

CINEMAR A VIDA: CLÍNICA E CAPITALISMO

Cezar Migliorin*
Iulik Lomba de Farias**

RESUMO

Neste artigo, retomamos uma trajetória que Gilles Deleuze e Félix Guattari fizeram, sobretudo em *O anti-édipo* (1972), para mostrar como o capitalismo opera axiomatizando os fluxos desejantes de maneira a centrar na propriedade privada toda a desterritorialização dos processos subjetivos. A reterritorialização única, no caso, no familismo, é também o modo de operar da psicanálise que tem Édipo como estrutura, indicam os autores. Aqui, trazemos o cinema como um terceiro acontecimento do final do século XIX, em que uma ordem linguageira e representacional vem a conter as invenções de espaços e tempos de seus primeiros anos. Por fim, voltamo-nos à prática artística e aos processos clínicos que, com o cinema, retomam modos de fazer imagens e fazer a si, e que colocam o cinema como *forma que pensa*. Apresentamos e discutimos o cinema na clínica retomando os fluxos desejantes e suas possibilidades de encontrar reterritorializações múltiplas, em obras e territórios existenciais.

Palavras-chave: cinema; clínica; cinema de grupo; capitalismo

MOVIE LIFE: CLINIC AND CAPITALISMO

ABSTRACT

In this article we resume a trajectory that Gilles Deleuze and Félix Guattari followed, especially in The anti-Oedipus (1972), to show how

*Doutor em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ e Cinema pela Sorbonne Nouvelle - França, Pós-doutorado na Universidade de Roehampton – Inglaterra. Foi presidente da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Coordena o Laboratório Kumã - UFF e faz parte do coletivo clínico Casa Jangada. Atualmente, desenvolve pesquisa sobre arte e esquizoanálise. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0212-0749>, Email: migliorin@gmail.com

**Doutorando em Cinema e Audiovisual pela UFF (Universidade Federal Fluminense), Mestre em Antropologia Social pela UFGD (Universidade Federal da Grande Dourados) e Bacharel em Cinema e Audiovisual pela UFF (Universidade Federal Fluminense). Tem interesse por Cinema Indígena, Cinema de Vanguarda, Antropologia, Xamanismo, Práticas de Cuidado e Etnologia Ameríndia. Realiza filmes autorais já premiados em festivais/mostras nacionais e internacionais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4827-8736>, Email: iulikdefarias@gmail.com

capitalism operates by axiomatizing desiring flows in a way that centralizes on private property all the deterritorialization of the subjective processes. Unique reterritorialization is also the modus operandi of psychoanalysis which has Oedipus as its structure, indicate the authors. Here we bring cinema as a third event of the late 19th century in which a linguistic and representational order comes to contain the inventions of spaces and times of its early years. Finally, we turn to artistic practice and clinical processes which, with the cinema, take up the ways of making images and oneself, which place cinema as a form that thinks We present and discuss cinema in the clinical processes, retaking the desiring flows and their possibilities of finding multiple reterritorializations in artworks and existential territories.

Keywords: cinema; clinic; group cinema; capitalism.

FILMER LA VIE: CLINIQUE ET CAPITALISME

RÉSUMÉ

Dans cet article nous reprenons une trajectoire de Gilles Deleuze et Félix Guattari, notamment dans L'Anti-Œdipe (1972), pour montrer comment le capitalisme opère en axiomatisant les flux désirants afin de centrer toute la déterritorialisation des processus subjectifs sur la propriété privée. La reterritorialisation unique est aussi le mode opératoire de la psychanalyse qui a Œdipe pour structure, indiquent les auteurs. Nous pensons ici le cinéma comme un troisième événement de la fin du XIXe siècle dans lequel un ordre linguistique et figuratif vient calmer les inventions d'espaces et de temps de ses premières années. Enfin, nous nous tournons vers la pratique artistique et les processus cliniques qui, avec le cinéma, reprennent les manières de faire des images et de se faire et qui placent le cinéma comme image qui pense. Nous présentons et discutons le cinéma dans la clinique, reprenant les flux désirants et leurs possibilités de trouver de multiples reterritorialisations, dans des œuvres et des territoires existentiels.

Mots clés: cinéma; clinique; cinéma de groupe; capitalisme.

1.

Em *O Anti-édipo* (1972), Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem uma montagem entre a economia política e os processos psíquicos. No final do século XVIII, Adam Smith e David Ricardo percebem que a produção de riqueza no capitalismo precisava ser entendida, não pelos objetos que produzia ou pelos estoques que guardava, mas pelo modo como o

trabalho é colocado na produção. Em curso sobre o *Anti-édipo*, Deleuze mostra-nos que a produção e o trabalho se despregavam da objetividade dos produtos para se tornarem a essência da produção de valor.

Quando Marx busca a ata de batismo da economia política burguesa, sua resposta é muito clara: foi fundada no momento em que a essência da riqueza já não se relaciona com o elemento objetivo exterior, extrínseco, se não com a atividade subjetiva enquanto tal. Ou seja, já não com uma objetividade determinada, se não com atividade subjetiva e indeterminada (Deleuze, 2021, p. 147 tradução nossa).

A essência da atividade produtora de riqueza torna-se a própria produção e desterritorializa-se de qualquer objeto. As consequências disso não param de ganhar novas feições no capitalismo contemporâneo e com os modos como a própria criação e produção humana passam a ser parte do que as empresas “possuem” como valor. Toda a atenção que pensadores como Maurício Lazzarato e Antonio Negri darão aos processos subjetivos passa, justamente, pela necessidade de entender, como dizia Guattari ainda nos anos 1970, que o capitalismo não está mais interessado em formas de fazer, mas formas de ser.¹ Facebook®, Google® etc. estão aí para nos provar isso. Essas empresas entenderam que a subjetividade talvez seja mais importante do que qualquer outro tipo de produção. Tais forças não podem ser mapeadas a partir do que Foucault chamou de “hipótese repressiva”, pois os poderes capitalistas precisam deixar que a criação desterritorializada possa acontecer, uma vez que é daí que o valor se produz.

Como escreveu André Gorz (2003), no início dos anos 2000:

O que as empresas consideram “seu” capital humano é então uma fonte gratuita, uma “exterioridade”, que se produz ela mesma e continua a se produzir, e a qual as empresas não fazem mais do que captar canalizar a capacidade de se produzir [...], tornando-se a base da produção de valor fundada na inovação, na comunicação e na improvisação contínua, o trabalho imaterial tende finalmente a se confundir com o trabalho de produção de si. (Gorz, 2003, p. 20).

E continua: “o trabalho imaterial tende a convocar as mesmas capacidades e os mesmos dispositivos pessoais que as atividades livres fora do trabalho” (Gorz, 2003, p. 22). Essa mobilização total das

forças subjetivas marca um radical aprofundamento do que Smith e Ricardo apontavam. O capitalismo contemporâneo faz da produção desterritorializada sua maior potência. No início dos anos 1970, Deleuze coloca esse movimento da seguinte maneira: “quando a essência da riqueza é buscada junto a uma atividade subjetiva, além dos objetos, dos fins, das entidades, da objetividade, não faz mais do que receber o efeito do movimento mais profundo do mundo capitalista: a desterritorialização” (Deleuze, 2021, p. 148 tradução nossa). Note que o conceito de produção presente em *O Anti-édipo* guarda diálogo com o materialismo marxista, como aponta Rodrigo Gueron (2022). Essa noção de produção, tanto para a economia política como para a própria noção de inconsciente dos autores, é inseparável da ideia de que a vida e os processos desejantes são, em potência, formas de transformação e diferenciação, ou seja, produtivas.

O processo desterritorializante no capitalismo é simultâneo a um processo de reterritorialização. Ao mesmo tempo em que o capitalismo é a primeira organização social que não funciona por codificação, mas por desterritorialização de todos os fluxos – trabalho, matérias, processos vitais –, o capitalismo encontra um único meio de reterritoralizá-los. Encontra um meio de alienar das forças produtivas desterritorializadas o valor comum de suas produções acentradas: a propriedade privada. Se os modos de vida e as forças vitais são eles mesmos a essência da produção de riqueza, essa produção reencontra um centro, uma objetividade e um poder modulador na propriedade privada.

2.

Deleuze (2021) mostra-nos que Freud traz uma sintonia com os pensadores liberais Smith e Ricardo:

O que surpreende nos primeiros livros de Freud? Uma invenção ao nível do desejo, totalmente análoga à economia política. E talvez, o caráter fundamentalmente inconsciente do desejo não poderia ser descoberto à condição de relacioná-lo com a atividade subjetiva em geral, uma produção em geral ao qual Freud dará um nome, para assinalar a originalidade de sua descoberta: libido (Deleuze, 2021, p. 148 tradução nossa).

Produção sem fim, sem objeto, excessiva, sem falta, sem origem. Voltemos a essa passagem dos “Três ensaios sobre a sexualidade”, de 1905, em que Freud explicita que a atividade pulsional é autônoma aos objetos e existe enquanto tal.

A diferença mais surpreendente entre a vida erótica da antiguidade e a nossa própria sem dúvida reside no fato de que os antigos enfatizavam a própria pulsão, enquanto que nós enfatizamos o objeto. Os antigos glorificavam a pulsão e eram capazes de exaltar mesmo um objeto inferior; enquanto que desprezamos a atividade pulsional nela mesma, e achamos uma desculpa para ela apenas nas qualidades do objeto (Freud, 2016, p. 40).

Nessa linha freudiana antes de teoria edípiana, voltando ao que Guattari chamou de “os anos loucos da psicanálise” (2012, p. 126), Deleuze e Guattari escrevem que o desejo é “da ordem da produção, toda produção é ao mesmo tempo desejante e social” (2010 p. 390). Com a invenção da noção de libido, Freud faz então um movimento análogo ao que Smith e Ricardo haviam percebido nos movimentos do capitalismo, liberando a produção desejante de qualquer objeto, fim, princípio ou objetividade. A libido como produção geral e desterritorializada. “Freud, portanto, foi o primeiro a destacar o ‘desejo tal qual’, assim como Ricardo destacou o ‘trabalho tal qual’ e, por conseguinte, a esfera da produção que transborda efetivamente a representação” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 395).

Entretanto, no mesmo movimento, Freud recentra e reterritorializa a libido, esvaziando sua dispersão social e fazendo da formação familiar origem e objeto da libido. A centralidade de Édipo como estruturante do desejo para a psicanálise clássica é assim lida por Deleuze e Guattari, como análogos à privatização das forças do trabalho no capitalismo. Essa reterritorialização da libido pela psicanálise é parte fundamental da crítica que Deleuze e Guattari fazem a ela em *Anti-Édipo*. Tendo a ordem familiar como origem do desejo, a psicanálise não pode fazer outra coisa senão promover a castração e, conseqüentemente, o desejo como falta. Para a psicanálise criticada pelos autores, toda máquina social, por onde transitam e se produzem as forças desejantes, é reconduzida à ordem familiar. Para Freud, dizem os autores, “não é o pai que remete às máquinas, mas justamente o contrário” (Deleuze & Guattari, 1997, p.

392), ou seja, todo o campo social é reorganizado, lido e representado a partir da ordem familiar.

Tento resumir todo esse movimento: os economistas ou os psicanalistas rompem com a representação objetiva e restauram uma nova forma, a representação subjetiva. Apenas descobriram uma essência desterritorializada - que já não está em relação com uma objetividade - a religa, quer dizer, a reterritorializa, não por um simples retorno, mas sob uma nova forma: nas condições da família burguesa e da propriedade privada burguesa (Deleuze, 2021 p. 152 tradução nossa).

Esse paralelismo entre o capitalismo e a psicanálise feito pelos autores acontece no início dos anos 1970 e dará origem a uma proposta “prático-teórica”: a esquizoanálise, em que uma de suas marcas mais importantes é justamente um não desmembramento da economia subjetiva da economia política. Ou seja, a produção desejante atravessa o campo social e as forças vitais em ressonâncias de produção. Não há produção de valor que não passe por uma produção libidinal e vice-versa. A dimensão política do desejo parece evidente, uma vez que toda singularização é uma alteração do todo. Nesse movimento, trata-se de problematizar o universo de valor privatista, tanto da psicanálise freudiana quanto do capitalismo.

3.

No início dos anos 1980, Deleuze (1983/1985) dedica pelo menos quatro anos de trabalho a pensar o cinema e, desse trabalho, dois livros são publicados: *Imagem-tempo* (1985) e *Imagem-movimento* (1983). O cinema como forma que pensa. A imagem como coisa, como movimento em si, como tempo em si, e não como representação. Poderíamos traçar diversas pontes entre o que se delineava nos escritos dos anos 1970 com o que chega nesses livros através dos filmes. David Lapoujade (2015), quando relê a obra de Deleuze a partir da noção de movimentos aberrantes, por exemplo, pode encontrar no cinema um intenso interesse por esses movimentos sem fundamento que o cinema criou. Movimentos que se esquivam do bom-senso. Entretanto, gostaríamos de desdobrar o paralelo entre economia política e psicanálise e, assim, incluir o cinema.

A invenção do cinema, contemporânea à psicanálise, foi marcada em seus primeiros 20, 25 anos, por experiências com as imagens que

desenhavam um mundo em que as coordenadas espaço-temporais que sustentavam o que entendíamos como nosso mundo pareciam desfeitas. Foi apenas tardiamente que a história do cinema deixou de olhar para esses anos iniciais como uma mera preparação para o que viria a se consolidar a partir de 1915, aproximadamente, com os traços principais da “linguagem cinematográfica”.

Em artigo de 1971, por exemplo, Jean Louis Comolli (1971) enumera os principais problemas da história oficial do cinema:

Linearidade causal, reivindicação de autonomia é um duplo título de ‘especificidade’ do cinema e de modelo de história idealista ‘da arte’, preocupação teológica, ideal de um ‘progresso’ ou ‘aperfeiçoamento’ não somente das técnicas mais das ‘formas’, em suma, identificação, submissão da prática cinematográfica a uma massa de filmes feitos, já existentes, finalizados, concretos, ‘obras’ iguais em direito a fundar e escrever essa história, mesmo se mais ou menos ‘belas’ (Comolli, 1971, p. 55 tradução nossa).

A crítica de Comolli apontava para a necessidade de olharmos para aqueles primeiros anos como constituindo um cinema que não era a preparação para algo, mas como uma linha experimental que poderia ser seguida durante toda a história do cinema. Autores como Jean Mitry, por exemplo, falam do nascimento do “verdadeiro cinema” apenas a partir de 1914, quando os códigos de verossimilhança, organização e continuidade espaço-temporal estavam estabelecidos, fazendo uma leitura histórica em que a teleologia e o desejo de codificação cegam os historiadores, para os acontecimentos disparados pelos primeiros anos de experimentação.

De certa maneira, o cinema vinha a intensificar uma relação com as imagens que marcava a virada do século. George Simmel, por exemplo, em 1903 fala do “rápido agrupamento de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões impetuosas” (Charney & Schwartz, 2004, p. 317). Nesse artigo, Leo Charney retoma a discussão sobre o instante, próprio à modernidade e à sua potência acontecimental (ele não usa esse termo). Nesse momento, diferentes pensadores dedicam-se a pensar esses eventos artístico-imagéticos que nos colocavam diante de acontecimentos fugazes, mas com forte efeito sobre os indivíduos, eventos não pautados por uma história, por uma narrativa ou mesmo por uma representação.

Nos primeiros tempos do cinema, um dos traços principais é a experimentação dos movimentos desterritorializados. Vejamos o caso daquilo que, com frequência, foi chamado de pré-cinema. Étienne-Jules Marey, por exemplo, inventa um instrumento, uma proto-câmera de cinema, capaz de tirar algumas fotos por segundo e interromper o movimento. Ou seja, nós estamos “quase no cinema”, mas o que Marey faz e o que lhe interessa era não reproduzir o movimento, e no sentido que Deleuze usa a noção de movimento, começar um outro. Isto é, no momento em que desconstrói o movimento realista, ele abre a percepção e nos permite ver o que não era possível sem a sua “câmera”. Marey rejeita a ideia de recompor o movimento, isso seria realista demais, argumenta ele. O método de Marey abstrai o movimento realista para chegar a outros movimentos. Uma atenção aos pequenos desvios dos gestos, aos movimentos ínfimos. Com diz ele, “a ilusão dos sentidos desaparece, dando lugar à satisfação do espírito” (Deslandes, 1966 citado por Machado, 1997, p. 17)

Marey, antes do cinema, apontava para um dos gestos que habitaria as imagens cinematográficas durante toda a sua história: a alteração de velocidade. Acelerar, ralentar, parar a imagem: três artifícios que deslocam a imagem do mundo conhecido para abri-lo para formas de percepção estranhas, desviantes, singulares. A relação com as velocidades infinitas, como chamaram Deleuze e Guattari, essas velocidades que perderam a relação com o espaço percorrido, é muito presente no início do século XX. *Nú descendo a escada*, de Marcel Duchamp, por exemplo, é de 1912 e guarda forte relação com as experiências de fragmentação do movimento, como a de Marey. Fragmentação e recomposição. Análise e síntese. Mas, no caso, a síntese não é um retorno ao realismo, mas um corpo em que os membros se sobrepõem, se desfazem, ocupam múltiplos lugares ao mesmo tempo.

Marey, Duchamp e Muybridge abrem todo um caminho que nunca mais vai parar de voltar no cinema, em que uma transgressão, uma subversão da realidade é o gesto fundamental. Essa subversão da realidade é operada a partir de uma desterritorialização do movimento. Como escreveu Arlindo Machado,

E mesmo depois do seu enquadramento civilizante, sob o ferro de certa ética protestante, nas mãos de Griffith e de seus conterrâneos, o cinema ficará para sempre marcado pelas suas obsessões iniciais e nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente. (Machado, 1997, p. 25).

Podemos questionar se se trata, realmente, de um enquadramento pela ética protestante ou, antes, uma codificação linguageira que contém as forças desterritorializantes dessas primeiras experiências, codificação esta mais ligada ao capitalismo mesmo, do que a uma ética de uma religião específica. De certa maneira, Deleuze acompanha as marcas desse cinema esquivo em seus livros. Os movimentos desterritorializantes, a equivocidade espacial, o desvio das enunciações centradas no sujeito, a indecidibilidade entre real e imaginário, atual e virtual etc. Todas essas marcas dos movimentos aberrantes do cinema aparecem nos estudos de Deleuze. O filósofo, entretanto, não faz um certo movimento que tem consequências. A filmografia dos trabalhos de Deleuze está centrada nos Cahiers du Cinema. Uma cinematografia cinéfila, artística, legitimada pela crítica, apesar de, certamente, ser uma cinematografia *menor*, distante dos grandes funcionamentos industriais, na maioria dos casos. O movimento que Deleuze não faz é pensar o cinema mais colado no corpo, mais próximo ao cotidiano de quem realiza. A imagem como parte de uma performance do ser, indivíduo ou grupo. Ao se distanciar dessa cinematografia, presente à época no cinema experimental, nos pequenos formatos e já no vídeo; Deleuze perde uma marca do cinema que será gigantesca nas décadas seguintes, e que faz com que o cinema se capilarize não somente como forma que pensa, como ele coloca tão certamente, mas como forma que vive na relação com os processos subjetivos; forma que estará presente na educação, em comunidades indígenas, militantes e, como nos interessa nesta pesquisa, no trabalho clínico.

O paralelo que Deleuze e Guattari fazem entre capitalismo e psicanálise nos ajuda a entender as consequências ético-políticas dos processos de codificação e axiomatização das forças vitais e desejantes. Ou seja, sua redução e modulação privatista, com graves consequências individuais e coletivas. Se o que produz é trabalho imediatamente coletivo, mas a regra é a privatização, uma forte dose de narcisismo paranoico me é demandada. O cinema sofre o mesmo processo. No último século, grande parte dos processos subjetivos é atravessada pelo consumo e pela produção de imagens e sons. Hegemonicamente, essa produção voltou-se à territorialidade da ordem codificada e à hipercentralidade do consumo (propriedade privada). Quando acompanhamos as críticas à psicanálise e ao capitalismo,

é justamente porque, também nas relações dos sujeitos com as imagens, um processo de criação não afeito à centralidade da representação e do consumo pode ser imaginada.

Se entendemos a história do cinema entre forças desterritorializantes expressas pela montagem descontínua (Vertov, Godard), pelos gestos esquizos (Chaplin, Tati, Sganzerla), pelos espaços quaisquer (Ivens, Méliès, Antonioni, Akerman), pela câmera como forma de experimentação do mundo (Lumière, cinema indígena, Deligny, Cao Guimarães, Varda) precisamos, com a ajuda da esquizoanálise, colocar ênfase em um processo de criação que não passa pela ordem linguageira, codificada ou de centralidade familiar. Ou seja, enfatizar as formas que o cinema inventa, e inventou, de operar uma singularização com o que há.

O paralelismo que Deleuze e Guattari traçam entre a psicanálise e o capitalismo nos aponta para algo no método de pensar a produção subjetiva – no trabalho, na libido ou na criação artística. Trata-se de desfazer o fundamento que centraliza a produção: propriedade privada, familismo, representação linguageira e codificada.

Percebe-se, assim, que tanto a psicanálise criticada por Deleuze e Guattari, quanto o cinema hegemônico, operam um mesmo sequestro das forças desterritorializantes. Quando aproximamos o cinema da clínica, essa dupla crítica precisa se efetivar como uma práxis: 1) crítica dos processos terapêuticos centrados no desejo como falta e, conseqüentemente, uma crítica ao familismo capilarizado na sociedade, inclusive como forma de gozo; 2) crítica aos processos criativos pautados pela lógica da linguagem, da representação e da expressão individual, como formas de contenção dos “movimentos aberrantes”.

É essa noção que David Lapoujade destaca em Deleuze e a usa para ler toda sua obra. Os movimentos aberrantes podem nos guiar se quisermos pensar os modos de como é possível olhar para processos subjetivos e não os avaliar a partir de um ideal ou de um código. Em *O que é a filosofia?* (1997), Deleuze e Guattari escrevem algo que retorna com frequência em seus escritos. A aposta político-filosófica de que é preciso acreditar no mundo. Uma crença “não propriamente na existência do mundo, mas em suas possibilidades em movimentos e em intensidades, para fazer nascer ainda novos modos de existência, mais próximos dos animais e dos rochedos” (Deleuze & Guattari, 1997, p. 99).

Notem que a crença no mundo está ligada ao movimento, movimento que não tem relação com o deslocamento, mas com a variação do todo, com a mudança, com o nascimento de novos modos de existência, em seu perspectivismo quase ameríndio, “mais próximos dos animais e dos rochedos”. Esses são movimentos aberrantes, justamente porque deles operam algum desfazimento no funcionamento conhecido, automático ou, como escreve Deleuze nos livros sobre cinema, do sensorio-motor. O movimento para Deleuze é aberrante, faz cindir alguma coisa, algo se quebra, algo se dá a ver e ouvir que não é controlado nem mesmo pelo artista. Marey não era um artista; mas não é ali, entre uma técnica – fuzil fotográfico –, uma decisão de artista e a realidade vivida que algo se faz? Há uma força estética e sensível que não podemos perder de vista e que aponta para uma aposta em processos subjetivos pautados por algo aberrante, estranho, desviante, no limite, irracional. Lapoujade chama isso de uma lógica Deleuziana. Uma lógica que é do acontecimento e o acontecimento sempre tem algo de aberrante e irracional. Em Deleuze, diz ele, “a lógica sempre tem algo de esquizofrênico” e completa: “Veremos que, em determinadas condições, os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto que as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar” (Lapoujade, 2015, p. 13).

4.

Esse trajeto pareceu-nos necessário para expormos de que cinema estamos falando. E, ao apontarmos para um certo cinema, estamos também marcando as formas como ele, em potência, nos permite uma relação com a criação; um trabalho que investe a história, o campo social e a cosmologia sem uma codificação. Um cinema que pode ser pensado em sua potência esquizo e clínica. É com esse cinema que temos experimentado o que temos chamado de *Cinema de grupo*.²

Para que a abertura ao descontrole, à irracionalidade e aos movimentos de intensificação do desejo opere como modos de relação com a criação; o cinema de grupo aparece para nós como uma práxis atravessada por imagens esvaziadas de centralidade. Linguagem, narrativa e representação são deslocadas do centro, assim como um eu-criador ou um indivíduo-autor que emana das imagens. Os encontros dos grupos ocorrem na modalidade

online ou presencial, e acolhem uma multiplicidade de agentes: professores, terapeutas, pacientes, artistas, estudantes, profissionais da saúde etc., que semanalmente criam imagens e sons destituídos de autoria. Metodologia que nos têm colocado a possibilidade de habitar outros corpos, outros modos de ver, ouvir e criar com o cinema.

Partimos sempre de fios e nós mais ou menos frouxos que promovem uma abertura ao desejo de criar e fornecem pistas potenciais em comum a todos, para que o gesto criativo se dê. Para além de um especialismo técnico e/ou uma relevância temático-conteudista, esse conjunto de coordenadas que chamamos *dispositivos*³ fazem chegar ao grupo criações em imagens e sons, a que assistimos e ouvimos juntos anonimamente nos encontros. Menos que obras fechadas, o que se criam são mapas sensíveis heterogêneos, que vêm à superfície e nos fazem percorrê-los. Em cada encontro, pensamos um disparador comum, de que todos os participantes compartilham, para devolver algo que criaram ao grupo.

Um plano fixo, sem movimento, feito com o celular na horizontal de um lugar qualquer na cidade, *o minuto Lumière*, dispositivo muito presente em nossas práticas. Não se trata, pois, do mais belo plano ou do mais importante discurso por trás de uma intencionalidade autoral, individual ou plástica, mas de modos de fazer circular imagens, sons e palavras, que desterritorializam as individualidades imbricadas, para potencializar o acolhimento coletivo dos processos subjetivos de *não sei quem*. Os dispositivos podem ser realizados no próprio encontro ou ao longo da semana, no dia a dia dos participantes, o que convoca o fora do grupo para agir no momento em que estamos juntos e, na contramão, coloca o grupo para agir no cotidiano de quem participa.

Uma via de mão dupla que produz afetações incessantes de uma *exterioridade*. Ao retornarem ao grupo para serem vistos/ouvidos coletivamente sem a revelação da autoria, os dispositivos já não são de ninguém e são de todos ao mesmo tempo. O fora e o dentro do grupo não param de se imbricar em uma circulação afetada pelo acaso, que coloca em movimento um circuito de forças criativas infinitas, incomensuráveis, que alteram o todo relacional que compartilhamos, por meio de uma zona de indiscernibilidade; o par eu/outro dá lugar a uma espécie de nós sem mim. Apostamos que nessas experimentações se

fabrica um território comum de relação e criação, em que a emergência de fissuras no racionalismo, na inteligibilidade e na hegemonia do sujeito, convoca e acolhe sensibilidades desviantes, não-enquadradas em padrões comportamentais, produtivistas e capitalísticos, mas que, justamente, fazem passagens para as aberrâncias, para as estranhezas, para as desmesuras de processos subjetivos não domesticados.

Grupo, para essa prática, conquanto, não se trata de um conjunto de indivíduos, mas como nos inspira belamente Lapoujade (2017) ao ler Bergson, é antes um ajuntamento de “vibrações, efeitos de ressonância, ‘tonalidades’ de diferentes frequências” (p. 11), durações, intensidades e potências, que mais circunscrevem uma monstruosidade, um território aberrante, em que criar e se diferenciar é possível. Menos que um coletivo de sujeitos, o que se agencia é um campo de captação, montagem e acoplamentos de forças, em que a experimentação com o cinema e os processos subjetivos se dá em afetação e atravessamentos sensíveis para a produção de um comum, a partir da heterogeneidade.

Múltiplos corpos que criam, a partir de suas diferenças, um novo corpo coabitável quando se encontram. Imagens sem centralidade, encontros sem objetivo-fim, sem funcionalidade prévia, sem um projeto para filme, mas que se deixam afetar para que algo aconteça. Não é porque não se fazem filmes que não exista cinema operante, e não é porque se fazem filmes que eles são o propósito dos encontros. Se alguma coisa se corporifica como um filme, isso não se dá de modo proposital, mas acontecimental; a abertura à imanência provocada pelos dispositivos atua como furos na realidade para o acontecimento, para a atualização de virtualidades.

Desse fundo anamórfico aberto pelos dispositivos, pode saltar um filme ou não. Do mundo e suas entradas nos encontros a partir das imagens, novos mundos são experimentados em devir. Em um dispositivo frequentemente realizado nos grupos, “A câmera não é olho”: plano de 1 minuto, sem som, mobilizado pela ideia; somos inspirados por cineastas que se distanciaram do cinema como ponto de vista humano, para fazer a imagem entrar em ressonância com ventiladores, sapatos, trens, gangorras etc., fazendo surgir desse agenciamento imagens em que um devir-outra (animal, rochedo) e um modo de ver *mosquital* se instauram, e os corpos dos participantes experimentam essa atualização perspectiva como uma

outridade. Um acontecimento que se dá como “*guinada perspectiva*”, que desestabiliza a centralidade do *eu*, já que “a aparição dessa nova perspectiva desloca seu centro de gravidade”, e introduz “um ponto de vista novo no psiquismo” em “efervescência de virtualidades” (Lapoujade, 2017, p. 65). O cinema de grupo, portanto, traduz-se como prática clínica de abrir novas visadas, de experimentar novos corpos e mundos que pulam do virtual e produzem dobragens, passagens e transformações dos processos subjetivos via acontecimento.

Por intermédio dessas portas abertas pelos movimentos aberrantes de um certo cinema que nossa prática se conecta. Fazemos imagens para estarmos em risco, instáveis e desconfortáveis com o que sabemos, com o que conhecemos e com os modos como percebemos as agências dessas imagens. Permitimo-nos um não-saber, uma ausência de domínio de técnicas e semânticas. Preferimos estar equivocados *a priori* a nutrir alguma certeza da eficácia de nossos aparatos; todavia, uma intuição tem nos movido e com ela estamos arriscando – transformações sensíveis nos processos subjetivos que acompanhamos ao longo dos encontros têm nos atravessado. Uma invenção com doses de angústia, de deleite, de prazer, de medo e de brincadeira, que fazem a circulação do desejo muito presente.

Os limites entre arte e clínica vão se esfumando com as experimentações ao longo dos encontros, e as fronteiras entre o cinema e as práticas de cuidado também. O que essa instabilidade produz de potência? Quais são as suas afetações nas interrupções e aberturas para fluxos das forças desejanças?

Em todo início de grupo, percebemos que certas tendências racionalistas, interpretativas e individualizantes surgem como forma de proteção de determinados territórios subjetivos consolidados, para frear o desconforto e a desestabilização provocados por essas frestas nas convicções. Participantes concentram suas forças em justificar, entender e explicar as criações, como se parâmetros prévios de julgamento das imagens e dos sons pudessem hierarquizar aquilo que se produz, para se manterem, assim, protegidos em regimes de codificação. Um gesto egocêntrico que tenta argumentar por diferentes caminhos quais seriam as boas e as más imagens, quais os recursos técnicos devem ser empenhados para melhores resultados, quais as intencionalidades individuais têm

de ser manejadas para se criar. Formas de centralizar um eu-criador ou um eu-crítico, que deixam de lado as imagens em si, e suas potências desterritorializantes.

Diante disso, há a necessidade de um lugar no grupo para ser ocupado por pessoas que desviem a essas edificações, com alguma experiência prévia em práticas de cinema de grupo, como um movimento de diluir tais centralismos e territórios enrijecidos; lugar esse que, provisoriamente, temos chamado de *coordenação*. Antes de reificar um saber ou uma autoridade, os coordenadores preparam-se para garantir uma abertura do grupo ao acaso e às forças desejanças, sem que a hegemonia do sujeito ou da autoria opere achatamentos na circulação da palavra e dos universos sensíveis. Os coordenadores operam uma espécie de agência para refutar monopólios racionalistas, dicotomias, dualismos e centralidades edípicas nos momentos das falas e das conversações coletivas. Eles podem ter perfis dos mais variados, porém procuram garantir que a desterritorialização da criação produza fissuras nas repetições identitárias e autocentradas, como forma de sustentar a multiplicidade do grupo. Seus modos de agir modulam práticas de cuidado, para que, no encontro, as imagens e os sons afetem os processos subjetivos em velocidades e intensidades não excessivas, e para que o mínimo território comum ofereça passagem para agenciamentos do desejo. Vejamos que não se trata de um conjunto de aulas, nem mesmo de um curso de formação e, por isso, para a coordenação no cinema de grupo não há certo ou errado, mas linhas de fuga do *mesmo*, a serem engajadas e prolongadas a partir daquilo que chega/aparece com/nos dispositivos.

Posto de outro ângulo, a coordenação cuida para que ritmos dissonantes que compõem o grupo sejam montáveis em uma velocidade razoável a ser acompanhada por todos os participantes sem atropelos, estacionamentos ou ultrapassagens perigosas que possam desfazer o grupo. Menos que uma homogeneidade de intensidades, monta-se uma rítmica de colagens, passível de acolher as desarmonias rítmicas em um território onde as imagens transitam para repousarem na heterogênes e, depois, tocarem sua viagem para o não dado, para o não sabido, mas que chegará a algum lugar no infinito, onde todos os participantes continuarão a ter lugar.

O cinema de grupo funciona, deste ponto de vista, como um ponto de pouso, de esbarrão com o caos, sem que se estacione ou interrompa o movimento e as passagens do desejo e da criação. Se no ritmo do capitalismo, da produtividade e do progresso contemporâneos a velocidade dos fluxos é insuportável, quando em relação com as imagens nos grupos, os participantes experimentam a infinitude dos processos subjetivos, exatamente por poderem habitar o intervalo, o silêncio, o interstício entre múltiplas velocidades, durações – potências que o cinema experimentou intensamente em seu fazer – por onde também passa o pensamento, e de onde eles podem sair e para onde eles podem retornar.

Um trabalho que investe o fora, o equívoco, o desvio e o campo social para as máquinas desejanter operarem transformações, justamente nesses processos subjetivos interrompidos pela repetição da lógica capitalista, familista, racionalista e linguageira, pois as imagens e a criação são convocadas para desterritorializar modos edificados de ver e de sentir. Os encontros com a heterogeneidade do grupo, portanto, abrem linhas de fuga do mundo individual, e os gestos cinematográficos permitem guinadas perspectivas que apresentam novos territórios existenciais para os participantes em afetação. Para nós, o cinema em conexão com as práticas de cuidado engaja o devir, o corpo, o desejo e o acontecimento para a erupção de monstruosidades e aberrações incapturáveis pela centralidade do sujeito.

Uma rua na imagem é a rua que um participante percorre e habita, ao mesmo tempo que, na imagem, é a rua que ele cria. A imagem da rua, quando vista coletivamente pelo grupo, não é mais aquela mesma rua, nem a minha rua, nem a sua rua; é uma rua qualquer e todas as ruas quaisquer ao mesmo tempo, passível de ser percorrida em mundos porvir, passível de ser inventada por um qualquer.

5. REFERÊNCIAS

- Charney, L., & Schwartz, V. (2004). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify. (obra original publicada em 1995)
- Comolli, J.-L. (1971, maio). Technique et idéologie: caméra, perspective et profondeur de champ. *Cahiers du cinéma*. Paris, 230, 51-57.
- Deleuze, G. (2021). *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. (obra original publicada entre 1971/1973)
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1990)
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1993)
- Deleuze, G. (2011). *Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1972)
- Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (1985). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2006). *A Ilha Deserta*. São Paulo: Iluminuras. (obra original publicada em 2002)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1991)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1980)
- Deleuze, G.; Parnet C. (1998). *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta.
- Fórum Nicarágua. (2018, jan./jun.). A pedagogia do dispositivo. *Revista Devires – UFMG, Belo Horizonte*, 15(1), 149-164. Recuperado em 30/09/22 em: <<https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-15-n-1-dossie-pedagogias-do-cinema-i/>>.
- Fórum Nicarágua. (2020). Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado. *Revista GEMInIS*, 11(2), 159–164. Recuperado em 30/09/2022 em: <<https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/546>>
- Freud, S. (2016). *Três ensaios sobre a sexualidade*. São Paulo: Ed. Cia das Letras. (obra original publicada em 1905)
- Guattari, F. (1979). *L'inconscient machinique. Essai de schizo-analyse*. Paris: Recherches.

- Guattari, F. (2006, 5 junho). O divã do pobre: cinema e psicanálise. *Revista Contracampo*. Recuperado em 10/07/2021 em: <<http://www.contracampo.com.br/15/odivadopobre.htm>>.
- Guattari, F. (2012). *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34. (obra original publicada em 1992)
- Guattari, F. (2013). *Qu'est-ce que l'écosophie ?* Paris: Nouvelles Éditions Lignes.
- Guattari, F. (1970). Les Vendredi de la Philosophie. *Emissão radiofônica*. France Culture, Arquivo INA.
- Lapoujade, D. (2015). *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: N-1 edições. (obra original publicada em 2014)
- Lapoujade, D. (2017). *As existências mínimas*. São Paulo: N-1 edições.
- Lapoujade, D. (2017). *Potências do tempo*. São Paulo: N-1 edições. (obra original publicada em 2010)
- Lazzarato, M. (2014). *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo/N-1 edições. (obra original publicada em 2010)
- Machado, A. (1997). *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus.

NOTAS

- ¹ “Si la première phase da la revolution industriel a été celle qui consistait a transformé les individus en robot, en automate, avec la parcialization du geste de travail. Maitenant, de plus en plus, dans le sein même de l'évolution de forces productives est possé le probleme de la singularité, de l'imagination, de l'invention. De plus en plus, ce que será demandé aux individus dans la production c'est d'être eux même.” (*Les Vendredi de la Philosophie*. Emissão radiofônica. France Culture, Arquivo INA - 26/04/1970).
- ² A noção de Cinema de Grupo foi inicialmente desenvolvida em artigo do Fórum Nicarágua: “Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado”. *Revista GEMInIS*, 11(2), 159-164, 2020.
- ³ A noção de dispositivo foi densamente desenvolvida em artigo do Fórum Nicarágua: “A pedagogia do dispositivo”, publicado na Revista *Devires*, da UFMG, 15(1), jan./jun. 2018.