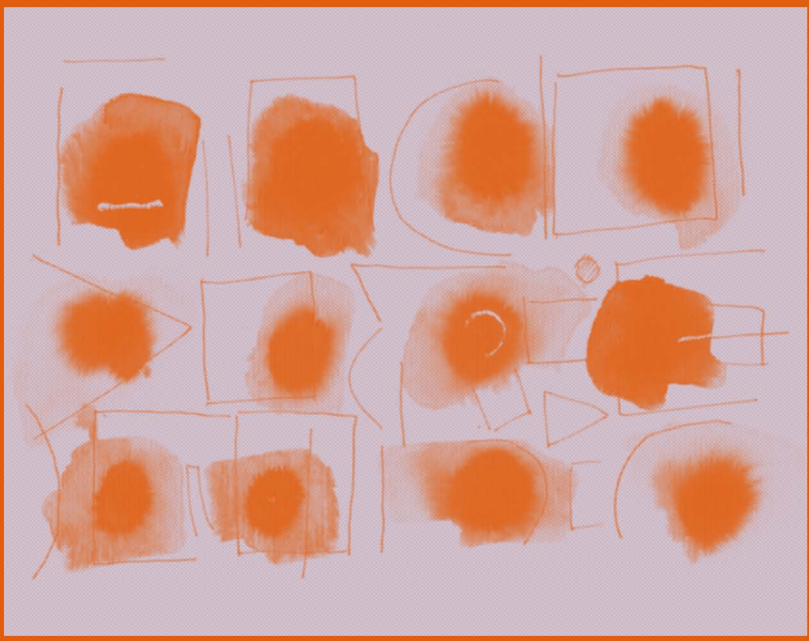


CINEMA E CLÍNICA

a criação em processos subjetivos e artísticos

Cezar Migliorin

outros passos passos

EDITORA UFRJ

CINEMA E CLÍNICA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitora Denise Pires de Carvalho

Vice-reitor Carlos Frederico Leão Rocha

Coordenadora do Fórum de Ciência e Cultura Tatiana Roque

Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta Fernanda Ribeiro

Conselho editorial Marcelo Jacques de Moraes (presidente)
Cristiane Henriques Costa
David Man Wai Zee
Flávio dos Santos Gomes
João Camillo Barros de Oliveira Penna
Tania Cristina Rivera

Cezar Migliorin

CINEMA E CLÍNICA

a criação em processos subjetivos e artísticos

EDITORA UFRJ

© 2022 Cezar Migliorin

Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

M634 Migliorin, Cezar.

Cinema e clínica [recurso eletrônico]: a criação em processos subjetivos e artísticos / Cezar Avila Migliorin.– Rio de Janeiro : Ed. UFRJ, 2022.

1 recurso eletrônico (143 p.) ; digital - (Outros passos)

Bibliografia: p. [137-143].

ISBN: 978-65-88388-22-8

1. Cinema. 2. Criação (Literária, artística etc.). I. Série. II. Título.

CDD: 791.43

Coordenação editorial
Thiago de Morais Lins
Maíra Alves

Preparação de originais
Thereza Vianna

Revisão
Cecília Moreira

Capa
Louise Xavier Dantas

Projeto gráfico e diagramação
Leonardo Arroniz

Logotipo da coleção
Marisa Araujo

Imagem de capa
Aquarela de Rogério Luz

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ
Av. Pasteur, 250, Urca
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902
Tel./Fax: (21) 3938-5484 e 3938-5487
www.editora.ufrj.br

LIVRARIA EDITORA UFRJ
Rua Lauro Müller, 1A, Botafogo
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160
Tel.: (21) 3938-0624
www.facebook.com/editora.ufrj

Apoio: Fundação Universitária José Bonifácio

Sumário

7 Agradecimentos

11 Algo se passa entre a clínica e o cinema
apresentação por Eduardo Passos

21 Abertura

25 Do que somos feitos?

47 O que as imagens fazem aí?

62 *Notas sobre a criação*

67 Cinema de grupo e criação por dispositivos

69 *Criação por dispositivos*

77 *Cinco meses com um grupo*

106 *O trabalhador do cinema de grupo*

119 Uma clínica-criação

139 Referências

Agradecimentos

Amigos, colegas e alunos do PPGCine e do Departamento de Cinema da UFF, Fórum Nicarágua, Luiz Garcia, Viviane Cid, Arthur Medrado, Renata Figueiredo, Isaac Pipano, Luana Lemgruber, Hélia Borges, Eduardo Passos, Nívea Strelow, Fernanda Pacobahyba, Índia Mara, Teresa Assis Brasil, João Luiz Leocádio, Márcia Medeiros, Mariana de Lima, Tânia Rivera, Douglas Resende, Helena Lessa, Elianne Ivo, Flavia Oliveira, Diogo Ribeiro, Ignacio Agüero, Celícia Etcheverry, Cintya Ferreira, Cecília Cirillo, Paulo Galeão, Daniela Siqueira, Rogério Luz e Gabriel Geluda, meu especial agradecimento a todos e todas que no cotidiano têm construído e experimentado esse *Cinemar* no Laboratório Kumã-UFF e na Casa Jangada.

A Bruna Pinna.

Algo se passa entre a clínica e o cinema

Algo se passa entre a clínica e o cinema, algo de indefinido, impreciso. Viver não é preciso. Talvez seja o mais singular da vida que una os domínios do cinema e da clínica.

Impreciso é o que não é preciso, e o que não é preciso é também o que não é necessário, mas se impõe por outro sentido: o do desejo.

"Navigare necesse est, vivere non est necesse." A frase de Pompeu, general romano no século I a.C., foi retomada por Fernando Pessoa para ligar vida e criação: "Quero para mim o espírito dessa frase". Mais perto de nós, Caetano Veloso, na sua canção "Os argonautas", preferiu dizer: "Navegar é preciso, viver …". O verso inconcluso, impreciso, sugere a relação entre o que não é necessário e o que é impreciso.

Sim, Cezar Migliorin escreveu seu livro nessa zona em que algo se passa.

∞

A intuição que orienta o livro – o sentido que ele segue, sua direção, mas também a impressão sensível que o move,

tal como o felt meaning de Eugene Gendling (1962) – é a da intransitividade e reflexividade da criação. Criar é um verbo só secundariamente transitivo, porque, se criamos coisas, só o fazemos pela condição primária de sermos seres de criação, nesse círculo virtuoso da autopoiese (Maturana, 1980 [1970]; Maturana e Varela, 1989 [1980]) ou do autoerotismo (Freud, 2016 [1905]): a circularidade da causa sui (sibi causa essendi, "para si causa de sua existência"). Pensar o ato de criar como verbo intransitivo nos coloca diante dessa condição primeira que Virgínia Kastrup (1999) designou de criacionismo ateu.

Consideremos uma criação sem criador. Partamos do "há criação" – proposição que desbanca o fiat lux do criacionismo religioso. Essa intransitividade já se faz como reflexividade em um jogo contínuo (o playing winnicottiano) que dispara processos "sem que saibamos ou possamos determinar onde essa criação irá parar", diz Cezar (p. 20).

A intransitividade da criação nos lança nesse jogo paradoxal tal como o do Desenhando mãos, de Escher. Ouroboros, a cobra que morde o rabo, a banda de Moebius, diferentes imagens do paradoxo da criação sem criador. É preciso sustentarmos esse desamparo de um mundo sem transcendência, de pura lateralidade, vizinhanças, agenciamentos. Não temos amparo na transcendência, mas não estamos sós.

O mais profundo é a pele (Paul Valéry) como superfície infinita em que afetamos e somos afetados em um mesmo ponto. A experiência sensível na produção artística tem esse mérito de nos colocar no plano de indiscernibilidade entre o que é meu e o que é do outro, entre o dentro e o fora, entre o individual e o coletivo, entre a produção de um artista e

um povo por vir (Deleuze, 1997). A experiência sensível tem vetor bífido e ponto de divergência vetorial, esse ponto que é como o nó, tornando inseparáveis aqueles domínios. Aí opera a circularidade da criação. A circularidade do nó é erótica.

∞

Freud (2016 [1905]) nos fez entender que, antes de a pulsão sexual investir em objetos – mesmo quando toma o eu como objeto no narcisismo secundário –, ela opera autoeroticamente como um prazer de órgão, como pulsões parciais da vivência primária dos bebês. O investimento erótico é primariamente intransitivo, guardando a imprecisão do viver anterior ao vivido como experiência reflexiva de um eu. O autoerotismo revela nossa máquina autopoiética primária (Accioly, 2001).

Seguindo tal intuição, o livro propõe extrair do cinema sua condição de máquina – não propriamente a máquina técnica que é a câmera, mas a máquina abstrata que opera no plano de fundo do cinema. A criação fílmica resulta do arranjo de elementos heterogêneos em composição – é a máquina do cinema, o que quer dizer o cinema como maquínica, tal como o "camerar" de Fernand Deligny (2007). O cinema maquina efeitos que não se esgotam nos produtos tradicionais da indústria cinematográfica: filmes, exibições, festivais, mostras. Cezar defende que não se sabe de antemão onde pode parar a criação fílmica. Se ele não sabe onde isso vai dar, se os realizadores de filmes não têm o controle definitivo do processo, não cabe mais falar de um cinema de

autor, seja porque a criação é acéfala, seja porque, imprecisa, indefinida de antemão nos seus efeitos e de fim inantecipável. Isso não para, o que atesta a afinidade transdisciplinar entre cinema e subjetividade, entre criação fílmica e processo de produção de subjetividade, entre cinema e clínica.

∞

O que é mais abstrato no cinema? Essa é a pergunta que nos orienta na leitura do livro, interessados não pelas imagens abstratas que o cinema pode produzir, mas pelo que Cezar designa como "cinemar" (nome do dispositivo estético-clínico que ele propõe na Casa Jangada): dimensão que se extrai do produto fílmico e que indica o seu processo sensível e coletivo de produção. O mais abstrato do cinema é a sua engrenagem produtiva, os arranjos postos a funcionar, as composições de elementos heterogêneos em vizinhança que ativam processos heterogenéticos: um aquém e um além do filme que permanece nele latente como a poiesis que insiste ativa no poema. O mais abstrato do cinema é a sua dimensão inconsciente, produtiva, desejante. É o seu "Isso" – "Isso funciona em toda parte: às vezes sem parar, outras vezes descontinuamente. Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode" (Deleuze; Guattari, 2010, p. 11). Isso filma.

Indo no sentido do mais abstrato, a análise – na sua dupla acepção clínica e crítica – acessa e ativa o maquínico em nós e encontra o dispositivo que opera no plano de produção.

O Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som da UFF, o Kumã, coordenado por Cezar Migliorin e

Douglas Resende, propõe o conceito e a prática do "filme--dispositivo" que produz, pela "abertura ao acaso, a perda da centralidade do realizador, a invenção de um conjunto de limitadores no lugar de um tema e os recortes espacial e temporal fortes" (Forum Nicaragua, 2021, p. 86). O cinema de grupo e a criação por dispositivos caracterizam um modo de fazer cinema.

O dispositivo é um modo de fazer, é um método na reversão dessa palavra que o contemporâneo exige: não mais meta--hodos, mas hodos-meta, havendo primado do caminhar (o hodos grego) em relação à meta que vai sendo construída coletivamente ao longo de um percurso. Como esclarece Cezar, o dispositivo é "o nó que mobiliza a criação e que se coloca entre a dimensão artística e a subjetiva, um epicentro de ambos os processos. Disparador indiscernível entre arte e vida, mesmo que essas não se confundam" (p. 68).

O que nodula cinema e clínica está na sua dimensão processual, ali onde ambos são processo de produção de realidade fílmica e subjetiva. O nó quem dá é o dispositivo, e o faz como condição, a um só tempo, material e a priori das coisas. É o empirismo transcendental que Deleuze (2002 [1995]) deixou como testamento. O nó é abstrato.

∞

Há uma dimensão abstrata da imagem mesmo que ela não seja abstrata. A imagem nos convoca a um playing virtual, jogo de ficcionalidade no qual um sentido de si e de mundo advém pelo olhar. Na imagem, podemos acessar o processo

de produção, não só o da imagem ela mesma, mas também o do que dela reflete.

Lacan (1966 [1949]) faz a inflexão decisiva em sua teoria do sujeito atento à experiência do reconhecimento da própria imagem no espelho, o que supôs como júbilo e alienação: o aha-Erlebnis que a criança expressa diante da imagem reflexa. A vivência aha é a situação em que, de repente, tem-se um insight: "aha!, então é assim que é. É assim que sou".

Se um antropoide como o chimpanzé é capaz de tal reconhecimento, abandona na sequência o interesse pela imagem especular por sua inanidade. Ele não tem nada a fazer com ela, diferente do bebê humano que encontra aí um domínio que o faz advir do fundo impreciso que é o plano de produção inconsciente – é o Wo Es war, soll Ich werden de Freud, em que o "Onde isso estava, o eu há de advir" (2010 [1933]).

Diante da imagem especular, algo de fora se inclui como sentido de si. Dobro-me à imagem numa suposta alienação subjetivante ou sou a dobra desse fora? Há um fora que se dobra para criar um domínio de si, um fora subjetivante. Tal dobradura insiste, fazendo com que a subjetividade permaneça sem domínio definitivo de si, já que a força desse fora está nela incluída.

A criança tem uma experiência lúdica com a imagem refletida no espelho. Surge um domínio de brincadeira no complexo virtual que duplica a realidade em um estranho isomorfismo sem simetria, proporcionalidade ou acurácia. A imagem não representa completamente o que ela reflete. A criança brinca nesse outro domínio, brinca de ser tal coisa brincante: res ludit.

Como não fixar a imagem nem se fixar nela? Como operar sobre esse narcisismo primário constituinte, assumindo seu caráter ficcional, produtivo, autopoiético? Como manejar com as dobraduras de si?

O cinema, para Cezar Miglorin, tem essa competência. Pensemos o cinemar como uma faculdade ao lado da percepção, da atenção, da memória. Faculdade cognitiva que realizamos de modo conjunto, coletivo. Faculdade inseparável de um regime afetivo que colore nosso modo de apreensão da realidade. Faculdade que exercemos através das próteses de que dispomos, dos dispositivos que montamos, dos coletivos que se contraem em torno de um projeto fílmico. Cinemar a realdidade é mais do que percebê-la, é intensificar o trabalho de montagem que faz de nós res ludit nesse playing por onde coemergem o si e o mundo.

Eduardo Passos
Professor titular do Instituto de Psicologia da UFF

REFERÊNCIAS

ACCIOLY A. O inconsciente freudiano e suas interlocuções com a teoria da autopoiese. 2001. 205 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2001.

DELEUZE, G. Imanência: uma vida. Educação e Realidade, Porto Alegre: UFRGS, n. 27, v. 2, p.10-18, jul./dez. 2002 [1995].

DELEUZE, G. A literatura e a vida. *In*: DELEUZE, G. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997 [1993]. p. 11-16.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. O Anti-Édipo. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELIGNY, F. Oeuvres. Paris: Éditions L'Arachnéen, 2007.

FORUM NICARAGUA. A pedagogia do dispositivo: pistas para a criação com imagens. *In*: LEITE, Cezar; OMELCZUK, Fernanda; REZENDE, Luiz Augusto (org.). Cinema-educação: políticas e poéticas. Macaé: Editora Nupem, 2021.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1905].

FREUD, S. Freud, S. Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos. *In*: FREUD, S. Obras Completa de Sigmund Freud. Editado por P. C. Souza. Rio de Janeiro: Imago, 2010 [1933]. v. 18, p. 90-223.

GENDLING, E. Experiencing and the creation of meaning. Londres: Northwestern University Press, 1962.

KASTRUP, V. A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papirus, 1999.

LACAN, J. Le stade du miroir comme formateur da la fonction du Je. *In*: LACAN, J. Écrits. Paris: Seuil, 1966 [1949].

MATURANA, H. Autopoiesis and cognition: the realization of the living. Dordrecht: D. Reidel, 1980 [1970].

MATURANA, H.; VARELA, F. Autonomie e connnaissance: essai sur le vivant. Paris: Seuil, 1989 [1980].

Abertura

A cada vez que colocamos as palavras cinema e clínica juntas, um evidente estranhamento toma o interlocutor, quando não uma série de mal-entendidos sobre os sentidos dessa aproximação. Este livro aposta nessa aproximação, e ela será feita em dois movimentos complementares. Precisaremos apresentar formas de trabalho do cinema na clínica que se aproximam de uma técnica. Apresentaremos os métodos de trabalho com o que chamamos de *cinema de grupo* e *criação por dispositivos*, além de nos questionarmos sobre o trabalhador clínico, sua formação e seus desafios. Mas, não começaremos por isso. Há uma aproximação do cinema e da clínica que se faz pelas bordas, pensando, como em um gesto de montagem, os processos subjetivos e as imagens.

Inicialmente, percorreremos estes dois caminhos mais teóricos em que abordaremos: 1) os *processos subjetivos*, e esses processos em que nos fazemos como indivíduos e grupos, em que nos pensamos, sentimos, experimentamos, adoecemos, criamos; 2) as *imagens* e suas formas de relação com a realidade, com a imaginação, com o ver, dizer, sentir e pensar. Para chegarmos aos trabalhos com *cinema de grupo*, precisaremos dizer o que as imagens têm a ver com os processos subjetivos. Podemos adiantar que há nessa relação uma experiência

que habita a fronteira entre o trabalho com as imagens e os processos subjetivos, a criação, ou, se preferirmos, há uma transversalidade entre os processos artísticos e subjetivos feita pelos atos e processos criativos. Félix Guattari e Suely Rolnik (1986) dizem aproximadamente o seguinte: A arte e a vida não se confundem, mas ambas demandam a mesma intensidade criativa. Essa transversalidade dos processos criativos nos será cara e a ela voltaremos algumas vezes.

Uma hipótese sobre os processos criativos atravessa o livro: a criação, antes de ser criação disso ou daquilo, existe. Se estamos vivos, é porque houve criação. Os processos criativos são, antes, processos imateriais, forças que nos constituem, que passam pelo desejo, pelos afetos, pelas pulsões. A possibilidade de criação é em si algo que existe, necessária para fazer da vida algo próprio e singular, ao mesmo tempo que não há criação em isolamento. Criar depende de uma montagem, de uma relação, de acoplamentos e conexões.

Explicitemos nossa hipótese: se a criação existe e pode se intensificar antes de se materializar em uma fotografia, em palavras ou num modo de vida, o trabalho do cinema de grupo, em sua dimensão clínica, é manter e garantir que essa "coisa", essa intensidade de criação, possa atravessar o grupo e ser apropriável por qualquer um, sem que saibamos ou possamos determinar onde essa criação irá parar. A partir dessa hipótese, da criação como uma imaterialidade com a qual podemos compor, precisamos pensar pragmaticamente como se produz esse campo de possibilidades para um movimento criativo, uma vida.

Em relação ao cinema, algo aconteceu nos últimos vinte anos que o fez entrar para um espaço, já bastante explorado pelo teatro, pela música e pelas artes visuais, em que fazer e experimentar cinema pode ser um trabalho sobre si. Avancemos com calma. Cinema aqui é um nome genérico de uma produção com imagens e sons, ligada ao campo das artes, que se exibe para outras pessoas, preferencialmente em uma sala escura. A definição é básica, mas nos serve. Mais do que definir um objeto, a migração do cinema para espaços não centrados no entretenimento, no nosso caso, o da clínica, nos permite defini-lo como forma de experimentar mundos, e é assim que podemos ensaiar a relação do cinema com as práticas de cuidado.

É importante não perdermos de vista que tudo que traremos aqui surgiu, ou encontrou eco, no trabalho de muitos grupos de criação com imagem e som, que a partir de agora chamaremos de cinema de grupo. Este livro não está descolado das angústias e alegrias que aparecem no momento que trazemos o cinema para participar dos encontros e criações de si e de imagens. É provável que artistas e educadores que eventualmente o lerem percebam que suas práticas pouco diferem do que propomos aqui, com dispositivos, horizontalidades de relações, anonimatos na exibição, desvios do eu, etc. Entretanto, esse mesmo trabalho, olhado a partir de uma dimensão clínica, produz uma mudança de natureza nos modos de estar no grupo, suas expectativas, escutas, acolhimentos e intervenções. Se, nesse texto, destacamos a exigência de um corpo para o trabalho clínico, é justamente

porque a técnica é uma entrada no trabalho, mas está longe de ser suficiente.

A palavra *grupo* talvez faça o leitor pensar em conjuntos fechados de pessoas que têm uma identidade comum. Como ficará explícito nas páginas que seguem, pensamos a ideia de grupo de maneira bem distinta: não identitária e aberta. Poderíamos trabalhar com a noção de coletivo, entretanto, nos últimos tempos, a noção tem remetido a grupos autogestionados de produção ligados à arte e à militância. Dessa ideia gostaríamos de nos distanciar, apesar, é claro, de haver ressonâncias claras entre os coletivos e a noção de grupo com que aqui estamos trabalhando.

Metodologicamente, as práticas e pesquisas que aqui narramos se dão no movimento e atravessam campos de saberes e práticas de maneira intensamente coletiva. O uso da primeira pessoa do plural em grande parte do texto não é uma forma de modéstia, mas uma necessidade. Os últimos anos foram habitados pelos trabalhos com colegas que não pararam de criar, compor, criticar e alegremente estarem próximos para que pudéssemos fazer essa primeira organização de nossos trabalhos e propostas sobre imagem e clínica.

Do que somos feitos?

Todos os novos esportes – surfe,
windsurfe, asa-delta – são do tipo:
inserção em uma onda preexistente.

Gilles Deleuze

Os processos subjetivos funcionam. Como nos esportes citados por Deleuze, sempre se embarca em algo que já está aí. Há uma corrente submarina, uma onda ou uma rajada de vento e nelas embarcamos, desviamos, aceleramos. Se falamos aqui em algo que funciona não é à toa. Os processos subjetivos funcionam, são máquinas. Por vezes funcionam rangendo ou produzindo formas um tanto disformes, mas é na superfície do mundo, como no skate ou no parkour, que algo acontece. Como máquinas, funcionam com engrenagens, aproximações e trocas de energias. O surfe ou skate dependem de um conjunto de vizinhanças, assim são os processos subjetivos. Quando vemos um surfista, vemos um humano sobre uma onda. Façamos, então, o esforço de retirar o humano da centralidade do que ali acontece: há o solo do mar onde uma energia rebate blocos de água ritmicamente organizados, ondulando a superfície em que

um corpo flutua sobre uma placa de fibra de vidro em forma singular, resistente e leve, desenhada de modo a não virar, com quilhas, e passível de tanto furar a onda e buscar as profundezas, quanto de deslizar suportando o humano que sobre ela se equilibra. Em uma série de movimentos adaptativos, em continuidades e resistências aos movimentos do mar que atuam sobre a prancha, o humano busca uma sintonia com ela. A prancha não pode nem ficar colada no corpo nem tão distante. O estrepe é parte da máquina. Está dado o conjunto de vizinhanças heterogêneas. O surfe é uma máquina em que natureza, humanos e tecnologias operam juntos ou, como escreveu Deleuze (1998, p. 122): "A máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa. Ela é primeira em relação a eles, já que é a linha abstrata que os atravessa e os faz funcionar juntos."

Poderemos estender a máquina e fazer essa linha abstrata que atravessa o corpo do surfista, a prancha e o mar encontrar campeonatos, recordes, representações em impressionantes fotos e poesias. A máquina é esse conjunto de vizinhanças em que o humano é um dos elementos. Na máquina, aquilo que chamamos de "eu" atravessa, adere, recusa e tensiona cada parte dela, ao mesmo tempo que é atravessado por algo que já estava lá: uma onda é uma onda, com ou sem surfista. Mas, olhando bem, não é a mesma onda.

Um processo subjetivo acontece nessa máquina, ele é a máquina. Acontece nessas vizinhanças em que se trocam palavras, afetos, fluidos, normas, poderes. Ou, como dizem Polack e Sivadon (2013), trata-se de um "canteiro de obras multissemiótico". Em todo lugar está uma relação de forças,

não necessariamente em disputa, mas aumentando e diminuindo as possibilidades de vida. Veremos isso mais adiante; por ora, precisamos esmiuçar essa máquina, esse conjunto de vizinhanças, esse novelo onde surfamos, onde as ondas se formam.

> Quanto menos estável e menos fixa é uma relação, mais é suscetível a se transformar, mais tem consistência.
>
> **David Lapoujade**

Deleuze e Guattari criam uma certa ordem para esse emaranhado nos permitindo olhar para os processos subjetivos, para essas máquinas, a partir de três linhas: uma primeira molar, que opera dividindo: homem ou mulher, rico ou pobre, hétero ou homossexual, e assim por diante. São máquinas binárias operando por exclusão, dualismos e bifurcações. Ou se é uma coisa, ou outra. Nessa primeira linha, há uma forte demarcação de um território, de um lugar para o sujeito ou para um grupo. A máquina binária opera distribuindo papéis, organizando lugares e enquadrando. Antes de o surfista ter um filho, o lugar do pai já existia, antes de a fotógrafa ser heterossexual, essa posição já estava lá para ela entrar. Nessa primeira linha que compõe os processos subjetivos, "os lugares prevalecem sobre aquilo que os preenche" (Deleuze, 2006, p. 115). Esses lugares, de alguma maneira fundamentais para os processos subjetivos, são, ao

mesmo tempo, estranhos aos sujeitos, uma vez que atuam como modeladores, operando por exclusão. Ou seja, tudo que está entre, tudo que escapa ao binarismo, deve ser limpo e subjugado às significações dominantes. A máquina binária deve estancar qualquer movimento subjetivo que se faça na fronteira, no limite de uma configuração dada.

Mas o binarismo e o território são só uma faceta dos processos subjetivos, uma faceta que talvez não seja nem primeira, mas que anda junto com o que as perturba: processos desejantes e de criação que produzem deslocamentos em relação ao que está escrito nas opções binárias, nos nomes que territorializam. O desejo escorrega entre as máquinas binárias. Caetano Veloso, em "Quereres", traz na poesia o binarismo que escorrega.

> Onde queres revólver, sou coqueiro
> E onde queres dinheiro, sou paixão
> Onde queres descanso, sou desejo
> E onde sou só desejo, queres não
> E onde não queres nada, nada falta
> E onde voas bem alta, eu sou o chão
> E onde pisas o chão, minha alma salta
> E ganha liberdade na amplidão
> Onde queres família, sou maluco
> E onde queres romântico, burguês

Na música, quando há oposição, algo sobra, algo escorrega, algo não cola, há um excesso – "nada falta". Os pares

se fazem, mas não compõem uma dicotomia. Essas duplas abertas podem ser uma boa marca do pensamento sobre os processos subjetivos que aqui nos interessam, na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari. O "e" substitui o "ou": "E onde queres, E onde voas, E onde sou...". Um pensamento que abraça um excesso, e esse excesso desfaz as linhas territoriais e duras abrindo-se para molecularidades e devires singulares, aqueles que nos colocam nos prazeres e dores da rebeldia em relação ao binarismo: e assim podemos ser homens ou mulheres, mas nem tanto. Hétero ou homossexuais, mas nem tanto. Brasileiros, mas nem tanto. No limite, *eu*, mas nem tanto. Esta é a segunda linha: linha molecular.

No campo do cinema, Jean-Claude Bernardet, em seu clássico *Cineastas em imagens do povo*, analisando filmes brasileiros do final dos anos 1960 aos anos 1980, também se pergunta como pensar o povo, um outro de classe em relação aos cineastas, fora da máquina binária. Que escrituras fílmicas não reduzem as pessoas filmadas aos lugares que as antecedem: analfabeto, imigrante, sem-teto? Ou, no documentário, quando o cinema se põe a ouvir um outro, ele o escuta em sua singularidade ou busca um enquadre fixo? O filme torna possível presenças singulares?

Mesmo sem falar em linhas ou devires, essas perguntas questionam sobre como o cinema se aproxima de uma interrogação sobre os processos subjetivos, sem parar nos territórios que se antecedem aos sujeitos, permitindo que venha à imagem a complexidade da máquina heterogênea.

Podemos agora tentar uma primeira definição parcial: o que estamos chamando de processos subjetivos é esse

caminho, esse trânsito, esse devir trans entre um território – homem/mulher, criança/adulto, humano/animal – e as saídas dele.

A subjetividade habita simultaneamente
o sujeito e o fora-do-sujeito.
Suely Rolnik

Se é de um emaranhado e de um conjunto de vizinhanças que se trata, os processos subjetivos não estão isolados dos problemas políticos, das organizações das cidades, dos espaços e modos de convivência. Vladimir Safatle (2015, p. 17), pensando as sociedades marcadas pela ausência de centralidades organizadoras dos modos de vida – a família ou a autoridade patriarcal, por exemplo –, propõe que as pensemos como um *circuito de afetos*. "Quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos". Pensada como um circuito de afetos, é no nível de uma sensibilidade que os vínculos políticos se fazem: possibilidade de afetar e ser afetado. Para isso, é preciso um corpo que saiba lidar com o mar, com o vento, com o frio, etc.; toda uma rede de afetações, de idas e vindas, que compõe a linha abstrata de que falava Deleuze, em que cada elemento está em interação com outros muitos elementos.

Mas, se falávamos em linhas abstratas é porque esse conjunto de vizinhanças não se organiza em uma linha causal

e necessária. Algo existe que é imaterial e está entre os elementos que fazem a máquina. Podemos dizer então que os modos de sentir, de acolher as diferenças, de dizer e perceber cada parte dessa rede, desse circuito, são coisas em si, existem *entre* os indivíduos e as coisas. Um circuito de afetos, se pensado em sua dimensão maquínica, não é o que junta várias coisas e objetos, pessoas e instituições, mas é uma coisa em si, uma linha abstrata, que está entre todos e que se modula, se transforma, nos modos mesmos que esses corpos afetam e são afetados. O corpo, social ou individual, "não é apenas o espaço no qual afecções são produzidas, ele também é produto de afecções" (Safatle, 2015, p. 23). Não se trata aqui apenas de politizar a vida, mas de vermos como as vidas modulam e alteram as configurações dos poderes.

Como sabemos, a máquina binária, aquela que opera na molaridade, é fundamental para os aparelhos de poder. Se você não é nem isso nem aquilo, o aparelho de poder terá um nome, um novo enquadre, uma bifurcação para estancar o movimento: bicha, favelado, terrorista. Quando Deleuze (2005) se aproxima dos filmes de Glauber Rocha, sugere que ali "o povo falta". Como seria diferente? Se o povo não faltar, ele será capturado pelos poderes. Uma contribuição fundamental do cinema moderno talvez tenha sido, justamente, a possibilidade de, com os meios do cinema, fazer o gesto em direção a esse excesso do povo em relação aos nomes e lugares. O povo que falta é um povo excessivo aos lugares que lhe estão dados. "O povo falta", não porque existe um déficit de representação, mas porque é próprio à obra de arte que se relaciona com um povo ainda não ter uma linguagem para tal.

Claire Parnet nos lembra que Deleuze e Guattari apresentam o rosto humano como um espaço de organização da máquina binária, como se nada faltasse ao rosto. Mas é também no rosto que se abrem virtualidades, o que há de mistério e que escapa a um território imposto. O rosto é o traço mais intenso de singularização, mas também é ele que é capturado pelas significações dominantes. Quando perguntamos: "por que você está com essa cara?", ou quando ouvimos: "esse aí tem cara de bandido", é justamente a tentativa de enquadrar o rosto, de significá-lo, para não termos de lidar com suas aberturas.

A máquina binária opera ainda de uma segunda maneira. Se a primeira é por exclusão – ou se é uma coisa ou se é outra –, a segunda é por degradação. Os tantos novos *influencers* com rostos muito parecidos entre si e afeitos às organizações digitais fazem com que esses rostos precisem se adaptar à composição desencarnada dos efeitos especiais de imagem. Rinoplastia, bichectomia, *foxy eyes* e harmonização facial são algumas dessas técnicas de alteração/adequação dos influenciadores digitais, um photoshop na carne. O efeito digital se torna a norma, enquanto o humano precisa "correr atrás". E quanto mais distante do modelo, mais o sujeito é degradado. Como os processos singulares não podem existir plenamente, eles devem ser lidos a partir da distância, da falta ou da degradação em relação ao modelo. No rosto, nos dizem Deleuze e Guattari (1997), um homem branco europeu funciona como significante mestre e, a partir dele, são organizadas uma sequência de inferioridades e degradações. O racismo é inseparável dessa operação das máquinas binárias.

O que escapa então à máquina binária? Como no "Quereres", não mais isso ou aquilo, mas uma abertura nas dicotomias, uma distância da ideia de unidade formada pela dupla dicotômica. Assim, entramos em uma outra natureza de oposição: unidade/multiplicidade. De um lado, temos a ideia de unidade – homem, mulher, criança, hétero – e, de outro, a multiplicidade, os devires: homoerotismo, devir animal, devir criança, etc. Se de um lado temos o um – as máquinas que enquadram e conservam as unidades –, de outro, temos a multiplicidade. A multiplicidade não é uma grande quantidade de uns, mas um incontável; não é uma diversidade ou uma variedade, mas um não-sei-o-quê de possibilidades. A multiplicidade se relaciona com a diferença, e essa não é diferença entre dois ou muitos, mas um diferenciar-se na própria máquina, dos próprios sujeitos e grupos, saindo da unidade. Não se trata de multiplicar os nomes: homem, mulher, travesti, mas de atentar para o que se passa pelo meio, pelo que desfaz a unidade, o que desfaz o nome e intensifica a linha abstrata. Em cada processo subjetivo, há um nome que constitui esse território para o sujeito e saídas, desabamentos, fugas e criações que desfazem o território, o que é sempre temerário e angustiante.

A clínica dirá que um sintoma é egossintônico para dizer dos sujeitos que transformam suas dores em territórios, seus sintomas em lugares conhecidos que garantem uma estabilidade. Você lembra daquele conhecido que, no meio de uma discussão, perde o controle, estoura, briga com todos e, passada a discussão, sofre pela briga, mas afirma: "é meu jeito mesmo! Tem coisa que não dá para aguentar". O sintoma

virou um território e a multiplicidade se foi. Os perigos e os temores de se perder um território, mesmo que seja uma paixão pela dor, não são pequenos.

De que somos feitos? A pergunta é simples e agora podemos chegar nessa resposta parcial de Deleuze e Parnet:

> Indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa. A primeira espécie de linha que nos compõe é segmentária, de segmentaridade dura (ou, antes, já há muitas linhas dessa espécie); a família-a profissão; o trabalho-as férias; a família-e depois a escola-e depois o exército--e depois a fábrica-e depois a aposentadoria. E a cada vez, de um segmento a outro, nos dizem: agora você já não é um bebê; e na escola, aqui você não é mais como em família; e no exército, lá já não é como na escola... Em suma, todas as espécies de segmentos bem determinados, em todas as espécies de direções, que nos recortam em todos os sentidos, pacotes de linhas segmentarizadas. Ao mesmo tempo, temos linhas de segmentaridade bem mais flexíveis, de certa maneira moleculares. Não que sejam mais íntimas ou pessoais, pois elas atravessam tanto as sociedades, os grupos quanto os indivíduos. Elas traçam pequenas modificações, fazem desvios, delineiam quedas ou impulsos: não são, entretanto, menos precisas; elas dirigem até mesmo processos irreversíveis. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 101)

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise é justamente pelo fato de ela ser centrada no indivíduo e perder o maquínico. A centralidade do édipo e da castração como forma de entender o que constitui o indivíduo não apenas se aparta do maquínico, como também perde aquela linha abstrata que atravessa sujeitos e grupos e que não necessariamente aparece em um indivíduo com um nome, José, Maria, Antônio. A linha abstrata e o circuito dos afetos são pré-individuais e é ali que funcionam os processos subjetivos. Há sempre algo desse processo que não individua, que não vira uma pessoa, mas que não cessa de transformar a máquina. Em outras palavras, Deleuze e Guattari estão a dizer que, quando perguntamos do que somos feitos e a resposta é maquínica, isso significa que, ao nos fazermos, alteramos também a máquina, da mesma forma que há mudanças na relação entre os atores da máquina que não formam indivíduos, mas transformam a máquina e a possibilidade de novos processos de subjetivação, novos territórios existências. A saída dessa centralidade do individuado – do sujeito que já diz eu – é decisiva para a política, uma vez que são as paisagens maquínicas que possibilitam o surgimento de novas individuações. Se voltarmos para o surfista, é preciso estar atento ao movimento das marés e ao aquecimento global, uma vez que todos esses fatores alteram as ondas, mesmo que não haja ninguém surfando.

Na mesma linha crítica à psicanálise centrada no édipo, em *Caosmose* (2012), Guattari escreve que o inconsciente freudiano é inseparável de uma sociedade presa em seu passado, às suas tradições falocráticas, às suas invariantes

subjetivas. Para Guattari, trata-se de manter a invenção de Freud – o inconsciente e a forma como o sujeito não tem controle sobre si, ou, nas palavras de Freud, "não é dono da sua casa" – mas, ao mesmo tempo, criticar a psicanálise como forma universal, como se o inconsciente do sujeito pudesse ser separado da máquina. Assim, para Deleuze e Guattari, o inconsciente é maquínico. Regina Neri o definiu assim:

> espaço social e político a ser conquistado, no sentido de sua expansão, como um lugar movente cuja maleabilidade é a dos limiares e fluxos que constituem a objetividade do próprio desejo enquanto sistema aberto que quer sempre mais conexões e a partir do qual produzem-se fluxos de inconsciente num campo social e histórico. (Neri, 2003 p. 24)

Ao dizer que o inconsciente é maquínico, Guattari (2013, p. 188) tirava a centralidade da enunciação linguística e o inscrevia no presente como ato produtivo, "território aberto por todos os lados às interações econômicas e sociais", no limite, não centrado no humano, mas nos fluxos de signos, fluxos sociais e materiais os mais diversos, distante de uma "sintaxe ou de uma estrutura universal" (p. 191). Nos termos de Deleuze e Guattari, trata-se de um inconsciente em devir, não pautado pela representação, ou seja, não afeito a atender modelos que o antecedem, mas, antes, desvio e criação com o que lhe chega. Muito mais uma usina que um teatro.

De maneira sintética, Guattari nos resume a sua compreensão do inconsciente que nos é cara para a continuação do nosso argumento:

> O inconsciente, eu insisto, não é algo que se encontra em si, um tipo de universo secreto. É um nó de interações maquínicas através das quais nós somos articulados a todos os sistemas de potência e a todas as formações de poder que nos rodeiam. Os processos inconscientes não podem, portanto, ser analisados em termos de conteúdos específicos, ou em termos de sintaxe estrutural, mas, antes de tudo, em termos de enunciação, de agenciamento coletivo de enunciação. (Guattari, 1979, p. 195; tradução nossa)

É interessante que Guattari chame a noção de "agenciamento coletivo de enunciação", utilizada também por Deleuze para falar do cinema na imagem-tempo, para dizer de seu entendimento sobre o inconsciente. No cinema, não se trata de vários sujeitos falando juntos, mas de uma enunciação que é atravessada por forças coletivas: "Um personagem age na tela e supõe-se que veja o mundo de certa maneira. Mas ao mesmo tempo a câmera o vê, e vê seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem" (Deleuze, 1985, p. 89).

Guattari mesmo faz essa aproximação entre cinema e inconsciente, ambos feitos de máquinas e conjuntos de vizinhanças.

> Talvez o próprio cinema pudesse ajudar-nos a compreender a pragmática dos investimentos inconscientes no campo social. Com efeito, o inconsciente, no cinema, não se manifesta da mesma forma que sobre o divã: ele escapa parcialmente à ditadura do

> significante, ele não é redutível a um fato de língua, ele não respeita mais (como continua a fazê-lo a transferência psicanalítica) a dicotomia clássica da comunicação entre o locutor e o ouvinte. [...] O cinema é feito de elos semióticos assignificantes, de intensidades, de movimento, de multiplicidade, que tendem fundamentalmente a escapar ao esquadrinhamento significante, e que se rodeiam apenas num segundo momento, pela sintagmática fílmica que lhes fixa gêneros, que cristaliza sobre eles personagens e estereótipos comportamentais de maneira a homogeneizá-los com os campos semânticos dominantes. (Guattari, 2006)

∞

Com o que entramos em relação, o que recebemos do mundo para pensar, dizer, perceber, desejar, sofrer das formas que pensamos, dizemos, sofremos? O modo de respondermos a essa pergunta é colocando os elementos na mesa, como se montássemos um grande mapa em que a família, a língua e o país aparecem em relação com os programas de TV, a proximidade com os vizinhos, a escuta das crianças da rua, a pornografia de um site, as exigências de ganhar dinheiro, uma tia que mora em Miami, um livro que o padrinho deu, os modos de relação com a política e com o álcool. São tantos elementos que precisaremos tirar esse mapa do plano e olhá-lo por todos os lados, em múltiplas dimensões. Eis aí a cartografia. Pensar os processos subjetivos é colocar sujeitos e

grupos como parte desse mapa de materialidades e imaterialidade. Uma geografia que permite ver as camadas coabitando. Deleuze e Guattari chamam a análise dessas linhas de uma esquizoanálise.

Nesse mapa, seremos capazes, como vimos, de perceber as linhas molares, aquelas de divisões binárias, marcadas por fronteiras rígidas que compõem territorialidades. As linhas moleculares, que traçam pequenas modificações e desvios e deixam menos claras as divisões binárias. Deleuze fala de uma terceira linha que compõe esse novelo, além das fronteiras e das aberturas com seus "nem tanto": uma linha de fuga. Uma terceira forma de vizinhança que aparece não se sabe muito bem de onde, desconcertante, e que pode chegar como um abalo subjetivo produtor de mudanças de intensidade. Podemos passar a vida sem essa vivência, sem essa linha de fissura, mas ela está sempre aí. Entretanto, por ser radicalmente outra coisa que a linha dura, molar, de território, ela implica sempre uma clandestinidade e uma desterritorialização.

> Há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 101)

Três pontos, atravessados pela desterritorialização, são importantes para nos aproximarmos desses acontecimentos que tiram o território como referência e produzem rachaduras em nossas engenharias corporais laboriosamente construídas para que possamos entender o que significa dizer "eu" quando dizemos "eu". Primeiramente, esses acontecimentos desterritorializantes podem vir de lugares em que nos colocamos disponíveis para uma experiência sensível: um encontro com uma pessoa ou com uma cultura; uma vivência com as artes, com um filme, com uma música; uma paixão ou uma solidão e mesmo um evento traumático, como a perda de uma pessoa. Nenhum desses eventos é em si a linha de fuga, essa aparece a partir do que somos capazes de fazer com o que nos acontece.

O segundo ponto: no novelo de linhas que nos compõem, quando esse evento singular se faz presente, é preciso um corpo que possa suportar surfar na perda do território, por menor que seja, ou, podemos repetir, reafirmar o "eu" territorializado e nos apegar a nossas dores e formas conhecidas de sofrer e gozar. Dito de outra maneira, a intensidade dos processos subjetivos depende dos modos como suportamos embarcar ou nos relacionar com as experiências desterritorializantes. Como vimos acima, as significações hegemônicas que nos demandam adaptação não são estáveis, variam no tempo. Se hoje vivemos uma cultura de consumo hedonista de felicidade compulsória, hipercentrada no prazer individual – que também é uma forma de parar o desejo –, a desterritorialização de uma linha de fuga pode se dar em grande silêncio, em gestos mínimos, em esperas solitárias.

Por ora, podemos dizer que os modos de lidar com as intensidades e possibilidades de uma linha de fuga estão diretamente ligados à saúde. Para que uma linha de fuga aconteça, há uma construção de um corpo que se prepara para tal. Imaginemos que o surfista precisa da força física para a onda, mas também de uma coragem, de uma intuição e sensibilidade, de inteligência e disciplina. Ter um corpo é ter uma disponibilidade intelecto-afetiva com a possibilidade de acolher a fagulha que produz aquele acontecimento que balança os territórios. Essa preparação, essa disponibilidade, é construída, não nascemos com ela. Para que um acontecimento pessoal ou coletivo possa ter lugar, é necessário um corpo afeito a essa intensidade, um corpo não modelizado, em dissonância com as significações dominantes.

Fazer algo perigoso com estilo é
o que eu chamo de arte.

Charles Bukowski

Finalmente, é preciso um corpo para as grandes ondas, mas também é preciso voltar para casa. Se a linha de fuga fragiliza os modos como entendemos nosso corpo individual ou coletivo, se desestabiliza aquilo que chamamos de "eu" para se abrir ao sensível, precisamos ir com calma e saber que tal abertura, tal desmembramento do corpo não se faz sem risco. Risco da loucura, da overdose, da compulsão. Ou riscos de fechamento, riscos que podem levar o corpo a um processo

inverso, a um processo narcisista e paranoico, que aparecem em sintomas com a hipocondria, os medos, a depressão ou outros em que o sujeito passa a ter uma relação hipercentrada no eu e teme o mínimo contato com qualquer afeto que possa desfazer o que ainda resta de território. Como escreveram Deleuze e Guattari, a construção desse corpo não é "nada tranquilizadora porque você pode falhar [...] pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte". Trata-se de uma arte das doses em que é

> necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, [...] é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (Deleuze; Guattari, 1997, v. 3 p. 23)

A desterritorialização traz um deslocamento das bases individuais e produz um confronto com as imagens de si que garantem o indivíduo. Entretanto, a angústia da desterritorialização parece estar ligada a um relançamento de si: a forma como o sujeito em um processo de desindividuação se depara com uma virtualidade do mundo e de si para as quais é exigido e convocado. Peter Pál Pelbart (2019, p. 55), em trabalho sobre Simondon, observa: a angústia "é ponto de partida do ser". A associação entre uma saída de si e uma saúde é explícita.

Se somos feitos desses encontros e em relação a essa "coisa" que não para de se transformar entre os indivíduos, essa

linha abstrata, esse atravessamento pré-individual; se todos os processos subjetivos se fazem nesses encontros, isso significa que não há mais espaço para os indivíduos tomarem decisões, exercerem suas singularidades ou andarem na direção de seus desejos, com autonomia? E, mais difícil, se não há uma lei transcendente que nos diga com certeza o que é o bom encontro ou a boa maneira de estar nesse circuito dos afetos, como avaliar os movimentos dessa máquina e seus funcionamentos, como dizer que esse encontro nos serve e aquele não? Como cuidar dos processos subjetivos, se eles não podem – e não devem – se reportar a uma instância de poder que os organize?

Eduardo Passos e Regina Benevides (2006, p. 2) falam de uma prática de cuidado que se apresenta como uma experiência com afetos. Em chave spinozista, afirmam que "pelo encontro entre os corpos ou ideias, a realidade passa de um estado a outro, transita de um grau de perfeição a um outro, aumenta ou diminui sua potência". Spinoza aqui é central, uma vez que é a partir dele que todo um pensamento filosófico se distancia da transcendência para explicar a vida e traz para a imanência dos encontros os modos de entendê-la. Spinoza cometeu a heresia de afirmar que só há uma substância entre nós e Deus, logo, não há diferença de natureza. Se Deus existe, ele é parte da máquina e não uma ordem transcendente. Nietzsche já nos chamava a atenção, no meio do século XIX, para a facilidade com que, ao matar Deus, colocávamos o homem no centro, mantendo a vida submissa a uma instância una e superior, eliminando a imanência maquínica de onde a vida é transformável. No mundo contemporâneo,

não paramos de desdobrar a ideia do uno: no lugar de Deus, sucesso, riqueza, consumo, *likes*. Mais do que fazer girar o capitalismo, esses são modos de entender a vida em que se abstrai a imanência dos encontros. Por que desejamos que nos digam como obedecer? – se perguntava Spinoza. Talvez porque a imanência cobre um preço muito alto demandando uma inseparabilidade entre o que nos acontece e o que acontece ao mundo. Porque a imanência exige um corpo para o encontro, trabalho.

O encontro onda/prancha/vento/correnteza/surfista pode aumentar as potências de agir de cada um dos atores envolvidos nessa máquina, ou diminuir. O conjunto desse encontro pode ser avaliado pela alegria ali presente quando essa potência dos corpos é aumentada, ou, ao contrário, pela tristeza, quando há uma redução das possibilidades de novos encontros. Para a floresta, o encontro com o campo de soja é um encontro triste, por exemplo. Para a abelha, o encontro com a flor é um encontro alegre para ambas.

Trata-se de pensar os processos subjetivos como uma lógica dos encontros que fazem variar potências, e essa variação é tanto mais intensa quanto mais nos coloca em composição com corpos que nos forçam a pensar, ou seja, que nos colocam nos limites do que temos intelecto-sensivelmente como instrumento para nos deixar afetar por esse corpo. Coloca-nos no limite de nossas possibilidades de fazer do encontro, um encontro alegre. Pensar implica uma relação com um desconhecimento, uma relação com algo de sensível, não dado pela consciência. O encontro homem/mar, por exemplo, não diz nada sobre o encontro, ele pode ser alegre,

produzindo um corpo afeito aos movimentos da natureza, ou ser uma overdose, um excesso mortífero. Retomo Benevides e Passos:

> A ética espinozista é um sistema de regulação e de avaliação na imanência da experiência. É bom o que compõe, isto é, o que aumenta a potência ou o grau de perfeição da realidade. É mau o que decompõe, o que diminui a potência de agir ou a força de existir. O bom e o mau são como graus de aceleração do fluxo da existência, do movimento da vida. (Benevides; Passos, 2006, p. 3)

Em resumo, os processos subjetivos não são individuais e compõem uma transversalidade de afetos que atravessa indivíduos e grupos. A variação desses afetos se faz de modo maquínico em um conjunto de vizinhanças composto por atores de múltiplas naturezas. Essas vizinhanças podem ser chamadas de: 1) molares, territorializadas, duras ou macropolíticas; 2) moleculares, desterritorializantes, moles ou micropolíticas; e 3) desterritorializadas ou de ruptura e quebra: linhas de fuga. Esse conjunto de vizinhanças é marcado e formado por encontros que não são todos iguais. Alguns encontros aumentam nossas possibilidades de vida e as formas como conseguimos sustentar a necessária criação que é viver, outros diminuem. O conjunto dessas linhas e encontros compõe um circuito, um novelo, além e aquém dos indivíduos, que são os próprios processos subjetivos. É deles que precisamos cuidar.

Nosso desafio agora será dizer por que e como a criação com imagens pode ser uma forte aliada nos modos de modular esse composto de afetos, de modo a ampliar as paisagens existenciais de sujeitos e grupos. Ou de que modo os processos criativos com a arte contribuem para a construção de corpos que intensificam as potências de novos encontros alegres nesses conjuntos de vizinhança.

Como disse Deleuze, não basta gritar "*Viva o múltiplo!*", é preciso fazer. Este livro é sobre as tentativas desse fazer.

O que as imagens fazem aí?

Uma foto de uma casa, uma imagem de um objeto – sapato, brinco, roda – ou uma conversa com uma pessoa é levada para ser compartilhada com o grupo. No grupo, vemos muitas imagens sem saber quem as produziu. Nesse momento, três aspectos inalienáveis da imagem vêm à tona: 1) a imagem recebe o mundo; algo que existe na realidade faz passagem para a imagem, e esta leva a "coisa" para outro lugar, desloca; 2) essa imagem foi feita por uma pessoa, que tomou decisões de enquadramento, de posição, alterou a luz, deslocou objetos para "melhorar" o quadro; 3) ao fazer a foto, ela não estava sozinha; todo um imaginário coletivo sobre o que é uma imagem, palavras de ordem, estéticas e discursos dominantes estão presentes, além de uma tecnologia específica que coloca mais luz onde estava escuro, que esquenta as cores, que deixa o fundo fora de foco, etc.

A imagem se configura no duplo jogo em que ela recebe e cria o mundo em um mesmo gesto. Uma criação que é feita com o sujeito participando de uma máquina, de um conjunto de vizinhanças, não isolado.

Preciso de tudo para que um mundo se refaça.
Fernand Deligny

Se, como vimos no capítulo anterior, os processos subjetivos são inseparáveis dos modos de criação com as coisas do mundo ou dos modos de criação de si e do mundo na complexidade das vizinhanças, essa definição acima da imagem seria o suficiente para responder à pergunta que aqui nos move: o que as imagens fazem na clínica e nos processos subjetivos? Poderíamos concluir que elas permitem, em um mesmo movimento, um trabalho de criação e um encontro com o que existe. Possibilitam uma relação ativa e inventiva com o que há. O trabalho com as imagens é intensificador dos modos de criar a si e ao mundo, com as coisas do mundo – a tecnologia entre elas. E, como vimos, todo processo de criação é inseparável das articulações e encontros com linhas de existência que nos distanciam dos territórios conhecidos.

Avancemos. Podemos dizer que vivemos uma exacerbação da *sociedade do espetáculo* (Debord, 2003) em que os processos subjetivos são alterdirigidos, como expõe Paula Sibília (2008) em *O show do eu*. Ser é entender-se como imagem. Imagem que se apresenta ao outro, que se vende, que pode ser manipulada, alterada, virtualizada, que, no limite, perdeu seu referente. Um eu-photoshop constitui a subjetivação contemporânea. Do físico à memória, das sensações às paixões, o eu se faz com sobreposições de filtros, alterações de cor, contraste e novas montagens. Não se tem uma história, se escreve sempre a partir do zero a história que "queremos"

para nós. Se reinventar é a palavra de ordem. Eu-avatar, com novas customizações que só dependem de um pouco mais de dinheiro. Construir uma imagem de si não é exclusividade das marcas, das celebridades ou dos políticos, mas de cada um, das mães que são maquiadas no pós-parto aos exemplos de sucesso que, descolados da produção, são apenas imagens, *Caras* sem rosto. Quanto mais a *era narcísica* acentua a centralidade do eu, quanto mais o hedonismo organiza os processos subjetivos, mais o "eu" parece incerto e dependente de estímulos e inputs cotidianos que reafirmem sua existência.

> A publicidade nos encoraja, cinicamente, a não mais temer o nosso próprio cinismo.
>
> **Jean-Louis Comolli**

Essa subjetivação contemporânea guarda uma relação de intimidade com um *tornar-se imagem* que vivemos e presenciamos cotidianamente. Se essa ética do *tornar-se imagem* fala tão bem dos processos contemporâneos, será que ela fala também das imagens? Serão as imagens tão atreladas ao espetáculo, tão desconectadas da materialidade e dos corpos, distantes do outro que sofre, do eu que sofre dentro ou fora das hipermodulações da subjetividade contemporânea? Não seria a imagem, pelo contrário, uma forma privilegiada de conexão com o mundo, uma linha que vai do sujeito ao outro como interesse sensível e intelectual por aquilo que não sou eu? Nas trilhas de Jacques Rancière (2012, p. 9), nos opomos

ao raciocínio simplório que diz: "se só há imagens, não existe mais um outro da imagem. E se não existe mais um outro da imagem, a noção mesma de imagem perde seu conteúdo, não há mais imagem". As imagens existem e podem existir. A afirmação pode parecer banal, mas faz-se necessária ante o clichê: "tudo é imagem". Esse clichê ocupa o espaço social afirmando, cinicamente, justamente seu contrário: se tudo é imagem, as imagens não existem.

Se estamos argumentando que não apenas as imagens existem, mas que elas também podem ser ativas participantes nos processos subjetivos maquínicos e na abertura para novas paisagens existenciais, precisamos percorrer alguns autores que nos últimos vinte anos insistiram na possibilidade de as imagens não fazerem coro com o espetáculo. Jean-Louis Comolli, pensando o cinema documentário, é um deles. Passo-lhe a palavra:

> O mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, da proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas e dessa teimosia: é preciso mostrar o horror? Como, e até aonde ? Como representar os processos lentos, invisíveis, as transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias. (Comolli, 2008, p. 10)

Podemos ler Comolli apostando na possibilidade de o cinema estar naquela linha abstrata e pré-individual que atravessa sujeitos e grupos, como se, antes de representar isso

ou aquilo, antes de fazer imagem do que já é individuado, o cinema tivesse a possibilidade de estar com as virtualidades, com os movimentos pré-individuais, "as metamorfoses dos espíritos e das matérias". A imagem se apresentaria como participante de um mundo ainda não formatado, ainda a ser descoberto e inventado, ali onde o mundo resiste e depende das imagens para se manter resistindo. Isso pode parecer algo enorme, mas não é isso que nos exige a vida cotidiana, uma abertura para um mundo que se apresenta como realidade, mas nem tanto?

> Me impressiona que eu possa viver,
> simultaneamente [com o cinema]
> em vários mundos.
>
> **Jean-Louis Schefer**

A aposta de Comolli (1992) aparece em consonância com a posição política de Deleuze, quando, no final do breve artigo sobre as sociedades de controle, nos dizia que o que mais nos falta é "acreditar no mundo". Atribuição que ele já coloca ao cinema quando em *A imagem-tempo* se pergunta: "Se o mundo se tornou um cinema ruim, no qual já não cremos, um verdadeiro cinema não poderia contribuir para nos restituir razões de crer no mundo e nos corpos desfalecidos?" (Deleuze, 2005, p. 240).

O historiador da arte George Didi-Huberman, em trabalho em que discute a legitimidade de se mostrarem fotografias

do holocausto, destaca a tensão que as imagens trazem para outras imagens, outras fontes, outros testemunhos. Sua aposta não é que a imagem garante a realidade de um evento, mas que é com ela que podemos imaginar, falar, pensar. Em uma certa lógica godardiana, a imagem é força conectiva. "Não há imagem, existem imagens. E existe uma certa forma de junção das imagens: quando existem duas, existem três. É o fundamento da aritmética, é o fundamento do cinema" (Godard, 1998, p. 430). É nessa lógica que Didi-Huberman (2003, p. 155; tradução nossa) defende que as imagens feitas em um campo de concentração devem ser mostradas: "Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de fazer surgirem hiatos e analogias, as indeterminações e sub-determinações à obra". A aposta é forte. Por um lado, em um mundo em que tudo parece dado e explicável, ou, como diz Comolli (2008, p. 169), que "nossas vidas estão roteirizadas", a imagem é o que racha, o que abre espaços de não saber, de dúvida, de silêncio. Espaço em que o mundo se faz como superfície inventável. Mas faz isso com sua possibilidade de trazer para o quadro e para a montagem o que estava isolado, o que não fazia parte de um mesmo campo. Como se a imagem guardasse a potência transdisciplinar, transdiscursiva, não apenas porque coloca uma multiplicidade de afetos e discursos em contato, mas porque força os limites dos dizíveis e dos sensíveis.

Se afirmamos que as imagens existem, é porque elas de alguma maneira têm a potência de dar a ver o que não conhecemos, abrir as significações que parecem sempre repetir o mesmo e escapar do *mundo sem fora* da publicidade, dos clichês

e das mercadorias e da ordem das significações. Como se as imagens tivessem a potência de nos abrir àquelas duas linhas, moleculares e de fuga. Experimentar o que escapa das dicotomias, porque há sempre um "nem tanto" nas coisas do mundo, ao mesmo tempo que com um olhar de Gena Rowlands, um gesto de Elia Suleiman ou um sorriso de Paulo José, algo acontece, algo nos atravessa. Um movimento que nos leva a recolher suas consequências em outro lugar de nós mesmos.

A máquina cinematográfica está
completamente dentro do real.

Maurizio Lazzarato

Quando falamos de imagem, não excluímos o fato de que elas são montadas e não estão isoladas. Entre o cinema e os processos subjetivos, podemos dizer que há uma importância da montagem. A montagem aqui deve ganhar uma independência enquanto noção para não estar restrita à colocação de duas imagens em contato, mas poder ser entendida como gesto fundamental no cinema e nos processos subjetivos em que conhecer, produzir e criar dependem da colocação em relação de elementos – materiais e imateriais de naturezas heterogêneas. A montagem aqui não está a serviço de uma forma transcendente, como se fosse preciso montar para chegar aonde queremos ou construir um argumento. Trata-se antes de um transitar entre objetos, afetos, poderes, linguagens; explorar a potência do heterogêneo: falar a uma criança,

ouvir o homem da rua, acelerar no silêncio, multiplicar as línguas, os gestos e escutas. Montar como gesto em que se traçam linhas que estabelecem um comum entre o que está distante, sem, entretanto, eliminar a singularidade de cada elemento ou sua potência conectiva, suas possibilidades de novas montagens. Montar para que os montáveis se multipliquem. Trata-se antes de um agir do que de um querer, como nos fala Deligny (2015).

Como insistiu Deleuze, não se trata de perguntar o que significa, mas como funciona. A mesma pergunta vale para as imagens: quando estamos fazendo uma imagem ou estamos diante delas, nos perguntamos: Como ela funciona? A resposta é maquínica e inseparável da lógica dos encontros: uma imagem tem tantos sentidos quanto forem as forças e os afetos capazes de compor com ela.

O gesto lúdico é um gesto vital.
Brian Massumi

No cinema brasileiro dos anos 2000, a intensificação das imagens entre o documentário e a ficção permitiu a André Brasil formular uma relação dos sujeitos realizadores com as imagens que desdobra essa produção de sentido que não se limita à representação. A imagem é performada, aparece como um ponto de negociação entre uma forma em formação – com toda sua fragilidade – e um processo subjetivo que se faz com a imagem. Nas palavras do pesquisador:

> A performance se encontra exatamente na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna, afinal de contas, estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu limiar. (Brasil, 2011, p. 6)

André Brasil (2011, p. 3) chama a atenção para uma intensificação desse processo em que "os filmes recentes compartilham um contexto de intenso entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem, o que as tornaria, no limite, indiscerníveis". De outra maneira, o pesquisador nos aponta aqui para uma produção cinematográfica que se faz se equilibrando naquela linha abstrata: quase imagem, quase vida. Um filme, diz Brasil (2011, p. 12), "mantém-se em continuidade com o vivido: é dali que nascem suas performances e é para lá que elas devem retornar". Essa formulação nos fala de um aspecto que irá nos interessar nas potências da imagem: aquele em que a invenção, a ficcionalização, é feita com idas e vindas em relação à experiência vivida, aquele em que criar com imagens pode, nesse gesto, nos distanciar de mundos conhecidos e nos aproximar de falas, estéticas e formas de ser, inventando para nós formas de estar ali, como se o próprio lugar de quem cria com imagens fosse um lugar a ser inventado, transformado. Há aí algo do jogo, do brincar, como se a possibilidade de filmar alguém, gravar uma história, fotografar formas de vida, disparasse um recuo em relação à estabilidade do eu. Como diz Brian Massumi (2017, p. 15), "cada gesto lúdico envolve uma diferença com uma

fachada de similaridade. [...] é com a não coincidência que se brinca". Filmar é um brincar com a distância em relação a si mesmo.

Massumi (2017, p. 53) vai mais longe e associa o gesto lúdico a uma noção que nos é cara nos estudos de cinema: a potência do falso (Deleuze, 2005), ao afirmar que o "afeto de vitalidade da brincadeira é uma potência do falso". Como sabemos, o falso em Deleuze não é a mentira, não é o contrário da verdade, mas a impossibilidade de um julgamento superior. A verdade e a mentira só podem ser julgadas a partir de formas estáveis. Assim, podemos nos perguntar, que estabilidade desejamos para o eu ou para o mundo no momento da criação? Na imanência, sem as formas transcendentes, o que é possível são encontros que desviam das formas, que desviam do que é dado. A verdade, como queria o *cinema verdade*, está na verdade do encontro, na verdade do que aparece e se cria. A noção mesmo de *fabulação*, presente no capítulo "As potências do falso", nos fala dessa linha tênue entre o vivido e o narrado. Imaginemos alguém que fala em um filme de Eduardo Coutinho – *Edifício Master* (2002), *O fim e princípio* (2005), *Canções* (2011) –; é a vida vivida e a vida inventada que chegam na imagem. A fala se desloca do centro do ego, sendo afetada pelo próprio cinema como um outro que a leva a ficcionalizar. A imagem, assim, não é mais uma representação do mundo, mas uma coisa em si. Não é por outro motivo que em um cinema de grupo, que discutiremos em detalhes no próximo capítulo, o processo de realização constitui parte central da captura de forças que uma imagem pode ter nesse ir e vir entre realizadores e mundo.

Deixemos mais clara essa ideia de captura de forças, noção central para nossa compreensão das artes na clínica. Podemos convocar outras imagens e lembrar Deleuze quando escreve sobre a pintura de Francis Bacon. Deleuze (2002, p. 57; tradução nossa) nos diz que "em arte, na pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar formas, mas de captar forças", e escreve que Bacon pintava as intensidades. Nos quadros de Bacon, vemos com frequência um corpo envolto em uma figura geométrica em lugares reconhecíveis e estáveis e, ao mesmo tempo, tomados por algum movimento. Como se fossem corpos em desfazimento, em vias de já ser outra coisa, como que atravessados por forças: desterritorializando-se. As linhas geométricas parecem dar um território, um ponto de apoio para um corpo sugado, conectado com outros espaços, outros tempos. Um corpo carne, sem dentro ou fora, com os órgãos se desfazendo e se misturando ao exterior. Na tela, a mão executa algo pensado pelo cérebro: uma parede, um sofá, uma figura geométrica; na mesma tela, a mão borra, desfaz, torna abstrato, talvez pensando por ela mesma, um pensamento-mão. Capturar forças é então dar condições para que algo não dominado pela razão do artista, ou por nenhuma das partes ali envolvidas – a cor, a tecnologia, o mercado –, possa controlar completamente a obra. Ela se apresenta antes como espaço de captação de forças excêntricas.

> Quando a arte se coloca à disposição das forças de um modo específico, ela entra em contato, através do estremecimento daí resultante, com um fora do

> quadro e um fora da arte — com o Fora. Fora e forças são, já o vimos, tanto para a Experiência como para a Arte, mas também para a Linguagem [...] duas faces da mesma moeda. (Pelbart, 1989, p. 107)

Os nomes se multiplicam: fora, força. Mas coloquemos assim: trata-se de uma aposta de que a imagem é capaz de captar algo que não sabemos da existência, aquele resto dos processos subjetivos e de criação. Algo que excede nossas capacidades sensório-motoras, nossas capacidades de ver, saber, entender a partir do que sabemos e conhecemos. Isso vale para o espectador e vale também para o artista. O artista, o cineasta, aparece aqui como um mediador entre as materialidades da arte – uma tela, um plano, um bloco de sons – e as forças não individuadas que ainda não se fizeram linguagem. Note como estamos no epicentro de um acontecimento que passa pela arte, mas que fala dos modos de ver, perceber, saber: um acontecimento que é imagético-subjetivo. Empurrada para o seu limite, a linguagem que nos ordena, organiza, localiza e define se encontra no abismo que se abre com a imagem e, como nos lembra Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon (2013, p. 29), a noção de imagem deve "ser entendida como todo o campo perceptivo-sensorial (imagens acústicas, táteis, sinestésicas, etc.)". Na beira do colapso do dizível, surge o mar, o céu e o olho sensível que não sabe onde um começa e o outro acaba.

O oposto da captação de forças é o pensamento moral. O sujeito moral buscará uma intensa proteção de qualquer signo, experiência, relação, que coloque em jogo seu mundo.

O sujeito moral precisa estar constantemente inventando formas de alienação, de não afetação. Formas de se esquivar de uma poética. Precisa agarrar-se às máquinas binárias, operações que não deixam passar nada entre um e outro – homem ou mulher, rico ou pobre, razão ou sensibilidade. O homem moral vai condenar as artes e tudo aquilo que pode desestabilizar a unidade de seu mundo. A esquiva ao sensível traduz-se no cotidiano por um afastamento de tudo que pode furar a ordem discursiva ou estética de um indivíduo, grupo ou instituição. Esse ponto merece ser enfatizado. A possibilidade de uma abertura à não redundância semiótica, ou, em outras palavras, a abertura para uma afetação vinda de fora, é parte de uma ética que atravessa indivíduos, grupos, instituições, estado.

Se o cinema não visasse ao filme,
ele poderia atingir as imagens.

Peter Pál Pelbart sobre Fernand Deligny

Se temos essas pistas para dizermos o que podem as imagens, concentremo-nos em três formas de experimentarmos esse encontro do cinema – imagens – com os processos subjetivos.

Primeiramente, o cinema é representação. Uma representação mobiliza processos subjetivos. No cinema, uma vida, um gesto, um evento é representado, e essa representação nos interroga e nos pede uma posição. Há aqui um

atravessamento ético: diante das opções que me são dadas, como me posiciono? O cinema pede algo, nos interroga como sujeitos. O que ele deseja de mim como espectador? Uma ação, um deslocamento de meu lugar de sujeito, um estranhamento? Mas essa representação não está descolada de opções estéticas: há algo que não é do campo da informação que nos afeta: o quadro, o tempo, o ritmo, as cores, os cortes, os sons. O cinema mobiliza uma sensibilidade do espectador, em continuidade ou não com o filme. O que sinto é singular, mas uma singularidade aberta pelo que a obra possibilita.

Em segundo lugar, o cinema como um fazer. No documentário, com frequência, é o próprio lugar do documentarista que mobiliza o espectador, algo que vimos também nas imagens performadas. Trata-se de um fora de campo que é parte das formas de engajar o espectador. O que eu faria no lugar dele? Como perguntaria? Desviaria a câmera? Filmaria isso até o fim? Nossa percepção do que é representado é inseparável da forma como nos colocamos no lugar de quem filma. No primeiro caso, o espectador é convidado a ser afetado pela representação; no segundo, pela presença de quem tenta uma representação.

Há ainda um terceiro modo de essa relação imagem-processos subjetivos se fazer: os processos subjetivos daqueles que agem com o cinema, filmam, montam, veem juntos o que produziram em escolas, oficinas, grupos de criação, grupos clínicos. É especialmente nesse lugar do cinema – que não exclui a representação e as formas de experiência estética – que nos concentramos. É nesse caminho que aqui nos aproximamos da ligação do cinema com a clínica. Nos

dois livros que Deleuze escreveu sobre cinema, por conta de seu recorte fortemente marcado pelos *Cahiers du Cinéma* e pela cinefilia francesa, ligada ao cinema moderno, mas, também, por ter sido escrito no início dos anos 1980, antes da existência da internet ou de telefones portáteis, ele não percebeu a potência da experiência subjetiva daquele que faz cinema. Ao dizermos isso, não estamos cobrando que ele ou os críticos da época buscassem o processo de criação de Satyajit Ray ou Glauber Rocha, mas estamos lembrando que ele deixou de lado a potência de o cinema fazer vida e acreditar no mundo quando apropriado por sujeitos quaisquer, pessoas que eventualmente tiram três horas de suas semanas para fazer cinema. Pessoas e grupos que incluem o cinema nos seus processos de criação de si e do mundo. Por vezes, a arte tem papel bastante relevante permitindo que um sujeito entre em contato com suas próprias forças criativas, forças que autorizam uma circulação do próprio desejo.

Quando você acaba de comer uma geleia e quer guardar o vidro para que ele possa receber outras coisas – a sobra do almoço, um tempero que você fez, um molho de salada –, é preciso tirar o rótulo. Mas com frequência um resto de cola insiste em ficar no pote. Se não conseguimos tirar aquela cola, o pote fica preso no seu destino de ter sido apenas um pote de geleia. É preciso, então, fazê-lo continuar circulando (dizem que colocar dentro d'água resolve). Quando a cola sai, o pote que estava parado começa a circular. A criação não é diferente, ela atua no ponto em que algo parou de circular, com o que perdeu a possibilidade de movimento. Mas que movimento é esse? Um filme de ação tem muito

movimento. Pois o movimento para Deleuze é simples: é o movimento do todo, não deslocamento no espaço. Essa é uma das teses de Henri Bergson que Deleuze traz para o cinema. As imagens no cinema não são imagens em movimento, mas imagens-movimento. Imagens que não apenas representam o movimento, mas são movimento. Imagens que estão mais próximas do gesto de tirar a cola que libera o que pode um corpo, o que pode um processo subjetivo, estético, político, do que do movimento do pote da sua geladeira para a mesa no café da manhã. O movimento é deixar de ser, perceber, sentir como se era, percebia e sentia. Isso é o devir.

A arte na vida é como a água na cola do pote. Ela coloca em movimento um pensamento, um sentimento, uma forma de ver e perceber que estava parada e fazendo retornar sempre os mesmos encontros, sempre as mesmas posições já conhecidas pelos sujeitos. Cartografar é acompanhar os devires e atentar para os nós que estancam os movimentos. É preciso tirar a cola, lubrificar os nós, desviar para que a circulação aconteça. Um pote, vazio não fica. Cartografar é um modo de acompanhar esse movimento. Mas também não se trata de liberar o vidro e já dizer o que ali vai entrar depois que a cola sair. Há um risco na criação.

NOTAS SOBRE A CRIAÇÃO

Em todos os cruzamentos entre as imagens e os processos subjetivos, há algo que se repete: a criação. Quando estamos nesse processo, não sabemos direito onde ele irá fincar o pé, se será em uma montagem de imagens, em uma tela, em

uma letra de música ou nos modos de se relacionar com as angústias e desejos, na forma de uma coragem inaudita. Os processos criativos são como movimentos que ainda não ganharam materialidade, eles habitam as linhas abstratas que nos atravessam, mas são essenciais para que algo aconteça. Se estamos vivos e falamos uma língua, é porque nos relacionamos com a criação.

Um passo, uma casa, uma relação, um filho, uma luta política, um grupo, um amor, o que faz, o que permite tudo isso é a criação. Por todo lado, o "que é", o que se apresenta às nossas percepções, nos pede uma torção, um desregramento, um movimento, um desvio, uma montagem. É preciso fazer, do que nos chega, uma coisa.

Criar nunca se faz a partir do zero, do nada, do ideal ou do ato de mirar o acabado, o ideal, o perfeito. A criação é exaustiva, não tem fim, não tem lugar e nos exige no ínfimo e no íntimo, no pequeno e no cotidiano. Se vivemos em um mundo de metas, objetivos e pontos de chegada claros, a criação é o que alimenta a explosão. A criação, palavra de ordem do capital, quando submetida a ele, é apenas variação para o mesmo fim, o próprio capital – criação zero.

Já a criação, passa pela democracia, passa pela possibilidade de sujeitos quaisquer participarem do que é novo, do que se cria, do que faz explodir as coordenadas do que conhecemos. A criação passa pela possibilidade de sujeitos quaisquer inventarem suas próprias perdas de controle. A relação entre a arte e os processos subjetivos é evidente. Ambas demandam uma saída de si, uma relação com o desconhecido, com o que não é organizado pelo capital ou pela linguagem.

A criação não é um processo individual, mas a forma como indivíduos e grupos colocam em movimento e contato uma enormidade de elementos de múltiplas naturezas – a forma como instauram máquinas. Se a criação importa é pelo modo como ela vem mobilizar formas cada vez mais amplas de possibilidades de vida em que não estão excluídos o saneamento do bairro, o delírio do louco e a música. Por um lado, é preciso o *um*. A relação com as forças reais – com o transporte público, com a empresa privada que impõe livros às instituições públicas, com as verbas, com os discursos que mobilizam encontros tristes e mortíferos. A criação não é separada dessa terra; esperamos que a casa não caia, que o fogo queime apenas o que desejamos, que as drogas sejam formas de saída de si e não infiltradas na comida. Por outro lado, há o múltiplo, algo irrompe no desejo, em uma brincadeira de criança que passa do herói ao morto, do animal ao mais que real, sem que nenhuma fronteira seja delimitada. Como escreveram Suely Rolnik e Félix Guattari (1987, p. 155), "não existe a subjetividade de um lado e, do outro, a realidade social". Não existe o que se inventa como forma de relação e desejo de um lado e as condições sociais de outro. O sequestro do tempo da política é o mesmo do tempo da festa.

Os operadores da opressão estão aí: medo, dívida, opressão de classe, moral, racial e linguageira. Intensas disputas com o que restringe formas de ser, limita o delírio, nega a diferença e o outro. Talvez a criação nos permita, assim, um caminho torto que, por um lado, nos separe do medo, nos distancie da subserviência voluntária, e que, por outro, nos

conecte com um desconhecido de onde ressoam as diferenças, as minorias, os loucos e desgarrados, os que foram eliminados pelo capitalismo sem fronteiras, essa megamáquina mundial de exclusão.

Deus morreu, e o capitalismo refez a centralidade via indivíduo. O sujeito empreendedor, o eu S/A, a competição de todos contra todos: não devemos nada a Deus, mas devemos a nós mesmos. A dívida se universalizou – monetária, cognitiva, subjetiva. Somos os primeiros juízes de nós mesmos, o que nos autoriza a tudo julgar. Quanto mais próximo o outro é do que sou, mais intenso será meu julgamento. Imigrantes odeiam imigrantes, militantes de esquerda cultivam disputas ferrenhas entre si, casais se destroem, policiais negros matam jovens negros. A criação não produz objetos, mas formas de estar com o mundo sem se entregar a um "valor superior". A criação não se reporta a aliados preexistentes – o bem, o mercado –, mas faz-se na constante criação de aliados (Lapoujade, 2015, p. 17). A criação é o contrário da dívida e do juízo. A criação experimenta os atores do mundo como possibilidades de acoplamentos, montagens, faíscas que antes de eliminar friccionam, unem, dobram. A criação é um problema de montagem e conexão e não suporta o julgamento. A criação é um gesto conector e é por isso que plugues, tomadas e cabos vivem dando mau contato. Conectar é bem mais complicado que parece.

Assim, sem nenhuma harmonia, mas também sem forma superior, o gesto criativo é escuta e mirada que singulariza, que se faz no desejo e na curiosidade do mundo, que inventa formas de estar com.

Nossa aposta em uma clínica-criação é inseparável desse movimento que abarca, em um mesmo gesto, criação artística, criação de si e criação de mundo.

Cinema de grupo e criação por dispositivos

MINUTO LUMIÈRE
Fazer um plano de um minuto.
Câmera fixa na horizontal
Sem som

VOLTA NO QUARTEIRÃO
Dar uma volta no seu quarteirão.
No caminho, realizar cinco fotos.
Escolher uma ordem para as fotos.

CÂMERA NÃO É OLHO
Plano de um minuto
Sem som
Mobilizado pela ideia: a câmera não é olho

Minuto Lumière, Volta no Quarteirão, Câmera não é olho. Três dispositivos usados em encontros de criação com imagens e sons. O primeiro é realizado milhares de vezes por semana no mundo todo. O último provavelmente foi usado apenas uma vez em um espaço de saúde mental, a

Casa Jangada, no Rio de Janeiro. O dispositivo é mais que um exercício ou proposta de criação com as imagens, é uma lógica mesmo de trabalho que toca cada movimento e gesto dessa técnica. É com essa lógica dos dispositivos que temos, há quase uma década, realizado, pesquisado e desenvolvido nossos trabalhos com o cinema, centrado na criação de imagens e processos subjetivos. Nos últimos anos, esses trabalhos aconteceram sobretudo com grupos na Universidade Federal Fluminense, em escolas e na Casa Jangada com encontros de duas horas semanais. É com a *criação por dispositivos* que desenvolvemos os trabalhos com grupos de criação. À junção dessas técnicas – dispositivos e grupos – temos chamado de *Cinema de grupo*.

Quando alguma coisa acontece isto
prova que alguma coisa acontece.
Félix Guattari

Comecemos por dizer que o cinema pode ser feito por todos. Em uma tarde aprenderemos o básico para começar a fazer cinema. Quando propomos um cinema de grupo, gostaríamos de manter essa possibilidade do cinema como um laboratório perceptivo que pode engajar um experiente profissional da área e o mais amador dos espectadores. O cinema de grupo não deixa de operar uma crítica ao próprio cinema, uma vez que estamos atentos a onde o cinema se faz e não a como ele deve ser feito. Fazemos, assim, uma aposta no cinema

ao afirmar que suas técnicas mais básicas pertencem a todos e permitem que cada um experimente as potências do *fazer imagem* que expusemos no capítulo anterior. Experiências que se desdobram em relações de cuidado consigo e com o mundo. O cinema é *cinemar*, um verbo.

CRIAÇÃO POR DISPOSITIVOS

Em 2002, o cineasta e artista visual Cao Guimarães realizou o documentário *Rua de mão dupla*. Com recortes espaciais e temporais claros, o realizador inventou pequenas regras para que o filme acontecesse.

> Troque de casa com alguém que você não conheça por 24 horas.
>
> Na casa do outro, filme o que quiser.
>
> No final da troca, narre para a câmera a experiência.

O filme se apresentava sem tema, sem texto previamente construído, sem roteiro. No gesto que o funda, o cineasta não filma nada, apenas recebe imagens produzidas a partir da maquinação que inventara, uma traquitana fílmica, um dispositivo. Exibido com a tela dividida em duas partes (*split screen*), o filme trazia algumas das marcas dos chamados filmes-dispositivos: a abertura ao acaso, a perda da centralidade do realizador, a invenção de um conjunto de limitadores no lugar de um tema, o recorte espacial e temporal forte.

Nessa mesma época, filmes como *Passaporte húngaro* (2003), de Sandra Kogut, *Prisioneiro da grade de ferro* (2004),

de Paulo Sacramento, *33* (2003), de Kiko Goifman, e *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, também trabalhavam com dispositivos. Neste último, depois de assistirmos através das imagens de uma câmera de segurança à equipe do filme entrando no edifício, ouvimos a voz de Coutinho enquanto vemos os corredores do prédio. "Um edifício em Copacabana, a uma esquina da praia, 276 apartamentos conjugados, uns 500 moradores, 12 andares, 23 apartamentos por andar. Alugamos um apartamento no prédio por um mês. Com três equipes filmamos a vida do prédio durante uma semana": estava dado o dispositivo. Consuelo Lins (2004, p. 101) resumiu a prática de Coutinho nesses tempos: "Dispositivo é um termo que Coutinho começou a usar para se referir aos seus procedimentos de filmagem. Em outros momentos ele chamou isso de prisão". Nas palavras do cineasta: "o que realmente me interessa é o dispositivo, pode-se chamar também de método. Eu fui descobrindo, pouco a pouco, que o dispositivo mais essencial para mim é a prisão espacial. Trata-se de metonímia, eu não quero falar de determinado país, ou religião, ideias gerais eu jogo fora. Eu aprendi que a prisão espacial é fundamental para mim" (Coutinho *apud* Lins, 2004, p. 101). Consuelo Lins completa:

> Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário. (...) São formas frágeis, que não garantem a existência de um filme nem a sua qualidade, mas é um começo, o único possível para o diretor. (Lins, 2004, p. 101-102)

Para efetivar essa genealogia, deveríamos percorrer o cinema estrutural americano, com cineastas como Hollis Frampton e Michael Snow; artistas visuais, como Rosângela Rennó e Sophie Calle, Yoko Ono; escritores como George Perec ou o Grupo Oulipo, mas nossa intenção, aqui, não é refazer a história da noção de dispositivo nem das artes que trabalharam com limitadores, jogos, recortes processuais ou com a invenção de pequenas geringonças formais, e sim lembrar que a noção e a técnica, no início dos 2000, estavam muito presentes como possibilidade de criação.

Nesses casos, o dispositivo é uma noção transversal à produção de uma obra. Ou seja, em certos trabalhos não podemos pensar a montagem, a fotografia, o roteiro ou a atuação dos atores de maneira segmentada, dissociados do dispositivo que os inventa. Trata-se de uma escolha que estabelece limites antes da captação ou da apropriação de qualquer imagem. Essa escolha irá contaminar todas as opções que se colocarem dali para frente. E, da mesma maneira, o espectador não olhará para aquelas imagens sem ser atravessado pelo dispositivo que as fez possível. Esse último ponto é fundamental: o dispositivo mobiliza um olhar e um certo pacto com os espectadores, estejam eles no cinema ou em um encontro com dez pessoas em um cinema de grupo.

Em nosso trabalho, que só recentemente descobriu Deligny, a influência de Gilles Deleuze tornou-se decisiva, uma vez que o dispositivo não seria mais pensado apenas como um método de trabalho cinematográfico ou uma "prisão" para que o filme aconteça, mas como modo de pensar a criação de imagens em engajamento subjetivo, individual

e de grupo, com a realidade. O dispositivo aparecia como um método para acessar a máquina e as imagens a partir de uma ação produtora de microdesvios nas condições dadas. Tratava-se de uma aposta em uma instabilidade intrínseca à ordem social e aos modos de vida, como se o dispositivo fosse um ativador de um movimento. Intensificador, mais que inventor. Tal intensificação não se faria sem colocar em contato uma multiplicidade de atores de diferentes naturezas. As ressonâncias com a noção de máquina são evidentes. Trabalhamos, então, o dispositivo como o nó que mobiliza a criação e que se coloca entre a dimensão artística e a subjetiva, um epicentro de ambos os processos. Disparador indiscernível entre arte e vida, mesmo que essas não se confundam.

Falar em dispositivo significa retirar o cinema como fim e colocar suas possibilidades e potências em circulação, com as coisas do mundo e com os próprios sujeitos engajados com seu fazer, um cinema-máquina. Não existe imagem de um lado, mundo de outro, como se este se apresentasse pronto para tornar-se imagem. Trata-se de desenhar, traçar, a cada momento, a cada exercício, filme e experiência, um novo agenciamento de sujeitos, tecnologias, estabilidades discursivas e materiais e deslocamentos que não deixam de ser de ordem subjetiva, uma técnica que trabalha com vizinhanças de saberes e afetos sem que os modos de existência que ali se configuram possam ser ordenados por um fundamento – de classe, de gênero, de futuro ou de Deus – que os normatizem. Trajeto errático: a criação por dispositivos estaria mais pautada por intensidades de criação do que por acúmulo de saberes.

Nós vemos um filme um pouco como
vemos uma montanha ou o mar.

Fernand Deligny

Com os dispositivos, propomos essas experiências para as quais basta seguir duas ou três regras de grande facilidade, compreensíveis por qualquer criança. A partir daí, é só acerto. Acerto habitado, múltiplo, variável. No dispositivo, não se trata de fotografar qualquer coisa, não se trata de fotografar a sua rua, trata-se de fotografar uma rua, que até pode ser a sua, mas de uma determinada maneira, com uma linha comum pertencente ao grupo, que permite uma circularidade coletiva, porque ali se reconhece um limite comum. Quando vemos juntos e anonimamente o que fizemos, com frequência percebemos as diferenças que acontecem a partir desses elementos comuns.

UM PLANO

Para começar o cinema, basta um plano. Não se trata de fazer um filme, mas de fazer um plano. *Camerar*, como escreveu Deligny. Nos trabalhos de grupo, quando fazemos um filme, ele é mais um esbarrão que um projeto. Quando há um projeto de fazer um filme, corremos o risco de perder a intensidade das experiências no presente, fazendo com que o trabalho seja excessivamente voltado para um fim. Por outro lado, por que não chamar de filme um vídeo de 30 segundos com som original?

CULTURA CINEMATOGRÁFICA

A cultura cinematográfica pode enriquecer enormemente a prática, estimular novos dispositivos, possibilitar um vagar mais complexo entre as imagens e os sons que produzimos. Em nossos encontros, com frequência trazemos filmes para dialogar com o que criamos e, simultaneamente, criamos a partir do diálogo com filmes. Os filmes nos interessam menos pelas obras do que pelos gestos criativos que eles trazem e que podem se desdobrar em novos dispositivos. Mas a cultura cinematográfica pode também ser opressiva, criar relações hierárquicas que destroem o grupo. Um grupo não é formado por um sujeito que tem algo e outros que não. Quando essa verticalidade se estabelece e se mantém, acabou o grupo. Um grupo não é um curso, não é uma aula. A cultura cinematográfica tem duas possibilidades: pode ser uma armadilha que destrói a própria experiência, colocando os participantes na eterna dívida em relação a um saber, ou pode ser o que impulsiona a criação, uma pedagogia de gestos criativos.

CRIAR COM O TEMPO

Criar com o cinema é também uma forma de criar com o tempo, experimentar com o tempo uma relação inventiva, de não submissão. Nesse sentido, fazer um plano é um desvio do tempo que passa ao tempo que permanece. Com um dispositivo, elegemos o que deve durar, o que deve permanecer, o que deve ser compartilhado. A experiência com o cinema passa pela possibilidade de viver uma temporalidade

singular. Grande parte do sofrimento contemporâneo está ligado à impossibilidade de aceitarmos que nossas vidas não correspondem ao tempo do capital, da mídia, do consumo. Inventar uma vida para si é inventar um tempo. Em um Minuto Lumière, por exemplo, dos milhares de minutos que vivemos todos os dias, escolhemos um. Filmar é algo grave. Intervalo no tempo que flui para que outras formas de o tempo fluir possam chegar à superfície. É o tempo afetado pelo olhar, pelas palavras, pelo pensamento que, ao rever as imagens, se renova. Antes de fazer um plano, passamos a semana olhando o mundo como se todo minuto tivesse a potência de ser guardado, de ser filmado. Um *cinemar* que afeta nossa própria noção de tempo.

PRIMEIRO, A IMAGEM

É parte do senso comum que um filme começa com um roteiro. Nem sempre foi assim e há toda uma história do cinema que pode ser traçada sem que as palavras tenham antecedido as imagens. Sobretudo no campo do documentário, a criação de encontros, situações, ritmos e dispositivos constitui uma linha que atravessa parte fundamental de sua história: Viola, Varda, van der Keuken, Vertov, Vigo, Pazienza são alguns dos realizadores que trouxeram o roteiro para a experiência do *fazer imagem*. As palavras aparecem com frequência a partir de uma situação instaurada pelo filme e não antes. Essa opção, em nossos trabalhos, abre a experiência cinematográfica para dois pontos que nos são caros: a) nos esquivamos da hierarquia que domina a organização

dos saberes: os que escrevem e leem bem são compensados, desde a escola, com notas e elogios, enquanto os outros são desvalorizados. Começar pela imagem desfaz essa hierarquia; b) começamos pela imagem, porque com ela saímos da organização linguageira que pretende fazer da imagem uma representação do pensado, colocando a imagem em segundo plano em prol de um texto. Filmar não é comunicar ou fazer um discurso, e pensar a imagem como texto tende a estancar o movimento das próprias imagens. Os dispositivos partem sempre da imagem. Se há palavras, elas virão depois para serem acolhidas ou não pelas imagens. Sem a centralidade do texto, não há página em branco, há sempre um mundo habitado que chega na imagem, uma abertura para o acaso. O acaso é a possibilidade de que linhas de diferentes naturezas afetem o dispositivo e a imagem. Um gesto de uma pessoa, uma palavra, um som não domesticado, um assunto que não estava em nenhum roteiro. É nessa fusão que o encontro e a captação de forças podem se fazer. No cinema, trata-se de deixar a porta aberta para essas forças. Se o acaso nos interessa, os dispositivos são um método sem meta.

SEM TEMAS

Filmar pode ser observar, perceber, escutar, destacar, parar e atentar. No cinema de grupo, a relação com o cinema documentário é mobilizada por aspectos formais, algo estranho a um certo padrão temático do documentário. Sem temas, sem página em branco e nos esquivando da hiperorganização da linguagem, nos autorizamos uma abertura das imagens para

uma dimensão sensível que os recortes temáticos costumam fechar. Em diversos momentos – como em um dos dispositivos que abrem este capítulo –, trabalhamos com ideias mobilizadoras para os dispositivos: desvio, espera, lugar. Noções que funcionam mais como intensificadoras da percepção, mobilizadoras de uma presença sensível, do que como uma indicação do que deve ser narrado ou representado. Essa variável não é pouca coisa. Os temas, com frequência, mobilizam uma opinião e uma posição ligada ao ego daquele que representa um tema, enquanto nosso objetivo é nos esquivar disso propondo formas de perceber e criar que se distanciem, justamente, do "meu" saber. Ao mesmo tempo, não existe "tema livre". Estamos sempre na máquina e é preciso desviar para não sermos dominados pelas significações que estão aí. Sem os temas, as imagens são coisas. É preciso escutá-las, apontar para seu funcionamento, para os seres envolvidos e tudo que se dá a ver e ouvir, para a máquina que está em ação. Antes dos temas, há uma experiência com as imagens, com as formas como elas transbordam qualquer funcionalidade.

CINCO MESES COM UM GRUPO

Em meados de 2019, nos reunimos pela primeira vez na Casa Jangada para fazer nossa experiência com o cinema de grupo. Os grupos, com forte dimensão clínica, já aconteciam em outros espaços, mas, pela primeira vez, estávamos em um lugar em que a clínica é a atividade principal. A Casa Jangada tem intensa relação com as artes, marcada pela clínica do acompanhamento terapêutico e, por isso, com ampla abertura

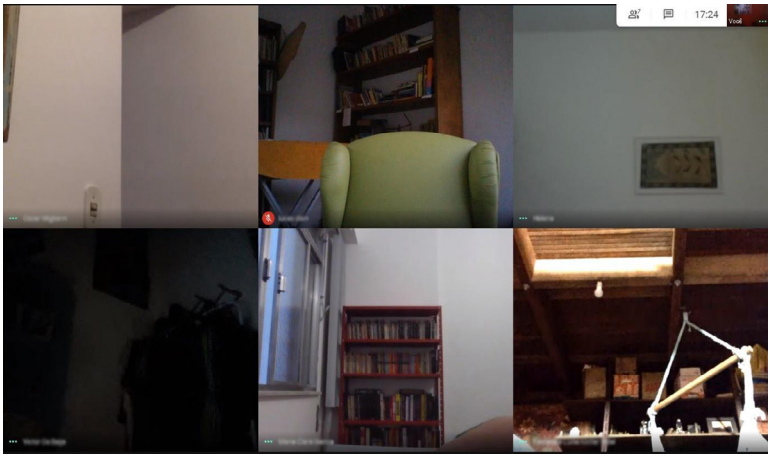
para os movimentos da rua e da cidade. Os frequentadores da Casa são recebidos em dispositivos coletivos, alguns deles com propostas ligadas às artes, além do trabalho de consultório feito por terapeutas, psiquiatras e psicanalistas. Ninguém mora na casa, mas muitos a frequentam algumas vezes por semana cuidando do jardim, fazendo um bolo, lendo no ateliê, pendurando um quadro ou conversando antes de um atendimento individual. Entre os grupos se efetivam os *esbarrões* e encontros, por onde passa grande parte da aposta clínica da Casa.

Começamos na Jangada um cinema de grupo semelhante com os trabalhos que fazíamos com professores, usando a criação por dispositivos. Nesse espaço, os grupos sempre foram formados por pelo menos dois terapeutas, frequentadores da casa com projetos terapêuticos e frequentadores que iam apenas ao *Cinemar*.

Os encontros são semanais, sempre às 18h30, e têm a duração de duas horas. A cada encontro, levamos alguma coisa para comer: um bolo de aipim comprado na padaria que fica no mesmo quarteirão ou um milho cozido feito na própria casa.

Durante os primeiros meses de pandemia, fizemos encontros remotos, e o grupo seguiu acontecendo com aproximadamente oito participantes. Curiosamente, no período remoto, o grupo se autorizou coisas bastante divertidas, performando com a câmera, dançando cada um em sua sala, interpretando personagens, criando ficções com planos feitos em suas casas. A própria ideia dos dispositivos se esgarçou e, no limite, saímos deles por vezes.

Nessa imagem, vemos o encontro na plataforma Zoom em que brincávamos com o fora de quadro.



(arquivo Casa Jangada)

Em um dado momento, o trabalho clínico exigiu que a casa estivesse aberta e voltamos a fazer o *Cinemar* presencialmente, sem, no entanto, abri-lo para não pacientes da Jangada, como fazíamos antes da pandemia. Seguindo o próprio movimento da clínica que se faz ali, levamos as projeções para a rua. Estamos localizados em uma pequena viela no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, com pouca circulação. Pintamos uma grande tela no muro em frente à casa, por cima de uma tinta amarela que borrava o grafite feito por artistas da própria rua, e ali fizemos as projeções levando cadeiras de praia para a calçada.



Muro com projeção (arquivo Casa Jangada)



Público (arquivo Casa Jangada)



Desfazendo uma grande colagem para começar
novos trabalhos (arquivo Casa Jangada)

Essa tarefa de pintar o muro não é nova. Um dos grupos clínicos da casa se ocupa da fachada da Jangada, sempre em movimento. O deslocamento da projeção para o exterior era mais uma forma de furar a fronteira casa/rua.

Quando voltamos para o presencial, começamos a fazer o *Cinemar* depois do "grupo do muro", e alguns dos participantes emendavam um grupo no outro, fazendo um bom contraste entre uma atividade frequentemente física, quando se pinta, raspa e cola no muro, para o *Cinemar*, em que vemos as imagens que fizemos, assistimos a filmes e conversamos. A relação com o grupo do muro nos fez pensar em dispositivos e filmes que, de alguma forma, criassem uma continuidade entre os grupos. No primeiro encontro, depois dos meses em sistema remoto, assistimos a fragmentos do filme *Mur, Murs* (1981), de Agnes Varda – o título faz um jogo de palavras em francês: onde se lê "muro, muros" se escuta "murmúrio". Nesse dia, combinamos que cada pessoa traria "um muro" que murmurasse para a semana seguinte.

Dispositivo:

• Um muro.

• Uma foto ou um plano com a câmera na horizontal de até um minuto.

• Atenção ao entorno!

Depois de cada encontro mandamos um relato para todos os participantes do grupo. O dessa semana foi assim:

> No último *Cinemar*, fizemos uma passagem do grupo que estava trabalhando o muro da Jangada para o cinema.
>
> A Varda nos acompanhou nessa passagem, mapeando a cidade e nos ajudando a intensificar nossa percepção para as inscrições dos artistas nela.
>
> Durante o encontro, vimos imagens que fizemos durante a semana. Vendo essas imagens, nos demos conta de como somos cercados de marcas do tempo, inscrições na cidade de pessoas que encontram nos muros uma forma de ocupar e habitar a cidade. Às vezes, desejando comunicar uma mensagem, uma militância ou um posicionamento político, em outros momentos, apenas marcando sua passagem por um lugar.
>
> Como dizia Varda em seu filme, os muros murmuram. Mas, para ouvirmos os sons dos muros, tivemos que parar, olhar, fotografar e ver essas imagens juntos.

Fazíamos esse retorno ao presencial com algo simples, uma foto bastava. Seria com essa simplicidade que recomeçaríamos

a criar laços entre o grupo e os processos criativos. Esse grupo, com quase dois anos, sempre teve entradas e saídas de participantes. Alguns ficam meses sem aparecer e retornam para mais alguns meses juntos, outros permanecem um ano e depois nunca mais voltam, muitos vão a um ou dois encontros e não se interessam mais, alguns nunca se desligam, enviando imagens mesmo quando não estão frequentando os encontros. As entradas e saídas fazem parte do trabalho, mas são sempre marcas com as quais precisamos lidar, não raro com alguma angústia. A entrada e saída de participantes é parte de um processo de grupo, e a dificuldade do grupo é a sua existência mesmo, uma vez que nele não há uma centralidade que o organize: um dono do saber, uma identidade, uma meta, mas, antes, uma dinâmica processual em que o próprio grupo assume a responsabilidade de sua existência. A falta de centralidade torna o grupo frágil e dinâmico, o que, paradoxalmente, pode ser sua maior força. Todo coordenador precisa aceitar as fragilidades de um grupo, de outra maneira buscará garantias, provavelmente baseadas em saberes que domina e que o separam dos outros, o que pode desfazer o próprio grupo. Os encontros de grupo não se confundem assim com aulas, são antes um *mafuá* em que cada um coloca na roda o que pode e tem e, sobretudo, o desejo de estar ali. Durante esse breve período que narro aqui, entre janeiro de 2021 e julho desse mesmo ano, em cada encontro na Casa Jangada, somos de dez a quinze pessoas, sendo dois terapeutas, Gabriel Geluda e eu, e uma estagiária, Nívea Strelow.

Depois desse primeiro encontro, nós, os coordenadores, nos dissemos: rolou. Com frequência estamos nos

perguntando: Como avaliamos um grupo, existe algum índice de sucesso? Claro, se as pessoas param de ir, se o grupo está muito vazio, se uma pessoa fala demais ou outra nunca fala nada, tudo isso são questões que nos deixam atentos e nos pedem um ato. Entretanto, quando, no final do encontro, afirmamos que rolou, essa talvez seja a maior certeza. Há algo de intuitivo aí, mas, percebam, não dizemos chegamos ou conseguimos, e sim rolou. Talvez porque tudo que pode acontecer em um grupo comece com esse movimento, com algo que role, que se mova.

No segundo encontro, vimos as fotos dos muros. Lembrando que seguimos uma regra: quando vemos juntos o que produzimos não identificamos os autores. Com frequência algum novato no grupo pergunta: Quem fez essa? Se estou coordenando, coloco como se fosse uma regra da brincadeira, faço algum desvio ou apenas convido para experimentar o anonimato. Normalmente funciona e logo a regra se torna um alívio para todos, dispensados de ter de associar as imagens às suas pessoas ou de ter de defender e justificar o que fez.

Seis pessoas haviam feito fotos. Imagens suficientes para falarmos de muitos elementos da imagem e da cidade. No grupo, o que chega de novo vem pelas imagens. Muitos ali estavam se conhecendo e se relacionando com os outros participantes pela primeira vez e através das fotografias apresentadas anonimamente. As imagens permitem uma triangulação entre os participantes: como estamos sempre falando de filmes e de nossas produções, a relação dos participantes não chega de forma dicotômica entre duas pessoas, mas triangulada com um objeto – uma foto, como se entre o eu e o outro







Muros (arquivo Casa Jangada)

houvesse sempre um triângulo, algo fora. Qual é a importância disso? Distantes de uma ideia de terapêutica, com a produção das imagens, nós podemos entrar numa experiência de criação e, para entrar nessa experiência, frequentemente coletiva, importa sair das dicotomias que nos colocam em linha binária – eu diante de outros – reforçando as máquinas binárias e neuróticas. A imagem é a cada momento diferente, sempre outra, fazendo com que essa triangulação esteja sempre em movimento, sempre variando. Nesse movimento, o grupo não se funda em regularidades discursivas. Essa é a dinâmica imanente e instável do grupo: sempre esburacado pelo que vem de fora – imagens, sons, palavras. A unidade do grupo é um rasgo. Acredito que essa triangulação é fundamental para a manutenção da heterogeneidade do grupo, com pessoas de diferentes idades, classes sociais, interesses, disponibilidades de relação de alteridade, posicionamentos políticos, etc. No meu caso, sempre realizo os dispositivos. Primeiro porque temo que ninguém os faça, o que acho que, nesses vários anos de grupos, nunca aconteceu, mas também porque é a forma de levar certas questões para a conversa, abrindo-a para questões de montagem, quadro, ritmo, etc.

Nesse segundo encontro, um dos participantes levou um vídeo de aproximadamente um minuto em que filmou, a partir de sua janela, as paredes e muros dos apartamentos do entorno. Uma paisagem urbana em que se viam outras janelas, paredes cegas e construções de diferentes épocas. O vídeo era o único naquele encontro, os outros participantes levaram fotos. Muito comentado, escolhemos o vídeo para desdobrar um dispositivo. No próprio encontro, propusemos que cada

pessoa escrevesse um texto para aquele vídeo, simulando uma pessoa que chega à janela e filma aquela imagem enquanto grava uma mensagem no celular. Em um dos textos apareceu uma frase "A cidade esperava por ela".

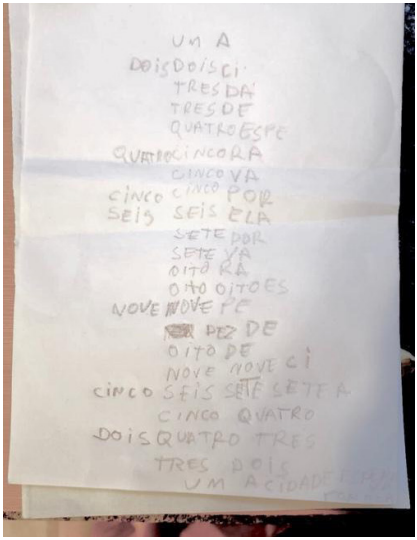


Frames do único vídeo do encontro (arquivo Casa Jangada)

Mobilizados pelo desejo de sairmos das fotos, combinamos para a semana seguinte o mais simples dos dispositivos e

também um dos mais fortes: o Minuto Lumière. Costumamos dizer que, quando um grupo está frágil, basta propor um "ML". Naquele momento, o grupo não estava frágil, mas, mesmo assim, fomos para o Minuto Lumière. Na semana seguinte, recebemos treze vídeos. Com os trabalhos, aparecia um pequeno mapa afetivo da cidade: ruas, vielas, o mar, um detalhe de uma pia, muitas formas de captar o movimento urbano, um casarão com uma festa que, filmado, parecia uma performance, etc. Vimos os vídeos atentos à forte presença da cidade e retomamos a frase da semana anterior: "A cidade esperava por ela". Propusemos que cada pessoa escolhesse um vídeo para escrever um texto em que estivesse presente a frase. O texto não podia ter adjetivos.

Os textos foram escritos, colocados sobre a mesa e cada pessoa pegou um aleatoriamente para ler enquanto víamos o vídeo escolhido pelo autor de cada um deles. Assim como os vídeos, também os textos permaneciam anônimos. Um dos textos, quando lido, causou estranhamento em todos; parecia um código e não fazia muito sentido. Lemos aquela espécie de poema mais de uma vez e, mesmo sem narrativa, aparecia ali uma montagem instigante, que abria a imagem, que trazia para a dureza do espaço urbano algo de delirante. Nas repetidas leituras, o vídeo e o texto já pareciam pertencer a todos, migrando do individual para o coletivo. Depois de encerrado aquele encontro, vejo a folha de papel em que o estranho texto havia sido escrito e me dou conta de que a frase "A cidade esperava por ela" estava ali, escrita na vertical, no final de cada frase. Um texto enigma, cujo autor conseguiu não se revelar durante o encontro.



Texto-enigma (arquivo Casa Jangada)

Nessa montagem entre textos e imagens, já ficava explícita a heterogeneidade dos participantes, uma heterogeneidade que aparecia não apenas por suas identidades ou singularidades psíquicas, mas, sobretudo, pelo que se materializava nas produções. Em sua heterogeneidade, o grupo não é um organismo, mas antes uma máquina furadeira, que abre buracos nos sistemas de significação petrificados, uma flecha que velozmente é atirada para fora podendo encontrar um alvo invisível. Assim, os participantes de um grupo não são como órgãos de um corpo, mas partes móveis, não funcionalizadas, entre as quais o grupo se faz. O grupo não é formado por partes, mas por processos subjetivos e criativos que estão entre

seus membros e em conexão com esse fora que vem com sons e imagens feitos por nós e pelos filmes que exibimos. O grupo não é formado apenas por várias pessoas juntas, o que é óbvio, mas por uma forma de compartilhamento e troca em que o próprio grupo encontra caminhos para coletivizar o que parte de um indivíduo.

Nesse processo criativo, o grupo funciona como um espaço que acolhe movimentos de diferenciação em relação ao outro e a si. Tal movimento afeta o sujeito, uma vez que ele percebe o que o diferencia do outro ao mesmo tempo que é afetado por essa diferença. Em outras palavras, trata-se de criar um território para que o que não sou eu possa ser ao mesmo tempo distante – pois me deparo com o que é muito diferente de mim – e próximo, uma vez que me afeta e, com essa diferença, me diferencio e também dela me aproprio para criar. Aquele texto, sem que soubéssemos quem o fez, mobilizava um rasgo em relação ao próprio grupo, um estranhamento quase delirante como possibilidade criativa: "não fui eu que fiz, mas ninguém sabe que não fui eu, logo, posso sentir como se tivesse sido eu".

O retorno das imagens ao grupo é um momento fundamental para essa experiência coletiva. Em geral, vemos blocos de três ou quatro planos e voltamos para conversar sobre eles. Temos desenvolvido também dispositivos especificamente para esse momento do ver/ouvir juntos as imagens e sons criados. No caso de uma criação sonora, por exemplo, propomos, no lugar da tradicional conversa, uma breve e livre escrita em que cada um expressa percepções, sensações e imagens ao escutar as criações do grupo, o que

pode se desdobrar em mais materiais para novas criações. Para esses textos, normalmente temos um dispositivo: escrever na terceira pessoa sem adjetivos, por exemplo. A tentativa é sempre desviar da "minha opinião" do "meu" modo de ver, e, com a imagem, disparar a imaginação. A imagem é um epicentro da imaginação. Para ver é preciso imaginar. O trabalho da palavra no grupo, junto da imagem, é fazer com que algum tipo de atravessamento do imaginário possa vir a andar junto com as imagens. É assim que funciona o ver: montando. O ver funciona juntando com outras referências, com outras memórias, com outras imaginações, com outras palavras. Imaginar é chamar um não visto para habitar o visível. Assim, as imagens e os sons que cada um endereça ao grupo passam a ser do grupo e ali são reapropriados, montados, colocados em relação com outros, num movimento do individual ao coletivo, do singular ao plural, produzindo a imaterialidade apropriável por todos que é a própria criação como virtualidade. Em uma de nossas reuniões de supervisão, as coordenadoras de grupo Viviane Cid e Daniela Siqueira relataram que, em um momento de conversa sobre as imagens, elas tinham a impressão de que um *repertório sensível comum* ia se construindo. Formulação precisa para falar dessa imaterialidade. Se há um encontro do sujeito que filma com o que é filmado, esse encontro só se efetiva quando ele dura, quando é pensado, revisto, esburacado com as palavras que aparecem no ver junto. No grupo, trata-se de guardar partes do que vemos como algo indecifrável, um rasgo necessário no saber. Se ao fazermos uma imagem estamos operando e recebendo o mundo além

da razão, colocando para jogo nossas sensibilidades, trata-se de evitar que as palavras venham a julgar ou deixar a experiência sensível submetida ao saber.

Ver juntos as imagens e os sons que chegam ao grupo sem estarem identificados cria um distanciamento no qual o participante pode, de certa maneira, se ver de fora, podendo inclusive fazer comentários sobre a própria criação como uma produção coletiva. A não revelação da autoria altera a experiência de ser visto por outros, encorajando, principalmente no início do grupo, um arriscar-se na sua própria criação, uma vez que suaviza o condicionamento entre o fazer e a expectativa de recepção do gesto de criação. As imagens produzidas deixam de ser um reflexo narcísico. No anonimato, nos liberamos de comentários tão frequentes em grupos de criação: minha câmera não estava boa, tive que fazer na última hora, não era assim que eu queria... O processo de feitura das imagens pode se tornar parte de uma fabulação feita pelo próprio grupo, um processo que pode ser inventado e aderido pelas pessoas que fizeram as imagens. Quando vemos e falamos sobre as imagens, ouvimos dos outros palavras e pensamentos sobre nossas criações que, certamente, diferem do que imaginávamos com aquelas imagens. É o grupo que fala das opções feitas em um plano, das conexões em uma montagem ou do tipo de atenção que se faz no ritmo de um gesto, palavra ou movimento de câmera. Nada como ter amigos para ajudar na invenção de uma história para si. Essa liberação da autoria causa um deslocamento na conversa que permite uma liberdade e uma circulação da palavra sensivelmente maiores se comparamos com as experiências em

que o peso da autoria recai sobre o sujeito. Não estamos ali construindo projetos pessoais de criação, mas um campo imanente de criação apropriável por qualquer um, nos mantendo em uma lógica processual. Quem cria não deve explicações.

Como ainda nos rondava a noção de muro, agora como fronteira, depois de vermos o filme de Normam McLaren, *Neighbours* (1952), partimos para um dispositivo em que propúnhamos uma sequência de três fotos, mobilizada pela ideia: "o que fura a fronteira?". A "fronteira furada" levou os participantes para situações as mais diversas: uma esquina movimentada com entradas e saídas em todas as direções, um computador com luzes que o transformam em nave espacial, um grupo de motoristas de taxi que joga baralho em uma mesa improvisada em torno de uma árvore.

No encontro em que assistimos às *Fronteiras furadas*, um dos participantes disse que não tinha conseguido fazer a foto, mas que estava com ela na cabeça.

– Tente fazer então – eu disse.

– Mas eu queria falar como a foto será.

– Não quer tentar primeiro?

– A foto é assim…

Durante três minutos ele descreveu uma foto em uma rua movimentada de Botafogo em seus mínimos detalhes. Uma foto difícil de ser feita, com variáveis incontroláveis, mas que estava toda desenhada mentalmente para ele. Quando ele acabou, eu disse: "essa está feita. Agora faça outra". Sua reação foi de surpresa, e minha intervenção um tanto arriscada, feita

intuitivamente, talvez expressando a minha inquietação tanto com o fato de ele não ter se exposto ao desafio de fazer a foto quanto pelo seu desejo de controlar, fechando-se ao acaso e a tudo que poderia acontecer quando ele efetivamente fosse para a rua. Na semana seguinte, ele trouxe imagens que nada tinham a ver com a imagem narrada antes, o que o colocou de volta no grupo.

Durante os dois encontros seguintes, nos concentramos na ideia de plano, tanto em planos complexos, como o que vimos juntos no início do filme *Código desconhecido* (2000), de Michael Haneke, e *Um pombo pousou em um galho e refletiu sobre a existência* (2014), de Roy Andersson, como em outros "minutos" feitos pelos próprios Lumière. A concentração no gesto cinematográfico na escolha dos filmes nos permite sempre transitar entre filmes muito diferentes.

O filme de Haneke, sobre estrangeiros, mobilizou longas conversas sobre questões propriamente cinematográficas. Mas foi uma questão mais temática, sobre estrangeiros, que acabamos desdobrando em novos filmes. Nos encontros seguintes, assistimos a filmes com alguma conversa sobre diário e sobre o fato de os realizadores olharem estrangeiramente para a cidade: *Caro diário* (1993), de Nanni Moretti, e *Canções de viagens* (1981), de Jonas Mekas. Dessa conversa sobre *ver como estrangeiro*, propusemos um dispositivo que se estendeu por dois encontros:

- Três fotos na horizontal
- Indicar a ordem de exibição
- Ver a cidade estrangeiramente




Pringles


Ed. Olympus





"Ver a cidade estrangeiramente" (cada imagem é de um participante diferente – arquivo Casa Jangada)

Depois de passarmos algumas semanas com as "estrangeiridades", nos ocupando e nos mobilizando com uma percepção aguçada da cidade, do entorno e das formas, assistimos a dois filmes ligados ao universo indígena. O primeiro, realizado durante uma oficina do Vídeo nas Aldeias, *O dia em que a lua menstruou* (2004), de Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro, e o segundo, *Corumbiara* (2009), realizado por Vincent Carelli, sobre um conflito de terras no Pará, em que há um emblemático encontro entre brancos e índios isolados. Esse encontro – um primeiro encontro – narrado por uma câmera vacilante que dá a ver toda tensão, dúvida, embaraço e, no final, um início de acolhimento, nos mobilizou para a ideia de "ver pela primeira vez." O que é ver algo pela primeira vez? Que elementos temos para conseguir ver? Daí saía um novo dispositivo:

- Escolher um objeto
- Cinco fotos na Horizontal
- Ver pela primeira vez

Com as imagens, um inventário de estranhamentos se desenhava. Estranhamentos que buscavam um saber ao isolar ou comparar um objeto, como se estivéssemos em um laboratório, ou uma insistente mirada para algo corriqueiro, como um teto ou uma moeda. Nesse caso, é o dispositivo que opera desnaturalizando a mirada. As fotos, eventualmente banais, se singularizam pela chave de leitura que o dispositivo trazia.













Seis imagens de diferentes trabalhos de “ver pela primeira vez” (arquivo Casa Jangada)

Mobilizados pelo que chegou ao grupo, assistimos, no encontro seguinte, a dois filmes: *O peixe* (2016), de Jonathas de Andrade, e *En rachâchant* (1982), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Em ambos, as personagens se aproximam de objetos do mundo de maneira estranha, desnaturalizando-os. Em *O peixe*, os pescadores de Piaçabuçu e Coruripe, na foz do Rio São Francisco, abraçam os peixes longamente depois de pescá-los, até que eles morram. No filme francês, Ernesto, o garoto, não reconhece o presidente da França, um globo e um quadro com borboletas como gostariam os pais e o diretor da escola, produzindo um tenso quiproquó entre as palavras e as coisas. O "ver pela primeira vez" se desdobrava com o cinema em um deslocamento dos objetos. O cinema os tirava do lugar e das expectativas de como a percepção deveria funcionar, e sobre isso conversamos.

Quando falamos sobre as imagens, nossas ou dos filmes, há um delicado limite: no senso comum, a palavra é uma legenda, uma organização do visível em informação, uma frequente domesticação do sensível. Assim, a pergunta a evitar quando estamos diante das imagens no grupo é: "o que essa imagem quer dizer?". Se fosse para dizer, seria dito e não *imageado*. As imagens não partem de uma linguagem, elas são blocos sensíveis não submetidos à linguagem. As imagens são a própria coisa, bergsoniamente falando, a imagem é material de luz e movimento. As falas sobre as imagens as desregulam em relação à representação, as desviam do dito para nos colocar na possibilidade de dizer. É como se a fala

pudesse constantemente desviar, refazer uma primeira vez: desviar a imagem da informação, desviar a imagem de alguma coisa que antecede a experiência de estarmos diante delas. Podemos arriscar que falar sobre as imagens é produzir um salto para uma outra ordem de grandeza. Em determinado momento da história, foi inventado o número zero, uma invenção belíssima. Nos números romanos, que não têm o zero, é muito difícil fazer saltos de potência. Por exemplo, o número um, quando eu coloco o zero do lado direito, vira dez, em um salto de potência. Trata-se, então, de pensar como essas conversas que fazemos no grupo podem dar saltos de potência na criação – das imagens e nos processos subjetivos. Não mais a imagem como coisa vista, mas a imagem como modificadora do modo de ver e perceber. Isto é, um salto de potência.

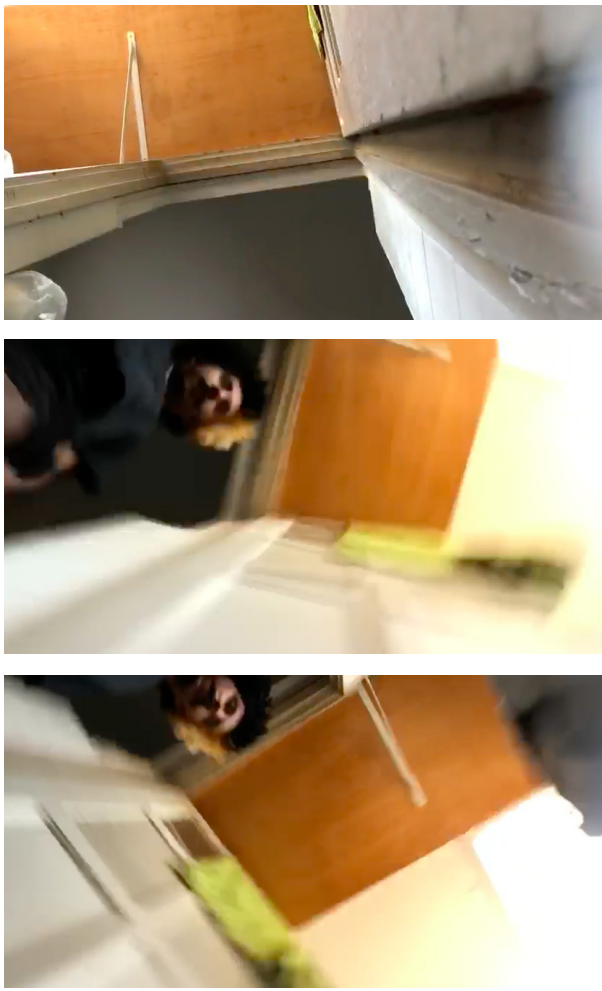
Uma semana depois, vimos *A região central* (1971), de Michael Snow, e duas performances de Francis Alÿs: *Matching colors* (2016) e *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* (1997). Com essas referências e a vontade de empurrar gelo pela cidade, perguntamos para o grupo: e então? A partir disso, o que propomos? Qual o dispositivo? Esse momento em que os coordenadores não precisam mais propor um dispositivo, mas modular o que aparece como ideia, é especialmente rico em um grupo. Um convite que é também trabalhoso para o(a) coordenador(a), uma vez que ele/ela não domina mais os pontos de chegada, mas caminha com os participantes, dando corpo a um novo dispositivo.

A longa conversa acabou por ter uma dimensão pedagógica sobre a própria forma de criar com dispositivos. No encontro, imaginamos alguém que não tivesse visto os filmes, para explicar o dispositivo em poucas linhas. Chegamos à seguinte formulação:

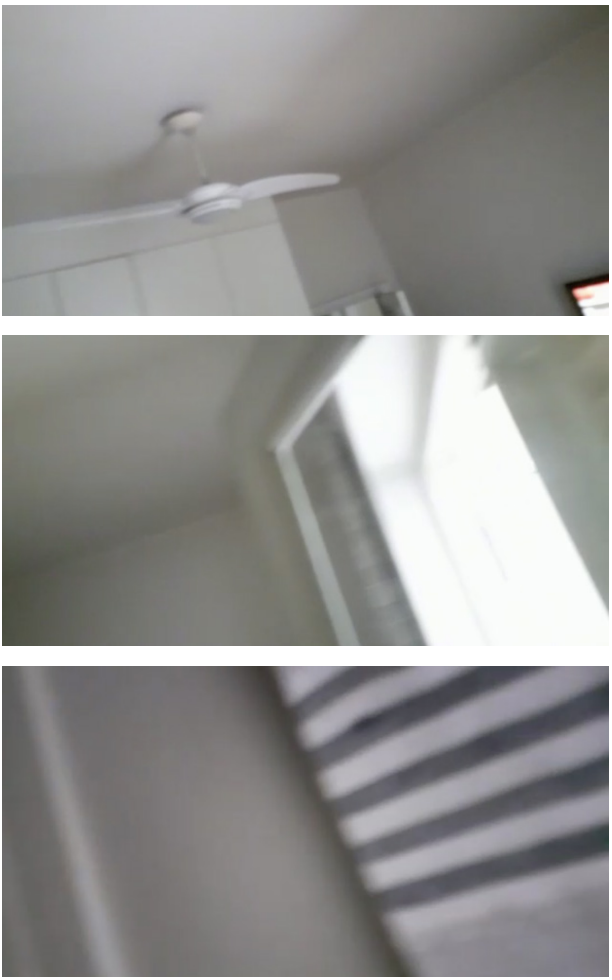
- Um plano
- Sem som
- A câmera não é olho.



Câmera instalada sobre objeto que a faz girar
em alta velocidade (arquivo Casa Jangada)



Câmera é chutada e rodopia pela casa (arquivo Casa Jangada)



Câmera é presa a uma cortina e balança com o vento – câmera biruta (arquivo Casa Jangada)

O dispositivo, seguindo os passos de Snow, operava algo importante: no cinema, as imagens não reproduzem um ponto de vista, não se reduzem ao que pode o olho humano. Nessa distância do olho humano, nos distanciamos também da representação como modo de ser da imagem. O resultado dos dispositivos foi fortemente marcado por isso. Imagens que se tornavam coisas, por vezes abstratas, funcionando na onda de algum movimento ou na relação com focos de luz. Como coisas, os dispositivos traziam para o grupo as imagens e os objetos fotografados como parte manipulável, criação sobre criação, incluindo sujeitos e grupos no fazer das coisas e dos mundos.

No mapa que vai se desenhando em um grupo, territórios se abrem e despencam, produzindo rasgos e desterritorializações: um participante que retorna dizendo que descobriu uma vocação, outro que leva a lógica dos dispositivos para outros espaços, um terceiro que semanalmente experimenta o mesmo dispositivo e abre um trabalho pessoal com postagens públicas, outro que inicia um filme como parte de um trabalho de luto, uma jovem que procura o coordenador e pede indicação de terapia, uma professora que se aproxima dos seus alunos e diz que se sente outra por conta da experiência do grupo, um rapaz que depois de um ano no grupo diz que entendeu por que se interessou pelo curso de cinema, um participante nos conta que passou a se relacionar com a cidade inventando dispositivos e perdeu vários medos, uma estudante estrangeira que narra que se autorizou a descobrir a cidade por conta do grupo, uma senhora que alegremente diz ter conversado com o vizinho pela primeira vez por conta

de um dispositivo, uma paciente psiquiátrica que reconhece nas imagens um processo familiar, uma professora que diz ter vivido uma semana leve e desviando sem parar por que tinha que fotografar o desvio, etc., etc. O coordenador está atento a esses movimentos, sustentando o grupo como espaço de estabilidade para que a criação continue, e para que esses desgarramentos individuais sejam possíveis. O clínico aqui se torna um acompanhante a quem não cabe centralizar nenhum trabalho terapêutico em relação aos participantes, não é esse seu papel, mas sustentar as intensidades dos próprios processos criativos que se desdobram em práticas de cuidado que em si constituem uma clínica, sem nenhuma dívida em relação a outras clínicas mais institucionalizadas.

O TRABALHADOR DO CINEMA DE GRUPO

Depois de ouvirmos os sons que havíamos gravado para os vídeos feitos na semana anterior, dois participantes do grupo começaram uma conversa que rapidamente se tornou uma discussão sobre dois pontos de vista diferentes a respeito de uma questão: as imagens em preto e branco são mais verdadeiras? Ambos defendiam com argumentos e paixão seus pontos de vista. O tom do debate era quase tenso, e o resto do grupo apenas observava. O que faz o clínico que coordena o grupo? Desvia, espalha, desfaz a dicotomia. Vamos ver mais imagens, alguém do grupo disse. Ótimo, e continuei exibindo outros trabalhos. A dicotomia estava desfeita e voltamos às imagens para nos afastar de um falso problema sobre as

cores. O coordenador não precisou fazer nada, a coordenação estava espalhada.

Quem está na coordenação de um grupo? Quem sabe mais sobre cinema? Quem conhece o universo da clínica ou da educação? Quem propõe o grupo? Quem lidera? Se a formação de um grupo aposta em uma horizontalidade de relações e em uma conexão com o fora que mantém o grupo aberto, como pensar a coordenação sem fechar o grupo sobre ela e sem verticalizar as relações? Como sustentar o lugar de coordenação, ao mesmo tempo mantendo-o vazio?

Coordenar grupos de criação – cinema de grupo – é um trabalho que em si não tem outra formação possível além do próprio trabalho em grupos, como participantes, primeiramente, e depois como coordenadores. Se muito rapidamente todos entendem as propostas ligadas aos grupos e aos dispositivos, o trabalho de coordenar um grupo traz algo mais complexo: um trabalho sobre si. Um trabalho que demanda uma sensibilidade e um corpo na escuta e na sustentação do grupo como espaço de criação. Trabalho mais clínico que professoral, trata-se menos de saber sobre cinema ou arte, do que de se autorizar a *estar de saída*, estar no grupo para que as máquinas binárias e as significações dominantes não se sobreponham às formas como as criações dissonantes, pessoais e estranhas possam chegar. Sem colocar no grupo nenhum saber particular, o clínico acompanha processos, intervém de modo a que a circulação das falas e das criações bem como a abertura para tudo que não pertence ao grupo possam acontecer. O lugar do coordenador é dos mais exigentes. Sem garantias dadas por uma instituição ou um saber, ele

está sempre apontando para um rasgo no grupo, uma abertura que acolhe novos sujeitos e processos subjetivos ímpares. A tarefa é sustentar a máquina, o novelo de vizinhanças de que ele mesmo não pode estar fora. Esse clínico mediador, acompanhante e/ou coordenador cava um buraco no saber e nas formas de julgamento do grupo. Ele não está ali para explicar, mas para garantir esse rasgo e conexão com o fora, um processo de criação.

Se o grupo vira uma oficina de fotografia em que se sabe o que é a "boa fotografia", facilmente faremos com que esse julgamento, mesmo que não seja da coordenação, passe a organizar e hierarquizar as relações. À coordenação cabe o papel de dar uma rasteira nas avaliações que encontram uma fixidez. Para isso, a variação de dispositivos e o anonimato na apresentação são ótimos aliados. O coordenador é esse estranho líder que não lidera – como lemos em Pierre Clastres (2015) – e que está de saída, que perturba a ideia do grupo como unidade e garante sua incompletude; não porque ao grupo falte algo, mas porque o excesso criativo e desejante do grupo o conecta incessantemente com o que não é grupo: o vizinho filmado, as páginas de um livro, o som de um filme experimental de Carolee Schneemann, uma memória que se coletiviza. Ao contrário do mestre, que, ao centralizar, se coloca como o saber sem fora, o grupo refaz-se constantemente na abertura que o cinema provoca. O coordenador é aquele que desvia das tendências de um grupo a ganhar centros de referência que estabilizam as criações: em um grupo isso pode acontecer porque há uma pessoa mais falante que se faz mestre, em outro é um tema que passa a ser recorrente

e acaba servindo como polo atrator para uns e exclusão de outros. O coordenador é um desviador.

Dos desvios mais difíceis, é o desvio em relação a si mesmo, em relação às suas crenças e expectativas de como se deve criar, o que se deve dizer ou saber sobre as imagens. No primeiro encontro, ninguém se apresenta formalmente. É o coordenador, conhecedor da técnica, que sabe que é preciso começar desviando das narrativas padronizadas e frequentemente policialescas que temos sobre nós mesmos: sou isso ou aquilo, tenho tal e tal título, etc. Desde o primeiro momento ele é aquele que propõe desvios.

A escuta que o grupo faz de si não compara o que se passa com o que supostamente deveria se passar. Não há um ideal de grupo além da sustentação de que qualquer um possa estar ali. Com frequência, cabe ao coordenador criar meios para que o próprio grupo constitua um saber sobre si, sobre sua forma de estar junto, de criar dispositivos, de permitir o afloramento das singularidades. Uma coordenação ignorante é com frequência fundamental.

Isso significa que a coordenação se apaga? Que seus saberes não interessam? Não, o problema central é a forma como o saber do mestre apaga os outros saberes e não os saberes e experiências que constituem a coordenação. Quando estabelecemos que para o grupo é importante uma relação de horizontalidade entre os participantes, a figura da coordenação pode parecer um contrassenso. Entretanto, só seria um contrassenso se o grupo não estivesse submetido ou tensionado por forças e poderes da realidade, mas, como sabemos, o grupo não está isolado do mundo e de suas significações

dominantes. Por isso, uma coordenação permite que o mundo não pare de atravessar o grupo, sem domesticá-lo. Entendemos, então, o coordenador como alguém que transversaliza saberes e, no limite, como já aconteceu em alguns dos grupos, pode deixar o grupo existindo sem ele. Ou seja, o coordenador do grupo é alguém que tende à obsolescência. Como falar, então, de um trabalhador que se forma para tornar-se obsoleto? Movimento contrário ao modo como nos organizamos hoje, em que o bom trabalhador parece ser aquele hiperespecialista insubstituível. Pois aqui trata-se de um generalista que constrói com o grupo sua obsolescência. Não é esse também o papel do clínico ou do educador?

O grupo não está separado do mundo e de suas contradições, ele é, antes, uma continuidade dos afetos majoritários de uma máquina identitária capitalística, muito pouco propensa às instabilidades dos processos criativos sem enquadrá-los em sua normatividade funcional. Por isso, um grupo percorre essa delicada linha em que há, pelo menos em seu início, a necessidade de uma coordenação que possibilite que o grupo não seja tomado pelos afetos que dominam as relações coletivas e o próprio imaginário sobre o cinema e as imagens. Nesse imaginário, nos debatemos contra ideias que podem gerar obras-primas, mas que não nos servem em um cinema de grupo: cinema se faz em equipe, se começa com o roteiro, é uma arte cara, é preciso dominar os termos técnicos, é necessário ter equipamentos especiais, é preciso saber o clássico para depois experimentar… Todo um imaginário de um pretenso cinema industrial focado nos filmes e que abandona o cinema como forma de pensar e perceber o

mundo – *cinemar* –, como forma de experimentar o mundo com os meios do cinema. Um coordenador não é aquele que enfrenta as ordens dominantes, mas aquele que desestabiliza a ideia de um sistema de referências. É daí que a criação pode se fazer. Não há nenhuma necessidade de um discurso da coordenação contra cinemas hegemônicos ou tentativas de definição sobre o que é o cinema. É o próprio grupo que, no seu fazer, desenha, com o tempo, essa ideia.

A coordenação fala em um grupo, mas todos falam, da mesma maneira que todos podem também ficar em silêncio, inclusive os coordenadores. Nos grupos, os longos momentos de silêncio sempre surpreendem os recém-chegados. São momentos em que se espera alguém tomar a palavra, e em que ninguém a tem por princípio. Momentos em que nos deparamos com nossas próprias ansiedades em colocar coisas no lugar. Como nos lembra Tales Ab'Saber, em livro sobre o psicanalista Donald Winnicott:

> Certos silêncios, certos segredos e mistérios, certas não nomeações, indefiníveis no plano da discriminação pela linguagem, pertencem mais intimamente à fundação do sentido de existir, essencial para o valor da vida de qualquer pessoa. (Ab'Saber, 2021, p. 53)

A coordenação sustenta o silêncio, e por vezes só assim as imagens podem afetar. Já a fala precisa fazer o esforço de se dissolver no grupo e ressoar o que não é meu: os sons e imagens dos outros. Eis uma dificuldade de coordenar um grupo: não ser prescritivo, não dizer o que um ou outro deve

fazer, mas ter como norte a manutenção dos processos não centrados no eu e, ao mesmo tempo, ter o singular como possibilidade.

É papel do coordenador acompanhar os processos criativos que acontecem no grupo. Os relatos feitos e distribuídos ao grupo depois de cada encontro são parte desse acompanhamento. Nesses relatos, acompanhamos os movimentos de criação, os lugares que se exploram, as escutas e estéticas que o grupo experimenta, tudo isso pode ser observado pelo coordenador de grupo. De maneira alguma trata-se de avaliar ou acompanhar artisticamente um participante, como se o grupo fosse uma oficina de formação ou de desenvolvimento de projetos individuais. Longe disso, o acompanhamento, aqui, é uma delineação de um território para que esse engajamento individual e coletivo na criação possa acontecer, ao mesmo tempo que é importante que o coordenador possa dar notícias desses processos de criação para o próprio grupo. É nesse lugar que o coordenador funciona como um analista dos mapas de intensidade que vão se fazendo no grupo. Os relatos, com frequência, funcionam como um modo de enfatizar uma linha de criação ou de desfazer um nó que motiva o desgarre de um participante do grupo. O texto pode ser esquizo, poético ou objetivo. Os relatos são intervenções que podem relançar a criação, refazer uma horizontalidade nas participações e redistribuir as presenças dos participantes.

Por um lado, o coordenador é aquele que repete: toda semana está ali sustentando algo muito parecido. Por outro, é aquele que está atento às formas como os processos subjetivos e criativos se esquivam da repetição e embarcam naquelas

linhas desterritorializantes e de ruptura. Essas linhas são possíveis pelo encontro intensificado pelas imagens com outros mundos e outras possibilidades para a própria criação.

Se essas são algumas atribuições dos coordenadores de grupo, como têm acontecido suas formações?

Temos organizado a formação dos coordenadores de grupo em um tripé. 1) participação seguida de coordenação de grupo; 2) acompanhamento dos trabalhos em grupos de conversa – uma espécie de supervisão coletiva quinzenal em que os coordenadores trazem suas dificuldades, dúvidas, experiências e frequentes angústias desse trabalho feito tão sem garantias; 3) entendimento de que, sem um arcabouço teórico específico, essa formação é parte do estilo que cada coordenador desenvolve.

De alguma maneira, este livro faz um mapa de uma formação possível entre o cinema, as artes, o acompanhamento terapêutico e as questões clínicas ligadas aos processos subjetivos. Podemos garantir que ter à mão um amplo leque de filmes e experiências com imagens e sons, para disparar processos criativos, ajuda enormemente na condução de grupos de cinema, sobretudo se essas obras estiverem ligadas a um *cinema menor*, feito com poucos recursos, permitindo uma relação de identificação dos participantes com o próprio fazer dos cineastas.

Se esse tripé formativo pode ser descrito e nomeado – prática de grupo, supervisão e teoria –, diríamos que a dificuldade está em outro lugar: trata-se de criar um corpo sensível para acompanhar os movimentos criativos do outro, um corpo para sustentar a desterritorialização e os atravessamentos

sensíveis que um grupo produz. Uma sensibilidade para sustentar os territórios existenciais que se desenham com o grupo, ao mesmo tempo que o estilo de um coordenador é marcado pela forma como ele se coloca de saída ou que se faz presente sem intencionalidade. Um estilo é uma forma de mediar os afetos excêntricos que nos atravessam e nada têm a ver com uma pessoalidade ou com uma singularidade das formas do eu. Frequentemente, o estilo é a forma singular que cada um inventa e suporta de não fazer nada sem deixar de ter seu desejo engajado no grupo.

Não sabemos do que um corpo é capaz.
Gilles Deleuze

Mas se falamos em ter uma sensibilidade, um corpo que sustenta a criação, do que estamos falando? Que pistas podemos ter para que esse corpo não se quebre quando em contato com o que lhe é estranho? Que corpo é necessário para, como nosso surfista, entrar na onda e sustentar um equilíbrio instável?

Primeiramente, falamos em corpo como aquilo que temos e somos, que afeta e é afetável por toda imaterialidade que atravessa nosso universo maquínico. Um corpo é, assim, suas partes e suas funções, bem como os objetos que saem dele em forma de palavras, as forças que o atravessam, a história com a qual ele se faz e desfaz. Deleuze nos provocava quando, ao ser perguntado sobre o que fazer diante de uma questão política qualquer, ele nos devolvia algo como: saber o que

fazer é fácil, mas temos um corpo para tal? Não é assim que lidamos no cotidiano com nossas angústias? Frequentemente sabemos muito bem o que fazer, mas temos um corpo para tal? Temos um corpo para agir? Lazzarato (2014, p. 21), nas trilhas de Guattari, completa: "apenas quando uma mutação da subjetividade, enquanto cristalização de uma nova existência (Guattari), ganha consistência é que se pode tentar uma nova relação com os fluxos econômicos, linguísticos, técnicos, sociais, comunicacionais".

Quando nos interrogamos sobre o trabalhador do grupo, esses sujeitos que assumem um ofício entre a clínica e a arte, entre a mediação e o acompanhamento, estamos nos perguntado também sobre as possibilidades de um corpo ser tocado pelo que vê e ouve, sobre as possibilidades de um corpo suportar as temporalidades extravagantes dos processos criativos e subjetivos. Quanto suportamos os sujeitos desviantes, as posições que perturbam um planejamento ou nossas expectativas? Se o trabalhador que medeia processos subjetivos aderir a um fim, a um objetivo, não estará ele sujeito a perder os desvios e construções que beiram à insignificância, mas que produzem estrondos subjetivos em quem as vive? Que corpo possui, então, esse trabalhador que mantém um grupo que faz passagens entre intensidades e fluxos que podem ser, a qualquer momento, interrompidos porque ameaçam a estabilidade dos eus, das identidades, das modelizações fundadas na repetição?

Se, como dissemos, a formação do coordenador de grupo não passa por um saber, mas, antes, por uma experiência, trata-se desse exigente trabalho sobre si em que nunca se

chega, uma vez que falamos sempre de um corpo que não para de se desfazer na relação com o outro, na relação com as forças e criações que o grupo traz. Uma arte das doses em que é possível sentir com pele, cheiro e linguagem também. Um corpo que não cessa de envergar sem quebrar. É preciso treinar o corpo para o alongamento que as vidas ali nos demandam.

> É o poder de afetar e de ser afetado que define um corpo na sua individualidade.
>
> **Gilles Deleuze**

Dissemos que a formação de um trabalhador de cinema de grupo passa pela intensificação de um corpo afetável, "pelos afetos de que é capaz", pelos silêncios que suporta, pelos atos que pode sustentar. É no acolhimento da multiplicidade desses afetos, nas formas em que se autoriza a relançar as possibilidades afetáveis de si e do grupo, que se faz o trabalho que aqui afirmamos ser clínico, uma vez que a aposta de cuidado de si e do grupo que temos com o trabalho com a arte passa, justamente, pela possibilidade de com a arte operarmos a criação de território para invenção de corpos afetáveis – uma saúde. Em outras palavras, a construção para si de um corpo afetável do coordenador entra em ressonância com a própria potência clínica do grupo. Qual seja? Fazer do grupo um território que permita expansões sensíveis através das experiências com as imagens. Fazer para si um corpo que

se autorize os encontros e que deixe dançar "qualquer coisa que se sonhara". Sabemos o que fazer para compor o grupo, mas o que cada um faz com o que vive ali, jamais saberemos e não importa.

Um grupo não tem fim, já que o encerrar também é composto por gestos de aberturas. Deleuze foi preciso ao dizer que

> o critério de um bom grupo é que ele não se imagina único, imortal e significante, como sindicato de defesa de seguridade, como um ministério de antigos combatentes, mas se dirige a um fora que o confronta com suas possibilidades de não sentido, de morte ou de explosão, "em razão mesmo de uma abertura aos outros grupos". (Deleuze, 2006, p. 249)

Assim, ele não deve acabar mole, com coordenadores apegados e lutando para que ele continue. Um grupo sabe quando deve acabar, e isso pode ser tão importante quanto seus momentos de potência. Quando um grupo acaba, vamos fazer outras coisas – sempre há coisas importantes a fazer.

Nesses fragmentos de um trabalho, gostaria de salientar que o grupo aparece como uma função, mais do que como uma fronteira entre o que é e o que não é grupo. Essa função opera em um duplo vetor: produzindo um território em que um contorno, uma estabilidade e uma solidez podem ser encontrados – nesse sentido, o grupo é espaço de onde se parte para criar e para onde se retorna para fazer a criação se adensar – e, ao mesmo tempo, o grupo é uma desterritorialização, um rasgo, uma instabilidade e um distanciamento

das significações e dos afetos conhecidos. Nesse território para a desterritorialização, uma clínica-criação pode ser experimentada.

Uma clínica-criação

A arte e a vida não se confundem, mas ambas
demandam a mesma intensidade criativa.
Félix Guattari e Suely Rolnik

Em sua atual fase, o capitalismo se concentra na captura e na transformação em capital das pulsões criativas e desejantes e distribui, generosamente, suas palavras de ordem que exigem mais criação, mais comunicação, mais produção subjetiva, e, assim, centraliza as forças desejantes, modula o que podem os corpos, estabelece a medida entre sujeitos pela competição, garante o isolamento de sujeitos ali onde poderia haver afinidades rebeldes. A captura de nossa atenção e tempo é profunda, e, para muitos, viver e produzir para redes sociais se tornaram movimentos inseparáveis. Como podemos, então, falar em uma dimensão clínica da criação, uma vez que "criar" é um imperativo do capitalismo? Como apontou Suely Rolnik (2019, p. 33), diante dessa insistência do capitalismo na criação, não se trata de abandoná-la, mas de fazer uma "reapropriação coletiva" das pulsões criativas de modo a constituir um "comum". Ou seja, "um campo imanente da pulsão vital de um corpo social quando a toma [as pulsões criativas] em suas

mãos, de modo a direcioná-la à criação de modos de existência para aquilo que pede passagem". Podemos colocar ênfase na ideia de que algo pede passagem. Algo que sentimos e que ainda está por vir, individual e coletivamente, e que ainda não tem nome, não está traçado. Como se os devires fossem antes murmúrios inauditos que pedem passagem. Essa é a perturbação da criação. É como se ela abrisse uma disponibilidade político-afetiva para uma relação possível com aquilo que pede passagem e operasse por um desfazimento dos nós macro e micropolíticos que impedem e sufocam as passagens dos devires. Esse trabalho parece ter essa estranha dupla dimensão. Por um lado, como algo poderia ser menor artística e clinicamente que um pequeno grupo que cria imagens e sons com as coisas da rua, da esquina, da memória, da mídia e que nem pretende fazer um filme ou um objeto de arte? Por outro, como poderia haver algo maior do que a ideia de que, dessa forma, estamos inventando "novas paisagens existenciais"? Arriscamos uma resposta: essa associação entre criação e clínica nos coloca no epicentro do que pode advir como possibilidade de vida para um sujeito e as novas configurações maquínicas. Nos devires, ambos se inquietam e trabalham para que aquilo que pede passagem não nos chegue como medo, impossibilidade, obstáculo. A experiência da criação, aqui, é, diferentemente do projeto capitalista, distante da exigência de funcionalização da criação. Trata-se de uma experiência em si, antes da criação deste ou daquele objeto. Não criamos imagens e sons para um festival, para nossas carreiras como influenciadores ou para transmitir uma mensagem. É a própria experiência de estar na criação sem finalidade que efetiva uma "pragmática

clínico-política", como chamou Rolnik (2019). Novamente, antes de nos perguntarmos o que fazer, nos perguntamos se temos um corpo para tal, e para ter esse corpo precisamos de intensas doses de cuidado de si. Cuidado que se efetiva na possibilidade de dar passagem para o que grita no indivíduo e na Terra e que se faz ouvir nas potências criativas que as artes nos dão. Nosso esforço aqui é de propormos uma pragmática de ativação dessas potências de criação.

Somos sujeitos cinematográficos.

Tania Rivera

Quando trouxemos a noção de cartografia foi justamente porque ela nos permite percorrer esses processos, indicando os pontos em que algo se repete, uma dor se instala e um movimento é estancado. Cartografar é percorrer esse conjunto de vizinhanças, fazendo passagens do particular ao geral, entre aquilo que nos afeta, por exemplo, de uma relação familiar às dores dos jovens do Jacarezinho mortos pela polícia, das angústias com as exigências da vida às alegrias eróticas dos encontros. Nessa linha, tratamos de articular essa captura de forças que se faz na montagem – do cinema e da vida – e permite que esses afetos, acontecimentos e histórias cheguem e que tenhamos um corpo para acolhê-los: eis uma aposta clínica não redutível a problemas de significação ou simbolização. Hélia Borges coloca o acento no lugar do corpo nessa virtualidade do sentir dizendo que, a partir da

> corporeidade, a oferta de transitar em espaço de solidão, vacúolos de silêncio propiciados pelas experiências estésicas, seria como estar clandestinamente desviando-se do achatamento e da contaminação da fala viciada – uma não comunicação, um espaço de deriva, desterritório favorecedor de um novo *topos*. (Borges, 2020, p. 143)

Se nos encontros falamos sobre as imagens, estamos, justamente, colocando essa fala como parte da imaginação e da abertura para as imagens e os processos subjetivos. A fala na triangulação com as imagens tem a potência de não fixar o lugar dos sujeitos e, nessas aberturas, desdobrar a criação nesses novos *topos*, ou novas paisagens subjetivas. A triangulação é essa linha estendida que enreda o sujeito na dimensão maquínica dos processos subjetivos, ali onde uma entrada na criação pode convocar suas presenças para além dos nomes molares – sou isso ou aquilo – e um surfar nas fronteiras e eventuais linhas de errância, linhas em que a experimentação vem ao primeiro plano, anteriores à representação e à consciência. Estamos distantes de qualquer logocentrismo, e tampouco substituímos palavras pelas imagens, mas estamos atentos a como palavras e imagens podem atravessar processos criativos necessários para invenções subjetivas maquínicas excêntricas aos indivíduos individuados, no limite, excêntricos à exclusividade do humano como parte do que é processo subjetivo. Como nos lembra Maurízio Lazzarato (2014, p. 61), Guattari "estabelece a base para uma nova pragmática, uma

nova teoria da enunciação, na qual, paradoxalmente, a fonte de enunciação não é discursiva, mas existencial". As pistas para a conexão da criação com a clínica não cessam.

Se nos processos neuróticos tendemos a cristalizar nossos modos de vida e, com frequência, nos apaixonamos por nossas dores, nos afastando da montagem com o que não é nomeável nem se encaixa em uma narrativa já dada, diante do caos, do excesso de signos, afetos, desejos, o grupo é aquele que recebe e faz um corte, que cria um alvo em que as forças do caos podem convergir. Como escreveram Passos e Mizoguchi:

> Ali onde há limites, contornos ou delimitações subjetivas endurecidas e capturadas pelo princípio lógico da identidade – ou seja, quando a relação de algo com seu outro é de exclusão –, deve-se fazer operar a rachadura das relações supostamente definitivas entre as palavras e as coisas. (Mizoguchi; Passos, 2021, p. 62)

Não é essa uma potência das imagens e da relação de criação com elas: rachar o pensado, o dito e o sensível sobre o que o mundo nos dá, abrindo esse mundo para pensáveis, dizíveis e sensíveis? Nos processos criativos, abrem-se possibilidades de relações singulares com os signos que uma imagem engaja. Em termos de força, trata-se sempre de um relançar de relações de força, posto que toda força está sempre em relação com outras forças.

Um processo criativo – entre a subjetividade e a arte – pode implicar o sujeito na lógica de um ponto de vista centrado no eu: o que eu penso sobre isso? Como isso me afeta? Que opinião tenho? Entretanto, nas práticas de cinema de grupo, essa centralidade é desfeita para que a criação não exija do sujeito uma avaliação, uma opinião e um posicionamento constantes, como se o grupo e as práticas permitissem uma relação com os signos, afetos e experiências em que uma duração se faz. Duração no sentido de que aquilo que nos chega dura, antes de uma funcionalização, antes de um julgamento. Quando estamos dirigindo um carro – em interação sensível com a máquina – e subitamente levamos uma fechada, não pensamos e jogamos o carro para o lado. Pois assim fazemos com tudo, inclusive com as imagens e sons que nos chegam. Nos processos criativos com os dispositivos – e não só, obviamente – nos desfazemos desse automatismo em relação ao que vemos e ouvimos. Algo dura. É nessa duração que se torna virtualmente possível uma afetação, um cuidado consigo e com o que nos chega. Um cuidado que é inseparável de uma temporalidade e de uma estética, uma vez que na criação com imagens e sons não há o objeto isolado das opções que o levam a ser imagem. Fazer durar o que do mundo nos chega, acompanhado das formas inventivas e desviantes desse chegar, é um movimento que engaja o sujeito no que ele ainda não é. Ou como escrevem Passos e Mizoguchi:

> A relação intercessora entre a clínica e a estética é justamente aquela que desestabiliza o que no sujeito era identidade dura e irremovível, devolvendo-o

> à capacidade ontológica de fluir ou à condição de criação e de diferenciação em relação àquilo que ele mesmo já é. (Mizoguchi; Passos, 2021, p. 66)

Uma das formas de estender a duração, de tirarmos consequências das experiências de fazer as imagens é o momento do "ver junto". O cuidado ao grupo e ao indivíduo andam de par com um cuidado com o mundo que se materializa na imagem quando vemos juntos e falamos sobre as imagens. Momento em que se vive o esforço de manter a singularidade do que vemos ao mesmo tempo que vemos a mesma coisa, as mesmas imagens. Douglas Resende nos fala de uma faceta produtiva deste ver junto:

> Ver juntos não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível – o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam aquele espaço e produzem um movimento nele. (Resende, 2016, p. 58-59)

Nesse *ver junto*, nas formas como fazemos durar as imagens, o grupo se inscreve como espaço possível para um desgarramento em relação aos sistemas dominantes de produção de sentido e palavras de ordem. Tal desgarramento traz ao grupo uma impressão de ele ser atravessado por estranhezas de palavras, bizarrices nas imagens e sonoridades, risos fora

do lugar, comentários desconexos e paradoxais, experimentações incompreensíveis, gestos bizarros, fulgurantes imaginações. Quando isso começa a ocorrer, já sabemos que ele começa a se constituir como espaço-tempo em que é possível delirar junto, dimensão fundamental da clínica.

Como já dissemos, há no grupo uma prática de escuta. Não de uma escuta de questões e histórias pessoais – o que não é proibido, mas não é estimulado –, e sim de uma escuta para as singularidades que procuram no grupo um espaço de intensificação. Singularidades essas não individuais. A escuta é, assim, menos um espaço de aprofundamento no que somos e mais um espaço de cuidado na superfície das relações – ou seja, dos encontros dentro e fora do grupo, através da criação de imagens e sons, que permitem um desdobrar-se. O grupo, assim, não resolve problemas, mas acolhe e relança a criação e, como sabemos, não há problema que se resolva sem ela. Podemos dizer que as relações de cuidado que aqui explicitamos fazem da criação com imagens uma operação de intensificação e poetização de sujeitos e grupos com as coisas do mundo. Em um híbrido criação/clínica que não apaga as diferenças entre os dois, trata-se de um processo que se forja não a reboque dos sintomas, mas na saúde que se faz no fugidio nó entre o eu, o outro, a criação e as aberturas de mundo e possibilidades de vida experienciáveis nesse encontro. Clinicamente, trata-se de conectar o que estava separado e ao mesmo tempo impossibilitar uma estabilidade, uma unidade, como se, ao conectar duas coisas – uma história e uma música, uma informação e uma cor, um sujeito e uma rua –, aumentassem as possibilidades

de novas conexões, de novas montagens que expressam e permitem novas relações cognitivas e afetivas. Cuidar é tornar o mundo montável.

Como disse certa vez Andrea Tonacci,[1] um problema central do documentarista é conseguir andar no ritmo do outro. Gesto cinematográfico: engajar o corpo que filma no modo de vida do outro, não para dar razão – como tantas vezes afirmou Eduardo Coutinho –, mas para dedicar uma atenção, intelecto-afetiva, que permita uma experiência na forma de ser do outro, experiência só possível se atravessada por uma poética e uma não intencionalidade. Falamos acima sobre "aquilo que pede passagem", pois Tonacci nos dá uma nova pista, com o cinema, para acolher aquilo que pede passagem. Trata-se de uma não intencionalidade. Uma clínica que não aponta um caminho, mas acompanha e permite que esse encontro funcione como uma captura de forças. Tal acompanhamento é feito por aquele que filma e fotografa, como Tonacci ou um participante do grupo, mas também pelo próprio grupo. E as forças, eventualmente capturadas, deslocam os sujeitos e os grupos que se engajam nesse movimento, ritmo, gesto, vida do outro: diferença. A clínica como um caminho. Caminho dependente da disponibilidade de ensaiar ritmos e presenças estranhas, sem intencionalidade, não discursivas, mas presentes.

---

1 Em intervenção feita no Seminário Cinema, Estética e Política, no XV Encontro da Socine, realizado na UFRJ, em 2001, para a qual não há registro escrito.

Como dissemos, as intensidades criativas que circulam no grupo não pertencem a indivíduos, nem tampouco os afetos tristes e alegres que chegam ao grupo. O grupo, como território, pode possibilitar o que Hélia Borges (2020, p. 31) chamou de uma *sintonia afetiva*. Creio que é nessa sintonia transindividual que se modulam, desviam e intensificam afetos. Como se o grupo pudesse ser simultaneamente um mediador de signos e afetos, possibilitando montagens que intensifiquem alegrias e vitalidades.

Em um importante artigo para este trabalho, Eduardo Passos e Regina Benevides escrevem:

> O trabalho da clínica é o de acompanhar os movimentos afectivos da existência construindo cartas de intensidade, ou cartografias existenciais, que registram menos os estados do que os fluxos, menos as formas do que as forças, menos as propriedades de si do que os devires para fora de si. (Passos; Benevides, 2006, p. 3)

Não falamos de outra clínica. Ao mesmo tempo, essas cartas de intensidade, esses movimentos, são parte dos próprios acontecimentos que se forjam no grupo. Devemos, assim, acompanhar os devires sustentando um solo para que eles se façam e, ao mesmo tempo, estar na delicada e sutil atenção para que os trabalhos de criação no grupo possam permitir e intensificar esses devires que se fazem com a criação. Acompanhamos os devires ao mesmo tempo que atuamos nas

formas de intensificá-los. Um cinema de grupo é inseparável de uma pragmática clínica.

Voltemos à cartografia. É interessante perceber que muitos dos dispositivos que costumamos propor têm um princípio de mapeamento, como se movimento e mapeamento fossem parte de um mesmo trabalho. O mapa percorre as materialidades e as imaterialidades, os afetos, os medos, os desejos e forças para manter o movimento passível de criar as necessárias paisagens para uma existência. Se o trabalho clínico faz um mapa é porque é necessário identificar os pontos que fazem passagem, que impulsionam as forças de vida e aqueles que limitam os trajetos, que precisam ser desfeitos, desviados ou explodidos.

São ainda Passos e Mizoguchi que nos ajudam nessa leitura clínica:

> Quando aquilo que marca e identifica um processo existencial exclui do campo de possíveis tudo aquilo que ele ainda não é, é preciso fazer um estremecimento que desarranje o território subjetivo a fim de que ele possa novamente se colocar em movimento. (Passos; Mizoguchi, 2021, p. 63)

O mapa nos permite percorrer os trajetos dos encontros e possibilidades de movimentos. Como escreveu Deleuze (1997, p. 83), "o trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio, mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que

o percorrem". Quando estamos no grupo, fazemos, vemos e falamos sobre as imagens, são elas que nos levam para fora do grupo como se com as imagens fizéssemos e agíssemos no mapa. Ao mesmo tempo, é o próprio grupo que mapeia os pontos de aceleração ou repetição que constituem os indivíduos e a si mesmo.

Nesse gesto de criação com o que o mundo oferece, opera-se uma descentralização ativa do eu. Paradoxo, talvez, em que o sujeito é simultaneamente criador e vítima do mundo-imagem em que o gesto cinematográfico se constitui. Como vimos, ao filmar o mundo, a tela é invadida por esse mundo, mas essa invasão, que nas câmeras de segurança gera dados e nos espetáculos televisivos gera o desaparecimento de qualquer alteridade, não é feita à revelia dos sujeitos e grupos que a produzem, quando estamos no trabalho clínico. Os sujeitos agem na imagem, e as imagens retornam ao grupo. Experiência subjetiva não reduzida ao sujeito. A imagem torna-se o epicentro do encontro entre o mundo que recebemos e o mundo que alteramos. Nesse movimento criativo, encontramos linhas de diferenciação de si, com o outro – humano ou não humano. Esse criar com o mundo explicita as potências do sujeito ao mesmo tempo que faz desabar a centralidade do eu: uma saúde. Em resumo, uma saúde ligada à alegria das forças inventivas que possibilitam uma vida singular, uma vida não pautada por modelos de riqueza, beleza, sucesso, etc. Uma saúde que se distancie dos narcisismos e fobias que veem o outro como ameaça. Apostar em uma relação de cuidado é apostar que essa relação pode forjar um território para que

um processo criativo possa se dar, ao mesmo tempo, um espaço de desterritorialização, de suspensão de amarras que seguram sujeitos e grupos em palavras de ordem e sistemas de significação *prêt-à-porter*. O cuidado se efetiva, assim, como território para a desterritorializacão. Tal território para as experiências de criação se faz como um laço que produz um comum não moral, não identitário, mas cria as condições para a singularização. Singularização aqui entendida como a possibilidade de *um* – grupo ou indivíduo – trazer para si, em uma mistura de criação e aceitação, aquilo que ele possui como traço que o difere dos outros e de seu ideal.

No processo de singularização, não se trata de fortalecer o que o indivíduo é, mas de possibilitar que o sujeito encontre brechas para atualizar processos desejantes desarticulados da normatividade ou da moralidade modelo. É diferente do "vai ser você mesmo", mais próximo de um "*não seja você* mesmo para poder ser". Um processo de singularização resiste à repetição, por isso a necessidade de o grupo funcionar como espaço-tempo que acolhe uma desindividuação; só nela pode haver circulação de afetos que retiram o indivíduo da dolorosa repetição do eu. Um processo de singularização, atrelado à criação, opera de maneira transversal entre vida psíquica e relação social.

Cuidar não é tornar belo, não é dar protagonismo, mas dar tempo, espaço, uma atenção, uma escuta e existência habitada, em que as fronteiras entre quem cuida e quem é cuidado não são nada nítidas. Trata-se de filmar, fotografar, gravar, mobilizar uma atenção, uma escuta sensível. Tal gesto

entrega ao mundo uma atividade, mobiliza nossa atenção no movimento do mundo. E, ao criar com esse mundo, é um duplo assujeitamento que se desfaz; do mundo como objeto inerte do cinema e do cinema ante o mundo, já que este o transforma. Escuta ativa que, em um segundo momento, demanda o grupo para prolongar as reverberações da criação no mundo e ser criado por ele. Cadeias de escuta ativas abrem o grupo às formas de cada sujeito ver e inventar com o que vê e ouve. Esse cuidado que em nada se confunde com um acrescimento de representação, como se ao mundo a representação faltasse. Não se trata de dizer mais. Como diz Comolli (2008, p. 188), felizmente "nem todas as luzes do espetáculo colocaram fim à obscuridade do mundo". Cuidar é garantir a incompletude do outro, a vertigem da alteridade e o território para um deslocar-se do que se repete e dói.

Enquanto no cinema documentário não temos problema algum de dizer que o documentarista é um criador, no campo da clínica há uma certa desconfiança sobre esse papel. Podemos afirmar que o lugar do clínico-criador é necessário, uma vez que é no encontro com os participantes do grupo que um processo criativo se forja, esse processo não pertence a um ou a outro sujeito, está no meio. Colocar esse *entre* em movimento e diferenciação é papel do clínico. Ou seja, o que chamamos de coordenador, clínico ou mediador talvez seja, antes de tudo, o lugar de alguém engajado com a própria criação, uma criação que não perfaz objetos assináveis, mas intensidades apropriáveis, campos de captura de forças aos quais outros sujeitos podem se associar. Por vezes é uma linha

dura que bloqueia um processo de criação. Lembro-me de um participante de grupo que em todas as suas intervenções fazia menção às desigualdades do país. Se, por um lado, ele tinha razão, sua eleição de um território de estabilidade para a crítica política era também uma impossibilidade de lidar com a insegurança da criação. O clínico identifica o nó que pode enredar o grupo. Nesse caso, durante três encontros trabalhamos com filmes em que a materialidade do cinema está em questão: a película, o som ótico em filmes experimentais, a deterioração da química, com cineastas como Bill Morrison, Stan Brakhage e Jürgen Reble. Esse desvio para a materialidade dificultava o território que estabilizava o grupo. Note, não se tratava de retirar a questão política, mas de desfazer uma centralidade que impossibilitaria o contínuo relançamento da criação e da relação com forças desconhecidas. O clínico atua no campo imaterial de possibilidades de criação de que os participantes podem se apropriar e que o clínico, como analista, está na função de manter.

Anne Sauvagnargues (2015, p. 40; tradução nossa) nos lembra que essa dimensão clínica é uma afectologia, "o estudo do poder de afetar e ser afetado de toda obra". Seguindo os passos de Deleuze, ela também não atenta para o fato de que o clínico, atuando nessa afectologia, faz um trabalho com as artes que está além da obra, no fazer mesmo. No cinema, não se trata apenas de construção de obras que afetam, mas de um *cinemar*: um fazer pragmático que está além do filme e que se constitui nos modos de ver e perceber o mundo afeitos a essa variação dos afetos; nos modos como tanto a obra quanto ver

o mundo pelas potências do cinema permitem uma proximidade com os *movimentos aberrantes*, as forças excêntricas e desviantes, fundamentais para um esgarçamento das formas de sentir. No jogo com as artes e com o sensível, o artista se torna um tipo de

> médico muito especial, um sintomatologista mais intransigente que os terapeutas comuns porque estão menos capturados pelas representações sociais e disciplinares já prontas, não estão cegados pela busca das causas, representações fictícias de progressos naturais, além de estarem descolados de responsabilidades sociais e normativas da terapêutica. (Sauvagnargues, 2015, p. 53; tradução nossa)

Infelizmente, estamos tão habituados a pensar as práticas de cuidado em um mundo organizado pela clínica especializada, tendo os médicos como paradigma, que abrimos mão da ideia de um efeito clínico a partir de um movimento da própria criação como campo de singularização e transformação entre as linhas molares, moleculares e de fuga.

A precisa e salutar passagem de Sauvagnargues acima nos ajuda a compreender a importância e o estranhamento de falarmos de uma atividade e de trabalhadores clínicos sem uma institucionalidade, além da afirmação de que são criadores. No mundo das leis e das segmentações, o artista está a salvo e não precisa de diplomas para criar pedaços de mundo que nos afetam. Por isso afirmamos a necessidade de

uma não institucionalização da clínica com o cinema. Não há diploma, curso ou escola que garanta esse lugar, além da própria experiência ética da criação e da prática de cuidado consigo e com o grupo pautadas pela lógica sem fundamento do fazer artístico. Sem isso, o clínico do cinema de grupo perde o que a arte lhe abriu e que Deleuze percebeu tão bem seguindo as pistas nietzschianas em que o artista é o médico da civilização e um experimentador.

Era a quarta vez que Fátima estava indo ao grupo de cinema, das outras vezes esteve bastante silenciosa e eu desconfiava se ela estava de alguma maneira com a atenção ali. Minha desconfiança caía por terra com perguntas muito objetivas e pragmáticas sobre um plano: "Foi feito só com uma câmera?" "Se o ator erra repete, né?", Perguntas simples que demonstravam uma sintonia com o que estava acontecendo. Duas semanas depois de sua primeira ida ao grupo de cinema, Fátima, que já havia sido internada depois de um surto, começou a surtar novamente. Nesse momento, seus filhos, jovens adultos, vieram para perto, e durante duas semanas a paciente frequentou o espaço clínico todos os dias. Por vezes chorando bastante ou tendo delírios místico-religiosos que a desconectavam do espaço. A presença dos terapeutas e dos filhos foi constante durante esse período. Fátima passou pelo novo surto sem precisar se internar, com os suportes e contornos da casa e dos filhos.

No primeiro *Cinemar* em que esteve depois desse novo surto, Fátima realizou o dispositivo da semana. Vínhamos de um trabalho com filmes feitos a partir de fotografias e propusemos o seguinte dispositivo:

Três fotografias enviadas na ordem que serão apresentadas.

1. Uma das três fotografias deve ser uma foto de uma foto impressa que você tenha em casa.

2. Uma das três fotografias deve ser feita essa semana.

3. A terceira fotografia é livre – antiga ou recente.

Na primeira foto de Fátima, vemos ela e os filhos atualmente. Os dois são maiores que ela. Na segunda foto, tirada há quatro ou cinco anos, ela está no centro e acolhe os jovens entrando na adolescência. Na terceira e última foto, ela está ao lado das duas crianças com uniformes escolares. São bem pequenos, uma delas chora.

Nesse encontro, assistimos a *Ulysses* (1982), da Varda. Um filme que sempre mobiliza os participantes dos grupos, creio que pela liberdade da cineasta, pela forma como se autoriza a percorrer tantas camadas e aberturas de uma fotografia. Depois, vimos nossas montagens, doze no total. Diante da sequência de Fátima, que evidentemente sabíamos ter sido realizada por ela, Fátima comentou que, ao ver as fotos, percebia a mudança de posição: "Na foto mais nova, os filhos são maiores que eu e podem agora cuidar", materializando não apenas o cuidado que os filhos tinham trazido para a relação, mas o próprio lugar que ela se autorizou, evitando uma nova internação.

Esse caso, muito distante da forma com que apresentamos a técnica do cinema de grupo – em que não se fala de si, em

que não nos filmamos e em que não se sabe quem é o autor –, explicita que no trabalho clínico o desvio é primeiro. Ou seja, antes de qualquer técnica, antes de qualquer pragmatismo no fazer, há a construção da possibilidade de acolher uma singularidade, um desvio, o gesto que não se encaixa no combinado, mas que ali se fez necessário. Clínica-criação. Uma clínica inseparável dos processos criativos que precisa de um espaço frouxo, que enverga com a ventania e não se quebra, que se dobra e no movimento recolhe mundos improváveis onde se abrem possibilidades para novas ondas, toques, sons, corpos e geleias.

Referências

AB'SABER, Tales. *Winnicott*: experiência e paradoxo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

ARAÚJO, Fabio. *Um passeio esquizo pelo acompanhamento terapêutico*: dos especialismos à política da amizade. Niterói: [Edição do autor], 2006.

BENEVIDES DE BARROS, Regina. *Grupo*: a afirmação de um simulacro. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BORGES, Hélia. *A clínica contemporânea e o abismo do sentido*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2020.

BRASIL, André. A performance: entre o vivido e o imaginado. *In*: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2011. v. 1, p. 131-145.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 2003.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon*: logique de la sensation. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELIGNY, Fernand. *O aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

DELIGNY, Fernand. *Œuvres*. Org. e apres. de Sandra Alvarez de Toledo. Paris: Les Éditions L'Arachnéen, 2017.

DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FÓRUM NICARÁGUA. A pedagogia do dispositivo. *Revista Devires*. Belo Horizonte: UFMG, v. 15, n. 1, jan./jun. 2018.

GODARD, Jean-Luc. *JLG, par JLG*. Alain Bergala (org.). Paris: Cahiers du cinéma, 1998. 2 v.

GUATTARI, Félix. *L'inconscient machinique*. Essai de schizo--analyse. Paris: Recherches, 1979.

GUATTARI, Félix. O divã do pobre: cinema e psicanálise. *Revista Contracampo*, 5 jul. 2006. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm. Acesso em: 10 jul. 2021.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*: um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2012.

GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie?* Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2013.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 edições, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/N-1 edições, 2014.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: N-1 edições, 2017.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *In*: LEMOS, André; BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva (org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas*. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 82-94.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema*: educação, política e *mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. Significação. *Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo: USP, v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016.

MIZOGUCHI, Danichi; PASSOS, Eduardo. *Transversais da subjetividade*: arte, clínica e política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2021.

NÉRI, Regina. Anti-Édipo/Psicanálise: um debate atual. *Ágora*: estudos em teoria psicanalítica, Rio de Janeiro: UFRJ, v. VI, p. 21-43, 2003.

OGILVIE, Bertrand. Posfácio. *In*: DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES DE BARROS, Regina. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. *Psicologia: Teoria e Pesquisa.* Brasília, v. 16, n. 1, jan.-abr. 2000.

PASSOS, Eduardo; BENEVIDES DE BARROS, Regina. Passagens da clínica. *In*: MACIEL, Auterives; KUPERMANN, Daniel; TEDESCO, Silvia (org.). *Polifonias*: clínica, política e criação. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006. p. 89-100.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo*: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 edições, 2019.

POLACK, Jean-Claude; SIVADON, Danielle. *A íntima utopia*: trabalho analítico, processos psicóticos. São Paulo: N-1 edições, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

RESENDE, Douglas. *O espaço comum na prática do filme documentário*: memórias de uma comunidade de cinema. 2016. Tese (Doutorado em Cinema) – Programa de Pós-graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica*: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 edições, 2019.

SAFATLE, Vladimir. *Circuito dos afetos*: corpos políticos, desamparo, fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses universitaires de France, 2015.

SCHEFER, Jean-Louis. *L'homme ordinaire du cinéma*. Paris: Editions Gallimard, 1980.

SIBILIA, Paula. *O show do eu*: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.