

# “PARA FABULAR O ATO DE VIVER”: CINEMA DE GRUPO COM PROFESSORES, EXPERIMENTAÇÕES E EMARANHAMENTOS POSSÍVEIS ENTRE ARTE, VIDA E EDUCAÇÃO

“TO FABULATE THE ACT OF LIVING”: GROUP CINEMA WITH TEACHERS, EXPERIMENTATIONS AND POSSIBLE ENTANGLEMENTS BETWEEN ART, LIFE AND EDUCATION

**Viviane de Carvalho Cid  
Daniela Corrêa Siqueira  
PPGCine - UFF**

## Resumo

O presente texto se propõe a investigar a presença do cinema nas produções subjetivas dos professores que são atravessadas pela experiência de grupo desencadeada pela pedagogia do dispositivo. A partir dos relatos, buscamos compreender a potência das experimentações com dispositivos nas práticas do projeto de extensão chamado Cinema de Grupo do Laboratório Kumã (UFF). Buscamos alinhar uma aproximação do cinema com a prática clínica, devido às suas potencialidades de provocar deslocamentos experimentados em grupo que multiplicam o repertório de viver a educação, o que nos possibilita tecer olhares para educação que não a encarecem como temática.

## Palavras-chave:

Cinema; educação; clínica; vida; arte.

## Abstract

*The following article aims to investigate the presence of cinema in the subjective productions of teachers who cross the group experience triggered by the pedagogy of the device. Based on the reports, we seek comprehend the power of experimenting with devices while in the practicing in the extension project called Kumã Laboratory (UFF). This work seeks to align cinema with clinical practice due to its potential to provoke displacements experienced in groups that multiply the repertoire of living education. What allows us to weave looks for education that does not turn it expensive as a theme.*

## Keywords:

*Cinema; education; clinic; life; art.*

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo trazer reflexões sobre outras formas de experimentar e vivenciar o audiovisual para além das percepções técnicas sobre imagem e som. Ele relata as experimentações com dispositivos nas práticas de Cinema de grupo com professores, do laboratório Kumã<sup>1</sup> - projeto de extensão do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som do

Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF),<sup>2</sup> coordenado pelos professores Cezar Migliorin e Douglas Resende. O Cinema de Grupo faz parte do projeto de extensão do Laboratório Kumã, que é alimentado por uma pesquisa coletiva, que ocorre desde 2018, e que, além de outras atividades, promove encontros semanais que envolvem práticas que embaralham as fronteiras entre cinema, clínica e educação. Os integrantes do Cinema de Grupo participam dos

processos criativos coletivos impulsionados pela *pedagogia do dispositivo*, que utiliza elementos do cinema (imagem, som, escrita, entre outros) como disparadores para experimentações criativas.

A pedagogia do dispositivo está sendo desenvolvida através de projetos que tem como base experiências coletivas dinamizadas por dispositivos - desafios com regras comuns pautadas em simples aspectos cinematográficos - que colocam sujeitos e o mundo em interação de construção a partir de atos inventivos e de sensibilização que fogem dos caminhos pré-estabelecidos (Migliorin; Pipano, 2019).

Na verdade, este artigo não busca se comprometer em detalhar modelos metodológicos ou expor dados de análise, uma vez que o Cinema de grupo é um processo em constante evolução subjetiva que envolve um “deixar fluir” e muita sensibilidade em suas experimentações. No nosso caso, na prática da experimentação com dispositivos cinematográficos, observa-se o surgimento de processos artísticos e subjetivos que rompem e desafiam o automatismo da vida. Ao considerar tais dispositivos como agentes provocadores de experiências, almeja-se refletir sobre sua operacionalidade em diferentes temporalidades que demandam dos participantes gestos criativos que agenciam acontecimentos singulares às vivências de grupo.

Entretanto, se formos falar de uma metodologia, podemos dizer que o percurso adotado consiste em realizar um mapeamento sensível, mantendo-se receptivo ao que ocorre e ao que pode ocorrer, com o intuito não apenas de acompanhar, mas também de não interromper os processos de grupo. É importante ressaltar que este projeto não requer uma expertise técnica em cinema, tampouco se propõe como um programa formativo, mas busca estabelecer um território propício para a criação por meio do encontro e das singularidades inerentes à prática cinematográfica, ou seja, ao fazer-cinema.<sup>3</sup> Na verdade, nossa abordagem metodológica envolve o ato de cartografar como um método que nos sensibiliza, para acompanhar os processos criativos dos professores durante a experimentação do Cinema de grupo.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos. No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia

reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa (Passos; Barros, 2015, p. 17).

Cartografar exige outro modo de sensibilidade, tanto para se inserir na pesquisa, quanto para absorver os fluxos que influem na produção da subjetividade (Passos; Barros, 2015, p. 18). Os processos criativos desencadeados pelo Cinema de grupo são intangíveis, embora deixem vestígios visíveis, como os relatos por e-mail e as próprias produções em imagens, sons ou textos. Alguns desses vestígios constituem o “corpus” deste artigo, nos serve como base e nos orienta na compreensão dos trajetos emaranhados de experimentações coletivas dos grupos que nós mesmas vivenciamos.

Dois movimentos fundamentais impulsionam o Cinema de grupo: o ato de criar sem registrar a autoria, e a prática de assistir juntos às produções resultantes desse processo, igualmente sem mencionar quem fez o quê. Isto é o que chamamos de *fazer junto* e *ver juntos* o que foi feito de forma anônima. Como afirma Douglas Resende (2016):

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).

Além disso, esse momento de assistir juntos às produções inéditas conduz o grupo a trocas que estimulam o próximo gesto criativo. Em outras palavras, os encontros do Cinema de grupo são desencadeados pela *pedagogia do dispositivo* que tem como caminho a proposição de *dispositivos* de imagens e sons como estímulos para encontros e criações. Um dispositivo consiste em um exercício pautado por regras básicas que mobilizam a linguagem cinematográfica mais simples, estabelecendo uma linha limite que permite que todos partam da mesma condição. Ao mesmo tempo, ele elimina a imposição autoral de controle, abrindo espaço para a afetação do encontro com o mundo (Migliorin, 2020).

Essa experimentação, mesmo guiada por “regras” delimitadas pelos dispositivos, desorganiza o sistema tradicional do fazer cinematográfico: ela não parte da escrita, isto é do roteiro; não há um

controle absoluto de quem opera a câmera, pois este está muito mais aberto ao acontecimento. Nas experimentações do Cinema de grupo, há um *dispositivo* que limita, mas que ao mesmo tempo provoca uma abertura. O que é fotografado, filmado ou gravado, como no caso do som, não é mediado pelo “cineasta”, e sim pelo dispositivo. A percepção do que se produz é alterada quando se entrega o que foi realizado ao grupo. A imagem produzida deixa de pertencer a quem a fez e passa a pertencer ao grupo, à percepção do grupo. Ou seja, não há o “cineasta herói” ou o detentor de uma verdade, o que por muitas vezes encontramos em documentários. A produção coletiva como modo de experimentação faz com que todos se apropriem ou abandonem o que foi criado.

O fazer cinematográfico leva quem filma a uma condição de vulnerabilidade diante do mundo, pois este precisa invadir a câmera para marcar a imagem. Face explícita nas experiências produzidas pelo filme documentário que só emergem ao se submeterem ao risco de não controlar o mundo. A não roteirização é o que permite que a camada, até então invisível, emergja na experiência acionada pela filmagem, Comolli, (2008). Esse descompasso entre a realidade e a imagem cinematográfica, exige um abrir-se para os acontecimentos que a realidade lhe entrega, mas que não se completa sem o ato inventivo, seja de quem filma ou do espectador. A imagem é um convite a uma postura ativa, mas não de total controle, por não estruturar todo o significado previamente. Sendo a imagem uma relação entre o que existe, contudo, que nunca está por completo, demanda o engajamento do outro e, assim, horizontaliza as próprias relações, seja entre o mundo e quem filma, ou deste com o espectador. Impossível dar passagem completa ao mundo, ou mesmo não desviar de si mesmo para se inclinar à imagem, pois o modo de interação que esta mobiliza é através da criação. Essa fenda não pode ser ocupada por nada dado. A lacuna convoca o excesso, ou seja, o surgimento de outros sentidos, vindo necessariamente do encontro, e implode a roteirização da vida Comolli, (2008).

Mais do lacunar, mais do que propriamente uma falta, a imagem tem em si uma dimensão excedente. (...) Nesse espaço de vacância, de continuidade e quebra, incompletude ou excesso entre mundo/imagem, as escolhas e as relações se efetivam

tocadas pelo visível e pelos atores discursivos e não discursivos que afetam as imagens. (...) As imagens estariam assim entre excesso e a carência em sua possibilidade de representação. Entre a construção e a carência de sentidos. É como se pudéssemos afirmar: na imagem o mundo está, mas falta (Migliorin; Pipano, 2019, p. 125-126).

O cinema de grupo acontece através dessa imagem que joga entre o “excesso e a carência”. Ao mesmo tempo, o grupo passa a territorializar uma certa defesa desta imagem, ou seja, a possibilidade de que esta possa também existir sem demandar ou ser demandada por nenhuma ordem, moral, técnica ou representação. Seguindo a *ética da aberrância* movimentada por Migliorin e Pipano (2019), esta imagem também não nos obriga a nada, não nos pede nada, não nos ensina nada. Apenas flutua, em devolutiva ao mundo, agenciando e podendo agenciar-se com qualquer um (sujeito, coisa, imagem, mundo etc.), seguindo ininterruptamente em seu fluxo de agenciamento e diferenciação. A devolutiva dessa imagem - que, ao mesmo tempo em que carrega algo do mundo, o cria - instaura a possibilidade de igualdade por onde o sensível pode ser partilhado sem nenhuma outra camada externa ou anterior Migliorin e Pipano (2019). Não conseguimos aprisionar essas imagens em finalidades quaisquer, seja de sujeitos, modelos ou institucionalidades.

Ao vermos as imagens sem individualizá-las, podemos falar de uma experiência, de um desacordo entre o que imaginei ao fotografar e o que o mundo vê; os efeitos que as imagens têm sobre o outro. Essa experiência evidencia a ausência de uma linha reta que vai do enunciado, da imagem, ao espectador. Experimentamos a fissura entre a minha expressão e o outro (Migliorin, 2020, p. 33).

Além disso, nas experimentações de Cinema de grupo, não há a imposição de um sentido, há um “jogo” entre a imagem e os participantes. Deixamo-nos levar pelas imagens e não pelo ímpeto de tentar entender o que foi produzido. Nos encontros, experimentamos o cinema, mas não seguimos a lógica narrativa típica de um filme, em que é necessário preservar uma sequência sensorial e motora que parte dos sujeitos. Sem necessariamente uma sequência coerente, criamos também histórias, que não são baseadas em enredos e sim em dispositivos. A experimentação com os dispositivos é mais que livre, é libertadora. É a partir dos dispositivos que criamos, e essa criação é contínua, pois

continuamos criando, fabulando ou “delirando” a partir daquilo que a imagem ou o som nos entrega. Lembrando que sempre partimos da *pedagogia do dispositivo* que consiste em:

1) Trabalhar com os gestos mínimos do cinema sem a necessidade de uma “cultura cinematográfica” - um dispositivo 2) ver juntos o que foi produzido por quem participa sem identificar quem fez cada imagem, 3) partir das imagens e dos sons e não do texto, 4) fazer do cinema um artifício relacional com o outro, com a cidade ou com a própria tecnologia, em diálogo com toda uma tradição do documentário, 5) filmar sem temas, mas com desafios formais e de relação, 6) estar aberto ao acaso (Migliorin, 2020, p. 152).

Explicando melhor, a cada semana os participantes são convidados a *fazer* um dispositivo seja de som ou imagem, pode ser algo simples como “três fotos sobre cores e texturas” ou “três fotos sobre o desvio”. O grupo assiste juntos às imagens sem saber quem fez qual imagem, posteriormente o grupo pode sugerir que cada um grave um som para uma sequência de fotos que não seja a sua. Dessa forma, os encontros prosseguem, encadeando gestos criativos sem sujeitos definidos. As fotos que no início eram de um autor anônimo, somado a um próximo gesto de criação já não se limitam por autoria.

A não autoria dissolve os sujeitos e ao mesmo tempo viabiliza a produção da singularidade de cada participante. Todavia, nesse processo não se trata da supremacia do coletivo em detrimento do sujeito. As dinâmicas de um grupo sem autor definido revelam, sobretudo, a liberação de cada indivíduo do temor do olhar alheio e até mesmo da própria autocobrança, possibilitando o acontecimento do inesperado, seja nas produções audiovisuais e textuais ou no que chamamos de desvio de nós mesmos.

Para uma compreensão mais aprofundada das questões relativas aos sujeitos e seus desvios dentro do Cinema de Grupo, o debate em torno do paradigma estético de Félix Guattari (2012) nos serve como pano de fundo para esta pesquisa, a qual entrelaça criação e vida, partindo do pressuposto que não é possível intervir no âmbito social sem promover alterações dos modos de subjetivação. No paradigma da criatividade existencial, a subjetividade é considerada um ato de produção maquínica, produzida ininterruptamente em agenciamento múltiplo com o mundo.

O mundo contemporâneo, distante dos territórios que tradicionalmente modelavam os processos subjetivos - a família, a religião, o trabalho - é atravessado por uma movimentação entre múltiplas naturezas de forças e energias, algumas mais territorializadas - a história de um país, suas tradições morais e religiosas, por exemplo, e outras mais fluidas, micropolíticas, afetivas, culturais, midiáticas, minoritárias. Esse caldo subjetivo, essa heterogeneidade por onde circula - ou se estanca - o desejo, onde o sujeito está produzindo e é produzido, é o que Guattari irá chamar de uma dimensão maquínica dos processos subjetivos. Trata-se da necessidade de pensarmos esses processos em uma relação estreita com o mundo que é - uma vez que somos parte de uma maquinaria significativa e a-significante - com poderes e tecnologias constituintes desses processos (Migliorin, 2020, p. 37).

Em outras palavras, a experimentação no Cinema de grupo consiste em um processo contínuo permeado pela alteridade, agenciado com tudo que o cerca, sejam seres humanos ou não, e que não toma como molde padrões externos ao encontro. Essa abordagem difere da concepção essencialista do sujeito baseada na lógica binária entre interior e exterior, que pressupõe que cada indivíduo possui algo definido e original a ser revelado ou expressado. A narrativa em torno dessa originalidade estabelece marcas identitárias que limitam o sujeito a reconhecer-se apenas naquilo que ele percebe como sendo de si próprio. Tudo que se difere dessa identidade do eu não seria o sujeito e ameaça sua estabilidade, uma vez que este se vê pronto e finalizado diante do mundo.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise está justamente no seu caráter personológico, centrado no indivíduo e que retorna continuamente à unidade da pessoa, deixando escapar a circulação desses distintos fluxos, separando o humano do planeta. Separando a enunciação humana - fundada na linguagem - das enunciações maquínicas. 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 (Migliorin, 2020, p. 37).

Assim, se a subjetividade não está formada, é preciso produzi-la. Conforme Guattari (2012), modelos transcendentais de poder por meio da introjeção de valores, costumes, religião, tradição, cultura, família, economia etc., entram na produção desse sujeito, mas como controle social, o que condiciona o fluxo de sua produção para agenciamentos previamente desenhados,

homogeneizados e limitados. Ele afirma ainda que a subjetividade estanque, estável e individual é deslocada quando a necessidade de criação é instaurada. A criação é processual e produtora de diferença infinita, sendo viável apenas quando não está sujeita a regras, moldes, padrões e objetivos que a controlem, pois não se trata da reprodução de algo já existente. O movimento de fazer-se em abertura para a alteridade é geradora de estranhamentos de si mesmo, sendo que a imprevisibilidade é seu traço, o presente seu ato e a heterogeneidade seu caminho e efeito. Segundo Migliorin (2020, p. 37), “é dentro desse processo maquínico subjetivo que voltamos às imagens, sua circulação e, sobretudo, o lugar daqueles que em grupo produzem fora de relações profissionais, fora da cristalização representativa ou inscritos em uma “linguagem cinematográfica””.

A cada ano o Laboratório Kumã abre chamadas para a composição de diversos grupos tanto virtuais quanto presenciais, que se reúnem uma vez por semana, com encontros com uma duração média de uma hora e meia. Os grupos presenciais têm se reunido na sala do Laboratório Kumã na UFF (Niterói) e na Casa Jangada<sup>4</sup> (Rio de Janeiro). Por outro lado, os virtuais acontecem pela Plataforma Google Meet - adaptação que foi implementada durante a pandemia de Covid-19, e que se mantém até hoje como um caminho de pesquisa, encontros e criações. O número de participantes varia entre cinco e quinze, dependendo do ano e dependendo do grupo. Quanto a quantidade de grupos abertos, isso depende dos interesses dos coordenadores, que geralmente varia entre três a seis grupos conforme o ano. Os coordenadores são participantes de grupos anteriores que têm interesse em permanecer e aprofundar sua participação no processo de grupo. Não é exigida nenhuma formação específica para coordenar, apenas sensibilidade em relação ao processo que a própria participação proporciona.

Após cada encontro temos um texto enviado por e-mail a que chamamos de *relato*. Ele não busca narrar tudo o que aconteceu de forma linear, mas destaca os gestos inventivos do grupo, as sutilezas que vão compondo e retecendo o grupo. Dessa forma, o relato ressoa de maneira diversa nos participantes e funciona como uma extensão do grupo para além dos encontros, servindo

como pontes para as experimentações. Através do relato, a cada encontro os participantes são alinhavados e uma certa *memória-repertório* do grupo é construída, indo além das impressões individuais. Isso permite engajamentos singulares ao processo, incluindo os participantes que não podem estar presentes em todos os encontros, mas acompanham e participam do processo a partir dos e-mails.

Os relatos são significativos, tanto para o processo do grupo, quanto para o da nossa pesquisa, sendo que, por muitas vezes, são utilizados como estratégia de aproximação entre todos que participam ou coordenam. Neste artigo, eles serão incorporados enquanto citação direta de fragmentos e até como compilação de vários trechos de encontros diversos dos grupos. Alguns dos relatos foram escritos pelos coordenadores responsáveis pela organização dos encontros, enquanto outros foram redigidos pelos próprios professores participantes. Todavia, em sua maioria os relatos possuem múltiplas autorias. Como, por exemplo, no encontro de final de um dos grupos, cujos relatos serviram como “corpus” desse trabalho -, esse relato foi produzido a partir de um dispositivo de escrita coletiva envolvendo a participação de todos como gesto de fechamento do ano do grupo.

Para esse texto escolhemos trazer algumas experiências marcantes do grupo que teve início em 2021, e se reunia virtualmente toda quarta-feira com participantes de todo o país, que vinham com trajetórias, em sua maioria, da educação, mas também do cinema e da saúde. Tal escolha deve-se ao fato de que nós, autoras, também fomos coordenadoras desse grupo, assim, pudemos acompanhá-lo desde seu início. Além disso, foi um grupo que se reuniu de 2021 até 2023, com diversos participantes entrando e saindo ao longo desse processo, e alguns permanecendo. O que levou esse grupo a construir vivências muito singulares que alimentou nossa análise enquanto pesquisadoras, nos levando a pescar conceitos em que são tanto repertório do grupo, quanto do processo da pesquisa, uma vez que ambos não se separam, tais como: *o delírio como passagem e o canteiro de obras do corpo-monstro; a metamorfose do corpo lagarta e a dimensão estamira*.

## O DELÍRIO COMO PASSAGEM E O CANTEIRO DE OBRAS DO CORPO-MONSTRO

O nome “estamira” se refere ao documentário de Marcos Prado, de 2006, em que acompanhamos a loucura, poesia e filosofia que emerge de Estamira, catadora em um aterro sanitário, diagnosticada com transtorno mental. Falaremos mais à frente sobre a pista deixada pela expressão *dimensão estamira* nomeada por um professor durante um dos encontros do grupo de 2021, para desfiar possíveis aproximações do clínico enquanto prática de cinema.

Por enquanto, seguimos os passos de Tania Rivera (2020), quando ela nos traz um passeio pela produção artística de pacientes psiquiátricos no Brasil e sua recepção dentro do cenário da arte no período de 1920 até década de 1980. A autora nos chama atenção sobre o deslocamento da noção de arte produzida por esses pacientes que vai da pura expressão inconsciente dos indivíduos vistos como presos nessas instituições e em sua loucura, para uma noção em que o outro é parte ativa nesses processos artísticos. O crítico Mário Pedrosa (1950) se distancia da visão que pensa a loucura como isolada em seu próprio delírio e a vê como liberdade de criar mundos imaginários através do outro.

(...) a loucura toma o lugar da crítica à personalidade e ao subjetivismo, em prol da comunicação universal da forma, para além da figura e de qualquer narrativa. Revirando a posição de autista ou alienado (no sentido psiquiátrico e no sentido político), Pedrosa aposta no louco como modelo de sujeito aberto ao mundo e ao outro. Ele afirma portanto, de modo único e inovador, a loucura como posicionamento ético de abertura para *o outro em si mesmo* - em gesto crítico cuja incidência sobre a produção artística fornecerá as bases para o Neoconcretismo, movimento mais marcante e inovador da cena artística brasileira, cujas derivações nos anos 1960 e 1970 culminam nas obras de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, e ressoam ainda em artistas como Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles (Rivera, 2020, p. 9).

O delírio como experiência psicótica é força estética e política na arte por disparar experiências alteritárias que não aconteceriam por outros caminhos. Arte deslocada de sua expressão individual hermética do sujeito autor, arte que foge de ser representação de qualquer narrativa, arte como possibilidade de se fazer ali naquele gesto atravessado de outro. Arte e delírio

em que o terapêutico é instaurado na abertura para o outro; que é caminho político para perfurar institucionalidade como em Nise da Silveira; que não são expressões apenas de delírio de um sujeito, mas do delírio enquanto possibilidade de se transfigurar realidades em que a relação com o outro é propulsora. Questionando a dicotomia entre loucos e normais, redimensionando para uma variação de grau, Nise da Silveira, segundo Rivera (2021), instaura uma questão ética por ser relacional e ir além da técnica terapêutica.

O artista seria um “ser extraordinário”, “insatisfeito e rebelde”, que seria capaz de se aventurar neste mundo arcaico e dele retornar de modo a compartilhar com o público suas aventuras, realizando assim aquilo que Freud propunha como o “caminho de volta que o conduz da fantasia à realidade”, cita a psiquiatra. Outros seres também entram em conflito com o mundo exterior e fogem para “reinos imaginários”, mas aí se perdem, na medida em que suas “produções da fantasia tornam-se mais vivas, mais poderosas que as coisas objetivas”, e eles não mais as distinguem “das experiências reais”. Daí decorre uma perturbação de suas relações sociais e sua etiquetagem como “loucos”. A distinção entre normais e psicóticos é, portanto, uma questão de diferença de “grau, de permanência ou de transitoriedade”, e disso daria provas a exposição de obras de seu ateliê (Rivera, 2020, p. 6).

Professores em delírio. Professores que se permitem *estar em delírio* ali juntos por algumas horas durante a semana enquanto fazem e se refazem em cinema. Professores que se percebem em delírio e o sustentam. Seria essa uma dimensão clínica do cinema de grupo, a possibilidade de passear pelas fantasias “dos reinos imaginários” sem habitá-los permanentemente? A possibilidade do delírio como passagem? O grupo seria ponte para essa transitoriedade?

Abandonar o delírio é uma renúncia à viagem, aos devires, às proliferações, às misturas dos ordens, aos universos longínquos, aos territórios estrangeiros. O eremita e o esquizofrênico, de um lado e do outro do desejo, querem experimentar essa expansão através de uma metamorfose. O corpo do delírio é justamente o corpo deles, sem órgãos, sem fronteiras, sem limites e sem mortes (Polack; Sivadon, 2013, p. 44).

O delírio é força estética que perfura a rotina do magistério e faz emergir um corpo-monstro. Podemos perceber esse desvio de si mesmo nos relatos que aproximam o que é vivido dentro do cinema de grupo com os efeitos sentidos ao se consumir algum tipo de substância capaz de

afetar o funcionamento racionalizado do corpo. Estes relatos permeiam o processo desde o seu início. No final do encontro 5 do grupo de 2021, um professor, que geralmente tecia pontes entre o grupo e a vivência que ele tinha em bares, compara o cinema de grupo com a possibilidade de ficar bêbado sem o efeito final no corpo, a ressaca. No encontro 32, uma participante recém-chegada descreve as experimentações dentro do cinema de grupo como a possibilidade de “viajar sóbria” e aproxima com a experiência das alucinações provocadas pelo LSD. Novamente um enfoque no corpo que delira sem sofrer certos efeitos colaterais. Ela ainda segue dizendo que nunca faria essas “viagens” sozinhas, o grupo daria coragem a ela para se entregar ao processo.

Não apenas o corpo sob efeito de alguma substância aparece nos relatos dos participantes. O corpo da criança também surge como diferença do corpo racionalizado. No encontro 6, uma professora nos compartilha em tom de surpresa que vivia no grupo uma experiência parecida com a que seu sobrinho a proporcionava: “pela primeira vez vivo isso com adultos”. Nos conta que enquanto ela procurava fotos antigas para trazer ao grupo - solicitação do dispositivo semanal -, seu sobrinho criava histórias para cada foto manuseada. O espanto da professora foi grande porque seu sobrinho havia antecipado a proposta do encontro sem saber o dispositivo que íamos propor. Neste encontro tínhamos pedido que cada participante trouxesse uma foto, sem revelar que faríamos o dispositivo *foto fabulada*. Na hora do encontro propomos que cada um se desapegasse da história “real” por trás da sua foto para fabularmos juntos outras histórias. Sem perceber ficamos vinte minutos improvisando histórias para as fotos.

As imagens escolhidas montaram a mesa com toalha florida, sentamos para prostrar sobre memórias não vividas. De quem é a foto? Descartamos o controle do verídico e nos jogamos no brincar da fabulação coletiva. Pudemos viver vários momentos juntos tal qual o sobrinho que naturalmente cresce detalhes as fotos que vão passando em sua frente. Quem disse que imagem não tem gosto? Voltamos assim a um tempo estendido da criação coletiva. Poderíamos ter ficado a noite toda neste tempo incontável, no entanto, saboreável. Será que esquecemos de criar? Ou será que foi de brincar? Ou mesmo

apenas de ter tempo para qualquer coisa “desimportante”? (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 6, 2021).

Antes de seguir, acrescentamos aqui o trecho de um relato escrito por um participante referente a um encontro em que trouxemos nossos corpos em vulnerabilidade para tela, em atos coletivos de improvisação a partir de um repertório criado por nós e composto de perguntas, objetos, imagens e sons - culminância de um processo de quatro encontros anteriores. Decidimos fabular um corpo para um personagem que foi aparecendo em nossos dispositivos. Montamos o dispositivo *um corpo para entrevista*, em que tínhamos que improvisar gestos, imagens e sons dentro do mosaico do Google Meet, a partir do que o outro fazia e disparados pela exibição de nosso próprio repertório construído ou trazido para o momento. Ficamos improvisando 46 minutos. Vale ressaltar que este encontro não foi coordenado pela coordenação habitual do grupo, e sim por um dos professores (não o mesmo que escreveu o relato).

(...) No último encontro realizamos uma entrevista-improvisação. Para isso, previamente, enviamos:

- uma foto de um espaço dessa personagem que buscamos (onde ela dá sua entrevista, de onde ela fala?);

- perguntas a serem feitas na entrevista;

Também escolhemos um objeto mobilizados pelo que estávamos construindo até então. Este objeto só surgiria no momento da improvisação, como partes desse personagem (o objeto que ele usa/objeto que o constitui)

No momento inicial, nos observamos em silêncio e buscamos imitar os detalhes, os pequenos gestos uns dos outros. Os movimentos reverberavam e é como se uma pequena dança fosse sendo criada sem que estivessemos propondo movimentos, estávamos apenas reagindo.

Depois desligamos as câmeras e as fotos enviadas foram compartilhadas na tela. Deveríamos abrir 3 câmeras no máximo. As câmeras abertas seriam o personagem coletivo sendo entrevistado, mobilizado pelas fotos, e o restante de grupo faria as perguntas.

Algumas câmeras mostraram rostos, outras objetos. Algumas responderam com palavras, outras com ruídos, outras com o silêncio, outras com o movimento. Neste movimento polifônico, quanto mais sabíamos sobre a personagem coletiva, mais complexa e misteriosa ela se tornava. (...)

O fabular ocorreu mobilizado pelos dispositivos (imagens, perguntas e objetos). Esse “corpo” escorregadio ganhou força através dos sons. Som esse ritmado, dissonante, melódico, emocionante e magnético. Foi ganhando forma ao caminhar o

meio do caminho, mesclando máscaras, revelando seus buracos com um aviso de NÃO ENTRE. Rastejante e sensível é capaz de navegar por entre pedras e mares afetando e sendo afetado em seus encontros. Traz mistério e ancestralidade. Assim é corpo compartilhado. Embriague-se (Trecho do relato enviado por e-mail do dispositivo “Um corpo para uma entrevista”, encontro 40, antepenúltimo encontro do ano, 2021).

Sons sem sentidos, imagens sem conexão, perguntas. Loucura? Foi por essa improvisação, via delírio, que conversamos com este personagem indefinido criado no ato do perguntar e que nos entregou a reflexão sobre qual é a imagem possível ao corpo-monstro: uma “imagem furada” para um “corpo vasado”, uma imagem que deixa passar. Destacamos abaixo fragmentos das nossas falas e dois fragmentos de imagens que compõem esta improvisação. Mas é preciso marcar que são palavras de múltiplas vozes e que as pinçamos de um processo intenso de improvisação que ressoa muitos outros atravessamentos de um grupo que já estava há quase um ano se reunindo. Além disso, não devemos esquecer que são falas entrecortadas por improvisações sonoras e imagéticas, cantos, instrumentos musicais, longos silêncios, interrupções e muito ruído.

Quem rasteja também cai...e de costas. Então são esses os ossos das costas que doem? Será que é assim que entraram as pedras no ouvido? Com esse monte de buraco! (...) Eu tenho valorizado a ideia da porosidade... do ser vazado, né. Corpo vazado. Então, eu tenho sido isso, tenho buscado isso e tenha falado muito sobre isso nos meus trabalhos mais recentes. Acho que a verdadeira imagem está ligada a esse emburacamento. Tem furo no corpo e passa pelo furo tudo. (...) Então, a gente vai tentando, buscando uma arte mais furada, furada pro nosso corpo...não só uma arte que fure, mas uma arte que seja furada. (...) Está com furo? (...) Então, você vê mas não tem olho. E o rastro? Que rastro levanta ao mover-se? (Trecho das falas da improvisação do dispositivo “Um corpo para uma entrevista” durante o encontro 40, antepenúltimo encontro do ano, 2021).

Um corpo que existe no delírio desestabiliza os significantes, provoca rupturas de ordens e cria uma “linguagem poética” autônoma e subversiva ao sentido usual (Polack; Sivadon, 2013). O delírio é território errante para tecer monstruosidades, este corpo que pode sustentar as afetações da multissemiótica. Quando lemos as palavras de Polack e Sivadon sobre o delírio e a monstruosidade nas vivências psicóticas, percebemos que o cinema de grupo pode esbarrar

em certa dimensão desviante. O cinema de grupo possibilita que algo aconteça que dispare a construção de um corpo que existe no ato de desviar-se e, por isso, produz qualquer coisa de inesperado. Corpo que, em gesto ininterrupto de inventividade, passeia pelos acúmulos que colocam em relação àquilo que nunca pertenceria a mesma categoria sem implodir a ordenação estabelecida. Vale aqui uma aproximação com o conceito de *Corpo Sem Órgãos*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), pois tanto o corpo sem órgãos como a monstruosidade existem no ato de fabricar esse corpo capaz de sustentar os afetos e esbarrões com o mundo.

A possibilidade de construção de um corpo-monstro passa pela dissolução de um corpo-sujeito organizado e previamente edificado, enquanto dispare processos desviantes de si mesmo. O cinema de grupo demanda um corpo para o que não se sabe, não se prevê, para o que não se explica. O cinema pode aparecer como possibilidade de criação de um corpo capaz de sustentar as desestabilizações com o outro e se sensibilizar na prática processual do encontro, deixando passar algo que emerge na imprevisibilidade para que a prática clínica se dê enquanto acontecimento. A clínica-acontecimento, como abertura intensiva, instaura outra temporalidade e espacialidade por ser disruptiva e irruptiva, e, por cuja potência, acionar o processo de devir (Araújo, 2007). O cinema de grupo, viabilizado pelos dispositivos, possibilita o *onde* e o *como* das desestabilizações e irrupções dessas potencialidades.

O corpo-estruturado que chega pode se diluir através das monstruosidades que afloram na rede-repertório e nos desvios das criações individuais que se coletivizam no grupo. É na rede tecida pelo grupo que estão os “agentes de metamorfoses” que provocam os deslocamentos, deformações, desproporções desse corpo. É assim que podemos ser corpo-lagarta com estômago sedento por imagens, ouvidos minuciosos aos detalhes e com espinha dorsal de linha de edição. Como a monstruosidade é pausa passageira de um percurso errante, se faz ponto de partida para direções outras ao manter a abertura do canteiro de obras. Um cinema que possibilita que a imprevisibilidade adube o encontro, é por esta liberado para acontecer enquanto prática clínica.

Tendo esses movimentos próprios ao cinema de grupo, vale refletirmos sobre como a criação acontece e, assim, a própria vida. Ela não se faz como grande acontecimento, a descoberta da obra-prima ou vocação. Ter vocação é o chamado externo que nos dá a certeza de que estamos no lugar certo sabendo fazer algo com maestria - que sustenta o discurso do magistério e de tantas outras profissões. O que chamo de gesto criativo não se relaciona ao saber fazer. Quando um participante prende uma câmera a si mesmo e se move, recebe um trajeto do outro para filmar ou mesmo improvisa um corpo para dar vida à um personagem, estas são ações instauradoras de existência inacabadas. David Lapoujade (2017) nos empresta o conceito de instauração de Étienne Souriau para pensarmos que gestos são estes que compõe e são acionados pelo cinema de grupo:

O fundamento preexiste de direito ao ato que, no entanto, o coloca; ele é exterior ou superior àquilo que fundamenta, enquanto que a instauração é imanente àquilo que instaura. A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela - daí a filosofia dos "gestos" de Souriau. Ou seja, fundamentar é fazer preexistir, enquanto que instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira - a cada vez (re)inventada (Lapoujade, 2017, p. 88-89).

Gestos instauradores que legitimam o direito dessas virtualidades estarem no mundo, gestos que deixam de ignorá-las ou desprezá-las, que apenas abrem a possibilidade de uma maneira inacabada de existir-ocupar um tempo-espaço. Essa legitimação de existências em virtualidades não vem de um sujeito, o Eu não fundamenta existências. Existir e fazer existir é um mútuo processo de instauração, que versa sobre lidarmos com a dúvida que priva a legitimidade de uma existência.

Fernand Deligny (2018) nos deixa também uma pista ao se debruçar nos trajetos sem planejamentos, sem finalidade e sem imposição do querer individuado de um sujeito. Um corpo, sem sujeito, que se impele a vagar, criando enquanto/porque vaga. O vagar implica em não antever o ponto de partida, trajeto e fim, por isso, é praticável com o acaso. Os movimentos provocados a partir do fazer e ver junto são impactos às intencionalidades dos sujeitos que chegam estruturados ao cinema de grupo. Assim, esses momentos não estão submetidos a lógica narrativa de fazer um filme, em que é

preciso preservar todo um desencadeamento sensório-motor que parte de sujeitos. O cinema aqui se aproxima do agir desinteressado e não-representacional, como traça Deligny, um gesto-camerar. O cinema como meio, intervenção, mediação.

Seria preciso até mudar o verbo "filmar" (...) Seria preciso "camerar" o que nos escapa, o que não se vê, as imagens perdidas, as que caem de uma câmera vesga, imagens que não se dirigem a ninguém, em vias de desaparecer... Imagens involuntárias (Pelbart, 2014, p. 253).

São esses gestos instaurados pelos dispositivos e sustentados pelo grupo, que impedem que as intenções programadas dos sujeitos tomem centralidade, possibilitando horizontalidades e um agenciar-se múltiplo. O gesto de criação mobilizado pela proposta de um dispositivo reverbera para além das materialidades - da foto, do vídeo, do som -, sedimentam vestígios que legitimam outras existências. Talvez o que um participante se autorize a realizar através do grupo só exista ali, ou até transborde de diferentes maneiras para além dos encontros. São gestos que fazem algo quase-acontecer, que produz um quase-corpo capaz de sustentar essas existências não ancoradas. Assim, sem querer, um professor que chega com ânsia em acumular metodologias para suas aulas, tope com modos inesperados de se estar no mundo. Ao entregar esses tropeços ao grupo, também acaba alimentando os tropeços de outros.

O artista trágico que relança os dados jogando com o caos e afirmando a própria vida como fenômeno estético, que Deleuze (2018) nos traz de Nietzsche (1883), pode nos ajudar a sentir o que são essas criações disparadas pelos dispositivos.

Quando os dados são lançados sobre a mesa da terra, esta "treme e se parte", pois o lance de dados é a afirmação múltipla, afirmação do múltiplo. Mas todos os membros, todos os fragmentos são jogados em um lance: todo acaso de uma vez. Essa potência, não de suprimir o múltiplo, mas de afirmá-lo de uma só vez, é como fogo: o fogo é o elemento que joga, o elemento das metamorfoses que não tem contrário. A terra que se parte sob os dados projeta então "rios de fogo". Como diz Zaratustra, o múltiplo, o acaso só são bons cozidos e fervidos. Fazer ferver, pôr no fogo, não significa abolir o acaso, nem encontrar um uno por trás do múltiplo. Ao contrário, a ebulição na panela é como o choque de dados na mão do jogador, o único meio de fazer do múltiplo ou do acaso uma afirmação (Deleuze, 2018, p. 43-44).

Os dispositivos no cinema de grupo devolvem os dados aos participantes e os convidam a jogar com acaso. Convocam a afirmar a própria vida, a levar a vida ao limite e atingir o invivível, movimento próprio ao devir, movimento aberrante que faz morrer o que não é necessário às potências da vida (Lapoujade, 2015). Movimento que não segue lógicas dadas, mas que é singular, esquizofrênico e não se faz sem risco suicida:

Há algo “forte demais” na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como risco que faz com que já não nos atenhamos mais à nossa vida no que ela tem de pessoal, mas ao impessoal que ela permite tingir, ver, criar, sentir através dela (Lapoujade, 2015, p. 23).

Esses gestos de criação que afloram dentro do processo de cinema de grupo são gestos aberrantes, no sentido que nos traz Lapoujade (2015). Produzem um abalo ao redor; fissuras que nos arrancam de nós mesmos; liberam algo que escapa a nossa capacidade de compreender, sentir, de programar; extrapolam a vivência ordinária (Pelbart, 2019). Esses gestos aberrantes são excessos não domados que desfazem camadas já envelhecidas e seguem em movimento ininterrupto de invenção.

Nos aproximando do brincar em Brian Massumi (2017), podemos perceber que esse jogo, disparado pelos dispositivos, pode instaurar uma mudança qualitativa na natureza da situação enquanto passagem. O gesto performativo do brincar é imediato e efêmero, mas também se faz como inventividades. A força do gesto lúdico assinala uma diferença mínima e instaura uma zona de indiscernibilidade, ao reunir atos que nunca estariam juntos se não pelo ato de brincar. A partir de uma força instantânea, os envolvidos habitam certo paradoxo, improvisam outros sem deixar de ser; provocam uma mútua inclusão, pois se afetam, afetando a todos; e mobilizam o possível.

O excesso estilístico da brincadeira, sua -esquidade, não corresponde apenas a um detalhe que florea o gesto, mas a um poder de variação. A forma do gesto é deformada, de modo mais ou menos sutil, sob pressão do entusiasmo do corpo que o realiza. Na deformação, a forma análoga assume outra forma. A lacuna entre gesto lúdico e seu análogo cria uma margem de manobra: abre espaço para a improvisação. A brincadeira é a área de atividade dedicada à improvisação das formas gestuais, um verdadeiro laboratório de

formas de ação ao vivo. Aquilo de que se brinca é invenção (Massumi, 2017, p. 28).

O brincar, ao embebedar o corpo pela sua capacidade de improvisação espontânea, o faz sustentar um poder de variação sob certo território, provocando desterritorializações. O gesto do brincar suspende o corpo-docente, sem o negar ou destruir, ao mesmo tempo em que o convida a operar em fabulações. Esse gesto é possível, pois o grupo entrega um terreno comum, zona indiscernível, que reúne aquilo que foi suspenso e, ao mesmo tempo, convocado para que as brincadeiras aconteçam. A partir da convocatória do fazer, podemos perceber como a improvisação frente ao instituído a partir de um provocativo do brincar faz com que participantes lidem com um agir para além do que os parâmetros de normalidade e utilidade lhes entregam, provocando deformações nos seus modos de existências já está edificadas. Em nenhum momento o já edificadas é excluído do processo, ele é convocado e compõe a situação do brincar, por onde o gesto lúdico pode aflorar inventividades que ressoam o possível no já dado.

Pensando na cartografia monstruosa e delirante dos grupos apresentada aqui, as criações a partir de dispositivos de imagens e sons nos deram a possibilidade da montagem desses corpos-monstros que representam pausas/passagens para as possibilidades do próprio grupo. Brincar de construir corpos-monstros a partir de tudo que escapa a cada um e se emaranha na tecedura de uma rede que possibilita processos de singularizações onde não mais cabe o corpo estruturado e estruturante que chega ao cinema de grupo.

### **METAMORFOSE CORPO-LAGARTA E DIMENSÃO ESTAMIRA: UM CORPO PARA MONTAGEM COLETIVA**

Não sendo de ninguém e ao mesmo tempo de todos, esse repertório de inventividades não nos permite mais saber se a imagem/som escolhido foi de fato algum dia de uma única pessoa apenas. Assim, nos perguntamos: é arte, é experimental, é político, é puro devaneio? É tudo isso que nos fez embarcar em uma dimensão *estamira* (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 26 do grupo de professores, 2021).

Final de agosto de 2021, era nossa vigésima sexta quarta-feira de encontros<sup>5</sup> e estávamos vindo de

um processo de criação de imagens e sons que nos levou à *metamorfose da lagarta*. Anteriormente, nos sentimos desorientados com o assobio que nos fez desejar por um corpo para habitar a *encruzilhada-mundiada* que tínhamos composto. À medida que explorávamos novas experiências e territórios juntos, começávamos a habitar outros corpos. Com certo espanto pelo efeito que as experimentações estavam nos provocando, começamos a nos questionar: afinal, o que fazíamos ali? Nos perguntávamos sem qualquer tentativa de encontrar respostas. Sentíamos a necessidade de expressar em voz alta nossas dúvidas, pois percebíamos que havíamos tomado desvios que não estavam mais sendo difíceis de habitar. Nesse momento, um professor que estava ausente dos encontros há algumas semanas retorna. Ao se deparar com as imagens e sons que desencadearam os desvios em que entramos, ele sintetiza: é *dimensão estamira*.

Embora não tivéssemos uma compreensão precisa do que era a *dimensão estamira*, não buscamos classificá-la. Mas, aqui, podemos associá-la ao documentário *Estamira* (2006), dirigido por Marcos Prado, que relatava a vida de Estamira Gomes de Souza, uma mulher que trabalhou por muitos anos em um aterro sanitário, e apesar de sua condição social (cruel e injusta), a loucura, a poesia, a filosofia, além da força crítica emergiram dela, dessa potência que era Estamira. Talvez, para nós, essa *dimensão estamira* seria a insurgência do delírio constante na criação e a dimensão clínica do cinema de grupo. Nesta *dimensão estamira*, a lógica e a ordem que regem e regulam o mundo já construído são desafiadas. Algo emerge através das criações cinematográficas de grupo que não responde a nenhuma lógica narrativa e não segue nada que foi previamente "roteirizável".

Sentíamos que a habitávamos facilmente a cada encontro e sabíamos que chegamos até ela durante o ver junto e pelos rastros deixados pelas experimentações. Num instante, qualquer afetação das imagens ou sons era o suficiente para que o encontro tomasse um rumo inesperado, e um certo devaneio comum transbordava em nossas conversas, desviando-se de nós mesmos. Como de costume, continuávamos nossas experimentações sem nos apegar, ao que já havíamos feito. Após explorar várias experimentações em imagens e sons

relacionados à ideia de *mapa e cartografia*; passamos para a produção de um texto coletivo sobre a ideia mobilizadora de *engano geográfico* que, posteriormente, gravamos em leitura-improvisação. Esse texto foi produzido a partir de dois gestos criativos no ato do encontro: o dispositivo *blecaute* que consiste em apagarmos palavras de um texto já pré-existente, e depois reescrevemos o texto a partir das lacunas que nós mesmos criamos. Ao ouvirmos a gravação notamos um excesso de palavras na improvisação dessa leitura. Para resolver isso, decidimos criar o dispositivo *sons sem palavras*: que consiste em ouvir novamente o som da leitura-improvisação e gravarmos apenas os sons sem verbalização.

Antes de mencionarmos a *dimensão estamira* em nossos encontros, uma outra afirmação interessante surgiu a partir das observações de uma professora. Após várias semanas de ausência, ela retorna no encontro 24. Assim que chegou ao encontro, ela nos contou que havia retornado porque acompanhava as criações do grupo por e-mail e ficou profundamente afetada ao ponto de se sentir convocada a estar presente. Em um dado momento da conversa, enquanto ouvíamos juntos os *sons sem palavras*, ela foi afetada pelo som de um assobio e nos traz a lenda da Matinta Perera, que é caracterizada pelo assobio da desorientação. A professora também nos entrega a expressão "mundiada", que descreve a condição de alguém que perde o caminho de casa devido ao excesso de mundo.

Nesse momento, ganhamos ali, ou melhor dizendo, percebemos enquanto grupo, que tínhamos uma dimensão de desorientação presente em nós, vestígios dos encontros anteriores em que brincávamos de cartografar nosso quarteirão. E notamos que, mesmo que um participante não estivesse presente, ele ainda era afetado da mesma forma que aqueles que estavam nos encontros. Aquela professora que acompanhava de longe conseguiu expressar melhor que qualquer participante assíduo o que acontecera conosco nas últimas semanas. Resolvemos criar um dispositivo a partir dessa intervenção: saímos em busca de fazer um vídeo mobilizado pela ideia de *encruzilhada-mundiada*. Não precisávamos explicar essa ideia, pois já fazia parte do nosso repertório.

Podemos, assim, observar um movimento que faz parte do processo criativo do grupo. Começamos com dispositivos de imagens partindo de mapas, ruas e quarteirões, refizemos nossos caminhos a partir da intervenção do outro. O que nos levou a caminhar sob certa desorientação e sob diferentes velocidades, permitindo-nos vagar através das diferenças do caminho para encontrar o desconhecido. O desnorteamento que experimentamos ficou registrado nos sons que produzimos semanas depois. O assobio é um índice sonoro de nos perdermos de casa, mas nos permite habitar um excesso de mundo sem sucumbir ao desconhecido. Por isso, nos aproximamos do conceito de *ritornelo* de Deleuze e Guattari (1992, p. 246): “o grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos”. Nossa experiência no grupo gerou variação, alterou os caminhos já familiares, fazendo com que adentrássemos um processo desterritorializante que só foi possível graças ao suporte oferecido pelo grupo para o experimentar. Ao mesmo tempo, é por meio do experimentar e de suas criações que o grupo se reterritorializa, tornando-se um suporte a cada novo encontro. Grupo é como terreno movediço, garantindo o fluxo contínuo de se manter entre as forças de território e deriva.

Tem vezes que o processo de experimentar é tão forte que perdemos as margens e apenas seguimos. No entanto, o assobio da Matinta Perera nos fez perceber que sim estamos desnorteados pelo transbordamento do mundo, mas ainda temos o vestígio daquele primeiro gesto de criação em torno do mapa. No fundo, o fato de não vermos as margens o tempo todo não quer dizer que só existam correntezas. Assim, bem da verdade, sempre continuamos aquele primeiro gesto de cartografar. Cartografar é criar juntos trajetos que façam sentido. Retraçar para poder sentir gera desnorte, mas também abre caminhos (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 24, 2021).

O encontro seguinte foi impulsionado pelos vídeos da *encruzilhada-mundiada*. Era o encontro 25, de repente, quando ninguém esperava, durante o momento de ver junto, a partir de uma imagem dos rastros de uma lagarta em uma folha, o *devir-lagarta* dominou toda a nossa conversa naquele dia, permeando todo o encontro e nos acompanhando até a nossa montagem coletiva semanas depois. A simples imagem de uma folha comida foi o suficiente para guiar nossos sentires e diálogos,

introduzindo uma nova camada ao grupo. Ao ver as imagens, decidimos nos debruçar em nosso próprio repertório de criações e experimentarmos gestos de montagens. Dessa forma, chegamos ao que chamamos de *metamorfose da lagarta*, um termo que se tornou novamente parte do nosso repertório de grupo. O que se seguiu a isso foram quatro encontros dedicados exclusivamente ao ato de montar juntos.

Novamente ao seguir nossas próprias imagens da encruzilhada-mundiada chegamos às experiências inesperadas. Qual limite entre o predatório e o abrir caminho? A lagarta abre caminhos inesperados ao predar, mas vai, aos poucos, ficando com um quê de folha. (...) Sem querer nos tornamos lagarta... colhemos imagens e sons ao intervir e interagir via mundo. Agora, vamos criar estômago para digerir tudo e depois criar outro corpo. Vamos voltar no que produzimos até aqui para selecionar o que queremos levar na nossa metamorfose. (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 25, 2021).

Desemaranhar apenas o suficiente para retecer a nós mesmos é tarefa delicada. Como se manter na dimensão estamira, mesmo na montagem? (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 26, 2021).

A montagem desmonta a própria ideia de imagem-fundamentada, de imagem como imagem do real. Na ilha o tempo é irreal mesmo, e, assim, a imagem se faz extremamente potente. Não sabíamos como ia ser nosso desafio de edição coletiva, mas o acaso chegou na frente e delineou um esboço, nos apresentando com um processo que já tem espinha dorsal (Trecho do relato enviado por e-mail do encontro 27, 2021).

Como caminho da montagem, enquanto compartilhávamos a tela de um programa de edição, decidíamos juntos as interferências nos materiais e aprendíamos a operação técnica do programa. Os saberes foram construídos durante o ato de montar, sem depender de conhecimentos técnicos pré-existentes no grupo e sem seres direcionados por ninguém. Isso é incomum em experiências de grupo que acompanhamos, já que os encontros não são planejados e não tem a finalidade de serem aulas expositivas e formativas. Não estava previsto, na verdade era um desafio para coordenação. No entanto, partiu de um processo de criação do grupo e que potencializou esse processo. O grupo tinha uma base sólida, isto é, corpo suficiente, construído por experimentações anteriores, para usar a montagem como propulsora de criações.

Após explorarmos nosso repertório, tomamos decisões sobre o que seria incluído ou descartado

na montagem. Utilizamos a gravação do som da leitura-improvisação como ponto de partida e realizamos duas rodadas de dispositivos de imagens a partir do material que estava surgindo. Cada participante escolhia 30 segundos do som norteador e produzia uma sequência de três fotos. Na hora do encontro é que descobríamos quais sequências se conectavam. A linha de edição do próprio programa nos permitia ter uma visão geral de como as imagens se esbarravam, de como elas ocupavam o mesmo espaço. Dessa forma, criamos uma situação em que o acaso interveio na montagem e exigia uma decisão coletiva na hora: tínhamos que escolher entre justapor duas imagens para criar uma terceira; ou ajustar a duração das imagens que se interligavam. Afetados pelos esbarrões das imagens, retomamos ao som, explorando ainda mais ao que tínhamos com silêncios ou trazendo fragmentos dos sons sem palavras dos encontros anteriores.

Dessa maneira, as criações de cada participante foram “bagunçadas” na montagem resultando em uma criação diferente do que o autor havia previsto. O acaso desempenha um papel indispensável em todo o processo de criação nos grupos. Os dispositivos criam brechas para essas surpresas, evitando que cada um de nós controle tudo. Foi necessário manter essas aberturas também na montagem, por meio dos dispositivos. Após um mês criando um *corpo-lagarta* para nossa montagem, nos desapegamos de tudo e seguimos novos caminhos de experimentações.<sup>6</sup>

A ausência de autoria e a não exigência técnica nos possibilitou a montagem por meio de gestos de esbarrão. Foi uma montagem sem a imposição da vontade de um indivíduo, sem centralidade de um saber, sem o peso da lógica de causa e efeito exigida pela autoridade discursiva e por qualquer síntese do real. Essa experiência nos aproxima do que Eliane Ivo Barroso e Cezar Migliorin (2016) chamam de *pedagogia da montagem*, caracterizada pela horizontalidade entre sujeitos, saberes, produção de sentidos e de mundos (2016, p. 26).

Ao refletimos sobre esse processo de montagem, podemos perceber que aqui o fazer, o ver e o montar se encontram no mesmo instante, longe de qualquer imposição para além do momento do encontro. Isso nos permite explorar a liberdade criativa e a

espontaneidade, fazendo com que a montagem se torne parte de um intrincado emaranhado de relações horizontais, tecendo elementos heterogêneos em um processo Maquímico que envolve sujeitos, mundos, câmeras, plataformas virtuais, imagens, sons, gestos, e o grupo como um todo. As imagens e sons, como puro movimento, sem conexão explícita ou planejada, é conectiva à múltiplas conexões imprevistas. Assim, as imagens e sons são atravessamentos do grupo e atravessam o grupo, possuindo valor próprio enquanto se chocam entre si gerando diferenciações. Estão distantes de qualquer gesto de montagem que aprisione as criações do grupo em uma busca por continuidade discursiva ou representacional. Isso garante e alimenta a abertura para o desvio, para o delírio e a criação de novos corpos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse artigo não é apenas um relato ou uma investigação sobre a presença do audiovisual nas produções subjetivas dos professores, que são atravessadas pelas experimentações e pela experiência de grupo desencadeada pela pedagogia do dispositivo. Ele é também um convite, uma aposta no cinema como gerador de experiências compartilhadas, construídas por meio de trocas múltiplas, podendo explorar diversas invenções de si e do mundo, acompanhando os movimentos que surgem das vivências de grupo possibilitadas pelo cinema. Elas nos permitem perceber as dinâmicas de forças micro e macropolíticas que permeiam nossas maneiras de viver.

A existência do grupo passa pela ausência do poder de demandar ou ser demandado por um tipo específico de imagem, ao mesmo tempo em que é o grupo que assegura o enfraquecimento desse poder e a produção dessas imagens. Nada precede as imagens, a não ser um fazer sem intencionalidade e sujeito, conforme apontado por Migliorin (2020) em seu *agir-imagem*, próprio da pedagogia do dispositivo dentro do cinema de grupo que engendra a prática de cuidado. As imagens estão abertas a agenciamentos, mas não conseguimos nos agenciar enquanto sujeitos identitários, ou a partir de qualquer finalidade ou sistema de valor, pois é necessário algum suporte que é fornecido pelo grupo através do seu fazer-cinema. Fazer imagens é fazer mundos e refazer regimes sensíveis.

A pedagogia do dispositivo tensiona a experiência que o magistério burocratizado entrega. Ao receber esses professores sem cartilhas do que ou como ensinar, este projeto se torna um pouso para que os docentes façam qualquer outra coisa, menos educação como temática. Liberando os professores da educação e vice-versa, a educação pode acontecer no limiar entregue pelo encontro e criação. Os professores chegam ao grupo por serem professores, se lançam no “fazer junto” por serem professores e, sem deixar de ser professores, provam e incorporam suas variações ao grupo. Raramente, a escola, a educação ou a docência são mencionadas nas regras dos dispositivos, e em nenhum deles convidamos os professores a representar a educação ou utilizá-la como tema. Vestígios desses terrenos da docência podem transbordar no grupo, não sendo ignorados, mas, a cada encontro, deixam de centralizar a atuação no grupo, e quando surgem são distorcidos pelos provocativos dos dispositivos.

A dimensão do fazer docente pode instaurar tanto territórios burocratizados que impedem qualquer possibilidade de acontecimentos, quanto abrir caminho para vivências que permitem o surgimento do inesperado. Nesse contexto, o fazer docente é atravessado pelo cinema, que permite a ocorrência da educação, pois qualquer um está autorizado a se apropriar e criar trajetórias múltiplas. Consideramos como condição do professor de educação básica o direito à apropriação e desapropriação, livre de qualquer sacralização de terrenos já estruturados do saber. Em suma, professor e o artista da prática coletiva e experimental (que se afasta da valorização autoral e de obras individuais concluídas) estão mais próximos do que se imagina. E a universidade, por meio de seus projetos de extensão e sua atuação nas “formações” docentes, pode desempenhar um papel facilitador desta liberdade de apropriação, criação e experimentação.

#### NOTAS

01. O nome Kumã, vem dos escritos do antropólogo Viveiros de Castro a partir dos indígenas Yawalapiti em que Kumã é um modificador, uma forma dentre muitas de colocar que as palavras não dão conta da realidade (Migliorin, 2015).

02. Desde 2011, o Laboratório existe como consequência de uma parceria entre a Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu e o Departamento de Cinema e Vídeo da UFF (Migliorin, 2015).

03. Para uma maior compreensão das bases teóricas desse artigo ver: Migliorin (2015).

04. Coletivo clínico formado por terapeutas, artistas e psiquiatras onde acontece o Cinema de Grupo chamado *Cinemar*, parceiro das atividades do Laboratório Kumã.

05. O grupo não é algo hermético. Por mais que a temporalidade do processo de criação do grupo seja singular e diferente da temporalidade cronológica, o grupo é atravessado pelo tempo anual. Este grupo que começou em 2021 decidiu continuar seu processo no ano seguinte, mas não podíamos ignorar o final do ano e suas festividades. Por isso, introduzimos uma pausa dos encontros. Como marco dessa pausa fizemos um dispositivo de escrita coletiva, além de proposições de dispositivos de imagens e sons. Assim, os encontros não aconteceram por algumas semanas, mas as criações coletivas continuaram acontecendo.

06. O resultado deste processo de montagem pode ser visto no link disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=khRpOQQyJGU>>.

#### REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Fábio. **Um passeio esquizo pelo acompanhamento terapêutico dos especialismos à política da amizade.** Niterói, RJ: AT, 2007.

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

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** São Paulo: n-1, 2018.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: **Mil Platôs:** Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Edt. 34, 2012.

DELIGNY, Fernand. **O Aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1, 2018.

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

LAPOUJADE, D. **As existências mínimas**. São Paulo: n1, 2017.

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n1, 2015.

MIGLIORIN, Cezar. Cinema e clínica: notas com uma prática. **Revista Metamorfose**, v.4, n.4, p. 31- 46, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130/21349>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente Cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; Pipano, Isaac. A ética da imagem. In: MIGLIORIN, Cezar; Pipano, Isaac. (Org.). **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. Pedagogias do cinema: montagem. **Significação** - Revista De Cultura Audiovisual, Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/115323/121176>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado. **Revista GEMINIS**, v.11, n.2, p.159-164, dez, 2020. Disponível em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/546/385>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

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

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo. et al. (Org.) **Pistas do método cartográfico**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEDROSA, Mário. Pintores de Arte Virgem. In: **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19/03/1950, s./p.

PELBART, Peter Pál. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1, 2019.

PELBART, Peter Pál. **Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”**. In MAYO, Nuria Enguita e BELTRÁN, Erick (Org.). 31 Bienal de São Paulo, 2014.

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

RIVERA, Tania. Loucura e arte no Brasil: da expressão ao delírio como política da singularidade. **Revista Convocarte**. n.11, Lisboa, p.146-161, Portugal, 2020. Disponível em: <[http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/11/Convocarte\\_11\\_Arte-e-Loucura-Final.pdf](http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2021/11/Convocarte_11_Arte-e-Loucura-Final.pdf)>. Acesso em: 30 mai. 2024.

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário**: memórias de uma comunidade de cinema. Tese (Doutorado em Artes), Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <[https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AMUPPW/1/tese\\_douglas\\_resende.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/BUBD-AMUPPW/1/tese_douglas_resende.pdf)>. Acesso em: 30 mai. 2024.

## SOBRE AS AUTORAS

*Viviane de Carvalho Cidé* doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine/ Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Antropologia e Sociologia pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia e Sociologia - PPGAS/UFRJ. Especialista em orientação educacional e gestão escolar com Pós-graduação Lato Sensu. Especialista em Supervisão Escolar pela Universidade Cândido Mendes - RJ. Bacharel e Licenciada em Ciências Sociais pela UFRJ. É colaboradora e pesquisadora no Laboratório Kumã/UFF.

E-mail: cid.viviane@gmail.com

*Daniela Corrêa Siqueira* é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual - PPGCine/Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre em Letras, em Estudos de Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Bacharel e Licenciada em Letras Português/ Francês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É colaboradora no Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som Kumã/ UFF.

E-mail: dani\_csiq@hotmail.com