as potências de devir.

Era uma vez homens e pedras. Eles permaneciam voluntariamente perto das fontes, mas não sabiam o motivo. A água é uma coisa que não esgota o “para beber”. E as pedras ali estavam também, e o “para se sentar”, o “para quebrar nozes nelas”, o “para construir muros”, e o “para marcar estradas” não as esgotam. Esse garoto invivível, insuportável, incurável, toma iniciativas. Ele lança o dado e lá vai ele fazer. Mas num mundo onde reina a linguagem, terá ele algum dia a liberdade? Resta saber se nós a temos. E vai saber o que ele ouve. (DELIGNY apud LAZZARATO; MELITOPOULOS, 1993, p. 18)

Como já mencionado no primeiro capítulo, Henri Bergson oferece uma chave para entender como essa proposição dos mapas pode ser fértil para uma crítica da forma de percepção dominante que se molda na modernidade. Para compreender o ponto de vista de Bergson, cabe antes relembrar a distinção que este faz entre memória espontânea e memória adquirida. A memória espontânea seria a “memória por excelência” (BERGSON, 1999, p. 91), aquela que já surge pronta, tal como ficará registrada, remetendo à data e ao local da primeira e imediata aparição da imagem que afetou o indivíduo. Já a memória adquirida, elaborada graças à repetição, é aquela que molda o hábito e serve à ação útil e interessada. A primeira não se transforma na segunda. A memória aprendida se integra ao sistema sensorio motor e deixa de remeter aos momentos de emergência da aprendizagem, de forma que se torna impessoal e “sairá do tempo à medida que a lição for melhor sabida” (*idem*). As imagens armazenadas pela memória espontânea seriam as do sonho, aquelas que estão presentes nos indivíduos e podem vir à tona a qualquer momento, mas não estão submetidas às vontades da consciência. No trecho destacado acima, contudo, verifica-se que o excesso de memória espontânea é visto, pela cultura ocidental, pejorativamente como sinal de baixo “desenvolvimento intelectual”. Espera-se que o adulto “normal” aguace o seu “discernimento” em prol das utilidades da vida. O trecho em que Bergson comenta a percepção de crianças e povos africanos em contraponto com o modo de perceber do adulto europeu é elucidativo. Além de revelar o racismo, o comentário do filósofo torna evidente como a percepção é moldada de acordo com a forma de vida:

O desenvolvimento extraordinário da memória espontânea na maior parte das crianças deve-se precisamente a que elas ainda não solidarizaram sua memória com sua conduta. Seguem habitualmente a impressão do momento, e, como a ação não se submete nelas às indicações da lembrança, inversamente suas lembranças não se limitam às necessidades da ação. Elas só parecem reter com mais facilidade porque se lembram com menos discernimento. A diminuição aparente da memória, à medida que a inteligência se desenvolve, deve-se portanto à organização crescente das lembranças com os atos. A memória consciente perde assim em extensão o que ganha em força de penetração: no

início ela tinha a facilidade da memória dos sonhos, mas isso porque realmente ela sonhava. Observa-se aliás esse mesmo exagero da memória espontânea entre homens cujo desenvolvimento intelectual não ultrapassa em muito o da infância. Um missionário, após ter pregado um longo sermão a selvagens da África, viu um deles repeti-lo textualmente, com os mesmos gestos, de uma ponta à outra. (ibid., 180)

Esse contraste destacado pelo autor dá a ver como diferentes formas de vida produzem distintos graus de abertura dos corpos aos gestos e à memória. Além da associação entre o controle da percepção para fins utilitários e um suposto desenvolvimento intelectual, o missionário deduz que os ouvintes teriam um excesso de “memória espontânea”. O missionário associa a repetição dos gestos e de uma fala em língua estrangeira, da qual não se poderia interpretar o significado das palavras, como essa falta de discernimento que permite ao corpo distante do hábito europeu se abrir à memória espontânea. No entanto, mais do que uma suposta falta de discernimento do indivíduo observado, esse relato revela como o emissor do comentário tem seu modo de vida centrado na primazia da palavra e extração de significados. Ele parte do pressuposto de que não haveria nada a ser discernido no ato de fala para além do discurso emitido e, portanto, a apreensão dos sons e dos gestos seria mero dispêndio. Ora, os mapas de Deligny são um esforço justamente para se aproximar daqueles que não apenas não falam a mesma língua que aqueles que os desenham, mas se distanciam justamente da centralidade da palavra como campo central de estruturação da vida. Os mapas permitem que as *presenças próximas* se abram à percepção dos gestos, sendo, portanto, uma tentativa de afastar esses observadores não só da forma habitual de perceber como do ímpeto de interpretar.

Como aponta Gilles Deleuze, o que Deligny fazia era uma "geoanálise" (DELEUZE; PARNET, 1998, p.104), em contraponto à psicanálise, cujo objeto de estudo seria o sujeito moldado pela linguagem. Deleuze expande o interesse do ato de cartografar para outros contextos, não só em relação às crianças autistas, mas a qualquer outro indivíduo. A cartografia apresentava um modo de perceber

que não concerne apenas às crianças autistas, mas a todas as crianças, todos os adultos (vejam como alguém anda na rua, se ele não está tomado demais em sua segmentaridade dura, que pequenas invenções ele põe nisso), e não somente o andar, mas os gestos, os afetos, a linguagem, o estilo. (*idem*)

Segundo o pesquisador Marlon Miguel, há um ponto não resolvido no pensamento de Deligny. Por vezes, ele adere ao estruturalismo, concebendo o homem como totalmente estruturado pela linguagem simbólica, o que implicaria uma distância radical

em relação às crianças autistas e a outros seres que não o são. Em outros momentos, contudo, Deligny insiste em pensar que há essa dimensão de *humano*, para além das configurações simbólicas que moldam o homem. O *humano*, para Deligny, como vimos no início deste capítulo, é a dimensão do ser vivo que permanece indomesticada pela cultura. O *humano* apresenta-se nas ações impensadas do ser, em contraposição ao *homem*, que é a dimensão consciente e inconsciente do ser, em suma, tudo o que forma um sujeito, tal como essa noção é desenvolvida na modernidade ocidental. O *humano* seria uma reserva de um campo de ação e pensamento não estruturado pela linguagem, que permitiria também aos adultos não autistas realizarem gestos não controlados pelo domínio do simbólico, que os aproximaria do modo de agir dos autistas. Essa dimensão justificaria essa geoanálise e tornaria válida a afirmação de Peter Pal Pélbart ao dizer que Deligny observa ações que extrapolam a dimensão de sujeito: "Trata-se do indivíduo em ruptura de sujeito, detectando por vezes aquilo que de nós escapa, aquilo que não vemos porque falamos, e que eles enxergam porque não falamos..." (2014, p. 253). Deligny sintetiza bem como a cartografia, ao extrapolar a palavra, busca registrar justo a ausência de um "si mesmo", mostrando os traços como riscos no espaço que registram a relação co-constitutiva entre indivíduo e meio:

Falar. Falar como se fosse completamente natural. Falamos sobre esse menino e outros parecidos com ele. Quando fizemos de tudo para prescindir da linguagem. Dessa famosa linguagem que faz de nós o que somos. E agora... é preciso lhe prestar contas. Mudo, esse garoto. Então, no que podemos confiar? Em que confiar quando a linguagem está ausente? Nós começamos a traçar. Esse garoto, que não é falante, traça, durante meses. Sua mão traçou círculos. Círculos e nada mais. E continua traçando. Nós começamos a traçar, nossas mãos seguiam de perto¹⁷ o que nossos olhos viam. E os nossos olhos aquilo que os nossos olhares podiam ver, podiam agarrar, nos relatar. E eis os trajetos desse garoto ao longo de um dia de setembro de 1967. Ele gira. Ele gira em torno de si, com as mãos nas costas, uma segurando a outra. Seja correndo. Como se alguém estivesse no centro do seu carrossel segurando as suas rédeas. Diz-se que um garoto "sai do giro"¹⁸. Ele, ele girava incessantemente em torno de si mesmo. Isso é o que a linguagem nos faz dizer: ele gira em torno de si mesmo. Mas se esse famoso si mesmo está, na realidade, ausente, vacante... (DELIGNY apud LAZZARATO; MELITOPOULOS, 1993, p. 18)

Conhecendo de perto a emergência da noção de cartografia, fica mais palpável a compreensão de seu caráter produtivo, disparador de relações entre os indivíduos e meio em transformação permanente. É a partir dessas bases que, em 1983, Deligny utiliza o verbo *camerar* para conceituar sua prática cinematográfica. A utilização desse verbo, no infinitivo, destaca a importância da ferramenta, ou seja, da câmera. *Camerar* é uma aposta

no deslocamento da centralidade do sujeito para uma possível centralidade da ação. A ferramenta dispara um processo que independe do resultado final, ou seja, de um filme.

Para Comolli, o trabalho literário de Deligny, ao falar sobre as imagens, cria uma linguagem para dizer coisas novas sobre o cinema. O verbo *camerar* é uma provocação diante da demasiada importância que o cinema dá ao produto final. O filme se impõe de forma tão soberana perante o processo que o ofusca, de antemão, nesse verbo que delimita e estreita o seu fim: *filmar*. E quando o ato da utilização da câmera não prevê um filme? Seria ainda *filmar*? Quando se pensa em escrever, não se fala de imediato em “livrar”, pois sabe-se que a escrita é um processo não necessariamente vinculado a um único produto resultante, o livro. *Camerar* é como se lançar em uma escrita na qual já não interessa a feitura de um objeto, mas a frase mesma, até quando não se sabe exatamente como ela será feita.

O próprio ato de filmar torna-se também uma implicação do corpo. Não o corpo que segue as vontades do sujeito, mas do indivíduo que, em certa medida, desprende-se delas ao experimentar o espaço e a matéria. Como veremos mais adiante, o cineasta que se dispõe a *camerar* abre-se a uma visão que já não é sua, que não é propriamente o seu ponto de vista. Para Deligny, o *camerar* não tem um ponto de vista e subverte a premissa de que seria possível registrar um objeto já dado, já enquadrado previamente, em suma, já visto. Para ele, ao *camerar*, o que se tem é um *ponto de ver*. Não há o ponto de vista do sujeito, por um lado, e o objeto, por outro, mas as relações imanentes que se desenrolam na ação de ver. As práticas cinematográficas dessa natureza têm o processo como eixo. Importa criar um contexto a partir do qual as imagens podem surgir e ser capturadas. Como em uma colheita, as imagens aparecem profundamente ligadas ao solo do qual emergem, desatadas pelas mãos que se movimentam nesse espaço.

Há uma ética implícita nesse modo de ver. “Camerar consistiria em respeitar aquilo que não quer dizer nada, que não diz nada, não se dirige ou, dito de outra forma, escapa à domesticação simbólica”⁴⁴. Para Deligny, essa postura é capaz de captar um tipo especial de memória. O *camerar* evocaria uma memória que respeita os silêncios, diferente da memória da escrita histórica convencional, subordinada à soberania da linguagem, que se encerra no que é traduzível para o campo verbal. Camerando, abre-se um campo para a emergência dessa memória de matérias insignificantes, memória refratária ao dizível, mas ainda assim inscritível na imagem. Trata-se de uma memória de

⁴⁴ Ibid., p.1744. No original: “Camérer consisterair à respecter ce qui ne veut rien dire, ne dit rien, ne s’adresse pas, autrement dit échappe à la domestication symbolique.”

espécie. Por se situar fora da linguagem, esvai-se também do “homem”. Essa memória, embora dificilmente comunicável, encontra-se na paisagem, nas coisas e mesmo nos corpos humanos. Segundo Comolli, é algo “misteriosamente transmitido de geração em geração”⁴⁵. Embora seja esquiva às consciências dos homens, essa memória de espécie não deixa de se manifestar, intensa e latente, nos gestos humanos, na medida em que eles reverberam memórias de imagens.

Propor uma percepção dos mínimos gestos significa desafiar a linguagem e convocar um processo de escrita continuada. Nessa empreitada, com frequência, torna-se necessário desgarrar-se da palavra e se abrir à imagem. Imagens autistas, talvez. Ao ver o filme de Deligny, *O mínimo gesto* (França, 1971), um misto de documentário e ficção feito por crianças autistas nas Cevenas, registrando traços de seu cotidiano e de suas fabulações, testemunhamos — talvez incapazes de compreender — essa relação singular de Deligny com a vida e, inevitavelmente, com as imagens. Esse estranhamento, no entanto, pode abrir o nosso olhar para aquilo que ainda não vemos, vislumbrando, talvez, outras formas de ver e de nos relacionar como indivíduos em grupos. Deligny também associa essa “memória de espécie” a uma “história natural” que, segundo ele, seria especialmente tornada visível pelo cinema:

Resta a história natural que, quando eu era pequeno, se chamava: lição das coisas, das coisas sem história. Ainda. Se eu fosse um cineasta, sonharia em filmar a viagem de um iceberg, seu derretimento e todos os aspectos que se seguem, primeiro a montanha que se separa do bloco de gelo, o trabalho dessa ruptura e os ruídos; é tudo a mesma coisa, diferente daquilo que pode ser tagarelado por atores, e a névoa, e as aves marinhas, e quanto tempo dura, essa massa da qual restará apenas um cubo de gelo do tamanho de um punho, e depois nada; nada mais que o mar. Este evento filmado em tempo real, levaria semanas para filmá-lo, para restituí-lo, um cinema permanente. Apenas isso na tela, por semanas. Quem iria, mesmo que apenas de vez em quando, para ver como estão as coisas, para ver o que resta do iceberg? Esse senso de história que temos seria revigorado. (2021, p.18)

Diante dessa bela imagem, da *tentativa* de camerar um fenômeno não humanista como esse, vale notar o quanto se faz necessário uma abertura especial ao tempo. O tempo de produção e visionamento de um filme, para se abrir a uma relação diferente com a história, deve criar uma duração crítica e singular. Se Deligny não alcança exatamente o tempo da viagem de um *iceberg*, ele se esforça, contudo, a abrir-se a um tempo que não é exatamente o tempo de uma produção cinematográfica industrial convencional, mas o da temporalidade específica do convívio em Cevenas. Para ele, essa abertura ao tempo é

⁴⁵ COMOLLI, 2006. No original: “mystérieusement transmise de génération en génération”.

a matéria primordial do filme. Como narra na versão do texto “Camerar” redigida em 1978, ao discorrer sobre a feitura do seu filme *O mínimo gesto*, que analisaremos a seguir:

Éramos sete: cinco atrás e dois na frente, no campo. Nenhum de nós tinha a menor experiência no manuseio desse dispositivo chamado câmera. Dito isso, nós tínhamos tempo, meses, anos, por assim dizer, no campo. Me dirão que o tempo não se filma. Mas no que diz respeito à câmera, o tempo conta. Além do tempo que faz, do qual depende a luz, há o tempo que passa. As imagens rodadas e enroladas naquelas latas rasas onde guardávamos a cópia do trabalho ainda estavam lá, intactas, dois anos depois, memória de autista de onde o *déjà vu* pode ressurgir a qualquer momento; cada momento filmado pode fazer ecoar outros momentos, cujas imagens vêm à tona fora de hora.⁴⁶

Se o tempo não é filmável, a relação estabelecida com o tempo se impregna nos registros da câmera, porque ela é determinante para que surja, ou não, uma certa qualidade de imagem. A imagem, assim, não é uma filmagem do tempo, mas é certamente moldada pela duração a partir da qual o espaço foi experienciado. Em uma carta ao sociólogo Isaac Joseph, Deligny ajuda a compreender como o tempo se inscreve nas imagens:

Não esqueça que o primordial está na maneira (de filmar). Jean Renoir — que sabia filmar — me dizia que se via no *O mínimo gesto* o tempo que levamos para fazê-lo. E ele tinha ciúmes do tempo que nós gastamos/tivemos, enquanto ele se deixava enquadrar, etc... / Quanto às ideias, isto não se vê.⁴⁷

Camerar é abrir-se ao tempo que uma relação com um espaço e uma coletividade requerem. Esse tempo não se traduz em significado algum, mas se torna sensível nas imagens.

⁴⁶ 2021, p. 25. No original: Nous étions sept: cinq derrière et deux devant, dans le champ. Aucun de nous n'avait la moindre expérience pour ce qui concerne le maniement de cet engin dénomé caméra. Ceci dit, nous avons le temps, de mois, des années, pour ainsi dire dans le champ. On me dira que le temps ne se film pas. Pour ce qui est de la caméra, le temps compte. Outre le temps qu'il fait, dont dépend la lumière, il y a le temps qui passe. Des images prises et enroulées dans ces boîtes de conserve plates où nous gardions la copie du travail étaient toujours là, intactes, deux ans après, mémoire d'autiste où tout déjà vu peut ressurgir à tout moment, ce qui revient à dire que chaque moment filmé peut résonner d'autres moments dont ces images viennent affleurer quand ça n'est pas le moment.

⁴⁷ 2018, p. 612. No original: “N'oubliez pas que le primordial est dans la manière (de filmer). Jean Renoir — qui avait l'oeil — me disait que ça se voyait dans ‘le moindre geste’ le temps qui nous avons mis à le faire. Et il en était jaloux de ce temps que nous avons pris / eu, nous, alors que lui s'était laissé encadrer, etc... / Alors que les idées, ça ce ne voit pas”.

2.6 O mínimo gesto

Figura 8: Fotografia do processo de realização de *O mínimo gesto*.



O filme *O mínimo gesto* tem seu processo de produção iniciado logo após o fim da iniciativa La Grande Cordée⁴⁸. Nessa ocasião, tanto os jovens como os profissionais da rede se dispersam e Deligny segue apoiando Yves, diagnosticado por psiquiatras como profundamente débil. Deligny, então, estava sem projeto e o objetivo de fazer um filme surge como uma iniciativa que poderia dar um sentido para esse grupo que restou de La Grande Cordée, mas que se encontrava sem qualquer amálgama objetivo para manter a união. José Manenti, sua companheira de trabalho e uma das fundadoras da clínica La Borde, que viria a codirigir *O mínimo gesto*, sintetiza: “[o filme] Era um objeto comum para um pequeno grupo de pessoas, uma forma de nos mobilizar e regular a vida diária. O filme era lei”⁴⁹. Essa breve formulação sinaliza, de cara, um dos aspectos importantes

⁴⁸ Essa rede é apresentada com mais detalhes no subcapítulo 2.4 “Deligny e as premissas de um cinema militante”.

⁴⁹ MANENTI apud TOLEDO, 2007, p. 601. No original: C’était un objet commun pour une petite bande de gens, une manière de nous mobiliser et régler la vie quotidienne. Le film faisait loi.

do camerar. As filmagens, que duram cerca de nove meses, tempo incomum para a feitura de um filme de ficção, operam como amálgama do grupo. Não se trata apenas de fazer o filme, mas de instaurar um modo de conviver que integre os participantes entre si e com o meio, suscitando iniciativas comuns. José Manenti descreve como o modo de filmar Yves foi diretamente tributário dos laços constituídos com ele por anos a fio:

Eu conhecia Yves tão bem que, para filmá-lo, só precisava lhe olhar. Eu convivia diariamente com ele, muito perto dele [...]. Então, havia uma intimidade muito grande, que permitia que ele fosse perfeitamente natural. E quando me aproximei dele, havia uma relação carnal: o corpo do Yves, eu o conhecia há anos, ele tinha doze anos quando o conheci. Havia algo de infantil em seu corpo, cheio de carne, uma carne que falava por todas as suas expressões faciais, por todos os seus gestos, por toda a sua falta de jeito, por todos os seus modos de avançar. (ibid, p. 602)

Em *O mínimo gesto*, embora exista uma narrativa, ela é apenas um fio para o desenrolar das relações entre os corpos, o espaço e os sons adicionados na montagem. São três partes que marcam a deliberadamente frágil estrutura do filme. No início, Yves e Richard fogem de um asilo, e o segundo cai em um buraco. A segunda parte, mais longa, consiste na busca de Yves por Richard e em sua errância nas Cevenas. Já na última parte, Any conduz Yves a um hospital psiquiátrico. As filmagens, ao longo dos meses, aconteciam em uma rotina aberta a uma errância que consistia na proposição de camerar junto a Yves, acompanhando seus gestos e andanças muitas vezes injustificadas por qualquer intencionalidade. As imagens eram gravadas pelo dia e as falas pela noite, seguindo perguntas vagas, indagando sobre como Yves passou o dia, por exemplo. Bastava uma simples provocação como essa para que o jovem jorrasse longos monólogos. Os movimentos narrativos são anunciados por cartelas, recurso que sinaliza a dificuldade de compreensão do desenrolar do argumento apenas pelas falas ou ações corporais das personagens. Os corpos, principalmente o de Yves, remetem a deslocamentos vagos, de difícil apreensão. De certa maneira, as ações físicas não se reduzem a nenhuma intencionalidade narrativa. Tanto o recurso das cartelas como a dessincronia entre som e imagem mostram uma distância entre as imagens captadas e a narrativa formalizada pela montagem. Essas imagens são abertas a inúmeras possibilidades de montagem, de modo que muitas outras narrativas poderiam ser delas extraídas. É plenamente possível, portanto, ver o filme atentando-se ao próprio movimento do camerar e dos gestos insubmissos que esse ato provoca, deslanchando diferentes coreografias no espaço.

Como veremos adiante, os planos abertos permitem que se perceba a relação íntima e, por vezes, indiscernível entre corpo e paisagem. A duração dos planos enfatiza as relações imbricadas entre o corpo e as ferramentas que maneja. Essas estratégias de

composição permitem que o corpo de Yves não seja totalmente individualizado, mas exposto, em total conexão com o meio por onde circula. A ênfase na importância da presença da paisagem se anuncia desde os créditos. Após as cartelas com a apresentação dos atores e personagens, que frequentemente têm o mesmo nome, segue-se uma cartela que diz “As Cevenas são as Cevenas”. Essa equivalência entre indivíduos e paisagem, apresentados da mesma forma nas cartelas, indica um aspecto fundamental do camerar. Camerar: não permite apenas a documentação dos indivíduos ou do espaço, pensados separadamente. O ato de camerar, ao provocar gestos e deslocamentos imprevistos, também permite uma reelaboração dos indivíduos e do espaço. Há a paisagem das Cevenas, tal como se dá independentemente do processo de realização do filme, e há a paisagem das Cevenas tal como se produz nas relações deslanchadas pelo processo de camerar. O mesmo vale para Yves — quando se diz “Yves é Yves” cria-se essa distância que nos permite compreender que há um Yves que independe do processo e outro que se constitui no processo. Esse segundo podemos chamar de personagem, como quem crê que ele representa algo, mas como ele não se submete totalmente à representação da ficção proposta pelo argumento, podemos pensar, também, que Yves apresenta-se como aquele que emerge com o camerar em performance efêmera.

Mais de vinte horas de filmagem foram gravadas. A abertura proposital do processo fez com que a montagem ganhasse papel determinante para o resultado final. Sem as amarras de um roteiro rígido, a montagem se desenrolou como uma etapa a mais de experimentação. O pesquisador Marlon Miguel conta um pouco desse processo:

A câmera se torna um instrumento que os conecta. O primeiro gesto é, portanto, o próprio ato de filmar. Jean-Pierre Daniel faz uma primeira montagem de 3h15m que é mostrada a Chris Marker. Este empresta então seu estúdio de montagem e de mixagem, recomenda o montador Jean-Pierre Rurh (que trabalhara, entre outros, com Éric Rohmer), que, por sua vez, se encarrega de captar novos sons (dos Cévennes, mas igualmente em manifestações na Argélia, na bolsa de Paris etc.) e o incita, nessa nova etapa, a jogar, a brincar com a montagem. Alguns meses mais tarde, o filme encontra sua forma definitiva. O produto final surge assim quase que por inadvertência, mas após um longo trabalho e diversas etapas de fabricação. (MIGUEL, 2014, p. 101)

O filme oscila entre contar a história prevista no argumento e simplesmente tornar sensíveis as linhas que cruzam a subjetividade de Yves manifestas em seus gestos: "Yves é o nó, o emaranhado de todas essas linhas que o formam e o atravessam" (Ibid., p.102). No texto poético “Notas sobre a imagem”, Deligny afirma:

Yves

/ o nó

Este nó que não se faz
 não existe
 o herói de *O Mínimo Gesto*⁵⁰

Entre a narrativa e o puro camerar que provoca e acompanha os gestos de Yves, o filme permanece como esse nó que nunca se fecha em uma amarra definitiva. A necessidade de haver uma ficção que organizasse as sequências foi vivamente debatida ao longo do processo de montagem. O diretor francês e grande entusiasta das realizações cinematográficas de Deligny, François Truffaut, ao observar o material bruto, declarou que considerava as imagens interessantes e bonitas, mas a ficção era incompreensível sem o apoio de uma banda sonora⁵¹. A banda sonora, quando acrescentada, contudo, também resiste, em grande medida, à significação. Como constata o crítico Comolli, a captação das falas de Yves foi como uma apreensão do camerar, tendo sido o verbo dessa vez extraído não da câmera, mas do gravador. Para Comolli, a fala apresentada na banda sonora não tem precisamente a intenção de transmitir um significado, mas constitui-se como traços sonoros, ou simples resto do ato de gravar:

Resto, que a seu modo também participa do tangível e do corpo, o desdobramento dos sons — vibrações sobre e contra as peles. Sabemos que a filmagem foi feita sem que os sons pudessem ser gravados. Mas, ao contrário das demais crianças autistas, Yves se situa na fala, ele é inclusive ator e narrador, orador e retórico. A fala de Yves é, então, gravada durante a filmagem, à noite, em família, com auxílio apenas do gravador. Camerar com um gravador. Foi preciso aguardar alguns anos e a chegada de Jean-Pierre Daniel para que o projeto de juntar a banda de imagem com a banda sonora se concretizasse. O filme é, então, cindido. De um lado, o orgânico e o mineral, o corpo e as pedras, a imagem como força háptica. De outro, fala registrada como fluxo transbordante, associações livres (atar/ desatar), imitações e citações (os discursos do poder: professor, De Gaulle). Por um lado, um corpo apreendido em sua própria intangibilidade; de outro, uma palavra gravada não como palavra de um só, mas de toda uma cultura, de um tempo histórico (a 2ª guerra mundial, a guerra da Argélia).⁵²

⁵⁰ No original: “Yves/ le noued/ Ce noued qui ne se fait pas/ n’existe pas/ le héros du *Moindre Geste*”.

⁵¹ Correspondência François Truffaut-Fernand Deligny, apresentada por Bernard Bastide, 1895, no 42, fev. 2004, p. 82. Lettre non datée (1958).

⁵² COMOLLI, 2006, n.p. No original: “Reste, qui participe à sa façon aussi du tangible et du corps, le déploiement des sons — vibrations sur et contre des peaux. On sait que le tournage a été fait sans que les sons puissent être enregistrés. Mais, à la différence des enfants autistes, Yves est dans la parole, il y est même acteur et narrateur, orateur et rhéteur. La parole d’Yves est donc enregistrée pendant le tournage, le soir, en famille, à l’aide du seul magnétophone. *Camérer* avec un magnétophone. Il faudra attendre quelques années et l’arrivée de Jean-Pierre Daniel pour que le projet de conjointre la bande image et la bande son se concrétise. Le film est donc clivé. D’un côté, l’organique et le minéral, le corps et les pierres, l’image comme puissance haptique. De l’autre, la parole enregistrée comme flot débordant, associations libres (nouer / dénouer), imitations et citations (les discours du pouvoir : maître d’école, De Gaulle). D’un côté, un corps saisi dans son insaisissable même; de l’autre, une parole enregistrée non comme la parole

O fato de Yves, apesar de autista, ser dotado de palavra, complexifica a compreensão de sua relação com um regime discursivo. Embora profira frases inteligíveis, parece que sua fala é mais um elemento imerso no fluxo do agir. As palavras remetem mais à construção de ritmos do que a elaborações de significados. Não se trata de criar uma binariedade dura entre a materialidade pura da palavra e sua faceta significante. Cabe perceber, inclusive, que os discursos entoados atestam, sem dúvidas, como o contexto cultural no qual Yves esteve inserido atravessa sua subjetividade. A inscrição histórica do contexto social apresentada na fala de Yves é um fator importante para não idealizar o autista como um indivíduo puro, não contaminado pelos vícios e mesmo mazelas sociais dominantes. Na voz de Yves, rezas, delírios sobre De Gaulle, agradecimentos, declarações racistas, entre outras falas de difícil apreensão são gravadas e acrescentadas de forma experimental à banda sonora. Na montagem, outros sons se cruzam com sua fala: sons de ferramentas de obras, água, ventos, entre outros. Essa mistura sonora ecoa a estranha afirmação de Deligny em sua fala no início do filme: “Yves é portador de uma palavra que não é dele, mas é preciso que a palavra pertença a alguém, mesmo que esse alguém a pronuncie?”⁵³. A palavra aparece como mais um som do ambiente, como o som da água, do ar, dos objetos e das árvores. Todos esses sons podem ser registrados pelo gravador, mas não pertencem a ele, não pertencem estritamente a ninguém. Essa mistura de som e palavra, de frases significantes e assignificantes, é um esforço de desierarquização da comunicação verbal, mas também de esquivar a noções de pertencimento e autodeterminação, convidando também os sujeitos a perceberem como suas falas são cruzamentos de agenciamentos coletivos com matérias e sentidos que se fazem sempre em rede, não sendo jamais frutos de autorias totalmente individualizantes.

É interessante remarcar que, durante a montagem, Jean-Pierre Daniel se questionou acerca da necessidade de construir uma ficção. O montador chegou a fazer um corte de aproximadamente quatro horas apenas com as errâncias e gestos de Yves pela paisagem: fazendo e desfazendo nós, lançando pedras a esmo, entre outras ações. Nesse corte, para se aproximar do ritmo do corpo de Yves e de seus movimentos suscitados pelo camerar, Jean-Pierre Daniel se desvencilhou das imagens que apresentavam outros atores.

d'un seul, mais celle de toute une culture, d'un temps historique (la 2 e guerre mondiale, la guerre d'Algérie)”.
⁵³ No original: “Mais pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un, même si ce quelqu'un la prend ?

No entanto, depois, decidiu-se pela ficção, tendo considerado que o puro registro das ações de Yves poderia ser visto como um registro fetichizante dos sintomas da pessoa filmada. A ficção dava sentido aos movimentos de Yves e deslocava o interesse restrito em sua figura para fazê-lo confluir com o jogo de artifícios próprio do cinema, em diálogo com o coletivo que propunha o camerar. A ficção criava um campo comum que articulava o agir de Yves com o fazer do grupo. Segundo a pesquisadora Sandra Alvarez Toledo,

A ficção dá a Yves um território, motivos para se deslocar, coisas para fazer. Lançada como se lança um programa, a fábula pode se desenrolar, desaparecer e dar lugar a uma sucessão de sequências e cenas carregadas pelo lirismo das imagens e pelo jogo das analogias sonoras.⁵⁴

A ficção não elimina o jogo próprio do camerar. No entanto, o arranjo ficcional acrescenta camadas ao filme dando lugar, também, a um espectador de cinema. Sem deixar de se afetar pela relação dos gestos da pessoa filmada com o meio em que se insere, próprios do camerar, o espectador de cinema pode se impactar com os artifícios próprios da montagem e se envolver com uma narrativa. O corpo de Yves experimenta o contato com as superfícies rochosas dos morros, do rio e dos diversos elementos que encontra em seu vagar impreciso. Quando se relaciona com objetos, ficamos na dúvida se está a *fazer* algo ou se simplesmente *age*. Podemos ver longas tomadas em que mexe com uma faca, batendo com força em uma pedra. Não sabemos se há a intenção de efetivamente cortar algo ou se ele apenas *age* em contato com as texturas, consistências e sons disparados nesse manejo. No interior e nas escadas de um aposento, o vemos apalpar uma boneca, também sem saber se há intenções eróticas, religiosas, de qualquer ordem de significação, ou se ele simplesmente percorre aquela superfície deixando suas mãos *agirem*. *O mínimo gesto*, como aponta Marlon Miguel, é "construído fora do sentido dado, das palavras, e aberto à pura presença de matérias e corpos" (op. cit., p. 103). Se os gestos mínimos são não intencionais, escapam a projetos ou desejos de realização de algo, como enquadrá-los em estratégias documentais ou ficcionais? Ainda com Miguel, o gesto é mínimo, uma vez que "falta o elo entre essa ação e uma outra, ou entre essa ação e um objetivo visado. Por isso temos a impressão de estarmos diante de gestos inacabados, não concatenados, sem objetivo, nem projeto" (*Idem*). Essa falta, esse elo que não se encontra,

⁵⁴ 2007, p.604-605. No original: "La fiction donne à Yves un territoire, des raisons de se déplacer, des choses à faire. Une fois lancée comme on lance un programme, la fable peut se défaire, disparaître et laisser la place à une succession de séquences et de scènes portées par le lyrisme des images et le jeu des analogies sonores".

talvez seja o que faz desses gestos coisa tão pouca, tão fugaz, quase não figurável nos regimes discursivos, mas que, no entanto, os atravessa, como algo que ficara nas sombras, um resto imperceptível, uma opacidade e — talvez por isso mesmo — um excesso.

Pode o excesso se reduzir ao registro tido como documental ou ficcional? Esse excesso talvez seja a própria medida do real, das relações extáticas que compõem a comunidade para além das limitações do sujeito. Esse real excede essas categorias, documentário ou ficção, mas revela como a tensão entre esses dois registros pode ser produtiva como método de emergência para os gestos. A prática de *camerar*, assim como o jogo com um enredo inventado, próprio do modo ficcional, são estratégias que, uma vez combinadas, podem produzir esse excesso que expõe o real. Os gestos mínimos são o incapturável que ecoa instabilidades, que denuncia a fragilidade das representações, dos enquadramentos, das tentativas de controle estratégico das enunciações. Nesse sentido, não importaria tanto se um filme é documentário ou ficção, mas se as estratégias de se relacionar com um ou outro regime ampliam as possibilidades de enunciação dos indivíduos no território em que se filma. Parece que o sentido político do *camerar* é precisamente este: captar e expor a enunciação que escapa ao regime discursivo do sujeito moderno ocidental, para confrontar os espectadores com diferentes formas de ver, sentir e se expressar. Do ponto de vista da composição fílmica, cabe afirmar que é a **duração** dos planos que mantém viva essa ambiguidade entre o agir e o fazer. A duração permite que percebamos o *agir* e seus ritmos próprios que nos fazem duvidar de qualquer finalidade própria de um fazer.

Figura 9: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves *age* em contato com uma boneca, a olha e passeia com suas mãos sobre ela.



Figura 10: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma corda. Faz e desfaz nós.



Figura 11: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma corda. Faz e desfaz nós.



Figura 12: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com o cadarço, amarra e desamarra.



Figura 13: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com uma faca. Bate com ela na pedra e a olha.



Figura 14: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com a corda, a ricocheteia no ar.



Figura 15: Fotograma de *Mínimo gesto*. Yves age com a corda, a ricocheteia contra a água.



Talvez, um dos motivos que levou o montador a cogitar a supressão das outras personagens do filme tenha sido a presença da paisagem enquanto personagem. A paisagem captura a atenção não como um pano de fundo, mas como algo que de fato se apresenta em relação viva com Yves, quiçá contracenando com ele. É o que se percebe, sobretudo, nos **planos bem abertos** em que vemos o deslocamento de seu corpo agindo de acordo com a topografia errática das rochas e pedras do caminho.

Figura 16: Fotograma de *Mínimo gesto*. O corpo de Yves na paisagem.



Figura 17: Fotograma de *Mínimo gesto*. Os corpos de Yves e Richard na paisagem.



Figura 18: Fotograma de *Mínimo gesto*. O corpo de Yves na paisagem.



Cabe destacar, ainda, outra estratégia de composição que convida o espectador a atentar mais aos puros gestos do que a qualquer funcionalidade narrativa. Trata-se da presença pontual de enquadramentos que mostram apenas **partes do corpo**, destacando seus sutis — ou mínimos — gestos. Os enquadramentos que cortam o corpo sem dar a ver o rosto, que poderia nos indicar a expressão mais codificada de alguma emoção específica, ressaltam a ambiguidade dos movimentos. O fotograma a seguir mostra um longo plano no qual observamos o movimento dos pés de Yves e do jovem ao seu lado.

Figura 19: Fotograma de *Mínimo gesto*. Pés de Yves e Rcihard.Figura 20: Fotograma de *Mínimo gesto*. Mão de Richard.

Essa indefinição, entre o fazer o agir, entre o cinema e um puro camerar, convoca o espectador a também oscilar. Assisto ao filme entre a tentativa de interpretação e fruições que extrapolam a minha cognição, que levam a acessar camadas de sensações que tocam o meu corpo e esgarçam minha dimensão de sujeito. Yves é um herói que não está submetido a ações que desenrolam uma narrativa, ele é o próprio tecer de um nó que não se amarra definitivamente, em um enrolar e desenrolar que não prevê linearidade

alguma, não chega a um fim. Fato é que, ao ativar no espectador o *sensu de comum*, os gestos de Yves podem aflorar e afetar quem os vê.

2.7 O camerar e o comum em estado de invenção

O contato com o cinema de Deligny talvez possibilite uma ampliação do campo do sensível. Lembrar do corpo como eixo de mediação pode ser uma resposta sensível a períodos históricos de extremo autoritarismo e violência. Se as imagens são capazes de circular como palavras de ordem, informações em demanda de respostas binárias e automáticas, o corpo sensível fragiliza um possível absolutismo das imagens. Como percebe Comolli em sua análise do *Mínimo gesto*, “o espectador de cinema, ser da renúncia ao tato, encontra pela força da imagem o poder de sentir a realidade tangível dos corpos e do mundo”⁵⁵. Os mínimos gestos nos abrem a indeterminações que convocam o pensamento. Não tendo tradução direta para a palavra, os gestos são como os restos do humano, que resistiram à domesticação simbólica que erige o homem. Os gestos convidam a pensar, talvez, o ainda impensado.

Para conceituar o modo de atuação de Deligny, Comolli brinca com duas palavras francesas de grafia próximas: operário (*ouvrier*) e o verbo abrir (*ouvrir*). Sugere, então, que o que Deligny faz é promover um pensamento-operário, não no sentido de fazer obra, mas de criar aberturas. Cabe uma longa citação para compreender melhor essa reflexão poética de Comolli:

Digamos que o cinema de Deligny é um cinema materializando o mundo (ao invés de "materialista"). A criança autista, assim como Yves, o "profundo idiota" do *Mínimo gesto*, e como a própria câmera, materializam o mundo. Materializar? Fazer passar do estado da linguagem ao estado do não nomeado. O mundo, que é em definitivo filmável, é aquele que renunciou, que se livrou das palavras que até então o diziam, sim, mas que certamente o enterravam. As repetições que se tornam corpos — encarnados-encenados — em Janmari ou Yves, e que se tornam imagens — gravadas-reproduzidas — na câmera, equivalem a todo um trabalho amoroso de carícias repetidas, gestos de carinho, tato redescoberto ou exaltado, pelo qual o mundo deixa a gangue da linguagem e torna-se coisa, tangível, feita e desfeita, quebrável, restaurável, manipulável. Ao mundo objeto responde o gesto humano. E o gesto de camerar vem então em seu lugar: gesto em eco ou em resposta aos gestos filmados. Cinema como ritmo e coreografia de corpos filmados e corpos filmadores. O mundo não é mais do que uma longa história de corpos roçando pedras. O cineasta é chamado a camerar essas carícias sem nenhum outro objetivo que não seja

⁵⁵ COMOLLI, 2006. No original: “Le spectateur de cinéma, être du renoncement à la tactilité, retrouve par la force de l’image le pouvoir de sentir la réalité tangible des corps et du monde”.

verificar a consistência do mundo e do homem, a suavidade e a dureza dos seres e das coisas.⁵⁶

Comolli ajuda a compreender uma bonita noção elaborada pelo “cineasta-operário” que foi Deligny. Em suas redes, o educador buscava promover um “comunismo primordial”. O longo trecho, abaixo, do seu ensaio “Aracniano”, que não pude cortar, sob pena de deturpar sua forma poética e ensaística, ajuda a compreender esse conceito. No trecho a seguir, Deligny reflete sobre a reação dos aborígenes diante das pinturas em casas de tartaruga, o que, para ele, revela uma relação com a imagem distinta daquela estabelecida pela cultura moderna ocidental.

A tartaruga.

André Breton fala, a propósito da primeira pintura sobre casca, de prazer imediato, de olho não advertido que se deixa perambular, de unidade rítmica, da correspondência orgânica entre ela e as conchas que existem naquela costa, de um contato, de uma afinidade espontânea, de ser seduzido e subjugado, de afetos elementares, do limiar emocional que predomina sobre o caminho do conhecimento, do próprio ato de criação, o único que conta para os aborígenes. Privilegia, portanto, a emoção, a palavra que, em sua origem, é movimento. E esse texto de apresentação, Breton escreve sob a marca da “mão primeira”.

Essa tartaruga, portanto, são traços de mão, sendo o agir, primeiro, e o fazer, advindo como que por cima do traçado e como que ocasionalmente. Quem foi testemunha do aborígene em luta com a casca, quem, com simpatia, o viu fazer, espanta-se com a sem-cerimônia com o que o aborígene trata o que fez.

Daquilo que fez, o aborígene se desvia; seu projeto não está ali; está nos movimentos das mãos que reitera trajetos, que passa e repassa lá onde a mão deve passar; e essa mão não é sua. É uma qualquer, da qual ele dispõe como dispõe do pequeno bastão mastigado numa das pontas que lhe serve de pincel; o humano está em ação, e a tartaruga traçada é tão comum quanto a teia de aranha, que, como bem se vê, não é teia desta ou daquela aranha que assinaria, com seu nome, é obra aracniana.

E a comoção que pode nos surpreender enquanto perambulamos o olhar pela tartaruga não decorre do fato de contemplarmos uma obra singular, excepcional, mas, muito pelo contrário, do fato de que essa tartaruga é sentida como comum; é humana; e não porque um ser humano estaria ali representado — o que pode ocorrer ainda por cima, e isso por alguma interferência da linguagem, que precisa, quando as pessoas dela dispõem, se meter em tudo

⁵⁶ COMOLLI, 2006, n.p. No original: “Avançons que le cinéma de Deligny est un cinéma matérialisant le monde (plutôt que « matérialiste »). L’enfant autiste, tout comme Yves, le « débile profond » du Moindre Geste, et comme la caméra elle-même, matérialisent le monde. Matérialiser ? Faire passer du stade du langage au stade de l’innommé. Le monde qui est en définitive filmable est bien celui qui s’est départi, qui s’est débarrassé des mots qui jusque-là le disent, oui, mais à coup sûr l’ensevelissent. Les répétitions devenues corps — incarnées-jouées — dans Janmari ou Yves, et devenues images — enregistrées-reproduites — dans la caméra, sont tout un travail amoureux de caresses répétées, de gestes caressants, de tactilité retrouvée ou exaltée par quoi le monde sort de la gangue langagière et devient chose, tangible, nouable et dénouable, cassable, réparable, manipulable. Au monde objet répond le geste humain. Et le geste de camérier vient alors à sa place : geste en écho ou en réponse aux gestes filmés. Cinéma comme rythme et chorégraphie des corps filmés et des corps filmeurs. Le monde n’est qu’une longue histoire de corps frottés à des pierres. Il est demandé au cinéaste de camérier ces frottements sans autre but que de vérifier la consistance du monde et de l’homme, la douceur et la dureté des êtres et des choses”.

com seu palpite simbólico — , mas simplesmente porque, para o humano, a mão é primeira e seus traços são comuns, e comuns à espécie.

Aí aparece o comunismo que pode se dizer primitivo, mas primitivo evoca certo estágio, certo momento, certo estado na história; melhor seria dizer comunismo primordial, “que é mais antigo e serve de origem”.

Eis porque escrevi que o aracniano era fóssil.

Mas realmente é preciso entender que essa origem antiga, por mais fóssil que seja, persiste na origem de cada um dos nossos gestos de agora, fossilizada, naquele sentido de enterrada sob as camadas sedimentares daquilo que o homem pôde querer e querer vir a ser, considerando-se seu próprio projeto, ávido de ter o que pode querer e de querer o que pode ter ou poderia ter se alguns não fossem exageradamente privilegiados.

Para abolir o privilégio, seria preciso abandonar aquele que se atribuiu de ser um ser à parte, e de um nível tão superior que ele chegou a se conceber separado. (DELIGNY, 2016, p. 80-81)

Dessa longa e densa passagem, destacaria a comoção diante das mãos que elaboram imagens que escapam à assinatura do sujeito, assim como a teia de aranha é algo que escapa à assinatura de uma aranha. Esse modo de fazer, fora do campo do autor, remete a um estado de conexão com o meio que alude às experiências extáticas que formam a comunidade tal como Georges Bataille a pensa. Comunidades que se formam fora do sujeito e dos limites do campo discursivo, que pressupõem seres capazes de se relacionar não com enunciados acerca das materialidades, mas com a sensação emergente na experiência de contato com elas. Como queria Bataille, comunidades formadas pelos que sentem o vento, e não a partir dos enunciados sobre o vento. Torna-se compreensível, assim, a afirmação de Comolli acerca da política do camerar: “Um corpo e uma palavra *fora de campo*. Seria isso o camerar de Deligny: trazer o cinema para o que está *fora dele*” (COMOLLI, 2006)⁵⁷. O homem moderno ocidental que sai de si acessa o humano, essa espécie em pé de igualdade com tudo o que a rodeia. Essas imagens que se produzem com a primazia dos gestos, das mãos em movimento, riscando uma superfície ou segurando uma câmera, tornam o humano capaz, então, de colocar em prática esse “comunismo primordial” que Deligny vislumbra. Se essa arte “primitiva” descrita pelo surrealista André Breton era considerada “bruta”, uma vez que os traços ainda se sobrepunham à representação, possibilitando, assim, uma abstração imediata das inscrições no suporte, Deligny inspira-se nela para propor uma “solidariedade bruta”. Essa solidariedade se daria na ressonância dos gestos e seria a base do “comunismo primordial”, que, ao camerar, Deligny parece visar.

⁵⁷ No original: “Un corps et une parole *hors champ*. Ce serait cela, le *camérier* de Deligny: amener le cinéma à ce qui est *hors de lui*”.

A mesma ética de Deligny, ao propor um “comunismo primordial”, se encontra na base da constituição de um espectador capaz de formar comunidade. Para Marie-José Mondzain, a imagem “não cabe nas mãos que a produzem. Escapa-lhes, nesse movimento ininterrupto que faz dela um operador de separação próprio, a produzir um espectador” (2015, p. 46). Em outras palavras, a imagem só permite a partilha porque é um rastro do gesto da operação que a fez nascer. Mondzain descreve a simples operação que origina as imagens de mãos, inscritas nas grutas de Chauvet, algumas das primeiras imagens humanas de que se tem notícia. Quem as fez pousou a mão na parede, soprou um pigmento contido na boca e retirou a mão, deixando seu contorno inscrito na parede. A boca, depois de soprar o pigmento, fica vazia e as mãos que produzem a imagem se separam dela, tornando visível o rastro do gesto na superfície inscrita. Assim, o suposto autor separa-se de si mesmo ao retrair suas mãos, torna-se igualmente espectador, que pode ver, à distância, o que traçou.

A operação imagética é o lugar de uma partida, o homem começa a caminhar, vai falar e não se voltará para trás. O homem que faz nascer a humanidade do homem faz-nos sinal com a mão, indicando, por essa via, que o visível é produzido pelas mãos tendo como destino um olhar que renuncia a possuir as coisas e a ser possuído por elas. (Ibid., 50-51)

A imagem só se torna comum, um campo de partilha, porque o autor se separou dela. A imagem, que não fala nada, só pode deixar que o espectador fale algo diante dela, porque, ao se separar dela, o autor a deixou nua em seu mutismo original, em seu estatuto de simples rastro de um gesto. E como a imagem em si não tem palavra, toda a palavra que pode ser suscitada a partir do encontro com a imagem nunca a dominará, nunca encerrará o seu sentido. A imagem, assim, pode convocar conversas infinitas, formando uma comunidade baseada na potência transformadora do diálogo.

Tanto os mapas de Deligny como os filmes que se fazem ao cartografar ou ao camerar não são superfícies neutras sobre as quais se pode projetar indefinidamente abstrações do mesmo, como significantes aos quais se poderia projetar significados imutáveis. Essas imagens de um “comunismo primordial” apresentam-se como superfícies opacas, ou seja, que não podem ser ignoradas em suas singularidades irreduzíveis. São imagens que se apresentam enquanto tais, instaurando uma distância tanto em relação àqueles que as produziram com as mãos quanto em relação àqueles que as veem posteriormente. Assim, essas imagens são mediadoras nesse jogo de olhares entre quem produz e quem vê. Não se encerram em si mesmas como mera representação de um

dados, mas apresentam-se como registro quase testemunhal de uma operação de quem fez. Assim, convocam também operações de pensamento para a produção de sentido.

O pensamento, contudo, não necessariamente se manifesta em palavra, pode se efetuar na elaboração de novos gestos que imprimem diferentes ritmos e formas de relação nos territórios em que se inserem. A imagem, ao se configurar como mediadora desses movimentos que se dão no jogo entre produção e recepção, revela a falta como motor de sua existência: ela convoca, sempre, o olhar de um outro; este, por sua vez, também incompleto, pronto para se modificar a partir desse contato. Assim, a imagem convoca sempre a despossessão: ninguém a possui e, ao se abrir ao jogo de relações que propõe, perde também a posse de si. Na comunidade criada entre espectadores, resta apenas a “solidariedade bruta” que funda o “comunismo primordial”, como propõe Deligny, ao comentar os desenhos dos aborígenes, forjados pelos “movimentos das mãos que reitera trajetórias” ao traçar as tartarugas produzindo os desenhos considerados por Breton como “arte bruta”. Se o fazer fílmico puder ser regido pelo movimento dos corpos que experimentam o presente na relação bruta com as matérias, como no ato de camerar, torna-se compreensível como os processos de realização podem desembocar além dos filmes e provocar — coletivamente — **gestos imprevistos**, formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**.

3. LYGIA CLARK E O FAZER-SE

Embora Lygia Clark não tenha realizado nenhum filme, apenas esboçado projetos e brevíssimas reflexões sobre cinema em suas cartas e diários, esses vestígios de pensamento, aliados à extensa fortuna crítica de sua obra, dialogam de maneira surpreendente com os debates cinematográficos atuais, entre os mais radicais, em termos políticos. Neste capítulo, apostamos que essa incursão no trabalho e nos escritos da artista permite a extração de ferramentas de análise para se pensar a conexão entre arte e vida, amplamente discutida pela crítica de arte brasileira e um tanto menos pela crítica cinematográfica. A escolha por essa breve imersão no universo de Lygia se faz especialmente por ela ter sido uma das artistas mais radicais de seu tempo, que tentou produzir uma arte que extrapolasse o campo específico das práticas artísticas e, mais ainda, uma forma de autoria que extrapolasse os limites do indivíduo. Como veremos, esses aspectos a tornam crucial para se pensar o problema central abordado nesta tese, de como o fazer fílmico pode desembocar para além dos filmes e provocar — coletivamente — **gestos imprevistos** formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**.

Há um contexto bem preciso no qual se insere o difuso desejo de cinema da artista. Desde a década de 1960 e, notadamente, a partir de 1970, artistas brasileiros estabelecem um diálogo constante com a linguagem e procedimentos de realização cinematográficos. A exposição *Expo-Projeção*, mostra realizada na sede do GRIFE (Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais), em São Paulo, no ano 1973, por Aracy Amaral, coloca essa interseção em debate a partir de trabalhos de Ana Bella Geiger, Antonio Dias, Antonio Manuel, Barrio, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Yole de Freitas, entre outros. Hélio Oiticica, ao conjugar projeções com construções de ambientes feitos para uma vivência indeterminada dos participantes, elaborou experiências que chamou de *quasi-cinema*. Oiticica, como veremos, é um dos interlocutores que instiga Lygia Clark a se interessar pela produção cinematográfica brasileira e a apresenta debates e práticas que mantém com diferentes cineastas. É interessante notar como o discurso dos artistas sublinha, de início, um interesse não exatamente pela forma dos filmes enquanto produtos acabados, mas pelos variados modos de fazer e de investigar os próprios processos de realização audiovisual.

No catálogo da exposição *Situações: arte brasileira hoje anos 70*, redigido por Glória Ferreira e Paula Terra, cujo título indica um provável diálogo com o situacionismo

francês, encontro apontamentos como o da crítica Ligia Canongia, ao declarar que os filmes dos artistas brasileiros da década de 1970 pretendem descrever “a própria fenomenologia do fazer artístico”. O depoimento de Paulo Bruscky, um dos artistas presentes nessa publicação, sublinha a importância do processo, sua recusa de finalizar um filme e sua proposta de realizar “cinema sem câmera”, ou, como define, “cinema ao contrário”. Já Lygia Pape, que trabalha com cinema antes de voltar a produzir arte em 1967, diz se interessar pelo formato Super-8, por ele possibilitar ao artista maior controle das condições de produção, permitindo criar “estruturas abertas sem o processo de ‘limpeza’ do material em nome da montagem”. Ela descreve como remonta seu material bruto seguindo sequências matemáticas a cada exibição. Essas sequências matemáticas instauram uma aleatoriedade, que a impede de produzir encadeamentos entre os planos a partir de elaborações de sentido já dadas de antemão. A artista e professora Lívia Flores, que perseguiu em sua tese de doutorado e em trabalhos artísticos a pergunta *como fazer cinema sem filme?*, ao se debruçar sobre a questão de como a experiência do cinema impacta a produção de Lygia Pape, declara:

Ao buscar informações sobre Espaços imantados, surpreendo-me quando descubro que é tão-somente o relato de uma percepção, a transmissão de uma atenção. O mesmo acontece com O homem e sua bainha. Um título, um texto e duas ou três fotografias se agregam a uma vivência urbana de deslocamentos, à observação de gestos coletivos num cotidiano subitamente configurado como imagem sem lastro, que se faz e desfaz. Em outras palavras, um real impregnado pela experiência do filme impregnado pela experiência real (FLORES, 2007, p.28).

É como se, naquele momento, em que a cinefilia ainda se fazia fortemente presente no cotidiano desses artistas, a ideia de cinema se diluísse como algo que impregna os modos de perceber o real, com ou sem o apoio de câmeras, filmes e projetores. Apresentando fortes ressonâncias do cinema experimental norte-americano, em especial as realizações do grupo multidisciplinar Fluxos, esses experimentos reverberam uma tendência importante da passagem da arte moderna à arte contemporânea. Trata-se da ultrapassagem de uma divisão rígida entre as artes do espaço e as artes do tempo, inscrevendo com maior ênfase a temporalidade nos trabalhos artísticos, fazendo o espectador atentar-se ao decorrer da duração das projeções de imagens e sons. Por outro lado, os diferentes modos de dispor as imagens e sons no espaço permitem que o diálogo com o cinema acentue a percepção da espacialidade das

projeções. Ainda no texto de *Situações: arte brasileira hoje anos 70*, apresenta-se uma declaração de Arthur Omar, importante para o entendimento das eventuais consequências éticas e políticas desses gestos artísticos. Evoca-se, no texto, uma citação do ensaio “O antidocumentário provisoriamente”, na qual Omar sintetiza: “a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real” (1999, n.p.). Essa imagem estranha de um dentro que se revira — ora é o real, ora é o cinema — remete à faixa de moebius trabalhada por Lygia Clark em *Caminhando*, marco fundamental desse processo de abertura ao tempo e à participação do espectador na arte contemporânea brasileira. O desejo de realizar cinema de Clark — que talvez não tenha se materializado porque, possivelmente, ela partia do cinema justo para se lançar fora dele — ecoa e talvez ajude a compreender melhor esse giro instável entre o cinema e o real, o dentro e o fora, o espaço e o tempo.

É com esse impulso moebusiano — perpassando o dentro e o fora do cinema — que vale a pena, portanto, prosseguir com a análise das reflexões de Lygia e seus interlocutores sobre cinema, além de suas proposições fílmicas realizadas entre 1967 e 1968, sob o título *Projetos vivenciais: filmes*. Como veremos, em seus projetos de filmes há a tentativa de despertar nos participantes a capacidade de assumir um gesto que abra o espaço ao tempo específico da duração singular das ações dos participantes, revirando-os simultaneamente numa topologia que transforma e desfaz limites entre o dentro e o fora: *cinema moebusiano*. O que chama atenção nesses projetos, porém, é o caráter coletivo. Diferentemente do *Caminhando*, são todos realizados ou com grupos de indivíduos que se afetam mutuamente ou no contato intenso com os espaços urbanos.

3.1 *Projetos vivenciais: filmes*

Os *Projetos vivenciais: filmes*, escritos entre 1967 e 1968, fazem o corpo oscilar entre a percepção habitual e o alcance dos gestos singulares. A aposta de Lygia Clark ao elaborar essas proposições é de que essas experiências possam permitir aos participantes uma tomada de consciência crítica diante do modo de percepção habitual. Ao comentar um desses projetos, Lygia sintetiza com rigor: “Objetivo do filme: por uma precisa deslocção da imagem, tomamos consciência dos gestos e das atitudes do cotidiano” (CLARK, 2012, p.108). Mais à frente, poderemos notar como essa consciência renovada também implica a remodulação das formas de estar junto, de perceber os espaços e de contornar os limites entre um e outro indivíduo.

Essas práticas propostas em seus projetos exigiam tecnologias hoje banais, como câmeras e gravadores portáteis, mas extraordinárias ou mesmo inexistentes naquela época. De alguma forma, é possível pensar esses *Projetos vivenciais: filmes* quase como uma ficção especulativa que, sem o compromisso efetivo de realização, permite vislumbrar, na escrita, um modo diferente de experimentar o presente. Contudo, como veremos, embora esses projetos fílmicos sejam, atualmente, economicamente viáveis e de fácil realização, graças à popularização do digital, ainda apresentam perspectivas críticas de rara acuidade. Suas propostas de filmes proporcionam processos que colocam em questão formas de se relacionar com o tempo, o espaço e a sensorialidade dos participantes ainda relevantes para se pensar as implicações políticas e o potencial de transformação dos indivíduos em certos processos de realização fílmica contemporâneos. As proposições de Lygia dialogam, sobretudo, com processos de cinema que abarcam o trabalho com não profissionais, interessando-se não só por uma técnica passível de ser aprendida e controlada segundo parâmetros objetivos, mas também pelas marcas subjetivas e corpóreas dos participantes desses projetos.

A conexão com as tecnologias audiovisuais, com a possibilidade de registro do cotidiano, lança o trabalho de Lygia Clark diante de uma questão crucial para se compreender como sua arte pode efetivamente se embrenhar na vida. Em 1967, Lygia escrevia: “Quando fiz o caminhando em 1963, já tinha consciência do problema do ato e da imanência. Me perguntava se qualquer gesto na vida poderia adquirir magia como era a experiência do caminhando” (Ibid., p.105).⁵⁸ A colocação desse problema oferece uma pista para a compreensão da opção da artista pelo diálogo com o campo do cinema, um meio especialmente fecundo para captar a “magia” dos gestos no curso da vida, em especial em sua vertente documental⁵⁹. Diferentemente de outras proposições suas, em que ela cria situações extraordinárias mediadas por objetos radicalmente inventivos, mesmo quando realizados com materiais precários, os seus projetos de “filmes”, de inspiração situacionista, acessam, também, um campo de ações e espaços prosaicos, desde atividades matinais corriqueiras a caminhadas pelo centro das cidades.

⁵⁸ O desenvolvimento dessa reflexão indica um campo a ser explorado mais adiante pela artista. Ela nota que certas formas de vida, tendo como exemplo a contracultura em ascensão naquele momento, poderiam permitir o acesso a essa magia do gesto na vida comum, que ela, por sua vez, só consegue alcançar mediante suas proposições, tanto ao realizá-las como ao observar os participantes.

⁵⁹

Dos quatro *Projetos vivenciais* a serem analisados, é interessante notar como alguns deles são agudamente abertos às interferências do mundo na relação com o corpo que segura a câmera, enquanto os outros já seguem amarras narrativas mais explícitas e se baseiam em ações notadamente ficcionalizadas. Por ironia, a proposição mais indeterminada se chama *Filme: o homem no centro dos acontecimentos* (CLARK, 2012, p.107). No documento “Quatro proposições recentes” (ANEXO 1), Clark descreve a ação propondo que quatro câmeras sejam fixadas na cabeça de um homem que caminha, de forma que as imagens sejam captadas automaticamente, sem a operação costumeira de um cinegrafista que vê e enquadra o que filma. As câmeras registram tudo o que se passa em sua volta, para os dois lados, para frente e para trás, assim como as reações das pessoas que podem interagir com a máquina ou fazer perguntas à pessoa que a carrega. As imagens produzidas devem ser projetadas em uma pequena sala, ocupando paredes inteiras para intensificar a sensação de imersão. Segundo Clark, com a projeção, o espectador “revive o acontecimento”, podendo se sentir como o provocador das “reações que acontecem nas paredes” (Idem). É curioso que em outro documento do mesmo período (ANEXO 2) ela descreve a mesma proposta de modo diferente. No segundo documento, ela descreve as ações da seguinte maneira: “Pega-se em 4 câmeras que saem pela rua captando o que se passa em torno das mesmas. Depois projeta-se essas 4 imagens em um pequeno ambiente e o espectador é jogado dentro da projeção como se fosse o centro dos acontecimentos” (CLARK, 2012, p. 109).

Nessas duas situações descritas há deslocamentos cruciais. Na primeira, ela se refere a um caminhante com câmeras fixadas sobre a cabeça; já na segunda, ela fala de quatro câmeras que “saem pela rua”. Acerca das imagens projetadas, na primeira descrição ela se refere aos acontecimentos filmados como “reações” que se davam diante da pessoa que carregava a câmera, e na segunda ela se refere às imagens projetadas simplesmente como “acontecimentos”. Se o trabalho permanece com o mesmo título — *O homem no centro dos acontecimentos* —, há de se perceber a descentralização da agência desse homem enquanto catalizador privilegiado de meras reações. A palavra usada para descrever a posição do espectador também sofre um desvio considerável. Enquanto no primeiro documento com essa proposição o espectador “entra na cabine”, no segundo, o espectador seria “jogado dentro da projeção”. Se o homem — produtor e futuro espectador das imagens — *está* no centro dos acontecimentos, mas não é o seu agente central, lhe é oferecida uma oportunidade renovada de perceber os seus gestos e o entorno. A proposição livra esse produtor e futuro espectador do mito do voluntarismo.

Oferece, ao contrário, a possibilidade de experimentar a indeterminação drástica do que pode ser percebido por quatro câmeras em movimento, por quatro sequências de imagens diante das quais se é violentamente “jogado”. O produtor e futuro espectador dessas imagens confronta-se com a poética de sua vulnerabilidade. Ao perceber de outra forma, torna-se capaz de adquirir uma consciência crítica das limitações a automatismos de sua própria percepção.

A proposição *Filme sensorial*, por sua vez, já apresenta uma espécie de roteiro. No entanto, recusa o uso de imagens. Trata-se de uma banda sonora a ser projetada ora no escuro, ora com luz mais clara. Cabe reproduzir um trecho do “projeto vivencial” para compreender a dinâmica proposta:

FILME SENSORIAL. Tela escura. Escuta-se o barulho de um trem que passa à distância. Tela um pouco mais clara: escuta-se o canto de um galo. A tela escuríssima: escuta-se o tique-taque de um despertador. Ouve-se o despertador funcionar. Escuta-se o barulho de uma luz que acende. Barulho de água da pia, do escorrer do xixi, do escovar dos dentes do water-closet.

Passos, café, jornal que se abre. Bater de porta. Escurecimento de tela. Passos que descem escadas. Tela um pouco mais clara: barulho ligeiro de tráfego. Um ônibus que pára. Na medida em que o ônibus corre em direção à cidade, os barulhos vão se intensificando e a claridade também.

Centro da cidade, barulho infernal, jornaleiros gritando o nome do filme. Claridade máxima. (ANEXO 3)

Em seus diários, Lygia retoma essa proposição declarando que faria outras experiências até que o espectador chegasse a “criar a ação ele mesmo” (Ibid., p. 111, grifo da autora, ANEXO 4). Provavelmente, essa versão quase roteirizada dos sons a serem captados seria deixada de lado para que o participante criasse as ações ele mesmo. Sem saber como ela chegaria nessa segunda fase da proposição, que contaria com mais abertura à criação dos participantes, é possível afirmar que a produção desses sons efetivamente se dá com um grau menor de indeterminação em relação às imagens do *O homem no centro dos acontecimentos*. No entanto, ainda nos seus diários, ela escreve que esperava que o espectador “adivinhasse” as ações que estariam sendo realizadas, o que leva a compreender que a faixa sonora não seria imediatamente compreensível, dando margem a uma relação que de fato engaja os sentidos, em vez de ser mera ponte para a significação. O fato de não haver imagens visuais, apenas sons e variação de luz, descentraliza a visão como campo cognitivo e reivindica um caráter mais tátil na afetação dos olhos diante da variação entre claro e escuro.

Em *Filme sensorial*, contudo, há uma oscilação entre um regime mais abstrato e uma significação mais declarada, notável no momento em que indivíduos realizariam uma ação não cotidiana especialmente para o filme. Clark prevê que, enquanto o participante caminhar pela rua captando sons, jornalheiros gritariam “Filme sensorial! Filme sensorial!!”. Seria uma ação encenada para o filme, e uma maneira um tanto bem humorada de deslocar o regime de atenção dos corpos do campo sensorial para o campo de cognição. A passagem entre esses dois campos talvez ajude a perceber a experiência sensível com mais distanciamento. Não se trata de uma suposta tentativa de registro de vivências comuns para provocar sensações que não encadeiam uma lógica ou narrativa qualquer, pois os gritos do final sinalizam que “isto é um filme!”. Dialogando com o campo crítico do cinema, podemos verificar a passagem de um regime mais documental a um momento deliberadamente ficcional e autorreflexivo, no qual se dá uma espécie de atuação dos jornalheiros que emitiriam esses gritos na rua. O registro das ações cotidianas dá lugar a uma fabulação, composta também por esses gritos ficcionalizados que se referem ao próprio título do filme. Essa operação indica um desejo de narrar que se intensifica nos *Projetos vivenciais* seguintes.

Os dois projetos seguintes já contam com a participação de um público composto de múltiplos indivíduos e colocam em questão a construção de uma coletividade. Em *Convite à viagem*, a experiência é dividida em duas salas. Na primeira sala, há jornais, revistas, frutas e refresco. Na segunda, há uma tela e elementos da natureza, como areia, pedras e plantas, além de bicicletas ergométricas. Na primeira, as pessoas compram o que quiserem e enchem um saco com o qual se dirigem à segunda. A ideia é que possam “seguir” a jornada do viajante que aparece na projeção. A seguir um trecho da descrição do “projeto vivencial” feita pela artista:

Na tela, aparece um homem montado numa bicicleta comum e acena para as pessoas, começa a andar numa estrada filmada que mostra, agora, a estrada num sentido em que as pessoas se sintam como se estivessem pedalando na mesma. A luz é apagada para essa primeira parte. A câmera pega, depois, o homem que passou de bicicleta na tela e o focaliza comendo debaixo de uma árvore. Acende-se a luz e as pessoas saem das bicicletas e se estendem na areia para comer, para ler, orar ou descansar.

Recomeça-se a filmagem. Apaga-se a luz depois do homem pegar na bicicleta novamente e recomeçar a viagem. Depois de algum tempo, a câmera vai para a frente de um bar, onde o homem está dançando junto a uma multidão que acena para os espectadores, e todos descem das

bicicletas começando a dançar contra a imagem que será projetada sobre todos com muita música e alegria. (CLARK, 1967-68)⁶⁰

Talvez essa proposição seja a que mais evidencia o caráter de “projeto vivencial” que nomeia essa série. Lygia enfatiza a necessidade de participação do coletivo para que o espaço tome suas formas. Os participantes não só têm a sua percepção transformada, como modificam a sensação do espaço, de forma que a atuação de cada um afetar a percepção do outro. Nem o espaço, nem os sujeitos preexistem à gama de relações que se desenrolarão de modo sempre singular. O espectador não só se insere, como cria a coletividade que, por sua vez, o afeta de forma a incitar variações (ou mesmo desmantelamentos) de si. Como a coletividade convoca a participação dos indivíduos por meio de deslocamentos sensoriais, permite-se uma compreensão de si anterior ao estado individual do sujeito, dotado de suas vontades e formas estáveis de perceber. O campo de interações busca acessar o indivíduo em um grau de experiência em que “a percepção ainda é capaz de surpreendê-lo” (ESCOVINO, 2015, p.16). Acessar o tempo como estado de presença que desfaz o curso das ações costumeiras, permitindo novos gestos, pode ser uma chave para se surpreender diante daquilo que se sabe do mundo e de si mesmo.

O caráter ficcional e narrativo do projeto que se segue é enfatizado pela artista. Não por acaso, ele acontece em uma sala de cinema convencional. Em tom jocoso, Lygia trabalha com um dos gêneros mais conhecidos do cinema clássico, que nomearia o projeto, intitulado de *Western*.⁶¹ Segue sua breve descrição do projeto:

No cinema mesmo. Começa-se a projetar um bang-bang e em seguida entram pelo palco do cinema cavalheiros dando tiros de pólvora seca em direção aos espectadores e sujando-os com líquidos vermelhos que ao secarem ficam incolor. Tudo ao vivo com máxima violência.

Os espectadores que quiserem poderão invadir o palco e participar ativamente do espetáculo que é sempre imprevisível. Mocinhas que ao entrarem serão raptadas pelos cavalheiros, velhas que se ajoelham pedindo um estupro com a frase: — “Guerra é guerra!”. (CLARK, 2015, p.108, **ANEXO 5**)

Embora ela destaque a imprevisibilidade inerente ao “espetáculo”, desestabilizando este conceito, o próprio caráter espetacular pode ser um indício da necessidade de um controle maior dos significados e ações. A percepção do tempo é solapada pelo excesso de informação, possivelmente diminuindo a densidade e

⁶⁰ Material recebido por e-mail pelo pesquisador e curador da exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva* (2012), Felipe Scovino.

⁶¹ No documento “Projetos vivenciais”, apresentado no catálogo, o título do trabalho não aparece. No entanto, ele figura em versão encontrada nos arquivos da artista, que recebi na correspondência com Escovino.

indeterminação sensorial relativas às outras proposições. No entanto, sua aposta na violência figura como possibilidade de renovar esse campo sensorial familiar ativado a partir de um encadeamento de imagens (do gênero *Western*) e de um espaço (da sala de cinema), ambos já conhecidos pelos participantes. Se, por um lado, ela aponta para a distração dos corpos que podem se envolver com a narrativa, por outro lado, ela os “joga” na percepção do presente por meio da violência dos atos promovidos por atores abertos ao improviso, numa sala de cinema transformada em arena de embates. Embora ela ainda use a palavra “espectador”, essa postura é sempre deslocada do seu caráter tradicional para uma posição interventora no curso das ações. Os espectadores podem interpelar esses atores que invadem, literalmente, a sala de cinema.

É interessante notar como os *Projetos vivenciais: filmes* não anulam uma tensão entre as imposições do indivíduo inventor e o estabelecimento de uma coletividade. Apesar de não pretender construir uma linguagem à qual a “personalidade de quem fez” se sobrepõe, como declara, ao avaliar negativamente filmes de Ivan Cardoso, como veremos a seguir, Lygia não deixa de lado a possibilidade de efetuar ações deliberadamente controladas, com direito a cenas roteirizadas, personagens e introdução de elementos como figurinos e objetos cênicos. Sua aposta é a de que as estruturas convencionais da ficção podem se diluir no real, operando como ativadores de desvios no coletivo, que reagirá imprevisivelmente. As diretrizes mais controláveis da ficção podem reconduzir ao real, e, possivelmente, em um grau mais rico de imprevistos. Um controle exacerbado dos procedimentos da performance, como figurinos, objetos de cena e, em certo grau, a atuação dos que invadem o cinema, pode ser motor para um descontrole ainda mais surpreendente dos espectadores. Portanto, mais do que se afastar do cinema, seus *Projetos vivenciais* mostram como convenções tradicionais do fazer cinematográfico, inclusive do cinema de gênero, como o *Western*, regidas por um diretor, podem se desmanchar no coletivo, proporcionando outras dinâmicas políticas fundadas na partilha da experiência.

Nesses trabalhos, o jogo entre duas temporalidades distintas, a da imanência do gesto, com as reações dos espectadores diante dos atores e vice-e-versa, e o das representações orquestradas, ajuda a escapar de uma possível fragilidade apontada por Nuno Ramos acerca do *Caminhando*. O artista, que considera Lygia uma “bruxa fundadora da arte brasileira contemporânea” (RAMOS, 2015, p.74), percebe que o “sujeito fusionado ao real” que corta a fita (podendo continuar infinitamente caso tivesse uma tesoura infinitamente fina) corre o risco de sucumbir a uma “anemia do momento”

(Idem). O sujeito se desconectaria, assim, de outras temporalidades, caindo em uma homogeneização da experiência proposta. Com os procedimentos da ficção, na oscilação entre temporalidades, esses projetos fílmicos de Lygia podem acionar, por um lado, o ato, promovendo uma percepção do agora. Transversalmente, reivindicam a passividade das ações orquestradas, o que deixa o tempo correr de modo habitual. Essa oscilação, entre uma atividade e uma passividade em relação aos gestos, libera o corpo para diferentes qualidades de imaginação e ativação da memória.

É possível, por fim, pensar que há uma aproximação entre essas proposições de Lygia Clark e as práticas de seu contemporâneo Fernand Deligny ao conceber as imagens como mediadoras para a produção de um campo comum de experiências compartilhadas. Mais do que produzir representações de um espaço ou de indivíduos, nesses *Projetos vivenciais* de Lygia Clark, as imagens operam como coconstitutivas de meios que afetam os indivíduos de modo desviantes dos fluxos já estabelecidos em um determinado campo de convívio. O infinitivo do *camerar* e do *cartografar* convida uma reflexão não sobre produtos, mas sobre “o fazer-se”, ou seja, sobre o próprio processo de constituição das imagens. “O fazer-se” é um termo que Lygia emprega, como veremos no próximo subcapítulo, para a observação de como os rastros do processo se imprimem em um filme.

3.2 *O fazer-se em diálogo com o Hélio Oiticica e o Cinema Marginal*

Alguns dos poucos comentários de Lygia Clark como espectadora de cinema, datados de 1966, podem ajudar a compreender algumas motivações implícitas na elaboração dos *Projetos vivenciais: filmes*, analisados no subcapítulo anterior. Essas breves linhas podem ser lidas como esboços tanto de suas intenções ético-criadoras como de alguns de seus critérios de abordagem de obras cinematográficas:

Vi o filme do Antonioni que detestei. “Blow-up”. As pessoas acharam maravilhoso. Não posso admitir que se engula uma pílula dourada, bela, bem feita, como se fosse mais do que realmente é. Toda a simbologia dele é tão externa, tão fraca, tão ultrapassada que a vida se transforma num bonito jogo pré-concebido perdendo toda a densidade do “o fazer-se”, única realidade hoje real como percepção.

[...]

Também acho que hoje no cinema, como nas artes plásticas, acabou o mito do gênio.

[...]

Isso poderia significar que nenhum artista hoje pode sozinho, sendo atual, dar uma medida de uma visão individual da realidade. Também aí parece que entramos na coletivização do indivíduo. Época

extraordinária. Perde-se e ganha-se numa nova escala de valores e aprende-se a viver na base da permanente mutação. (2015, p. 99-100)

Sem entrar no mérito da justeza de suas críticas ao filme do diretor italiano, salta aos olhos a recusa veemente de Lygia a qualquer postura formalista. Não lhe interessa a composição estável das formas de um produto acabado. Por mais equilibradas (ou meticulosamente desequilibradas) que as formas possam ser, seus arranjos delineados por um indivíduo orquestrador não podem concernir mais que o “fazer-se”. A necessidade de “coletivização do indivíduo” torna o gênio obsoleto, pois ligado a uma compreensão de indivíduo excessivamente moderna, em vias de se desfazer. O infinitivo do “fazer”, acrescido do pronome reflexivo “se”, remete o produto ao processo, enfatizando o ato necessariamente relacional da criação. Esse “se”, que não é um “si”, não supondo, portanto, um sujeito prévio, acontece no espaço-tempo, na medida em que se desenrola uma ação: singulariza-se (provisoriamente) junto com os gestos do fazer. A complexa busca de Lygia parece ser a de ver o filme no ponto em que ele “se” faz. Nesse ponto, qualquer “visão individual da realidade” seria como uma camada de ofuscamento do real e impedimento do acesso ao “fazer-se”. Esse comentário tão sintético a partir de *Blow Up* pode ser crucial para compreender a ética buscada em seus trabalhos: em recusa radical à transformação da vida em um “bonito jogo pré-concebido”, a “densidade do “fazer-se”” apresenta a busca por esse “viver na base da permanente mutação”, mas não uma mutação qualquer, uma mutação em que o indivíduo é aberto ao coletivo, intrinsecamente ligado às circunstâncias que lhe desenham.

Em seus *Projetos vivenciais*, que não são realizados com o intuito de se chegar a uma forma final, essa entrada na coletivização engaja os indivíduos e a realidade em uma topologia moebusiana, na qual ambos se modificam permanentemente. As formas são um resultado desse “jogo” aberto ao outro e às circunstâncias. Participar desses projetos não significa tomar parte em um lugar dado, mas constituir conjuntamente uma arquitetura móvel. Os indivíduos passam de sua crença em uma realidade interior ao seu desmantelamento em um campo compartilhado de experiências. O compartilhamento de experiências próprio do “fazer-se”, ao mesmo tempo que convoca os indivíduos para habitarem e perceberem esse campo comum que se forma a partir de um processo, também se altera pelo que eles devolvem do seu interior. Em última instância, abalam-se os polos interior/exterior, assim como o antes/depois, atingindo-se a exposição do “o fazer-se”. Quando o processo já não é mais o meio para se chegar a um fim, restam os

gestos em sua imanência. Mais tarde, em 1972, em carta a Mário Pedrosa, Lygia declara ter atingido uma “fase puramente gestual”, na qual, a partir das dinâmicas propostas, as pessoas poderiam perceber o que ela chamava de “espaço interior do corpo” (1984, p. 154). O **gesto**, compreendido em uma superfície moebusiana, não se opõe ao interior, pode ser um desenlace para uma ativação renovada da memória.

Se no campo da arte contemporânea podemos destacar inúmeros artistas que já não se voltam mais a um produto acabado, no campo do cinema o objetivo de se alcançar um “filme” ainda parece imperativo. Assim, a reivindicação desses *Projetos vivenciais* enquanto projetos de “filmes” traz uma tensão ainda fecunda para avaliarmos como podem ser mobilizados critérios de análise diante de certos cinemas contemporâneos, cujos processos são experimentais e geram impactos políticos nos participantes. Por ora, é interessante notar que, ao criticar a pobreza de Antonioni em não demonstrar “o fazer-se” em seu filme, Clark pressupõe que isso seria, de fato, possível. Portanto, mais do que uma dicotomia entre um processo inacabado, voltado às vivências, e um produto acabado, formalista, ela desloca o problema em direção a como os filmes podem apresentar uma linguagem que efetivamente expõe uma coletivização do indivíduo nas imagens e sons apresentados aos espectadores. Talvez o problema esboçado em suas reflexões seja, também, o de como, sem abandonar o campo fílmico, construir topologias de fato moebusianas para moldar as reflexões sobre o cinema.

Diante da indagação de como o cinema pode apresentar topologias moebusianas aos espectadores e críticos, vale observar os comentários de Lygia Clark acerca da produção do Cinema Marginal⁶² no Brasil, em 1971. Em carta para o seu amigo e grande interlocutor Hélio Oiticica, Lygia destaca e elogia uma vivacidade do coletivo em toda a cadeia de produção e recepção desses filmes. Ao notar como as pessoas circulam entre funções e se engajam como espectadores uns dos outros, a artista verifica o fato de realmente constituírem um modo de realização a partir do qual o fazer fílmico age como amálgama de um grupo. No entanto, é interessante perceber a crítica que ela faz a certos filmes, diante do perigo, para os autores, de sobreporem suas subjetividades ao salutar caráter grupal dos processos de produção e realização:

⁶² A terminologia “Cinema Marginal” e o recorte histórico apresentado são extraídos das pesquisas do professor Fernão Ramos. Ver mais no livro: RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

E quanto ao cinema achei o seguinte: a expressão do *wounder grow* (?) [suponho que seja *underground*] é em si a coisa mais importante que está acontecendo em matéria de cinema, pois a realidade toma uma força tão grande que quando se vê a plateia, tribal, não se sabe mais o que é cinema e o que é real. E as pessoas que participam do filme estão lá também: a turma funciona como uma coisa global, e tudo que é precário é importante, como nas outras coisas hoje, sejam quais forem, mas há um defeito grave para mim. A linguagem, que deveria ser aberta, é oposta: é fechadíssima e sente-se a personalidade de quem fez o filme, inteira, sem abertura, e os seus problemas de ordem subjetiva. Como fazer com esse cinema uma coisa aberta, que hoje é fundamental, esse é o problema, a meu ver. O Ivan [Cardoso], que é cineasta nato, que trabalha com imagens, fez do seu depoimento uma biópsia dele próprio, não dando abertura para quem olha e vê. [...] Mas, de qualquer modo, foi a coisa mais importante que vi ultimamente e pensei até em fazer uma coisa no gênero, só que no meu filme não há filme e a máquina passeia na assistência como se estivesse filmando mas não está. É só para mostrar o que chamaria de "pensamento mudo" da própria linguagem do cinema, que já não existe na realidade. (CLARK, 1998, p.192-193)

Em seus escritos, Lygia Clark dá diferentes sentidos a isso que chamará de “pensamento mudo”. Chega a formular que o “pensamento mudo” seria o alcance de um estado em que já não precisaria da arte para acessar os gestos em sua imanência, tornando-se a vida mesmo uma experiência estética crítica e criadora. A partir dessa perspectiva, é possível pressupor que essa prática descrita na citação, da qual não temos registros de realização, seria um modo de ativar essa sensibilidade “como se estivesse filmando”, porém sem a necessidade de efetivamente se fazer um filme, apenas tomando o processo como ativador desse “pensamento mudo” no coletivo em questão. Desse modo, o cinema seria simplesmente o disparador de gestos que não respondem a um fim. É impossível não lembrar, aqui, das práticas de Fernand Deligny descritas no capítulo dedicado a seus trabalhos. Quando o francês usava a câmera sem película, com os jovens com que convivia, buscava ativar uma sensibilidade aos gestos coletivos próprios do ato de filmar, que importavam em si mesmos, independentemente de existir, posteriormente, um filme como resultado desse ato. Interessante, também, notar que Deligny inventa o termo “camerar” justo quando usava a câmera para se relacionar com crianças autistas, que não se expressavam com palavras, mas com gestos, produzindo justo um “pensamento mudo”.

Hélio Oiticica, que mantinha diálogo efetivo com Glauber Rocha, proveniente do Cinema Novo, e com diversos realizadores ligados ao grupo do Cinema Marginal, apresenta reflexões ricas para se pensar essa função gestual do cinema como uma

“ferramenta”⁶³ que dispara algo aquém ou além dos filmes. Nesse sentido, Oiticica desdobra, à sua maneira, o caminho aberto por Clark para pensar a imanência dos gestos nos processos de realização fílmica. O fato de Oiticica ter participado de processos que culminaram efetivamente em realizações também permite ao artista propor pistas para desenvolver o problema de como manter ainda vivo e perceptível “o fazer-se” diante dos espectadores de um filme acabado.

Hélio Oiticica participa em 1969 do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, como ator. Na realização desse longa, de baixíssimo orçamento, o cineasta experimenta pela primeira vez o som direto e deixa de lado a marca literária de seus roteiros para se abrir de modo mais intenso ao instante presente das filmagens, apostando mais nas improvisações, tanto dos atores como da equipe técnica, que estava aprendendo a utilizar o gravador de som portátil. Em diálogo com Lygia Clark, Oiticica vislumbra como o fazer cinematográfico produz um campo “além da arte” e que serviria a uma “experiência comunal”:

Quanto a produções minhas, levaria mais tempo para conseguir fazer o que quero. Filme seria mais imediato. Portanto, como vê, filme, conto, “peça” e tudo o mais, além de experiência-comunal, é tudo parte de uma ambição maior, mais universal e mais difícil, encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como uma forma de conhecimento “além da arte”; expansão vital, sem preconceito ou sem querer “fazer história”, etc. No que vai dar, não sei, mas também há dez anos não sabia no que dariam as primeiras coisas “ambientais”, portanto, acho que vale jogar tudo para o alto outra vez e recomeçar, como se nada houvesse contado. (OITICICA, 1998, p. 129)

Após a filmagem de *Câncer*, Hélio Oiticica demonstra interesse especial pelo cinema a partir da década de 1970, quando mora em Nova York e começa a filmar no formato Super 8. Nesse momento, o artista radicaliza a relação arte e vida e transforma sua própria casa em trabalho artístico. É nesse período que constrói, em seu apartamento, os *Ninhos*, ambientes experimentais com o intuito de transformar todo o seu cotidiano “numa coisa assim de estado permanentemente inventivo” (OITICICA, Hélio apud FAVARETTO, 1992, n.p.). É esse ambiente que usa como set de filmagem de diversos filmes curtos, geralmente com cerca de três minutos de duração, como os próprios rolos de um super-8, e com os planos dispostos sem intervenção de montagem, de acordo com

⁶³ Hélio Oiticica utiliza essa palavra na sua análise do filme *Mangue Banguê*, apresentada mais adiante. Contudo, o uso da palavra “ferramenta”, aqui, também remete ao ensaio de Deligny apresentado no capítulo dedicado ao seu trabalho “Câmera, ferramenta pedagógica”.

a ordem das tomadas. Essa produção seduz Júlio Bressane e leva o cineasta a realizar o média-metragem *Lágrima Pantera: a míssil* (1972), com a participação de Hélio Oiticica. Nas palavras de Bressane:

Ele me mostrou uma porção de filminhos em super-8 que eu achei espetaculares justamente porque estava buscando uma coisa que eu também buscava, o cinema fora do cinema. [...] O *Lágrima-Pantera* é uma impressão dessa impressão do que eu senti do Hélio buscando uma imagem. Quando eu o vi, eu fiz o filme em cima daquilo ali, é uma espécie de aprendizado, de aproximação com alguma coisa, com alguma imagem, como uma imagem em movimento. *Lágrima-Pantera* é isso, eu fiz em cima dessa conversa e dessa minha visão desses filmes super-8 experimentais do Hélio, que mais tarde chamou-se de *quase-cinema*. (BRESSANE apud DUARTE, 2017, n.p.)

Nesse caminho moeubeusiano, no qual o desejo de estar “fora do cinema” leva a fazer filmes, interessa sublinhar o destaque que Bressane dá à percepção de um processo em curso, visível nos filmes. Mais do que o filme em si, interessa essa sensação de um — para usarmos o gerúndio que remete ao *Caminhando* — “buscando”, como diz o cineasta acima. O que encanta o realizador nos “filminhos em super-8” de Oiticica é perceber esse caminho de busca em ato, inscrito no material filmado que aparece como um “buscando” do “cinema fora do cinema”. *Lágrima Pantera*, realizado por Júlio Bressane, com fotografia de Miguel Rio Branco, é filmado apenas entre amigos íntimos, nos *Ninhos* criados por Hélio Oiticica e em suas moradas. Oiticica é um dos atores que se abre a esse processo de uma improvisação tão serena que oscila entre microproposições narrativas e um quase registro do cotidiano do grupo. Após a participação em *Lágrima Pantera*, Hélio Oiticica escreve uma proposição para o filme *Mangue Banguê*, dirigido por Neville D’Almeida⁶⁴. Os dois filmes apresentam aproximações evidentes na montagem. Trata-se, nos dois casos, de sucessões de planos autônomos marcadas por uma abordagem intervalar da montagem que evidencia os cortes, sem tentar compor uma ligação rígida entre um plano e outro, e não estritamente narrativa. *Lágrima Pantera*, mais radical nesse sentido, não tem uma montagem definitiva, Bressane assina junto a Moa, como “organizador” do material filmado, que é apresentado sem som algum.

⁶⁴ No ano de 1973, o artista, em parceria com o cineasta Neville D’Almeida, elaboraria a *Cosmococa*, experiência de sala de projeção com diversos apelos sensoriais e possibilidades de estar juntos. Esse trabalho, mais amplamente conhecido e comentado do que os filmes aqui citados, tem um paralelo mais evidente com os projetos não realizados e menos conhecidos de Lygia Clark.

Para a compreensão de como *o fazer-se* pode se inscrever em um filme, cabe somar às notas de Lygia Clark uma reflexão de Hélio Oiticica sobre o processo experimental de realização e montagem de *Mangue Bangue* (1971). Hélio enfatiza a noção de cinema como “instrumento” ou “ferramenta”. A poética de seu texto, sua pontuação singular e exploração do itálico e da caixa alta, é mantida nas citações que se seguem:

MANGUE BANGUE: [...] penso nele como se pensando na evolução de GODARD e que mais me interessam não são as “inovações de cinema” dele mas a medida q essas inovações como q devoram *a razão de ser do cinema*: HAROLDO DE CAMPOS deve ter experimentado a mesma coisa quando diz q no ESTRANGULADOR DE LOIRAS do BRESSANE a louca primeira a ser estrangulada é a linguagem-cinema como q devorada na sua verbalidade: mas na verdade há algo que penso num nível menos óbvio q o caso do TEATRO: em experiências extremas de cinema toda “inovação” e “devoração” e numa tentativa de ver mais além é o “fim do cinema” como linguagem de importância: cinema passaria a ser instrumento? mesmo a ideia de cinema como “arte” implica dizer ou querer colocar cinema como “belas artes” o q é inútil porque nas próprias “belas artes” já tinha deixado de ser o q então mostra q cinema não poderia ser tido como “forma de arte” mas como *linguagem tão concreta quanto a sua forma concretizada*: se cinema tivesse sido “belas artes” tinha ficado no nível da projeção de imagens fotograficamente belas coisa a q nem cinema nem fotografia se adaptaram porque não era da natureza de ambos”: (ANEXO 6)

Sua percepção de uma possível importância política do cinema se aproxima da perspectiva benjaminiana. O cinema se faz importante não exatamente por ser uma forma de arte que se inscreve pacificamente no campo das “belas artes”, tal como eram pensadas antes da reprodutibilidade técnica da imagem, mas como um “instrumento” que mobiliza algo no real⁶⁵. A análise de Hélio, a partir de seu processo, mas também em conexão com uma discussão mais ampla que envolve os cineastas citados, marca uma oposição entre cinema como linguagem e cinema como “instrumento”. Enquanto a ideia de cinema como linguagem pretende ligar o cinema a uma noção de arte considerada obsoleta pelo autor, a ideia de cinema como “ferramenta” pode se associar ao projeto estético de Lygia e Hélio, que se desloca da importância formalista ao valor da participação. Para o artista, tentar qualquer inovação na “forma de cinema-linguagem” seria como “massagear o coração de um morto esclerosado para q[sic] este possa viver mais algumas horas, ou dias, ou mesmo anos” (Idem). Para ele, o “cinema-instrumento” é a possibilidade de

⁶⁵ No ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (2012), Benjamin associa o caráter político do cinema não só às formas e aos conteúdos, mas, sobretudo, à capacidade de difusão em massa dos filmes.

integração das tecnologias e mesmo de certos códigos de linguagem do cinema a outros contextos, seja pela arte contemporânea, pela televisão, ou outros territórios contaminados pela sensibilidade transformada pelas tecnologias disseminadas no momento. Esse “cinema como instrumento-linguagem”, segundo ele, aparece em *Mangue Banguê* como “um novo tipo de linguagem q [sic] se forma e q [sic] permanece como processo” (Idem). Seguindo sua reflexão, Hélio explica melhor aspectos importantes da noção de processo reivindicada para a reflexão sobre *Mangue Banguê*:

processo concretizado como *processo-mosaico* isto é cada etapa desse processo não ser edificada como preparação para a etapa seguinte mas como mosaico q faz do processo em si algo em formação descontínua e algo que se concretiza como tal: a concretização do processo como *mosaico-processo* se dá no que chamo de experimentação (como bem diz JOHN CAGE: experimentar não é mais preparar algo para um resultado mas já algo em si: um processar que se junta mais ao comportamento do indivíduo do que à contemplação-prazer do acabado) (ANEXO 6)

Esse modo de fazer, que diz respeito mais ao “comportamento” dos participantes no infinitivo do “processar” do que à “contemplação-prazer” de um produto acabado, explica a noção de cinema como “instrumento”. Não se trata de um instrumento que fabrica algo, mas que propõe relações, fazendo variar as possibilidades de vida. Essa compreensão do fazer fílmico aproxima o Cinema Marginal do projeto de Lygia Clark que, como Mário Pedrosa define, marca a passagem da arte moderna brasileira para um certo tipo de arte contemporânea ao se abandonar um paradigma “formal-artístico” (PEDROSA, 2006, p.29) para alcançar uma abordagem “estético-vital” (Idem). Esse viés fica explícito quando Hélio articula essa reflexão sobre processo diretamente com o filme *Mangue Banguê*:

o q tem MANGUE BANGUE com tudo isso?: o filme como “resultado” mostra q *não é resultado* (ou aboutissement) de alfuência criativa [...] mas *proposição fragmentada de linguagem necessária q resultou restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar* [...] e q só tem razão de ser de ter sido montado-apresentado e proposto como filme porque uma necessidade vital maior o comandou: a independência de fragmento pra fragmento e mesmo a repetição de cortes/metacomentários para o galo de briga mostra a simplicidade magra e necessária da não-preocupação em conscientizar a linguagem-cinema em termos de inovação formal (se bem que termine por sê-lo no todo) (...) o q importa é que essa obra como situação tem mesmo que permanecer num ponto que é crítico/móvel/de crise-linguagem [...] (ANEXO 6).

Essa riquíssima e sintética reflexão crítica de Hélio Oiticica opera uma distinção fundamental. O filme, para ele, não aparece como “resultado” de um projeto que visa a um fim determinado, mas como “situação”, que deve permanecer sendo um ponto “crítico/móvel/de crise-linguagem”. Se o “resultado” remeteria a um projeto, possivelmente concebido por um indivíduo, a “situação”, por sua vez, remeteria à “proposição”, ou seja, a algo que não se encerra como criação de um indivíduo que controla com intencionalidade as etapas de produção e escolhas formais. Uma proposição, noção cara aos artistas neoconcretos, como vimos na abordagem do trabalho *Caminhando* de Lygia Clark, no primeiro capítulo desta tese — é algo que necessita de participantes para se efetivar. Uma proposição, portanto, tende a coletivizar a realização artística e diluir a separação rígida entre artistas e não artistas, criadores e não criadores. Para Hélio, a “situação” apresentada pelo filme é um “resto” da proposição que o impulsiona. Em suas palavras, a situação apresenta os “*restos magros de gratuidades levianas de prazer de filmar*”, ou seja, um resto é uma inscrição momentânea do real que se produz com o ato de filmar, sem maiores intencionalidades para além do prazer da realização. A “situação” apresentada pelo filme é, em suma, o rastro — ou o “resto” — dos gestos que emergiram a partir do campo comum de experiências inaugurais instaurado pela proposição que dispara acontecimentos únicos no ato de filmar.

A noção de “resto”, como vimos, é cara ao pensamento de Fernand Deligny, que observa nas imagens produzidas em suas práticas, seja em desenhos ou filmes, a possibilidade de apresentação de rastros de gestos que não são necessariamente traduzíveis para a linguagem verbal. O “resto”, diferente de uma representação de algo já pensado, é o simples traço de movimentos que se dão no ato de fazer, seja ao desenhar ou *camerar*. Essa não equivalência dos “restos” com palavras ou formas já pensadas interessa a Deligny como meio para compreender e conviver com as crianças autistas, estas que não pensavam como os nossos termos, os termos dos indivíduos considerados “sujeitos”. Para Oiticica, a “situação”, que é o “resto” da proposição, apresenta-se como ponto “crítico/móvel/de crise-linguagem”, justo por não ser redutível a nenhuma representação de um já pensado, nenhuma linguagem pré-existente. As “situações” apresentam-se, portanto, como ponto “crítico”, “crise-linguagem”, aproximando-se, assim, às noções de “resto” e “traço” que aparecem no pensamento de Deligny para nomear os rastros de imagens que se formam ao “camerar” ou “cartografar”. Esse modo de apresentação dos planos, descrito na análise de Oiticica sobre *Mangue Banguê*, ligados

por fios narrativos frágeis, aproxima-se da montagem de *O mínimo gesto*, filme de Fernand Deligny, realizado ao camerar com as crianças autistas. No começo deste subcapítulo, falávamos da apreensão de Julio Bressane dos “filminhos” em Super-8 de Hélio, que culmina na realização de *Lágrima Pantera: a míssil*. Bressane, mais do que contemplar os “filminhos” de Hélio, tinha a “impressão” de vê-lo buscando uma imagem, como se de alguma forma percebesse o processo em ato. Talvez, reagir, como Bressane fez, justo realizando um processo próximo a esse que o artista tenta conceitualizar como uma “situação”, seja uma maneira de, em vez de contemplar, criar um modo de participação. É possível pensar que um processo experimental possa atingir o espectador suscitando não uma compreensão, mas uma abertura de outros processos experimentais, seja na realização efetiva de um outro filme, como aconteceu com Bressane, ou em experimentações outras que não se formam como obra. Nesse sentido, a percepção dos filmes enquanto gestos em ato poderia suscitar novos gestos.

Já a aproximação dessa ideia de um filme que apresenta não um “resultado”, mas uma “situação”, proposta por Oiticica, com “o fazer-se”, termo empregado por Lygia Clark ao comentar sua decepção com o filme *Blow Up* de Antonioni, é mais próxima e evidente. A argumentação do artista ecoa a formulação de Lygia Clark, que, como vimos, decepciona-se com o filme *Blow Up*, de Antonioni, por não perceber nele a apresentação do “o fazer-se”, mas sim de formas bem acabadas que parecem ser a composição resultante de um “jogo pré-concebido”. Para Lygia Clark, o “o fazer-se” de um filme, como vimos, apresenta-se como “única realidade hoje real como percepção”. Sendo uma expressão do real que emerge no ato de filmagem, remetendo o produto-filme a seu processo, o “fazer-se” desfaz, segundo Clark, o “mito do gênio”, uma vez que remete não às intencionalidades pré-concebidas de um autor, mas aos acontecimentos próprios das proposições.

3.3 O fazer-se, uma política do tempo

Quando Lygia Clark destaca a importância de reconhecer “o fazer-se” ao ver um filme, não por acaso utiliza um verbo substantivado. Essa escolha se deve a uma questão temporal, faceta do “o fazer-se” a ser explorada neste subcapítulo. Desenvolve-se, nas linhas que se seguem, articulações com outros trabalhos e reflexões da artista, retomando especialmente o *Caminhando*, momento paradigmático das elaborações de Clark sobre a relação entre tempo e gesto. Para ampliar o entendimento da noção de “o fazer-se”, resta

explorar melhor a dimensão política da duração implícita em suas proposições desde o *Caminhando*, verificando como a percepção do tempo na imanência dos gestos desperta uma possibilidade crítica diante do modo habitual de se perceber o presente. Cabe, portanto, um aprofundamento do problema que leva a artista a sair da construção de imagens em um plano bidimensional para experimentar a construção de proposições e objetos que convocam a participação. Para Clark, esse movimento de saída do plano bidimensional para o espaço em três dimensões e, posteriormente, para a concentração na experiência, que transcende os objetos e o espaço físico, é uma forma de articular vida e arte de modo mais imbricado. Para ela, em afirmativa bela e sintética, a “luta incessante contra o plano”, da pintura bidimensional, equivale diretamente a sua “luta entre vida e arte” (CLARK, 2012, p. 88). Vale reproduzir aqui uma reflexão da artista sobre o que ela chama de “espaços afetivos”, que se efetuam com as proposições:

É a lição do precário contra toda a espécie de cristalização do fixo da esquematização. A forma dentro do espaço já não existe, o espaço é o tempo que o ato transforma sem cessar. Sujeito-objeto se identificam profundamente no espaço-tempo na medida do ato. (2015, p. 87)

Tomando como exemplo seus *Projetos vivenciais: filmes*, descritos anteriormente, podemos compreender, então, como as proposições não se instauram em um espaço dado, mas produzem um espaço. Os participantes, ao habitarem as ruas e demais territórios realizando as proposições fílmicas, são convidados a perceber os espaços não como estruturas fixas, mas como “espaços-afetivos” que só subsistem no ato do “fazer-se”. Vale citar mais um trecho de seus diários, desta vez, ao comentar o *Caminhando*:

Para mim, através do [...] *Caminhando* é o fim da minha expressão individual. Daí, só a arquitetura é a minha saída. [...] Os formalistas já não satisfazem absolutamente. Quem hoje não se preocupa com o problema do tempo e de um espaço orgânico para reavivá-lo está boiando. E mais: esse tempo tem que ser vivenciado pelo espectador dando-lhe a possibilidade de participar dele. É uma arte coletiva no mais alto sentido. [...] Para que se sinta uma identificação profunda com os tempos e, por conseguinte, se obtenha uma identificação com o coletivo, é preciso que se caminhe com a obra. (Ibid., p. 92-93)

A dimensão temporal proporcionada pela forma como se ocupa os espaços em suas proposições fílmicas se explicita a partir de duas considerações acerca do seu trabalho *Caminhando*. Como já vimos, a topologia moebiusiana é composta por uma única face, que se revira sem descontinuidade abrupta, desfazendo a oposição entre o

dentro e o fora. No entanto, como também já foi considerado, outra característica crucial desse arranjo é que se fizermos um furo, cortarmos um ponto e seguirmos cortando até encontrar de novo esse mesmo ponto, a fita não se desfaz em duas, mas se desenrola ao infinito⁶⁶, ou seja, o ato de cortar efetivamente não leva a um fim, é puro processo, é o gesto acontecendo no tempo. O gesto de cortar é o que vale, desfazendo a primazia do artista que propôs a ação e mesmo do objeto que a possibilita. O gesto é, ainda, aquilo que constitui a forma que se apresenta móvel no espaço, sustentando uma arquitetura instável, de modo que espaço e tempo se tornam indissociáveis. Portanto, a única maneira de habitar o espaço-tempo da proposição e participar dessa “identificação com o coletivo”, referida pela artista em seu comentário, é sendo capaz de efetivamente perceber a temporalidade própria do gesto. O gesto, que desloca o participante do modo de percepção habitual, instaura, possivelmente, um meio comum de experiências inaugurais compartilhadas por quem “caminha com a obra”, para retomar as palavras da artista. Assim, suas proposições de filmes proporcionam ao participante uma experiência de caráter coletivo desde que o mesmo possa deixar de lado seu modo de percepção habitual e sustentar gestos próprios da experiência realizada a partir da proposição. Dessa forma, o participante passa a habitar o espaço-tempo próprio do ato de fazer o filme, “o fazer-se” do filme, que não existe em nenhuma imaginação prévia e seria irrepresentável, embora possa deixar rastros, restos, traços inscritos em imagens e sons para espectadores futuros.

Lygia Clark, ao observar os participantes que cortavam a fita de Moebius no seu trabalho *Caminhando*, incomodava-se com a dificuldade de se aterem ao ato, notando a extrema resistência dos indivíduos a perceberem o tempo imanente, próprio dos gestos. Sua indagação a leva à modéstia de questionar, inclusive, se ela mesma estaria à altura de seu trabalho e dessa percepção crítica aos fluxos automatizados pela hábito por ela almejada. Vale a longa citação:

A obra de arte já não existe nela mesma. O gesto do corte no “caminhando” deveria ser o estado singular: “a arte sem a arte”. É o gesto vivido como um ritual expressivo nele mesmo. Agora eu me pergunto — está-se fazendo direito um caminhando? — Não — Ele deveria ser feito com total concentração como é exigido pelo mestre aos alunos, e o significado para ser profundo deve ser somente no momento em que a pessoa se sentir entregue à experiência dentro de uma grande gratuidade, sem buscar o depois, onde cortar; sem se dar conta do antes,

⁶⁶ Na prática, isso só seria possível se existisse uma tesoura infinitamente fina, capaz de acessar o interior dos desdobramentos cada vez mais finos da fita.

o que já foi percorrido. [...] Peço que vivam a experiência mas talvez para que esse ato seja deslanchado em toda a sua pureza seja preciso o exercitar-se da concentração e conseqüentemente o relaxamento da vontade, da consciência, para se dar puro e de uma só vez saindo do que eu chamo de ‘vazio pleno’. Seriam como pequenos pontos ínfimos que numa tentativa ingênua trariam no momento do “o fazer” a vivência do absoluto. Cada tesourada deve ser vivida em si independente do corte já feito e do que está para ser feito. Seríamos nós capazes de participarmos desse momento puro, sendo como somos ocidentais super racionais? (2015, p. 170)

Lygia Clark chega, nessa reflexão sobre o *Caminhando*, vislumbra “a arte sem arte”, que só poderia acontecer a partir de uma revisão do modo de vida em que está inserida. Ao criticar o ritmo da vida nas cidades ocidentais e seus efeitos sobre os corpos “ocidentais super racionais”, sua argumentação não difere muito de um diagnóstico amplamente compartilhado por críticos da modernidade. Aproxima-se, por exemplo, do filósofo alemão Walter Benjamin, ao apontar o problema da perda do gesto nesta sociedade cada vez mais imediatista. O apelo de Lygia Clark ao “imediate” se dá em franca oposição ao que seria um imediatismo ligado ao hábito. Como já esboçado nesta análise, sua obra reage aos processos de automatização do trabalho, nos quais o indivíduo moderno perde a expressividade do ato imanente, o que o impediria de realizar gestos de corpo singulares, problema que se intensifica na contemporaneidade, com a captura cada vez maior da atenção por dispositivos comunicacionais presentes em cada vez mais esferas da vida privada e cotidiana. Em ressonância ao célebre ensaio “O narrador” (1985) de Benjamin, Lygia declara encontrar os gestos ainda nos artesãos, considerados por ela grandes “artistas” (2012, p. 170). No entanto, a faceta propositiva de seu pensamento parte da indagação de novas possibilidades de reencontrar a temporalidade do imediato sem recorrer a saudosismos nostálgicos. Assim, Lygia Clark encara com entusiasmo processos culturais de resistência aos modos de vida ocidentais dominantes que ocorriam no tempo em que trabalhava. A artista elogia a contracultura emergente na década de 1960. No Brasil, tece diálogo com os jovens tropicalistas e, no cenário internacional, demonstra grande admiração pelos hippies⁶⁷. A partir de uma perspectiva um tanto

⁶⁷ Como observa Cesar Favaretto: “No Rio de Janeiro, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape e outros, logo depois da eclosão do neoconcretismo, colocavam claramente as ideias de vivência e participação no centro de suas proposições. Oiticica, particularmente, além disso articulava essas ideias à de marginalidade desde a invenção do Parangolé, fundante de uma concepção de antiarte, experimental à margem do sistema da arte. Nestes exemplos, e certamente em outros que poderiam ser rastreados em vários lugares, se observa que outras experiências de contestação genérica ao sistema da vida burguesa e, particularmente, de oposição ao regime militar, diversas das manifestações críticas situadas no campo hegemônico de esquerda, tão bem radiografadas no ensaio de Roberto Schwarz (1978) ‘Cultura e política, 1964-1969’, podem ser assimiladas a uma larga atitude contracultural” (2017, p. 190).

idealizada, ela acreditava que esses jovens envolvidos em processos contraculturais, com as práticas coletivas cotidianas dos grupos em questão, musicais, sexuais, de consumo de ácido, entre outras, não precisariam das proposições para acessarem “a magia do gesto”, tornando a arte desnecessária. Por outro lado, modestamente, Clark reconhecia que ela, por ora, ainda não poderia prescindir de suas proposições para atingir esse estado sensível que a faz sentir a imanência dos gestos.

Em 1968, no pequeno texto intitulado “Estamos domesticados?”, Clark mostra mais uma vez o sentido de crítica cultural e política potencialmente implícito em seu trabalho. Clark se associa, então, a outros jovens. Desta vez, refere-se aos brasileiros inseridos em militâncias contra o regime militar. Lygia menciona um jovem que teria sido assassinado aos 17 anos pela repressão. Vale à pena a reprodução integral de sua reflexão:

Se eu fosse mais jovem, faria política. Sinto-me por demais à vontade. Integrada demais.

Antes, os artistas eram marginalizados. Hoje, nós, os propositores, estamos muito bem colocados no mundo. Conseguimos sobreviver — apenas propondo. Há um lugar para nós na sociedade.

Existe um outro tipo de pessoas que preparam o que vai acontecer, outros precursores. A eles, a sociedade continua a marginalizar. No Brasil, quando houve uma briga com a polícia e eu vi um jovem de 17 anos ser assassinado (coloquei sua foto na parede do meu atelier), tomei consciência de que ele cavou com seu corpo um lugar para as gerações posteriores. Esses jovens têm a mesma atitude existencial que nós, **lançam processos dos quais não conhecem o fim**, abrem caminho onde a saída é desconhecida. Mas a resistência da sociedade é maior e ela os mata. É porque eles atuam mais do que nós. O que tentam forçar é talvez mais essencial. São incendiários. Quanto a nós, às vezes me pergunto se não estamos um pouco domesticados. Isso me chateia... (CLARK, 1968, n.p., grifo meu)

É importante destacar aqui, contudo, a forma de luta que ela elege como a mais próxima da atitude dos "propositores". Ela se comove, justamente, com o jovem que "cavou com o corpo um lugar para as gerações posteriores" e, ainda, se lança em processos dos quais não conhece o fim. Trata-se de uma política dos gestos que funda uma comunidade criadora de “processos dos quais não se conhece o fim”. Para aniquilar as reconfigurações de mundo que o jovem apresentava ao se deslocar, o poder precisou matar esse corpo. Corpo anônimo em seu texto que, com seus gestos, desenrolava caminhos podendo amplia-los até não se sabe onde, como quem corta a faixa de moebius com uma tesoura. O crítico Guy Brett, a partir da observação do trabalho de Lygia Clark, sublinha justo uma reverberação de lutas sociais que não se dá por uma via temática ou

pela tentativa de representação, mas por uma aproximação ética que se apresenta desde o processo:

Ao pôr o foco na criatividade de todos Lygia lança um ataque radical contra o papel tradicional do artista, o papel tradicional da obra de arte e o do espectador — e contra as relações entre esses três. Se o espectador deixa de ser um consumidor passivo, a obra de arte deixa de ser simplesmente um objeto de consumo e o artista deixa de ser um produtor de mercadorias para o mercado de arte. [...] Apesar de suas vastas implicações, não há como negar que esses progressos foram alcançados no âmbito altamente especializado da arte de vanguarda. Até agora Lygia não conseguiu alcançar o grande público. Suas últimas criações aparecem dentro de um pequeno grupo e tiveram caráter experimental. Ainda assim, estou convicto de que suas propostas de uma saída das condições de opressão não são verdadeiramente alheias às lutas que se desenrolam pelo mundo afora e onde as condições são mais duras no momento — nos países do chamado terceiro mundo. (BRETT, 1972, n.p.)

Seus projetos fílmicos parecem especiais por associarem essa política do gesto a uma relação com coletividades e trânsitos no espaço urbano, desviando-os de uma percepção mais individualista da política que talvez outros de seus trabalhos possam suscitar. Além do mais, parece especialmente instigante retomar uma análise desses trabalhos no espaço contemporâneo para pensar como uma política da arte ou do cinema pode acontecer em recusa à noção de representação, focando na ética dos processos. A análise dos *Projetos vivenciais: filmes* pretendeu destacar que o que há de pulsante nesses processos de produção de imagens, mais do que quaisquer significados que possam vir a exprimir, é a experimentação de um fazer junto, ou, simplesmente, do *fazer-se*. Neste subcapítulo, destacamos como “o fazer-se” não é simplesmente a realização de uma tarefa em uma realidade dada, mas um estado de percepção que produz uma experiência singular do tempo e do espaço. Em suma, “o fazer-se” suspende a percepção corriqueira da realidade ao produzir um real próprio da duração dos gestos. Dessa forma, para retomar os termos de Oiticica ao comentar o filme *Mangue Banguê*, as proposições não constituem apenas “resultados”, sejam de objetos ou formas fixadas, mas “situações”, que renovam os modos de perceber o próprio curso da vida, instaurando um meio comum de experiências inaugurais.

3.4 Espaço Aberto ao Tempo — *O fazer-se nos caminhos abertos da cidade*

Neste subcapítulo abordaremos as experiências de Lula Wanderley, médico e artista que leva práticas relacionais de Lygia Clark para o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, localizado na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Veremos como Wanderley se apropria das proposições de Lygia Clark e as reelabora com o uso de tecnologias de vídeo e digitais. Destrincharemos como esses fazeres desencadeiam um meio comum de experiências inaugurais entre os participantes e afetam suas relações com os espaços urbanos. Veremos como essas práticas podem ter efeitos clínicos ao colaborarem para estabelecer modos de elaborar memórias e laços entre o coletivo.

Que a arte de Lygia Clark encontre seu endereçamento mais profundo justo em sua ausência é um sinal do quão coerente foi o seu caminhar. Na década de 1980, nos últimos anos da sua vida, trabalhou com os *Objetos Relacionais* no seu projeto de *Estruturação do Self*. Já fora das instituições de arte, aproximou-se do campo da psicanálise, sem aderir completamente a nenhuma escola. Realizava uma prática autônoma e inventiva com clientes individualizados, mediante pagamento. A sensorialidade — e não a palavra — é a base para a transformação do imaginário. Os objetos criam a mediação da experiência que se dá fora do campo verbal. Só após a sessão, provoca-se uma conversa entre o aplicador e seus clientes. Lula Wanderley, com formação inicial em medicina, já havia trabalhado com a psiquiatra Nise da Silveira (1905-1999) quando buscou a *Estruturação do Self* para si. Já em contato com métodos em conexão com a arte, alternativos aos padrões violentos da medicina, Wanderley, sob tutela de Clark, inicia-se nessa prática, começando a aplicá-la em outras pessoas. Em sua descrição, a aplicação dos *objetos relacionais* é um “ritual belo: principalmente na relação entre o silêncio e o gesto” (WANDERLEY, 2002, p.42). Mais tarde, ele será o responsável por levar esse “ritual” ao Instituto Municipal de Assistência à Saúde Nise da Silveira, no Engenho de Dentro, onde funda um espaço de convivência e produção artística voltado para o tratamento do sofrimento psíquico. Seu empenho não poderia ser melhor nomeado: Espaço Aberto ao Tempo (EAT). Como veremos, as dinâmicas propostas por Lula Wanderley nesse espaço atualizam os projetos fílmicos de Lygia.

Nessa empreitada que já dura mais de trinta anos, o EAT permite que a *Estruturação do Self* deixe de servir ao círculo restrito de indivíduos de classe média

ligados à Lygia e alcance o caráter público que a artista sempre vislumbrou para o seu trabalho. Em depoimento emocionante, vemos como, inadvertidamente, Lula Wanderley deu o passo que faltava e evitou um possível enclausuramento da poética de Lygia nos museus:

Me surpreendi ao ler num artigo de Lygia Clark (L'art c'est le corps, 1973): “pela dificuldade, sobretudo na Europa de dialogar, de comunicar minha pesquisa, me propus a encontrar outro ‘público’, notadamente dos hospitais psiquiátricos”. [...] chego à conclusão de que, ao me deixar levar pela potencialidade do Objeto Relacional em direção ao ainda desconhecido, dei continuidade à busca incessante de Lygia Clark por um “público”.

A arte contemporânea, estigmatizada como hermética, fechada em si e de linguagem agressiva para a sociedade, abre, com a obra de Lygia Clark, caminho por entre a fragmentação social e é acolhida por pessoas anônimas, perdidas nas enfermarias e pátios de hospital, excluídas da família, da sociedade e da cultura. (Ibid., p.24-25)

Há uma coincidência interessante no destino dessa paragem por onde o trabalho de Lygia vai se deixar caminhar. Na década de 1960, Mário Pedrosa, um dos maiores interlocutores críticos da artista, elaborava uma reflexão sobre o gesto, justo no trabalho de um dos frequentadores do ateliê de Nise da Silveira, localizado onde hoje trabalha Lula Wanderley. Em seu texto “Da abstração à autoexpressão” (1984), Pedrosa verificava a crise de um certo espontaneísmo que dominava o cenário das artes em diversos cantos do mundo, vendo nos *happenings* a melhor ilustração desse fetiche. A busca por uma “expressão direta”, em vez de desembocar em um “fora do eu”, retornava como encenação narcísica de baixo poder criador: “expressividade em primeiro grau” (Idem). Em vez de gestos, as performances, muitas vezes grandiloquentes, reafirmavam o artista em “suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele” (Idem). Na denúncia que fazia ao pintor, “que dá mais importância ao seu retrato do que a sua obra”, encontrava como contraponto Rafael, frequentador do ateliê de Nise da Silveira. Ao pintar, ele não retornava às suas projeções, nem incorria em uma fusão desordenada ou caótica com o entorno, mas perdia-se de si, encontrando os gestos precisos de suas pinceladas. Na bela descrição do crítico:

num jogo maravilhoso e autêntico, no curso do qual passava, por vezes, pelas costas, o lápis ou o pincel de uma mão para a outra, e com o mesmo movimento, deixava o outro braço, agora armado, correr

livremente pelo painel, conclusão de um gesto que vinha de longe. Nesse momento, sim, tudo era jogo, expressão, autenticidade. (Idem)

É interessante perceber que esse “gesto que vinha de longe” tem uma qualidade próxima do que Lula Wanderley buscava ativar a partir de sua experiência com Lygia Clark. Ambos, ao ancorar seus trabalhos primordialmente nos gestos, mais do que suplantar o produto, enfraquecem a primazia do eu. Os gestos formam um campo de ação um tanto deslocado das posições estáveis de um sujeito capaz de representação fixa — ou projeção — de si mesmo ou do mundo. A pesquisadora Tania Rivera, ao comentar essa passagem da descrição que Mário Pedrosa faz do pintor esquizofrênico, nota que ele encontra o gesto quando “se desinteressa dele para dar testemunho a uma entrega a outrem” (2014, p. 19). Talvez esteja nessa imagem dos gestos do pintor que se entrega ao ato do fazer uma chave de compreensão para o projeto de Lula Wanderley na criação do Espaço Aberto ao Tempo: construir um “corpo coletivo” que se forja no “puro movimento do afeto” (WANDERLEY, 2002, p.149). Esse corpo coletivo se faz, possivelmente, quando os indivíduos se desinteressam de si para se entregarem a uma experimentação uns com os outros.

O diálogo com *os objetos relacionais* desemboca na ativação de outros momentos do trabalho de Lygia Clark, anteriores a *Estruturação do Self*, praticada com indivíduos isolados. O encontro desse “público” que Lygia almejava impunha novamente a necessidade da construção de um “corpo coletivo”, desenvolvido nos trabalhos realizados por ela com estudantes ou outros interessados em Paris, já fora das instituições de arte. No *Espaço Aberto ao Tempo*, Lula busca melhorar as condições de convivência dos que sofrem, a partir da recomposição das relações dos participantes com a instituição e de seus laços sociais. Com esse intuito, Lula desenvolve novas proposições e acaba se relacionando com o campo do audiovisual em práticas que atualizam os seus *Projetos vivenciais* de “filmes” aqui analisados. O vídeo, tecnologia mais acessível a partir da década de 1980, vai servir para compor novas conexões entre os indivíduos e as diferentes “geografias” que os circundam. Lula segmenta essas geografias em três categorias: “a dos espaços imaginários interiores, a da comunicação humana, a da afetiva da cidade” (2012, p.135). Nas palavras de Lula:

E, como no mundo contemporâneo seus limites [da arte] perderam precisão, aproximando-se do gesto criativo em si, buscando tocar em forças sociais, psicológicas e corporais, interessei-me por criar formas

interpessoais de comunicação tendo a arte como instrumento. (Ibid., p. 15)

Não se trata do caráter instrumental mais corriqueiro no qual a arte serve a outros fins. O “instrumento”, aqui, não é o meio para se chegar a um fim determinado, mas um modo de operação que reelabora o campo de relações na imanência de seu processo. Como sintetiza Tania Rivera, trata-se de tornar “aguda essa potência da arte de estar fora dela mesma [...], de estar na vida [...] a arte como experiência, como algo que nos traz a uma certa presença” (2018, n.p.).

Lula Wanderley, que afirma ter “sua sensibilidade como principal instrumento de trabalho” (Op. cit., p.15), era considerado por Lygia como quem melhor compreendeu sua última fase de criação. Para ele — que, em ressalva, afirma nunca ter compreendido o trabalho da precursora, mas apenas ter se permitido sentir —, há uma metafísica singular embrionada nos objetos relacionais: “não era algo para fora da matéria, ela [a metafísica] estava dentro do espaço, do espaço-corpo, onde a imanência era o tempo, arte de cada pessoa” (2018, n.p.). É permitido, assim, que se instaure uma “nova dialética entre corpo e objeto” (Idem). Perde-se o limite preciso entre um e outro, para reconfigurar, posteriormente, os limites de um e de outro. Não se trata de uma dissolução, mas de uma experimentação do momento, desse tempo que é a “arte de cada pessoa”, a partir do qual novas possibilidades de interações e composições de si e do mundo podem emergir.

Trata-se de uma inversão precisa da ordem disciplinar, operada através de acoplamentos funcionais entre corpos e objetos. Inversão ou, ao menos, embaralhamento da engrenagem da ordem que relaciona corpos e objetos a partir da pressuposição de fins definidos de produtividade, a serviço de um tempo otimizado: o tempo do lucro, da circulação máxima de capital, do alheamento da singularidade das pessoas, em suma, o tempo da exploração. Se esses objetos relacionais se “abrem ao tempo de cada um”, eles criam redes alternativas de subjetivação que levam em conta a singularidade dos indivíduos. Nas palavras de Lula Wanderley:

A sutil tecnologia dos objetos de Lygia Clark, pela qual eles ganham uma previsibilidade que escapa à previsão tanto de quem o cria, como de quem o experimenta, traz uma autonomia para o objeto também inimaginável. Ela decompõe o real em um fluxo de sensações a serem transformadas, mas impede que nos transportemos para o objeto; levamos a dissolvê-lo e incorporá-lo (Corpo + Objeto). Dócil, amolda-se a nossa vivência, sem impor ritmos, trajetórias e velocidades. (WANDERLEY, p.56)

Não é o corpo, mas o objeto que se torna dócil. Nesse intervalo, de “um + o outro” (Corpo + objeto), parece que se instaura justo a palavra que Lula Wanderley inseriu entre Espaço e Tempo ao nomear o seu projeto: o *Aberto*. O símbolo + é o termo que evidencia a Relação — há uma abertura entre corpo e objeto. Os objetos não moldam os corpos, mas instigam diferentes modos de se relacionar.

No entanto, cabe aqui, novamente, retomar a distinção entre o gesto criador que promove um deslocamento do sujeito, uma rearticulação de sua subjetividade, de acordo com as circunstâncias, e um simples espontaneísmo. O deslocamento proposto pelos trabalhos de Lula Wanderley, em conexão com Lygia Clark, não se dá no sentido de se desfazer de um controle racional da ação para acessar um mero descontrole. Trata-se de atingir outros acessos de mediação, mais corporais, outras *aberturas*. O uso que Lula irá fazer do vídeo, inspirado na experiência dos objetos relacionais, busca recompor laços coletivos a partir do que chama de “linguagem ‘toque-corpo’” (WANDERLEY, op. cit., p.33). Numa sociedade marcada pela centralidade da palavra e das visualidades subjugadas à informação, essa linguagem adquire um sentido eminentemente crítico, que “passa a ocupar o lugar de resistência e, às vezes, de nostalgia” (Idem). No entanto, mais do que produzir uma poética que se debruça sobre a materialidade das experiências, abrir-se ao toque prevê um acesso a cumplicidades: “Tocar é ir além de si, é deixar-se ser tocado” (Idem). Essa “linguagem toque-corpo”, portanto, pressupõe um meio comum de experiências proporcionado pelo vídeo. Os gestos que são suscitados no ato de filmar resultam não de uma intencionalidade que significa algo na linguagem, mas da percepção de habitar um meio que se sente pelo toque.

Os “instrumentos” utilizados nas práticas de Lula Wanderley, sejam eles um objeto relacional ou uma câmera, ativam “qualidades sensoriais gravadas numa memória pré-verbal do corpo” (2012., p.35). Há uma “linguagem do corpo” que se dá na comunicação direta com os objetos e, possivelmente, com a câmera, quando utilizada em práticas coletivas que se dão com a equipe do *Espaço Aberto ao Tempo* que propõe o uso do vídeo. Há, nesse intervalo que não deixa que *Tempo* e *Espaço* se fechem um no outro — pela insistência no uso ingovernável dos instrumentos —, um elemento importante constantemente reivindicado por Lula: “o acaso como instrumento de encontro e revelação” (2012, p. 139). Como as proposições não buscam realizar um projeto pré-determinado, abrem-se a derivas e durações que permitem percepções imprevistas do espaço.

No *Espaço Aberto ao Tempo*, o grupo que cuida das práticas artísticas coletivizadas chama-se *Palavragesto*. No grupo, não há definição rígida de papéis. Busca-se uma horizontalidade entre profissionais e pessoas em sofrimento. Duas de suas proposições ajudam a vislumbrar a potente simplicidade de suas ações com vídeo. Dois exercícios da série *Percursos e acasos* convocam uma reelaboração da percepção do espaço, bem como inscrevem na imagem os próprios gestos das caminhadas dos participantes. Primeiro:

Geografia Afetiva da Cidade — Uma microcâmera de filmar é instalada em cada pé do participante. Elas estão ligadas a uma bateria e a um gravador de imagens. Ele percorre o bairro (a partir de traçados feitos nos mapas) enquanto as câmeras registram o gesto do seu andar e o chão de seu percurso. Na volta, as imagens gravadas são vistas (com auxílio de videocassetes), simultaneamente, a partir de duas televisões. (Ibid., p. 135)

Com a proposição, busca-se registrar os gestos dos participantes que têm a câmera atrelada ao seu corpo, *abrindo-se* ao seu tempo particular, este que é, como bem definiu Lula, a “arte de cada pessoa” (Idem). Se pensada no contexto das mutações no regime biopolítico, que se desenrolam com intensidade após a Segunda Guerra Mundial e com o declínio intensificado do regime de produção fordista, notadamente a partir da década de 1970, a proposição descrita acima revela uma perspicácia aguda. Se antes as arquiteturas do regime disciplinar buscavam moldar os corpos que penetravam em seus espaços, a partir da virada gradual nos modos de produção capitalista, o poder passa a penetrar os corpos em seus itinerários, seja pela ingestão ou pelo acoplamento de tecnologias biotecnológicas. No caso da proposição da série *Percursos e acasos*, descrita acima, a câmera acoplada ao corpo não serve ao “olho digital” do Estado “ciber-autoritário” (PRECIADO, 2020, n.p.) ou dos grandes conglomerados empresariais no mapeamento das subjetividades algoritmizadas. Em suma, não se trata de rastrear o corpo para fins de controle, forçado ou voluntário, de um indivíduo. Como descrito na proposição: “as câmeras registram o gesto do seu andar e o chão de seu percurso”.

Trata-se de um uso das tecnologias muito próximo ao camerar, que vimos no capítulo dedicado à Deligny. Ao se camerar, funda-se uma rede de subjetivação imanente, alterando indivíduos e meios implicados na ação de filmar. Trata-se de uma dinâmica profana e radicalmente distinta das operações de produção de imagem para dispositivos que destinam seus conteúdos diretamente para grandes redes de comunicação, que tendem a desvincular o ato de produção das imagens dos territórios em que se dão, lançando-as

diretamente em redes abstratas, agenciadas por grandes corporações midiáticas. A proposição de Wanderley, próxima à política do camerar, abre portas para pôr em curso uma urgência contemporânea tal como é sublinhada por Paul Preciado:

é imperativo mudar a relação de nossos corpos com as máquinas de biovigilância e biocontrole: eles não são simples dispositivos de comunicação. Temos que aprender coletivamente a alterá-los. Mas também é preciso nos desalinarmos. (PRECIADO, 2020, n.p.)

A proposição da série *Percursos e acasos*, em que uma microcâmera é instalada no pé de cada participante, não busca apenas registrar os gestos do andar, mas certamente também os altera, podendo mudar o ritmo e o equilíbrio daquele que porta a câmera em seu deslocamento pela cidade. Em consonância com a necessidade sublinhada por Preciado, a proposição instaura um uso coletivo das tecnologias que altera o modo de percepção comum proporcionado pelas câmeras (que geralmente servem para enquadrar aquilo que um olho vê, não o rastro de uma caminhada, estando acopladas aos pés daquele que filma). O uso singular das câmeras ativado por essa proposição retoma diretamente o “objetivo” de Lygia Clark com seus *Projetos vivenciais: filmes*. Vale repetir: “Objetivo do filme: por uma precisa deslocação da imagem, tomamos consciência dos gestos e das atitudes do cotidiano” (CLARK, 2015, p.108). O participante é convidado, então, a *desalinhar-se*, como sugere Preciado. A outra proposição do grupo *Palavragesto* enfatiza outra necessidade crucial evocada por Paul: a coletivização de qualquer prática política que pretenda desarticular os regimes de controle vigentes.

Máscara de Papel Marchê — Nas cavidades correspondentes aos olhos, há duas microcâmeras de filmar ligadas a fontes de energia (baterias) e gravadores de imagens. O participante que veste a máscara caminha e registra imagens do percurso sem, no entanto, vê-lo. Outro o filmará. (2012, p.158)

Essa proposição, *Máscara de Papel Marchê*, do *Palavragesto*, parece evocar a sensação de vulnerabilidade da proposição de Lygia Clark, o *Homem no centro dos acontecimentos*, na qual não se vê aquilo que se filma. No entanto, aqui, a experiência é radicalizada, uma vez que não se vê nem por onde se anda, já que os olhos são vendados pelas câmeras acopladas à máscara que o participante veste. Diante dessa fragilização voluntária do caminhante, parece-me especial esse olhar do outro que acompanha o participante mascarado, revelando a necessária coletivização da experiência. Surge a imagem de uma comunidade que se funda na incompletude: sem o outro, não é possível

caminhar. O olhar e o toque do outro, como verdadeiro suporte para a caminhada, evidencia a saída de si que torna possível o gesto da caminhada. A presença do outro desvia as imagens produzidas na proposição do suposto registro espontâneo de uma perspectiva pessoal e as insere na criação coletiva de uma situação que desloca os sujeitos, possibilitando-lhes modular variações em suas formas de ver e se expressar. Nesse sentido, os elementos da proposição, a máscara, as tecnologias de captação de imagem e som, bem como a presença do outro, são indissociáveis da emergência do gesto, que, para Agamben, é justamente definido como “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Todo o aparato coletivo implicado na proposição constitui essa medialidade. Se o que caracteriza o gesto, como lembra Agamben, “é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta” (Ibid., p.12), podemos dizer que, nesse caso, o gesto é, de saída e irreversivelmente, assumido e suportado pelo coletivo.

Essas proposições subvertem com agudeza a produção de subjetividade tecnopatriarcal em curso nas teias de comunicação do poder, tão bem descrita por Preciado ao comentar o modelo de indivíduo que

não tem pele, é intocável, não tem mãos. Não troca bens físicos, nem toca moedas, paga com cartão de crédito. Não tem lábios, não tem língua. Não fala diretamente, deixa uma mensagem de voz. Não se reúne nem se coletiviza. É radicalmente indivíduo. Não tem rosto, tem máscara. Seu corpo orgânico se oculta para poder existir por trás de uma série indefinida de mediações semio-técnicas, uma série de próteses cibernéticas que lhe servem de máscara: a máscara do endereço de correio eletrônico, a máscara da conta do Facebook, a máscara do Instagram. Não é um agente físico, mas um consumidor digital, um teleprodutor, é um código, um pixel, uma conta bancária, uma porta com um nome, um domicílio a que Amazon pode enviar seus pedidos. (PRECIADO, 2020, n.p.)

A máscara de papel marchê da proposição descrita acima, aqui literal, tem uma função completamente distinta das máscaras dos avatares dos indivíduos inscritos em redes de comunicação. As redes compostas pelos dispositivos hegemônicos de comunicação tendem a anular a singularidade dos gestos, moldando as possibilidades de comunicação e expressão em regimes muito pré-formatados, de pouca flexibilidade simbólica e sensível. Em vez de servir à desmaterialização do corpo que apresenta uma identidade como código, a máscara de papel machê que cobre os olhos do participante o impele a abrir-se ao toque daquele que o ajuda a caminhar, descolando-se de um “eu”

isolável e representável por código fixável. Os trabalhos de Lula Wanderley mostram como precárias tecnologias de imagem e som, quando integradas a um coletivo, podem oferecer resistência ao processo de objetificação permanente que mingua as possibilidades singulares de subjetivação. A experimentação das proposições coletivas funda *o fazer-se*, esse estado relacional aberto ao presente e às circunstâncias reais do espaço específico, no qual os corpos se relacionam. Contra a desterritorialização⁶⁸ vazia dos processos capitalísticos que tornam os espaços genéricos, *o fazer-se* busca colocar os espaços em variação a partir de uma ética assumida coletivamente. Nesse caso, uma ética voltada à proposição de uma vida em comum, que respeite os diferentes tempos dos indivíduos, que são “a arte de cada um”, como afirma Wanderley.

Nas palavras de Wanderley, as proposições realizadas no *Espaço Aberto ao Tempo* fundam uma “arquitetura vivencial [...] uma heterotopia onde o espaço real multiplica a realidade” (2012, p. 149). É assim que as diferentes geografias que atravessam os indivíduos, como vimos, mas vale repetir: “a dos espaços imaginários interiores, a da comunicação humana, a afetiva da cidade” (WANDERLEY, 2002, 135), curvam-se de modo moebusiano, redesenhando umas às outras. Verifica-se como esse uso das tecnologias audiovisuais, no Espaço Aberto ao Tempo, colabora para a constituição de um meio comum de experiências inaugurais que proporcionam a emergência de gestos imprevistos e revelam subjetividades em deslocamento.

3.5 *O fazer-se*: ferramenta de análise crítica

Na banca de qualificação desta tese, a professora e artista Lívia Flores se surpreendeu com a escolha de embarcar nos trabalhos e reflexões de Lygia Clark com o desejo de pensar cinema. Sua lúcida interpelação me estimulou a refletir com mais acuidade sobre o motivo da escolha de alguém tão avessa à produção de visibilidades para pensar justo uma prática de realização audiovisual. Para Lívia, muito mais do que pela existência de limitações técnicas, os *Projetos Vivenciais: filmes* de Clark não foram realizados porque, no fundo, o modo de pensar e fazer da artista pouco tem a ver com as necessidades de organização e domínio da técnica de alguém que pretende efetivamente produzir imagens (e sons) e montá-los para formalizar uma obra cinematográfica.

⁶⁸ O termo “desterritorialização”, aqui, remete a conceituação de Gilles Deleuze e Félix Guatarri no livro *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* (1981).

Concordei totalmente, o que demanda, agora, a necessidade de concluir esta reflexão frisando a justificativa dessa escolha, que me leva a sublinhar justo um interesse pelo invisível (ou pelo inaudível). As proposições, mais do que produzir filmes, almejam a experiência de uma vivência inaugural, que possibilite aos participantes a tomada de consciência crítica dos modos habituais de percepção do presente. Analisar essas proposições, portanto, cria modos para observar não exatamente filmes, mas possíveis efeitos de processos de realização, independentemente dos seus resultados visíveis ou audíveis inscritos em produtos acabados. Retomo um trecho já célebre de um texto de Lygia Clark no qual ela apresenta a noção de propositor:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o **sopro**, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (CLARK, 1968, n.p., grifo meu)

O propositor é aquele que sustenta o vazio do molde, que só ganha sentido com o **sopro** do participante. O sentido só se completa no encontro, quando há uma experiência compartilhada. Trata-se de nada menos do que de uma condição de existência, de uma ética que declara a urgência de uma vida em comum para a sustentação de qualquer gesto. Esse pressuposto ético retoma o problema colocado por Marie-José Mondzain quando se indaga se a imagem pode matar. Para a filósofa, “a obscenidade do real pode ser algo lamentavelmente trivial: é a pretensão de tudo mostrar, em vez de retirar”. A imagem violenta é aquela que se apresenta ofuscando as mediações que a produziram, como se fosse uma impressão direta e totalizante do real. Já a imagem que dá lugar à voz do espectador, que não o mata, deve ter uma margem de invisibilidade, um vazio, e apresentar-se como uma proposição para que se funde o **sopro** daquele que vê, que, por sua vez, reconhece na imagem o **sopro** da voz de quem a produziu.

Estudar os processos de constituição das imagens, neste capítulo com a análise das proposições de Lygia Clark e Lula Wanderley, é um convite para se pensar como as imagens são fruto de um jogo arbitrário de mediações e o que mostram são apenas “restos” ou “rastros” desses jogos. Esses propositores, em vez de representar objetos fixos, plenamente visíveis, buscam, com suas proposições, no máximo, produzir imagens que mostram a experiência do “o fazer-se”, os traços dos gestos sustentados no ato de filmagem. É o que acontece quando se vê, por exemplo, as imagens resultantes da

caminhada de alguém com um capacete com câmeras acopladas, como na proposição *O homem no centro dos acontecimentos* de Lygia Clark, ou na proposição da série *Percursos e acasos* do grupo Palavragesto, realizado no Espaço Aberto ao Tempo, em que duas televisões mostram as imagens captadas por câmeras acopladas perto dos pés dos participantes que filmam ao caminhar. Essas proposições, mais do que mostrar a paisagem das cidades, mostram o deslocamento de um corpo, com seu ritmo e equilíbrio singulares.

No regime de comunicação atual, ostensivamente preenchido pelo visível, os *Projetos Vivenciais: filmes* de Lygia Clark, assim como as apropriações desse legado por Lula Wanderley, deixam de lado a proeminência da produção e projeção de visibilidades apresentadas como representação direta e objetiva do mundo para apresentar restos ou rastros dos gestos e situações de produção das imagens. Estudar os processos de constituição das imagens ao analisar as proposições significa buscar as mediações que fundam uma imagem, em vez de tomar visibilidades como expressões diretas do real. Em suma, estudar essas proposições e os processos que desencadeiam é um caminho para perceber como os modos de produção audiovisuais podem — aquém e além das visibilidades e audibilidades dos filmes, provocar — coletivamente — **gestos imprevistos** formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**.

4. O “CAMERAR” E O “FAZER-SE” NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, apresenta-se aproximações fecundas entre as noções de “fazer-se” e “camerar”, desenvolvidas nos capítulos anteriores, e processos de produção realizados atualmente no cinema brasileiro por Adirley Queirós, Lincoln Péricles e Anarca Filmes junto a seus aliados. Como já vimos, essas noções, explicitadas nos capítulos dedicados aos trabalhos de Fernand Deligny e Lygia Clark, apontam para pelo menos três eixos fundamentais de observação: território, corpo e memória. Nota-se como as imagens aqui abordadas não representam identidades ou sentidos pré-existentes, mas se dá em relações produtivas com os agentes e o meio em que se fazem. Os trabalhadores do audiovisual aqui estudados não produzem meramente objetos a serem analisados, mas operações sensíveis (não só de visão, mas também de tato e audibilidade) que produzem modos de perceber os espaços, os sentidos do corpo e, possivelmente, renovações nos acessos e formas de elaborar as memórias. Antes de prosseguir para a análise dos processos dos cineastas supracitados, cabe refinar a proposição do problema que nos leva a mobilizar esse referencial um tanto inusual nas abordagens críticas acerca do cinema brasileiro contemporâneo.

Caminhando (1963) de Lygia Clark, analisado no primeiro capítulo desta tese, oferece uma chave importante para pensarmos o trabalho como catalizador de uma experiência que só subsiste no ato de realização, sendo algo muito distinto do que é apreensível pela materialidade em que se faz e que deixa como rastro. *Caminhando*, proposição que consiste no ato de cortar uma fita de *moebius*, interessa não pela materialidade do papel e pelo objeto que se forma com o corte, mas pelos gestos sempre singulares que se dão no ato de fazer. Lygia Clark verifica que cada pessoa corta de um modo particular, com uma duração particular. Para a artista, essa experiência pode mudar a percepção do presente e permitir um acesso a memórias que não emergiriam caso os indivíduos estivessem permanentemente no fluxo automatizado das ações cotidianas. Já Deligny cria o termo *camerar* para nomear algo que não se encerra no objeto filme, mas que é próprio da ação de filmar. O autor enfatiza, como vimos, que *camerar* pode alterar os fluxos em um determinado território, modificando os modos de construir laços entre

os indivíduos que o habitam. Essas noções são mobilizadas neste capítulo para pensarmos como os processos fílmicos em questão têm efeitos que não se encerram nos filmes, mas que são de suma importância para pensarmos como as operações próprias do ato de produzir imagens e sons podem alterar os modos de se perceber o corpo e os territórios, bem como elaborar as memórias e maneiras de se construir laços entre os participantes de uma filmagem. Tendo em vista esse interesse, não visou me aprofundar nas análises dos filmes, mas, primordialmente, dos processos estudados no capítulo, de Adirley Queirós, Lincol Péricles, Anarca Filmes e seus companheiros de trabalho.

Antes de prosseguir, cabe frisar que existe uma distância fundamental entre processo e produto. Se os processos criam condições para a produção de experiências singulares, os produtos (os filmes) não são uma expressão direta dessas experiências. Ilana Feldman, em sua tese (2012), aponta como o cinema brasileiro independente reage de forma crítica a uma demanda por um *efeito de real* que surge com intensidade nos anos 1990 e 2000. Para a autora, filmes de grande circulação como *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, buscam evocar códigos realistas e intensificar *efeitos de real*: “quando a linguagem, segundo Roland Barthes, desapareceria como mediação para surgir confundida com as coisas, em que é o próprio real que parece ‘falar’” (BARTHES apud FELDMAN, 2012, p. 12-13). Ao nos dirigirmos aos filmes a partir do problema proposto por esta tese — “como o cinema pode construir um campo comum de experiências inaugurais que suscitem gestos imprevistos?” —, não significa que buscamos uma expressão direta desses gestos nos filmes. Em outras palavras, não se trata de buscar uma expressão do real que aparece sem mediação de linguagem nos filmes. Se os processos desencadeiam efeitos reais nos corpos, territórios e na elaboração da memória, a forma fílmica nem sempre expressa todos esses efeitos, ou os apresenta com a evidência de mediações da montagem, dos enquadramentos, entre outros artifícios, escolhendo o que mostrar e o que ocultar. Portanto, embora os filmes produzam efeitos reais, muitas vezes esses efeitos ficam ocultos nos processos, resguardando uma opacidade da experiência dos participantes das realizações. Dessa forma, torna-se importante atentar aos depoimentos sobre os processos, pois apresentam um tanto dos efeitos reais desencadeados pelas produções que não se tornam necessariamente visíveis ou audíveis nos filmes, mas são, muitas vezes, centrais para a compreensão do impacto político dos modos de atuação dos cineastas estudados.

Adirley Queirós é escolhido como o cineasta central a ser analisado neste capítulo. Além da relevância inquestionável de sua produção no cenário do cinema brasileiro contemporâneo, sendo um dos cineastas mais premiados e discutidos no Brasil, essa escolha se deve a inventividade de seus processos e ao modo como compõe uma coletividade moldando-a a partir da singularidade dos participantes. Em conversa com a antropóloga e curadora do Forumdoc.BH Júnia Torres, na edição de 2021, o cineasta comenta como as violências sofridas pelas populações periferizadas no Brasil tendem a ser apagadas. Segundo o cineasta, “a passagem entre a experiência, a memória e a ação política não acontece”. Seguindo sua linha de raciocínio, Adirley Queirós complementa: “se a gente assimilasse essa memória do que a gente já viveu e transformasse em política, as coisas seriam diferentes, só que tem uma *antimemória* que é feita pela política que esvazia a gente desse espaço”. Para ele, quem organiza as notícias e a produção de saber são os grandes centros, com a atuação do jornalismo ou mesmo da intelectualidade que acessa os maiores fomentos do cinema e as condições de escrita nas universidades. Seus filmes, ao mesmo tempo que buscam produzir experiências que possibilitem a elaboração de memórias próprias do território em que vive, criam laços entre os participantes, produzindo um senso não de identificação, mas de vida em comum, com respeito às diferenças de cada um. O diretor reage a essa *antimemória*, por ele descrita, não apenas por seus filmes transmitirem informações, produzindo uma memória que seja sintetizável pela cognição. Sua experimentação consiste, sobretudo, no interesse por apresentar uma memória que se baseia em uma expressividade que extrapola discursos e tem sua potência na força dos gestos. Em suas palavras: “a gente tem que fazer um cinema do nosso corpo. Os nossos corpos são os nossos filmes”. Portanto, assim como Lygia Clark e Fernand Deligny, Adirley constrói, em seus processos, proposições que contam com a implicação do corpo dos participantes para que não apenas narrativas, mas, também, e sobretudo, gestos singulares possam emergir.

Como veremos no desenrolar do capítulo, a duração estabelecida nos processos é determinante para a construção de formas singulares. Neste capítulo, verificaremos como Adirley cria um tempo que chamo de “decolagem”, suspendendo a percepção imediata dos espaços filmados. Os modos de encenação e objetos de cena permitem uma nova percepção dos espaços, mesmo aqueles familiares aos participantes. Por fim, além de um estudo mais detido nos processos e filmes de Adirley, desenvolvo uma breve conexão dos desdobramentos do problema da tese com o trabalho de cineastas mais jovens, de outros

territórios, que o tomam como referência: Anarca Filmes, Sabine Passareli e Infecciosas, que se articulam no centro do Rio de Janeiro, e também Lincoln Péricles, da periferia da cidade de São Paulo. Para tanto, realizei entrevistas inéditas apresentadas aqui em longas citações, para que o leitor possa fruir da dicção própria e modos de construir reflexões e narrações desses agentes. Verificaremos como cada um desses grupos também cria durações específicas em seus processos, que dialogam com a forma de criar uma distância crítica do presente, proposta por Adirley.

4.1 Cinema é golpe: o tempo da decolagem (Adirley Queirós)

Os processos cinematográficos de Adirley Queirós se fazem a partir de uma fronteira imprecisa entre arte e vida. Assim como o trabalho com o cinema é tomado, essencialmente, como meio para sustentação da vida, a vida é a matéria mais elementar de criação dos filmes. O autor afirma em diversas entrevistas que não faria cinema se não pudesse viver de cinema. Portanto, em seus processos, busca construir uma economia que distribua os fomentos de modo que todos os participantes possam viver com a renda do filme enquanto o fazem. Se a ficção surge como norte efetivo dos seus processos de criação, ela não se dá como um campo de representação, mas como uma ferramenta de intervenção na vida das pessoas que integram o fazer. Esse estatuto da ficção, contudo, só é possível uma vez que ela se faz a partir da construção de uma experiência comum entre todos os participantes da realização, desde a equipe técnica aos atores. Dessa forma, há algo de ingovernável e pulsante que acaba por reger a forma dos filmes, não sendo ela moldada pela vontade de um indivíduo, mas pelas trocas instigadas a partir do campo de compartilhamento e negociações dos desejos no contato com a história que os participantes se propõem não só a narrar, mas a viver de modo errático. Os processos de Adirley criam condições para emergência de gestos imprevistos suscitados pela proposição inicial de um fio narrativo a ser coletivamente costurado.

Constitui-se um delicado pêndulo de cocriação: ao mesmo tempo que a ficção é erigida pelo coletivo, é ela mesma que o funda. Não há exatamente nem “um povo por vir”, como pretendia Deleuze, nem uma ficção por vir, há mais um balanço tênue de uma construção efêmera, que só existe no instante presente da ação. Os processos de criação abertos por Adirley têm alguma proximidade com a construção de um castelo de areia feito por muitas mãos pelo puro prazer do movimento. Essa concentração no próprio

ato do movimento é, também, uma posição ética, uma maneira de habitar o tempo, de se propor, quem sabe, algo que não se solidifica como um caminho de asfalto, uma estrada aberta a ser trilhada por outros, mas um *caminhando* que, com suas bases frágeis, não visa durar mais do que a sua própria existência.

Há uma tenacidade em não se desejar nada além da experiência — compartilhável, sim, indefinidamente na abertura que se dá aos espectadores de tempos e lugares longínquos, mas radicalmente inconfundível com qualquer preceito de projeção. É por isso que os projetos dos filmes precisam ser sempre frouxos, abertos à instabilidade do ato de realização. Adirley insiste no esquecimento. O diretor costuma repetir, como possível afirmação de um princípio ético, que sempre esquece os roteiros que fez, os livros que leu, os filmes que viu. Talvez seja essa uma condição para estar, com integridade, aberto ao tempo que lhe interessa, que é o tempo sempre único da experiência. Esse tempo não é jamais destituído de memória, contudo, o passado não aparece nunca como um saber constituído. O passado se apresenta como uma matéria condensada, que marca a experiência porque ainda habita, vivo, o presente.

Em uma conversa realizada na visita à Ceilândia para elaboração desta tese, Adirley me disse que não gosta de filmar árvores. Se puder, corta todas as que aparecerem no seu campo de visão. A história que lhe interessa é uma história artificial. História das construções humanas, das arbitrariedades dos desejos e contradições que se imprimem na paisagem urbana. História do embate dos prédios e vias com os gestos, mais ou menos coreografados, dos seus transeuntes (ou de sua ausência). Adirley, sabemos, filma sempre em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, realização máxima no Brasil do sonho da construção de um projeto totalmente artificial, ideal moderno de se traçar um solo como se fosse uma página em branco. Habitando Ceilândia, a proximidade geográfica — que é ao mesmo tempo uma distância política radical — de um projeto tão imponente de cidade se apresenta como disparador de questões para o cineasta. Estar, ao mesmo tempo, tão perto e tão distante de Brasília, evoca questionamentos sobre a própria ideia de formação de uma cidade, como, mais profundamente, sobre a própria noção de projeto. Como veremos, o interesse de Adirley pelo artificial, produzindo filmes que não buscam o naturalismo, mas enfatizam um construtivismo deliberado, leva o cineasta a desenvolver processos que problematizam uma noção muito convencional de projeto.

Passaremos brevemente por discussões acerca do projeto de construção de Brasília pode nos ajudar a aprofundar na oposição entre processo e projeto que marca o modo de produção de Adirley, sempre mais aberto a processos que não se encerram em projetos

fechados. Esse ato de construção tão deliberado de uma cidade como Brasília não poderia deixar de ser um assunto estético por excelência. Essa cidade, pensada efetivamente como obra de arte, deveria interessar aos artistas e críticos desde os primeiros debates em torno das suas bases de constituição. Na época de elaboração dos projetos de Brasília, Mário Pedrosa, crítico de arte já citado nesta tese em virtude de sua proximidade calorosa com os artistas neoconcretos, conclamava o interesse de seus pares pelo assunto:

Como nenhum dos setores da vida social vive isolado, em compartimentos estanques, é o momento de nós, que lidamos com o setor das artes, erguermos a cabeça para fora dele, e olhar o que está se passando nos outros. Brasília será um oásis no interior do País, mas sua construção não se faz no vácuo nem no isolamento de um oásis: ela se faz, ao contrário, num ambiente nacional vivo e contraditório, angustiado pelos graves problemas que se amontoam no País e incerto ao futuro. (PEDROSA, 1981, p. 337)

Vale notar que o problema de um isolamento, de uma divisão estanque entre um dentro e um fora, angustiava Mário Pedrosa duplamente. Ao mesmo tempo que denuncia o risco do estabelecimento de um poder institucional político isolado, também questiona os seus pares diante do risco de uma classe de trabalhadores da arte igualmente isolada e alheia à vivacidade e contrariedade dos problemas que os cercam e atravessam. Não sem um forte ceticismo, mas movido pela responsabilidade de disputar aquilo que — apesar de tudo — deveria ser público, Mário Pedrosa insiste no assunto *Brasília*. Dedicou inúmeros artigos de jornal ao tema. O fato de a obra em questão ser nada menos do que uma cidade lhe parecia fortuito para se debruçar diante do problema do crescente individualismo da criação artística e sua conseqüente perda de impacto na vida social. Para ele, pensar Brasília poderia ser a oportunidade de encontrar um “corretivo possível ao pessimismo destrutivo da arte individualista de nossos dias, aos impulsos temperamentais românticos e expressionistas em voga” (1981, p. 361). Brasília aparecia, então, como a possibilidade de se pensar uma “obra coletiva”, que reintegraria “o artista na consciência da dignidade de uma missão social ou de reintegrar em uma certa objetividade” (Idem). Para ele, Brasília, para ser “bem-sucedida”, deveria abranger, “como parte integrante de seu processo de criação, um ideal ético superpessoal, um ideal social mesmo” (Idem). E a “objetividade” da criação consiste na premissa de que o pensamento formal deveria seguir princípios éticos, de como proporcionar uma vida comum. No entanto, obviamente, a cidade atendia aos caprichos de um presidente da República e de um desejo deliberado de concentração, e não de compartilhamento, de

poder. Como descreve Mário, é embebido dessa compreensão crítica que Lucio Costa faz seu projeto vencedor:

A sabedoria de Lúcio Costa consistiu em aceitar a incongruência inerente ao programa, e, evitando toda solução de meio termo, ou eclética, decidir resolutamente pelo lado inexorável, dadas as condições objetivas imediatas: o reconhecimento pleno que a solução possível ainda era na base da experiência colonial, quer dizer, uma tomada de posse à moda cabraliana, chanfrando na terra o signo da cruz ou numa evocação mais “moderna” e otimista, fazendo pousar docemente sobre a superfície, a forma de uma avião. Confiado, entretanto, em quê? Numa esperança. Na esperança de que a vitalidade mesma do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro (1981, p. 307).

Mário Pedrosa vislumbra uma esperança em algo que desmontaria, à contrapelo, esse projeto de raiz colonial. O artista e ensaísta Nuno Ramos, em reflexão contemporânea, faz ecoar algumas impressões de Mário Pedrosa nesse sentido de que Brasília parecia estar quase à espreita de uma interpelação da periferia. Nuno Ramos, talvez por lidar com a consciência do que se passou em cinco décadas após a concretização do projeto Brasília, não chega a ter a esperança de Mário Pedrosa. Ramos elege Brasília como paradigma para se pensar o estatuto da arte brasileira que, segundo ele, encerra, pouco depois da metade do século XX, um período “moebeusiano”, fechando-se sobre si mesma. Inspirado no *Caminhando*, de Lygia Clark, ele considera que até a década de 1970 era mais notável uma porosidade das produções artísticas na vida social, com mais espaço para debates públicos, tornando a sociedade realmente participante das produções e discussões estéticas. Ramos vê, na cidade de Brasília, uma materialização simbólica de um fechamento definitivo da arte brasileira ao público, encerrando-se como que em uma “estufa”. Em suas palavras:

Brasília, como um óvni brilhando no planalto, espécie de *land art* no meio do deserto (mas onde o poder se instala e se isola, também ele, em seu circuito interno), talvez ofereça uma imagem definitiva desta dificuldade de inserção e diálogo de qualquer produção [artística] e seu entorno. Ali, o *Caminhando* de Lygia Clark já não tem pedestres; a cidade não pertence mais à natureza, ao planalto de que tornou apenas a platitude e a linha do horizonte, nem ao mundo social, cercada por cidades-satélites inimigas, alheias ao seu projeto, e que ameaçam a todo instante desabar sobre ela. Provavelmente, o fato mais marcante da passagem do tempo em Brasília, é o crescimento da vegetação e dos jardins, o que acentua ainda mais sua característica-oásis e seu alheamento. No entanto, claro que há em Brasília a potência de uma promessa difícil de imaginar hoje em dia, em que intervenções urbanas

se reduzem a enormes cubos-shopping. Aqueles prédios brancos, aquele futuro já antigo, entre a ficção científica e a moderna provinciana, parecem ainda interrogativos, espantados, deslocados, em suma: estéticos, prontos para responder o que ainda não se perguntou a eles. (RAMOS, 2013, p. 71-78)

É claro que a posição de Nuno é restrita a uma visão canônica da arte brasileira. Os artistas que cita em seu ensaio são, além de Lygia Clark, a artista visual Mira Schendel, o cantor João Gilberto, o escritor Graciliano Ramos, entre outros. Nuno Ramos também menciona o cineasta Glauber Rocha e o músico Caetano Veloso como exemplos de artistas que talvez tenham estado entre os últimos, no século XX, a elaborarem projetos estéticos que eram também um pensamento sobre a nação, a se colocarem como figuras públicas que tinham alguma força em pautar debates para além do campo da arte, rompendo um possível isolamento radical dos artistas em relação aos demais problemas nacionais. Esse problema do recorte restrito do campo da arte encerrando-se em si mesmo, que proporciona essa perspectiva de Nuno, pode ser reelaborado a partir da percepção de Adirley do estatuto das artes contemporâneas, vistas a partir de Ceilândia. Por ora, é interessante pensar a posição de Adirley enquanto um habitante de uma dessas “cidades-satélites inimigas” que ameaçam “desabar” sobre Brasília. Nas palavras de Adirley:

Ceilândia, de fato, é vizinha de Brasília, nesse sentido [geográfico]. Mas é uma vizinhança negada, radicalmente negada. Esse espaço imaginário é muito mais demarcado. Existe uma linha imaginária muito forte. Ultrapassar a cidade de Brasília não é só uma passagem física, de demarcação territorial, é uma passagem simbólica. E isso eu acho que é muito pesado, até hoje. (2015, n.p.)

Adirley Queirós reforça a visão de Brasília como a encarnação de distintas camadas de isolamento. Além de representar um isolamento do poder político institucional, avesso à participação popular, representa uma separação dura, ao mesmo tempo física e simbólica, para seus vizinhos moradores de outras cidades. O que seria essa passagem simbólica? E o que ela implica em possíveis reflexões sobre a arte brasileira? A arte pensada a partir de Ceilândia parece apresentar outras divisas para o campo do sensível, outras linhas de divisão para um “dentro” e um “fora” do que pode ser considerado uma classe de trabalhadores da arte. Adirley declara em algumas entrevistas que sua principal referência estética é o rap. Ora, não se trata de uma arte isolada, que se encerra entre um grupo restrito de produtores e especialistas. Pelo contrário, trata-se de uma manifestação estética que alcança um grande público no Brasil

desde a década de 1980 e se articula com outros campos de atuação, como a militância, por exemplo. Será que uma renovação de um possível “período moebusiano” das artes brasileiras pode ser percebida, se a pensarmos a partir da periferia?

O primeiro ponto para se pensar a separação entre um dentro e um fora do campo da arte, revisto a partir da perspectiva de Adirley, é o estatuto do trabalhador da arte como fator que se faz como condição primeira para qualquer elaboração acerca do sensível. Todo artista é, antes de mais nada, um trabalhador. Veremos que essa percepção é fundamental para pensarmos sua inversão: todo trabalhador é, potencialmente, um artista. Se a arte é indissociável de uma ideia de trabalho, é também indissociável, portanto, de uma consciência de classe. Dessa forma, não se trata de pensar uma divisão entre o campo da arte e o que está fora dele, mas em uma divisão de classes, pensando a arte como algo que permeia de modos diferentes as diferentes classes. Para destrinchar melhor a consciência de classe impressa no processo que aparece como motor primordial das criações de Adirley, seguimos com suas palavras:

Eu tenho para mim que os filmes acontecem em uma relação de trabalho, é o meu ofício, antes de tudo. É o ofício que move o início dos filmes, viver disso é o que me motiva, mas a partir disso, cada filme começa a criar uma situação, criar uma relação. Essa própria ideia de viver desse ofício — com as pessoas que estão ao meu redor, que também estão disponibilizando o seu tempo, doando o seu tempo, estão trabalhando nesses filmes também — faz com que o desejo de cada um fique muito presente no filme. A partir disso, os filmes começam a ter características muito diferentes, até da origem inicial deles. Por isso que os trabalhos que a gente faz não têm roteiro clássico, a gente vai seguindo mesmo o fluxo de vontade de encontrar as pessoas, de tentar entender o desejo de cada um naquele filme e de tentar construir uma espécie de desejo coletivo que poderia mover aquele filme. Então, o modelo de produção faz os filmes⁶⁹.

A partir dessa fala, podemos retomar a imagem de Brasília como paradigma ao qual o cinema de Adirley se contrapõe. No entanto, o contraponto não é feito meramente no campo da representação de ideias, mas apresenta-se no modo de produção. Os filmes não obedecem a um projeto autoritário — são fruto da emergência de um “desejo coletivo” que se dá no ato de participação. Esse desejo coletivo se cria a partir da possibilidade de abertura ao tempo do processo. Abertura ao tempo que é permitida, em primeiro lugar, pelas condições materiais ofertadas pela captação de recursos a partir de

⁶⁹ Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristina Amaral, realizado na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

editais públicos. No entanto, essa abertura ao tempo só se efetiva de modo experimental e realmente convidativo à elaboração de uma construção coletiva porque os recursos são mobilizados a partir de uma consciência de classe, que busca uma utilização dos mesmos que não reproduza modelos de projetos iniciais e permita usá-los de modo diferente. A consciência de classe é a objetividade, ou a premissa política a partir da qual torna-se necessário pensar o modelo de produção como campo de invenção. Para Adirley, “a planilha [de orçamento e cronograma] é o primeiro lugar de criação”. Uma outra elaboração do simbólico só é possível a partir de uma revolução — a palavra pode soar exagerada, mas sinto que os processos de Adirley se aproximam dela — dos modos de produção. Seus processos revelam uma necessidade de organização de trabalhadores que, por estarem juntos a partir de um ofício comum, o de fazer filmes, criam uma forma. A forma, contudo, não é projetada, ela surge dessa negociação dos desejos. O diretor busca criar

um modelo de produção que tenta trabalhar com as pessoas mais próximas, os desejos. A gente trabalha muito com ator não profissional, mesmo essas pessoas não tendo o entendimento total dos processos de cinema, rapidamente eles entram nesse processo de desejo de fazer um filme, a vontade de fazer um filme. Então eu acho que o processo de criação, para mim, nasce nessa relação entre o trabalho e o desejo coletivo no qual a gente se dispõe a entrar. Esse desejo sempre vai criar um filme diferente, sempre vai criar uma relação diferente, essa abertura a partir da ideia de fazer um filme, a partir do argumento de um filme, vai criar o filme do momento. Esse desejo cria o filme que é como a gente entende o mundo naquele momento. Movido por essa ideia de desejo, de paixão, fazer os filmes vira uma coisa inevitável para a gente, mesmo nesses momentos de total ataque ao cinema e a qualquer possibilidade de questionamento, a gente fica vendo que a vontade de fazer é muito grande porque a necessidade de estar junto é muito grande⁷⁰.

A convocação dos atores não profissionais como participantes da criação, assim como uma desestabilização das hierarquias do processo criativo, com separação rígida entre as funções, é uma tentativa de desfazer os limites do sensível que separam artistas de não artistas. Parece que a periferia, vizinha do projeto frustrado do que os críticos de arte comunistas, como Mário Pedrosa, consideravam uma oportunidade perdida de construção de uma “obra coletiva”, começa a pensar, a seu modo, respostas éticas alternativas ao que norteou a construção de Brasília.. Parece que esse modo de fazer descrito por Adirley começa a esboçar modos de criação produzindo a partir de “um ideal

⁷⁰ Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristana Amaral, realizada na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

ético superpessoal, um ideal social mesmo” (PEDROSA), descrito por Mario como aquilo que falhou no projeto de Brasília. Desse modo, o cinema de Adirley torna-se fértil para refletirmos sobre como um processo fílmico suscita — coletivamente — **gestos imprevistos** formando um **campo comum** de produção de **experiências inaugurais**. As noções de participação e o modo de habitar o território estabelecidos nos processos de Adirey se contrapõem a esse paradigma de projeto colonial materializado por Brasília — esse paradoxal avião (ou cruz) fincado no chão, “à moda cabraliana”, como bem caracterizou Mário Pedrosa.

Decolar é um verbo que se opõe a colar. Decolar pressupõe um movimento que imprime distância. Trata-se de um descolamento do solo que ainda não se materializou na estabilidade, mesmo que frágil, de um voo. Decolar é habitar um estado de suspensão e distanciamento. Pode um processo cinematográfico oferecer uma experiência com o tempo e o espaço que tenha algo a ver com o gesto de decolar? Como veremos, um fator crucial dos processos de Adirley é a forma como convida os participantes a habitar o tempo. Em seus processos, o cineasta convida trabalhadores da área do cinema e demais trabalhadores (considerados atores não profissionais) a habitarem o tempo, de modo que se possa vislumbrar uma suspensão ou uma distância em relação ao espaço que experimentam. A forma de habitar o tempo renova as possibilidades de trânsito e partilha no espaço. Buscamos compreender, aqui, como o espaço se altera a partir de duas estratégias principais ligadas ao modo de estar e perceber o tempo. Por um lado, cria-se um modo de produção inventivo. Não se trata de estabelecer um cronograma determinado para cumprir uma demanda prévia — a forma de se abrir ao tempo é que vai produzindo as demandas e remodelando o cronograma e a distribuição dos recursos. Desse modo, tanto a duração dos processos como o norte dos resultados podem ir se alterando a partir da experiência do presente das filmagens. Por outro lado, a ficção se apresenta como lente que interfere na percepção do presente e, de modo sempre moubeusiano, é claro, também a ficção vai se reformulando na medida em que se abre aos embates com o presente.

4.1.2 Ficção, ferramenta pedagógica

Cabe, primeiro, nos determos na ficção como modo de alterar a percepção do tempo. Adirley costuma usar o termo “etnografia da ficção” para pensar seus processos. O diretor filma sempre os mesmos lugares, que são paisagens da cidade que habita desde a infância e que ele viu crescer (ele nasceu em 1970, enquanto Ceilândia foi fundada em

1971). No entanto, a presença da ficção permite uma percepção sempre alterada desses espaços. Uma singularidade marcante de seus processos é que a ficção não deve ser vivida apenas pelos atores, mas por toda a equipe técnica. O depoimento de Joana Pimenta, diretora de fotografia de *Era uma vez, Brasília* (2017) e *Mato seco em chamas* (2022), ajuda a compreender como se dá essa partilha da ficção que altera a percepção tanto da equipe como dos atores:

Quando conheci Adirley, eu nunca tinha ido ao Brasil. Na minha primeira viagem ao país, o Adirley pediu para eu levar apenas máquinas analógicas e passar uma semana em Brasília, antes de ir à Ceilândia. Ele dirige a equipe como se dirigisse atores, cria personagens também para a equipe, e a ideia era que eu seria uma alienígena que acabou de chegar à Terra e aterrou em Brasília. Fiz fotos em médio formato, filmei em 16mm, perdi-me na cidade e escrevi um diário. Esse foi o momento inicial de concepção da fotografia de “Era uma Vez Brasília”. Peguei todo esse material e fizemos nossa primeira reunião, já em Ceilândia, a partir do que essa personagem experimentou na capital. Tudo começou a se desenhar a partir daí. No processo de filmagem, tudo foi se transformando, mas muito mais a partir da relação com esse processo de dramaturgia da fotografia do que da imagem em termos mais técnicos. No tipo de cinema que a gente faz, a equipe é tão pequena que toda a gente dá palpite em tudo, apesar de a última palavra ser dos diretores. Existe sempre essa maleabilidade de o processo ser meio elástico. (PIMENTA, 2022, n.p.)

O depoimento a seguir revela como o diretor chegou a esse método. Ele verifica a reivindicação da ficção como ferramenta de um certo modo de vida que se configura em conversas cotidianas de Ceilândia, não sendo uma exclusividade de um processo artístico. Deixo, a seguir, uma citação longa de Adirley Queirós, na qual reverbera uma premissa sobre os modos de observação de Deligny: ir até às circunstâncias para perceber como o contexto relacional, mais do que qualquer força individual isolável, é o que produz as formas. Vale observar como Adirley explica o seu método, de uma “etnografia da ficção”, articulando-o com práticas e necessidades concretas das pessoas com quem convive em Ceilândia:

a cada processo que a gente tem de vida, de expectativa no espaço, a gente muda o olhar em relação a ela [a cidade]. Todos os filmes que eu faço tem uma coisa de olhar um novo lugar. Para mim, também é uma descoberta, então é etnografia também nesse sentido. Eu estou etnografando um outro lugar possível. Na minha leitura [com os processos fílmicos], eu estou fazendo uma interferência ou no passado ou no futuro, mas estou fazendo uma interferência para redescobrir o presente. É quase uma viagem temporal, eu vou ao futuro, imagino

como seria o futuro, venho para o presente, entendo a possibilidade real de enfrentamento que esse presente tem, e olho para o passado para ver o que já foi feito. É sempre um caminho em que a gente se aventura nele, é sempre uma aventura para mim essa etnografia. Eu nunca filmo em lugar que eu não tenho interesse ou que já é repetitivo para mim. A minha rua sempre é diferente, eu sempre falo isso, sempre acordo com um som diferente da rua, os caras da minha rua todo dia tem uma conversa diferente, que eles falam muito alto e eu fico ouvindo as conversas de manhã. Os caras aqui da rua hoje de manhã [em janeiro de 2021, antes da chegada das vacinas para o combate da pandemia de Covid 19 no Brasil] estavam dizendo que já sabiam onde tem vacina, onde comprar, onde vender no mercado clandestino, etc. Os temas deles são super contemporâneos. Tem altas histórias que estão circulando nesse mundo, da dureza, da dificuldade, do desemprego, da solidão da esquina, então esses lugares me interessam muito. [...] Essa solidão da esquina é onde também a gente se alimenta, onde a gente vê novos atores, novos corpos circulando, novas pessoas circulando. A Ceilândia é uma cidade de quase quinhentas mil pessoas, então existem várias Ceilândias, várias gerações em disputa. Isso que me interessa, essa abertura para o mundo que está em aberto. Quando eu penso na ideia de etnografia de uma ficção é nesse sentido. [...] Como falei, por exemplo, do cara que escutei quando acordei hoje, que disse que já tem a vacina que ele pode comprar, que está na mão já, inclusive, é só falar. Então, ele viajou no futuro já. Ele está em um embate presente de um entendimento político claro do que está acontecendo e está projetando esperança. O que ele está fazendo é projetando esperança porque ele sabe que a vida dele não vai se resolver nesse momento, com esse governo nada vai se resolver. O governo vai matar a gente, não salvar a gente. Então, se este governo vai matar a gente, tem que projetar um futuro para que eu possa sobreviver.

Segundo Érico Araújo, ao pensar os processos de Adirley, “Aqui o cinema é feito desde esse lugar de compartilhamento da vizinhança” (2019, p. 176). A ficção, portanto, não surge apenas como um mero entretenimento dos vizinhos, um mero “passa tempo”, por assim dizer. A ficção se imprime como algo que altera a passagem do tempo, insere uma expectativa real de vida, diante de uma realidade que só permite prever a morte. Mais do que isso, a ficção reúne esses indivíduos a partir de uma expectativa comum. Como sintetiza Érico Araújo:

Esse tem sido o tom já recorrente na pesquisa empreendida ao longo dos filmes anteriores de Adirley Queirós²: a faculdade da imaginação é a maneira rebelde de intervir no real, de fazer uma tensão com ele, de interrogar um tempo com a viagem a partir de outros tempos e espaços. (Ibid., p. 17)

Podemos pensar, com Deligny, que essa tessitura de uma expectativa comum que se faz a partir da conversa-ficção cria uma rede. E uma rede é um modo de se articular que não é mediado por uma instituição ou por um saber prévio, mas por conexões

efêmeras que sustentam um modo de vida a partir de uma premissa ética muito simples, a de viver junto.

A bem dizer, chovem redes aos borbotões, e parece que essa proliferação de redes atinge seu ápice nos momentos em que os acontecimentos históricos — os quais segundo Friedrich Engels resultam de uma forma inconsciente e cega — são intoleráveis; e verdade seja dita, nessa propensão para serem intoleráveis os acontecimentos históricos são talentosos.

Há, portanto, esses acontecimentos que crescem, que cresceram — como se diz de uma árvore que ela cresce ou das paredes da casa que elas sobem; há redes que se tecem e se tramam, como tantas teias de aranha na bifurcação dos galhos ou dos recantos; ainda que passem os pássaros ou a vassoura da casa. (DELIGNY, 2015)

As redes, como as teias de aranha, são essas microcondensações que formam um meio comum para se viver sob as estruturas formuladas a partir dos acontecimentos da história. As redes efêmeras de Ceilândia talvez sejam como uma cidade de construções humanas e transeuntes, menor e ofuscada por uma grande cidade monumento e seus palácios óvni. É como se as redes fossem tramadas, também, sob a história, como conversas soltas numa esquina de periferia. Na homenagem a Adirley Queirós realizada pela Mostra de Tiradentes, em janeiro de 2022, o cineasta, em síntese, afirma que “o real é a conversa”. Essa ficção que se tece na conversa entre os vizinhos, muito distinta da realidade, compõe o real. As redes são, nesse sentido, um acontecimento do real. Como filmar os fios invisíveis dessa tessitura que não tem ainda instituição formalizada, partido ou governo? Como filmar o real? Adirley propõe, então, a “etnografia da ficção”, menos interessada em uma realidade já dada e mais comprometida com o real que emerge nas dinâmicas relacionais (decolagens) do processo de criação:

É **propor** a essas pessoas que a gente encontra personagens ficcionais. A gente propõe para eles papéis e a partir daí a gente filma como ideia etnográfica, como um documentário, nessa relação documental, nesse encontro documental. O primeiro encontro é documental, até chegar naquilo que a gente busca sempre, que é a representação de uma história, que é altamente ficcional, no sentido clássico. Mas você parte de uma etnografia, de uma realidade, para chegar naquela história contada. (grifo da autora)⁷¹

⁷¹ Fala extraída da conversa entre a antropóloga e curadora do Forumdoc.BH Júnia Torres e Adirley Queirós realizada em 2020.

Como vemos nessa citação, a ficção parte de uma *proposição*, o que nos remete aos processos artísticos de Lygia Clark aqui estudados. Cabe lembrar aqui sua definição poética de proposição:

Somos os propositores; somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido da nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora. (1964, n.p.)

Se, como afirma Adirley, “o real é a conversa”, a proposição, sendo “o diálogo”, como sintetiza Lygia Clark, consiste na busca de uma abertura ao real. É interessante pensar também esse “agora” como tempo de suspensão de um presente solidificado — como um decolar, talvez — que é próprio desses processos. Os projetos cinematográficos de Lygia, os *Filmes: projetos vivenciais*, não partiam de roteiros, mas de proposições, sempre abertas, que buscavam provocar nos participantes uma possibilidade de reavaliação crítica da percepção do presente, como afirmava: “Objetivo do filme: por uma precisa deslocação da imagem, tomamos consciência dos gestos e das atitudes do cotidiano” (CLARK, 2012, p.108). Moebeusianamente, também, um deslocamento dos gestos e atitudes do cotidiano é o que produz “uma deslocação da imagem”, uma forma nova de perceber que produz uma forma diferente de tornar visíveis os espaços filmados. Em seus diários, Lygia declara, em relação a um de seus *Projetos vivenciais*, o *Filme Sensorial*, que faria outras experiências até que o espectador chegasse a “criar a ação ele mesmo” (Ibid., p. 111, ANEXO 4, grifo do original). Trata-se, portanto, de proposições que partem de um indivíduo propositor, instauram um meio comum de experiências inaugurais e buscam suscitar gestos imprevistos, mas sem anular as singularidades dos indivíduos que podem vir a “criar ações eles mesmos”. Vale seguir com as palavras de Adirley para perceber como uma dinâmica parecida se dá em seus filmes:

O processo criativo é antes de tudo individual, depois ele se expande para o coletivo, para as diversas individualidades que estão ali. Como que a gente pode gerir esse processo? Como que a gente vai trabalhar com isso dentro dessas camadas políticas, dessas camadas territoriais, dentro dessas camadas todas que vão envolvendo a gente? Porque inevitavelmente os filmes vão chegar nesse lugar. Como que a gente vai compartilhar essa discussão? Como que a gente age no processo de direção e produção, no processo de uma espécie de coordenação do filme. Como que vai ser a negociação desses desejos? Acho que tudo

isso faz parte da criação — não existe modelo da criação. O modelo que nós seguimos, que a gente vem fazendo muito aqui, é no sentido de acreditar que as pessoas podem realizar, acreditar piamente, até o fim do filme. Tem uma crença no filme, mesmo que ele seja do âmbito de uma incompreensão absoluta. Mesmo a incompreensão absoluta é fundamental, mas só que essa crença pode se transformar num filme. Um filme que não seja padronizado dentro de uma escala comercial clássica. Isso que é o fundamental. Assim, nunca surge um filme igual — eu esqueço todos os roteiros que eu escrevi. Na hora, é sempre um outro transe que existe. Esse transe é tudo isso: é desejo, é vontade, é tentativa de respeito, é tentativa de que um ator não profissional desempenhe um papel massa, que ele se sinta feliz com as histórias dele, que ele interprete o papel que ele quiser, da forma que ele quiser, que a gente tenha esse entendimento com ele. Nesse sentido, parece muito com técnico de futebol: qual é o desempenho que você pode ter no sentido de pensar que você é muito melhor do que já se sabe? Esses modelos que existem de interpretação não servem para a gente. Não só não servem para fazer filme como não servem para a vida.⁷²

O interesse é norteado não por uma perspectiva daquilo que favorece o resultado imaginado, previsto em um roteiro a ser cumprido, mas pela vida. A ficção, portanto, se faz a partir de um norte ético, precisa ser uma ferramenta que “serve para a vida”. Dessa forma, o processo cria condições para que os atores criem de acordo com os desejos que florescem no choque entre as suas memórias e esse tempo de decolagem oferecido pelo processo. No tempo do decolar, destaca-se a importância de se “viver”, em contraposição ao norte de necessariamente se chegar até um produto já pensado a partir de uma comunicação imaginada com códigos pré-existentes:

Esses modelos de roteiro interpretativo acho uma chatice, não gosto de ver, muito menos de fazer, seria como trabalhar naquilo que você não gosta. Eu gostaria que fosse diferente, gostaria que a gente se divertisse. A gente tem uma estrutura montada, mas a gente cria uma estrutura para criar o nosso mundo. Se o nosso mundo chegar até alguém, é lindo e maravilhoso. Se não chegar, paciência. Podemos pensar que viver esse mundo foi massa, foi massa fazer uma e outra cena, ou viver uma situação, fazer um churrasco, estar com as pessoas... Então eu acho que isso também potencializa uma criatividade de todos os lados, a gente tira as amarras da obrigação. A fotografia, a direção de arte não tem uma obrigação, e os atores começam a entender isso, que a gente não sabe quase nada, que estamos tateando as coisas também.⁷³

⁷² Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristana Amaral, realizada na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

⁷³ Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristana Amaral, realizada na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

Não é exatamente um saber que rege as ações, mas o desejo, motor de vida, que aparece como norte ético, como a tessitura dos laços do coletivo que já não se subordinam completamente ao propositor. Joana Pimenta corrobora essa percepção de um não controle total do processo por nenhuma das partes, permitindo que os atores tomem parte, inclusive, em decisões técnicas:

Os equipamentos de iluminação poderiam ser controlados pelo próprio elenco, com interruptores simples. Isso começou em “Era uma Vez Brasília” e manteve-se com “Mato Seco”. No trabalho de luz, usamos lâmpadas que nós mesmos podemos instalar, e que os atores sabem como controlar em cena, uma vez que o trabalho de direção de um filme aberto e sem um roteiro fixo está sempre a reagir àquilo que acontece quando começamos a filmar. Iluminação e dramaturgia avançam lado a lado, e se os atores mudarem de lugar na cena ou quiserem acender ou apagar as luzes é importante que eles tenham também esse controle sobre a técnica. (PIMENTA, 2022, n.p.)

A dinâmica das ações ganha uma autonomia a partir da qual não há mais um sujeito único a fazer o filme, mas, para usar o termo de Lygia Clark, um “fazer-se”. Segundo Adirley,

Quando eles compreendem que a gente não sabe nada, vira uma conversa, vira uma brincadeira. Vira uma vontade muito grande e ao mesmo tempo eles continuam a descobrir o que a gente pensa. Obviamente, quando a gente vai fazer um filme a gente tem uma perspectiva política, um tom político, mas a construção desse tom político só é entendida lá para o final do filme, não no começo. Ou você vai chegar num *set* e fazer um discurso político para começar um filme? Não é isso. São os pequenos gestos, as pequenas ações com os personagens, com o modelo de produção, com a comunidade que está ao redor, com os equipamentos... com o mundo.⁷⁴

A política aparece, enfim, não como um tema ou discurso, mas nessa escala ínfima e íntima dos “pequenos gestos”, seja na interação entre os integrantes da equipe de filmagem ou na relação com a comunidade e o mundo ao redor. Adirley prossegue sua argumentação até chegar no “mínimo”. Precisa haver uma “mínima” compreensão comum do processo, que é, também, “um mínimo enamoramento”. Talvez porque a compreensão não seja meramente cognitiva, mas se confunda com a possibilidade de decolagem dos desejos que acabam por reger a coreografia de ações do “fazer-se”. Talvez

⁷⁴ Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristana Amaral, realizada na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

essa escala do mínimo seja mais apta à apreensão daquilo que não se vê de antemão, mas pode se tornar visível com o processo de “etnografia da ficção”: o real.

Esses pequenos gestos com o mundo é que vão trazer para o ator não profissional a crença dele naquilo que ele quer falar. A partir dali ele pode perceber que você está criando um mundo assim e assado, e eu sei que esse mundo está indo para esse lado assim e assado, e talvez eu não concorde. E quando ele não concorda também não é ruim, porque a gente é um universo de contradição. E a contradição é a criação. Sem contradição, sem briga, não há universo criativo. Meu universo criativo é também a briga, o enfrentamento, com muito respeito obviamente, com muito respeito e com muito amor, porque são aquelas pessoas que me interessam — meu sonho é que aquelas pessoas sejam os grandes atores. Então, o processo criativo que a gente está falando é envolvido nesses encontros: cada filme encontra pessoas diferentes, cada filme encontra desejos diferentes. E esses desejos se concretizam nesse processo criativo em médio e longo prazo. Por isso, na minha cabeça, é muito difícil pensar modelos de produção convencionais. Por exemplo: “nesse filme vamos fazer dois meses de gravação”. Eu nunca sei. Às vezes no final de um ano a gente consegue fazer uma cena que preste, mas talvez podemos não conseguir porque essa coisa que é o mínimo respeito, a mínima compreensão do que é o processo, não aconteceu ainda, o **mínimo** enamoramento não aconteceu. Como você vai fazer um filme sem estar apaixonado por alguém, pela cena, pelas pessoas que estão ali?⁷⁵

E como filmar, afinal, os mínimos gestos? Deligny, autor do filme *O mínimo gesto* (1971), formulou, como vimos, a noção de “camerar”. Em uma de suas inúmeras tentativas de definir o termo, o autor propôs a ideia de uma “câmera vesga”. Trata-se de um modo de olhar os espaços captando, também, os mínimos gestos que, em geral, escapam ao olhar do sujeito que filma. O sujeito que filma tem como horizonte realizar o filme que já imaginou. Os mínimos gestos são aquilo que, por natureza, escapam à “cena roteirizada” que o sujeito que filma pretender realizar, porque são suscitados pela ação do presente em decolagem, no infinitivo de um “camerar”.

Então, camerar? Seria aproveitar essa pequena câmara de moagem para olhar um pouco para outra coisa que não o próprio curso dos acontecimentos que são o que são, sendo vividos por homens, vivido, que é dizer muito, o que quer que se diga sobre isso quando é um filme de ficção. Algo mais? Essas coisas que tocam, que mexem, não sabemos por quê. Eles escapam da história, com ou sem maiúsculas, mas sem eles a história não seria o que é. Envesgar é um verbo muito atraente. Haveria como duas oculares, duas oculares, e não para um

⁷⁵ Fala extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristana Amaral, realizada na Mostra de Tiradentes de 2021. Transcrição minha.

ponto para se ver em relevo, duas oculares, como existem duas memórias, de modo que quem filma teria como um olho que filma em busca do que bem poderia ser simplesmente humano, mesmo que apenas pedaços e peças, outra e além da cena roteirizada. Teríamos que inventar a câmera vesga. (2008, p.)⁷⁶

Interessado demais naquilo que já sabe compreender e significar, o sujeito que filma pode se tornar um tanto cego para a suspensão das ações que decolam e se descolam da paisagem já conhecida. Enquanto o sujeito que filma se detém no “curso dos acontecimentos que são o que são”, no ato de camerar encontra-se “essas coisas que mexem, não sabemos por quê”. Motivado pela “convivência e relação”⁷⁷, Adirley destaca a centralidade dos corpos como motor expressivo de seus filmes: “a gente tem que fazer um cinema do nosso corpo. Os nossos corpos são os nossos filmes” (Idem). Em uma sintética e notória sentença, Adirley desloca-se da proeminência do discurso ao enfatizar que “o nosso corpo é a nossa história” (Idem). Diante dessa concepção, sublinha que o engajamento político contra os sistemas de opressão deve ser um “enfrentamento de corpo, não um enfrentamento teórico” (Idem). Compreende-se, assim, porque Adirley declara que os atores começam a tomar mais iniciativas quando percebem que a equipe técnica também não está movida por um saber prévio muito rígido e filma como quem está “tateando” o mundo. Uma certa deflação das intencionalidades, permitida por esse “tatear”, libera, possivelmente, a percepção e mesmo ascensão de gestos imprevistos. Abre-se, então, à essa memória outra que se imprime nos corpos — mas que a história, por vezes, não chega a registrar —, uma memória dos gestos, dos mínimos gestos captados nos processos de Adirley que, desse modo, aproxima-se do camerar.

Da mesma forma que Deligny, Adirley também pensa a câmera como ferramenta pedagógica. Adirley, como o educador francês, propõe uma pedagogia que não se dedica ao ensino de algo, mas busca suscitar um desejo de saber, ou simplesmente de fazer algo, instigando os participantes das ações a tomarem, eles mesmos, iniciativas não previstas por um suposto mestre. Portanto, no caso de Adirley, a função da câmera não seria registrar uma ação pedagógica, mas, como afirma Deligny no ensaio “Câmera, ferramenta pedagógica”, “participar desta ação, um pouco como uma só, única e preciosa arma

⁷⁶ Tradução de Bernardo Oliveira, enviada pessoalmente.

⁷⁷ Fala extraída de conversa com a antropóloga e curadora Júnia Torres na edição de 2020 do Forumdoc.BH.

mecânica em um combate. De que combate se trata? Os meninos vêm até nós destituídos, na maioria, de intenções concretas”⁷⁸ (2008, p.146).

Nos processos de Adirley, que tem um modo de atuação aproximável de Deligny, a câmera não é um mero objeto, mas um agente participante da ação. Mais do que um registro, a câmera deve provocar um modo de ver, que pode reformular a relação fundante entre o espaço e o coletivo, liberando, quem sabe, novas intenções ou gestos imprevistos. Quem sabe não é a câmera de Adirley Queirós a verdadeira roteirista? É o modo como se usa a câmera ao menos, e isso se tornará mais compreensível na análise dos filmes, que dá a ver os mínimos gestos, essa história que se inscreve na imagem, aquém e além de qualquer discursividade. A ficção da história narrada cria condições para propor um *campo comum de experiências inaugurais* que podem suscitar *gestos imprevistos*. É como se a ficção, devidamente ancorada no espaço da Ceilândia, criasse um novo lugar, o lugar do real. Para Adirley Queirós, “o primeiro ato de criação é um ato de revolta e a etnografia vai nesse sentido, porque eu acho que a gente pode descobrir o mesmo mundo várias vezes”. A ficção não se erige como uma construção de um muro monumental que se fixa na cidade e varre as teias de aranha, mas como suporte para novas teias, que possibilitam gestos mínimos e efêmeros das revoltas que conclamam a possibilidade de outros modos de existência. A forma como Adirley se apropria dos fomentos de cinema propondo a construção de artifícios como as cenografias e figurinos apenas cria condições para que a prática fabulatória das conversas de esquina, que já formam redes em Ceilândia, possam se adensar e ganhar tal consistência que, por vezes, tem camadas que ficam efetivamente registradas na forma dos filmes, passando a ser compartilháveis para além das fronteiras dessa cidade. O modo como Adirley usa a ficção em seus filmes faz as teias decolarem.

4.1.3 O golpe no sensível

Conheci Adirley pessoalmente quando fui à Ceilândia, junto com o crítico e pesquisador João Campos, com o intuito de realizar conversas com o cineasta e seus parceiros de trabalho para saber mais sobre seus processos. Além disso, organizamos, junto com integrantes do coletivo Ceicine e Convergência Sessão Churrasquinho.

⁷⁸ No original: “participer à cette action, un peu comme une seule, unique et précieuse arme mécanique dans un combat. De quel combat s’agit-il? Des garçons nous arrivent démunis, pour la plupart, d’intentions concrètes.”

Tratava-se de uma interpelação ao Festival de Brasília, com reivindicações para que o festival se comprometesse com a formação de público nas periferias, com uma formação curatorial que capacitasse pessoas periféricas para tal ofício e com uma composição curatorial mais diversa, considerando especialmente aspectos de classe e território. Sem saber se ia dar público ou repercussão, e de fato com pouca adesão de participantes interessados em realizar a ação, pensamos em fazê-la como uma performance, independentemente de qualquer resultado. Uma performance pela disputa material diante das condições de participação dos circuitos de legitimação e exibição cinematográfica no Distrito Federal e de um festival de relevância nacional. Uma performance pela presença de um público autônomo, que ocupa as ruas e as torna lugar de fruição estética, que participa, em suma, das determinações do uso do espaço urbano.

Na ocasião, foram exibidos os filmes *Centelha*, de Renato Vallone (2021), *SRTV 121 Entrevista Cosme Alves Netto Cinemateca do MAM* (1978), *Cinemas Fechados* (1980), de Sérgio Péo, e *Infeciosxs e tomabadas* (2015), do coletivo Infeciosxs. Adirley me perguntou quem tinha feito *Infeciosxs e tomabadas*. Conteí a ele que a Paulete, que colabora com a Anarca Filmes e é uma das integrantes do *Infeciosxs e tomabadas*, usa uma expressão curiosa para se referir a certos ofícios, falando em “dar o golpe” ou “fazer o truque”. Quando disse que estava fazendo uma tese, ela me perguntou uma vez: “é lá que você dá o seu truque, então?”. No caso dela, “dar o golpe” tem a ver com assumir uma posição que não esperavam de certos sujeitos, dada a partilha do sensível⁷⁹ estabelecida em determinados contextos. Adirley se interessou pela expressão e a retomou, em conversa para esta tese, fazendo sua particular apropriação dela:

Ela [Paulete] é uma heroína para mim, sabe? A gente fez sempre isso. Dar o golpe do artista não quer dizer que eventualmente a gente não respeite todo esse rolê. É para dizer assim, meu irmão, existe um catálogo do artista, existe uma gramática do artista, e eu rompi com esse lugar, dei o golpe. Para mim, eu entendi quando você falou nesse sentido. Eu também fiz muito isso, eu acho. Nunca usei essa palavra “golpe”, acho muito mais massa inclusive. Mas, assim, a gente tem que primeiro entender qual é a estrutura burocrática. Estou falando enquanto coletivo, enquanto grupo, enquanto uma... Na minha inocência — inocência não, na minha idealização de que o que me move é classe e território, muito mais que tudo. Eu acredito nisso. Acredito que a gente possa fazer um cinema de classe, de território. Não acredito

⁷⁹ Esse conceito é de Jacques Rancière e expressa a divisão de tempo e possibilidades de ação dos sujeitos em uma determinada comunidade. A partilha do sensível é a determinação, por exemplo, de quem tem tempo para assumir tarefas consideradas pensantes, intelectuais ou artísticas e quem só tem tempo para oferecer mão de obra sem possibilidade de expressão de suas singularidades.

no cinema de classe moralista. Aí eu luto contra. Eu acho que quanto mais moralista, menos classe a gente é. Quanto menos moralista a gente conseguir chegar a ser, mais vanguarda a gente vai ser enquanto classe, eu acho.⁸⁰

Para uma possível formulação do que pode ser um golpe no sensível, no contato com essa perspectiva de Adirley, vale destrinchar essa distinção entre um cinema de classe territorial, de um lado, e um cinema de classe moralista, de outro. A moral, em termos nietzschianos, é um campo de valoração que, embora mude historicamente, apresenta-se como transcendente. Em palavras mais simples, é uma fixação de valores que determina o bem e o mal, sem considerar o contexto sempre mutável a partir do qual as coisas *se fazem*, para remetermos ao *fazer-se*. Por se tratar de valores supostamente independentes das dinâmicas concretas de vida, a moral não é algo que muda com os acontecimentos singulares, ela tende a produzir uma representação repetitiva de ideias pré-concebidas, de cartilhas a serem aceitas acriticamente, uma vez que são tomadas por verdades absolutas. Um cinema de classe moralista seria dedicado, então, à boa representação do que é pré-concebido a partir de uma cartilha moral. Por ter que atender a ideias já prontas, trata-se de um cinema que não pode se arriscar muito na experimentação dos processos, o que culminaria na ausência de risco de apresentação de formas e sentidos imprevistos. Um cinema de classe de território, por sua vez, aproxima-se de uma disputa material, que efetivamente interfere na vida concreta do território e a partir dessa interferência pode produzir formas e ideias novas. Trata-se de uma perspectiva ética, que necessariamente leva a uma atenção especial aos processos de produção.

Adirley, quando começou a fazer filmes, desejava exibi-los não só nos circuitos já estabelecidos dos festivais, mas também em escolas de Ceilândia. Fazer um cinema de classe de território significava assim repensar os modos de distribuição. Ele ia até às escolas e exibia filmes no recreio, como uma atividade extracurricular que chamou de “intervenção”:

Eu levava projetor e passava no intervalo, tipo na hora do lanche. Tinha a cantina e eu botava lá para rodar o *Rap, o canto da Ceilândia* (2005) [primeiro filme do diretor], por exemplo. Não era um debate, era uma intervenção. Eu botava para rodar, alguém passava, sentava, olhava, mas não tinha a obrigação de sentar e olhar. O professor falava que eles não olhavam. Se eles não vissem também, tudo bem. Só que... engraçado, quando passava o *Rap, o canto da Ceilândia* havia um

⁸⁰ Conversa realizada com a autora para esta tese em visita à Ceilândia em 2021.

interesse absurdo pelo filme, então eles paravam e olhavam. Olhavam mesmo, discutiam “ah, olha o Marquinho, olha o Jamaica”. Aí caiu essa ficha. O desinteresse é porque obviamente ninguém vai ficar olhando para coisa que não tem a mínima relação. Aí, com o tempo, os filmes começaram a sair desse espaço e entrar também num espaço de sala de aula, oficial.⁸¹

Essa cena permite imaginar como as imagens modificavam a coreografia dos intervalos nas escolas, suscitando gestos, olhares e discussões, e surpreendendo os professores ao mostrar uma renovação das possibilidades de interesse pelo cinema. A atenção inesperada dos alunos mostrava a possibilidade de novas intenções e gestos no decorrer de um recreio. Se antes o cinema aparecia como campo de representação de realidades distantes, agora mostrava também paisagens e figuras próximas, como os cantores de rap da cidade. No entanto, o fato de se representar algo experimentado pela comunidade de espectadores em questão não era suficiente para fazer com que os estudantes se sentissem parte de uma comunidade de cinema, como pessoas que participavam (ou poderiam potencialmente participar) dos processos. Adirley propõe, então, uma segunda “intervenção”. Quando apresentou pela primeira vez *Dias de greve* (2009) em uma escola, chegou durante o intervalo com o seu carro Santana “todo lascado” e de bermuda. Depois da exibição, um menino perguntou se ele vivia de cinema e ele respondeu que não (só passou a viver de cinema depois da realização de *Branco sai, preto fica*, de 2014). Especulou que o menino teria pensado em algo como “essa coisa não dá futuro, não para a gente”, o que o desestimularia a pensar em trabalhar com cinema. Decidiu, então, alugar um carro para fazer a exibição seguinte, em outra escola, e foi vestido de um modo que “parecia um playboy”.

Eles viram o filme e a pergunta do moleque foi inevitável: “e dá para viver de cinema?”. Eu falei: “é, seria possível”. Ele falou: “é, eu vi que tu tem um carro lá”. Então, ele me mapeou. Aí eu pensei, como até a forma como você apresenta um filme na escola, dependendo da faixa etária dos estudantes, faz com que seja importante a relação do corpo.⁸²

Antes de seguir com os desdobramentos da “intervenção” (palavra que Adirley escolheu para nomear essa ação independente de distribuição nas escolas), cabe pontuar apenas essa ideia de uma transmissão de sentido que se dá não só pela discursividade,

⁸¹ Conversa realizada com a autora para esta tese em visita à Ceilândia em 2021.

⁸² Conversa realizada com a autora para esta tese em visita à Ceilândia em 2021.

mas pela construção de uma situação e da “relação do corpo” que nela se dá. Para ele, a forma como se apresenta corporalmente vai impactar a reação dos alunos. Prossegue a reflexão suscitada por essa cena:

Como que a gente pode fazer os filmes e essa galera também, então? Principalmente, a molecada mais nova, eu acho importante pensar em como eles vão conseguir disputar esse espaço do cineasta, o espaço do cinema. Como é que eles vão falar para a mãe deles que eles podem ser cineastas, com quinze anos? A mãe vai falar: “procura um emprego, meu filho!” Lá atrás, quando eu fazia essa história do carro era, para mim, quase como um compromisso. Os moleques eram quase da faixa etária dos meus filhos, era quase como se eu estivesse tentando falar para os meus moleques também, sabe: “é possível fazer isso, não é fácil, mas é possível fazer isso”. E o primeiro encantamento com isso, na periferia, é um encantamento econômico. A pessoa que está ali na frente, apresentando algum filme, ela tem que demonstrar — na minha leitura quase que de moral do professor, né? — que é possível que se possa viver disso. Esse era o primeiro enfrentamento com a escola pública, porque a escola pública vinha também de professores de classe média que falavam que o afeto era mais importante e parecia que eu não tinha afeto, o que não era verdade. Eu tinha muito afeto por aquelas pessoas, da minha forma de afeto. Mas teria que dizer bem assim, para a gente viver neste ambiente a gente tem que criar relações de produção. Então, eu colocava sempre uma relação de trabalho. E na escola isso era mal visto — que era uma conversa totalmente escrota, de classe, que não tinha fundamento nenhum, inclusive —, mas eles eram professores, e eu era um cara diletante. Era um doidinho da Ceilândia que tá... Eles falavam assim pra mim: “você é da cultura, né?” E eu falava assim: “sou de cultura porra nenhuma, velho! Sou de futebol, inclusive!”. Eu faço cinema, o que é diferente de fazer cultura.⁸³

Achei curiosa essa distinção entre cinema e cultura e pedi para que Adirley desenvolvesse mais. Seguir um pouco mais com ela pode ser frutífero para destrinchar melhor a diferença entre um cinema de classe moralista e um cinema de classe de território.

Por exemplo, os campos de futebol nunca foram cultura para esses caras. Imagina, a gente vivia no campo de futebol o dia inteiro [Adirley foi jogador de futebol até se machucar com vinte e poucos anos, quando começa a dar aulas particulares de disciplinas de ensino médio e se interessa por ingressar na Universidade Federal de Brasília], era nosso processo cultural. A gente aprendia a viver ali, a sonhar ali, a ter os desejos ali. Como isso não é cultura? Isso é nosso espaço, e é super lúdico o futebol. O futebol só é lúdico, é uma disputa lúdica sempre. Como não é cultura? Esses espaços de cultura sempre vinham de um lugar de cima para baixo, que era esse da imposição dos filmes para ver, dos livros que tinha que ler — que eram massa também, esses filmes e

⁸³ Conversa realizada com a autora para esta tese em visita à Ceilândia em 2021.

livros. Não estou dizendo que é ruim não, mas estou dizendo que eles já vinham em um lugar moralista de uma certa educação. Eles mapeavam os corpos que eram culturais e esses corpos que eram culturais eram puro reflexo do lugar de classe também, cabelo grande, as roupas, a sensibilidade... que é lindo também... e mapeava aquele torso que não era da cultura. Então, esse lugar de cultura eu acho que atrapalha uma relação com o território. Porque eu acho que o cinema tem uma relação muito visceral com a economia — não estou falando economia de mercado, estou falando de trabalho. Tem uma relação de trabalho que é muito visceral, porque para você fazer filme você tem que primeiro encarar enquanto objeto de trabalho no sentido dos filmes que a gente fazia. Os filmes que eu fiz, como exemplo, para existirem, tinham uma relação de trabalho, tinha uma planilha que a gente tinha que cumprir mensalmente e eles não necessariamente tinham que estar antenados com o discurso da cultura, porque o discurso da cultura sempre foi apaziguador.⁸⁴

A cultura é apaziguadora justamente por aparecer como um bem em si, dissociável dos processos que a constituem. Essa definição me lembrou as reflexões de Félix Guattari, filósofo e psicanalista que trabalhou junto com Deligny na clínica La Borde. Para o pensador francês, a cultura é um conceito “profundamente reacionário” (1996, p.15), uma vez que serve para separar as atividades simbólicas, de produção de sentido, como se fossem uma esfera isolável das práticas cotidianas, “cortadas de suas realidades políticas” (Idem). Para Guattari: “A cultura enquanto esfera autônoma só existe a nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos, e não à nível da produção, da criação e do consumo real” (Idem)⁸⁵. Adirley Queirós distingue seus processos cinematográficos de um suposto fazer cultural, porque os seus processos não buscam operar esse corte entre a produção de sentido e a realidade política do território filmado. O fazer cinematográfico de Adirley extrai a criação, a produção de sentido, a partir das relações de trabalho. Importante, nessa leitura, marcar aqui essa distinção precisa que Adirley faz entre a economia construída a partir das relações de trabalho estabelecidas em seus processos e uma “economia de mercado”. Uma economia “de mercado” atenderia às abstrações impostas de cima para baixo, como os valores de mercado, já a economia própria dos processos é aquela que é tramada criativamente a partir de princípios éticos, numa

⁸⁴ Conversa realizada com a autora para esta tese em visita à Ceilândia em 2021.

⁸⁵ Guattari oferece um exemplo elucidativo de como as criações semióticas, quando ainda não estão submetidas a uma imposição hierárquica de valores abstratos considerados “cultura”, se dão sempre em relação com um território muito preciso: “Toda a obra de Proust gira em torno da ideia de que é impossível autonomizar esferas como as da música, das artes plásticas, da literatura, dos conjuntos arquitetônicos, da vida microsocial nos salões...” (Idem). Proust estava falando de criações semióticas que se davam em diálogo com o território por ele vivido e apresentado. Ler Proust sem estabelecer uma relação dialética com os territórios experienciados pelos leitores seria apenas tomar toda essa produção semiótica como “cultura”, em suma, seria fazer uma leitura estabelecendo com o texto (?) uma ligação bem diferente do que fez o próprio autor em relação ao seu contexto – seria um ato reacionário.

negociação entre as possibilidades dos editais do Estado e as possibilidades de relações de trabalho que atendem às demandas e desejos das pessoas daquele território. A economia do cinema de território é aquela que toma a planilha [de orçamentos] como o primeiro lugar de criação⁸⁶. Um cinema de classe de território é aquele que não tem a cultura como pressuposto, mas que permite uma criação de fato emergente das relações de trabalho. Para retomar o problema desta tese, um cinema de classe de território pode ser aquele que cria um campo comum de experiências possivelmente inaugurais capazes de suscitar gestos imprevistos. No caso da intervenção aqui descrita, esse modo de operar ligado ao território suscitou novos modos de atenção no recreio das crianças, formando espectadores e trazendo questionamentos sobre as possibilidades de se fazer cinema na periferia.

4.1.4 Ceilândia na suspensão (ou decolagem) dos gestos de montagem

O ato de cartografar, como vimos no capítulo dedicado à trajetória de Deligny, é um modo de observar que auxilia a intervir em um território: o ver aproxima-se do agir. O primeiro filme de Adirley Queirós, *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), apresenta-se inicialmente como um processo de observação e escuta. No entanto, não se trata apenas de uma observação e escuta da realidade concreta, mas também do imaginário elaborado pelo rap local. O curta-metragem apresenta depoimentos de rappers da cidade de Ceilândia — X, Japão, DJ Jamaica e Marquim — sobre a construção histórica da cidade e a economia local do rap. A câmera mostra esses personagens em suas casas, nos locais de gravação musical, e perambula pelas ruas da cidade, apresentando a arquitetura e o fluxo dos transeuntes com a trilha sonora das músicas de rap. Os depoimentos são entremeados por imagens de arquivo que mostram os migrantes chegando a Ceilândia e elementos chave da construção da cidade, como a caixa d'água.

⁸⁶ É interessante pensar que a noção de cartografia, quando aparece no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (1980), de Gilles Deleuze e Félix Guattari, surge quase que como um conceito abstrato, ou, pelo menos, mais ligado ao plano de imanência que eles traçam, ao filosofar, do que ao contexto no qual surgiu. No entanto, como vimos nas práticas de Deligny, a cartografia está ligada às relações de trabalho estabelecidas entre os adultos e as crianças autistas. Utilizar a noção de cartografia sem um contexto que permita verificar como o ato de cartografar interfere nas relações de trabalho e vida implica usar essa palavra como mero artefato cultural, ou seja, de modo “profundamente reacionário”, como diria o próprio Guattari.



Figura 18: Imagem da caixa d'água de Ceilândia filmada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).

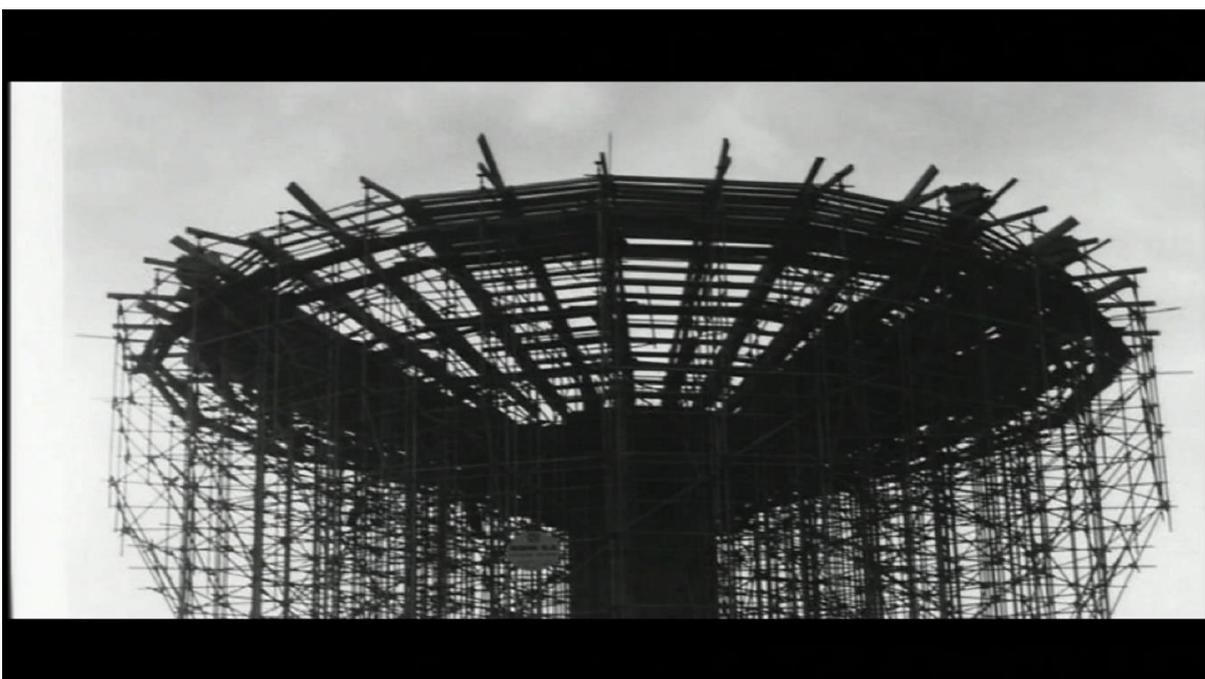


Figura 19: Imagem de arquivo da construção da caixa d'água de Ceilândia utilizada em *Rap, o canto da Ceilândia* (2005)



Figura 20: Imagem da cidade de Ceilândia filmada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).



Figura 21: Imagem de arquivo das famílias chegando a Ceilândia após a expulsão da vila IAPI de Brasília, utilizada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).



Figura 22: Imagem de arquivo das famílias chegando a Ceilândia, após a expulsão da vila IAPI de Brasília, utilizada no *Rap, o canto da Ceilândia* (2005).



Figura 23: Imagem da cidade de Ceilândia filmada no *Rap, o canto da Ceilândia*.

As paisagens do tempo do presente da filmagem são interpeladas a partir de três eixos: o depoimento dos entrevistados, as imagens de arquivo e as músicas. O tempo presente se conecta com o passado graças à retomada, na montagem, de fotografias antigas e de relatos que remontam à construção da cidade. Assim, vinculado ao passado histórico, o presente aparece também como um tempo aberto ao futuro. O porvir se

manifesta especialmente na poesia das letras dos raps que compõem a trilha sonora. X, um dos rappers entrevistados no curta, sintetiza, logo no início, o trânsito entre a história vivida e a invenção poética: “toda letra [de rap] é uma história e toda história dá uma letra”. Parece que é por essa passagem, entre a história e a invenção das letras, que o cinema de Adirley Queirós tem transitado. Os processos de produção dos seus filmes de ficção que se seguem criam, como veremos, um campo comum que convoca o imaginário do rap e das histórias contadas nas esquinas a ser vivido como uma experiência real que pode, portanto, ser etnografada. Sobre o processo de *Rap, o canto da Ceilândia* e a passagem para um segundo momento criativo, Adirley relata:

Eu pegava essas câmeras e ia para Ceilândia. O que eu ia filmar, eu não sabia. Eu queria filmar Ceilândia, porque para mim era incrível filmar. Para mim, sempre foi uma coisa muito potente ver um quadro de cinema. Mesmo um lugar que eu conhecia no cotidiano, ver enquadrado e numa tela, para mim, era muito incrível. O que me movia era essa relação com a cidade. Era a vontade de contar a história da cidade. Me interessava esse lugar da realidade, que as pessoas são assim, as coisas são assim. Rapidamente, isso caiu por terra, para mim. O que me motivava, depois, era perguntar: por que essas pessoas têm que falar assim? Por que os personagens de periferia têm que estar enquadrados em uma gramática já dada? No cinema brasileiro é assim: o personagem de periferia é apresentado, mas não tem uma liberdade gramatical; ele fala como aquele que o filme ouve, nunca fala muito rápido, nunca fala uma gíria de verdade. O que começou a me motivar, então, foi pensar personagens que quebrassem uma linha gramatical no corpo deles, cujo corpo mesmo começasse a quebrar essa gramática. Então, nesse segundo momento, o que me motiva é contar histórias da cidade em que a gente é herói.⁸⁷

O ato de filmar, no começo, não é movido por um saber, mas por um desejo de relação com a cidade, uma relação que se altera quando percebida pelas imagens, pelo quadro de cinema. Nota-se, nessa fala, o percurso próprio da cartografia de Queirós, próxima, em alguns aspectos, daquela que Deligny propõe: passa-se da observação de um território à “intervenção” (referindo-me aqui à palavra utilizada por Adirley para falar de suas ações nas escolas), que cria novas possibilidades de experiência de corpo, novos gestos desses “heróis” por vir. Em *Rap: o canto da Ceilândia*, a intervenção na compreensão do território, para além do ato de filmar e da escuta do cineasta, se dá especialmente pela montagem. É interessante frisar as operações de montagem, porque

⁸⁷ Transcrição minha de entrevista de Adirley Queirós realizada para o Itaú Cultural, em setembro de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iQB_zwLUXLQ&t=349s&ab_channel=Ita%C3%BACultural. Acesso em: 15 jan. 2023.

elas ajudam a articular os efeitos de real produzidos pelo ato de filmar (ou camerar) e pela escuta do cineasta nas conversas com as pessoas filmadas com um gesto de escritura fílmica. Nesse sentido, o filme não é uma apresentação direta do processo de realização, mas a partir de mediações. É como se houvesse um embate dialético entre os arquivos do passado, os futuros imaginados que se apresentam nas letras cantadas e a paisagem do presente filmado. A dialética entre o presente e o passado, ou desses tempos com as projeções de futuro se dá, sobretudo, na montagem, nas articulações dos planos filmados com os arquivos ou com a trilha sonora. Já nos seus filmes posteriores, quando se iniciará o método da etnografia da ficção, passa-se a constituir um campo de produção do real que assume as tensões dialéticas não só no choque entre os planos, mas na própria composição do espaço diegético da ficção — espaço esse oferecido como campo comum para ser experienciado por atores não profissionais, capazes de nele intervir com seus gestos singulares e impremeditados.

O final de *Rap: o canto da Ceilândia* é elucidativo para mostrar uma tensão dialética apresentada pela montagem. Logo após mostrar as imagens de Marquim entrando em seu carro e dirigindo, aparece uma tela preta na qual se leem os créditos com uma música que diz: “estou sentado na calçada, com meus pés no chão, pensando na minha vida, na minha situação. Na cintura, meu três oitão, estou desempregado, meu irmão. O mundo do crime aqui na Ceilândia parece ser a única opção. Segurando um álbum de fotografias, a viagem no túnel do tempo é inevitável, cidadão”. É como se nos filmes de ficção, por vir, esses “pés no chão” se descolassem e a decolada para o túnel do tempo efetivamente acontecesse. Durante o filme, outra música também apresenta versos de Marquim que parecem antecipar o imaginário tornado real nas ficções futuras: “A guerra está armada e eu não vou sair fora. Eu tenho uma porção de rimas nucleares para destruir onde vocês se escondem e onde vocês moram”. A ficção dos longas-metragens *Branco sai, preto fica* (2014) e *Era uma vez, Brasília* (2017), como demonstraremos a seguir, opera como uma estratégia para materializar a construção de espaços em que se torna possível viver esse “túnel no tempo”, com direito a tiros e bombas em guerra declarada à Brasília. Como veremos, com a análise de algumas cenas desses longas-metragens da década de 2010, esses filmes permitem a apresentação da tensão dialética na própria composição do plano, ou própria do território construído ao camerar



Figura 24: Marquim dirigindo o carro, à deriva, pelas ruas de Ceilândia, em *Rap: o canto da Ceilândia* (2005).



Figura 25: Marquim dirigindo o carro em 2073, com o intuito de elaborar a bomba que explodirá Brasília, em *Branco sai, preto fica* (2014).



Figura 26: Bomba explode Brasília, em *Branco sai, preto fica* (2014).



Figura 27: Marquim rodando em Ceilândia para encontrar os lutadores intergalácticos que destruirão os monstros de Brasília e ocuparão os espaços de poder, em *Era uma vez, Brasília* (2017).



Figura 28: Marquim, em reunião com os lutadores intergalácticos que destruirão os monstros de Brasília e ocuparão os espaços de poder, em *Era uma vez, Brasília* (2017).

Vale rememorar, aqui, a reflexão do crítico de arte Mário Pedrosa, quando comenta o projeto de Lúcio Costa de elaboração do Plano Piloto. Para ele, o arquiteto, consciente das contradições do projeto, só poderia realizá-lo movido por uma esperança: “Confiado, entretanto, em quê? Numa esperança. Na esperança de que a vitalidade mesma do País lá longe, na periferia, queime as etapas, e venha de encontro à capital-oásis, plantada em meio ao Planalto Central, e a fecunde por dentro” (1981, p. 307). Talvez a ficção nesses filmes de Adirley — nos quais, inclusive, o ato de queimar é bem presente — seja uma resposta a essa expectativa. No entanto, o decorrer da história revelou que, em vez de “fecundar por dentro” a capital, o gesto desejado por essa periferia parece ser a explosão, ou seja, uma abertura que sustenta a tensão, em vez de se fechar em uma resolução. A explosão, diferente de uma integração apaziguadora, é a detonação de uma suspensão da ordem, da qual não se sabe o fim. Se Lúcio Costa se permitiu ser motivado por uma expectativa futura, Adirley age como o historiador materialista e pensa a partir do presente. Tendo em vista a necessidade do “agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 518) para a constituição de legibilidade de uma imagem, percebe-se que o objeto do historiador benjaminiano não é algo pré-existente, a ser representado, mas se constitui justo no momento presente de sua legibilidade: “Assim, o objeto construído na apreensão materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética” (BENJAMIN, 2009, p. 518).

Podemos pensar, assim, que Adirley também cria as cidades que filma, mas o ato de criação, aqui — partindo do presente como um historiador materialista —, é bem distinto do ato de projetar, voltado diretamente para o futuro. Adirley, ao camerar, encontra vestígios do passado, seja na paisagem ou nos testemunhos dos personagens, e coloca esses vestígios em tensão com os imaginários do presente. Nos filmes seguintes, as ficções científicas não apresentam exatamente um futuro, mas sim um campo comum de experiências no qual as memórias podem ser reelaboradas com a força interventiva da invenção.

4.1.5 Ceilândia na suspensão (ou decolagem) dos gestos de corpo

No primeiro longa-metragem de Adirley, *A cidade é uma só?* (2011), a incorporação da tensão dialética no interior de um mesmo plano aparece de modo eloquente. O filme aborda o processo de expulsão dos migrantes de Brasília, que dá origem à cidade de Ceilândia. Registros de cinejornais e filmes de propaganda da construção da cidade de Brasília e da Campanha de Erradicação de Invasões (CEI), de 1971, concebida para convencer a população pobre da capital a aceitar as remoções para a periferia, são contrapostas às elaborações da memória dos personagens. O filme se destaca, contudo, por mesclar entrevistas clássicas e construções ficcionais, além de reconstituir uma peça publicitária feita para televisão cujo arquivo original desapareceu. Enquanto Nancy Araújo narra a experiência verídica da remoção de sua família da vila operária do IAPI, Zé Bigode e Dildu encenam um vendedor de terrenos e um político. A ficção do candidato a deputado distrital proporciona a criação de raps que funcionam como o seu *jingle*. O rap não aparece mais como a apresentação de uma música já feita em outro contexto a ser comentada pelos entrevistados ou como trilha sonora já pronta, ao mostrar o processo de composição da música, apresenta-se o processo de construção das rimas e *beats* em função da proposição ficcional.



Figura 29: Cena da construção do rap que será o *jingle* de campanha do candidato ficticial Dildu, em *A cidade é uma só?* (2011).



Figura 30: Marquim, na cena da construção do rap que será o *jingle* de campanha do candidato ficticial Dildu, em *A cidade é uma só?* (2011).

Adirley relata como se deu a construção dos personagens ficcionais, a partir de uma proposição inicial e da experiência de rodarem pela cidade e beberem juntos:

Em 2010, ganhei um edital para fazer uma homenagem à cidade de Brasília. A gente tinha um projeto, mas no meio começamos a entrar em crise, porque tinha só entrevistas com a Nancy Araujo, que é uma mulher incrível e continua no filme. Só que o filme continuava sempre na chave de uma memória, e eu tenho para mim que a memória tende a ser reacionária. Nancy passou por todo um processo de remoção [da vila IAPI que foi removida para onde hoje é Ceilândia], mas, quando ela começa a narrar, ela se dirige a um público que é o público de cinema ou do que ela acha que é o público do cinema, partindo do que ela acha que é cinema. E isso me incomodava muito. Então, no meio do filme, a gente chama o Dilmar Durães, que é Dildu, e o Wellington Abreu, que é o Zé Bigode. E pedi para que criassem esses personagens. E a gente tinha um espírito que era assim: “vamos tocar o terror, temos a grana do edital, todo mundo vai receber, vamos beber muito, botar gasolina no carro e vamos rodar!”. E aí era 2010, ano da eleição da Dilma Rousseff, e sugeri ao Dilmar que fundasse um partido que seria de Ceilândia, pensamos em criar o Partido da Correria Nacional, e aí os personagens foram surgindo. Toda a estrutura de Brasília foi constituída na relação fundiária, nessa apropriação indébita do que seria o território do DF, então a gente queria um cara cínico que também venderia terra, que foi o Wellington Abreu. E o Marquim é o Marquim, amigo nosso desde sempre, e a gente não tinha essa obsessão teórica em definir o que é documentário ou ficção. Para a gente era um filme, o filme que a gente estava a fim de fazer, com uma equipe muito pequena, de cinco pessoas. Uma equipe que cabe em um carro — quando a equipe não cabe em um carro, para a gente, não dá certo⁸⁸.

Propõe-se nesse processo um deslocamento que consiste em criar condições para que se invente a partir da experiência vivida, em vez de se narrar com bases nos fatos históricos. Desloca-se, também, o campo de interlocução — em vez de se narrar a partir da expectativa de um outro que não compartilha das vivências da cidade, que seria a tendência das entrevistas, se fossem realizadas de modo convencional, busca-se criar a partir de uma experiência comum entre os participantes. O processo do filme cria, desse modo, um campo comum de experiências inaugurais, e os gestos desses atores não profissionais são filmados no ambiente da cidade, alterados pela ficção.

88 Fala extraída do debate sobre o filme *A cidade é uma só?* (2011), realizado no cineclubes CINEUSP, em 2017. Transcrição minha.

É interessante perceber que as entrevistas, ancoradas em uma suposta objetividade do relato histórico, tenderiam a uma linearidade, em que se narra o que se passou como quem desenha no ar uma linha do tempo. Já a ficção permite experimentar a história no espaço de modo não linear: a paisagem é filmada de modo a apresentar a materialidade do espaço, em sua relação com as memórias e especulações dos imaginários reais. Esse modo de filmar o presente, abrindo-o à percepção de distintas temporalidades, aproxima-se da concepção benjaminiana do tempo, percebido como algo que se desvela espacialmente, sendo denso, poroso e matérico, nunca homogêneo ou vazio. Essa concepção fundamenta, por exemplo, as formulações sobre a imagem das ruínas em suas seminais teses “Sobre o conceito de História”. As ruínas, ao apresentarem-se no espaço como fragmentos, são tomadas como síntese paradigmática do tempo, cristalizando em sua própria imagem a experiência de uma co-habitação de diversas temporalidades nelas acumuladas. Dessa forma, a historiografia daquele que sobrevoa ruínas — e busca deter-se o mais demoradamente possível nelas — não pode afirmar a progressão do que se estabeleceu, mas antes apresentar a história como uma sequência de estilhaços dispersos. Por essas razões, a história benjaminiana se apresenta como constelação, e nunca segundo formas estáveis ou lineares. É no final do filme, contudo, que se revela o momento mais forte da incorporação da tensão dialética no interior de um plano. O candidato ficcional, o Dildu, depois de ter o seu carro velho quebrado, segue fazendo sua campanha a pé. Em suas andanças pela cidade, confronta-se com a grande estrutura da campanha de Dilma Rousseff, candidata à presidência da república em 2011. O imaginário que apresenta a possibilidade de Dildu ser um político institucional, tornado real pela ficção, permite o confronto do corpo do ator com a estrutura de poder dos políticos consolidados que apresentavam condições de efetivamente ganhar eleições e ocupar os palácios do planalto.



Figura 31: O candidato fictício Dildu percorre as ruas de Ceilândia a pé, após ter o seu carro quebrado, e passa por carreta da campanha da candidata à presidência pelo Partido dos Trabalhadores Dilma Rousseff, em *A cidade é uma só?* (2011).



Figura 32: O candidato fictício Dildu percorre as ruas de Ceilândia a pé, após ter o seu carro quebrado, e passa por carreta da campanha da candidata à presidência pelo Partido dos Trabalhadores Dilma Rousseff, em *A cidade é uma só?* (2011).

Na cena filmada por Adirley, o encontro entre o candidato pedestre e a carreta é corporal. Dildu apenas segue andando, gesticulando e cantando em murmúrios. A tensão

é, antes, uma tensão de corpos no espaço, não de discursos — do corpo que caminha a pé com os grandes carros. Benjamin, ao associar a tarefa do historiador à do trapeiro, propõe que este deve se atentar aos mínimos detalhes, sendo mesmo os “farrapos” ou “resíduos” do tempo, assim, passíveis de citação. Sobre seu método, o autor afirma: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (Idem, p. 502). Interessa, assim, a duração dos planos, uma vez que cada mínimo gesto merece registro. O modo como Adirley filma a longa deriva de Dildu junto à carreta permite captar os mínimos gestos do ator. Assim, o historiador-trapeiro que recolhe os detritos da história propõe, como observa Georges Didi-Huberman, “uma *desmontagem errática* da estrutura das coisas” (Idem, p. 145). Mediante essa abordagem da história e do tempo, a estabilidade aparente do presente é abalada, fazendo emergir outras possibilidades de montagem que se confrontam com a ordem do espetáculo. Segundo Benjamin, “A partir deles [dos contrastes dialéticos], no entanto, recria-se sempre a vida de novo” (Idem, p. 501). Assim, o reconhecimento da dialética nas imagens *políticas* do presente, tensionadas com outras temporalidades, tange diretamente a elaboração das ficções e narrativas que se contrapõem à ficção de uma realidade estável, *consensual*, e ampliam o campo das possibilidades de subjetivação. É o que acontece quando a câmera acompanha Dildu, seu andar e seu canto entre o som dos carros e alto falantes.

Branco sai, preto fica (2014) é realizado quase uma década depois do início dos processos cinematográficos de Adirley, com o mesmo grupo de pessoas, na mesma cidade. Nesse filme, o gesto de intervenção na construção das cenas é radicalizado. Com *Branco sai, preto fica* (2014), premiado como Melhor Filme no 47º Festival de Brasília, o realizador exacerba as estratégias de ficcionalização para lidar com memórias e traumas apagados pela história. Essa virada de linguagem surge de uma interpelação dos atores não profissionais envolvidos nos processos, desde o primeiro filme, *Rap, o canto da Ceilândia*. O rapper Marquim teria perguntado a Adirley se não daria para criar super heróis e botar naves para voar. Em suma, por que não criar uma *diégèse* própria do cinema que não atendesse obrigatoriamente a um realismo ligado às circunstâncias territoriais dadas? Será que dessa forma não se criaria também uma renovação das possibilidades de experimentar (e criticar) o presente?

Branco sai, preto fica (2014) tem como ponto de partida a memória da operação de guerra empenhada pela polícia contra o Quarentão, baile *black* de Ceilândia, cidade satélite de Brasília, realizado no decorrer dos anos 1980. No dia 5 de maio de 1986, a polícia montada entra no local e profere a frase que nomeia o filme de Adirley Queirós:

"branco sai, preto fica!". É nesse contexto que os personagens principais da narrativa, homens negros, têm seus corpos irremediavelmente pisoteados pela cavalaria. Corpos antes reunidos pelos gestos da dança agora aproximam-se também pelas marcas de violência. Com uma ficção que se passa no ano de 2073, o filme é permeado por dois movimentos paralelos. Dimas Cravalanças viaja para o passado, localizado em 2013. Seu objetivo é encontrar provas que possam incriminar o Estado pelo ato cometido e forçar a conquista de uma reparação. No futuro, Markin, já descrente da possibilidade de qualquer justiça diante do trauma e da negação de direitos à sua comunidade, desenvolve uma bomba a partir de músicas captadas na cidade satélite. Esses sons mixados constituirão a bomba a ser lançada contra Brasília. Trata-se de um tema que evoca diretamente o problema da territorialidade das culturas negras no Brasil.

A experiência do Quarentão como espaço de convivência e construção de laços de identificação e comunidade, a partir da música negra, poderia exemplificar "a instabilidade e a mutação de identidades que estão sempre inacabadas, sempre sendo refeitas" (GILROY, 2001, p.30) Nesses espaços, a partir da música, afirma-se a capacidade de sobrevivência da cultura africana, que, segundo Gilroy, segue formando uma "contracultura" instável no seio das culturas pós-coloniais. Longe de permanecerem como essenciais, esses fragmentos de sobrevivências culturais são constantemente reinventados em seus contextos "através dos profanos processos que os amalgamam com elementos imprevisíveis e não planejados" (GILROY, 2001, p.21). No entanto, para além do conteúdo musical amplamente explorado pelo filme, sua conexão com o pensamento diaspórico desenvolvido por Paul Gilroy apresenta-se de modo mais profundo nas escolhas dramáticas, na insistência de uma expressividade dos corpos que não se deixa totalizar pela discursividade. Como ressalta o autor, as críticas de diferentes gerações de intelectuais negros à modernidade, em distintos contextos, verificam uma cumplicidade íntima entre o "terror social e a razão" (Ibid., p.158). Inevitavelmente, ainda se deparam com "uma proximidade constante com os terrores indizíveis da experiência escrava" (Ibid., p.158). No entanto, esse indizível nunca deixou de ser expressado. Daí a importância do campo musical. Além dos conteúdos sonoros, a música abre a possibilidade de performatividades diversas nos palcos e nas telas que os instrumentistas e cantores ocupam, permitindo diferentes frentes de escape dos limites discursivos. Nesse sentido, o corpo dos atores em cena extrapola qualquer palavra.

Se o caso do Quarentão é eloquente, ao demonstrar como o terror da escravidão é mantido vivo e legitimado pela razão de Estado, os participantes do filme deparam-se

com o desafio de narrar esse acontecimento invisibilizado, como tantos outros que a ele se assemelham. É a partir desse desafio que o pensamento diaspórico negro, em sua relação íntima com a música, pode contribuir mais concretamente para a construção do filme. A música funcionará, então, de duas formas. Primeiramente, é um conteúdo que remete de forma direta à memória do Quarentão. Age, ainda, como ativadora da expressividade não discursiva dos corpos, ajudando-os a transmitir o indizível. É interessante pensar que o fazer coletivo do filme reúne os indivíduos que tinham o Quarentão como local de encontro, e que tiveram uma perda desse espaço de compartilhamento de experiências. O fazer fílmico cria um campo comum para os atores, mesmo que muitas vezes em locações distintas possam reavivar suas memórias, tanto da alegria como do acontecimento trágico.

Na ficção científica proposta por Adirley, o cotidiano de seus personagens é permeado por máquinas que se acoplam e redefinem os corpos, como as próteses que produzem. Essas máquinas, no entanto, apresentam um ar de inacabamento e imprevisto. Chamam a atenção os ruídos engasgados que fazem. A primeira aparição de Markin se dá sentado em sua cadeira de rodas dentro de um elevador que sobe para o segundo andar de onde mora, a qual apresenta uma sonoridade própria do deslocamento do seu corpo em relação direta com as máquinas. Ao entrar no espaço, ele logo se desloca para uma esteira, na qual sua cadeira desce até onde se situa sua rádio e a bomba que está sendo construída. Tanto o elevador como a esteira produzem barulhos fortes e atravancados. Até então, temos planos abertos nos quais se vê o corpo inteiro do ator e o espaço que o circunda. Em enquadramento mais fechado, vemos Markin se aproximar da bomba que, ao ser manejada, produz sutis ruídos agudos, parecidos com uma microfonia. Markin se distancia dessa máquina para se aproximar de outra. Em plano detalhe, vemos sua mão ligar o toca-discos. Markin só começa a falar depois que a batida se inicia — trata-se de uma música que tocava no baile Quarentão. É como se a música fosse um fundo necessário para disparar sua voz — ela produz um território e cria condições para a emergência e elaboração da memória. Marquim afirma: "Minha rádio é desse esquema, aqui não tem isolamento de nada". Se por um lado o vemos em um lugar totalmente fechado, sem nenhuma janela, por outro lado sabemos que há algo ali que não se pode conter nas fronteiras das paredes. Há o território constituído pela proposição fílmica e a cidade de Ceilândia que pode atravessar esse território com os seus ruídos. No entanto, a audibilidade dos sons que possam vir a atravessar a rádio será afetada pelas músicas e condições próprias criadas por aquele espaço. A fala de Markin apresenta uma forte

entonação musical. Descrevendo um dia no baile Quarentão, ele fala: "Ó, ó, que louco, já dá pra ouvir as pancadas daqui, ó os grave. Hoje o Rubão está botando para quebrar" — narrando como ação presente a memória, como se estivesse em alguma medida a revivendo a partir da condições criadas pela encenação.



Figura 33: Fotograma do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

O curioso é que ele começa a descrever as ações e a realizá-las gestualmente: "Vou começar o passinho. Balança a cabeça" — e ele balança sua cabeça, fazendo o passinho —; "Joga o cotovelo para cá" — e ele joga o cotovelo. Essa aparente redundância entre o que se diz e o que se faz remete à impossibilidade de se narrar apenas com palavras, à insuficiência delas para descrever algo que se dá na performatividade do corpo. Daquele corpo específico, com suas potências e limitações. A música que traz a memória também dispara gestos, traz o ímpeto de dançar e se deslocar, como se fazia no baile, mas também de forma alterada pela experiência própria da filmagem. O processo do filme cria uma situação que permite a ativação da memória do baile e culmina nesses gestos.



Figura 34: Fotograma do filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014).

No exato momento em que o som para, aparece um plano aberto no qual voltamos a ver a cadeira de rodas. Ele começa a narrar o que o seu corpo não vai reproduzir. Agora encontramos uma disjunção opositiva entre palavra e gesto. Sentado, ele reproduz a fala do policial que invadiu o baile Quarentão: "Deita no chão aí!" — e Markim não se deita, continua na mesma posição. A fala do policial, antes de ser um ato que culminará na violência, é um corte rítmico. É um corte na experiência comum do baile Quarentão e se apresenta no filme como um corte nos gestos que evocam esse espaço. Para Leda Maria Martins, “as performances revelam o que os textos escondem” (2003, p. 67), assim, a gestualidade corporal das práticas de memória oral realça “variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos ancorados no e pelo corpo, em performance” (Idem, p.64). Marquim relata que seu modo de atuar parte de estratégias que aprendeu no mundo do hip-hop, de modo que a sociabilidade dos territórios da música de Ceilândia se inscreve nos seus gestos de atuação:

Tenho o dom de entender a situação das câmeras, porque eu sou um bom intérprete no hip hop, no rap. No meu pensamento, eu lido com isso como se fosse uma batalha de rima, né? Então, vem “o tema é esse, o trabalho é esse aí”, como na batalha de rima, que tem sempre um tema, como as batalhas do conhecimento. Então, fica um batalhando com o outro e na hora vem tudo. Dentro da filmagem, lá, é o seguinte: eu troco ideia antes, falo “oh, é assim, assim, assim, assim, me dá os roteiros”.

A maioria do pessoal eu via antes que eles ficavam decorando, mas eu só lia e já era, porque dentro da situação do roteiro eu crio o meu próprio personagem, a minha própria ideia, o meu próprio dialeto, da minha própria forma, sem sair de dentro do que ele quer. Eu dou essas viajadas e dentro de mim fico batalhando comigo.⁸⁹

Nesse filme, a composição dos planos abre um espaço especial para a performatividade dos corpos. Primeiro pela longa duração dos planos, quase sempre de enquadramento fixo. A imobilidade da câmera destaca o movimento dos corpos e permite uma liberdade de deslocamentos e improviso. Além disso, a narrativa privilegia os tempos mortos — muitas cenas não são exatamente voltadas para o desfecho final, mas apresentam os corpos em suas atividades cotidianas, descansos, exercícios físicos e conversas descompromissadas. Dessa forma, é na performance de Marquim que o embate dialético se apresenta no interior de um plano: seus gestos carregam, por um lado, o território do baile invadido, que é também o território da música diaspórica e da resistência às violências coloniais, e, por outro lado, as expectativas de um futuro explosivo que as letras de rap e a ficção do filme encarnam. Como assinala Cesar Guimarães, o modo de composição, somado à ferramenta da ficção, é uma estratégia para reagir a um possível “mutismo” instalado pelo trauma:

Ceilândia é um *país exterior*, empurrada para fora, pela força do centro das grandes cidades, que giram sobre si mesmas e empurram os outros para os guetos. Os jovens negros que foram retidos pela polícia naquele baile de 1986 agora retornam: podia ser o *western-spaghetti* de *Sartana*, a história de uma vingança, ou a ficção científica de *Blade Runner* (para mostrar que é a memória, cindida pelos afetos, que distingue os humanos dos autômatos). Podia ser, e é mesmo. Só que com outra luz, outros corpos e falas. Onde o real instalou o trauma e o mutismo, o imaginário retorna, reanimado pela ficção (2014, n.p.).

A música negra deixa eclodir a expressão não só da dor que extrapola as palavras, mas também da alegria extrema que experimentam no baile e seguem ativando ao ouvirem as músicas do passado e do presente. Se essas sensações não são totalmente exprimíveis pelas palavras, talvez os gestos que eclodem ao ouvirem as músicas possam transmiti-las em algum nível. Resistir à totalização discursiva apostando nas outras camadas de expressividade que não se deixam traduzir pelo verbal, além de ampliarem as possibilidades do exprimível, acaba sendo uma resistência ao projeto de conhecimento moderno logocêntrico que prevê uma tradutibilidade geral e totalizante de todas as

⁸⁹ Conversa realizada em Ceilândia, dezembro de 2021, para a elaboração desta tese, junto com o crítico e pesquisador João Paulo Campos e Adirley Queirós.

linguagens para o campo verbal. Mais do que um meio de transmissão de ideias ou afetos, a música negra é "emblemática e constitutiva da diferença racial" (GILROY, 2001, p.163). Ela nos remete a uma "subjetividade corporificada" (Idem) irreduzível aos campos da cognição. Suas textualidades e narrativas são certamente relevantes, mas incompletas se não pensarmos na "dramaturgia, na enunciação e no gestual" (Ibid, p. 162). Impedir o funcionamento de um espaço de fruição musical, um baile, mais do que romper com a experiência coletiva da escuta e da dança, é desfazer um processo de construção imbricada de corpos e subjetividades. Não uma construção qualquer, mas aquela que ligaria essas performatividades a de outros corpos conectados a partir desse trânsito cultural que atravessa os mares.

Como observa Kênia Freitas, impedir a transmissão musical é um corte bruto desse "elo que resta apesar de todos os esforços sistemáticos de apagamento" (2015, n.p.). Esse elo, contudo, não é simplesmente um vínculo com a memória do passado, mas a produção de um presente no qual essas subjetividades corporificadas podem se consolidar:

A história da diáspora africana é feita de apagamentos: desde o início da África para as Américas (a ancestralidade perdida), passando pela escravidão (os documentos queimados) até a atualidade (o genocídio da juventude negra e pobre). Então, incorporar o não narrado, os buracos que se formaram em anos de borracha, faz parte da empreitada afrofuturista de criar outras possibilidades históricas. (FREITAS, 2015, n.p.)

Sem me estender na relação do filme com a estética afrofuturista, gostaria de analisar, em especial, como esse "não narrado" aparece no filme em conexão forte com um pensamento diaspórico que extrapola a discursividade e a cognição centrada na palavra. A música torna-se, então, uma chave analítica crucial para recuperar os fios que ligam Ceilândia a uma história mais ampla que remete aos processos de colonização, mas também opera como ponto de emergência de formas de se pensar e se expressar conectadas com o lugar no qual surgem. Segundo o diretor:

Interessava uma radicalidade em relação à gramática. [...] A ideia de falar da periferia não é muito mais mostrar o local. É assumir radicalmente a forma que se fala, o corpo que é falado e toda a relação

que existe ali: a musicalidade, o corpo, o jeito de falar. [...] É mais uma ideia de falar com a periferia do que falar para a periferia, ideia de dialogar entre a gente primeiro.⁹⁰

Era uma vez Brasília (2017), de Adirley Queirós, se passa no ano 0 PG (Pós-Golpe). O filme se inicia com os pequenos sons de estrondos da cadeira de rodas de Markim ao aproximar-se de Andréa, ex-presidiária que traz notícias de Corina, uma guerreira intergaláctica que conheceu na prisão. Enquanto isso, o agente intergaláctico WA aterrissa em Ceilândia no ano de 2016. Após ter sido preso, este foi lançado ao espaço com a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília. No entanto, sua nave se perdeu no tempo e só chegou à terra com mais de meio século de atraso. O filme utiliza registros de falas dos ex-presidentes da República integradas à diegese ficcional e ouvidas na rádio da nave espacial do viajante intergaláctico WA. A única exceção de apresentação de um registro sonoro não diegético é a fala do ex-presidente Michel Temer, que aparece em *over* no final do filme. No entanto, a construção de uma tensão dialética, com o embate de diferentes tempos históricos, faz-se mais a partir da composição dos planos na forma de perceber o presente a partir da ficção.

Como percebe a pesquisadora Claudia Mesquita, sobre a construção da dramaturgia e dos espaços:

Era uma vez Brasília (2017) prolonga os experimentos temporais dos filmes anteriores, também elaborando o presente como "avesso do futuro" (sob a sombra de um "passado que não passa"). Novamente Adirley responde ao projeto futurista que norteou a construção da capital brasileira com a criação de um presente distópico: o setor habitacional Sol Nascente, expansão da Ceilândia, neste filme inteiramente noturno, oferece locações para a "cidade do futuro" (e empresta, na dramaturgia, o nome ao "planeta" de onde parte WA, viajante intergaláctico). Os espaços internos são densamente elaborados: a nave espacial de WA, o viajante que — incumbido de eliminar Juscelino Kubitschek — se perde no tempo e no espaço e cai na Ceilândia em 2016, é precária e insalubre como uma cela de prisão brasileira. Já presente em *Branco sai, preto fica*, ganha força a aposta na construção cênica, na performance dos atores nos espaços, registrada em sua duração. Constrói-se assim uma atmosfera de imobilidade, isolamento e confinamento em uma espécie de "cifra" da condição precária e periférica. (2021, p.16-17)

Em consonância com essa percepção de Claudia Mesquita, de que há um aumento na investida da construção dos espaços nesses dois longas de Adirley, é possível

⁹⁰ Transcrição minha. Entrevista de Adirley Queirós ao portal Vozes Brasileiras, publicada no dia 20 de abril de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fjbBJPrUsT4>. Acesso em: 16 fev. 2023.

estabelecer uma semelhança entre o seu método de *mise-en-scène* e as noções de “proposição” de Lygia Clark, ou “criação de circunstâncias”, de Deligny. Nesses dois filmes, cria-se cenários e objetos não naturalistas que convidam os participantes a acessar percepções extracotidianas dos territórios em que de fato vivem. As cenografias aproximam-se, assim, de experiências de caráter instalativo. Esses espaços forjados para o filme, como naves espaciais, e objetos, como próteses que se acoplam aos corpos, permitem, a partir da desnaturalização da percepção, a tomada de gestos imprevistos e, assim, criam um campo especial para elaboração das memórias. É o caso da nave espacial em que o viajante WA se encontra — em vez de dirigir diretamente o ator, Adirley fez com que ele ficasse na nave por muitas horas, até que o seu corpo começasse a reagir de modo singular a essa experiência. Adirley, em vez de direcionar os movimentos dos corpos dos atores, aposta que a criação dessas instâncias de mediação — os cenários e os objetos — podem ser um *meio* que faz com que eles mesmos ativem as performatividades e a retomada de memórias que formam a matéria da narrativa.

É interessante perceber como a construção desses espaços é sempre ligada ao território, também pelas escolhas materiais. Como descreve o pesquisador João Campos:

Resquícios de automóveis são reelaborados numa nova proposta: fazer uma cápsula espacial. É um trabalho de bricolagem que mistura guidom de bicicleta, teto de carro, molas de caminhão, para-lama de fusca, portas de carros, carcaça de van e outras peças de automóveis. Esta lista nos lembra os materiais “heteróclitos” que o bricoleur dispõe para o seu trabalho. (2019, p. 56)

O filme não pretende inventar novos espaços a partir de uma tábula rasa, mas reelabora os trânsitos no território intervindo em seus próprios materiais e paisagem, como no ato de cartografar de Deligny.

Joana Pimenta, diretora de fotografia do filme, relata que, ao longo do processo de realização, mesmo a equipe técnica era movida pela ficção. A personagem da fotógrafa era a de uma alienígena que acabou de chegar à Terra e aterrissou em Brasília. Nesse filme há o registro de uma das condensações mais fortes de um embate dialético de distintas temporalidades no interior de um plano realizadas pela filmografia de Adirley. Registra-se o momento de votação do *impeachment* de Dilma Roussef nos arredores do palácio onde os deputados declaravam seus votos. Nesse ambiente, Marquin veste uma máscara que, segundo a ficção que dispara o processo que não chega a figurar claramente no filme, o protegeria de um vírus que pegaria todos ali, menos ele. Foi extremamente

incômodo habitar a cena do golpe com a multidão de apoiadores eufóricos no local, como relata Marquim:

o sol torando, uns 35 grau, eu com aquela armadura todinha lá na Esplanada, suando igual a um louco. Eu falei: “Caramba, véi, que porra!”. E eu viajando naquela cena... Eu não esqueço disso mais nunca. Todo mundo tirando foto de mim. Eu puto, né, por causa da situação. Eu falei: “Caramba, bicho!”. E Adirley falava bem assim: “Ó, é um vírus que vai vim e você está protegido e todo mundo que está lá, eles vão ser contaminados”.⁹¹



Figura 35: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

⁹¹ Conversa realizada para esta tese com Maquin, Adirley e João Paulo Campos, em Ceilândia, dezembro de 2021.



Figura 36: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

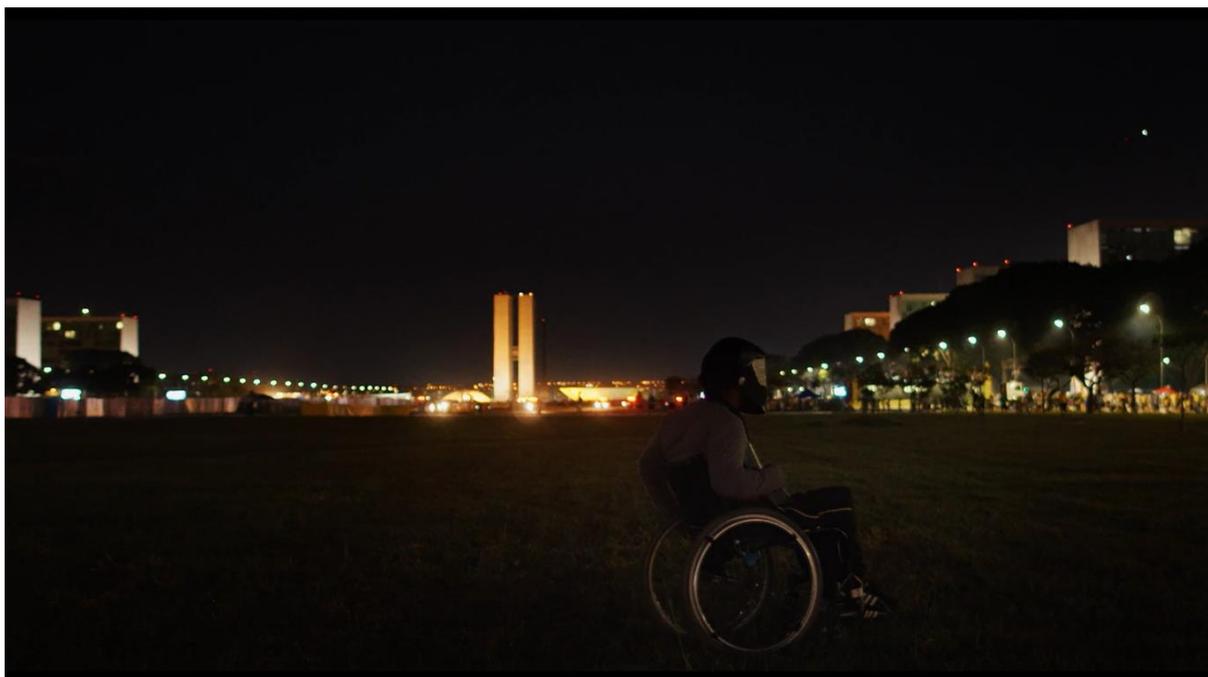


Figura 37: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

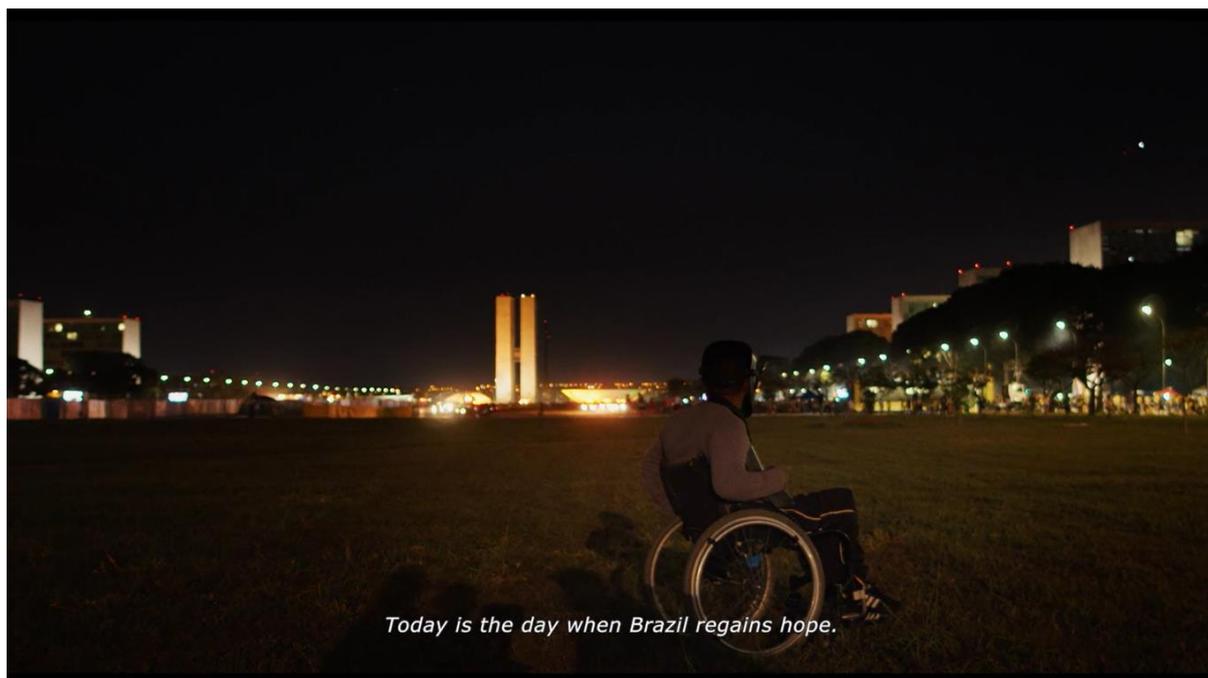


Figura 38: Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017).

Neste último frame, as sombras parecem mostrar a presença da equipe do *Era uma vez, Brasília*, que filma Marquim. Caso se tratasse de uma ficção que busca anular o real, seria um erro, uma quebra da quarta parede que divide a realidade do processo da representação da história narrada. No entanto, nesse frame — como um lampejo —, o que se vê é o coletivo (a equipe de filmagem) que sustenta a presença de Marquim nesse momento de apresentação direta de um presente intolerável. As estratégias de ficção, somadas à construção de um coletivo que se propõe à construção de um campo comum de experiências inaugurais, contudo, permitem sustentar o gesto de encarar a história criticamente, revirando-a com a força da poesia e da invenção. Segundo Adirley:

E mesmo que não houvesse nem uma fala em relação a isso, quando aquele corpo apareceu, ele já diz toda uma história brasileira. Quando o Marquinho aparece na cadeira de rodas, ele já diz toda uma história brasileira. Não é por acaso isso. Esse corpo já é uma potência de estabelecer isso. Pronto, então eu carrego comigo todo o trauma, eu carrego comigo toda a sequela da sociedade brasileira. Mas isso não quer dizer que vá ficar preso a isso. Isso quer dizer que eu tenho conhecimento da história do meu corpo. A partir dali, eu vou em frente em relação a uma cidade política, revolucionária, estética, explosiva e tal. (QUEIRÓS, 2015b, n.p.)

No plano, o tempo presente do golpe de estado convive com todo o trauma inscrito na memória do corpo de Marquim, bem como com toda a potência do seu próprio corpo,

do imaginário do rap e dos processos fílmicos do qual participa. As armaduras da ficção permitem que esse corpo fracture a solidez do presente e experimente o agora que se abre às tensões dialéticas da história. No final do filme, vemos os personagens principais, Marquin, Andreia e W.A., em uma passarela de Ceilândia e, em voz *over*, ouvimos a fala do presidente Michel Temer, que assume após o golpe: "O momento é de esperança na retomada do Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos". Enquanto aqueles que projetam são movidos pela esperança, esses filmes, movidos por processos abertos, só acessam o imaginário de futuros pela capacidade de experienciar de forma vívida e errante o agora.

Encerro com o que pode parecer uma contradição, mas talvez seja apenas um giro moebusiano. Quando fui à Ceilândia propor as conversas para compreensão desses processos cinematográficos, percebi que é como se isso não fosse possível de ser totalmente restituído. Quase desisti dessa abordagem, a considerei infrutífera ou até mesmo impossível. Como pensar sobre algo que eu não posso experimentar? Como uma arqueóloga, talvez? Me senti um tanto ingênua de achar que encontraria lá, em Ceilândia, o território dos filmes. Desse embaraço, porém, veio o que considero uma das principais conclusões desta tese: o território dos filmes é a rede que tecem no fazer-se. O território dos filmes de Adirley e Ceicine não está em Ceilândia, mas no infinitivo do tempo do decolar. Acho forte, por fim, pensar que reconhecendo a opacidade irreduzível dos processos posso, contudo, tirar uma conclusão sobre algumas das possibilidades políticas do cinema hoje. Nesse mundo das telas pequenas que tudo filmam — possivelmente reafirmando a todo o tempo a realidade do presente e suas identidades, como se o mundo fosse total e incessantemente reproduzível pelas telas —, os processos cinematográficos ainda podem levar à construção de imagens e os sons que produzem distâncias e criam novos campos para a existência.

4.2 Cinema é movimento: o tempo do dançar (Anarca Filmes, *Infeciosas*, Sabine)

Eu danço todos os dias é uma série de fotografias da artista Tadáskia com um filme de 35 milímetros que, com exceção da primeira, batida por sua mãe no bairro onde nasceu e se criou, é feita em ocasiões em que a artista viaja. Este nome — *Eu danço todos os dias* — carrega uma ambiguidade. Trata-se do significado comum de dançar, mas também do seu significado de acordo com a gíria carioca. Dizer que alguém “dançou” pode significar que essa pessoa se deu mal, ou, no limite, morreu. Nas fotografias, Tadáskia aparece sozinha, mas sua ação depende de um outro que olha, enquadra e bate a foto. Gosto de pensar que aquele que segura a câmera ajuda a sustentar a ação, forja um campo mínimo de segurança ou acolhimento para esse corpo que se apresenta na vulnerabilidade do deslocamento que é própria do dançar. O corpo que dança é aquele que pode se desprender de um ponto de vista fixo e deixar seus olhos fluírem com o movimento, lançando-os no infinitivo próprio da ação em curso. Ao dançar, quem sabe, os olhos se colocam em um ponto de ver⁹².



Figura 38: *Eu danço todos os dias* (2019), fotografia de 35mm com aparição de Tadáskia, realizada por sua mãe, Elenice Guarani, em Santíssimo, no Rio de Janeiro.

⁹² “Ponto de ver” é uma expressão de Deligny, explicada no capítulo dedicado a ele.

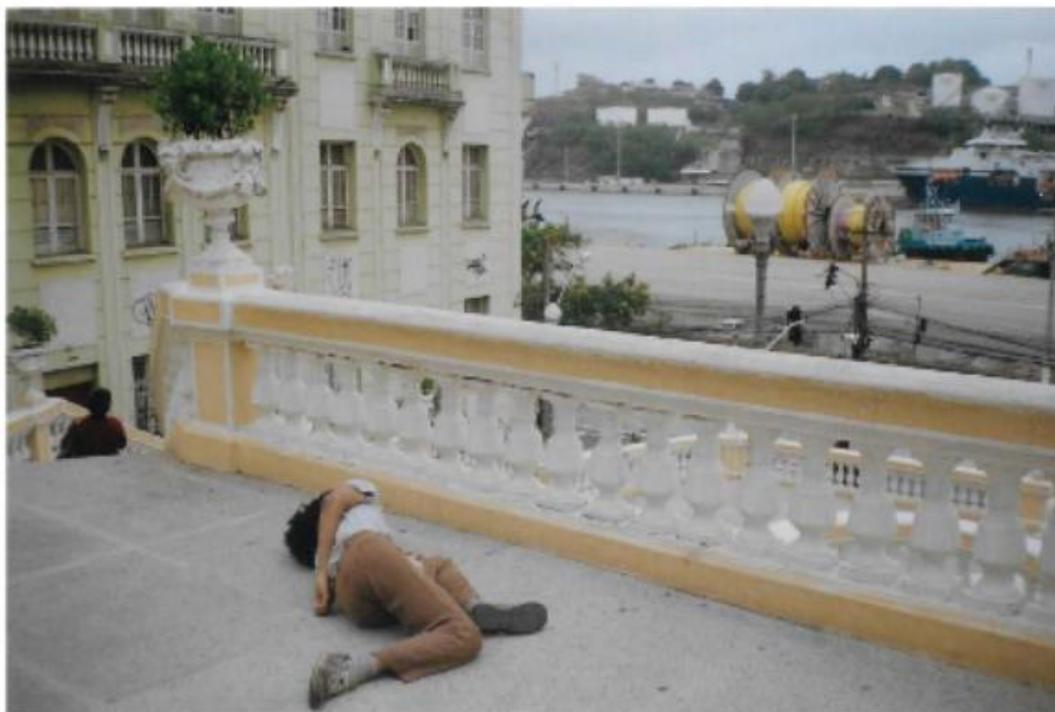


Figura 39: *Eu danço todos os dias* (2019), fotografia de 35mm com aparição de Tadáskia, realizada por Marcelo Venzon, em viagem da artista, no centro de Vitória, Espírito Santo.

Com a breve análise de curtos filmes de amigas que se encontravam na noite, especialmente em festas *queer*, buscamos compreender como as coletividades formadas por essa relação produtiva entre cinema e festa constituem um campo comum de experiências inaugurais que podem suscitar gestos imprevistos. Trata-se de um fazer-se que não se dá, portanto, pela regência de um saber abstrato, mas pela construção de um meio do qual emerge a expressão do comum.

4.2.1 O tempo do dançar

No início da década de 2010, diversos coletivos, em diferentes capitais do país, realizam uma produção audiovisual que desemboca especialmente em festas. No final de 2018, o coletivo Anarca Filmes realizou uma residência artística no Espaço Saracvra com duração de um mês, na região portuária do Rio de Janeiro, que terminou com uma festa, na qual exibiram os filmes realizados durante o processo e dançaram em pulsão de vida. Tratava-se do Projeto ANTI: Residência Fílmica Antifascista, elaborado logo após a eleição de Jair Bolsonaro como presidente, episódio que marcava a ascensão do fascismo no país. O coletivo, formado por Amanda Bad Galetto, Clarissa Ribeiro e Lorrann Dias, e

que teve no início a participação de Mari Cavalcanti, começou a produzir em 2014 e se autodefine da seguinte maneira:

Anarca Filmes é uma proposição coletiva em cinema e arte contemporânea que existe desde 2014. Seus filmes, vídeos, festas e residências artísticas manifestam-se como dispositivos relacionais, que exercitam a coexistência da diferença. Criam interlocuções entre presenças e espaços, expandindo seus suportes e temporalidades pelo diálogo com as linguagens da performance, instalação, vídeo e internet. Influenciados pelas tensões políticas no Brasil a partir de 2013, os artistas integrantes iniciam suas atividades na noite do Rio de Janeiro e de Recife, registrando e fomentando movimentos politicamente engajados, além de festas e espaços voltados à produção de impacto social. Sempre em diálogo com uma rede de artistas, ativistas, cineastas, terapeutas, produtoras culturais, pesquisadoras e educadoras de todo o Brasil. Suas obras já foram exibidas em festivais e instituições na Holanda, Portugal, Alemanha, México e diversos estados do Brasil.⁹³

Nessa residência artística, ANTI, idealizada por Lorrان Dias e Clarissa Ribeiro, o coletivo realizou nove curtas-metragens durante um mês. Participaram dos processos de criação os membros do coletivo, alunos que se inscreveram em uma oficina ministrada por eles, amigos e parceiros artísticos, além de passantes do território em questão. Crianças que moravam nas comunidades próximas da zona portuária da cidade ou pessoas que trabalhavam e transitavam pelos arredores do espaço de arte que acolheu a residência entravam e saíam livremente observando ou participando das atividades. Na festa de encerramento em que os filmes foram exibidos também aconteceram performances que envolviam todos, explorando cheiros, sons experimentais que se atinham à ressonância das vibrações nos corpos, entre outros procedimentos que mudavam a relação tradicional dos espectadores com os filmes. Criavam um modo de estar juntos, naquele momento, que ajudava a sustentar o desejo de vida diante da ascensão da violência que tocava diretamente os corpos envolvidos naqueles processos. Para Lorrان Dias, interessava

o vídeo ou o filme como um dispositivo de relação, o cinema como um mediador, como uma possibilidade de criar espaços de coexistência da diferença, lugares onde pessoas de distantes origens e linguagens pudessem se conectar por esse motivo, por essa vontade de produzir. Então, acabava que [os] filmes e os vídeos das festas [feitos para divulgação desses eventos] tanto serviam para divulgar a festa quanto para alimentar a nossa vontade de criação. Isso criava uma audiência

⁹³ Descrição do coletivo feita por seus integrantes disponível no site da residência artística *Pivô Satélite*, realizada pela instituição Pivô Arte & Pesquisa em fevereiro de 2021. No site também é possível ver uma retrospectiva dos filmes do coletivo e os trabalhos realizados especificamente para essa residência. Disponível em: <https://www.pivo.org.br/residencias/participantes/anarca-filmes/> Acesso em: 28 fev 2023.

que as estruturas hegemônicas do circuito do cinema não estavam criando para a gente. E aí o meu interesse um pouco pela Anarca Filmes, nesse sentido. A minha contribuição para o coletivo foi muito de tentar fazer uma ponte entre esses nossos acessos às estruturas e às tecnologias para criar mesmo a possibilidade do vídeo circular numa rede que é para além do coletivo e que é para além da sala de cinema. Isso vai acabar esbarrando nas nossas experimentações nos últimos anos, que são as experimentações com outros espaços expositivos. Então os filmes vão ganhar outras formas de serem recebidos. Sempre fiz muitas críticas institucionais e me interessava muito propor estruturas também, como uma resposta, assim. Então a Anarca Filmes foi esse lugar de exercício de experimentação, onde a gente podia experimentar outros modos de produzir e outros modos de distribuir. Eu acho que a Anti Residência fílmica foi isso assim. Quando você não tem mais financiamento público e as instituições de cinema estão totalmente fragilizadas, você precisa reinventar as formas de fazer filmes, né? E aí foi nesse momento que a gente percebeu que as artes visuais tinham ali uma forma de produção, que é as residências, que geravam outros trabalhos, filmes menores, com menos recursos, mas que eram filmes também. E que poderia ebulir e efervescer um circuito, em alguma escala, criar também uma audiência produtora, uma audiência que assiste e que produz também, que vai às festas, mas que também produz nelas. Elaboramos um curso e cobramos matrícula para viabilizar os filmes e a vivência, e quem não podia pagar participava também com uma espécie de bolsa. Então assim conseguimos gerar nove filmes no mês de diferentes gêneros e estilos. É claro que ninguém se pagou, né. É claro que ninguém foi remunerado com isso, e isso é uma questão que a gente precisa discutir. Mas se um coletivo com pessoas recém-formadas consegue estruturar esse tipo de iniciativa, por que que não se pensa políticas públicas que possam fomentar mais processos como esses? Por que que um projeto político de cinema pós-ditadura militar não consegue instaurar uma estrutura mais acessível? Então, essa era uma das questões que me levou a passar seis anos com a Anarca Filmes, E estar podendo articular as minhas relações e colaborando com as relações delas foi esse lugar mesmo de poder pensar sobre isso e estar tentando materializar isso de alguma forma. Sair da coisa do representativo, do simbólico, da representatividade e ir pra um deslocamento material mesmo da coisa, ou pelo menos pensar e tentar articular isso. **Pensamos que produzir um espaço de presença, de olhar, de registrar, de filmar não é só algo pro futuro, mas é algo que tem uma ação no presente. O olhar como um gesto.** Eu olho, você olha, ela olha, nós olhamos. Tem uma performatividade em ligar uma câmera e ir pra cidade. E, enfim, acho que a Anarca Filmes foi um ponto de partida para essas minhas questões, para as minhas pesquisas e as minhas poéticas hoje.⁹⁴ (grifo da autora)

Nessa fala, é interessante perceber a concepção do olhar enquanto um gesto, uma ação no presente que movimenta o estado de coisas que a circunda. A tentativa de

⁹⁴ Todas as falas deste subcapítulo são extraídas de uma conversa com integrantes da Anarca Filmes e do coletivo Surto e Deslumbramento realizada na disciplina Cinemas do Real ministrada por mim e por Anita Leandro para alunos de graduação da Escola de Comunicação da UFRJ em 2020.

construir esse campo comum de convivência, apesar de todas as fragilidades materiais que envolvem a produção cinematográfica naquele momento, é movida por esse desejo de possibilitar o olhar como gesto, articulando jovens universitários e/ou periféricos de diversas regiões da cidade e moradores da zona portuária. Percebe-se que é necessário, primeiro, formar esse campo comum de vivências, e é a partir dele que se sustenta o gesto do olhar. O olhar, então, não reflete nunca a posição de um indivíduo, mas surge como expressão desse comum que o sustenta. Para que a afirmação “eu danço todos os dias”, de Tadáskia, colaboradora da Anarca Filmes, possa se sustentar enquanto afirmação de vida, é necessário forjar esse campo comum em que as amigas, com suas diferenças, deem suporte umas às outras. Assim, é possível, aos poucos, expandir suas dinâmicas para grupos maiores interessados em conviver nesse movimento de criação coletiva que proporciona diferentes espaços de encontro e novas possibilidades performativas e de trânsito pela cidade.

O filme *This is an optical ilusion* (2018), realizado durante a residência, contou com as crianças que moravam na zona portuária e passavam pelo local. Foi filmado e editado coletivamente por diversas pessoas que realizavam o curso e estavam desenvolvendo seus filmes. A figura do *passante* remete à conceituação de Deligny. Como vimos anteriormente, quando Deligny dirigiu o Centro de Observação e Triagem, dedicado a cuidar de jovens à espera de decisões judiciais, ele decidiu formar um espaço aberto, no qual as pessoas poderiam entrar e sair de acordo com as suas necessidades e desejos. Os jovens eram vistos não como delinquentes, mas como *passantes*, e as dinâmicas do espaço se moldavam a partir dessas passagens, compreendendo cada indivíduo ali como capaz de tomar iniciativas. Esse filme, *This is an optical ilusion*, surge a partir da proposição de um *chroma key* por parte do coletivo. As crianças que passavam tomaram a iniciativa de ocupar esse espaço extracotidiano dançando. O gesto das crianças contagiou os integrantes do coletivo que se alternaram entre filmar e dançar junto. Filmavam, assim, não a partir de um ponto de vista externo, mas integrando o fluxo do tempo proporcionado pela dança, participando da ação, em ponto de ver. Assim como a dança provoca o ato de filmar, o ato de filmar reforça o desejo de dançar.



Figura 40: *This is an optical illusion* (2018).



Figura 41: *This is an optical illusion* (2018).



Figura 42: *This is an optical illusion* (2018).



Figura 43: *This is an optical illusion* (2018).



Figura 44: *This is an optical illusion* (2018).



Figura 45: *This is an optical illusion* (2018).

Esse procedimento de construção de um espaço de portas abertas, que recebe iniciativas distintas e as acolhe em vez de tentar controlar rigidamente, remete ao desejo de Lygia Clark que, após abandonar os suportes convencionais de arte, como a pintura e escultura, deseja apenas propor experiências relacionais nas quais um indivíduo é o suporte para a experiência do outro. Em suas palavras:

ele [o indivíduo] agora está inteiro como estrutura do próprio conceito e vira uma totalidade. Se religa novamente, se comunica com o mundo, se desenvolve para fora de si mesmo dando ao outro um suporte para que ele também se expresse. Na estrutura viva [dos indivíduos em relação] onde o par entra e faz uma experiência conjunta com o suporte, que, por outro lado, fazendo a sua experiência, sente também o processo do outro. (2015, p. 134)

Em seguida, o gesto de montagem de Lorrán Dias, que pesquisou imagens de arquivo da região, consiste em articular a dança daqueles corpos com registros do momento da explosão da perimetral, um grande viaduto que passava por aquela região. A derrubada da perimetral, realizada pelo então prefeito Eduardo Paes em 2014, é um marco na transformação desse espaço urbano, que passa, a partir desse momento, a ter museus importantes como o Museu de Arte do Rio, se consolida como ponto turístico e começa a sofrer uma especulação imobiliária. Cria-se, assim, uma dialética. Por um lado, o arquivo apresenta a intervenção do projeto macropolítico de ordenação da cidade para um progresso de desenvolvimento espetacular, que visa a grandes investimentos e se volta para turistas. Por outro lado, o gesto de olhar provoca gestos das crianças moradoras das comunidades históricas do local, com suas maneiras de se vestir e dançar. Os gestos das dançarinas são, por sua vez, modulados pelo campo comum de experiências inaugurais proporcionado não pelas intencionalidades dos membros do coletivo, mas pelo espaço que construíram colaborativamente. Não é a direção das pessoas que proporciona os gestos, mas a intervenção em um *meio* que as deixa agir. Não há nem uma fala ou discurso que tente amarrar a relação entre as imagens de arquivo do projeto de progresso da cidade e os gestos das dançantes. A montagem com a projeção dos arquivos no *chroma key* proporciona apenas um choque de duração, uma diferença entre o fluxo dos carros na rua ou da explosão e o fluxo das ondulações dos corpos com suas diferenças em jogo, reagindo uns aos outros.

A pesquisadora Guiomar Ramos, que foi professora dos membros do coletivo na Escola de Comunicação da UFRJ, também verifica uma aproximação das proposições da Anarca Filmes com alguns artistas brasileiros dos anos 1960/70. O desejo de reelaborar as fronteiras entre arte e vida a partir da experimentação com diferentes suportes, ou mesmo com a eliminação de suportes para alcançar a experiência como foco primeiro, reverbera, em alguma medida, essas produções do passado, mesmo que agora em

contextos completamente diferentes e abrangendo novos sujeitos históricos e causas políticas:

O tom de rebeldia político-experimental presente em meia década de produção da Anarca Filmes já existia nas produções dos anos 1970 do Cinema Marginal e de artistas como Arthur Omar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Geraldo de Barros, Lygia Pape, etc. nessa conexão entre cinema e artes visuais. A produção da Anarca pode ser identificada com o que chamamos de Cinema Expandido, termo que surge no final dos anos 1960, (Young Blood, 1970), a partir da consciência de que o surgimento da televisão e de novas tecnologias, amplia as possibilidades de novas formas de criação/edição e outros lugares para a projeção final de seus produtos audiovisuais. Como alternativa à rejeição frequente dos festivais e espaços de distribuição da indústria do cinema, a Noite se tornou um espaço de produção e distribuição para o coletivo. Os eventos chamados de Mostra Anarca Filmes de Cinema e Vídeo foram realizados na Casa NEM (Lapa), no Galpão Bela Maré (Favela da Maré), no Espaço Saracura (Gamboa) e na Void (Madureira) — espaços acolhedores à pluralidade de gênero, sexualidade, classe e raça. A Casa NEM foi o primeiro lugar de apresentação dos filmes e performances desse Coletivo. Na 1ª Mostra Anarca Filmes de Cinema e Vídeo (2017), foram exibidos *Migues* (2015), *Desmonte* (2016), *Trópico Terrorista* (2016), *Bad Galeto: No limite da Morte* (2017), *X-Manas* (2017) e a retrospectiva de vídeos de festas e manifestações culturais registradas desde 2015. Nas festas, onde essas produções eram apresentadas, havia sempre um vínculo político já que por ser um lugar de acolhimento para LGBTs em vulnerabilidade econômica — lugar de referência para pessoas trans que em situação de rua e/ou desamparo, podiam morar, estudar em pré-vestibulares e articular com movimentos e indivíduos aliados. Nesta Casa, a equipe da Anarca também registrava performances, shows e convidava DJs para discotecagem, como é o caso de MC Katrina, trabalho de Jota Mombaça, que canta e performa: “Eu meto bala...”, seguida do refrão: “...em quem vier tapar meu cu com sua bíblia”. (RAMOS, 2019)

O filme *X-Manas* (2017), de Clarissa Ribeiro, um dos primeiros do coletivo Anarca Filmes, também cria, a partir da montagem, uma dialética entre os processos de desenvolvimento urbanos em curso no Recife e os gestos do seu grupo de amigas do universo das festas que frequentava. Como relata Clarissa Ribeiro, ao pensar o processo de *X-Manas*, o modo de produção da Anarca Filmes começa em contato com coletivos que produziam festas *queer* em Recife:

eu e Amanda fomos para Recife e encontramos Paulete Lindacelva, foi quando eu fiz o *X-Manas*. Inicialmente era um documentário. A minha intenção maior ali era registrar as minhas amigas, as pessoas que eu conheci lá e que foram super importantes naquela época, que eu estava

descobrir a minha própria sexualidade. Eu queria também registrar o *night life* de Recife. Estava tendo várias festas, como, por exemplo, a Infecciosxs e a KIKA. Quando eu cheguei em Recife, Paulete falou que tinha gravado um material e queria que eu editasse para ser o *teaser* da festa KIKA, e simplesmente era um material de filme pós-pornô. Era muito rico, era todas elas transando num sexo super experimental — tinha sexo de sovaco —, são as cenas que estão lá no *X-Manas*. Então eu na verdade nem dirigi essas cenas do filme. As festas aconteciam de forma independente. A entrada era dois reais, mais barato do que a passagem de ônibus no momento. Tinha um encantamento assim pela liberdade dos corpos, como aquilo era vivido. A linguagem de gênero veio consciente só na montagem. Enquanto eu estava gravando, eu tinha a intenção de fazer um registro documental daquelas performances, mas não é um registro documental do cotidiano das pessoas. Era um registro documental daquelas performances mesmo. Aquele primeiro ato é muito isso assim, a gente combinou de se encontrar, de se montar e de sair na rua e ver o que ia dar. Não foi como chegar lá e dizer que vou filmar o dia a dia daquelas pessoas enquanto elas estão em casa ou enquanto elas estão saindo pra trabalhar. Na hora de montar eu achei que não tinha um filme ali, não estava dando uma liga, mas aí muito inspirada pelo filme da Amanda, que é o *Waleska Molotov*, que é uma ficção científica declarada e inspirada também pelo cinema, eu comecei a pensar nas possibilidades da ficção. Eu e Amanda gostávamos muito de *Fuga de Nova York* (1981), que é um cinema B hollywoodiano, do John Carpenter, o grande João Carpinteiro (risos). E começou esse processo de entender como através dessas fabulações de ficção científica eu poderia pensar um futuro que está falando muito do presente e transpor isso para entender como ia funcionar na montagem.



Figura 46: Imagens captadas no processo de realização do filme *X-Manas* (2017).

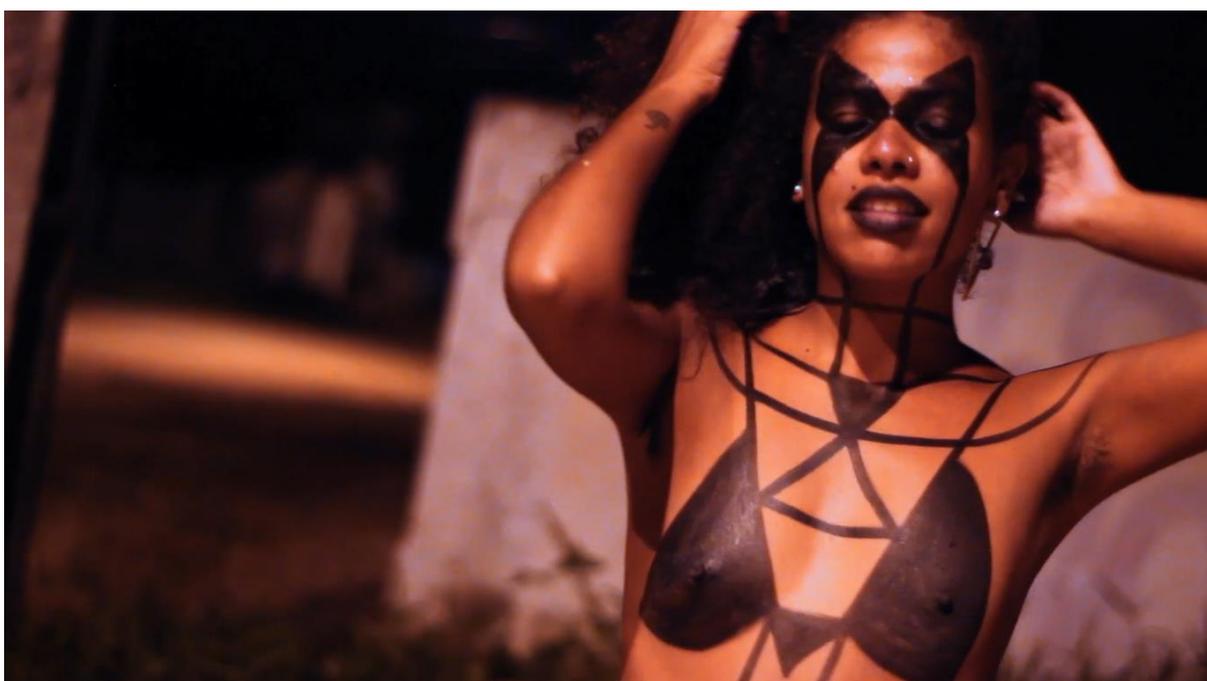


Figura 47: Imagens captadas no processo de realização do filme *X-Manas* (2017).



Figura 48: Imagens de arquivo utilizadas na montagem do filme *X-Manas* (2017).

Nota-se, no relato de Clarissa, uma passagem fluida do audiovisual — meio para constituir o campo comum de produção de experiências —, por um lado, e as próprias festas, como esse meio que proporciona as performances que relançam o desejo de fazer filmes, por outro lado. A ficção emerge, na montagem, como uma maneira de criar sentido para as experiências inaugurais proporcionadas pelo ato de camerar pela cidade, que se confunde com o ato de habitar a suspensão espaço temporal de uma festa ao se deslocar os hábitos e modos de percepção cotidianos. Como vemos nas imagens, esses corpos andam por ruas vazias, pelas margens da cidade, talvez porque essas montações⁹⁵ de roupas, cabelos e maquiagens, que possibilitam essas performances de gênero e experimentação do corpo, escapem dos trânsitos costumeiros dos habitantes locais, proporcionando gestos imprevistos e exigindo a construção de um campo comum que os possibilite e sustente. Os arquivos, extraídos em buscas livres na internet, ajudam a criar novas ligações para reunir essas margens, costurando essas imagens do presente com um Recife do futuro. Essa ação da montagem evidencia como esses gestos do coletivo podem ser lidos como um rompimento com o presente histórico, da ordem então estabelecida na cidade do Recife.

⁹⁵ “Montação” é uma gíria *queer* que designa um modo de se vestir extravagante, que reforça as performances de gêneros desejadas.

Um dos tantos *teasers* para festas que Clarissa menciona em sua fala é *Infecciosxs y Tombadas* (2015), com pouco mais de um minuto de duração. No filme, bixas⁹⁶ montadas andam pelo espaço asséptico e vazio das proximidades do Palácio do Planalto, em Brasília. Efeitos digitais produzidos na montagem possibilitam construir a ficção de uma explosão dessa arquitetura. A montagem não linear, com repetições incisivas dos planos, constrói uma temporalidade dilatada que convida o espectador a se ater aos gestos e à coreografia das ações, notadamente errantes na deriva proporcionada pelo camerar. A estabilidade da paisagem é perturbada pelos efeitos digitais na pele da imagem e pela construção de uma banda sonora imprecisa, que joga com falas soltas, entrecortadas sobre a música da trilha, provocando uma espécie de cacofonia, mais do que um discurso. A presença da câmera permite que se preencha o espaço *caminhando*, com a leveza e a alegria dos gestos que advêm dessa ação.



Figura 49: *Infecciosxs y tombadas* (2015).

⁹⁶ A grafia com “x” segue a utilização do termo tal como se dá com o grupo estudado, que o utiliza de modo não pejorativo.



Figura 50: *Infeciosxs y tombadas* (2015).



Figura 51: *Infeciosxs y tombadas* (2015).

Assim como os corpos em suas experiências coletivas evidenciam as suas possibilidades de construção e desconstrução, possibilitando gestos inaugurais que compõem a coreografia das bixas, os efeitos digitais das imagens também enfatizam uma recusa a uma percepção naturalista dos espaços, evidenciando o caráter produtivo do fazer fílmico. Não se trata de registrar o trânsito dos corpos pela cidade, mas sim, como disse Lorrán, de permitir perceber o ato de olhar como um gesto que provoca outros gestos

imprevistos, como o que surge com a errância e as danças das pessoas filmadas. As montagens experimentais, com diversos recursos digitais, buscam sublinhar essa percepção construtivista do cinema, como campo de produção de desvios do costumeiro e do já sabido, nunca de mera reprodução direta da realidade. Ponto de ver, em vez de ponto de vista⁹⁷, ou, quem sabe, um fazer-se. Um fazer-se que se mantém no infinitivo, porque gera outros fazeres, dos filmes às festas, das festas aos filmes. O filme como convocação para a festa, e a festa como convocação para que se realize essas peças audiovisuais. Essas pequenas peças audiovisuais circularam na internet como panfletos. Não pela comunicabilidade direta que costuma caracterizar esse tipo de produção de transmissão de conteúdos políticos, mas pelo desejo de construção de coletividade, de passar de mãos em mãos, ou de *cliks* em *cliks*, proporcionando novos movimentos, territórios e, quando possível, mais festas para se dançar em nome da vida.

⁹⁷ Para rememorar a distinção entre “ponto de vista e “ponto de ver”, o leitor pode retomar o capítulo dedicado a Deligny, no qual se destrincha essa diferença.

4.2.2. Tudo é academia, mas o meu corpo não é



Figura 52: Registro de trabalho de Tadáskia *Atrás do muro* (homenagem à Matheusa Passareli) (2018), da série *Exercício elementar de vitalidade*.



Figura 53: Registro de trabalho de Tadaskia *Atrás do muro (homenagem à Matheusa Passareli)* (2018), da série *Exercício elementar de vitalidade*.

Este trabalho de Tadaskia foi realizado no evento Noite estranha: cuidado, convivência, agência, no espaço de arte Despina, no Rio de Janeiro, em 2018. As curadoras Sabine Passareli, Clarissa Ribeiro, Marta Supernova e Lorrán Dias descrevem o encontro como “ato-intervenção em diálogo com a vida, obra e poética de Matheusa Passareli, artista negrx e não-binárix assassinadx aos 21 anos no Rio de Janeiro em abril de 2018”.⁹⁸ O trabalho de Tadaskia, *Atrás do muro (homenagem à Matheusa Passareli)*, consiste na construção de um muro, realizada com o corpo da artista no contato com o cimento e os tijolos, coberta com um vestido costurado por ela e sua irmã, da marca que chamaram “nósjunte”. Ao terminar a construção, Tadaskia retira o vestido, que deixa no espaço como vestígio de seu corpo, e assopra o plástico que fura o muro, não necessariamente nessa ordem. Talvez não importe tanto a estabilidade da matéria sólida que fica no espaço, mas as ações do fazer. Trata-se, como o nome da série que abarca o trabalho explicita — *Exercício elementar de vitalidade* —, de um “exercício”. Exercício

⁹⁸ Registros dessa noite podem ser encontrados no site da Despina. Disponível em: <http://despina.org/noite-estranha-cuidado-convivencia-agencia/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

de construir, exercício de respirar e exercício também de deixar vestígio. Vestígios de passagem entre um e outro lado do muro, entre abrigo e desabrigo, presença e ausência, visibilidade e invisibilidade. É uma homenagem à Matheusa Passareli, artista, escritora e estudante universitária que estava para se formar em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, mesmo curso concluído por Tadáskía.

Sabine Passarelli, irmã de Matheusa, artista e terapeuta ocupacional, foi uma das participantes mais assíduas da residência artística ANTI, realizada pela Anarca Filmes. No encerramento, disse que diante daquele coletivo sentia-se acolhida para conclamar justiça por sua irmã, assassinada meses antes do evento, em abril de 2018, na cidade do Rio de Janeiro. Muitos trabalhos das amigas, como esse de Tadáskía, têm sido feitos pela memória e em homenagem à Matheusa. Na residência, elaborei junto à Sabine e mais duas amigas, Anis Jaguar e Arda Nefasta, um filme que evoca sua memória, chamado *Fazemos da memória nossas roupas* (2020). Quando Tadáskía viu o curta-metragem ficou emocionada, pois a blusa que Sabine vestia e dizia, no filme, ser uma “herança mágica e material de sua irmã”, era um presente que Tadáskía tinha dado à Matheusa. No final do filme, as três amigas, Sabine, Anis e Arda, dançam com roupas vermelhas que elas mesmas costuraram, como a que Tadáskía usou em seu trabalho, desenhada por ela e costurada por sua irmã. Coincidências ou reverberações nem sempre conscientes?

Uma vez, jantando aqui em casa com Anis e Arda, que participam do *Fazemos da memória nossas roupas*, lembramos da residência e Arda falou que era uma “anarca”. Achei bonito o coletivo proporcionar uma possibilidade de subjetivação para ela. Enquanto escrevo este capítulo estou recebendo na minha casa a Vini Ventania Xtravaganza, que, assim como as Passareli, veio do interior para o Rio de Janeiro para ser a primeira geração de sua família a cursar uma graduação em universidade pública, como é o caso também de Tadáskía, de Lorrán e de tantas outras que frequentam as festas desse coletivo. Viní Ventania Xtravaganza, que agora mora em São Paulo, veio para realizar o novo filme de Clarissa Ribeiro, que também é feito pela memória e em homenagem à Matheusa Passareli. Um dia desses, de noite, enquanto escrevia a tese, quando Vini chegou do ensaio, estava revendo *Era uma vez, Brasília* (2017), de Adirley Queirós, e ela ficou encantada com a capacidade lúdica e inventiva do filme, feito com tão poucos recursos. Aproveitei o projetor ligado e mostrei a ela meu filme realizado na residência. No dia seguinte, ela me mostrou um vestido feito pela sua irmã Vitória Ventania Xtravaganza para uma performance e me pediu o link do meu filme, que *passou* imediatamente para a irmã. Pode a arte ser um campo de exercício de vitalidade que abre

passagem entre o desabrigo e o abrigo, a ausência e a presença, a invisibilidade e a visibilidade? Pode a arte agir como o muro de Tadáskía, que é ao mesmo tempo um suporte e uma *passagem* do ar que ela respira? Será que uma memória pode construir um campo comum de experiências inaugurais que suscitam gestos imprevistos?

A partir dessas perguntas, me aproximo do filme *A luz, Matheusa, Sabine e Salacione Passareli* (2020), realizado por Sabine também pela memória e em homenagem à sua irmã Matheusa. O filme, comissionado pelo projeto curatorial TV Coragem, de Lorrán Dias, foi realizado durante a pandemia por Sabine na casa de sua família em Rio Bonito, onde passou sua infância. Sabine realizou o filme sozinha, mas o processo serviu como campo de *passagem* para esse comum tão vasto que se aglutina em torno da memória de Matheusa, moldando construções que ecoam o nome da série de Tadáskía: *Exercício elementar de vitalidade*. O filme de Sabine, *A luz, Matheusa, Sabine e Salacione Passareli*, consiste em imagens produzidas *camerando* pelo quintal e pela casa de seus pais e arredores. Na montagem, Sabine acrescenta um áudio de Matheusa. Trata-se de uma fala pública da sua irmã sobre os direitos e acessos à arte e educação na cidade do Rio de Janeiro, realizada em 2017 no espaço de arte Capacete, então localizado no bairro da Glória. Sabine Passareli, sendo uma profissional tanto da arte como da clínica, em sua atuação enquanto terapeuta ocupacional da rede pública de saúde, escolhe se definir como “fazedora”. É a partir desse *entre*, entre a arte e a clínica, que realiza o fazer do filme:

Eu me defino enquanto fazedora. Como terapeuta ocupacional eu trabalho utilizando o fazer como um modo de criação de recursos lúdicos. Por isso, também sinto que consigo caminhar pelo campo da arte. Eu não tenho uma graduação em artes visuais ou em qualquer especificidade artística, todo o meu processo artístico se dá de maneira autodidata e também a partir das articulações das pessoas que eu conheço e que eu me relaciono — muitas amigas que estão cotidianamente produzindo e que me incentivam. No caso deste trabalho, *A Luz*, esse nome foi um nome dado pela minha mãe, Salacione. Perguntei a ela, depois de já ter elaborado todo o processo de filmagem, como seria um nome possível, porque sinto que é um trabalho colaborativo. Não é um trabalho só meu, é um trabalho que é meu, mas também é da minha mãe, é da minha irmã, é da Bianca Kalutor [artista e educadora presente da roda de conversa em que Matheusa falou], é da Lua Estrela, por ter gravado o áudio que eu utilizei no filme. Aquele áudio que eu usei é como uma outra camada do que eu estava intencionando fazer. Tenho algumas questões que me atravessam muito fortemente em relação à privacidade e à intimidade, à exposição, a diferença entre uma exposição forçada e uma exposição criada e consentida. Esse convite da TV Coragem recebi com muita

felicidade, o que me deu a possibilidade de a partir do meu ócio, da minha experiência de construção do cotidiano, criar algo que não necessariamente precisaria ter um roteiro pré-estabelecido. Com a terapia ocupacional, aprendi sempre a rasgar os roteiros. Por isso que gosto mais das coisas que faço de maneira intuitiva. Em processos como esse filme, *A Luz*, que eu nem sabia, nem imaginava que ia se tornar um filme na verdade — não fiz pensando que seria um filme, é importante dizer —, fiz um registro da performance que eu estava tendo como a ação de gravar a partir de uma perspectiva que não fosse uma perspectiva externa ao meu corpo, mas uma perspectiva produzida pelo corpo, imagética. Produzi a gravação das plantas, da terra, do meu pé. Eu gravando o meu próprio pé, caminhando na terra, gravei o meu olhar para com a minha mãe, o meu olhar para com a rua, o céu. Só após ter juntado todos os materiais, que eu sentia que era o vestígio produzido no processo de performance, da gravação, da intervenção, eu recebo um **sopro** no meu ouvido, uma intuição de escutar o áudio que eu já havia escutado, mas que eu não sabia uma possibilidade de canalizar aquele material, de compartilhar, de tornar público. A partir dessa intuição, percebi, também a partir do que a Mateusa estava trazendo, principalmente uma fala sobre o movimento de deslocamento para um texto acadêmico e como também fazer desse contexto um espaço de subversão. Percebi que fazia sentido. Eu até disse para Maria quando eu coloquei o áudio com a imagem muito precariamente porque o programa que eu estava usando estava muito lerdo. Não fui prestando atenção no que estava colocando, fui só cortando as imagens no meu celular e montando no computador. Não tive um controle muito incisivo também sobre esse material, senti que ele foi colocado ali de uma maneira que me deu a possibilidade de compartilhar a voz da Mateusa e que me fez sentir também que seria um presente pra Lorrán, pra TV Coragem, seria um presente para amigas como a Maria Bogado, que intimamente compartilharam comigo momentos muito profundos de uma transformação da minha percepção de mundo e também de desenvolvimento da minha maturidade, de compreensão que eu posso sim criar coisas que podem ser experienciadas por outras pessoas. Encaro como um processo terapêutico ocupacional. Minha perspectiva é interdisciplinar, como se eu estivesse me articulando com esse campo do cinema para criar o processo terapêutico. Para eu... e para seja lá quem for atravessar o fato do assassinato da minha irmã. E isso se deu num contexto íntimo — eu, minha mãe, meu pai —, e a possibilidade de reescutar a voz dela e olhar também a relação com a imagem, mas também de intencionalmente entregar para as pessoas, mesmo que muito superficialmente ou minuciosamente, essa sensação... de que eu estou bem, eu estou bem a ponto de conseguir articular o meu o meu pensamento e produzir algo que possa ser acessado por outras pessoas. É, é isso, mas o mundo também é mais do que isso, né? (nesta transcrição, o grifo da palavra “sopro” é da autora)

Desse processo de realização do filme *A luz, Matheusa, Sabine e Salaciona Passareli*, vale destacar essa postura da realizadora (ou “fazedora”, como prefere se nomear) de se abrir à intuição, permitindo que gestos e sentidos se criem na própria ação do fazer. Essa recusa à pré-determinação, de quem aprendeu a “rasgar roteiros” na prática

da terapia ocupacional, é uma ética para se abrir às forças vitais ainda não sedimentadas em palavras. Permite-se, assim, a emergência do não saber — ou de um saber próprio do corpo com suas camadas de memória não conscientes. A câmera, mais do que registrar algo, é um objeto que dispara o movimento de um corpo no espaço, registra seus deslocamentos, esses traçados pelos arredores. Na montagem, esses restos do movimento arquivados em imagem ativam uma memória que vem também em movimento. A palavra utilizada por Sabine é precisa, ela diz que a intuição de utilizar o áudio da irmã veio como um “sopro”. A fala da irmã vem como uma passagem de ar, como um possível *exercício elementar de vitalidade*. No fim do processo, a união entre a imagem desse corpo em movimento e da voz de Matheusa, que fala justo sobre deslocamento, se dá com a montagem. Essa composição permite que Sabine compartilhe simplesmente que, apesar de tudo, está conseguindo alcançar uma construção que revela estar bem, construção a ser compartilhada com outros, ampliando o alcance desse sopro de vida materializado pela voz de Matheusa.

A montagem, feita intuitivamente, de modo tateante com um programa precário, às margens da racionalidade, produz conexões precisas entre imagem e palavra, entre o corpo de Sabine em ponto de ver e o que a voz de sua irmã diz nesse fluxo de falar. No final de sua fala, Matheusa diz que "todas as relações são relações" e que a potência do cinema emerge justamente ao se desestabilizar a percepção do espaço filmado, colocando-o em relação com esse arquivo do passado. Com a montagem, a realidade filmada abre-se ao real das relações. Matheusa diz também que "todas as definições são acadêmicas. Tudo é academia, mas o nosso corpo não é". A opção de Sabine de filmar não a partir de pré-definições, mas ao deixar-se levar pelo movimento de seu corpo, a exime de agir a partir de um saber imposto, possivelmente autoritário, tomando ideias como abstrações que se podem simplesmente acoplar a um território, esquecendo-se de suas especificidades. A escolha pela ação intuitiva de Sabine, pelo contrário, reforça a vitalidade das relações, do saber que se produz somente no ato do fazer-se.

Já mais para o final do filme, depois de um tempo de imersão no território do quintal, das árvores, da terra, do pé no chão, Sabine aponta para o asfalto, visto a partir do quintal. Aproximadamente nesse momento, a voz de Matheusa diz, em *off*: "as linhas do asfalto são acadêmicas". O asfalto é algo projetado e produzido por um poder mediado por instituições, bem diferente do quintal, aberto a um processo de composição menos rígido. Logo depois, aparecem imagens das copas das árvores com a câmera rodando bastante, enfatizando justo essa relação intensa do corpo. O agir em rotação desfaz as

formas já imprecisas dos galhos emaranhados, desfazendo, junto, a possibilidade de se olhar para aquelas árvores como uma coisa estável. No final, quando aparece Sabine e sua mãe Salacione andando na rua, com a câmera voltada para seus rostos, esses corpos já no asfalto, não há som direto, mas um silêncio total. Quebra-se uma convenção naturalista, que exigiria a presença da paisagem sonora. O silêncio artificial pode funcionar como uma lacuna aberta, possivelmente convocando a criação de novas relações com a imagem daquele espaço. O silêncio pode ser preenchido, por exemplo, pela memória da fala que acabamos de ouvir.

Como disse Anita Leandro, em nossa conversa, a montagem opera ao mostrar

o documento sonoro com essa imagem pura do presente, que não é uma imagem narrativa, não é uma imagem que conta uma história ou que ilustra o documento. A imagem traz uma outra fala: a fala do presente, a fala do luto, a fala de alguém que se coloca de pé e filma. De alguém que vê a beleza do mundo e se emociona com ela e registra aquilo.

O processo de realização desse filme, como *exercício elementar* e comum de *vitalidade*, reage à dor e surge como uma prática coletiva de produção de justiça. A experiência da fala pública de Matheusa atravessa a intimidade de Sabine. A montagem relança essa fala em um campo de debate público, conclamando a necessidade de um compartilhamento das responsabilidades e da agência coletiva. Tomando emprestada a imagem que usei para me relacionar com o cinema de Adirley Queirós, com a produção do filme, essa memória decola do quintal.

Sobre a dimensão coletiva, sinto que esse trabalho tem o dedo das minhas professoras, da minha mãe, das minhas avós, tem os dedos das pessoas que me suportam e que me fazem sentir... Sinto que o processo de criação demanda confiança e autoestima. Todas essas pessoas que de alguma maneira atravessaram o filme atravessam porque elas me dão suporte e eu de alguma maneira posso oferecer suporte a essas pessoas. Por isso também coloco no campo do cuidado, esse fazer é como um recurso terapêutico. Em processos onde eu me sinto satisfeita como esse do *A Luz*, me sinto satisfeita porque percebo que não é só sobre mim. Quando falo sobre a minha espiritualidade é porque estou cotidianamente buscando recursos de perceber que a vida é muito mais do que isso daqui. Porque eu não estou satisfeita com isso aqui. Por mais que compreenda a importância do agora e das relações que se dão no agora. E eu aceito. Só que existe algum tipo de rebeldia, talvez seja essa a palavra dentro de mim ou de algo que precisa ser extravasado, canalizado, e que eu venho fazendo isso de maneira que é uma palavra que eu gosto, que é inocente. Por negar o macho, o símbolo contrário a essa inocência cuidada e segura, consigo ainda com 25 anos, me tornando uma pessoa cada vez mais adulta, me compreender também

enquanto uma pessoa que é atravessada por inocências, por coisas que — não sei se inocência talvez seja uma palavra que... talvez vocês possam me ajudar a escolher uma outra palavra — eu estou trazendo aqui de um sentido de que isso eu faço porque eu preciso fazer. Faço porque eu sinto que isso precisa existir. Seja por uma solicitação de trabalho ou por estar junto com as minhas amigas.

É ao construir um campo comum de experiências, em que uma pessoa age como suporte da outra, que se possibilita um ato de “rebeldia”, inocente porque não programado, mas como emergência da sensação de se sentir em relação sempre imprevista com o outro.

Um dos trabalhos mais bonitos de Matheusa Passareli é a série de esculturas chamadas *Corpos Estranhos*. São bolas envoltas com diferentes qualidades de linhas e tecidos com distintos materiais em seus interiores, resultando em diferentes pesos e texturas. Matheusa falava muito em “objeto relacional”, palavra que entrou para o vocabulário das amigas a partir de sua mediação e hoje ajuda Lorrán Dias, por exemplo, a pensar o audiovisual como ferramenta relacional. Muita gente não sabia que esse termo poderia ser uma referência à Lygia Clark, e o fomos usando em nosso cotidiano a partir dessa apropriação da Matheusa. Foi esse uso que me motivou a articular, nesta tese, o pensamento de Lygia Clark com a produção contemporânea de minhas amigas. As esculturas *Corpos Estranhos*, de Matheusa, eram feitas para serem tocadas — algumas têm alfinetes, que podem machucar e exigem um toque cuidadoso, outras são mais confortáveis, o que não é possível saber antes, apenas pela distância da visão. Os *corpos estranhos* são um chamado a aprendizagem do convívio pela abertura à relação com o desconhecido.

Conheci Matheusa em 2017 em uma sala de aula, na Casa França Brasil, a menos de vinte minutos a pé da Casa Nem, espaço de acolhimento de pessoas LGBTQIA+ e de realização do curso de pré-vestibular comunitário Prepara Nem, dedicado a facilitar o ingresso de pessoas trans na universidade pública. Na época, o espaço era coordenado por Indianara Siquiera, militante pelos direitos dessa comunidade e das prostitutas. Um dia, em sala de aula, em um curso de artes, comentaram uma performance que Indianara havia realizado. Matheusa me perguntou se alguém havia perguntado a ela se ela entendia sua “performance” enquanto arte. Fiquei pensando nas distâncias simbólicas que separavam Indianara de nós naquele momento, fazendo sua presença emergir como um objeto de pesquisa. Talvez a poética dos *corpos estranhos* seja um convite a desfazer linhas de separação entre certos corpos e espaços, propondo uma pedagogia da relação. Talvez uma

pedagogia da relação que não tome o outro como objeto, que permita a construção de institucionalidades que sustentem com mais força a sobrevivência das pessoas ou territórios estudados, convocando uma luta por direitos mais ampla.

Em geral, as escritas acadêmicas não devem acabar com citações, mas com a palavra final do autor que rege o discurso, amarrando as falas dos outros com suas próprias interpretações. No entanto, com o intuito de reforçar o desejo de escuta que mobilizou esta escrita, gostaria de finalizá-la com uma citação na qual constam algumas conclusões de Sabine acerca da nossa conversa, e que tocam o ponto mais fundamental de todos esses fazeres aqui debatidos — a articulação entre ética e justiça. Ela descreve como sua ética se dá em uma produção de vida e de sentido articulada com o território no qual elas se fazem, e como essas práticas podem agir como um ato de justiça no presente. Creio que Sabine propõe um caminho para um cinema de classe “de território”, como o pensamos ao estudar Adirley, sem transformar conteúdos culturais em valores abstratos, que podem servir ao uso reacionário, como vimos ao citar Guattari⁹⁹.

Tem um movimento também que a terapia ocupacional fortalece muito dentro de mim, que é trabalhar com o que eu já tenho acesso. Sempre também tendo como objetivo acessar outras materialidades, outros recursos, outras estruturas, mas inquestionavelmente sempre partir do ponto onde eu estou ou das coisas que já estão ao meu alcance. Só sou uma pesquisadora porque me descobri cartógrafa. Sinto que, no meu processo acadêmico, tive muita dificuldade enquanto pesquisadora, mas só percebi que eu poderia ser pesquisadora quando eu compreendi que enquanto... esse fazer... promovo algum tipo de transformação no território que eu pesquiso e esse território é existencial, usado e... Assim, esses territórios promovem algum tipo de mudança em mim. A gente já está tendo essa conversa de alguma maneira articulada por essa institucionalidade acadêmica, é importante dizer isso. Como quando a Mateusa fala das linhas do asfalto serem acadêmicas, da produção acadêmica na realidade, de quem acessa a universidade. O exemplo da academia é um exemplo sobre acesso a bem público, acesso a garantia de direitos. Sinto que essa inocência ela também é encontrada na fala da Mateusa, porque ela faz essa fala antes de ser assassinada. E ela é assassinada na cidade do Rio de Janeiro, assassinada. Foi a cidade que ela foi pra estudar. Ela se desloca desse contexto aqui das imagens e, quando ela se encontra nesse local, ela tem a vida dela limitada. E aí

⁹⁹ No subcapítulo “O Golpe Do Sensível”, desenvolvemos a diferença elaborada por Adirley Queirós entre um “cinema de classe moralista” e um “cinema de classe de território”. O primeiro, apresentaria questões de classe de modo conteudístico, mostrando temáticas supostamente caras à classe em questão. O “cinema de classe de território”, por sua vez, apresenta necessariamente um modo de fazer que se constitui a partir de uma consciência de classe e o seu sentido político é indissociável do modo de produção. O “cinema de classe moralista” por separar as relações imanentes de vida e território implicadas no ato de realização dos conteúdos abordados, pode ser considerado “cultural” na acepção de Guattari, Como vimos, o pensador francês considera a “cultura” um conceito reacionário por remeter a uma separação entre a produção simbólica e as relações de troca reais em um determinado território.

eu sinto que a inocência... ela transcende esse ato meu de vir a filmar, mas é também encontrada no que pode talvez ser um paradoxo para mim. Sinto que pode ser que esses recursos digitais nos dão essa possibilidade de pegar um celular e gravar algo, seja áudio ou vídeo, e depois você trabalhar em cima disso tem algo aí que eu mesma não compreendo, que fala de reprodutibilidade técnica, produção, e vai também trazer outros atravessamentos discursivos sobre até mesmo o campo do cinema, da produção a partir do momento que também os recursos começam a serem transformados. Você tocou num ponto que pra mim é o mais sensível de todos, é o gesto; quando o gesto é limitado ... pra mim começam os meus passos num campo minado, porque eu não gosto de ter os gestos limitados, e a Matheusa ela faz um apelo pelo saber acadêmico, porque ela sabe que a organização do pensamento e também a articulação institucional são recursos que vão nos... que poderiam garantir a sobrevivência... desde que esses saberes e a institucionalidade pública seja cuidada, para que a gente continue tendo acesso. São recursos da gente ... de espaços de lugares de fala, de experiências do corpo que não são...que não acontecem na rua também. O saber da rua é importante, o saber da casa é importante, mas existe o... Enquanto professora aqui, compreende Anita? Existe o papel da Maria enquanto doutoranda. Também nesse processo existe o papel ocupacional das edos estudantes que estão acompanhando aqui esse nosso diálogo, e nada disso é por acaso. É tudo de uma estrutura e o meu apelo é que a gente consiga ter forças e usar da nossa proatividade para fazer justiça. E eu sinto que é isso que eu tenho para dizer hoje, gente. Compreendo a justiça institucionalizada que você traz, só que eu estou falando da justiça que a gente vai precisar... fazer com as nossas mãos, e eu não estou falando de violência, estou falando dos nossos processos de fazer a vida, de se fazer na vida. Sinto que preciso exercer... Não posso esperar a justiça institucionalizada. Na minha vida essa é uma dimensão que é muito morosa até no que atravessa o filme; por isso também eu acredito que... talvez é uma outra palavra também, já não seja mais justiça. É, é direito à vida, é direito à experiência estética, à criação de significado, à crítica institucional também. Esse é um trabalho que foi publicado pelo Instituto Moreira Sales. Existe também essa institucionalidade. A Mateusa não acessa esse espaço com os próprios pés dela, mas eu faço questão de que ela esteja ali, porque eu estou ali e é uma maneira também de fazer justiça. Eu também não acredito que o cinema vá dar conta de fazer justiça sozinho, assim como eu não acredito que a terapia ocupacional vai dar conta de fazer essa justiça sozinha, mas, enquanto a gente se articular e conseguir dialogar, há esperança. Disso eu não tenho dúvidas.

4.3 Cinema é rima: o tempo do desenquadro (Lincoln Péricles)

Uma das primeiras músicas de que tenho lembrança na vida é “Mágico de Oz”, dos Racionais MCs, que meu tio me apresentou no ano de lançamento de *Sobrevivendo no Inferno* (1997), quando eu tinha cinco anos de idade. Como a faixa começava com a fala de uma criança e apresentava a figura de um mágico, ele, que estava viciado naquela fitinha cassete, considerou que poderia ter um apelo infantil. Lembro de uma sensação de angústia ao ouvir o relato de violência na voz de uma criança, e também de uma sensação difícil de explicar diante da evocação de fé reiterada no refrão. Parece que a música se situa entre a narração de uma realidade e um gesto de possibilidade de suspensão dessa realidade por meio da fé. Ao longo dos anos, reouvindo, fui me dando conta de outra dimensão política da letra, própria de sua construção poética: a crítica. A narração é toda permeada por reflexões que convidam o ouvinte a se questionar sobre as bases constitutivas das relações sociais de poder e saber que moldam o presente descrito: a realidade da periferia de São Paulo na década de 1990. Um dos versos mais fortes de “Mágico de Oz” se situa na descrição da passagem de uma criança preta e periférica pela cidade quando vê a vitrine de uma loja: “pelo reflexo do vidro ele vê seu sonho no chão se retorcer”. Trata-se de um jogo relacional entre desejo, consumo e — uma faceta especialmente cara ao cinema — enquadramento. A vitrine *enquadra*. De um lado, no interior, objetos a serem vendidos, de outro lado, no exterior, o reflexo do menino. Esse reflexo situa o sonho no chão. Será que uma variação de enquadramento poderia ressituar o sonho? Vale, por ora, perceber como o enquadramento da vitrine é um amálgama temporal. A vitrine é um vestígio de uma história das relações de produção que situam os objetos e seus valores de determinada maneira, bem como incide sobre os sonhos e perspectivas de futuro de quem avê.

Os filmes de Lincoln Péricles são filmados, em geral, no Capão Redondo, onde nasceu e viveu sua infância e juventude. No entanto, esse território é entremeado ora por sequências que apresentam os trânsitos dos personagens por outros espaços da cidade, ora por imagens de arquivo extremamente heterogêneas que, com os cortes bruscos da montagem, entrecortam a paisagem local. A presença de longas conversas ou

depoimentos sobre o cotidiano das pessoas filmadas é recorrente, tanto nos filmes mais ficcionais como nos mais documentais. A fronteira entre documentário e ficção, aliás, nunca é totalmente rígida em seus filmes. Nos processos de realização, interessam, primordialmente, dois vetores: escuta e observação. Mais do que de premissas prévias de um modo de registro ou outro (ficção ou documentário), as formas e o sentido advêm especialmente do tempo que se dedica a observar ou ouvir. Trata-se de um tempo determinado não por intencionalidades exclusivas de uma forma que se almeja forjar, mas das tramas de afeto constituídas pelas relações de convívio aquém e além dos filmes. O fazer fílmico, no caso de *Lincoln*, parece nunca registrar uma realidade dada — ou previamente enquadrada, poderíamos dizer —, mas se apresenta como exercício permanente de *desenquadro*. O desenquadrar, como veremos, é também um amálgama temporal que rearticula, no presente, as relações entre os vestígios do passado e as possibilidades de futuro.



Figura 54: *Enquadro* (2016).



Figura 55: *Enquadro* (2016).

O uso de cartelas é recorrente nos filmes de Lincoln. O embate entre palavra e imagem leva os filmes para além do visível e nos convoca a perceber nos espaços não só as presenças, mas também as ausências. Esta frase “Nenhum filme trará os que morreram de volta”, inscrita no filme *Enquadro* (2016), convida o espectador a pensar nos limites do cinema enquanto campo de ação política. Para Lincoln, que diz não se identificar com o meio do cinema, mas sim com o meio da quebrada (PÉRICLES, 2016), o fazer fílmico está sempre imbricado com ações militantes. O cinema, contudo, não se reduz à militância, e vice-versa: “as pessoas sempre achavam que eu era militante demais para ser cineasta e cineasta demais para ser militante. E quando eu comprava esse discurso dos outros eu ficava em um não-lugar”¹⁰⁰. Tanto cinema como militância podem ser modos de operar *desenquadramentos* nos lugares, de ampliar as possibilidades de vida em um dado território. O não lugar, assim, pode ser assumido positivamente como esse ponto de cruzamento entre um território dado e uma ação política que pode transformá-lo, que pode criar novos “lugares”, novos campos comuns para o compartilhamento de experiências inaugurais. O fazer fílmico pode se aproximar do modo cartográfico tal como se dá com a prática de Deligny: a cartografia não surge como modo de mapear um campo existente, mas de intervir em um meio para alterar as relações que nele se dão.

Enquadro é filmado em preto e branco, à noite. O título do filme se refere a uma gíria paulista para averiguações policiais — uma averiguação policial pode ser chamada

¹⁰⁰ Fala realizada em novembro de 2021, no Capão Redondo, em conversa para a tese.

de “enquadro”. A câmera percorre especialmente ruas vazias, evidenciando não tanto a visibilidade dos espaços, mas, com bastante força, o movimento do corpo que os percorre e a própria textura da imagem. O interessante é que o corpo só se insinua no rastro de seu movimento e nunca aparece como uma forma fixa devidamente *enquadrada*. O corpo está sempre em *desenquadro*. Lincoln frequentemente associa a câmera a uma arma. Se a câmera é uma arma, aqui nenhum corpo aparece como alvo. A câmera talvez dê suporte e segurança para o corpo que filma habitar o espaço em um *caminhando*, a partir de um *camerar*, que acontece no espaço da quebrada, apesar dos reiterados impedimentos policiais. Para Lincoln, o cinema é frequentemente realizado como se fosse mediado por uma arma porque produz um modo de se relacionar que nunca é “natural” ou “espontâneo”. Trata-se sempre de uma relação de poder que produz reações, mesmo em realização entre pares — há de se reconhecer a relação de poder que uma câmera estabelece. Em suas palavras:

Não gosto da ideia de cinema natural, de “naturalismo”. Acho que cinema é a arte do futuro desde a criação. O cinema modificou muito até o jeito que nós pensa, o jeito que nós sonha, sabe? Então, acho que nós é completamente influenciado por esse bagulho, a forma que a gente vê as coisas. E sempre associo à imagem da arma, mano, o cinema para mim é uma arma. Então, se você apontar uma arma para alguém, acho que é impossível essa ideia do "seja natural". O que que se faz com um corpo de quebrada, como se naturaliza um corpo de quebrada, para além da quebrada? Por que naturalizar isso para o mundo, sendo que esses corpos não estão em uma condição natural. Na real, no cotidiano não é isso, nós é alvo. E vários corpos são alvos, não é? Para que naturalizar isso para os outros? E dar esse conforto para quem não vive isso na vida mesmo concreta. Por que que no filme vai dar esse conforto de você naturalizar? A montagem está nesse lugar muito espiritual para mim, sabe, dessa energia, essa coisa da imagem, do som, que permite que se veja essa outra coisa que não está entre nós aqui entendeu, mas aparece no momento de alguma forma. Tipo, se a gente começar a falar assim "agora estamos fazendo um filme", essa coisa vem, sabe, e a gente consegue criar a partir dessa coisa, mas é que é uma energia que eu não sei o que é, entendeu? É diferente de estar numa religião X, entendeu? Assim, tipo de eu ter preceitos, os preceitos do cinema são muito... Não é nosso, entendeu? Quem é meu ancestral no cinema? Então, tem um outro bagulho de ruim também, que às vezes é uma energia péssima fazer filme. Por isso que é meio que uma energia mórbida, sabe? Por isso que essa coisa da arma às vezes para mim faz sentido. Porque é como, quase como se a gente apontasse uma arma, porque é assim que eu sinto que a burguesia aponta para nós o cinema deles. Ou quando eles tentam tipo refletir sobre nós nessa naturalidade que eu citei dos filmes aí [como em *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, citado anteriormente na conversa], é uma arma, entendeu? Então, é meio mórbido isso, essa coisa de ver a imagem minha, feita por alguém que nunca colou com nós, sabe? Tipo, nunca deu nada para nós, nunca colocou nós nas estruturas de poder, mas a imagem de nós interessa. O nós por nós inclusive [imagens feitas por realizadores de

periferal] interessa pra eles, , essa coisa meio que para mim não tem pé nem cabeça, porque uma mudança social, estrutural não tem. Hoje, ultimamente, por exemplo, num *set* de filmagem, o bagulho que eu tenho muito tentado é criar um ambiente divertido. Quase como se eu estivesse brincando, um jogo assim, entendeu?

Com essa ideia do “jogo” Lincoln parece buscar uma forma não naturalista de relação com a câmera, que não almeje uma representação espontânea, mas que ainda assim seja diferente de uma arma, que mostra os corpos como alvos. O jogo cria uma relação que não é a de uma representação natural, mas de um campo comum onde todos os participantes conhecem as regras e escolhem participar delas, podendo compartilhar experiências inaugurais. Trata-se de uma composição que se dá a partir de uma negociação compartilhada, e não de uma violência, como seria uma relação mediada pela força de uma arma, em que só um dos lados detém o poder. Uma estratégia de composição para evitar a exposição de um corpo objetificado como alvo verificada em seus filmes é a manutenção de uma certa opacidade, um direito de não mostrar tudo, não apresentar o corpo como um objeto visível. Pelo contrário, apresenta-se um conjunto de imagens que convidam o espectador a entrar no jogo, pensar e produzir uma relação sensível sem a sensação de que conheceu ou enquadrou o outro, mas podendo embarcar junto no conjunto de relações que a montagem ou “jogo” do filme propõe. Como observou Victor Guimarães, ao comentar o filme *Enquadro*:

Ao desfazer — com gestos de cinema — a vinculação imediata entre discurso e lugar, entre mapa e território, Lincoln Péricles retorce por dentro as formas do olhar policial, baseado na identificação com vistas de controle. Assim como a decisão de manter o guarani sem tradução nos obriga a outra experiência com a língua, é nesse furor anticartográfico¹⁰¹ que o cinema contesta os fundamentos mais básicos que fazem do território uma imagem, lançando o espectador a uma outra experiência com o espaço. Aqui também é noite no mapa e é preciso mergulhar de corpo inteiro em sua espessura. (GUIMARÃES, 2022, p. 104)

A câmera surge como um possível ponto de ver desse corpo que se move errante, sem buscar um ponto de chegada ou uma mira já pensada. O ponto de vista, como apresentado no capítulo dedicado à Deligny, designa um enquadramento intencionalmente pensado por um sujeito, já o “ponto de ver” é o olhar implicado na ação do corpo, que não é premeditado pelas intencionalidades do sujeito. Na banda sonora,

¹⁰¹ Victor Guimarães, ao utilizar o termo “anticartográfico”, não se refere à acepção de cartografia desenvolvida por Deligny, mas ao uso convencional da palavra, que designa a produção de mapas geográficos.

ouvimos relatos de “enquadros”, “duras” ou “baculejos”, nomes dados à ação policial violenta de interrogar ou investigar passantes, algo que ocorre com mais frequência em periferias e com homens negros. Os depoimentos, contudo, não seguem uma lógica informacional, são vacilantes, demoram e apresentam respiros entre as falas. Nota-se uma cumplicidade forte entre quem escuta e quem elabora o testemunho. É importante notar que o tempo disponibilizado para a escuta não parte de uma lógica de otimização da produção, própria do cinema industrial, mas de uma relação moldada pelo afeto, que transcende o cinema. Em pergunta sobre seu método de entrevista, Lincoln afirma:

Acho interessante pensar sobre como faço minhas entrevistas por justamente não ter um método. Mas tenho práticas, modos. Talvez se eu elaborasse um método não fosse funcionar. Eu penso essa pergunta como um desafio, sabe? E tenho uma coisa muito simples para responder quando perguntam como são as entrevistas. Gravo normalmente áudio e vídeo separado, por uma questão técnica. Às vezes eu estou só com um gravador e as pessoas falam bastante, elas ficam mais tranquilas. Eu não gosto dessa relação da câmera invisível. Se eu tenho duas horas de conversa gravada quer dizer que conversei no mínimo três dias com a pessoa e vou conversar muito mais depois. Estava gravando esses dias com a minha tia e ela começou a chorar, aí desliguei o gravador porque tinha coisas mal resolvidas e disse “vamos resolver primeiro pra depois a gente gravar?”. Faço isso o tempo todo. Todas as pessoas que participam têm o poder de mudar a trajetória do filme, de falar “não quero”. E a primeira coisa que tenho a fazer é respeitar isso. Tem essa relação de responsabilidade mesmo com as pessoas. Isso não é um método. A gente tem muita coisa em comum. Talvez seja pelo comum que a gente chegue a um resultado. Faço o esforço de tornar o fazer do filme uma relação cotidiana. É saber desse comum, saber desse trabalho, é saber de muita coisa antes de começar esse trabalho que nos ensina. A responsabilidade nos ensina. (2016, n.p.)

O resultado da forma parte, portanto, da existência de um meio comum existente para além do cinema. Nesse contexto, o cinema pode ser uma ferramenta que registra os traços do indivíduo, suas singularidades. No entanto, essa possibilidade depende de um longo tempo de lida com o cinema, como uma prática presente no cotidiano, como tantas outras. O cinema, desse modo, adentra ao território como uma ferramenta relacional, de convívio, que não só registra, mas também produz o comum. Lincoln, que também é professor de basquete em sua comunidade, compara a ação de filmar ao treino esportivo:

Porque cinema é prática também. É treino. Entendeu? Treino. É igual basquete, futebol. Acho brilhante assim, como, tipo tantos os exemplos que eu dei, né, que são do basquete e do futebol, tem essa coisa do treino

rígido, sabe? Só que quando está no momento ali dentro das regras do jogo, sabe, tem uma poesia que sai disso tudo. Então Michael Jordan é o Michael Jordan, o Kobe Bryant é o Kobe Bryant, a Serena Williams é a Serena Williams. Apesar da repetição, vai estar lá. A Diana Taurasi, talvez a maior jogadora de basquete, tem que fazer cem cestas por treino, então é repetitivo. E aí ela vai repetir isso no jogo, o corpo só vai reagir. Só que tem algo a mais daquilo, tem uma poesia. É legal assim, tipo, nós pensar fora dessa lógica de autoria que os europeus, sabe, essa coisa de todo mundo é autor, entendeu? Mas, ao mesmo tempo, nós não desconectar isso daí de uma importância individual também, entendeu? Tipo é aquela coisa que eu estava te falando, não ter essa coisa binária de individual e coletivo; é individual e é coletivo também. E se você tira o pé do coletivo, só individual é uma bosta, entendeu, que é essa ideia neoliberal. E só coletivo não tem individualidade, não tem talento, porque você cria uma massa média, né? O cinema brasileiro é médio, medíocre como fala o Adirley assim, né? É uma coisa média que interessa pros caras, assim, é um negócio sempre na média e tal. E se você tira um desses dois bagulho [só a individualidade ou só o coletivo] ou ficar vendo a coisa de forma binária, você sempre vai estar procurando uma média. Então eu gosto dessa ideia da repetição, mas só que tem algo ali mesmo dentro da regra do jogo todo que se sobressai, sabe? Tipo que é a soma dessas duas coisas assim do coletivo e do individual, entendeu? Eu acho bonito pra caralho assim quando eu vejo o Michael Jordan jogar, entendeu? Tem algo único ali, sabe? Tipo, vou pegar o Neymar, assim, que é um contemporâneo nosso, sabe? É único, entendeu? É único, assim, tem uma coisa de que o talento somado a essa repetição assim, sabe? Isso que é foda mano. Foda pra caralho e todo mundo tem isso¹⁰².

Conversei com Lincoln sobre o método do cineasta francês Robert Bresson, que insistia em ensaios extremamente repetitivos com a expectativa de que a repetição extenuada levasse os corpos a sustentarem gestos impensados. Segundo Bresson, assim, as "relações com os objetos e pessoas que as rodeiam serão justas, porque não *serão pensadas*. Modelos *automaticamente* inspirados, inventivos" (1979, p. 28). A repetição seria um modo de retirar o corpo do controle da representação que deve reproduzir o que um autor pré-determinou segundo o seu pensamento, deixando emergir, paradoxalmente, algo de espontâneo e singular. Lincoln não trabalha com ensaios extenuantes, uma vez que respeita o tempo disponível dos participantes de seus processos, o qual se dá de acordo com as possibilidades de tempo livre ou de trabalho pago que as condições de produção permitem. No entanto, suas militâncias buscam criar condições para que o cinema possa permear a vida desde o cotidiano. Dessa forma, quando se filma, leva-se em conta uma relação duradoura com o pensamento e a prática cinematográfica construída junto a coletivos presentes no território. Se em Bresson é o ensaio repetitivo

¹⁰² Conversa entre eu e Lincoln realizada para a escrita da tese em novembro de 2021 no Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo.

que leva a um gesto impensado, que expressa a singularidade do participante do processo, em Lincoln é a construção de um meio comum permeado pelo cinema que pode liberar novas percepções e gestos, não só nos filmes, mas nos territórios amplamente afetados pelo contato com o cinema. Lincoln é professor e uma liderança no coletivo Basquete Autonomia, no qual ensina basquete a jovens de quebrada e busca integrar o cinema nesse fazer:

Tem a atividade que eu faço de basquete enquanto cineasta. Porque para mim é muito da hora quando os moleques veem que eu sou cineasta. “Como assim o professor de basquete é um cineasta, o que que é isso?”. Essa coisa de um especialista é um bagulho muito desse sistema capitalista, que eu vejo que dentro de uma lógica de quebrada não faz sentido. Apesar que nós precisa estudar tudo. Nós precisa se especializar de alguma forma, assim, entre aspas, não é um bagulho de fazer qualquer coisa. Dou aula de basquete porque joguei basquete desde os dez anos de idade em time, treinei e quase entrei para educação física. Aí junta movimentos como, por exemplo, o Boxe Autônomo, que é um movimento social de boxe. Estudo já numa lógica de movimentos de esquerda, da importância nossa enquanto esquerda, mas não tem essa separação porque eu acho que é bom. Nós tinha um cineclube no Basquete e Autonomia dentro de um espaço público, o Centro Unificado de Educação. Terminava o treino e íamos assistir filme. Nós começamos com filme de basquete, mas aí eu levava, intuitivamente, os filmes da galera de quebrada para falar “ah, então, esse mano aqui tipo o Adirley, mano aqui da Ceilândia, é de uma favela igual à nossa e tal”. Então, sempre rolou esses bagulho de uma forma muito intuitiva. Hoje, até tenho pensado em como integrar isso, como chamar de integrado.¹⁰³

Vale perceber que há um caminho de mão dupla entre cinema e militância. Tanto o cinema integra coletivos ligados a outras práticas como, a partir do cinema, as pessoas passam a conhecer e participar de ações ligadas a outros campos. Adriano Araújo trabalha com Lincoln já há quase uma década. Ele é de Itaquera, quebrada do Leste, extremo oposto da linha de metrô que tem como um dos pontos finais o Capão Redondo, onde Lincoln Mora. Eles se conheceram em uma oficina de cinema ministrada por Lincoln. O cinema não é apenas uma ferramenta que se acopla a um campo já dado, mas reúne pessoas, forjando mesmo um campo comum de experiências.

Adriano não é só um irmão meu, mas é um companheiro político de militância que eu tenho em qualquer movimento. Em qualquer linha de frente que eu já estive, no momento seguinte que aciono ele está junto. Ele é tio da Duda também, da minha sobrinha, eventualmente, como eu quero ter um filho, uma criança para cuidar, ele já é padrinho, já é

¹⁰³ Conversa entre eu e Lincoln realizada para a escrita da tese em novembro de 2021 no Capão Redondo, Zona Sul da cidade de São Paulo.

segundo pai também. Com quem eu divido um *set* é com quem eu divido uma paternidade¹⁰⁴.

Em *Filme de Domingo* (2020) Adriano *representa* um médico que também é tio da Duda. No entanto, essa representação se sustenta a partir desse campo de afeto efetivamente instaurado pela partilha do trabalho cinematográfico de anos de trocas e de uma vida em comum, enquanto amigos e parceiros de militâncias. Um dos primeiros filmes que fizeram juntos foi *Ruim é ter que trabalhar* (2014). O filme consiste, na banda sonora, em um depoimento de Adriano sobre as condições de trabalho nos estádios para sediar a Copa do Mundo realizada no Brasil em 2014, que proporcionou grande especulação imobiliária e gentrificação. As imagens são uma troca de perspectivas. A montagem mescla imagens elaboradas por Adriano em seus locais de trabalho, mostrando as paisagens e engrenagens nas quais mexia, com filmagens de Lincoln mostrando Adriano em seus deslocamentos para o trabalho, além de imagens de arquivo. Retomo aqui uma análise que fiz de *Ruim é ter que trabalhar* para a *Revista Cinética* para extrair algumas reflexões caras a esta tese:

Um pouco como os DJs, cujo trabalho depende da formação de um bom acervo, Lincoln tem o costume de alimentar bancos de imagens e sons para composição de músicas e filmes. Em *Ruim é Ter que Trabalhar* (2014), evidencia-se um modo de produção que ganha sua força na mistura, nos intervalos e choques entre as imagens e sons. A trilha do compositor e saxofonista Livio Tragtenberg convive com o rap *A lei do opressor (500 anos)*, de DMN. As imagens produzidas pelo diretor convivem com arquivos de diferentes texturas e resoluções, além de fotografias produzidas pelo seu parceiro de trabalho entrevistado no filme, Adriano Araújo. Esse diretor já tem o centro de sua poética, de saída, constituído a partir de imagens e sons de outros. Quanto à utilização das imagens de Adriano, não se trata mais do gesto de um suposto centro que se abre ou dá lugar a um “outro”, mas da própria implosão de um centro delimitável.

Ruim é Ter que Trabalhar põe os vestígios do trabalho, segredo invisível do espetáculo, para trabalhar. Numa fala fragmentada, porém longa o suficiente para nos aproximarmos da tonalidade e modulações da sua voz, Adriano relata as condições de moradia, transporte e jornada de serviço na base da construção dos estádios para a realização da Copa do Mundo no Brasil, em 2014. Seus registros pessoais dos fios, ferramentas, objetos de proteção com que mexia, são entremeados por planos e fotografias do seu corpo nos trajetos de ônibus e metrô. Acompanhando suas pernas, vibramos com seus ritmos; aproximando-se do seu rosto, sentimos a presença da textura de sua pele. Da face de Adriano em close, passamos para a multidão à espera do metrô. O movimento do trem que perpassa o plano se aproximando dos corpos em preto e branco nos remete, com espanto, a um dos planos originários

¹⁰⁴ Idem.

da história do cinema. Com um *zoom out*, percebemos que se trata de uma filmagem da tela que expõe, ao vivo, a transmissão das câmeras de segurança do metrô de São Paulo. Podemos pensar que a invenção dos padrões Lumière desembocou nas onipresentes tecnologias de vigilância. Podemos pensar que essas tecnologias *dos outros* estão sempre suscetíveis à expropriação por parte dos trabalhadores com suas câmeras em mãos. (BOGADO, 2021)

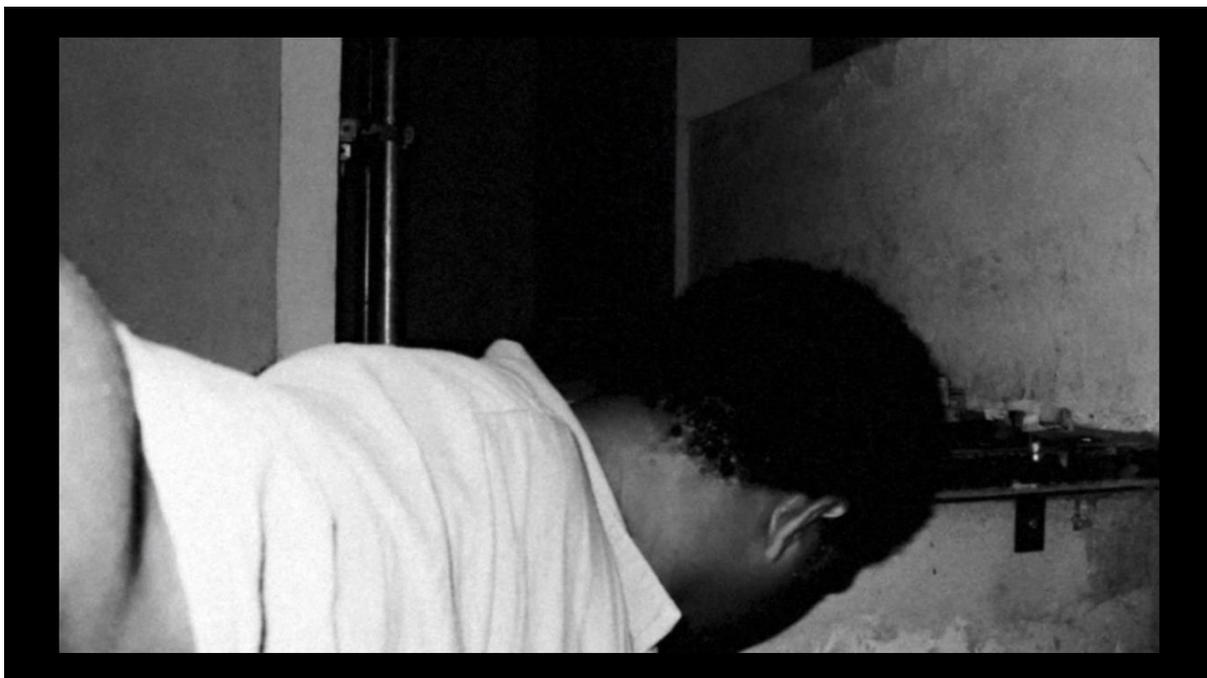


Figura 56: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).



Figura 57: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).



Figura 58: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).



Figura 59: *Ruim é ter que trabalhar* (2014).

No filme *Ruim é ter que trabalhar*, os trabalhadores, com as câmeras nas mãos, interrompem o fluxo apressado das idas e vindas para as jornadas de trabalho e o automatismo das ações repetitivas do labor. Nesse caso, trata-se de Lincoln, trabalhador do cinema que filma as câmeras de segurança, que mostram os trabalhadores em seus caminhos. Com as câmeras nas mãos, trabalhadores comuns acionam e registram desvios

dos fluxos costumeiros, escapam do controle dos corpos e *desenquadram* a percepção dos espaços. *Ruim é ter que trabalhar* revela como o cinema pode produzir um campo comum de experiências inaugurais que suscita gestos imprevistos, como os de Adriano ao fotografar o seu percurso e o espaço do trabalho com enquadramentos inesperados. Constrói-se, assim, uma memória coletiva não do tempo da exploração, mas do tempo reapropriado em que se atua nas brechas das injustas obrigações e se exerce a vida em ponto de ver, ou, quem sabe, em *desenquadro*.

Mutirão (2022) conta com depoimentos de uma criança, Maria Eduarda Isaú, a sobrinha de Lincoln Pércles, diretor do filme, e Edna Pereira Matos, militante da Associação Povo em Ação, na luta por moradia no Capão Redondo. A fala de Edna Pereira relata como eram os mutirões realizados pela associação no final dos anos 1980 para construir coletivamente moradias populares no Capão Redondo. Segundo Edna, “o mutirão é construir junto, como uma brincadeira, cada um ajuda conforme pode”. Afirma, ainda, que “é feito com o que cada um pode fazer” — mesmo uma piada contribui, uma vez que “deixa mais leve todo o processo de carregar bloco, de carregar areia, o mutirão é feito com todo mundo e com todas as mãos de acordo com o que cada um pode fazer, o que pode doar, como se sente bem...”. a fala de Maria Eduarda se dá a partir da visualização de imagens de arquivo dessas construções, entre descrever as fotografias e imaginar os acontecimentos.



Figura 60: *Mutirão* (2022), de Lincoln Pércles.



Figura 61: *Mutirão* (2022), de Lincoln Péricles.

No final do filme, já sobre uma tela preta, Maria Eduarda declara: “Lincoln, você fica me pedindo para contar história, daqui a pouco eu vou inventar tudo. Já inventei que é a minha tia e a minha avó, mas se você pensar bem, pode ser”. Dessa forma, compreendemos como o filme constrói um campo comum de compartilhamento de experiências. Enquanto Edna elabora uma memória vivida, Maria Eduarda apresenta uma memória imaginada no ato da gravação de sua fala, claramente provocada pelo fazer fílmico. A exposição do fazer fílmico é, inclusive, muitas vezes aludida pela Maria Eduarda, com a evocação de clichês do meio, como “passa para a próxima foto, produção!”, “dá um *zoom* nessa imagem!”, entre outros. O filme, ao mesmo tempo que mostra a construção das casas do entorno de onde vivem, apresenta-se como processo de construção em ato de uma elaboração sobre a história do local. Essa elaboração errante de Maria Eduarda, que hesita, se questiona e inventa coisas enquanto tem sua memória provocada pelas imagens, só é possível dada a cumplicidade entre ela e o diretor, que funda um campo comum que permite esse olhar inaugural. Esses pequenos trechos de filmes analisados mostram como o cinema de Lincoln parte de proposições que oferecem para os participantes possibilidades de invenção de modos de ver, lembrar e imaginar uma vida em comum.

4.4 Aproximações e distâncias entre os processos estudados:

Embora Lincoln Pérciles e Anarca Filmes e seus interlocutores apresentem alguma inspiração nos processos realizados por Adirley Queirós, cada grupo aqui estudado revela modos muito distintos e singulares de articular uma vida em comum que suscite gestos inaugurais por meio dos processos de realização cinematográfica. Cabe frisar, contudo, uma aproximação fundamental entre esses diferentes grupos. Em nenhum dos casos aqui estudados apresenta-se o cinema como “cultura”, remetendo aqui ao uso apaziguador do termo quando nomeia um bem em si, dissociável dos processos e territórios que o constituem. Como vimos no subcapítulo dedicado a Adirley, mas vale rememorar ao leitor, a cultura pode ser um conceito “profundamente reacionário” (GUATARRI, 1996, p.15). A cultura pode servir para separar as atividades simbólicas da produção de sentido que une uma coletividade, como se as práticas culturais fossem uma esfera isolável das práticas cotidianas, “cortadas de suas realidades políticas” (Idem). Em nenhum desses grupos o fazer fílmico aparece como uma esfera autônoma, desconectada do território e dos modos de vida dos participantes. Os processos aqui descritos, pelo contrário, não buscam operar esse corte entre uma produção de sentido “cultural” e a realidade política do território filmado, mas encontram no cinema um modo de construir ou reforçar laços de afeto e alianças políticas nos territórios em que se filma. Os processos cinematográficos aparecem como co-constitutivos do território: são constituídos pelo território ao mesmo tempo que o constituem, com as experiências inaugurais e gestos imprevistos que suscitam. Em contraposição a imagem do corte operado pela cultura, que separa as atividades simbólicas da produção de sentido própria da realidade política dos territórios em questão, podemos afirmar que os processos fílmicos aqui estudados operam cortes como o da proposição *Caminhando*, de Lygia Clark. O fazer fílmico se dá como um gesto que abre de modo indeterminado uma comunidade. Sem haver um corte preciso entre o dentro ou o fora do processo de realização, o “fazer-se” ou o “camerar” de cada filme se desloca como uma tesoura que percorre uma fita de moebius. Os filmes deixam traços na comunidade e a redesenham, assim como a comunidade deixa seus traços nos filmes desenhando-os para além de intencionalidades premeditadas por um diretor.

A diferença geracional entre Adirley Queirós e os demais grupos estudados apresenta uma distinção fundamental na forma de pensar a produção e distribuição dos

filmes. Lincoln Péricles e os integrantes da Anarca Filmes, pessoas que se tornaram adultas já nos anos 2000, aproximadamente vinte anos mais jovens que Adirley, apresentam canais próprios no YouTube, que mesclam a apresentação dos filmes com registros de ocupações políticas, no caso de Lincoln, e festas e performances, no caso da Anarca. Desse modo, os filmes são apresentados em um campo de produção de imagens mais amplo, evidenciando a conexão entre o fazer fílmico e os demais processos audiovisuais de registros do cotidiano e publicização de situações relevantes. Mais do que isso, essa difusão pelo YouTube evidencia uma conexão desses grupos não só com o campo do cinema, mas com linguagens difundidas pela internet. O modo de falar de Maria Eduarda Isaú, presente em *Mutirão — o filme* (2022), apresenta uma reverberação direta da dicção própria de apresentadores de canais de difusão de conteúdos informativos pela internet, por exemplo. Já Adirley Queirós, que concentra sua produção atualmente em longas-metragens, apresenta modos de composição radicalmente distantes das linguagens mais difundidas por canais de informação na internet, sobretudo pela duração dos planos e pela apresentação de longos silêncios verificados em seus filmes.

Em síntese, podemos verificar algumas estratégias dos realizadores para construir em seus processos meios capazes de alterar a percepção dos espaços, proporcionar novas elaborações da memória e suscitar gestos imprevistos. Adirley Queirós, embora utilize materiais de arquivo em suas montagens, concentra-se mais na ficção e na composição dos espaços como meio de proporcionar elaborações da memória e gestos imprevistos no ato de filmagem. O tempo longo dos processos é um fator crucial para permitir que se dê a crença na ficção, que produz novas relações com a memória e as performances de corpo, *descolando* os gestos das amarras da realidade percebida cotidianamente. Lincoln Péricles, por sua vez, aposta na escuta, nas conversas demoradas e na lida com arquivos como disparadores da fala que *desenquadram* a percepção costumeira dos corpos filmados. Já a Anarca Filmes aposta na composição de encontros, no andar e no *dançar* junto dos grupos que se reúnem para o fazer fílmico. Os processos rápidos e quase repentinos da Anarca, com filmes muitas vezes realizados em um dia, apenas dentro de uma festa, atuam como meio de provocar trânsitos e gestos imprevistos pelos espaços urbanos. Por fim, sem o desejo de amarrar bruscamente esses processos singulares ao vocabulário extraído das reflexões sobre as práticas de Lygia Clark e Fernand Deligny, é possível afirmar que todos esses processos formam laços transformadores entre as pessoas filmadas, mobilizados pelo desejo de construção de uma vida em comum. Os filmes culminam, enfim, na exposição de rastros de um “fazer-se” ou de um “camerar”

que nunca expõem diretamente a suposta realidade ou identidade fixa das pessoas filmadas. O fazer-se e o camerar, as mediações e jogos dos processos, levam os filmes a apresentar territórios e subjetividades em estado de invenção, na imanência dos gestos únicos que surgem com o fazer fílmico.

Conclusão: a fita não tem fim

Com a intuição de que um dia esta escrita possa vir a se materializar em papel, termino desejando que o leitor o corte em tiras, revire cada uma delas, perfure suas faces bilaterais pelo meio e continue a cortar até que não reste nada mais do que um gesto. Esta tese não pretende afirmar nenhuma verdade fixa sobre os processos estudados, o que seria uma franca traição com os princípios éticos dos indivíduos e meios que os constituem. Busquei proporcionar uma experiência de leitura que mostre justo como os processos efetuam alterações na constituição dos meios e subjetividades envolvidos na realização fílmica.

Sem o menor desejo de estancar a experiência de leitura com conclusões bem amarradas e enclausurantes, é possível, contudo, afirmar alguns pontos cruciais que marcaram o caminho percorrido. A pesquisa se inicia em um contexto contemporâneo de penetração inédita de dispositivos de comunicação, capazes de produzir e difundir imagens instantaneamente, a todo o momento, nas vidas cotidianas. Por um lado, essa difusão tecnológica apresenta um efeito positivo, proporcionando a possibilidade de que novos sujeitos históricos, que antes não teriam os recursos necessários para tal, realizem seus filmes. Por outro lado, a representação repetida, permanente e quase imediata da vida gerou uma forte estratificação das subjetividades e territórios, construindo identidades cada vez mais rígidas e limitando as possibilidades de subjetivação e produção da diferença. Em reação a esse contexto, formulamos a pergunta que se faz como fio condutor da tese: como o cinema pode produzir um campo comum de experiências inaugurais que suscite gestos imprevistos? Os processos contemporâneos estudados mostraram formas de se relacionar com a realização audiovisual que revelam como o cinema pode construir redes que compõem laços não pela via da identificação direta e objetificante, tomando os indivíduos como dados fixáveis, mas pela sustentação das diferenças em movimento, com os desejos mobilizados pelos processos.

Fernand Deligny e Lygia Clark surgiram como importantes intercessores para caminhar com a pergunta motivadora da tese, ajudando a trazer elementos importantes para desdobrá-la no contato com a obra de cineastas brasileiros contemporâneos. As reflexões de ambos apresentam processos que dialogam com o fazer fílmico, cujos efeitos extrapolam o campo específico da arte. “O fazer-se”, noção extraída das notas críticas de

Lygia Clark sobre o cinema, mostrou-se uma chave analítica fértil para olhar para os filmes não a partir de uma análise formalista, mas como quem busca rastros de um processo e suas premissas éticas. O camerar, noção desenvolvida por Fernand Deligny, a partir de suas práticas, também convida a olhar para os filmes buscando as operações próprias dos processos e os efeitos de subjetivação e constituição de um território desencadeados para além das formas apresentadas em um produto final. Ambos usam as tecnologias do audiovisual com o objetivo de produzir uma percepção crítica (e potencialmente transformadora) do presente, interessados nos gestos que podem surgir nos processos, para além dos resultados que efetivamente se atualizam em visibilidades e audibilidades. Clark e Deligny também se aproximam ao realizar práticas com a imagem fora dos espaços institucionalizados de arte, relacionando-se com indivíduos marginalizados daquilo que se entende como “cultura” e agindo como forma de construir um território possível para que experimentem modos de vida singulares. Em vez de tentar normatizar ou integrar os participantes de seus processos à “cultura”, como vimos, Clark e Deligny buscam proporcionar uma vida em comum que sustente o movimento sempre infinitivo das diferenças.

Por fim, olhar para a produção cinematográfica de Adirley Queirós, Lincoln Péricles e Anarca Filmes no contato com as noções de “o fazer-se” e camerar nos auxilia a perceber como esses cineastas constituem um campo comum de experiências inaugurais em seus processos suscitando gestos imprevistos. Essa operação crítica reage às reflexões que tentam abordar esses cinemas com foco em uma chave representacional, impedindo de ver a dimensão criadora implícita nos processos. Aqui, enfatizamos a dimensão criadora dos processos, não só ao constituírem formas originais, mas, também, pelo modo como compõem uma vida em comum. Acreditamos que essas análises podem colaborar para uma ampliação dos modos de se pensar cinema no Brasil, como um campo de atuação política que tem efeitos nos territórios em que se faz, para além do estrito nicho nomeado como “cultural”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- _____. *Karman: Court traité sur l'action, la faute et le geste*. Paris: Éditions du Seul, 2018.
- BATAILLE, Georges. *Otras obras de Georges Bataille*. Madrid: Taurus Edicione, 1973.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *La Communauté Inavouable*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- CÉSAR, Amarante. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 12-23, jul./dez. 2013.
- DUARTE, Sérgio; SCOVINO, Felipe (org.). *Lygia Clark: uma retorspectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- CLARK, Lygia. Breviário do corpo. *Arte & Ensaios*, n. 16, p. 114-125, 2008.
- _____. A propósito da magia do objeto (1965); A propósito do instante (1965); Do alto (1965); Nós recusamos (1966); Nós somos os propositores (1968). In: *O mundo de Lygia Clark: arquivos*. Disponível em: <http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>. Acesso em: 23 ago. 2016.
- _____; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-74.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CRARY, J. *24/7: Capitalismo Tardio e os Fins do Sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. *Técnicas do observador. visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- COMOLLI, J.-L. Desvio pelo direto. In: *Catálogo do forumdoc.bh 2010 – 14º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de antropologia, cinema e vídeo*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 294-316. Disponível em: <https://issuu.com/forumdoc/docs/forumdoc2010>. Acesso em: 23 dez. 2022.
- _____. O anti-espectador: sobre quatro filmes mutantes. In: *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Disponível em: <https://estudiosaudiovisuais.files.wordpress.com/2016/08/comolli-jean-louis-ver-e-poder-2006.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2022.
- _____. Un cinéma hors de lui. *Multitudes*, Paris, n. 24, p. 203-207, 2006. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2006-1-page-203.htm>. Acesso em: 23 dez. 2022.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Paris: Éditions de l'Arachnéen, 2007.
- _____. *O aracniano*. São Paulo: n-1, 2015.
- _____. *Vagabundos eficazes*. São Paulo: n-1, 2018.
- _____. *Camérer*. À propos d'images. Paris: Éditions de l'Arachnéen, 2021.
- DUARTE, Paulo Sérgio. O “estilo” tardio de Lygia Clark. In: *Lygia Clark, uma retrospectiva* (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- FAVARETTO, C. A contracultura, entre a curtição e o experimental. *Modos - Revista de História da Arte*, Campinas, v. 1, n. 3, p.181-203, set. 2017. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/872>. Acesso em: 6 jan. 2022.
- FLORES, Livia. Cinema sem filme é isso. *Arte & Ensaio*, v. 29, p. 108-117, 2015.
- _____. Como fazer cinema sem filme? *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, , v. 15, n. 2, p. 26-33, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREITAS, Kenia. Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). *Multiplot!*, 4 abr. 2015. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2015/04/branco-sai-preto-fica-adirley-queiros-2014/>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro - Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Editora 34/UCAM - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002.
- GOMES, Juliano. Fogos e artifício. *Revista Cinética*, 5 fev. 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/branco-sai-preto-fica-de-adirley-queiros-brasil-2014/>. Acesso em: 30 dez. 2019.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUIMARÃES, César. Noite na Ceilândia. In: *Catálogo do forumdoc.bh 2014 – 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte*. BH: Filmes de Quintal, 2014.
- GUIMARÃES, V. Desvio pela ficção. *Revistas Devires*, Belo Horizonte, v. 10, v. 2, p. 58-77, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/255228897/O-Desvio-Pela-Ficcao-Devires-2013>. Acesso em: 2 jan. 2022.
- LEANDRO, Anita. *Sem Imagens*. Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, v. 12, n. 1, p.121-134, jun. 2014.
- _____. O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante. *Devires*, v. 7, n. 2, p. 98-117, jul./dez. 2010.
- _____. Mouvement néo-concret, Cinéma Novo et constructivisme. In: Murcia, CLAUDE (org.). *Cinéma, art(s) plastique(s)*. Paris: Harmattan, 2001.
- MARTINS, Sérgio. O olho e a linha. In: *Lygia Clark, uma retrospectiva* (catálogo). São

Paulo: Itaú Cultural, 2015.

MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014). *XXVI Encontro da Compós, GT Fotografia, Cinema e Vídeo*, São Paulo. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/compos-2015-1a0eeebb-2a95-4e2a-8c4b-c0f6999c1d34_2839.pdf. Acesso em: 7 jan. 2022.

MIGUEL, Marlon. Le Moindre Geste ou Infância em Cevennes por volta de 1960. *Revista Poiésis*, n. 24, p. 93-108, dez. 2014.

_____. Os dois lados da inquisição: Fernand Deligny, ensaios de uma tentativa pedagógica. *Revista Ao Largo*, v. 1, p. 25-41, 2015.

_____. *À la marge hors-champ: l'humain dans la pensée de Fernand Deligny*. 2016. 617 f. Tese (Doutorado em Arts Plastiques et Philosophie) – École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologie des Arts, Université Paris 8, Paris; Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

_____. Guerrilha e resistência em Cévennes: a cartografia de Fernand Deligny e a busca por novas semióticas deleuzo-guattarianas. *Revista Trágica*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 57-71, 2016.

MUEL, Bruno. Les riches heures du groupe Medvedkine (Besançon – Sochaux 1967-1974). *Images documentaires. Parole ouvrière*, n. 37/38, p.15-355, 2000.

PELBART, P. Por uma Arte de Instaurar Modos de Existência Que Não Existem. Catálogo da Bienal de São Paulo, 2014.

PEDROSA, Mario. A obra de Lygia Clark. In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento* (catálogo). São Paulo, 2006.

_____. Da abstração à autoexpressão. In: *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Forma e personalidade. In: *Dimensões da arte*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1964, p. 61-105.

PRECIADO, Paul. Aprendendo com o vírus. In: *Pandemia crítica*. São Paulo: n-1, 2020.

_____. *Testo Junkie*. São Paulo: n-1, 2018.

QUEIRÓS, Adirley. Contradição permanente: uma conversa com Adirley Queirós. Por Fábio Andrade, Filipe Furtado, Raul Arthuso, Victor Guimarães e Juliano Gomes. *Revista Cinética*, 12 ago. 2015a. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-adirley-queiros/>. Acesso em: 30 dez.

2019.

_____. Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro. Por Amanda Seraphico com contribuição de Maria Bogado. *Revista Beira*, 19 out. 2015b. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-u-m-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>. Acesso em: 29

Dez. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre Ignorante cinco lições sobre a emancipação intelectual*/ Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RIVERA, Tania. *Hélio Oiticica e a arquitetura do sujeito*. Niterói: Eduff, 2012.

_____. Loucura, expressão e abstração: a tensa relação entre Nise da Silveira e Mário Pedrosa no Engenho de Dentro. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 37, jan. 2020.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Autêntica, 2016.

SCOVINO, Felipe. O dentro é o fora. In: *Lygia Clark, uma retrospectiva* (catálogo). São Paulo: Itaú Cultural, 2015.

TOLEDO, Sandra Alvarez. Introdução. In: DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Paris: Éditions de l'Arachnéen, 2007.

UCHOA, Affonso. Um épico do escape – formas de retratar uma vida: uma conversa com Affonso Uchôa. Entrevista concedida a Adriano Garrett. *CineFestivais*, 19 jun. 2019. Disponível em: <https://cinefestivais.com.br/affonso-uchoa-fala-sobre-sete-anos-em-maio/>. Acesso em: 6 dez. 2020.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço: arte contemporânea, sofrimento psíquico e o Objeto Relacional de Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Entrevista com Lula Wanderley. Entrevista concedida a Analú Cunha, Inês de Araujo e André Sheik. *Concinnitas*, ano 17, v. 2, n. 29, junho de 2017.