

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL  
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ARTHUR MEDRADO SOARES ARAUJO

CINEMA E CONTRA-MONUMENTOS: INVENTÁRIOS E CARTOGRAFIAS COM  
OLHARES (IM)POSSÍVEIS  
(OURO PRETO, MG - 2017-2022)

Niterói

2022



ARTHUR MEDRADO SOARES ARAUJO

CINEMA E CONTRA-MONUMENTOS:  
INVENTÁRIOS E CARTOGRAFIAS COM OLHARES (IM)POSSÍVEIS  
(OURO PRETO, MG - 2017-2022)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense para obtenção do título de Doutor em Cinema e Audiovisual.

Orientador  
Prof. Dr.Cezar Migliorin

Niterói, Rio de Janeiro  
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG  
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M488c Medrado, Arthur  
CINEMA E CONTRA-MONUMENTOS: : INVENTÁRIOS E CARTOGRAFIAS COM  
OLHARES (IM)POSSÍVEIS (OURO PRETO, MG - 2017-2022) / Arthur  
Medrado. - 2022.  
326 p.: il.

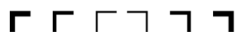
Orientador: Cezar Migliorin.  
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto  
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Território e Cinema.. 2. Pesquisa-intervenção.. 3.  
Monumento.. 4. Educação e cuidado.. 5. Produção  
intelectual. I. Migliorin, Cezar, orientador. II. Universidade  
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.  
III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



**PPGCINE**UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do doutorando **ARTHUR  
MEDRADO SOARES ARAÚJO**, na forma em  
que se segue:

Aos 16 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e dois às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **ARTHUR MEDRADO SOARES ARAÚJO** formada pelos seguintes professores doutores: Cezar Migliorin (orientador (a) - presidente da banca), Douglas Mosar Morais Resende (UFF), Clarisse Maria Castro de Alvarenga (UFMG), Wenceslao Machado de Oliveira Junior

(Unicamp), Isaac Pipano Alcantarilla (UNIFOR). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**CINEMA E CONTRA-MONUMENTOS: INVENTÁRIOS E CARTOGRAFIAS COM OLHARES (IM)POSSÍVEIS (OURO PRETO, MG - 2017-2022)**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

Destacamos o engajamento e as formas como o pesquisador transitou entre as muitas camadas constituintes da experiência dessa pesquisa-intervenção. Destacamos ainda que Arthur teve a sensibilidade para bem trabalhar com referências conceituais muito distintas, sensibilidade também para as relações com a própria escola. Por fim, a tese inspira novas formas de se pesquisar, fazer e escrever sobre cinema e educação.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO ( x ) NÃO APROVADO ( )**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Cezar Migliorin, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

**Cezar Migliorin ( Orientador )**

Douglas Morais Resende

Assinado de forma digital por Douglas Morais Resende  
Dados: 2022.12.20 17:39:06 -03'00'

**Douglas Mosar Morais Resende (UFF)**


---

**Clarisse Maria Castro de Alvarenga (UFMG)**

---

**Wenceslao Machado de Oliveira Junior (Unicamp)**

---

  
**Isaac Pipano Alcantarilla (UNIFOR)**

---

Documento assinado eletronicamente por **Wenceslão Machado de Oliveira Junior, MEMBRO DE BANCA**, em 21/12/2022, às 14:03 horas, conforme Art. 10 § 2º da MP 2.200/2001 e Art. 1º da Resolução GR 54/2017.

---



A autenticidade do documento pode ser conferida no site:  
[sigad.unicamp.br/verifica](http://sigad.unicamp.br/verifica), informando o código verificador:  
**F1DD5CD8 0CD046FE BA7FEE0A 324362BA**





## **CINEMA E CONTRA-MONUMENTOS:**

inventários e cartografias com Olhares (Im)Possíveis (Ouro Preto, MG - 2017-2022)

## **Agradecimentos**

Ao Cezar pela orientação e a banca composta por Clarisse, Douglas, Isaac e Wenceslão. A todas as pessoas que acompanharam a defesa online. E a tudo aquilo que de muitas formas constitui esse trabalho, essa experiência, e que chegam (e as vezes não) nessa escrita. Essa pesquisa então, só foi possível por uma rede de afetos que já existia e que foi se consolidando para que esse trabalho pudesse acontecer.

Começo pelas pessoas que me abrigaram nas tantas vezes que estive no rio e em Niterói. Um sofá, uma cama, um aconchego. Esses amigos e amigas talvez não soubessem, mas ali se tornavam o primeiro incentivo para seguir pesquisando. Jefferson Cunha, Dan Silva, Gabriela Boonen e Cristovão meu afeto especial, por isso e por tantas coisas mais.

Essa pesquisa é uma continuidade de um trabalho que iniciei no mestrado. Não posso deixar de agradecer a Ouro Preto e suas instituições apesar de tudo. Ao programa de educação patrimonial Sentidos Urbanos, ao IPHAN, e a UFOP). Minha relação nessas esferas constitui o espaço para a maioria das perguntas e experimentos que se lançam aqui.

Agradeço nessa jornada as muitas pessoas que mediram e acompanharam a Olhares (Im)possíveis ao longo de 06 anos. Pessoas que a sua maneira contribuírem para o desenho dessa metodologia.

Agradeço as cidades que estive enquanto realizava essa pesquisa.

Agradeço também ao Brisa, Gaya e Tukumã.

Três animais que acompanharam esse trabalho. Por me emprestarem também seu tempo, um afeto sem fala e confirmarem que nem tudo está na linguagem falada, ensinamentos primordiais para esse trabalho.

Agradeço também ao Laboratório Kumã, da UFF e ao Lapa da UFMG. A Escola Livre de Artes e a Arena da Cultura e a Escola Estadual Coração Eucarístico, em Belo horizonte. Por acolherem essa forma de pensar/agir enquanto participei de algumas de suas experiências, por me convidarem/acolherem como mediador e professor. Essas experiências não são citadas diretamente nesse trabalho, mas sinto que também compõe e contribuem para as palavras que escrevi.

A minha família e ao Paulinho. Pelo cotidiano, pelo amor, por permitir que uma vida fora da pesquisa acontecesse. Um fora importante que me ajudar a sustentar quem sou .

Fora do trabalho, agradeço aos Coletivos de Produção Cultural em Belo horizonte. Pro criarem espaços frutíferos de fuga através da festa e da celebração. Principalmente a masterplano.

A Plataforma Queerlombos me ensinou uma outra maneira de convívio, uma outra forma de estar junto. Uma maneira muito diferente de realizar eventos,



projetos, trabalhos artísticos e de pesquisa. Um showme próprio que ensina a re-existir. Meu envolvimento com essa coletividade foi fundamental para pensar e re-pensar Ouro Preto. Elas são minhas irmãs, minhas manas, e sem elas muito disso não seria possível. Em especial Freda, Vina e Túlio.

Quel e Olga. Agradeço por se envolverem e acreditarem nesse trabalho. Por compartilharem pensamentos tão importantes ao longo dessa jornada....

Agradeço ao Ivo, por uma escuta atenta.

A Tv UFOP. Ali, muito antes de pensar em pesquisar eu já conhecia a importância da comunicação, a ética com o patrimônio público e muito do que norteia a ideia de TV Pública Educativa. Ali eu aprendi um modo de trabalhar que não pode ser construído em qualquer lugar – onde afetações também podem compor a cena, onde as hierarquias muitas vezes eram diluídas. Um espaço de criação interessado no audiovisual e suas interfaces com a educação, arte e cultura. Posso dizer que além de me permitir conhecer e me relacionar com muitas camadas da cidade de Ouro Preto, a TV permitiu realmente os primeiros passos para valorização da experimentação no meu modo de trabalhar.

Ao Cezar, que orientou essa pesquisa agradeço por muita coisa, mas principalmente por me acompanhar nesse projeto deixando espaço para um liberdade criativa que ainda não havia experimentado em outro lugar.

Muitas amigas e amigos me escutaram tantas vezes nesse processo. Sou grato. Nesse contar e recontar da tese pude ir redesenhando também os percursos.

Gostaria também de saudar e agradecer aos festivais onde nossos trabalhos circularam. Espaços fundamentais para a experiência do grupo – para ampliar os horizontes de discussão. Principalmente ao forumdoc.

Devo dizer e agradecer aos diversos movimentos, experiências e pessoas que ao longo desses processos permitiram que eu me tornasse não só um pesquisador, mas um produtor, um realizador, um artista. Na realização desse trabalho foi necessário muito mais que experiência de pesquisa. Foi preciso agenciar diversas forças e esferas para que Olhares (Im)Possíveis acontecesse.

Agradecimentos especiais a Thamira Bastos e Raquel Salazar. Definitivamente essa pesquisa não aconteceria sem elas. Muito da materialidade das experiências que aparecem no texto só foi possível pois nos bastidores elas que seguravam os relatórios, elas que marcavam muitas reuniões, elas que produziam e movimentavam nas atividades do projeto que compõe essa pesquisa. Além de amigas, foram parceiras fundamentais para a realização desse trabalho.

A Escola Estadual de Ouro Preto e a escola Professor Adhlamir Santos Maia são lugares fundamentais para o trabalho . Foram espaços de encontro com as pessoas da pesquisa. Ali estivemos juntas na maioria das vezes. A essas comunidades escolares e aos estudantes que participaram desses processos

me faltam palavras. Não sei como classifica-los, pois são mais que parcerias, mais que componentes, sinto que são tão realizadores dessa pesquisa quanto eu.

Agradeço a

Alessandra Brito, Ana Clara Castro, André Nascimento, Gabriela Boonen, Angustias, Bairro Nossa senhora do Carmo, Bar Barroco, Bar do Glácio, Belo Horizonte, Bethina Medrado, Bruno Soares, Café, Chico Rei , Coletivo MICA, Vina Amorim, Diana Gebrim, Layla Braz, Fredda Amorim, Plataforma Queerlombos, Tulio Colombo, Dan Silva, Fernanda Luiza Lima, Deuses e Deusas, Encontros, Encruzilhadas, Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, Eva, Exu, FestCurtas BH, Flora Elizabeth, forumdoc.bh, CineOP, Inês Teixeira, Margareth Diniz, Jefferson Cunha, Jeane Medrado, Jeanine Medrado, João Barros, Kelly Souza, Laboratório Kumã, Lei Emergencial Aldir Blanc, Leo Lopes, Elias Figueiredo, Cezar Migliorin, Douglas Resende, Clarisse Alvarenga, Isaac Pipano, Wenceslau Oliveira, Luiza Ribeiro, Maria Clara Oliveira, Nivea , Márcia Medeiros, Mariana de Lima, Margareth Diniz, Marta Maia, Milene Migliano, Cora Lima, Carla Italiano, Mili Bursztyn, Nova York, Sophia Pinheiro, Cristovão Augusto, Natália Goulart, Neide Vaz, Nina Caetano, Niterói, Junia Torres, Glauciene Oliveira, Coletivo Mica, Olhares, Ouro Preto, Paula Lima, Pico do Itacolomy, Reinaldo Araujo, Prêmio FCS/Palácio das Artes curta de Baixo Orçamento, Raquel Duarte, Rede Kino, Reinaldo Araujo, Rio de Janeiro, Roberto Romero, Paulo Maia (com amor), Ronessa Teodoro, Suzana de Fátima Barbosa, Teresa Assis Brasil, Cintya Ferreira, Grupo Vermelho, Tereza Medrado, Associação Filmes de quintal, Turma 2018 PPGCine, TV UFOP, Viviane Cid, Yura Neto, Du Sarto, Luiz Inácio Lula da Silva.

Agradeço e dedico essa pesquisa ao grupo, componente principal desse processo: Comunidade escolar da Escola Estadual de Ouro Preto, Comunidade escolar da Escola Municipal Professsor Adhalmir Santos Maia, Davi Aloisio De Jesus Pedro, Davi Lucas Francisco do Carmo Epifânio, Fabio Damasio Sena Silva, Grace Ketyle Francisco dos Santos, Henrique Julio Romano , Hudson Monteiro Sales , Daniel Luis Francisco dos Santos Araújo, Hudson Roberto Apolinário Camilo De Moura, João Miguel Borges Santana, Junio Alberto Gomes Moitinho, Ludmilla Lopes Veríssimo, Luiz Antônio Santana Júnior , Nicolas Gabriel Lima

Barbosa , Pâmela Fernanda Fernandes Gomes, Pedro Henrique Nunes Da Silva, Rafael Santos Araújo, Railander Da Silva, Ronessa do Carmo Teodoro, Sandra Aparecida Guimarães Pires, Suzana de Fatima Barbosa, Thamira Bastos, Raquel Salazar, Quel Satto, Olga Ferreira .

Durante a realização de parte dessa pesquisa recebi bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - FAPERJ.

## Resumo

Em 2017 começamos uma série de oficinas e intervenções com o projeto Olhares (Im)Possíveis. As atividades aconteceram, em sua maioria, com crianças, adolescentes e jovens de Ouro Preto, Minas Gerais. De lá para cá experimentamos diversas formas de fazer audiovisual com grupos não profissionais, algumas vezes dentro de instituições de educação patrimonial, outras em eventos e festivais, mas principalmente com grupos em escolas públicas. Para essa tese recorta-se as experiências na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, em 2017, e na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente), em 2018, 2019, 2020, 2021 (de forma virtual) e 2022. As experiências foram escolhidas pois nelas experimentamos o cinema em momentos que as atividades aconteciam no contra-turno, sem nenhuma obrigatoriedade de participação. A partir desse recorte do trabalho com intervenções audiovisuais, onde os sujeitos participaram pelo desejo, pode-se perceber uma outra forma de lidar com o território, consigo e com o grupo. Ouro Preto é uma cidade reconhecida como patrimônio mundial da humanidade pela UNESCO, uma cidade cheia de contradições. A cidade cartão-postal é uma invenção moderna para consagrar a “arte brasileira genuína”. Porém, nas experiências com os sujeitos que vivem em suas periferias observamos uma distância aos aparatos culturais institucionalizados. Como contraponto temos nas intervenções realizadas uma série de momentos onde se fez possível criar e recriar esse território, o que evidencia essas experiências a partir de fabulações e invenções em grupo. Aqui, uma aposta nos processos subjetivos e coletivos é o que permite olhar para os encontros, os dispositivos e os resultados dos trabalhos. Nossas práticas inventam funcionamentos *contra-monumentais*. Esta é uma pesquisa-intervenção que encontra na cartografia a possibilidade de lidar com o emaranhado das experiências, que são apresentadas como uma espécie de inventário. O termo inventário foi escolhido na tentativa de disputar com a esfera institucional, que transforma a cidade em um hiper território e, assim, aproximá-lo da etimologia da palavra: invenção. Alguns desses resultados serão evidenciados como *contra-monumentos*: acontecimentos engendrados pelas práticas de intervenção/encontro que acionam dimensões temporais não cronológicas. Experiências que nos afastam de uma Ouro Preto turística onde “todo dia é histórico” e nos permite experimentar o tempo a partir de uma lógica espiralada, produzindo um tipo de saber que não é acumulativo, possibilitando fugir dos lugares onde comumente são aprisionados os sujeitos negros e periféricos. Para construir este inventário e cartografar com os grupos, apostou-se nos dispositivos de encontro. Operamos com elementos distintos para que a tese seja montada apresentando alguns textos-atlas. Por isso, escrevem essas palavras: arquivos (imagens e sons) do projeto, obras de artistas contemporâneos(as), algumas montagens das imagens produzidas pelos/as jovens, depoimentos das pessoas envolvidas e a própria vivência do processo. Aposta-se ainda no cinema e no encontro através da arte como prática de cuidado, como uma possibilidade para lidar com a *ferida colonial*.

A experimentação, através das proposições e o entrelaçamento de temporalidades nas intervenções, nos levaria a momentos que funcionam como pontos de ligação entre passado e futuro. Esses acontecimentos, no presente, operam como *contra-monumentos* em uma cidade colonial. *Contra-monumento* diz respeito as singularidades pertinentes às experiências dos sujeitos envolvidos e possibilita que algo novo seja dito em relação as sensibilidades legitimadas pelas instituições de

preservação patrimonial e cultural, e isso garante a valorização de sensibilidades periféricas, graças aos acontecimentos que são mobilizados por *encontros que permitem intensas aberturas e possibilita o trânsito entre muitos ritmos*. Nesse sentido, o *contra-monumento* diz respeito a uma série de acontecimentos/momentos que legitimam não somente as sensibilidades, mas as vivências à margem. Neste trabalho com a colonialidade o que transborda é a pulsão de vida, afastando os/as envolvidos da lógica necropolítica e aproximando da possibilidade de acessar o que está no limiar: vida e morte, arte e conhecimento, real e ficcional. O *contra-monumento* não se edifica: é um operador gerado a partir do encontro com os dispositivos que “perfura” instituições e suas dinâmicas hiper territorializadas.

**Palavras Chave:** Território. Pesquisa-intervenção. Monumento. Educação e cuidado. Cinema.

eee

CINEMA AND AGAINST-MONUMENTS: INVENTORIES AND CARTOGRAPHS WITH  
(IM)POSSIBLE LOOKS (OLHARES (IM)POSSÍVEIS)  
(OURO PRETO, MG - 2017-2022)

## **Abstract**

In 2017 we started a series of workshops and interventions with the project Olhares (Im)Possíveis. The activities mostly took place with children, adolescents and young people from Ouro Preto, Minas Gerais. Since then, we have experimented with different ways of making audiovisuals with non-professional groups, sometimes within heritage education institutions, others at events and festivals, but mainly with groups in public schools. For this thesis, the experiences at the Professor Adhalmir Santos Maia Municipal School, in 2017, and at the Ouro Preto State School, in 2018, 2019, 2020, 2021 (virtually) and 2022 are selected. because in them we experienced the cinema in moments when the activities took place after shifts, with no obligation to participate. From this clipping of the work with audiovisual interventions, where the subjects participated by desire, one can see another way of dealing with the territory, with themselves and with the group. Ouro Preto is a city recognized as a World Heritage Site by UNESCO, a city full of contradictions. The postcard city is a modern invention to enshrine "genuine Brazilian art". However, in the experiences with subjects who live in their peripheries, we observe a distance from institutionalized cultural apparatuses. As a counterpoint, we have in the interventions carried out a series of moments where it was possible to create and recreate this territory, which evidences these experiences from group fabulations and inventions. Here, a bet on subjective and collective processes is what allows us to look at the meetings, devices and results of the work. Our practices invent against-monumental functionings. This is an intervention-research that finds in cartography the possibility of dealing with the tangle of experiences, which are presented as a kind of inventory. The term inventory was chosen in an attempt to compete with the institutional sphere, which transforms the city into a hyper territory and, thus, bring it closer to the etymology of the word: invention. Some of these results will be highlighted as against-monuments: events engendered by intervention/encounter practices that trigger non-chronological temporal dimensions. Experiences that take us away from a touristic Ouro Preto where "every day is historic" and allow us to experience time from a spiral logic, producing a type of knowledge that is not accumulative, making it possible to escape from the places where black subjects are commonly imprisoned and peripherals. In order to build this inventory and map it with the groups, meeting devices were used. We operate with different elements so that the thesis can be assembled presenting some text-atlases. Therefore, these words are written: archives (images and sounds) of the project, works by contemporary artists, some montages of images produced by the young people, testimonies of the people involved and the experience of the process itself. There is also a bet on cinema and encounters through art as a practice of care, as a possibility to deal with the colonial wound.

Experimentation, through propositions and the interweaving of temporalities in interventions, would lead us to moments that function as connecting points between past and future. These events, in the present, operate as against -

monuments in a colonial city. Against -monument concerns the singularities pertinent to the experiences of the subjects involved and allows something new to be said in relation to the sensibilities legitimized by the heritage and cultural preservation institutions, and this guarantees the appreciation of peripheral sensibilities, thanks to the events that are mobilized by meetings that allow intense openings and allows the transit between many rhythms. In this sense, the against -monument concerns a series of events/moments that legitimize not only the sensibilities, but the experiences on the margins. In this work with coloniality, what overflows is the life drive, moving those involved away from the necropolitical logic and approaching the possibility of accessing what is on the threshold: life and death, art and knowledge, real and fictional. The against-monument is not built: it is an operator generated from the encounter with the devices that "perforate" institutions and their hyper-territorialized dynamics.

**Keywords:** Territory. Intervention research. Monument. Education and care. Cinema.



## Sumário

<b><i>(Im)possível: meio e sem fim. Uma transcrição.....</i></b>	<b>8</b>
<b><i>Procedimento inicial: descosturar o tempo monumental .....</i></b>	<b>13</b>
<b><i>Inventário de pesquisar. O que faz o pesquisador aí? .....</i></b>	<b>30</b>
<i>abre caminhos.....</i>	30
<i>pesquisa-propositiva: a pesquisa e seu epicentro.....</i>	32
<i>resquícios.....</i>	39
<i>cartografias.....</i>	62
<i>formar-se em grupo .....</i>	66
<i>como funciona? Premissas da pesquisa. ....</i>	68
<i>adentrar platôs.....</i>	71
<i>tempo, movimento, imagem: encontro.....</i>	73
<i>laços .....</i>	74
<i>escrita que sai da pele .....</i>	78
<i>Escrita que sai da pele: dentro e fora, com Raquel Salazar.....</i>	78
<b><i>Inventário de micro arquivos e suas potências .....</i></b>	<b>81</b>
<i>ouro preto: território e monumento.....</i>	81
<i>postais.....</i>	84
<i>testemunho: lembrança e esquecimento .....</i>	87
<i>arquivos de invenção .....</i>	91
<i>pragmáticas do encontro.....</i>	94
<i>Ano 2020: notas sobre fazer filmes num grupo.....</i>	96
<i>Da imagem-sintoma a imagem porvir.....</i>	115
<i>escrita que sai da pele: corpo e trabalho, com Quel Satto. ....</i>	119
<b><i>Inventário do cuidado e a relação com as instituições.....</i></b>	<b>127</b>
<i>montar com fragmentos .....</i>	127
<i>encontro do cinema com as práticas de cuidado.....</i>	129
<i>negociar com as instituições.....</i>	130
<i>romper com as instituições enraizadas, desterritorializar outras.....</i>	134
<i>mapa-caminhando .....</i>	135
<i>estética e política no cinema feito na escola.....</i>	147
<i>ferida colonial.....</i>	157
<i>(des)Território.....</i>	162

<i>4 pistas para um cinema de aquilombamento</i> .....	165
<i>Como funciona? criar como brincar de tomar lugar</i> .....	179
<i>dicionário de afetos: cuidado. Outra transcrição</i> .....	183
<i>escrita que sai da pele: sustentar o olhar: sem vacilar, com Olga Ferreira</i> .....	188
<b><i>Inventário do Contra-monumento</i></b> .....	<b>192</b>
<i>empenho do corpo: performance</i> .....	192
<i>Dispositivo como obra</i> .....	194
<i>Montagem - o cinema é forma que se apensa</i> .....	198
<i>Como funciona? Grupo dentro e fora da instituição na pandemia;</i> .....	201
<i>entre o ativismo, a arte e a clínica: os contra-monumentos</i> .....	204
<i>contra-monumentos e o não saber</i> .....	216
<b><i>Referências Bibliográficas</i></b> .....	<b>219</b>
<b><i>Caderno de Imagens</i></b> .....	<b>227</b>
<b><i>Anexo: Arquivo de impressão postais</i></b> .....	<b>228</b>

## **(Im)possível: meio e sem fim. Uma transcrição.**

Olhares (Im)Possíveis é um projeto que desde 2017 propõe encontros com crianças, adolescentes e jovens de cidades mineiras a partir do cinema. Um trabalho compreendido como uma pesquisa-intervenção. Uma pesquisa-propositiva rumo ao encontro, ao contato, ao contágio e ao diálogo. Ou seja, há uma aposta de que quem participe entre no *jogo*. Um jogo que também convida você que lê essas palavras: de brincar com o dentro/fora do texto no uso das notas de rodapé, percebendo também que a alta velocidade da escrita é um gesto. Um convite a contradição de conhecer um estranho-familiar, de perceber uma certa angústia. Portanto, essa dinâmica não se estabelece somente pelo desejo de quem pesquisa, mas principalmente nessas relações com o/a outro/a e do grupo com as instituições.

No dia 26 de janeiro de 2021 realizamos mais uma reunião com participantes do grupo. O encontro começou de forma estranha, repleto de silêncios e falas sem interesse. “Pode ser, tanto faz” eram coisas que ecoavam nas vozes das pessoas. A partir de um movimento vindo da coordenação a reunião tomou outro rumo e fez com que o encontro nos envolvesse em uma intensidade singular.

Na ocasião, a partir do filme CONTRA-MONUMENTO CENA #1<sup>1</sup>, muitas perguntas presentes no filme chegaram ao grupo, posteriormente outras questões vindas da coordenação pipocavam através do chat.

Todas as câmeras estavam desligadas. Essa foi uma proposta que surgiu ali na hora. Há nesse encontro uma dimensão da suspensão dos olhares. Em outros momentos, muitas vezes a maioria dos jovens estavam com a câmera desligada, mas ainda sim as quatro pessoas da coordenação permaneciam com as câmeras abertas.

Após a reunião alguns jovens desta pesquisa iniciaram um diálogo através do envio de áudios no grupo de *WhatsApp* que utilizamos como principal ferramenta de comunicação do projeto durante a pandemia. Eles comentavam sobre a intensidade da conversa e traziam para o centro da questão a elaboração sobre o (im)possível que nomeia o projeto.

---

<sup>1</sup>CONTRA-MONUMENTO CENA #1 (2021, 10') é um exercício de montagem a partir das seguintes perguntas: o que procuramos quando olhamos um mapa? Como transitar por caminhos ainda não mapeados? A invenção dos futuros é o que torna o presente possível? O que existe além da dicotomia das possibilidades do pensar? As diferenças se unem ativamente? Um pensamento que atravessa o corpo produz um corpo que pensa por si mesmo? Há limites para invenção de mundo? É possível a realidade e a invenção habitando um mesmo encontro? Os possíveis são problemas de montagem? Arquivo é sinônimo de verdade? No chat da reunião deste dia lançamos outras mais, dentre elas: qual a diferença entre impossível e (im)possível?

Algo da intensidade do encontro seguiu reverberando no grupo, um movimento inquietante do pensamento que nos permite aprender que: o (im)possível não é uma palavra para ter significado escrito, mas vivido.

A seguir, transcrevo alguns áudios destes diálogos<sup>2</sup>:

[20:55] **LUIZ:** Só fiquei encabulado. Qual a diferença daquele “trem” lá: impossível com (im)possíveis?

[20:55] **HUDSON M:** Não mano é impossível para (im)possível. (Im)possível. Porque é tipo Olhares (Im)Possíveis. Tá ligado?! Tem essa separação. Eu tô pegando viagem nessa pergunta depois que o Arthur “mandou ela”.

[20:56] **LUIZ:** Ah, sei lá. É só pra dar uma ênfase na pergunta, ou é mais impossível que o impossível que já é impossível?

[20:57] **HUDSON M.:** Não mano, eu já acho que é mais para algo impossível, porém possível. Tá ligado?! Tipo (Im)Possível.

[20:58] **HUDSON M.:** Isso é quase uma nova palavra. (Im)-Possível. *[todas as vezes que pronuncia a palavra (im)possível o trem já é impossível]*

[20:58] **LUIZ:** Mas só de ter a palavra impossível o trem já é impossível. Não tem como: o impossível já é uma coisa impossível.

[20:58] **HUDSON M.:** Sinceramente, mandar a real agora: impossível é achar o significado dessa palavra.

[20:59] **LUIZ:** *[começa a rir]* Nó não frita não...

[20:59] **HUDSON M.:** Mas eu acho que a melhor pergunta pra gente é o que significa contra-monumento. Acho que essa é a pergunta da noite: o que pra nós é ser contra-monumento. O que significa pra você isso? Como te toca essa palavra? E é isso aí mesmo. Mandeí 25 segundos de áudio.

[21:00] **LUIZ:** Huahauhau. *[Luis ri]*

**Hudson A.** *entra na conversa e comenta algumas mensagens escritas anteriormente sobre fazerem um podcast, mas não só.*

[21:02] **HUDSON A.:** Essa ideia de montar um podcast não seria ruim não, hein?! Nós iríamos matutar pra caramba, principalmente se juntássemos os mais viajados. Todo mundo aqui é viajado. Pegar os caras que são mais viajados, todo mundo que é mais viajado, nós vamos solucionar problemas da NASA, movidos por forças alienígenas.

[21:04] **HUDSON M.:** E amigo, acabou! Chegou o Hudson agora que nós vamos filosofar no grupo. Eu tô vendo aqui batalha de rima mano, só para você ver como estou filosofando.

[21:09] **HUDSON A.:** Eu tô matutando aqui para tentar falar com vocês aqui. Mas a real é que eu acabei chegando a uma conclusão muito louca, tá ligado?! Que eu não vou conseguir soltar aqui, mas eu quero que Arthur dê pra nós uma explicação literal aqui se ele puder. Eu estou ligado no nome do nosso projeto, mas eu nunca parei para matutar dessa forma sobre o nome. Só que agora eu tô aqui matutando pra caramba, tá ligado?! Sobre a questão do (Im) estar separado do possível, meio que tipo assim: numa visão que seria impossível, não quer dizer que é (im)possível e sim que é possível. Por isso está separado: olhares (im), travou ali o (im), do possível, do

---

<sup>2</sup> Também é possível escutá-los aqui: <https://youtu.be/Ws8D0WnPrLw>

possíveis. É um bagulho que faz sentido?! Pra mim está fazendo o sentido que Lagartixa (**Hudson M.**) tentou passar. Áudio de um minuto, beleza?! Eu vou mandar áudio de 3 tô nem aí, vocês que lutem. Vão matutar, vão matutar. Mas ow, Arthur, entra na história aí com a gente mano, se não nós vamos filosofar, filosofar aqui a rodo e só vamos parar de madrugada.

*continuando seu pensamento:*

[21:10] **HUDSON A.:** Acabei de ver o vídeo aqui mano. É perigoso começar a entrar a fundo nos assuntos para dialogar porque, assim, quando é coisa assim de matutar a gente sempre quer ir mais a fundo. O cara aqui é fanático nas filosofias.

[21:10] **HUDSON M. [digita]:** mano, vê o outro filme [*CONTRA-MONUMENTO CENA #1*]. É muito bom.

[21:10] **HUDSON A.:** Cara então é exatamente esse que acabei de ver. Foda! Quer matutar então vamos: quer começar a abrir a sessão? Vamos começar.

[21:11] **HUDSON M.:** Ow mano, mas essa viagem aí do "im" eu também tô matutando ela aqui. Se você for parar para pensar, impossível é uma palavra junta no dicionário, certo?! Vamos ver aqui, eu vou pesquisar.... Marca aí que logo menos eu mando outro áudio.

[21:13] **HUDSON M.:** Mano, só para você ver que a gente vai entrar num universo que a gente só vai parar daqui há três semanas, (im)possível nem existe no dicionário. Essa palavra, mano, é nossa. É uma coisa nossa. Se você for parar pra pensar agora eu tô inspirado com essa palavra. Porque ela no final pode ser um significado nosso, tá ligado?! Qual é o significado de impossível (lê o dicionário): que, ou, o que não pode ser, existir ou acontecer. Que ou o que é difícil demais de fazer ou conseguir. Que isso Zé! Tá ligado?! (Im)possível pode ser uma coisa que é sim difícil de fazer e conseguir, mas é possível. Porque a gente tem a gente, tá ligado!? E a gente é um grupo muito forte. E sei lá, essa palavra pode ser uma coisa nossa no fim da história.

[21:16] **HUDSON A.:** Então mais ou menos pelo que você acabou de dizer aí. A palavra (im)possível seria meio que uma palavra de criatividade. Onde a palavra (im)possível serve para se criar o que você quiser. Já que ela é uma palavra que condiz com o que pode, com o que não pode. Com o que existe, com o que não existe. Então o sentido da palavra (im)possível não deveria de ser que é [impossível]. Que não tem como fazer de jeito nenhum [mas] que é possível de fazer. E da forma que você quiser.

[21:18] **HUDSON M.:** Eu acho que é tudo uma questão de querer, mano. Se você quiser, você consegue. No final é isso. (Im)Possível não é uma palavra para ter o significado escrito mesmo, é um significado vivido. Essa palavra é diferenciada de todas as outras, na minha opinião.

[21:20] **HUDSON A.:** Se a ideia for mesmo essa, olhando por esse lado até que faz sentido o contexto. Porque a gente fez um filme, um curta, onde a gente criou a nossa história. Onde a gente criou no nosso filme a nossa estética, a nossa história e a nossa vivência. Não é um bagulho que já existe, a gente criou. Como que já existe um lagartixa com a história do Lagartixa? Não existe, você criou, porque é sua. Como existe um Luís? Um Arthur? Um eu ou qualquer outra pessoa? Não existe, a gente criou. A gente criou um bagulho que é (im)possível porque não tinha. A gente foi lá e fez a estética nossa, vamos dizer assim. A gente criou uma coisa nossa.

Aí... tô em Nárnia já, tá ligado?!

[21:20] **HUDSON M.:** E tipo isso mesmo mano, é uma parada nossa. Ninguém mais tem isso, é nosso. Essa palavra quem mais pensaria em falar. (Im)possível. Eu acho difícil.

[21:20] **HUDSON A.:** Isso é sim uma marca registrada mesmo do projeto. Porque é algo que é nosso mesmo.

*Digito respondendo o que eles definiram.*

**HUDSON M.** *[digita]:* algo im-possível é algo impossível porém possível kkkkkk é algo nosso.

Os meninos elaboraram a partir dessa experiência a dimensão da criação de si e uma estética. Criamos a nossa história e estética e isso tem uma relação muito próxima com o (im)possível. “Não existe, você criou, porque é sua. [Não existe] Um eu ou qualquer outra pessoa? Não existe, a gente criou.”

Penso, também, que o filme <sup>3</sup>(roteirizado e montado pela coordenação a partir dos arquivos do grupo) funciona como um momento importante onde se organizam coisas, justamente porque elas aconteciam. A insistência em repetir algumas perguntas ao longo dos 5 anos de projeto, permitiu que as questões colocadas fossem elaboradas em níveis discursivos. Mais uma vez se constituiu ali um certo tipo de produção de conhecimento, um conhecimento que respeita também o seu não-saber e por isso está diretamente atrelado à criação. A criação coletiva do grupo permite o (im)possível, a condição de possibilidade separada pelo parêntesis. O filme é um momento, mas nós fizemos isso outras vezes.

“(Im)Possível não é uma palavra para ter o significado escrito mesmo, é um significado vivido.” Os acontecimentos que compõem essa tese têm uma relação

---

<sup>3</sup> Em 2022, exibimos o filme no FestCurtas BH. Na ocasião ele ganhou uma sinopse escrita por Alessandra Brito: “O curta nos move por exercícios de mapeamento a partir da criação de imagens. Com frescor e coragem na montagem, ilumina a força das práticas pedagógicas (práticas de liberdade) experimentadas com o cinema. Questionamentos se lançam à audiência, tensionando as possibilidades de invenção com o audiovisual, ao passo que imagens/palavras enfrentam a cartografia oficial da cidade de Ouro Preto, que negligencia existências, territórios, experiências. (Alessandra Brito)”. Neste festival o filme ganhou uma menção honrosa do Juri Oficial da Competitiva Minas, composto por Edinho Vieira, Filipe Carnevalli e Yasmine Evaristo. No texto lido na premiação encontramos as seguintes palavras: “E quando a comunidade se expressa através da imagem, o cinema se torna um espaço de encontro, uma prática de cuidado. Algo que aprendemos tão gentilmente com o filme-projeto CONTRA-MONUMENTO CENA #1, do coletivo Olhares (Im)possíveis, merecedor da menção honrosa pela potência de sua inventividade. Suas imagens indisciplinadas, que também desafiam as regras, não escondem as contradições do real. Pelo contrário, as escancaram, tensionam seus limites, e as transformam em provocação. RACHOCRACIA (filme de Artur Ranne, vencedor da competitiva) e CONTRA-MONUMENTO CENA #1, obrigado por nos lembrarem que, para quem está no corre, todo silêncio é fala, toda quebrada é mundo, todo minuto conta, e toda vida importa.”

direta com a experiência vivenciada pelo grupo ao longo dos processos do projeto. Experiências que nos colocam em constantes deslocamentos e nos fazem experimentar uma diversidade de ritmos ao longo dessa jornada que começou em 2017. A última reunião transcrita retoma o início, em voltas espiralares que constituem o epicentro desses encontros, retornamos ao nome do projeto. E também a abertura desta tese. Adiante espero fazer perceber como em outras vezes o (im)possível nos coloca em relação aos *contra-monumentos*.

## 1. Procedimento inicial: descosturar o tempo monumental

“Por seres tão inventivo e pareceres contínuo,  
Tempo tempo tempo tempo,  
és um dos deuses mais lindos...  
Tempo tempo tempo tempo...”  
Oração ao Tempo – Caetano Veloso

Caetano Veloso canta e ora ao tempo. Em sua canção<sup>4</sup> afirma um tempo que parece contínuo, mas é inventivo. É justamente a inventividade de um tipo de tempo – que agora não é mais Cronos – que interessa costurar aqui, um tempo desenhado pela criação coletiva de um grupo –.

Não é começo. Ou “o fim está no começo”, como iremos aprender adiante. O início não tem fim. Mas, é o início que se enuncia aqui, voltando ao nome dado ao projeto em 2017 que permite falar das espirais dos tempos do (im)possível.

Um tempo que se nomeie em um continente, África. Nunca pisei lá. Mas já estive na Bahia e ali, durante uma cerimônia de lavagem da escadaria do Senhor do Bonfim, amarrei uma fita realizando um pedido para cada nó. Um deles era para que essa pesquisa de doutorado acontecesse. Quatro anos depois retornei ao mesmo lugar, amarrei novamente uma fita, fiz mais três pedidos e pedi que conseguisse terminar esse trabalho. Esbarramos na primeira contradição: desejar terminar o que pode não ter fim.

Aqui começa o que ainda não terminou. Abro caminho para o início do fim de algo que criamos e que de suas memórias não mais poderemos abrir mão, tampouco dos ensinamentos. Falo da produção de um tipo de saber que nem eu, nem o grupo, muitas vezes conseguimos nomear. Aqui escrevo sobre algo que já está em movimento dentro de uma constante espiral do tempo. Falei da Bahia talvez por ser um território diaspórico importantíssimo para esse país. Mas falarei mesmo deste outro tão importante território: Ouro Preto.

Nos encontramos em diáspora e aqui localizo em quais encruzilhadas<sup>5</sup> se dão os desejos dessa pesquisa para esbarrar no conceito de espiral do tempo. Leda Maria

---

<sup>4</sup> "oração ao tempo", Cinema Transcendental, 1979.

<sup>5</sup> Me aproprio do termo utilizado por Quel Satto em sua dissertação “A encruzilhada da Educação Audiovisual: tempos e espaços, encontros e potencialidades” defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da UFOP, e que utiliza como matéria prima algumas experiências do projeto Olhares (Im)Possíveis. Quel, ao falar da imprevisibilidade do cinema na escola, ensina que: “é nessa imprevisibilidade que se vislumbra a encruzilhada, no intangível da experiência da educação audiovisual. Nos movimentos de significação e ressignificação, no entendimento do que se pensa e na mudança de ideia, no trabalho coletivo que também é individual e vice-versa, na criação de imaginários e tentativas de captura dos momentos, na câmera que olha e no olho que vê. A



Martins é rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte. Também é professora, teórica e pensadora. Ela nos conta dos movimentos de um tempo que em seu texto está em espiral. Isso abriu caminhos para entender muito do que percebia e sentia no contato com tantos e tantas, meninos e meninas, negros e negras, das periferias das Minas Gerais. Leda durante a apresentação de seu último livro, performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela, propõe:

como possibilidade epistemológica a ideia de que o tempo, em determinadas culturas, é local de inscrição de um conhecimento que se grava no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade, conhecimentos estes emolduradas por uma certa Cosmopercepção e filosofia.<sup>6</sup>

Nos escritos de Leda podemos encontrar uma percepção do tempo experimentado como movimento, um movimento liberado da dimensão cronológica. Este é um tempo descontínuo, o que se opõe a tradição ocidental aristotélica e por isso tem em seu princípio básico não o corpo como repouso, mas, sim, em movimento. Leda nos diz: "Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem."<sup>7</sup>

No epicentro deste trabalho memória e imagens se refletem construindo outras possibilidades para os sujeitos envolvidos. Não é sobre a lembrança de um passado de sofrimento ancestral, tampouco sobre o esquecimento da história oficial, mas é, principalmente, sobre imagens e memórias remontadas, fabuladas e forjadas através da experiência de encontros em grupo. É sobre fazer chegar à superfície éticas e modos de vida que surgem no acolhimento, nos encontros que atravessam nossos corpos, enquanto atravessamos a cidade. É sobre *espaços percíveis de liberdade* para sujeitos racializados que habitam na segunda cidade com maior população negra do país.

---

encruzilhada se dá entre a boca que fala e o ouvido que escuta, no corpo que age sobre a realidade e por ela é afetado. Nas histórias que os sujeitos criam, mas também naquelas que carregam em si." (VILELA, 2022, p.12).

<sup>6</sup> (MARTINS, 2021, p.22)

<sup>7</sup> Ao apresentar a ideia geral de seu livro, que tem os capítulos nomeados como composições, Leda nos diz: "as composições que seguem visam contribuir para a ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que tem como princípio básico do corpo não repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem." (MARTINS, 2021, p. 23)

Castiel Vitorino Brasileiro nos conta que “A liberdade de uma vida racializada depende do seu desejo de lembrar daquilo que se esqueceu.”<sup>8</sup> É por isso que talvez o grupo tenha me ensinado a vagar nas espirais da lembrança e do esquecimento. É talvez justamente aí que tenhamos encontrado espaço para a criação, partindo do: criar fugindo do caminho que nos leva à morte; criar operando com o inconsciente; criar escapando a representação e criar superando as *imagens-sintoma*. Nesse sentido, podemos então apontar que alguns resultados só foram possíveis porque nossa criação nos afasta radicalmente do tempo monumental, nos esquiva do tempo cronológico, e estar refém do tempo cronológico traz sofrimento ao ser racializado. Castiel escreve que:

contudo, o sofrimento cotidiano de ser racializada/o não é refém da lembrança de um passado colonial, mas sim refém do tempo cronológico que organiza e é organizado pela colonialidade no presente vivido por essas existências; e no passado que as integram e no futuro cronológico que farão parte. Todo o sofrimento vivenciado por uma pessoa negra, por “ser negra”, é um sofrimento de viver o tempo cronológico. O trauma racial é a experiência cotidiana de viver o tempo cronológico, que é o tempospaço onde a raça torna-se possível e preciso.<sup>9</sup>

Assim, o grupo é um tempo-espaço onde a raça não é preciso, nem precisa. O grupo é também um tempo-espaço efêmero, uma possibilidade de liberdade.



---

<sup>8</sup> Ver em: <https://ehcho.org/conteudo/exutrancauadasalmas>

<sup>9</sup> Ver em: <https://ehcho.org/conteudo/exutrancauadasalmas>



Certa vez, durante uma troca de imagens no grupo de mensagens instantâneas, Exú veio ao grupo em imagem. Evocando um outro tempo, abrindo caminhos para outras direções. Retomo Castiel, que afirma: “a liberdade só acontece no *tempo exusiático*, que é uma temporalidade cíclica e espiralada para todas as direções. Então acredito na liberdade como experiência efêmera que produz um tempo espaço efêmero.”<sup>10</sup>

Não é essa imagem, nem a cor da pele da maioria das pessoas que participam do grupo que evocam a ancestralidade como uma questão a ser pautada nessa pesquisa. Mas talvez seja o território de Ouro Preto. Fato é que ela se faz presente: quando encontramos uma das avós que iniciou a horta escolar, no documentário “Plantando Memórias”; ao escutamos conversas sobre a importância das famílias e vemos a mascote da família (galinha da avó de um dos jovens); ou no potente plano em que Rafael – um dos participantes do grupo – toca berimbau enquanto Grace, sua companheira, canta “O Navio Negreiro”, do grupo “Abadá Capoeira”.

*“Que navio é esse  
que chegou agora  
é o navio negreiro  
com os escravos de Angola*

---

<sup>10</sup>Castiel Vitorino Brasileiro, para a plataforma EhCho em 2020. Disponível em: <https://ehcho.org/conteudo/exutrancauadasalmas>

*vem gente de Cambinda  
Benguela e Luanda  
eles vinham acorrentados  
pra trabalhar nessas bandas  
Que navio é esse  
que chegou agora  
é o navio negreiro  
com os escravos de Angola”*

Na espiral do tempo da escrita desse texto voltamos a Leda, que sobre ancestralidade nos diz: “a ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e em tudo incide.”<sup>11</sup> Ela nos conta de um tempo ancestral, que não respeita os limites de progressão, que não rotaciona em direção ao fim e ao *páthos*.

O tempo ancestral não se contém nos limites de uma linearidade progressiva, em direção a um fim e a um *phátos* inexauríveis, e nem se modula em círculos centrípetos fechados de repetições do mesmo. Em suas espirais tudo vai tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, não é inerte ou paralisante, mas que cineticamente se refaz e se acumula no Mar-Oceano indeterminado do tempo ancestral, o tempo Kalunga, o tempo de Nzâmbi e de Olorum, um em si mesmo, íntegro e pleno, cuja recheada por instâncias de presente, de passado e de futuro, sem Elisão, sem forclusão, sem sobressaltos, sem fim dos tempos. Um tempo espiralar. (MARTINS, 2021, p.206)

O tempo espiralar-ancestral apresentado por Leda se mistura com o tempo que liberta, o sujeito do tempo cronológico mencionado por Castiel. Um tempo que não só repete e remonta o passado, mas também funda algo novo. Um tempo que nos possibilita outro tipo de relação com o saber em movimento. Um tempo “sem fim dos tempos” em que podemos nos aproximar da ideia de *mundo zero* de Achille Mbembe, que acaba de chegar nessa conversa.

Para apresentar o *mundo zero*, o autor inicia seu pensamento justamente com a imagem de um zoológico para pensar “a vida sob o signo da raça”<sup>12</sup>. Para esse autor o procedimento que leva um animal ao zoológico parte primeiro da captura, que gera um espaço de confinamento. Em seguida uma interdição implícita, já que o bicho só será morto em condições extremas e não servirá como caça (comida). Por fim, a não domesticação, “um leão não é criado como um gato”, e por isso não compartilha o mundo íntimo dos humanos. Mbembe fala de uma suspensão: “É essa distância que permite a exibição. Na verdade, a exibição só faz sentido na separação que existe

---

<sup>11</sup> (MARTINS, 2021, p.204).

<sup>12</sup> (MBEMBE, Achille, 2020. p.180)

entre o espectador e o objeto exposto. De resto, o animal vive num estado de suspensão”<sup>13</sup>. Em seguida aproxima a ideia de suspensão à dinâmica de regimes coloniais onde negros “expostos em zoológicos humanos no ocidente ao longo da história não eram animais nem objetos”<sup>14</sup>, afirmando que a distância entre o animal e seu mundo, ou o mundo dos homens e seus objetos, ainda funciona como lei em nossos tempos, pois a lei do nosso tempo é a lei da economia. O *mundo zero* escapa do entendimento da apreensão dentro da linearidade de um tempo intrinsecamente capitalista.

O mundo zero é um mundo cujo futuro é difícil de imaginar, justamente porque o tempo de que é tecido dificilmente pode ser captado por meio das categorias tradicionais do presente, do passado e do futuro. Nesse mundo de escombros e tons crepusculares, o tempo oscila constantemente entre seus diferentes segmentos. Vários tipos de trocas conjugam termos que estamos acostumados a contrapor. O passado está no presente. Não necessariamente o redobra. Mas ora nele refracta, hora se imiscui em seus interstícios, isso quando não volta simplesmente a superfície do tempo, que acossa com sua monotonia, que tenta saturar, tornar ilegível. O Carrasco está na vítima. O imóvel está no movimento. A fala está no silêncio. O início está no fim e o fim está no meio. E tudo, ou quase tudo, é entrelaçado, impermanência, dilatação e contração. (MBEMBE, 2021, p.183).

Interessa aqui, principalmente, o que a experiência desta tese – o que fizemos nesse trabalho e nos encontros com o grupo – pode trazer à “superfície do tempo”. O *mundo zero* tangencia a possibilidade de criar com a própria contradição, já que na verdade a contradição nem existe. Podemos pensar, concordando com a perspectiva do autor, que passado e futuro, início e fim, são nomeações próprias de um tempo cronológico, portanto, monumental. Acolher um certo tipo de contradição nos desvia da culpa e pode nos aproximar de uma ética coletiva, construída em grupo. Sendo assim, uma “Uma política da amizade”<sup>15</sup> que faz frente às “Políticas da Inimizade”<sup>16</sup>. O *mundo zero* pode ser o (im)possível.

O *mundo zero* pode ser “quando o sol aqui não mais brilhar”<sup>17</sup> e encontrarmos com a falência da negritude e reconhecermos nossa ancestralidade interespecífica<sup>18</sup>. Castiel nos ensina que: a ideia de raça que institui a negritude é um delírio da

---

<sup>13</sup> (ibid., p.180)

<sup>14</sup> (MBEMBE, Achille. 2020. p. 180)

<sup>15</sup> MIZOGUCHI, Danichi Hausen. **Amizades contemporâneas: inconclusas modulações de nós**. 2013. 220 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

<sup>16</sup> MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. São Paulo. N-1, 2021.

<sup>17</sup> BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: N-1 Edições, 2022. 112 p.

<sup>18</sup> (BRASILEIRO, 2022, p.21)

branquitude. Não é possível conhecer a escuridão iluminando-a com uma luz branca. Um mundo onde a contradição permite dizer sobre uma experiência de cura que não é a cristã, mas um “espaço perecível de liberdade”. Essa pesquisadora macumbeira, que também transita e transmuta suas experiências na clínica e nas artes, realiza uma crítica ao “enegrecimento racial no Brasil”<sup>19</sup> ao delimitá-lo como a “busca por um novo lugar na plantation”.<sup>20</sup> Castiel nos diz:

Não que eu acredite em espaços perecíveis de liberdade como situações geográficas límpidas das memórias de violência que possibilitam esta crítica que lhes faço, pois os elaboro como templos e zonas de transmutação destes fatos horripilantes que são as violências raciais. Espaços perecíveis de liberdade não são instituições religiosas, mas delimitações geográficas que se instauram apesar das noções modernas, os países. (BRASILEIRO, 2022, p.27)

Podemos entender os *espaços perecíveis de liberdade* como acontecimentos que se dão em encontros que se constituem de temporalidades distintas. Encontros que são as próprias dobras, o que permite entendê-los como acontecimentos<sup>21</sup>, que se dão em práticas não discursivas, mas que podem chegar, em grupo, a uma elaboração. Mas que também estão no silêncio, num *camerar*, numa história de vida, no ato de circular em outros espaços, e por estar em grupo constitui sempre um território para que o grupo possa co-criar. Criar e se criar, coletiva e individualmente.

Espaços onde a cor não é precisa, onde a arte não funciona respeitando as lógicas instituídas de regimes representativos ou éticos<sup>22</sup>, mas como bem nos disse Hudson “*espaços que permitem criar a nossa estética, e operar a partir do seu regime*”. Um regime onde não exista uma régua, ou nada que legitime aquele trabalho/obra. Onde cada trabalho precisa inventar os modelos de legitimação – sabemos que geralmente esses movimentos de legitimação de trabalhos (nas artes) ocorrem em ambientes paradigmáticos: museus e galerias –.

---

<sup>19</sup> (BRASILEIRO, 2022, p.27)

<sup>20</sup> (ibid., p.27)

<sup>21</sup> Ele não é nem bom nem ruim, ele apenas funciona como um refrator de raios. Como se houvesse um curso para todos os processos andando em comunhão – econômicos, sociais, políticos, subjetivos - mesmo que pleno de problemas, de repente esse fecho que luz encontra um prisma, um cristal que inviabiliza as conti-nuidades homogêneas. (MIGLIORIN, 2013, p.41)

<sup>22</sup> Sobre "revolução estética" e o abandono do regime representativo da arte Rancière nos diz: “E o que chamei há pouco de revolução estética é exatamente isso: a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”. (RANCIÈRE, 2009, p.25)

Porém, ao que tudo indica o que queremos aqui, em consonância com as premissas teórico-poéticas que anunciamos é justamente um *antimuseu*<sup>23</sup>. Antes de adentrar a essa noção de Achille Mbembe, esse texto espirala ao décimo encontro com o primeiro grupo deste projeto, ainda em 2017, durante uma visita "mediada" ao Museu da Inconfidência, localizado na Praça Tiradentes, um dos principais pontos turísticos da cidade de Ouro Preto. Escrevi sobre este encontro em minha dissertação:

antes de entrarmos no museu, quando avistaram os guardas responsáveis pela segurança do prédio, uma das crianças veio até mim e disse: "os canas vão me pegar, eu não trouxe identidade". Informei que não era necessário RG para participar da ação e que estava tudo certo. Mais uma vez a questão da autoridade se fazia presente. Essa questão também ficou nítida na fala inicial da responsável por conduzir a visita: "Não pode falar alto, não pode tocar em nada e não pode correr, se não o guarda chama a atenção", ela disse. Na primeira sala, que continha algumas peças sacras, ao conversarem sobre as obras um dos meninos interrompeu e perguntou: "cadê os escravos? Foi informado que veriam os utensílios utilizados na época da escravidão em uma sala mais adiante. Em uma outra sala haviam dois quadros: "A morte dos justos" e "A morte dos pecadores". As obras foram "lidas" para as crianças, sem nenhuma abertura para que elas participassem. Após a explicação, a responsável fez uma pergunta que, sinceramente, me fez tremer por dentro: "e vocês? Preferem a morte dos justos ou dos pecadores?". (MEDRADO, 2018, p. 97).

A pergunta de Hugo sobre os escravos<sup>24</sup> não demonstrou interesse na pessoa do museu que conduzia a atividade. Pelo contrário, a resposta evidenciava que a presença de pessoas escravizadas seria apresentada, porém a partir de utensílios utilizados para domesticação, punição e tortura dos negros trazidos de África. *Antimuseu* diz respeito a um questionamento da presença da história da escravidão nesses espaços<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> MBEMBE, Achille. Políticas da Inimizade. São Paulo. N-1 Edições, 2021.

<sup>24</sup> "Por 'escravo' se entende um termo genérico que abrange diversas situações e contextos que foram amplamente descritos por historiadores e antropólogos. O complexo escravagista atlântico, no coração do qual se encontra o sistema da plantation no caribe, no Brasil ou nos Estados Unidos, foi um elo evidente na constituição do capitalismo moderno. Esse complexo atlântico não produziu nem o mesmo tipo de sociedades nem os mesmos tipos de escravos que o complexo islâmico-transaariano. E esse há algo que distingue os regimes da escravidão transatlântica das formas autóctones de escravidão nas sociedades africanas pré-coloniais, é definitivamente o fato de que essas jamais foram capazes de extrair de seus cativos uma mais-valia comparável à que era obtida no novo mundo". (MBEMBE, 2020. p. 185)

<sup>25</sup> Achille Mbembe nos diz: "sendo assim, não é desejável que essa figura - ao mesmo tempo estrume e lodo da história - entre no museu. Além disso, não existe museu nenhum capaz de acolhê-lo. Até hoje, a maioria das tentativas de encenar a história da escravidão transatlântica nos museus existentes brilhou pela vacuidade. O escravo figura ali, na melhor das hipóteses, como o apêndice de outra história, uma citação no fim de uma página dedicada a outra pessoa, outros lugares, outras coisas. De resto, assim que o escravo realmente entrasse no museu tal como existe hoje, o museu deixaria automaticamente de ser um museu. Ele cancelaria seu próprio fim e, nesse caso, teria que

No museu as "humanidades subjugadas ou humilhadas" sempre obedeceram às regras que incluíam violações. Não recebendo o mesmo tratamento das humanidades ditas "conquistadoras". Mbembe enfatiza que historicamente espaços institucionais de arte, como os museus, nem sempre acolheram de forma incondicional as muitas faces da humanidade. De modo inverso, pelo menos desde a era moderna, o Museu tem sido um espaço de segregação.

Uma lógica de segregação ou de triagem que se agrega, para o intelectual, a lógica da atribuição, onde "a convicção primordial é que, tendo diferentes formas de uma unidade produzida diferentes objetos e diferentes formas de culturas, essas deveriam ser alojados e exibidas em lugares distintos, dotados de estatuto simbólicos diversos de desiguais." <sup>26</sup>

Mbembe nos lembra que "uma das funções do museu também seria a produção de status, múmias e fetiches" <sup>27</sup>, objetos desconectados de seu sopro vital e remetidos à inércia da matéria. Para conquistar seu lugar de direito em um museu, pessoas escravizadas precisam que suas forças vitais sejam liberadas das lógicas de fetichização e mumificação. Portanto, o museu se configura então como um espaço que neutraliza e domestica forças, que antes de adentrar esse espaço estavam vivas<sup>28</sup>.

O *antimuseu* não é uma nova forma de instituição, pelo contrário, mas a possibilidade de um lugar diferente: "o da hospitalidade radical". Um lugar de refúgio, repouso e asilo incondicional. Uma possibilidade para os "condenados da terra"<sup>29</sup>, as pessoas que vivem na pele o sistema que constitui nossa história na modernidade, " história essa que o conceito de arquivo se esforça para abarcar".<sup>30</sup>

Ouro Preto é uma cidade monumento. O patrimônio da humanidade que se configura como museu a céu aberto. Diante disso, paira a pergunta: qual o lugar para esse trabalho que realizamos com o grupo? Se essa tese lida com os *contra-*

---

ser transformado em outra coisa, outro lugar, outro cenário, com outros arranjos, outras designações, até mesmo outro nome". (MBEMBE, 2020. p. 185-186)

<sup>26</sup> (MBEMBE, 2020, p.186).

<sup>27</sup> (ibid., p.186)

<sup>28</sup> Achille Mbembe apresenta a ideia que a ausência dessa figura nos museus, poderia então permitir que sua presença siga operando justamente a partir de uma ausência: preservando a dimensão espectral dessa figura. O autor escreve: "O escravo deve continuar a assombrar o museu tal como existe hoje, por meio de sua ausência. Ele deve estar em toda parte e em lugar nenhum, suas aparições sempre sob a forma de invasão e nunca de instituição"(MBEMBE, 2020. p.187).

<sup>29</sup> FANON, Frantz. (1968). **Os Condenados da Terra. Rio de Janeiro**, RJ: Editora Civilização Brasileira.

<sup>30</sup> (ibid., p.188).



*monumentos* é contra o que que estamos nos posicionando? Os jovens, na mesma reunião da abertura deste texto nos ajudam a começar a esboçar uma resposta:

**HUDSON:** sim, mas olha por exemplo a primeira pergunta do filme: o que procuramos quando olhamos um mapa? *[repete a pergunta para Luiz]* O que procuramos Luiz?

**LUIZ:** lugares, e o que mais apareceu *[no filme foram]* paisagens, então tá procurando contra-monumento, tá procurando o que? Lugares. Mas contra, então eu não entendi. Contra querendo ou não é contra alguma coisa.

**HUDSON:** é só a gente achar uma coisa pra ir contra, simples.

**LUIZ:** mas ele também falou sobre cultura aí.

**HUDSON:** Sim, é a gente focar nisso. O que é um monumento? É algo importante não é? Monumento histórico, monumento histórico de Ouro Preto. Então eu acho que é a gente focar nisso. Porque: quem construiu o monumento? Isso que eu acho que é ser contra o monumento, porque quem construiu não foi quem planejou.

**LUIZ:** ou pode ser uma oposição, tipo: quem construiu o monumento foram os escravos. quem mandava nos escravos eram os portugueses.

...

**LUIZ:** eu acho que tipo assim, eles não querem que a gente conheça nossa própria história pra não saber o que aconteceu

*[Hudson falando ao mesmo tempo]*

**HUDSON:** exatamente mano, eles apagam a nossa história...

**LUIZ:** porque querendo ou não a gente quer saber o que aconteceu com nossos antepassados eles não querem que a gente saiba porque eles sabem que querendo ou não a gente vai criar...

**HUDSON:** a gente vai se revoltar mano...

**LUIZ:** é ...

**HUDSON:** se a gente souber tudo que a gente já passou no brasil a gente vai se revoltar. A gente vai falar: porra, 500 anos que a gente tá aqui nessa merda desse país e continua a mesma porra. nunca mudou.

**LUIZ:** é isso aí mesmo ....

**HUDSON:** é aquela famosa palavra, a, como que é mesmo?! A escravidão escondida, algo assim é... não sei como falar, é tipo: tá escravizando mas sem falar que é escravizado.

*[silêncio]*

Vale lembrar que o contra – que neste trabalho precede o monumento – é justamente a oposição ao tempo monumental, não somente contra a materialidade das construções monumentais e tampouco diz sobre edificar algo novo. Esbarraremos nessa questão algumas vezes durante o trabalho e principalmente na última parte dessa tese. Sigamos pensando a dimensão do tempo.

Em “Tempos Modernos: arte, tempo, política”<sup>31</sup>, Jacques Rancière diz que a emancipação “é, em primeiro lugar, uma reconquista do tempo, uma outra maneira

---

<sup>31</sup> RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos arte, tempo, política**. São Paulo: n-1, 2021.

de habitá-lo”<sup>32</sup>. E para seguir descosturando o tempo monumental, talvez tenhamos que adentrar a essa ideia. Rancière nos conta que para Joseph Jacotot existem dois tempos. Um “tempo normal, da pedagogia”<sup>33</sup>, dividido em partes ou etapas que devem ser percorridas seguindo uma ordem correta. Um tempo que parte de uma “simplicidade originária” e está adaptado a um “estado de ignorância” que só depois alcança a “complexidade do saber”<sup>34</sup>.

Mas há um tempo que se opõe a essa lógica, o tempo da emancipação. Essa modalidade de tempo não conhece o “ponto zero da ignorância”, muito menos os “termos fixos da progressão”. Este tempo desconhece uma ordem fixa das etapas pois nessa dinâmica reproduziria o “saber reservado ao mestre”. O tempo da emancipação, pensado com esse autor, nos remete a “um tempo Novo, que pode partir de qualquer ponto singular a qualquer momento e se estender a direções imprevisas enquanto inventa, a cada passo, suas próprias conexões.”<sup>35</sup>

Rancière está nos levando ao tempo do mestre ignorante<sup>36</sup>, aquele que ignora a diferença entre ativo e o passivo. Um mestre que nos apresenta um tempo da “coexistência que recusa a posição entre dois tipos de sucessão, um tempo comum aos humanos ditos ativos e aos ditos passivos”<sup>37</sup>. Refutamos a ideia de que o tempo é uma seta que se expande do passado para o futuro, justamente para perceber outras possibilidades de agenciamento com a noção de tempo. O autor nos lembra que o tempo “é também, e antes de mais nada, um meio em que se vive. Uma forma de partilha do sensível, de distribuição dos humanos em duas formas de vida separadas: a forma de vida dos que têm tempo e dos que não têm”.<sup>38</sup>



---

<sup>32</sup> (RANCIÈRE, 2021, p.35)

<sup>33</sup> (ibid., p.39)

<sup>34</sup> Um caminho em que: “pressupõe num dia que sobrevoa o conjunto do processo e, conseqüentemente, conhece a ordem das etapas e a capacidade do aluno de cumpri-las”. Esse caminho que leva da ignorância ao saber deve, ao mesmo tempo, levar da desigualdade a igualdade, mas, na verdade, ele reproduz ininterruptamente uma desigualdade, existente entre duas maneiras de ser no tempo. (RANCIÈRE, 2021.p39)

<sup>35</sup> (RANCIÈRE, 2021, p.40)

<sup>36</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>37</sup> (ibid., p.42)

<sup>38</sup> (ibid., p.55-56)

A intenção dessa pesquisa e dessa escrita é acreditar que seja possível atravessar e ser atravessada/o por uma série de intervenções. Aqui falo de práticas do encontro que esperam o inesperado: acontecimentos. Uma série de intervenções para que cortes e dobras (muitas vezes vindos de fora) provoquem e façam aparecer na superfície os redirecionamentos dos funcionamentos de um tipo de território: uma cidade colonial.

A intervenção<sup>39</sup>, em um primeiro momento, acontece através de uma série de oficinas, depois coordenando um grupo de cinema na escola pública que durante a pandemia operou nas redes através de vídeo-chamadas no formato de um cinema de grupo<sup>40</sup>. Para a realização do filme *Ano 2020*, que se constitui como um território para o grupo, enviamos câmeras portáteis para que cada participante passasse um dia registrando o que quisesse.

Entendendo esse “coordenar” justamente como forma de trazer o que está fora. Não para resgatar nada, como já disse em algum momento. O cinema aqui é a metodologia, “é o como”. Interessam-nos os funcionamentos da intervenção. Para isso, os questionamentos que aqui interessam são: o que esse grupo produz? E o que se produz em grupo? O cinema é o que nos permite encontrar o grupo, produzir nossa coletividade, independente da produção de filmes, ainda que na experiência com *Ano 2020* o filme tenha acontecido a partir de um desejo do próprio grupo.

Tenho entendido este trabalho como uma pesquisa que vai se desenhando de forma ingênua, onde as emoções e as sensibilidades operam na construção desses inventários. O texto é como o lugar onde somos contaminados pelas mudanças que acontecem na passagem da infância para a adolescência.

Formamos um grupo, um grupo que se iniciou fazendo-se cinema para cuidar da horta. Mas também olhou com cuidado para diversos outros espaços da cidade, inclusive a própria escola. Aqui apostamos na redefinição de noções importantes, justamente para abrir outros caminhos na lida com alguns conceitos que convencionalmente poderiam nos aprisionar como: o mapa, o documento, o cartão-

---

<sup>39</sup> Com base no trabalho realizado anteriormente na UFOP, escrevemos um artigo que dimensiona o que tangencia essa forma de pesquisar. Ver: MEDRADO, Arthur; DINIZ, Margareth. APOSTA CONTEMPORÂNEA DE PESQUISA-INTERVENÇÃO. **Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 6, n. 1, p. 102-120, 2020.

<sup>40</sup> Cinema de grupo é um tipo de trabalho nas interfaces entre cinema, educação e clínica que vem sendo trabalho por pesquisadores do laboratório Kumã da UFF. Ver: Ver: MIGLIORIN, C.; RESENDE, D.; CID, V.; MEDRADO, A. CINEMA DE GRUPO, notas de uma prática entre educação e cuidado. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 2, p. 159-164, 21 dez. 2020

postal, o dicionário, a obra de arte, o filme, a autoria. Apostamos intensamente na produção de um arquivo, um micro arquivo que possa se fazer frente aos que operam aprisionando os sujeitos negros e periféricos dessa cidade. Uma aposta numa intervenção provisória que deixa marcas de longa duração.

Talvez essa tese interesse a quem em suas práticas educativas, artísticas e clínicas usam, usaram ou pretendem usar a arte e o audiovisual. Mas como a prática se abre para o fora legítima também quem tenha interesse em conhecer e pensar pesquisas coladas a uma experiência prática, assim, que outrem possa nessa escrita encontrar possibilidades de atravessar uma prática que é de encontro com as sensibilidades. Provavelmente esse trabalho irá servir para quem está de fora, acreditando que seja possível ignorar a distância entre quem ensina e quem aprende, quem cria e quem frui uma “obra de arte”, mas também de quem cuida e quem é cuidado. Aqui se entende que existe uma possibilidade de criar formas coletivas que não nos aprisionam: um laço, não um nó, uma investigação sobre caminhos e descaminhos.

Há possibilidade dessa tese dizer “algo novo” para as instituições educativas, artísticas e de preservação patrimonial. Mas também diz muito sobre a prática com uma perspectiva clínica. Tentamos abordar um certo tipo de aposta na invenção, uma clínica contra-monumental. Uma clínica do brincar, que não depende necessariamente do sintoma, uma clínica com a arte que possibilita modos da criação e do desejo podendo circular. Uma experimentação com o cinema em interface com a clínica, que aproxima o cinema e os processos subjetivos a partir de uma dimensão que inclui a possibilidade de brincar de tomar lugar<sup>41</sup>, uma prática que está vinculada a alegria presente na brincadeira – muito próxima da infância e suas corporeidades em relação com o jogo e a dança –.

Se o monumento está colado ao sintoma, os funcionamentos que apresentamos são mais próximos de estratégias de acolhimento e produção de novos foras, novas formas. Eternamente retornando como um navio negreiro que

---

<sup>41</sup> Brincar de tomar lugar é o conceito de Thalita Motta que será apropriado em diversos momentos deste trabalho. Sobre alegria a autora nos diz: "A alegria entendida como esse movimento de expansão dos corpos e subjetividades, de efervescência dos sentidos, em que os vetores sensíveis são de dilatação e não de constrição, de modo a ampliar a vontade de ser, estar e agir no mundo" (MELO, 2019, p.30). Tal "modo de ampliar a vontade de ser, estar e agir no mundo" está em uma intensa relação com as práticas e processos na Olhares (Im)possíveis. E tais processos estão muito atrelados a uma prática com o cinema que se dá no entendimento do "Cinema de brincar" (MILGIORIN; PIPANO) e suas infinitas possibilidades.

nunca para, e que carrega dentro uma população que mesmo sob o regime excessivo do real e seus poderes tristes, dança e canta para transmitir os seus saberes.<sup>42</sup> O que aqui é urgente e é a tentativa de relacionar: a dimensão monumental (“cultura”, “arte”, “instituição” e “tradição”) com a produção de adoecimentos e os traços e durações temporais excessivamente nihilistas (redução ao nada, aniquilamento, não existência). Apontamos aqui as intervenções a partir da invenção e produção de novos saberes, de novas imagens e novos encontros que surgem de processos subjetivos e suas possibilidades.

Nosso micro arquivo faz frente ao que está aí e aqui. Mas também cria e recria algo que ainda não podemos nomear e que chamamos de (im)possível.

Nos últimos anos de pesquisa (2020 e 2021), quando a pandemia nos aprisionou em casa, nossos encontros foram transferidos para o esquema virtual-remoto. De saída a pandemia já nos impõem questões: como sustentar com adolescentes um grupo-território quando não existe mais um lugar comum físico para o encontro presencial? Será que um grupo se sustenta nessa possibilidade?

Um gesto de criação escapa e às vezes esgarça os possíveis. Esgarçar os possíveis é montar/fabricar/emular outras condições de possibilidade. E criar condições de possibilidades é o próprio (im)possível. O (im)possível é uma ação, um movimento, algo que acontece e não respeita o tempo linear, cronológico. Fazer um filme parece ter se configurado como território possível, ainda que fazer filmes não seja a primeira finalidade no cinema de grupo. Sobre a possibilidade do impossível se fazer possível, Derrida nos diz que:

quando o impossível se faz possível, o acontecimento tem lugar (possibilidade do impossível). Nisso consiste mesmo, de modo irrefutável, a forma paradoxal do acontecimento: se um acontecimento é apenas possível, no sentido clássico da palavra, se ele se inscreve em condições de possibilidade, se outra coisa não faz senão explicar, desvelar, revelar, realizar o que já é possível, então não é mais um acontecimento. Para que um acontecimento tenha lugar, para que seja possível, é preciso que seja, como acontecimento, como invenção, a vinda do impossível. Eis aí uma pobre evidência, uma evidência que nada mais é do que evidente. E ela que nunca terá deixado de me guiar, entre o possível e o impossível. E ela que

---

<sup>42</sup> Ao final da música "Flor e o espinho", Maria Bethânia declama o poema "Sombras da água" de Mia Couto: "A música é a língua materna de Deus. Foi isso que nem católicos nem protestantes entenderam: que em África os deuses dançam. E todos cometeram o mesmo erro: proibiram os tambores. Na verdade, se não nos deixassem tocar os batuques, nós, os pretos, faríamos do corpo um tambor. Ou mais grave ainda: percutiríamos com os pés sobre a superfície da terra e, assim, abrir-se-iam brechas no mundo inteiro".

terá me levado tantas vezes a falar de condições de impossibilidade. (DERRIDA, 2004, p. 279)

Contra o monumento não para destruí-lo, mas para inventar essa forma, muitas vezes sem forma, de olhar. Olhar o (im)possível, com o “im” entre parênteses, pois se agarrar a possibilidades existentes é o que tentamos não fazer.

Quando em 2018, esbarramos em uma metodologia decolonial radical, com a *The Black School*, descobrimos a aposta na radicalidade das coisas. Mas não a radicalidade que comumente estamos habituados, e sim o radical como um movimento que nos traz a raiz, aquela não somente que nos prende a terra, que nos finca e nos deixa imóvel, mas a raiz que permite a expansão do que entendemos comumente como o início – um movimento com muitas vias de entrada nas noções de memória e tradição –.

Radical aqui é o ato de expandir as raízes para chegar cada vez mais longe da semente, mas sem perder a conexão com ela. Como aquelas árvores que quando crescem, expandem e criam uma brecha no asfalto, que acaba deslocando pedras, invadindo espaços antes arredios à sua forma. Desejamos nutrir a raiz para garantir a possibilidade até mesmo de esquecer quais sementes plantaram para nós. Nesse movimento criamos nossos emaranhados e nem sempre tentaremos desfazê-los. O que interessa é que por algum tempo, estivemos ali, juntas, ao redor de uma tela, de um canteiro da horta na escola, de uma praça da cidade. Em todos esses lugares, e em outros não-lugares, inventamos nossos *contra-monumentos* nos funcionamentos das formas de ver, estar, perceber e estabelecer relações com o mundo, através do cuidado, da fabulação, do deslocamento. Do gesto performativo de *brincar de tomar lugar*<sup>43</sup>.

Apreendi que funciona assim nesse projeto, olhar o (im)possível possibilita sonhar de olhos abertos e por isso essa formulação de Fernando Birri sempre nos acompanhou. Se em determinado momento, com Haile Gerima, entendemos que o que se buscava era a experimentação de um sotaque cinematográfico, o que parecemos ter é um abrir de caminhos para uma maneira de falar, não só da pessoa

---

<sup>43</sup> Brincar de tomar lugar é um gesto performativo proposto com Thalita Mota a partir de uma cartografia de três movimentos festivos de ocupação do espaço em Belo Horizonte. Brincamos com esse gesto em nossa prática e também brincaremos em diversos momentos nessa escrita. Ver: MELO, Thalita Motta. O mais profundo é a festa: cartografias dos jogos performativos e da carnavalização em Belo Horizonte após a praia da estação. 2019. 345 f. **Tese** (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

que fala e é falada, mas um sotaque coletivo que pode falar para fora de si e assim existir a partir de acessos e modificações aos limiões e fronteiras.

Partimos desde o início, provocados pelo “Inventar com a diferença”<sup>44</sup>, e em grupo funcionamos inventando nossa diferença. A Diferença que funciona como o que se repete, mas nunca é igual. A diferença como a própria invenção. A diferença que se dá no que não pode ser apreendido pelo sentido e é por isso que muitas vezes a tarefa de cartografar esse processo para uma tese parece uma tarefa difícil.

A cartografia com um grupo é o epicentro dessa escrita. Mas, por vezes, não consigo abrir mão da escrita em primeira pessoa. Outras, falei em primeira pessoa, mas com um eu que não era somente eu, misteriosamente, um eu não individual. Buscando um estilo que permita se afetar, na maioria das vezes, misturo as vozes de enunciação do discurso e os tempos verbais da escrita. Que essa escrita tenha múltiplas entradas. Mas, como sabemos, não damos conta de alcançar tantas outras aberturas para escrever sobre esse epicentro. Como não fazer um relato de experiência, mas um inventário dos funcionamentos e sensibilidades diante de um encontro de alteridades? Qual a especificidade de operar com o cinema em grupo de não profissionais? Qual a potência do limiar dentro e fora da escola? Autônomo e institucional? Como radicalizar para redimensionar a experiência colonial? Que especificidade encontramos ao acompanhar as passagens da infância para a adolescência e da adolescência para a juventude?

Muitas perguntas aqui não serão respondidas. Mas, a cada olhar para isso que acontece/aconteceu pareço poder revirar este trabalho e refazer a montagem desta escrita. Espero que quem leia também. Pois a ideia é que esses funcionamentos surjam do atlas que é a montagem das imagens, sensações e experiências. As relações da pesquisa operando no mundo.

As escolhas que se fazem presentes aqui, as premissas, os cortes e as tomadas de direção, são convocadas para confirmar que há um certo tipo de saber que se produz nessa experiência. Um saber que pode seguir operando dentro e fora do grupo, já que nunca saberemos os caminhos que cada sujeito pode fazer, que outras relações cada pessoa pode estabelecer e como sua presença irá provocar cada novo arranjo nas superfícies dessas tantas *ouropretas*. Agora pareço me perguntar: Como

---

<sup>44</sup> O projeto Inventar com a Diferença é uma iniciativa do Laboratório Kumã da Escola de Cinema da Universidade Federal Fluminense (UFF). A primeira edição aconteceu em 2014 nos 26 estados brasileiros e no Distrito Federal. Ver em: <https://www.inventarcomadiferenca.com.br/apresentacao/>

funcionam as cidades que podem surgir a partir da montagem do mundo, com esse arquivo que produzimos e convocamos para esse trabalho?

*elle*



## 2. Inventário de pesquisar. O que faz o pesquisador aí?

### *abre caminhos*

Essa pesquisa aprende escutando pessoas. Aqui, falas, palestras e seminários são convocados na escrita da tese a partir de cadernos de anotações. Essa pesquisa aconteceu de forma desterritorializada, na medida em que durante o trabalho realizado em Ouro Preto me mudo para Belo Horizonte. O PPGCine está situado em Niterói e durante o período de atividades obrigatórias, por algumas vezes atravessamos a ponte com o Rio de Janeiro para a realização da pesquisa, o cumprimento de disciplinas e a participação dos encontros e grupos do Kumã – laboratório de pesquisa e experimentação em imagem e som da UFF –. Com a chegada da pandemia isso se radicalizou, fazendo com que escutássemos pessoas diferentes, de diferentes lugares e posições sobre assuntos que são fundamentais para pensar e desenvolver o que se escreve aqui.

Esse trabalho procura inventariar um mundo (im)possível, para isso nos apropriamos do termo jurídico inventário e os aproximamos da etimologia invenção. Tal ato é orientado por uma bússola ética que aponta para o desejo do fim do mundo como conhecemos<sup>45</sup>. Apostando na potência de movimentos aberrantes<sup>46</sup> certos tipos de funcionamentos que causam uma torção de perspectiva, e que no contexto de uma cidade colonial serão apresentados como *contra-monumentos*.

Para viver essa pesquisa, vou de encontro a crença de que um mundo saudável só é possível com política e expressão de conhecimento em proximidade com sensibilidades e existências trans, infanto-juvenis e negras. Existências que provocam algo tão estarrecedor, inominável e incontrollável, que a camada da sociedade dominada por poderes tristes tenta calar e não fazer falar a ponto de conhecermos estatísticas mostrando como funciona todo um sistema historicamente forte para a aniquilação dessas vidas, um sistema necropolítico<sup>47</sup>. Modos de existência que a pesquisa tem ligação de muita proximidade. Dessa forma,

---

<sup>45</sup> MOMBACA, Jota. MATTIUZZI, Musa Michelle. “Carta a leitora preta do fim dos tempos”. In: **A dívida impagável**. São Paulo: Edição Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

<sup>46</sup> Os movimentos aberrantes nos arrancam de nós. Possuem uma lógica irracional que constituem potência de saber. Movimentos aberrantes estão vinculados a vida do ponto de vista ético e político. Ver: LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 Edições, 2015

<sup>47</sup> MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

o texto se atenta menos aos dados históricos<sup>48</sup> e a história oficial, uma vez que o interesse aqui, como ponto de partida, é inventariar momentos com os sujeitos da pesquisa e também com trabalhos de pessoas trans, mulheres e *pessoas não brancas*. Corpos-potência ao enunciar algo de um ponto de vista que radicaliza a consciência de suas posições.

Os intelectuais europeus também não estão de fora. Esse é um trabalho que aposta, principalmente, na multiplicidade de elementos. Junto dos “teóricos consagrados”, as autoras/artistas ajudam a nomear modos de perceber o mundo que nos possibilita perfurar as instituições. Portanto, são perspectivas fundamentais para buscar entender um modo de se relacionar que se constitui no fazer de laços e costuras em um espaço institucional: a academia. Os funcionamentos que iremos lidar aqui são de processos subjetivos das vivências com um grupo de adolescentes e jovens estudantes de escolas públicas de Ouro Preto.

Proponho uma tese dividida em cinco blocos de *textos-atlas*. Textos que convocam elementos distintos para construir a tessitura do epicentro da tese, seus funcionamentos, efeitos e resultados. Como se a cada parte fosse possível organizar uma pequena conclusão ou reordenação dos conceitos que são arrancados (ou colhidos, para nos aproximar da horta) da prática interventiva que constitui essa pesquisa. Uma tese que se transfigura em ensaios, talvez. A montagem funciona operando com as experiências, as imagens e as teorias, o que deságua para possibilidades de apresentar os funcionamentos das relações entre: a pesquisa e os sujeitos, os sujeitos e o território e do grupo com os monumentos. Múltiplas vozes e materiais emergem no texto na tentativa de montar os inventários e textos, permitindo-se perceber funcionamentos nomeados de *contra-monumentos*. Na fuga da representação, experimentamos a lida com metáforas, para depois tentar escapar delas, pois as metáforas também pertencem ao campo da representação. Uma cartografia do cinema como prática de cuidado, de experimentação e da relação com dimensões (im)possíveis de um território marcado por processos que esmagam os

---

<sup>48</sup> Para dados atualizados ver Atlas da Violência 2020, publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA 2020. Em 2019, no texto de apresentação da mostra Mortos e a câmera do *forumdoc.bh* Paulo Maia apresenta uma reflexão e alguns dados sobre os dados de 2019. Ver: MAIA, Paulo. Mortos e a câmera. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2029. p. 17-49. [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_forumdoc\\_2019](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_2019)

sujeitos envolvidos na pesquisa. Quem sabe este seja um trabalho sobre a prática de pesquisar.

***pesquisa-propositiva: a pesquisa e seu epicentro.***

“É que tem coisa que espanca, mas espanca doce. É por isso que eu peço: **cuidado** com o que **planta** no mundo. **Cuidado** com o que toca; com a capacidade que gente tem de se **envolver** com as coisas. Não adianta fingir que não **sente**. Gente sente **tudo**, se envolve com tudo!”

– Grace Passô

Desde 2017 experimentamos diversos dispositivos<sup>49</sup> de encontro e proposições metodológicas para um trabalho com o audiovisual, na maioria das vezes com grupos em escolas. Esses acontecimentos podem ser pensados como o epicentro da tese. Um epicentro que permite e inclui as relações de sujeitos, instituições e territórios. O que permite a reflexão sobre os processos em que teoria e prática estão sempre em relação e colisão.

Nessa tese, proponho *inventariar* os momentos em que esses processos subjetivos com o cinema se configuraram como *contra-monumentos*. De saída é preciso saber: os *contra-monumentos* provocam uma torção de perspectiva. É impossível construí-los, pois de certo modo estaríamos os monumentalizando. Por isso, precisamos apontar os funcionamentos resultantes desses processos subjetivos coletivos com o cinema, funcionamentos que se opõem à lógica territorializada do monumento instituído na cidade cartão-postal convencional.

Dos processos realizados desde 2017<sup>50</sup>, recortaremos aqui as práticas e os encontros presenciais com estudantes da Escola Estadual de Ouro Preto em 2018, 2019 e em formato remoto em 2020 e 2021 e, também, na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, em 2017, antes da entrada no doutorado. Encontros esses com crianças, adolescentes e jovens que residem nas periferias da cidade de Ouro Preto, principalmente no Bairro Nossa Senhora do Carmo, conhecido como Pocinho.

---

<sup>49</sup> Dispositivo é uma noção que vem sendo desenvolvida por pesquisadores ligados ao laboratório Kumã, na UFF. Adiante encontraremos várias concepções para esse modo de se relacionar com o mundo. Neste trabalho, percebo uma tentativa consciente de alargamento da noção de dispositivo. Principalmente no que diz respeito ao trabalho com identidades marcadas (pessoas não brancas), que muitas vezes têm experiências de vida que fazem com que alguns "temas" surjam e sejam abordados.

<sup>50</sup> 20 oficinas/intervenções realizadas em 4 municípios mineiros nos últimos 5 anos.

Em 2017 iniciamos nossos encontros com as crianças na Escola Municipal e posteriormente visitamos alguns museus e espaços culturais da cidade.<sup>51</sup> Nesse momento desenvolvemos dois dispositivos cartográficos: os *cartões postais* e a *cartografia dos sonhos*<sup>52</sup>.

Em 2018, iniciamos as atividades na Escola Estadual antes mesmo da minha entrada no doutorado. A partir de experimentações com dispositivos desenvolvidos anteriormente por meio dos cadernos do "Inventar com a Diferença" e de proposições da *The Black School*, realizamos, assim, produções audiovisuais que tiveram seus processos marcados por trabalhos com o trauma, suas *imagens-sintoma*<sup>53</sup> e a ressignificação de histórias de vidas marcadas pela *ferida colonial*.<sup>54</sup>

Em 2019 seguimos com os trabalhos na Escola Estadual de Ouro Preto, o Polivalente. Provocados por Lula Wanderley assumimos então a necessidade de utilizar a sensibilidade como instrumento de trabalho. A Olhares (Im)Possíveis começou, ali, a se organizar ao redor de processos que propõem cartografias do cinema como prática de cuidado.

Neste mesmo ano, ao final de uma oficina que tinha como ponto de partida as proposições artístico-clínicas de Lígia Clark, principalmente seu trabalho "caminhando"<sup>55</sup>, iniciamos um processo de relação com um "espaço esquecido" da escola. A partir daí nos tornamos um grupo de pesquisadores/as, estudantes

---

<sup>51</sup> Parte do processo foi documentado em minha dissertação. Ver: ARAUJO, Arthur Medrado Soares. Olhares (im)possíveis: desenvolvimento e aplicação de metodologia para a escuta do indizível com crianças da periferia de Ouro Preto. 2018. 144 f. **Dissertação** (Mestrado em Educação) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018.

<sup>52</sup> Ver em: <http://olharesimpossiveis.com.br/dispositivos-cartograficos/>

<sup>53</sup> Em diálogo com Didi-Huberman escrevi anteriormente: "As imagens-sintomas surgem como o registro que foge ao controle de quem as realiza. Isso se dá a partir da interrupção de um fluxo normal das coisas. Ou seja: "O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. [...] um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente" (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 44)." Ver: MEDRADO, A., & DINIZ, M. (2020). **Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas**. Humanas Sociais & Aplicadas, 10(28), 98-113. <https://doi.org/10.25242/8876102820202016> (MEDRADO; DINIZ, 2020, p.100)

<sup>54</sup> O filme *Entre\_vista* foi exibido em alguns festivais. Já o filme *Benedita*, não é tão bem recebido. Escrevi sobre ele na parte 3 baseado em um texto publicado no site da Plataforma Queerlombos: <https://queerlombos.org/2020/07/13/pistas-sobre-um-cinema-de-aquilombamento-na-escola-publica-experiencias-da-olhares-impossiveis-com-o-filme-benedita/>

<sup>55</sup> Realizamos uma intervenção durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes 2018 onde experimentamos o dispositivo baseado nas cartografias em relação com o trabalho caminhando da artista Lygia Clark. Operamos assim: 1) Desenhar em uma fita tudo o que chama atenção no caminho de casa até a escola. 2) Colar as extremidades da fita criando uma Banda de Möbius. 3) Cortar enquanto refaz o relato do caminho. 4) Produzir formas variadas a partir das ações com a tesoura no corte da fita. Disponível em: <http://olharesimpossiveis.com.br/mapas-caminhando/> Escrevo sobre eles no terceiro atlas dessa tese.

(adultos, jovens e crianças), gestores/as, profissionais da escola e ativistas pela educação, que experimentam práticas colaborativas de realizar o cinema de grupo tendo como direcionamento o cuidado com a horta escolar, a partir da ideia dos(as) estudantes<sup>56</sup>.

Em 2020 e 2021 realizamos algumas tentativas de encontros virtuais e também trocamos imagens através de um grupo de mensagem instantânea. Nesse contexto realizamos dois filmes curta-metragem de baixíssimo orçamento: *Ano 2020*<sup>57</sup> e *CONTRA-MONUMENTO CENA #1*<sup>58</sup>. Desde o início do doutorado o trabalho-aposta se ancorava na possibilidade de entender e respeitar ritmos, habitando lugares de incertezas ao experimentar. Nossos processos com o cinema envolvem um trabalho incessante com a escuta.

Jean-Luc Nancy nos diz que:

estar à escuta é estar ao mesmo tempo no fora e no dentro, estar aberto de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro. A escuta formaria então a singularidade sensível que conteria no modo o mais ostensivo a condição sensível ou sensitiva (aistética) como tal: a partilha de um dentro/fora, divisão e participação, desconexão e contágio. (NANCY, 2013, p.167).<sup>59</sup>

A partilha de um dentro/fora, a possibilidade de relação, e o estar à escuta, é próprio das experiências corpo-imagem-cidade que nos desviaram do formato das oficinas de cinema para a formação do grupo de cinema na escola.<sup>60</sup> A permanência com os sujeitos, o espaço de abertura para a escuta e a produção de mundos se torna uma prática educativa e artística que acredita no acolhimento. Novamente, vemos o cinema como uma prática de cuidado. Nesse grupo operamos no cuidado consigo, com o grupo e com o mundo. Acolher, aqui, é lidar com o diferente, é não julgar e principalmente respeitar os ritmos que se dão a partir dos encontros. Acolher como uma prática que desenha o método. Ou como propôs Eduardo Passos:

partamos, então, da definição preliminar de cuidado como prática de acolhimento (como opera todo acolhimento clínico – do grego *Klino*, *Kline*, cama, o inclinar-se sobre o leito do acamado) e de desvio transformador (o inclinar-se na acepção de desviar-se, que em latim se diz *Clinamen*). O

---

<sup>56</sup> O trabalho foi documentado pela jornalista Glauciene Oliveira durante seu trabalho de conclusão de curso. <http://olharesimpossiveis.com.br/documentario-plantando-memorias/>

<sup>57</sup> <https://youtu.be/FTB2LPg6o8w>

<sup>58</sup> Ver em: [https://youtu.be/G\\_YPyoav1qI](https://youtu.be/G_YPyoav1qI)

<sup>59</sup> Ver: NANCY, Jean-Luc. *À escuta* (Parte I). Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesto. Outra travessia - n. 15 - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

<sup>60</sup> Nos afastamos de programas institucionalizados, mas não deixamos de demarcar dois modelos de instituições que parecem ainda oferecer possibilidades de cuidado: a escola e a universidade pública.

método pode ser prática de cuidado quando fazemos a reversão do *meta-hodos* para *hodos-meta*, isto é, não o primado da meta (meta predefinida), como ficou estabelecido em nossa língua no sentido tradicional de método, mas o primado do caminho (*hodos*). É no percurso que construímos coletivamente nossas metas. (PASSOS, 2019, *apud* MIGLIORIN 2020, p. 42)

Em nosso trabalho, cuidar<sup>61</sup> converte a escuta em escuta ativa – não só do que se fala e se filma explicitamente, mas de todos os indícios e aspectos subjetivos que não emergem diretamente –. Sensibilidade necessária para perceber os momentos em que se cuida lidando com a ferida colonial, mas também quando é necessário uma fuga das realidades e invenção de mundos para um afastamento da cena traumática, ou dos episódios de racismo cotidiano<sup>62</sup>.

A ferida colonial foi um termo utilizado por Walter Mignolo em seu artigo “Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial E O Significado De Identidade Em Política”. Jota Mombaça, artista brasileira, utiliza o termo em sua performance “A ferida colonial ainda dói”. Na performance a artista trabalha com as fronteiras e a materialidade do corpo racializado.

A primeira performance foi realizada no dia 11 de outubro de 2015, véspera do Dia da Dor Colonial, e consistia na re-inscrição de algumas fronteiras geopoliticamente dominantes (EUA, U.E., BRICS, Israel) com meu sangue sobre um mapa-múndi. Na ocasião, estava em jogo a materialidade do meu próprio corpo racializado em seus trânsitos políticos pelo território europeu. Me interessava, ali, evidenciar uma crítica às fronteiras (especialmente àquelas situadas em territórios geopoliticamente dominantes) como instituições que atualizam o registro da colonialidade no presente imediato do mundo chamado “pós-colonial”. (MOMBAÇA, 2016)<sup>63</sup>.

Em sua tese “Espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho (Oliveira-MG)”, Bárbara Regina Altivo trabalha com o autor e a artista referenciados acima para elaborar o modo como as crianças lidam com essas dimensões da colonialidade e suas marcas. Em seus escritos ela nos diz que: “os desmembramentos executados pelo potentado colonial geraram feridas e cicatrizes,

---

<sup>61</sup> Entendemos, com Migliorin (2020, p. 43), que “cuidar não é tornar belo, não é dar protagonismo, mas dar tempo, espaço, uma atenção, uma escuta e existência habitada, onde as fronteiras entre quem cuida e quem é cuidado não são nada nítidas.” Ver: MIGLIORIN, Cezar. Cinema e clínica: notas com uma prática. **Metamorfose**: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130>. Acesso em: 12 fev. 2020.

<sup>62</sup> KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

<sup>63</sup> Ver: <https://www.facebook.com/events/1736511159970980/>. Acesso em 01 mar. 2021

patologias mentais e físicas, mágoas e fantasmas famintos que atravessam gerações."<sup>64</sup> Esse pode ser um bom entendimento do que seja a ferida colonial.

Também é importante lembrar que o termo se refere aos modos como os conhecimentos e saberes que não são legitimados pela estrutura colonial-moderna, ou pela colonialidade do poder – para mencionar novamente Mignolo – são colocados para fora da sociedade, causando também o epistemicídio. A ferida colonial, como abordada por esse autor, é uma marca que se coloca no centro da produção do conhecimento, seu reconhecimento acaba garantindo aos sujeitos o direito de enunciação epistêmica.<sup>65</sup>

Para lidar com essa ferida, estamos apostando e dando ênfase na criação, tentando escapar da representação, ainda que algumas vezes ela seja inevitável. O regime representativo das imagens ainda opera de maneira excessiva. A fotografia pode até ter liberado a pintura da tarefa de representar e o cinema até conseguiu escapar desse regime em diversas produções, principalmente as experimentais e contemporâneas. Mas a escola ainda é o lugar onde a representação é valorizada. Na verdade,

o mundo inteiro se transpôs para representação; e todos os seres que o povoam são pensados de acordo com as exigências da representação. [...] Ocorre que, "sob" o mundo da representação, ressoa e nunca deixou de ressoar o sem-fundo, o mundo das diferenças livres e não vinculadas. Não se trata de uma história de "esquecimento", mas sim de uma desnaturação da diferença, de uma conjuração ativa de suas potências, confundidas com as do caos. A diferença não foi esquecida, mas foi pensada apenas como mediatizada, submetida, acorrentada, em suma, fundada. A representação é a diferença fundada, ou melhor, "fundar é sempre fundar a representação". (LAPOUJADE, 2015, p. 47-48).

Isaac Pipano reflete a questão em seu trabalho "Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens". Pensando a questão da fundação desses modelos na educação, ele nos diz que,

para alcançar o que desejamos, nos parece primordial abandonar o destino do cinema enquanto um regime de representação, cujo funcionamento se estrutura a partir da fundação de modelos; para dirigir-nos em termos de

---

<sup>64</sup> (ALTIVO, 2019, p. 26) Ver: ALTIVO, Bárbara Regina. **Rosário dos kamburekos**: espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho (oliveira-mg). 2019. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

<sup>65</sup> É importante lembrar que recentemente Mignolo publicou o texto: A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. O título é uma provocação e também demonstra uma hipótese. Ver: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf>

práticas que instauram processos de singularização e modos de composição. Tal reposicionamento das imagens implica em consequências definitivas no que concerne aos modos de circulação das imagens e aos dispositivos pedagógicos. (PIPANO, 2019, p.38)

Aqui investigamos como essa fuga pode reconfigurar um território. Os modos de composição com os sujeitos da pesquisa, e a escolha de uma outra forma de criar e pensar o mundo com as imagens, nos faz lembrar que “só há criação propriamente dita à medida que, em vez de separarmos a vida do que ela pode, servimo-nos do excedente para inventar novas formas de vida”.<sup>66</sup>

Desse modo, entre o lembrar e o esquecer vemos que no criar há uma possibilidade de elaborar. Por isso, brincamos juntos de tomar lugar<sup>67</sup> – lugar de cineastas, lugar de terapeutas, lugar de amigos, lugar de adultos, lugar de crianças, lugares limiares entre o que sou e o que posso ser –.

Com Paul Gilroy<sup>68</sup> iremos repensar o conceito de tradição para que ele não funcione mais como oposto a modernidade. Poderemos assim navegar no Atlântico Negro e encontrar uma memória viva do sublime escravo:

o contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo “racial” e afetando o importante equilíbrio entre a atividade interna e externa as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. Essas práticas constituíram o Atlântico Negro como uma tradição não tradicional, um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária. (GILROY, 2012. p. 370)

Acreditamos na potência do cotidiano como fonte de cuidado, afinal o “real”<sup>69</sup> e a montagem em torno dele também oferecem possibilidades para esse cuidado mútuo. Cuidamos não de uma patologia, mas de sofrimentos que nos atingem – a nós (o grupo) e as instituições. Por isso, nos importamos sempre em promover a possibilidade de trânsito em diferentes temporalidades, ritmos e intensidades. Buscando adentrar o pensamento limiar entre: arte e clínica, entre a ferida colonial

---

<sup>66</sup> (DELEUZE, 2018, p.233).

<sup>67</sup> "Ninguém ainda nos tirou a capacidade de jogar, apesar de tudo. Apesar de tudo, ainda *brincamos de tomar lugar*. Apesar de tentarem nos tirar o tempo, a condição mínima do jogo." (MELO, 2019, p. 30)

<sup>68</sup> Ver: GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. (p. 370)

<sup>69</sup> Fanon será um importante autor para entender como as marcas da colonização causam sofrimentos nos sujeitos. "Assim, considerando atualmente que o verdadeiro ambiente socioterápico é e continuará a ser a sociedade concreta propriamente dita" (FANON, 2020, p. 90)



e as práticas de cuidado, entre a fabulação e o trabalho com o trauma. É nesse espaço entre o dentro e o fora, o institucional e o autônomo que estamos apostando. O *pensamento limiar*<sup>70</sup> como a brecha na instituição.

O limiar<sup>71</sup> como o resultado da barricada que os dispositivos podem ser, já que ao coabitarmos (tempos, espaços e ritmos) é permitido que pelo desvio, outro modo de vida e de pensamento jorre, ou que essa possibilidade transpareça nas imagens e em seus processos.

Comecei pensando a ideia de Fronteira, porém parece mais apropriada a noção de Limiar, uma vez que “a fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio.”<sup>72</sup> Já o limiar, “não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios.”<sup>73</sup>

Entre a fixidez que geralmente estabelecemos para essas alteridades mais frágeis, propomos a possibilidade de deslocamento para outras posições. Certa vez, perguntamos a uma das adolescentes o que ela esperava para o futuro da Olhares (Im)Possíveis e sobre sua posição no projeto. Sandra nos disse, “*que a gente tipo: que nem do projeto a gente aprende muita coisa um com o outro. A gente também quer ensinar para o outro as coisas boas da vida. Que a vida não tem só coisa ruim.*”

Os cartões-postais<sup>74</sup>, por exemplo, operam uma dupla função: emergir os testemunhos nos mapas e criar as imagens (im)possíveis nos postais em si. Eles afirmam o território para sua população local. Diferente dos postais convencionais, eles não são direcionados ao consumo-turismo e não atendem as demandas do belo-barroco. Nesse sentido, o grupo não só cria como também se faz enquanto primeiros espectadores de nós mesmos. Encontraremos alguns desses postais na parte três da pesquisa e no último anexo do trabalho.

---

<sup>70</sup> Pensamento Limiar para Mignolo, ou a concepção de fronteira para Gloria Anzaldúa. Ver: MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Ed. UFMG, 2003.

<sup>71</sup> Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. Ed. 34, 2014.

<sup>72</sup> (GAGNEBIN, 2014, p.35)

<sup>73</sup> (ibid., p. 36)

<sup>74</sup> Alguns deles foram narrados. Ver: <http://olharesimpossiveis.com.br/postais-narrados/>

## **resquícios**

Essa pesquisa tem fim? Este projeto começou antes da minha entrada no PPGCine. Para segui-lo, foi necessário voltar e entender o que persiste e o que fica da experiência anterior. Afastar-se das *imagens-sintomas*<sup>75</sup>, para construir outras possibilidades de montagens e remontagens das experiências a partir da fabulação e invenção de mundos (im)possíveis. Afastar-se também de uma perspectiva do *método clínico*, mas focado essencialmente em aspectos subjetivos individuais para acercar-se de processos subjetivos vividos em coletivo(s). Como, por exemplo, afastar-se das oficinas para chegar ao grupo de cinema.

Venho chamando nossas práticas de pesquisa-intervenção, pois além de propor atividades formativas, encontramos sujeitos sempre mediados pela noção de dispositivo. Não entendo intervenção como aquilo que resolve um problema, mas como ações que propõem deslocamentos nos contextos onde nos fazemos presentes, ou seja, intervimos.

Com a noção de pesquisa-intervenção, apostamos que existem impasses entre objetividade e subjetividade operando em conjunto. Neste trabalho não nos apartamos e aqui não se negligenciam essas questões.

Estamos falando da pesquisa como um recorte de coisas que não param de se mover, de algo que está se modificando a cada momento na vida dos próprios sujeitos envolvidos. A pesquisa como representação (efêmera) de um rio que corre subterrâneo.<sup>76</sup>

O que em determinado momento chamei de *representação efêmera*, pretendo deslocar para a noção de produção (de devir, de possibilidades). Essa tese tem a arte em suas relações com as práticas de cuidado, como epicentro de uma série de proposições e intervenções em trabalhos desenvolvidos com adolescentes e jovens da periferia de Ouro Preto, cidade puramente colonial. Uma pesquisa que torna, então, como seu epicentro e objeto de estudo: os *acontecimentos* nos encontros com adolescentes e jovens que participam da Olhares (Im)Possíveis. Um epicentro onde as forças da teoria e da prática estão colidindo a todo momento. Inclusive, produzindo outros funcionamentos.

---

<sup>75</sup> Ver: MEDRADO, A.; DINIZ, M. Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas. **Humanas & Sociais Aplicadas**, v. 10, n. 28, p. 98-113, 23 jun. 2020

<sup>76</sup> Ver: MEDRADO, A.; DINIZ, M. Aposta Contemporânea De Pesquisa-Intervenção. **Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 6, n. 1, p. 102-120, 3 jun. 2020.

Funcionamentos que permitem outros deslocamentos pela cidade. Outros olhares, outras cartografias. Movimentos de montagem com elementos distintos: caminhadas, jogos teatrais, dispositivos audiovisuais, visitas a espaços institucionais de arte e lazer da cidade. Os sujeitos da pesquisa costuram o território, mas também desfazem suas linhas rígidas. Movimentos feitos sem destino certo e que descobrem seu rumo no próprio caminhar. Encontros e desencontros: registros, lembranças e invenções. Movimentos e funcionamentos que vão criando assim seus *contra-monumentos* numa cidade que recebeu o título de patrimônio cultural da humanidade. Ouro Preto é uma cidade cartão-postal, essa cidade é uma invenção. O *contra-monumento* é um acontecimento, na maioria das vezes subjetivo e coletivo.

Aqui adentramos em um percurso que aponta para um inventário dessas invenções<sup>77</sup>. Uma cartografia que nos permite inventariar com o cinema outras possibilidades para as relações corpo-espaço-tempo e/ou corpo-imagem-cidade. Uma cartografia do próprio ato de inventariar. Inventariar é um termo que se relaciona bem aos documentos. Que como sabemos, se relacionam diretamente com o monumento. Walter Benjamin nos disse que, "*não há um monumento à cultura que não seja um monumento à barbárie*".<sup>78</sup>

Um inventário é um documento contábil, uma listagem de bens que pertencem a uma pessoa, instituição ou comunidade. No universo institucional e jurídico realiza-se um inventário para que seja possível obter um balanço. Mas o inventário que se pretende discorrer aqui, é mais próximo da palavra em sua etimologia: invenção.

Sobre a proposta de pesquisa: inventariar os momentos que as práticas e os processos subjetivos com o cinema (a partir das práticas de cuidado com a arte) engendram linhas que se operam perfurando o território, o que aciona modos e possibilidades de existência – pulsão de vida, vontade de potência, lampejo de vagalume –.

Ou seja, pensar que a própria proposta de uma pesquisa-intervenção é o que irá garantir a possibilidade de invenção a partir das proposições utilizadas, e como seus desdobramentos foram acontecendo e se desenvolvendo enquanto grupo.

---

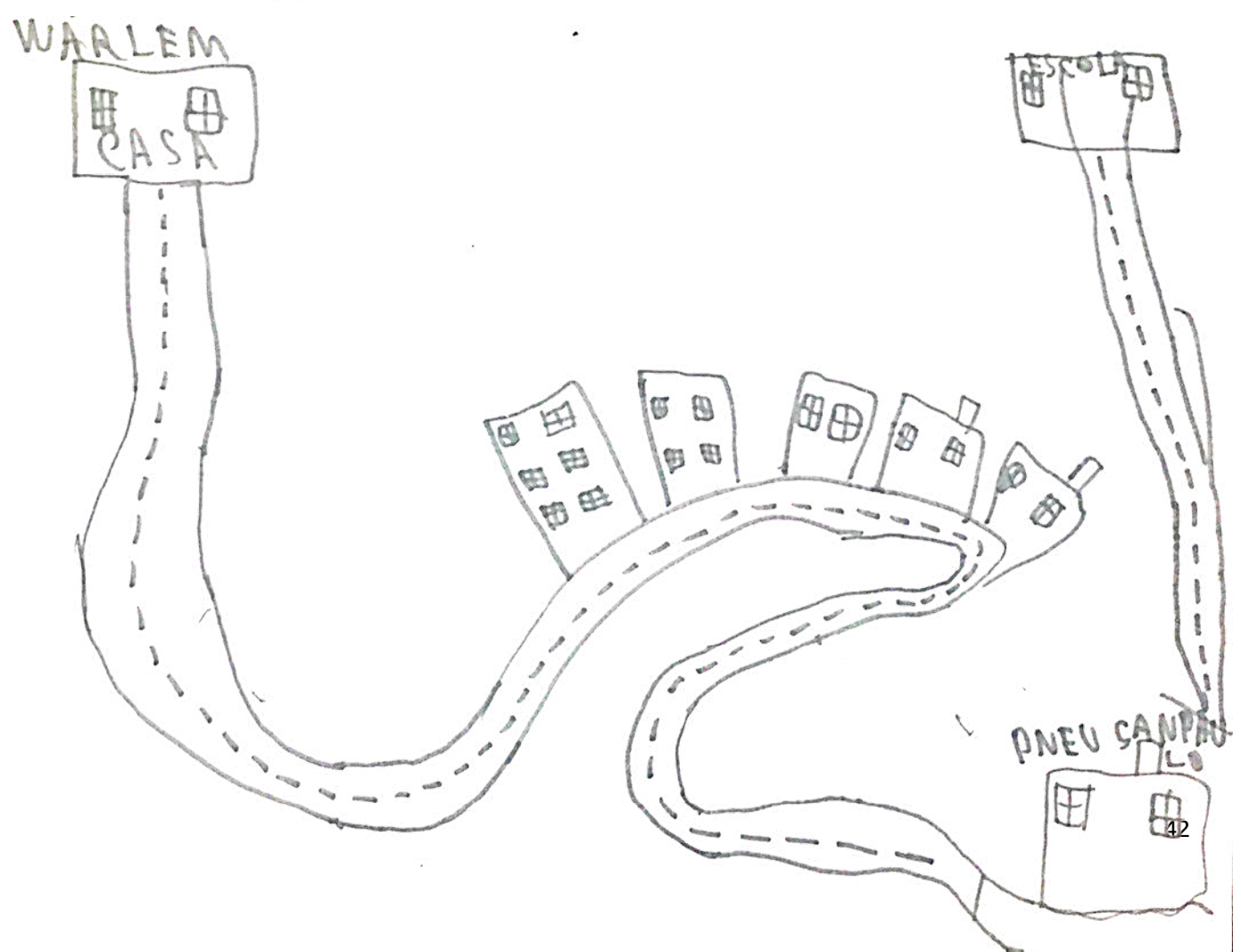
<sup>77</sup> "A vida imaginária não é isolável da vida real: são o concreto e o mundo objetivo que alimentam constantemente o imaginário e que o permitem, legitimam e fundam. A consciência imaginária é certamente irreal, mas ela se nutre do mundo concreto. A imaginação e Imaginário só são possíveis na medida em que o real nos pertence" (FANON, 2020. p. 256)

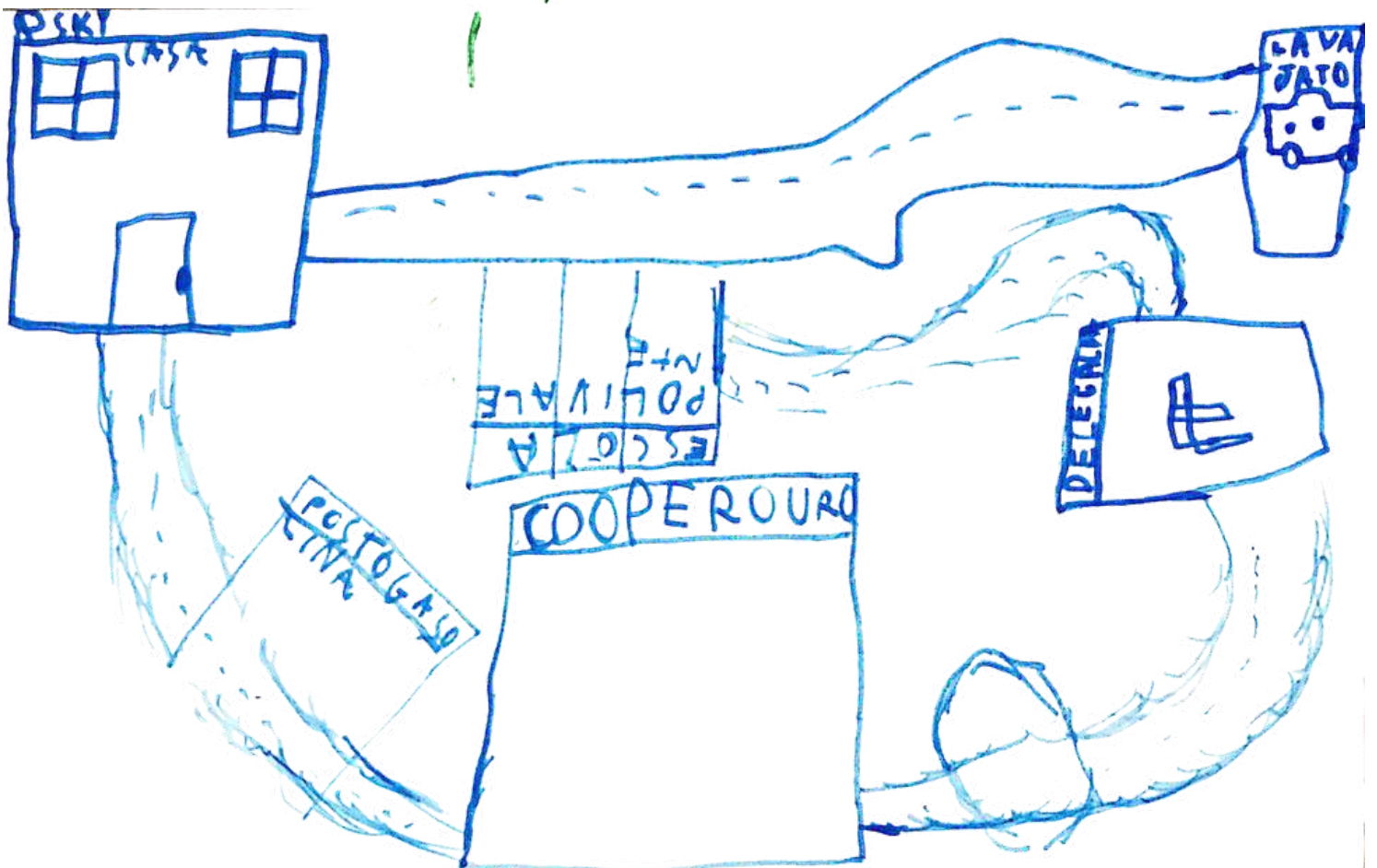
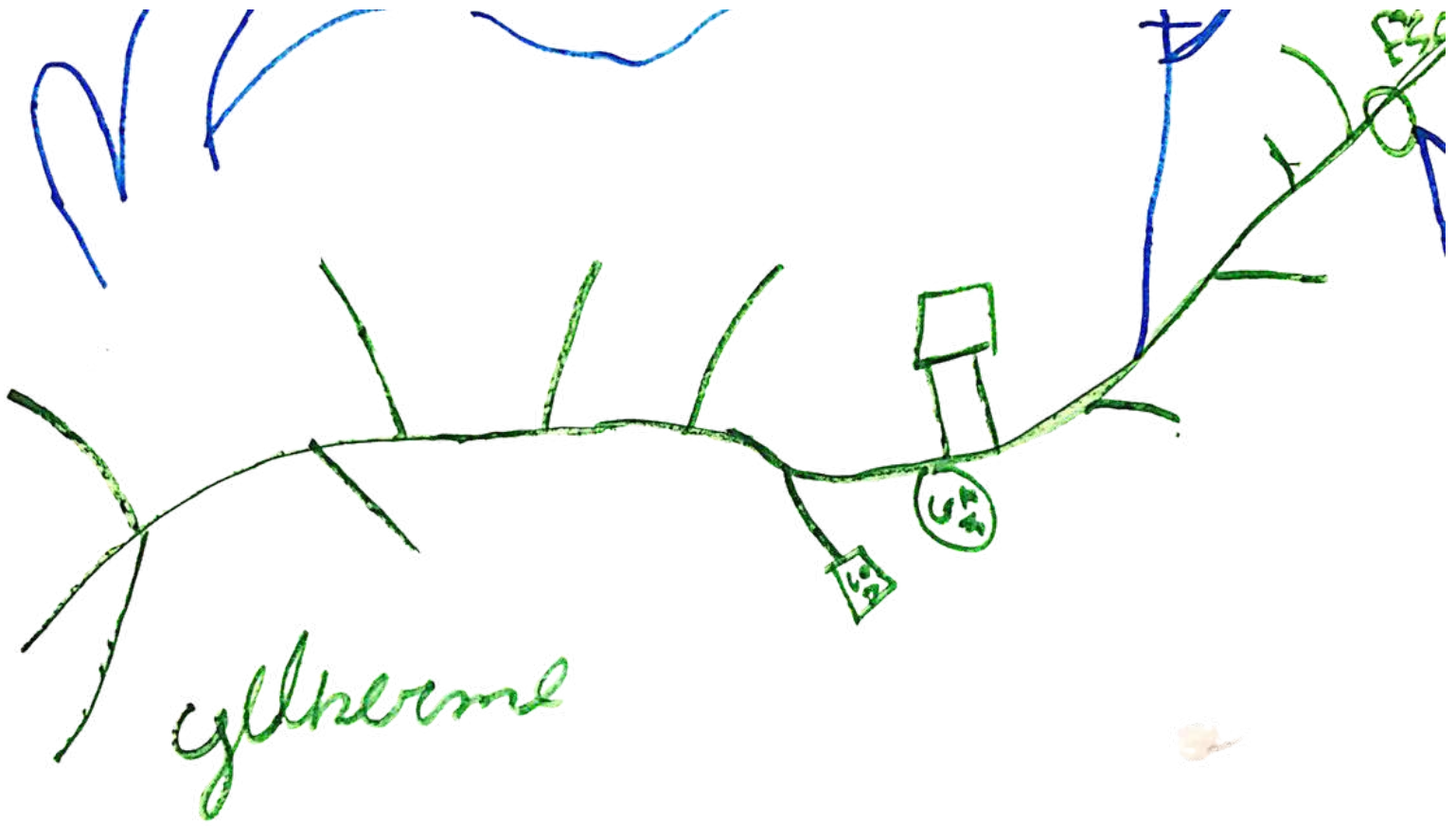
<sup>78</sup> (BENJAMIN, 1985, p.225-226).

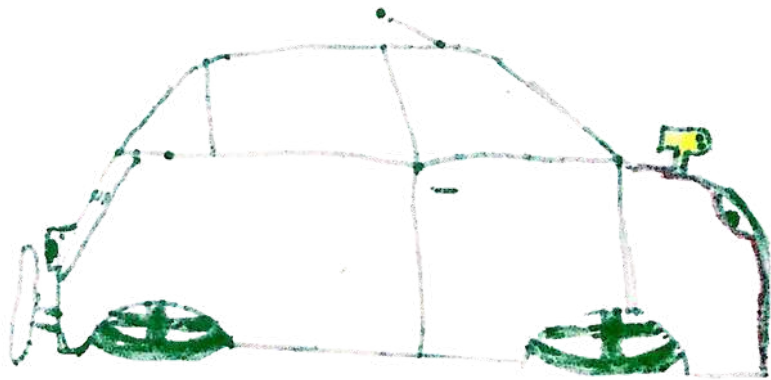
Visualizar o encontro a partir de um estar junto. O que se aproxima das práticas educativas, mas que pode extrapolar a transmissão de saberes ao se reconfigurar como uma possibilidade de instaurar, a partir desse encontro de sujeitos, outras temporalidades dentro da escola pública. Um encontro com o que há na diferença.

Refazer e repensar a própria ideia de inventário nesse espaço, nos afasta da ideia de que este seja catalogar bens, descrever e listar tudo que existe em uma propriedade – os bens de uma pessoa, etc –, para nos aproximar da partilha do encontro com a invenção.

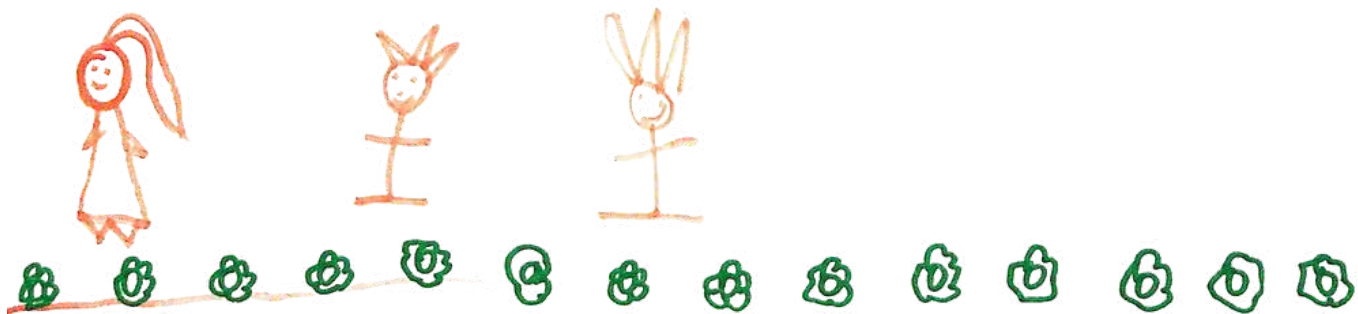
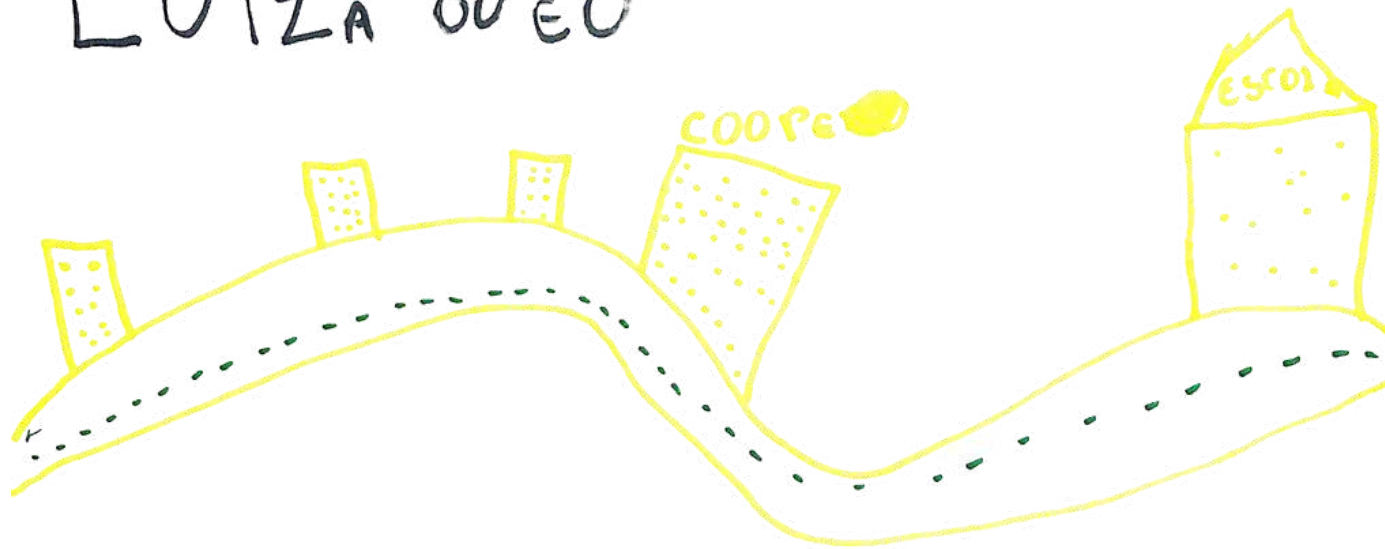
### ***mapas e trajetos***





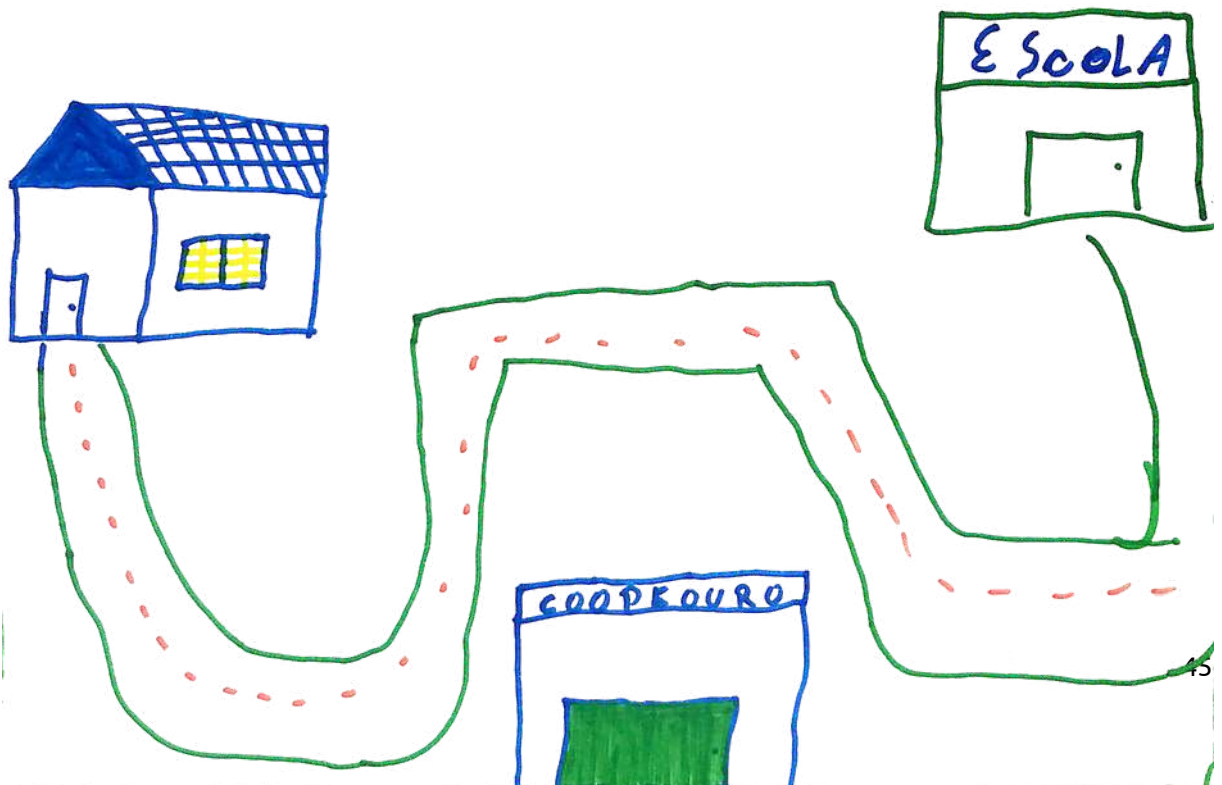


LUIZA OUEU

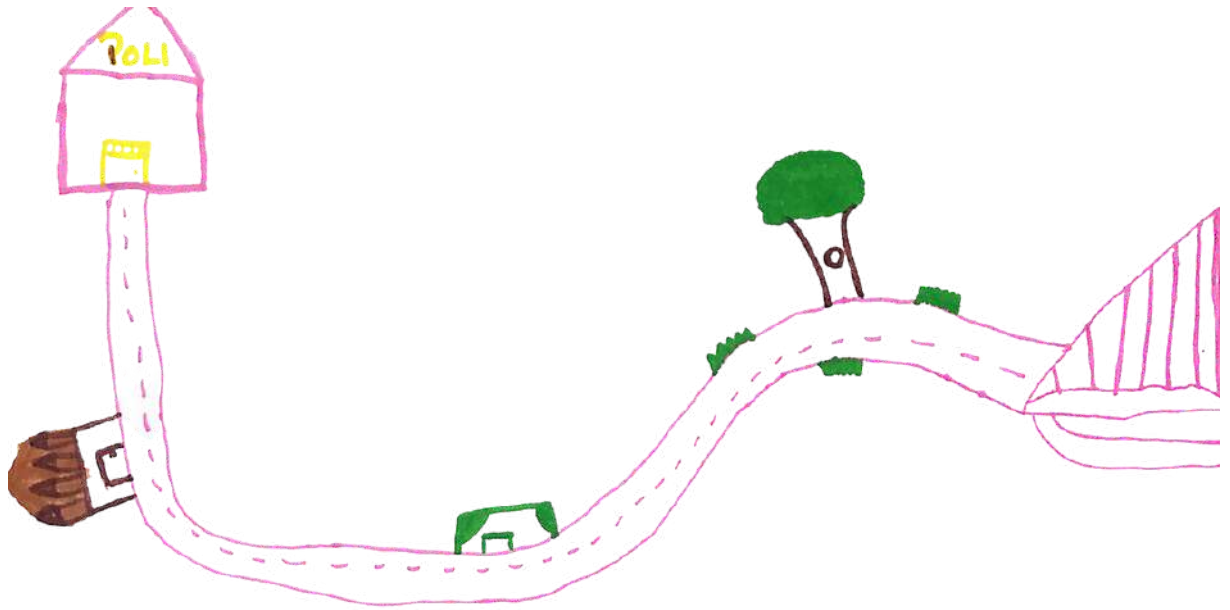




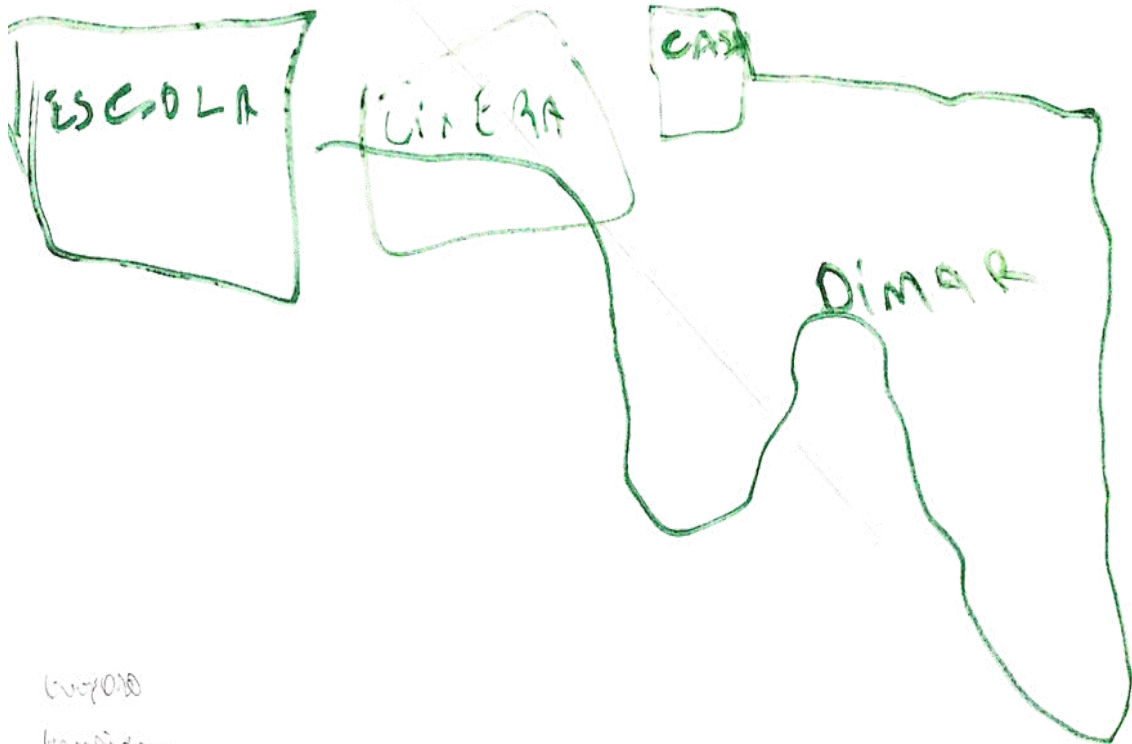
NOME: Bruno Leonardo.







## PAMPAM



Wafid  
Hamid



Gabriel

Marcos Favari

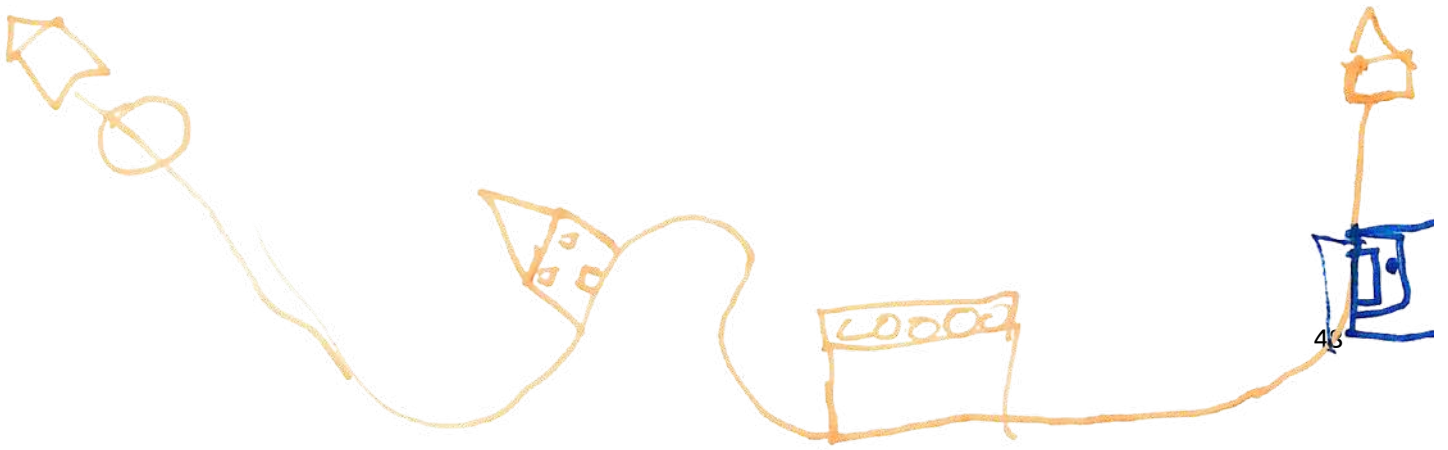
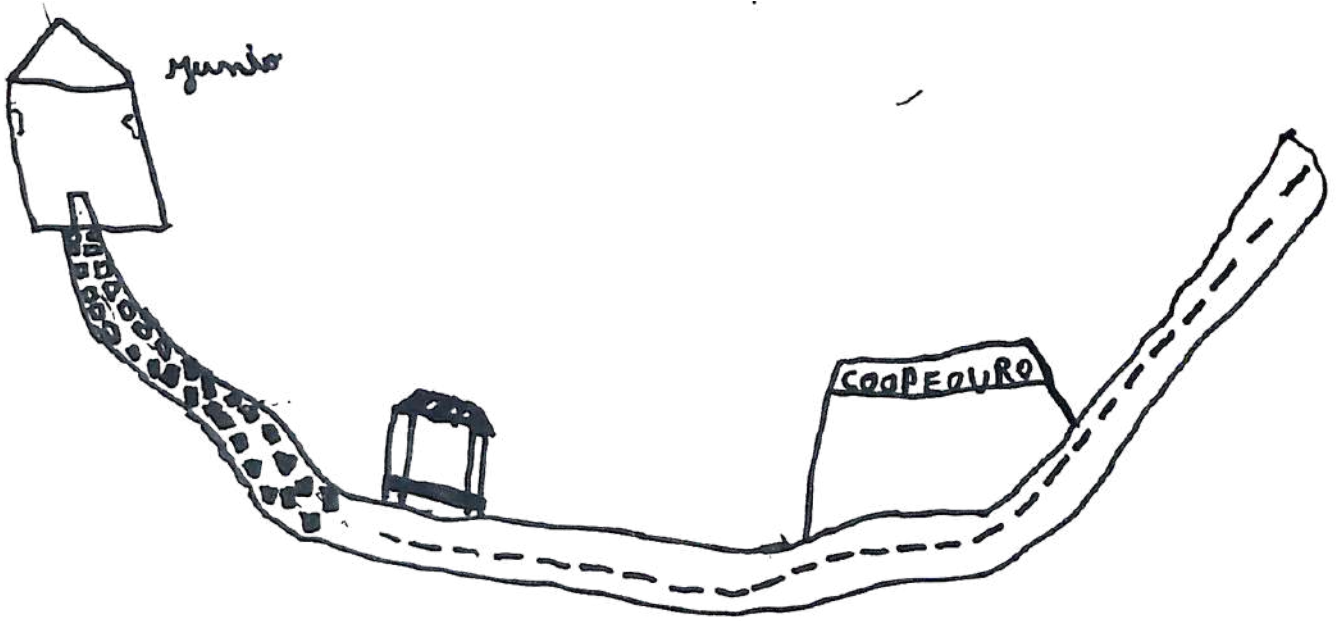
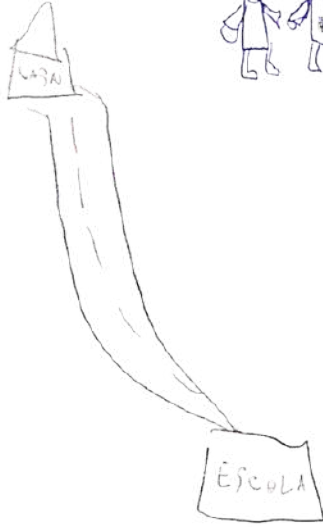


P



É um por Hora

Roberto Carlos







Há quem não goste de caminhos desconhecidos, há quem prefira se aventurar. Fato é que podemos aprender a partir do nosso próprio caminho cotidiano. A rua é algo que muda todos os dias, mesmo que nossos caminhos sejam os mesmos e nos mesmos horários. Ela é uma excelente possibilidade de encontro com o acaso, com o (re)desconhecido. Caminhar, ou repetir o caminho cotidiano pode ser a possibilidade de encontro entre o banal e o extraordinário.

Em 2015, quando iniciei de maneira mais consciente meus desejos em pesquisar uma cidade, fui provocado a experimentar os meus caminhos cotidianos na busca por uma estratégia de construir um tipo de performance política. Nesse caso: micropolítica. Para a ação *Ouro Preto postais grátis*<sup>79</sup> produzi quatro cartões postais que me deslocavam do meu próprio cotidiano, que questionavam a ideia de cartão-postal convencional e que traziam outras imagens de uma cidade histórica que é patrimônio mundial da UNESCO. Como se eu quisesse fazer possível registrar, justamente, o que ainda não havia sido visto.

Como cantam Cidinho e Doca no “rap da felicidade”, de 1995: “Nunca vi cartão-postal que se destaque uma favela. Só vejo paisagem muito linda e muito bela”. A paisagem “linda e bela” que mencionam esses MCs refere-se ao belo tradicional, ao que se institucionalizou como belo. No caso de Ouro Preto: o belo-barroco, o monumento arquitetônico estampado no cartão-postal.

Me vinculei a um programa de pesquisa dois anos depois para fazer o mestrado, mas levei comigo esse processo, transformando-o em um dispositivo que seria o ponto de partida da Olhares (Im)Possíveis. O *Dispositivo Cartão-postal*.

*Dispositivo cartográfico que aponta, através da fotografia, os cartões-postais encontrados nos caminhos cotidianos dos/as estudantes. O ponto de partida para realização das fotos são os lugares/situações escolhidos nos mapas individuais realizados a partir da provocação: o que “chama a atenção no caminho de casa até escola”.*

*Resultado: “Os cartões postais mostram realidades da cidade a partir da lógica do sujeito que o realizou. Neles trabalhamos os afetos e as percepções do entorno de cada estudante. Eles quebram a lógica dos cartões tradicionais por visibilizar elementos da cidade que não estão nos guias turísticos, nas imagens do Google e nas redes sociais. Parodiam cartões-postais convencionais, com uma imagem na frente e uma descrição e espaço para selos na parte do verso”<sup>80</sup>*

---

<sup>79</sup> Agradeço a professora Nina Caetano, que durante a disciplina Performance e Política, do programa de Pós-Graduação em Artes da UFOP orientou o processo de produção dessa ação.

<sup>80</sup> Ver em: <http://olharesimpossiveis.com.br/dispositivos-cartograficos/>

O primeiro contato com quem participa das oficinas/intervenções é o mapa afetivo do caminho cotidiano. O intuito é apresentar em uma folha de papel o que chama atenção durante o caminho de casa até a escola. Sentamos em roda (no chão ou em volta de uma mesa) e produzimos cartografias individuais, que ao primeiro ponto de tinta no papel já vão se tornando elemento constitutivo de uma cartografia coletiva. A cidade vibra nas cores das pontas das canetinhas do tipo hidrocor sendo manuseadas pelas mãos do grupo, geralmente sob intensa cacofonia. Dentro e fora, eu e outro, ao mesmo tempo. Esse processo quase nunca acontece em silêncio, afinal adolescentes em uma escola quase nunca fazem silêncio.

Em cada mapa, múltiplas conversas. Mapas que se encontram, que trazem pessoas, lugares, cheiros e sensações. Mapas que denunciam e que gritam e mapas que se calam. Mapas de trajetos. Onde

o trajeto se confunde não só com subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com o seu objeto quando o próprio objeto é movido. (DELEUZE, 2011, p. 83)

Lembro-me que no primeiro momento que realizei esse dispositivo, me atentei a pensar como essa feitura de um mapa se configuraria como uma caminhada performativa. Primeiro, pois não é um mapa de registro que acontece enquanto se caminha. Ou seja, é preciso acessar lembranças sobre o caminho realizado, que pode ser o do mesmo dia, o da semana anterior ou mesmo de um ano que já passou, e toda lembrança passa por um movimento de invenção. Segundo, pois convidamos que os/as participantes pensassem a diferença desse mapa em dias e horários diferentes, como também em estações do ano e outras variantes. Assim, de modo bem diferente das imagens do *google maps*, algumas vezes sim, pode ser noite no mapa<sup>81</sup>.

Desse modo há algo de criação na feitura desse mapa que não necessariamente respeita o trajeto apenas da lembrança. Por isso, podemos percorrer com as sombras da noite um caminho que só fazemos de dia, podemos enxergar em meio a neblina comum nas manhãs de Ouro Preto ou podemos ir e voltar nas questões, pois a intenção, aqui, é percorrer esses caminhos sem a pressão de encontrar a resposta

---

<sup>81</sup> O curta de Ernesto de Carvalho, nunca é noite no mapa, faz uma potente reflexão sobre as imagens de controle dos territórios a partir do *google maps*, onde nunca é noite.

certa. Podemos (re)realizar esse caminho – fora da escola – justamente quando estamos dentro dela.

Performático também, pois não respeita necessariamente a cronologia, não é um mapa do presente, tampouco é necessariamente do passado, e quando conversamos sobre eles muitas vezes o que trazemos para o centro desses trajetos são possibilidades de futuro. De futuro no presente.

Realizamos coletivamente alguns caminhos. Portão afora, pés na rua e câmeras na mão. Esse tipo de performance que se realiza com um corpo coletivo: um grupo que ao caminhar vai ocupando espaços que antes pareciam arredios à sua presença. O mapa servindo como preparação para esse despreparo. São outros tempos que se evidenciam quando estamos em grupo percorrendo trajetos na cidade.

Avançamos a barreira invisível dos portões da UFOP. Nossa presença provoca outro ritmo na fila do restaurante universitário, um mais lento, pois não estamos habituados à altura dos *bufês* e ao tamanho das bandejas. Descemos o *morro do gambá* para acessar o centro histórico – dentro de uma *van* cedida mais uma vez por alguma instituição, não fazemos silêncio. Cantamos, dançamos, mesmo com espaço reduzido – o funk invade o perímetro tombado e estamos em algum lugar que não desenhamos no mapa. Mas dançamos ali.

“Pode levar a caixinha de som?” Pode. A rua *é nois*.

Outras vezes descobrimos uma praça no próprio bairro onde a escola está, tudo muito organizado. Desfrutamos desse espaço, utilizando todos os brinquedos disponíveis ali. Desestabilizamos o grupo que estava lá antes de nós. A professora da escola particular retira seus estudantes, todos “limpos” com seus uniformes vermelhos. Já nós, na maioria das vezes, vamos à escola sem uniforme. Desorganizados o que estava dado.

Escutamos muitas histórias, descrições e especulações ao redor dessas cartografias. Nos mapas encontramos a professora, o mercado, o bar do familiar. A casa do meu amigo e até os ambientes que mais gosto dentro da escola. Subo uma escada, um morrinho, encontro as plantas, o lixo, o lugar onde jogo futebol – um chute a gol que captura o momento decisivo. Mas, um *momento decisivo* de um *instante qualquer*.



Uma volta no quarteirão para mapear os grafites ao redor da escola. Um ferro velho, nossas sombras. Meus amigos e eu conhecendo o campus da UFOP, um lugar que sempre esteve ao nosso lado, mas nunca nos permitimos entrar.

“Eu não sabia que podia.”

Brincamos com o direito à cidade ao estarmos nós mesmos dançando no centro de um cartão-postal. Qual o significado de quando estamos em um território onde é possível ler em um grafite presente também no muro de uma escola "a cidade é da humanidade mas não é da comunidade"?

Tudo cabe num mapa, em nosso mapa, nesse tipo de mapa. Um mapa, outro e sempre: mapas. Com o quê? Do encontro inesperado à história traumática. Dos encontros cotidianos com os amigos que vão à escola comigo. Passo pela casa da minha avó, identifico o ponto de ônibus, a outra escola que um dia estudei, a rede famosa de supermercados, um terreno vazio, uma obra, um carro, uma moto, uma paisagem. Os mapas nos ensinam que “A imagem não é só trajeto, mas devir.”<sup>82</sup>

Há quatro anos provocamos a feitura de mapas. Mas só agora esbarramos com alguns textos de Deleuze. Para ele uma concepção cartográfica “é muito distinta da Concepção arqueológica da psicanálise”<sup>83</sup> que está profundamente vinculada a uma concepção Memorial comemorativa, ou seja: vincula o inconsciente à memória. Uma concepção monumental “que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los.”<sup>84</sup> Se aqui inventariamos *contra-monumentos*, interessam os mapas que se apõe a lógica monumental e que podem operar de outra forma.

Os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e cláusulas, que necessariamente vai de baixo para cima. (DELEUZE, 2011, p. 86).

E como não são mapas que surgem de um processo hierárquico, ou que “vem de cima para baixo”, tais mapas possibilitam lidar com trajetos e devires.

Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração porém de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam voo. (DELEUZE, 2011, p. 86).

---

<sup>82</sup> (DELEUZE, 2011, p. 87).

<sup>83</sup> (ibid., p. 86)

<sup>84</sup> (ibid., p. 85).

Que devires aparecem nesses encontros? Por quais lugares podemos passar? A rua esburacada, a padaria, a delegacia, a barbearia, outra escada. A rua reta, a farmácia, o morro, o morrinho e o morrão. A Minha casa. *O que as crianças dizem?*

“Esse é meu mapa e aqui fica minha casa.”

“O que me chama atenção é... São. Não é nada, eu não acho que chama atenção.”

Dizem de mapas que apontam a possibilidade de desviar de caminhos – às vezes seguir reto, outras passar pela rua da quadra, por exemplo.



Em um dos caminhos que nos tira do centro histórico, ali em cima do córrego onde se passa para chegar no ponto de ônibus que nos leva a escola, havia um grafite. Uma pipa em forma de igreja, voando sustentada por uma linha que forma a palavra liberdade. A igreja, que na imagem se torna monumento-pipa está voando, mas sua linha segue presa a um pedaço de madeira no chão, ainda que tal linha forme a palavra liberdade.

Monumentalização e desmonumentalização, desterritorialização e territorialização, operando simultaneamente. Podemos pensar os termos amplamente utilizados por Deleuze e Guattari como componentes importantes de um pensamento geográfico. Esses conceitos funcionam como possibilidades de

entendimento não apenas de questões para o campo da filosofia, indo além e permeando possibilidades de olhar para práticas clínicas e educativas, portanto práticas sociais.

Em cartografias do Desejo, Suely Rolnik e Guattari nos apresentam território como uma forma de subjetivação, ensinando assim, que

o território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios "originais" se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais. (GUATTARI; RONILK, 2010, p.388).

Quando estamos em grupo, as pessoas que o compõe, mesmo sem a ele pertencer, redesenham o território, o que decompõe a cidade cartão-postal e constrói um território virtual a partir de uma experiência coletiva de criação.

Deligny escreveu 160 conselhos/afrescos sobre a tarefa de educar. O livro se chama "Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la"<sup>85</sup>. Na ocasião de sua reedição, em 1960, Deligny escreve: "este livrinho precisa de um subtítulo que me situe, agora, em relação ao que escrevi há 15 anos. Tenho este subtítulo: semente de crápula ou o amador de pipas."<sup>86</sup> Ele chama de pipas esses aforismos, charadas e cantigas que escreve como conselho a quem deseja educar. A pipa como uma metáfora para pensar esse objeto com capacidade de levantar o voo possível, dos mapas de que falou Deleuze, "cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam voo."<sup>87</sup> Ele nos conta, também, que

uma pipa não atravessa os muros do espaço, não tropeja nem zune, falta um não-sei-quê para que ela se sustente no vento e continue alegrando, com um ponto de cor viva, o mais cinza dos céus, ou para que ela caia e, pelo menos, não quebre nada além de sua própria armação. (DELIGNY, 2020, p. 10).

Me lembro que uma vez uma criança sugeriu que fizéssemos um tutorial de como fazer papagaio/pipa. Não fizemos o vídeo, mas posso pensar que Ramon, que tinha 10 anos em 2017, queria voar.

---

<sup>85</sup> Ver: DELIGNY, Fernand. **Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la**. São Paulo: N-1/Hedra, 2020.

<sup>86</sup> (DELIGNY, 2020, p. 9).

<sup>87</sup> (DELEUZE, 2011, p. 86)

O autor nos lembra do retorno desse voo: a queda. Iremos pensar essa queda da pipa, como isso que quebra a nós mesmos. Essa possibilidade da volta do voo (sempre meio desastrosa) como uma potência de destruir a si mesmo, de remodelar o eu enraizado. O voo será como a entrada nos funcionamentos que acionamos a partir de práticas educativas libertadoras. A volta (aterrissagem, queda) será como o eterno retorno das diferenças: a destruição de si para dar lugar a um infinito de possibilidades que tecem essa linha que sustenta a nossa liberdade<sup>88</sup>.

No grafite a pipa permanece presa ao chão, amarrada a terra-território. Essa pipa não voa além do muro que preenche o espaço cinza da cidade cartão-postal, mas traz beleza e preenche o céu com um ponto de possibilidade.

Hudson, MC que tinha 17 anos quando o projeto acontecia em 2018, fez um funk para o filme que realizamos em 2021. A música se chama *Periferia Cartão Postal*, e nela MC BS da J canta assim: “várias pipas no céu hoje o dia tá lindo”.

O grafite da pipa foi apagado. Também foram as três palavras rodeadas por uma série de “assinaturas” feitas pela turma de oitavo ano da escola da Barra, resultado de um pedido feito durante o filme carta *Grafite EMMCB*<sup>89</sup>: Educação, liberdade e respeito. Também foi apagada a pergunta sobre o patrimônio da humanidade e a comunidade, escrita em diversos espaços da cidade.

As sementes dos educadores quando irão florescer? Quando será essa colheita? “A colheita, se a colheita houver, será para daqui a pouco, para mais tarde ou nunca.”<sup>90</sup>

Cartografar esse caminho, relatar (ou não) o que foi colocado nesse mapa, conversar sobre esse trajeto é uma possibilidade de misturar algumas dimensões materiais do território com desejos e devires. Uma dimensão maquínica do território que nos dá outras possibilidades de experimentar essa caminhada na cidade. Deleuze nos disse: “por isso o imaginário e o real devem ser antes como duas partes,

---

<sup>88</sup> Vladimir Safatle, refletindo sobre a teoria de Jacques Lacan nos dá pistas de como uma destruição pode ser ativa, abarcando a dissolução em sua dimensão de ação política ele nos diz: “De fato, há dissoluções que são apenas degradações da ordem anterior, ou, se quisermos, mera passagem ao ato, mera fascinação pela aniquilação que retira do ato toda possibilidade de reconhecimento. No entanto, há dissoluções e desabamentos que são pressões de novas orientações, e lembraria que uma das questões fundamentais para a reflexão sobre a ação política é: como fazer ordens realmente desabarem?” (SAFATLE, 2020, p.119)

<sup>89</sup> Filme carta com o pedido para a realização de um grafite nessa escola: <https://youtu.be/HP0FizqYq8c>. Registro do encerramento com oficina de grafite ministrada pela artista Iolanda Leyko: <https://youtu.be/HP0FizqYq8c>

<sup>90</sup> (DELIGNY, 2020, p. 15).

que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar se, espelho móvel.”<sup>91</sup>

Quando conversamos sobre os mapas, eles se sobrepõem inclusive na medida em que quem participa fala sobre a fala de outra pessoa, criando uma cacofonia sobre os trajetos. Quase sempre é (im)possível acompanhar o que está sendo falado, pois a cidade vibra na voz dos/as estudantes relatando seus caminhos. Quando escuto as gravações e tento transcrevê-las, na maioria das vezes tenho que pausar, pois as múltiplas vozes entoadas quase sempre ao mesmo tempo, invadem o microfone a ponto de não ser mais possível compreendê-las. Algumas vezes pedimos silêncio e conseguimos escutar os trajetos.

Pedro questiona o cuidado da administração pública com sua rua e se abre para as coisas diferentes:

"O meu mapa começa quando eu saio da minha casa. Passo por uma rua de terra, que tem na minha rua, ela é bem esburacada até, porque a prefeitura fala que não tem conserto. Tem conserto para todos os bairros, menos o nosso. Depois de um tempinho andando, eu passo pela cooperouro (supermercado) vou andando andando, até chegar na Pneus São Paulo (loja de pneus). E o que eu acho sempre tipo, diferente assim, é que eu vejo muitas pessoas que eu não conheço, às vezes eu vejo um carro estragado. Tipo: vejo coisas diferentes no meu caminho... quando eu chego na escola antes deu entrar vejo muita gente passando, vejo um cheiro de comida gostoso que é sempre bom. E assim eu entro pra escola e acaba o meu caminho." (9 de julho de 2019).

Gustavo pode fazer dois caminhos e até “vai parar na delegacia”:

"Meu caminho começa saindo da minha casa né?! Eu subo um morrinho, passo por uma churrascaria que eu gosto demais e aí de vez em quando eu corto caminho pela *society* (quadra) ou eu vou reto. Aí eu passo pela Araújo (farmácia) né?! Compro alguma coisa para comer, de vez em quando vou parar na delegacia, mas tenho nada a ver com isso não. Vou no Bibi (bar), compro umas coisinhas e vou para escola mesmo. Noto nada diferente, sempre a mesma coisa e pronto." (9 de julho de 2019).

Sandra faz um caminho reto, mas olha para trás antes de entrar na escola:

"Primeiro eu saio da minha casa, aí eu vou andando reto, aí tem uma padaria lá, que às vezes eu compro coisa. Aí depois eu continuo indo reto, encontro um bar e uma pizzaria lá do lado. Aí depois eu vou reto, vou reto... eu encontro a barbearia perto da delegacia. Aí eu vou reto também, aí encontro a delegacia, atravesso a rua, olho (para trás) para as padarias e uma farmácia que tem lá e chego na escola." (9 de julho de 2019).

Henrique faz questão de localizar seu bairro:

---

<sup>91</sup> (DELEUZE, 2011, p. 85).

"Essa é minha casa. Esse é meu mapa e aqui fica a minha casa, a minha casa fica no pocinho e como tenho que chegar na escola eu tenho que passar pela cooperouiro, e pela frente da Pneus São Paulo. Depois subo o morro da bauxita e assim chego na escola. O que me chama atenção é ... são... não sei como fala. Eu não acho que nada me chama atenção." (9 de julho de 2019).

E como se desdobrou quando algo o chamou a atenção? É curioso pensar que muitos mapas são narrados no presente. Como se cada participante estivesse realizando esse trajeto naquele momento. De alguma forma ao narrar o trajeto cada adolescente nos permite realizar a vivência com eles/as, tal como um convite. No fundo é isso que buscamos: uma forma de não separar o caminho real do que se está sendo relatado. Já que "no limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente."<sup>92</sup>

Mesmo quando nada chama atenção ou nada "importante" aparece, esses adolescentes estão formulando e refazendo seu cotidiano a partir de um mapa de afetos. Um mapa afetivo onde propomos a possibilidade de juntar os ao "Meu caminho é inútil", encontrando outras formas de utilidades para a trajetória. Se "venho para cá olhando para baixo", então iremos nos atentar às possibilidades desse chão. Deleuze abre o texto dizendo: a criança não cansa de dizer o que faz ou tenta fazer<sup>93</sup>.

Dessa cacofonia, algumas frases são como pipas, levantam voo e logo somem no emaranhado de palavras:

- Eu não sei desenhar bem.
- Eu vou botar a Pneus São Paulo.
- Aquele lava jato lá.
- Quebra molas.
- Eu fiz um capinzinho bem simples.
- Eu subi o morrinho.
- Meu joelho está ardendo.
- Pega a canetinha preta aí para mim.
- Eu ia, mas aí eu fiquei com preguiça.
- Quem roubou minha caneta?
- Vai apanhar os dois.
- Cala sua boca.
- Acabaram com a canetinha.

Percorremos estes caminhos com cada um e cada uma ali presentes. Caminhos que se encontram, caminhos que conhecemos, caminhos que nunca fizemos. Os

---

<sup>92</sup>(DELEUZE, 2011, p. 85)

<sup>93</sup>(ibid., p. 83)

mapas nos possibilitam uma forma de *estar junto* na cidade, mesmo que virtualmente. Ao escutarmos uns aos outros, cada um/a de nós pode percorrer o trajeto do/a outro/a. E se nem todo trajeto é reto, os caminhos desses/as estudantes podem ser um contraponto ao caminho percorrido pelo turista no centro histórico.

Cada mapa é uma viagem, e nessa viagem o percurso na cidade patrimônio da UNESCO é atravessado por pequenas coisas do mundo, que aparentemente são tem nenhuma importância. Nos distanciamos do trajeto reto e plácido da Ouro Preto cartão-postal, para adentrar um caminho distinto do que realiza a maioria dos turistas, aquele

trajeto é reto, plácido e gigantesco: de ponto em ponto em busca dos célebres monumentos ou do descanso corporal. Tal retidão monumental e pacífica, já se fez evidente, não interessa aqui: quando a intenção é habitar o front dos dispositivos, estranhando-os desde suas entranhas, não é permitido tal sossego distante e contemplativo. (MIZOGUCHI, 2013, p. 33).

Do caminho percorrido ao caminho inventado, na conturbada cacofonia ou na falta de lógica das situações apresentadas nos mapas. É justamente aí, quando há desejo em conhecer novos espaços, traçar novos caminhos, ou a possibilidade de se apropriar do caminho do/a outro/a, que percebemos a potência de trazer novas possibilidades para apreender esse território: eu no mundo. É aí, inclusive quando abandonamos o mapa para realizar um postal a partir de um novo caminhar. O mundo em mim. Os laços em nós.

Aqui é onde o caminhar toma novas proporções e se configura como próprio ato/ processo de criação em grupo. Retomo Deleuze no mesmo texto: “a arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos.”<sup>94</sup>

O autor nos apresenta a arte como “um processo impessoal” onde sua obra pode ser composta por uma pilha de pedras (*cairn*), como essas que montanhistas e exploradores empilham para marcar seus caminhos. Pedras empilhadas por “diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor.”<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> (DELEUZE, 2011, p. 88)

<sup>95</sup> (ibid., p. 89)

Como nossas experiências reconfiguram esses tipos de caminhar por uma cidade turística? O que significa trabalhar na borda do que é tutelado (tombado) como patrimônio através das instituições? Novamente trago Deleuze, ao ensinar que,

à arte-arqueologia, que se afunda nos milênios para atingir o imemorial, opõe-se uma arte-cartografia, que repousa sobre “as coisas do esquecimento e os lugares de passagem”. Como a escultura, quando deixa de ser monumental para tornar-se hodológica: não basta dizer que ela é paisagem e que ordena um lugar, um território. Ela ordena caminhos, ela mesma é uma viagem. (DELEUZE, 2011, p. 89).

Sabemos que os trajetos são inseparáveis dos devires. É a arte que permite um estar presente no outro: trajetos nos devires, devires nos trajetos. A arte torna possível essa “presença mútua e se define assim, invocando Dioniso como o deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento.”<sup>96</sup>

Em Nietzsche e a filosofia, Deleuze nos lembra:

é preciso que os traços não invadam a consciência. É preciso uma força ativa, distinta e delegada, apoie a consciência e reconstitua a cada instante seu frescor, sua fluidez, seu elemento químico móvel e leve. Essa faculdade ativa supraconsciente é a faculdade de esquecimento. O erro da Psicologia foi tratar o esquecimento como uma determinação negativa, não descobrir seu caráter ativo e positivo. (DELEUZE, 2018. 147)

Falo de um esquecimento positivo, que está próximo da vontade de potência nietzschiana, como também nos lembrou Jeanne Marie Gagnebin – que trataremos mais adiante, na parte 2 – ao falar dos cartões postais e sua relação com os mapas que apresentam cenas traumáticas. Um esquecer que abre caminhos.

Jack Halberstam ao invocar uma arte queer do fracasso, nos conta que “em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo.”<sup>97</sup>

Esquecer é a possibilidade de criar o novo. Como se essa outra percepção dos trajetos e mapas de Ouro Preto pudessem, na verdade, fazer emergir o que A artista e pesquisadora Fredda Amorim chamou de “Ouro Preto, cidade patrimônio da (eu não quero ser essa) humanidade.”<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> (DELEUZE, 2011, p. 90)

<sup>97</sup> (HALBERSTAM, 2020, p. 21)

<sup>98</sup> A partir do título da UNESCO e de uma provocação de Susy Shock. Ver: AMORIM, Freda Levi. Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea. 2019. 172 f. **Dissertação** (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.



Perceberemos como em nosso trabalho, de alguma forma, fracassamos com as instituições, com a norma e com a moral de um certo tipo de relação com a educação, com a cidade e o patrimônio institucionalizado.

Quais forças foram possíveis de engendrar diante desse patrimônio da humanidade?

### **cartografias**

*"A aranha tece puxando o fio da teia  
A ciência da abeia, da aranha e a minha  
Muita gente desconhece"  
– Na asa do vento.*

*Música de João do Vale, cantada por Caetano Veloso no disco Jóia, de 1975.*

No poema "Cartografias", Ana Martins Marques desenvolve uma série de imagens, movimentos e funcionamentos a partir da relação com um mapa. Após desconstruí-lo por completo, mudar suas escalas, deslocar lugares, desfazer as linhas da cidade e aproximar fronteiras, a poeta escreve:

Penso que se deixasse o mapa aí  
tempo o bastante  
em algum momento surgiria  
quem sabe  
um pequeno inseto novo  
com esse dom que têm os bichos  
e as pedras e as flores e as folhas  
de imitarem-se  
uns aos outros  
um pequeno inseto novo  
eu dizia  
um novo besouro talvez  
que trouxesse desenhado nas costas  
o arquipélago de Cabo Verde  
ou as linhas finas das fronteiras  
entre a Argélia e a Tunísia<sup>99</sup>

O mapa desfeito no poema dá origem a um novo inseto. Um besouro, quem sabe também um aracniano com capacidade de tecer redes. Mas redes com linhas soltas, um "conjuntos linhas de errâncias inéditas", que segundo Sandra Alvarez de Toledo foram "a principal artimanha (de Fernand Deligny) para golpear a linguagem e remendar o aracniano."<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> (MARQUES, 2015, p.46).

<sup>100</sup> Ver: TOLEDO, Sandra Alvarez de. Prefácio para a edição francesa. In: DELIGNY, Fernand. **O aracniano**. São Paulo: N-1, 2018. p. 7-11. (p.11)

O termo, que faz referência a capacidade de tecer redes, foi apresentado pelo pedagogo e educador francês a partir de seu trabalho com crianças “autistas”. Mas, Deligny também realizou trabalhos com outras formas de vida, aqueles que comumente foram enquadrados como delinquentes, psicóticos e crianças inadaptadas. Seus escritos nos ajudam a pensar a eficácia dos “vagabundos”, a possibilidade de aprender com os mapas e também uma relação com o cinema que passa pelo ato de “camerar”.

Deligny preferia ser chamado de Etólogo, aquele que “designa o meio que ele reinventa, em todas as suas circunstâncias, para tentar dar a essas crianças a oportunidade de sobreviver em uma comunidade que exclui ou normaliza”.<sup>101</sup>

Para ele “a rede é um modo de ser”.<sup>102</sup> E há uma importância nessa organização, já que “quando um espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver”.<sup>103</sup> O aracniano é, então, o ser que se produz por sua forma de tecer redes, mas também pelo modo como por elas é tecido. No entanto, Deligny nos salienta:

Seduzido por essa palavra – aracniano – fui procurar a Aranha como termo de uma analogia. O inconveniente dessa escolha é que a aranha não é social; é solitária, e sua obra, ela realiza sozinha, enquanto formigas, cupins e outros trabalham em coro; assim também, o homem. (DELIGNY, 2018, p. 24).

Formigas, cupins, vespas e abelhas são insetos sociais. Elas “se organizam em grupos e interagem entre si numa relação ecológica harmônica, também conhecida como sociedade”, é o que nos conta o texto da peça de teatro “Colônia”, de Gustavo Colombini<sup>104</sup>. Nessa história descobrimos que ao contrário do que se pensava, até mesmo as *abelhas trabalhadoras* permitem a participação de uma terceira, ou seja, elas não permanecem restritas a sua colmeia sem que possam circular por outros espaços, tampouco as outras colmeias são restritivas ao fora.

Ao contrário de tudo que se sabia até então, uma razoável maioria de 56% das abelhas trabalhadoras muda de Ninho ao longo da vida. Elas se deslocam para outras colônias não só como visitantes, invasoras, indesejadas, marginalizada, discriminadas criaturas; elas se mudam como membros plenos e legítimos da comunidade adotiva, recolhendo nutrientes,

---

<sup>101</sup> "Sobre o autor". Ver: DELIGNY, Fernand. **Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la**. São Paulo: N-1/ Hedra, 2020.

<sup>102</sup> (DELIGNY, 2018, p. 15).

<sup>103</sup> (ibid., p. 18)

<sup>104</sup> Ver: COLOMBINI, Gustavo. **Colônia**. São Paulo: Glac Edições, 2019.

alimentando e preparando alinhadas as nativas da mesma forma que as trabalhadoras locais. (COLOMBINI, 2019, s/p.).

Insetos que permitem a presença do outro como semelhante, desestabilizando as fronteiras entre uma colmeia e outra. Essa ideia de deslocar-se nos permite convocar outra metáfora de inseto possível para pensar essas redes: o vaga-lume<sup>105</sup>. Com sua dança inofensiva, mas que pode ofuscar a luz dos refletores na medida em que o baile “ganha corpo” com a presença de outras pequenas luzes. Pasolini se atentou a esse bailado, Didi-Huberman seguiu seu pensamento e nos apresentou o poder de sua sobrevivência como forças pequenas, porém que garantem possibilidades de enfrentamento e oposição à luz artificial dos refletores. Já escrevi sobre ele em alguns momentos, mas a perspectiva se atualiza na medida em que minha prática segue acontecendo.

O vaga-lume denuncia e nos faz ver a crueldade das luzes que vigiam, que homogeneizam e inviabilizam as ações de quem pretende tornar o mundo um cenário mais transparente e consensual, por meio de ações que parecem inofensivas. “Os resistentes de todos os tipos, ativos ou passivos, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17 *apud* MEDRADO, 2019, p.146).

Nesse sentido, o vaga-lume é uma aposta política: como se pudéssemos ser conduzidos por essas pequenas luzes sem desviarmos de nossa bússola ética; como se essas luzes aparecessem justamente quando é noite no mapa; como se pudéssemos nos tornar tão discretos quanto possível, para causar alguns funcionamentos que possam estremecer a estrutura das instituições. Uma aposta política de que há a possibilidade de invenção de um *saber vagalume* na escola: “o saber-vagalume pode ser um não saber e é sempre saber clandestino. Saber e ser de resistência”<sup>106</sup>. Um saber que se dá e insiste em acontecer na medida em que “os pérfidos conselheiros” seguem perseguindo aos “resistentes”, e esses se transformam em fugidios vaga-lumes. Funciona como o que já escrevi em algum lugar: “o que não se cala é lampejo”.

---

<sup>105</sup> Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

<sup>106</sup>MEDRADO, A., & DINIZ, M. (2022). OLHARES (IM)POSSÍVEIS: As fronteiras e questões do cinema em pesquisas no campo da educação. *Passeur, saber-vagalume e imagens-sintoma que podem emancipar. INTERFACES DA EDUCAÇÃO*, 13(37). <https://doi.org/10.26514/inter.v13i37.4529>

Peter Pál Pelbart nos lembra que o vaga-lume não estava somente atrelado à inocência, mas também à arte e a invenção<sup>107</sup>. E aí, “donde o papel da beleza nos jovens de Pasolini: ela tem uma dimensão política, pois é nos corpos, nos gestos e nos desejos que se encarna a política”.<sup>108</sup>

Em “Cartografias da danação urbana”, Pelbart retoma a questão do vaga-lume em Pasolini e Huberman para falar sobre o trabalho da artista Virginia de Medeiros, que se dedicou a uma relação intensa com alteridades diferentes das suas: travestis, prostitutas, figuras “clandestinas” da noite. Cabe trazer uma passagem do autor sobre a relação da artista com as mulheres em sua pesquisa, bem próxima da busca no trabalho com adolescentes e jovens em Ouro Preto – produzir autonomia e intensidade para as luzes de existências limiares:

são universos ricos e complexos que ela dá a ver e intensifica, pelo seu testemunho, pelo seu olhar, pela sua palavra, pelos dispositivos diversos que entram em ação (câmera, perguntas, guarda de objetos, trocas afetivas, “poltronas de afetos”, amizades). Assim, existências liminares ganham visibilidade, consciência, autonomia, legitimidade, luminosidade, intensidade – basta que a artista invente os dispositivos consentâneos àquilo, àquela, àquele que reivindica um “direito” a seu modo de existência. É muito importante que esse dispositivo não seja a redução do “entrevistado” a um objeto de investigação sociológico ou antropológico, mas antes o disparador de uma subjetivação em ato, de uma fabulação em curso que cabe à artista captar em pleno voo. (PELBART, 2019, p.226-227).

Vale lembrar que esse voo não acontece para incluir apenas as palavras, mas também “todos os mínimos gestos, as tensões, as fantasias, os clichês, as ameaças, as roupagens, os paramentos, as fotos, os amuletos que são componentes indissociáveis dessas existências e dos territórios que elas construíram”.<sup>109</sup> Um encontro entre artista que pesquisa, que se coloca como “alguém que está disponível, que responde ao apelo de uma obra em curso”.<sup>110</sup> Para Virgínia, foi necessário entender que “a rua como laboratório possante de criação foi o primeiro passo para ser atravessada por outros modos de existência. [...] Um encontro que requer tempo, cumplicidade e uma vontade de aproximar o que nos parece distante.”<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> (PELBART, 2019, p.221)

<sup>108</sup> (ibid., p.221-222)

<sup>109</sup> (PELBART, 2019, p. 227)

<sup>110</sup> “Entendendo-se por “obra” também uma pessoa, um estilo, uma história, não apenas uma escultura, um poema, um escrito. E tudo isso, inclusive a vida dessas pessoas, é uma obra em curso que requer dela como que uma “solicitude”. Pois demandam ser prolongadas, completadas, ecoadas, intensificadas, insufladas [...]” (PELBART, 2019, p. 227).

<sup>111</sup> (ibid., p. 227-228)

Como no trabalho de Virginia, apresentado por Pelbart, o nosso também parece ter “uma política do encontro, como diz a artista, que dá o tom do trabalho”.<sup>112</sup> Pois é justamente nesse encontro, nessa forma de atuação política, micropolítica, como nas micro luzes dos vaga-lumes, que é possível “tocar as virtualidades da sensibilidade e do pensamento que em nós estão bloqueados ou cristalizados”.<sup>113</sup> Uma aproximação a partir do devir (devir-travesti na prática de Virginia; devir-criança, devir-negro, devir-periférico, devir-adolescente, devir-estudante e por ai vai , na nossa prática) que se afasta da lógica da troca de identidades, mas nos aproxima de uma outra possibilidade de troca “na qual se ‘rouba’ a força do outro sem que dele nada se tire, e assim se faça derivar a força própria em uma direção antes impensável”.<sup>114</sup> O que essa pesquisa espera, na esteira do trabalho de Virginia de Medeiros, é dialoga sobre uma prática que

não é denúncia, não é reportagem, não é documento, não é idealização da marginália, mas travessia do presente vivo desses "vaga-lumes" na hora exata de sua dança, quando nada parece deslocado do mundo, já que cada detalhe do corpo ou do espaço que o rodeia, na sua desmedida expandida e transbordante, dá uma noção da pífia medida do nosso mundo, ele sim "deslocado. (PELBART, 2019, p. 231).

### ***formar-se em grupo***

Neste trabalho formamos um grupo e nos formamos em grupo. Na escola, na cidade, na periferia ou no centro histórico. No museu, na universidade ou até mesmo em outra cidade.

Formar-se em grupo, como estamos compreendendo aqui, aponta inicialmente para três movimentos. O primeiro é uma formação de si e acontece na medida em que “o projeto ajuda a gente em coisas fora da escola”.<sup>115</sup> Outra dimensão diz respeito a formar o próprio grupo, quando se aprende “junto com os meninos de outra sala, pois não é só uma sala que faz o projeto”.<sup>116</sup> O terceiro aspecto traz a dimensão da invenção de um tipo de conhecimento que não é necessariamente técnico, mas funciona numa dimensão ético-poética onde há a construção de um comum que abre possibilidades para outros funcionamentos nas relações com a escola e a cidade, ou seja, funcionamentos que atuam reconfigurando o território a

---

<sup>112</sup> (ibid., p.228)

<sup>113</sup> (ibid., p. 228)

<sup>114</sup> (PELBART, 2019, p. 228-229)

<sup>115</sup> Gustavo, 15 anos, em 2019.

<sup>116</sup> Fala de Gustavo, que participou do grupo.

partir da possibilidade de desterritorializar-se. Uma invenção de saber-vagalume, como estamos chamando.

Esse conhecimento poético, que podemos abordar na esteira da *pedagogia das imagens*<sup>117</sup>, vai além do que comumente entendemos como cinema e audiovisual. Um conhecimento que só é possível ser percebido na medida em que vamos vendo o mundo com outros olhos – que não são fixos. Um conhecimento que se transforma na medida em que as imagens chegam ao grupo.

Essa “formação em três dimensões” aposta na diversidade atuando dentro de um “desenho de aprendizagem”. Operamos com o conhecimento que não está somente nas palavras que vêm das imagens, mas, também, da possibilidade de sair dos encontros com energias e potências renovadas, justamente a partir das extremas dissoluções do eu (e do trauma e da memória enraizada) no grupo. O grupo pode ser pensado então como um espaço de compartilhamentos de gestos que gera o comum.

Na medida em que nos formamos por essa outra forma de estar junto – que também inclui o *ver junto* como uma outra experiência espectral –, vamos percebendo que adentramos uma quarta dimensão deste “formar-se”: nos formamos como os primeiros espectadores de nós mesmos. Somos as primeiras pessoas que se encontram com nossas próprias imagens, o que inicia uma possibilidade de outras relações com o mundo que ao mesmo tempo pode estar tão perto e tão longe de mim.

Se a produção é o lugar mais importante para essa pesquisa, ela só pode acontecer no momento em que algo opera conectando esses elementos que antes não poderiam estar conectados. Tal produção acontece primeiro no grupo, e o grupo

---

<sup>117</sup> Em sua tese Isaac Pipano trabalha a noção de pedagogia das imagens e da operação de pensar por montagem. Na página 38 ele nos diz: "Assim, nos afastamos da ideia do cinema pedagógico enquanto envio e recepção de mensagens para uma guinada na qual a pedagogia das imagens se efetiva enquanto agir-pensar por montagem. Montagem aqui como algo para além da mera dimensão técnica compreendida pelos procedimentos de cortar e colar fragmentos, moldá-los em séries e arranjos (des)ordenador. A montagem entendida como uma potência do cinema, capaz de pensar o mundo em seus próprios termos. Isso significa que o cinema não é uma mídia, um meio, que coleta e espalha informação, mas uma máquina efetiva contrapondo o destino de mestre explicador a ele atribuído. Se as imagens não são arquivos abarrotados de significados e conteúdos que estão representando o mundo; apostamos que em sua natureza elas podem propriamente lançar mundos no mundo. Ver: PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê**: pistas para uma pedagogia das imagens. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

chega primeiro. Falamos sobre a formação de uma comunidade, uma saúde coletiva que é inseparável dos modos de sentir, ver e pensar.

Uma espetatorialidade que nos permite fazer associações entre temas, assuntos e questões que aparentemente não tem relação. Por isso talvez seja tão difícil dizer do grupo para quem não está em/no grupo. O grupo é isso que escapa quando e porque somos “os primeiros espectadores de nós mesmos”. Essa dimensão parece fundamentalmente importante na medida em que o grupo funciona também na produção de um arquivo em comum. Um arquivo que nasce da atividade de bagunçar a escola e a cidade, para depois organizar-se do nosso jeito, em grupo. A dimensão do arquivo será abordada novamente na parte 3.

### ***como funciona? Premissas da pesquisa.***

A pesquisa se permite operar como em uma viagem. Não só nos trajetos do pesquisador – que ligam Belo Horizonte a Ouro Preto, Ouro Preto ao Rio e o Rio a Niterói –. Não é só do Rio a Ouro Preto. Nem apenas do centro à periferia – quando se cruza a linha imaginária do perímetro tombado do território colonial –. A pesquisa opera acionando um funcionamento em que todos esses caminhos podem se orientar por uma epistemologia da estrangeiridade, que marcada e marcadora da diferença. Uma epistemologia “estranha a si mesma e ao mundo”.<sup>118</sup> É justamente entre esses diferentes caminhos que constituímos uma política da amizade: um (des)território de fronteira. Aqui também acionamos “o chavão do caminhante que faz o caminho ao caminhar”<sup>119</sup>.

Poderemos pensar uma política da amizade baseada num certo tipo de relação com a clínica do acompanhamento terapêutico, onde

cremos em uma amizade que não pode ter uma qualidade a priori, e sim em uma amizade que, a cada encontro, se qualifica pela diferença que engendra em relação a si mesma e ao outro. Ou seja, queremos pensar uma amizade que não seja qualificada e sim qualificante ou geradora de qualidades. (ARAÚJO, 2007, p.153)<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> (MIZOGUCHI, 2013)

<sup>119</sup> (MIZOGUCHI, 2013, p. 28)

<sup>120</sup> Ou ainda: uma política da amizade só é política por guardar os princípios incondicionais da amizade, da hospitalidade, do acolhimento e da justiça. (Idem, p. 169). Ver: ARAÚJO, Fábio. **Um passeio esquivo pelo acompanhamento terapêutico: dos especialismos à política da amizade**. Niterói: At, 2007.

Também poderemos dizer sobre uma ética da estrangeiridade, onde “criar, validar e divulgar uma tática singular de trabalho parece ser uma das primeiras demandas direcionadas à pesquisa que ora passa a se interessar pelas amizades”<sup>121</sup>. Estrangeiridade vista como uma abelha que trabalha em outra colmeia, fazendo outras e novas amigas.

É necessário pensar que nessa pesquisa apostamos na produção como algo que se esquia ao formato tradicional. Mizoguchi nos lembra: “entretanto, o preceito que guia o cientista clássico não se encaixa nas intenções de quem se interessa pelas produções dos modos de existência contemporâneos – e, notadamente, pelas modulações da amizade”<sup>122</sup>.

Falamos então da busca/aposta na produção. Onde “só posso esperar que algo inesperado aconteça”<sup>123</sup>. Onde se busca produzir também uma reflexão sobre as instituições e que o próprio ato de pensá-las funciona como uma intervenção, na medida em que o que convocamos com o trabalho é “a sustentação de um eterno retorno à encruzilhada, a negativa à falácia do porto seguro, a assunção desavergonhada de um benfazejo inacabamento de si e do mundo”.<sup>124</sup>

Mas que viagem é essa de pesquisar com epistemologia da estrangeiridade?

Diferentemente da lisergia e do turismo, apresentar a viagem como proposta metodológica pretende sugerir uma poética da geografia – ou, no fim das contas, uma epistemologia da estrangeiridade: aquele ato de, justamente no movimento e no encontro, criar o procedimento de estranhar a si mesmo e ao mundo em uma estética materialista e dinâmica a qual permita dar conta de interrogar as forças e os movimentos que criam o que há e o que pode haver. (MIZOGUCHI, 2013, p. 30).

Tal definição interessa na medida em que compreendemos a importância dos movimentos de circulação e travessias na construção e invenção dos saberes. Mas, é importante fortalecer a perspectiva de que o tipo de movimento que se pretende aqui é aberrante. Na medida em que se afasta de uma série de movimentos turísticos tradicionais, para buscar a apreensão das experiências por e pelos sujeitos em seus territórios, o que constitui na fuga do “trajeto reto” e das relações estabelecidas na certeza e na calma do que já (sempre) foi esperado. Desejamos olhar o

---

<sup>121</sup> (ibid., p. 29)

<sup>122</sup> (ibid., p. 29)

<sup>123</sup> Formulação narrada por uma professora em resposta à apresentação de um projeto em sua escola. A frase foi escutada durante os grupos formados no “Inventar em rede”, promovido pelo Kumã em 2020. Na ocasião coordenei um grupo com Teresa Assis Brasil.

<sup>124</sup> (MIZOGUCHI, 2013, p. 30)



(im)possível, onde o (im)possível também diz sobre escapar de si. Onde o além das fronteiras não se relaciona com a estabilidade do turista clássico forjado pelo capitalismo. E se lidamos com modulações inconclusas, iremos perceber que

é também por isso que a grandiosidade dos monumentos – graça do turista – também não serve como paradigma: se a malícia do capitalismo contemporâneo é espraiair cada vez mais dispositivos na pequenez da superfície social, seus incômodos jogos só podem ser investigados e transtornados na minúcia insignificante e instável do cotidiano – já que é justo ali que eles se montam e se fazem microscopicamente ativos e poderosos: é ali que eles ajudam a inventar o presente. (MIZOGUCHI, 2013, p. 35).

Esse pequeno poder, um lampejo que ajuda a inventar o presente, aponta para a dimensão micropolítica do trabalho. Uma micropolítica que não está isolada do macro, mas que na medida do (im)possível o remonta. Mesmo sabendo que o colonialismo não é algo que passou e que precisamos fazer dele algo mais que um simples monumento às vítimas, é necessário uma outra modulação dos espaços e usos, já que

se o capitalismo imperial é o próprio meio onde nos movemos, se todos os espaços pretendem ser capturados pelos dispositivos cibernético-gestionais, os gestos de deserção só podem ter consistência se acompanhados de outras formas de habitar e de uma defesa sem tréguas dos territórios que, em seu uso, podem tornar-se barricadas e, oxalá, quilombos ou comunas. (BARBOSA, 2019, p. 17)<sup>125</sup>

Nos convocando a um habitar mais forte que a metrópole<sup>126</sup>. Nesse momento, para trazer essas barricadas, podemos nos aproximar então do que Tatiana Carvalho Costa tem chamado de *QuilomboCinema*, aquilo que é construído através de um corpo-ficção:

um QuilomboCinema que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores, e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de cinema brasileiro contemporâneo. A ideia de corpo-ficção me parece, por ora, central para a compreensão da dimensão inventada de uma outridade – reiterada historicamente pelo cinema brasileiro – e, ao mesmo tempo da potência de invenção de si que constitui os sujeitos subalternos – especialmente, aqui, negros num contexto particular de um país que ainda não se conciliou com seu passado colonial e escravagista. Tomo a ideia de ficção como uma potência que articula fabulação, invenção e restituição para a problematização de reinvenção da identidade negra com e no cinema. (COSTA, 2020, p. 225)<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Ver: BARBOSA, Jonnefer. Prefácio à edição brasileira: tiqqun de las afueras. In: NOTURNO, Conselho. **Um habitar mais forte que a metrópole**. São Paulo: Glac Edições, 2019. p. 9-17.

<sup>126</sup> UM HABITAR MAIS FORTE QUE A METRÓPOLE – Conselho Noturno - Glac Edicoes.

<sup>127</sup> Ver: COSTA, Tatiana Carvalho. QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras . In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2020: 24º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 224-229.

Interessa-nos essa dimensão da invenção de si. E talvez seja fundamental lembrar que o quilombismo, como propõe Abdias do Nascimento, deve incluir uma série de elementos, inclusive não humanos. Em *Alguns princípios e propósitos do quilombismo*, Nascimento nos diz:

o quilombismo essencialmente é um defensor da existência humana e, como tal, ele se coloca contra a poluição ecológica e favorece todas as formas de melhoramento ambiental que possam assegurar uma vida saudável para as crianças, as mulheres e os homens, os animais, as criaturas do mar, as plantas, as selvas, as pedras e todas as manifestações da natureza. (NASCIMENTO, 2019, p.307)

Entenderemos aqui essa perspectiva tanto no cuidado com a horta, como também na assimilação das forças da natureza<sup>128</sup> presentes no território – que vão desde os outros humanos, aos elementos não humanos que constituem este território<sup>129</sup> –.

### ***adentrar platôs***

Com Deleuze e Guattari aprendemos que a filosofia é uma caixa de ferramentas. Nessa caixa encontramos conceitos e ideias como a de fabulação e potência do falso. Conceitos que auxiliam a pensar os trabalhos que relacionam cinema e educação, e também as interfaces com a clínica: o dispositivo, o acaso e a multiplicidade. Aqui, o caso gira entorno da questão: como provocar funcionamentos que podem “perfurar” os territórios *hiperterritorializados* das instituições em Ouro Preto/MG?

Operar com esse tipo de filosofia nos permite fazer do pensamento um processo de montagem que possibilita estar junto e operando com ele. Muitos dos escritos desses autores (em especial *mil platôs*) funcionam como um tipo de pensamento geográfico, o que nos possibilita transitar entre as ideias de platôs, espaços, desertos, geografias, paisagens. Uma heterogeneidade que nos convida a

---

<sup>128</sup> Ailton Krenak sobre natureza: "Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela." (KRENAK, 2019, p.33)

<sup>129</sup> Retomarei a noção de aquilombamento na parte 4 desta tese.

autorizar passagens. Ou dito de outra forma, estabelecer conexões que exigem velocidades muito variadas, como quando se maneja<sup>130</sup> um grupo.

Os pensamentos e textos são como mapas que se sobrepõem, mas que estão distantes de formar um território fixo – ou de se anular durante essa sobreposição – . Pode uma tese ser um território? Deleuze e Guattari nos propõe a *esquizoanálise*, uma perspectiva rebelde aos enquadramentos normativos. Em contato com esses autores, nos permitimos apostar em processos não modelizados. Se a cartografia é uma saída, os textos e pensamentos podem servir como uma espécie mapa – um mapa que pode dar voltas, que não segue uma seta ascendente de tempo, que não é cronológico e que não se fecha em si mesmo, mas que se abre para o fora –. Um mapa que permite múltiplos e infinitos trajetos, um mapa de linhas rizomáticas que extrapolam as folhas de papel. Dessa forma, uma cartografia que se constrói com linhas que estão muito perto e ao mesmo tempo muito distantes. Algo que se forma, mas que pode se desterritorializar. Algo que pode perfurar as instituições<sup>131</sup>.

Se com Nietzsche conhecemos a vontade de potência e com Huberman e Pasolini o lampejo do vaga-lume, Deleuze e Guattari nos contam que nesses funcionamentos estamos diante de linhas de fuga, ou seja, “quando somos levados a encontros alegres que aumentam nossa potência de agir”. Ou quando conseguimos nadar na contramão dos poderes tristes: o niilismo, o capitalismo, o racismo, o conservadorismo extremo, os impulsos neofascistas, a aversão radical à diferença e as dinâmicas institucionais que anulam os sujeitos.

---

<sup>130</sup> Aqui me refiro à figura que coordena um grupo de experimentação com o cinema, um grupo de cinema não profissional. Sabemos que coordenar um grupo é um trabalho sobre si. Um trabalho de escuta, intervenções e propostas que buscam manter uma circulação das falas e das criações, bem como a abertura para tudo que não pertence ao grupo. Abertura que se faz, justamente, pela criação com o cinema. Clínica e pedagogia não param de se cruzar." (Fórum Nicarágua, 2020, p. 157) Ver em: - MIGLIORIN, C.; RESENDE, D.; CID, V.; MEDRADO, A. CINEMA DE GRUPO: NOTAS DE UMA PRÁTICA ENTRE EDUCAÇÃO E CUIDADO. **Revista GEMINIS**, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 159–164, 2020. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/546>. Acesso em: 17 nov. 2022.). Porém, durante uma série de conversas no Laboratório Kumã fomos provocados por Marcia Medeiros a pensar essa figura como a de quem maneja um grupo.

<sup>131</sup> Como quando dois estudantes, diante de um dia atípico na escola (provocado pela presença de uma equipe de tv para registrar as atividades do nosso projeto) podem tomar café na caneca e na sala dos professores. Uma caneca de outro material em um espaço onde quase nunca são autorizados a estar. (Olhares (Im)possíveis na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, 2017).

### ***tempo, movimento, imagem: encontro***

Se permitimos as passagens, também permitimos novas formas de pensar a imagem. A imagem-tempo e a imagem-movimento. Imagens que nos apresentam tempos e Movimentos Aberrantes. Movimentos Ilógicos onde o contrassenso pode conviver com o racional.

Em “As potências do falso”, no segundo livro com o cinema, ao falar da narração e das características dos espaços, Deleuze no diz:

elas implicam correlações não localizáveis. São apresentações diretas do tempo. Não temos mais uma imagem indireta do tempo que resulta do movimento, mas uma imagem-tempo direta da qual resulta o movimento. Não temos mais um tempo cronológico que pode ser perturbado por movimentos eventualmente anormais, temos um tempo crônico, não cronológico, que produz movimentos necessariamente "anormais", essencialmente "falsos". (DELEUZE, 2018, p. 189-190).

Funcionamentos temporais que podem acontecer em qualquer momento e em qualquer lugar.

Em *Teses sobre o movimento*, encontramos esse instante qualquer: "o Instante qualquer é o instante equidistante de um outro. Por isso definimos o cinema como sistema que produz o movimento reportando ao instante qualquer".<sup>132</sup>

Nesses territórios, com esses movimentos, experimentamos outras noções de tempo. E confirmei o que já sabia: há uma potência num tipo de encontro, um encontro acontecimental, provocado por uma fragilidade. Uma fragilidade que se apresenta na própria escrita e que permite que nós, leitores, lidemos também com uma experiência de montagem – algo que não pode ser previamente determinado pelos próprios escritos –. Algo que se dá na relação de quem lê e que opera com as aberturas permitidas por esses textos. Já que não podemos “surfear uma onda em linha reta”, devemos realizar uma leitura de cortes. Corte o texto, cole, conte e remonte. Todo pensamento é um tipo de colagem com materiais distintos que podem gerar uma nova organização, um novo significado, mas que é sempre provisório e relacional, que nega o binarismo e se abre para a multiplicidade<sup>133</sup>. Uma multiplicidade que apresenta aos sujeitos novas camadas de conexão com o mundo, interessam nessa pesquisa justamente por possibilitarem uma saída do lugar

---

<sup>132</sup> (DELEUZE, 2018. p. 19)

<sup>133</sup> Talvez seja possível inclusive falar de um devir queer com esse autor na medida em que percebemos a presença de seu pensamento em algumas obras da teoria queer Contemporânea. Por exemplo: Judith Butler, Paul B. Preciado, Jack Halbertam e Sam Bourcier.

comum, uma fuga da resposta correta. Uma aposta que permite perceber muitas formas de ser e muitas formas de se relacionar e perceber a cidade, a escola, o bairro e as instituições.

### **laços**

O desejo escapa às máquinas de poderes dominantes. O desejo não é só produzido, mas também é produtor: de rupturas, de intensidades, de encontros, das formas de estar no mundo. O desejo produz algo que pode ir além do sintoma e para tal é necessário sair do binarismo, operar com a multiplicidade.

Uma multiplicidade possível a partir de uma nova grafia para a palavra sintoma, que trago do entendimento lacaniano de *sinthoma*<sup>134</sup>. Christian Dunker ao tratar do seminário de Lacan<sup>135</sup>, nos lança a conhecê-lo como uma “desconexão entre o real e o simbólico”. Uma desconexão que surge a partir da análise de Joyce e chega justo quando ele se encontra na escrita. Uma letra a mais que vem reordenar uma montagem. Um outro modelo de constituição do sujeito: o sujeito em sua errância. Ligado ao mundo e a vida, marcado pelo “ser do sujeito”. Lacan<sup>136</sup> ensina que há nesse uno algo mais que o sujeito (estritamente falando). Escapando ao que o significante representa, nos deparamos com uma outra possibilidade de subjetivação que convoca noções pré-clínicas, como a loucura. Joyce na relação com sua filha ensina a nadar onde outrem se afoga. O escritor desmonta a própria ideia de língua, permitindo que possamos experimentar o mundo escapando dele. Trocadilhos, múltiplos idiomas, invenção de palavras (neologismo) são apropriados a partir de Joyce, pelo próprio Lacan em sua escrita. O *sinthoma* permite o furo no real, onde a experiência com a clínica pode ser a própria construção do furo, onde é possível recriar as coisas a partir de uma atividade colada a potência de imaginar.

Sobre a grafia *sinthoma*, Ana Benjó escreve:

a grafia do *sinthoma* traz uma letra a mais. Lacan, certamente, procurou com essa mais uma letra tocar onde a primeira escrita do sintoma não tocava. A letra está fora do registro das representações, é pura materialidade. Sintoma-letra não é sintoma-metáfora.<sup>137</sup>

<sup>134</sup> <https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200014>

<sup>135</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=rWcdFdsV8Tk>

<sup>136</sup> LACAN, Jacques, 1901-1981. **O Seminário, livro 23: o sinthoma**, 1975-1976/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [tradução Sergio Laia; revisão André Telles]. - Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Campo Freudiano no Brasil) Tradução de: Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome (1975-1976) ISBN 978-85-7110-987-2

<sup>137</sup> Ver em: <https://escolalacanianana.com.br/do-sintoma-ao-sinthoma-uma-letra-a-mais/>

Em seu seminário de 1975, Lacan apresenta sua teoria sobre o nó borromeano de três elos. Nó em que o real, o simbólico e o imaginário estão separados, mas podem se conectar pelo quarto elo, o *sinthoma*<sup>138</sup>.

Enquanto escrevia este trabalho, publiquei um texto no livro "Aprender com imagens: Práticas audiovisuais em escolas da região metropolitana de Belo Horizonte e da Terra indígena Xakriabá", onde, dentre outras questões, abordo a dimensão do gesto de criar. Na ocasião, a partir de uma passagem de Jaques Ranciere sobre a partilha do sensível, fiz um movimento de deslocar a ideia de nós para a de laço e aproximei-o ao gesto de criação em grupo:

Certa vez escutei em um evento de cinema [forumdoc.bh.2018] uma fala em que a Makota Cassia Kidoialê contava desses encontros com outros quilombos e de como eles garantiram a possibilidade de "fazer laços, sem atar nós". A partir dessa proposta, irei deslocar a ideia de nós para de Laços. Acredito que os nós possam sufocar e ser muito difíceis de serem desatados. Os processos em grupo visam a espaços de cuidado e se atentam a uma certa liberdade para que todas e todos possam estar e participar como e com que podem. Logo, para falar de grupo, parece mais interessante adotarmos a imagem do laço. Os laços são essas interseções particulares dentro dessa partilha [do sensível], podem ser entendidos como as sensibilidades singulares provocadas inventadas nos processos de criar em grupo. (MEDRADO, 2022. p.254-255).

Se chegamos até aqui, encontramos uma dupla: o par uno e múltiplo – máquinas binárias macro e micropolíticas –. Na vida e no grupo, elas operam de forma simultânea onde esse laço é o que pode nos conectar num espaço comum de acolhimento e de troca. Onde podemos inventar as grafias que nos desviam do sintoma. Em diálogo com Deleuze e Parnet, entendemos que: sujeitos ou grupos são feitos de linhas, segmentares e diversas. Linhas que sustentam, mas também podem permitir outras formas de ser-estar no mundo. Uma forma de encontrar, talvez, um estilo.

Aprendemos que estilo não é somente a autoria e a centralidade do eu. Interessa-nos, então, um estilo que inventa novas armas arredias a estrutura do eu. Ou simplesmente: a capacidade de ser afetado. Estilo, poderíamos dizer, é a capacidade de perder o próprio nome dentro da relação com o outro, com o grupo.

---

<sup>138</sup> LACAN, seminário 23. Pagina 50. "Assim, partiremos, do seguinte: é sempre em três suportes, que nesse caso chamaremos de subjetivos, isto é, pessoais, que um quarto vai se apoiar. Se vocês se lembrarem do modo com que introduzi esse quarto elemento em relação aos três elementos, cada um deles supostamente constituindo alguma coisa de pessoal, o quarto será o que enuncio este ano como o *sinthoma*."

Uma pergunta pertinente se atualiza no contemporâneo: como manter o sem nome num momento em que o nome é necessário?

Ser afetado, nesse sentido, é operar com o manual da filosofia prática, rumo a um corpo sem órgãos. Um corpo produzido por processos subjetivos que não são individualizados/individualizantes, um corpo aberto às relações com a diferença. Diferença aqui não como a diversidade, mas como um diferenciar-se. Ou seja, entender como tais processos subjetivos podem produzir corpos que não parem de se multiplicar.

Em 2019, Gustavo disse que em nossos encontros, às vezes ele falava coisas que nem ele mesmo sabia que “podia”. Como se pudesse desconstruir a ideia de conhecimento como uma linha cronológica e a partir dos encontros com os dispositivos, e o grupo, aprendesse em outras temporalidades. *“Às vezes eu falo coisas que nem eu mesmo sabia que eu sabia”*.<sup>139</sup>

Saber antes de ter sabido e só descobrir depois que um dia soube, para em seguida simplesmente não saber mais. O jovem só aprende, talvez, pois ali se cria um corpo em devir, mas um corpo não-individual. Um corpo coletivo que se faz em grupo. O corpo como intensidade, o corpo como uma passagem. Afinal, o devir ameaça a estabilidade do eu e provoca experiências que se relacionam com o sujeito com tal intensidade que pode nos retirar de nossos próprios territórios, como quando o garoto pôde saber coisas que nem mesmo acreditava que sabia.

Movimento que nos permite constituir esse corpo nas bordas do eu. Habitando aí as dinâmicas que nos permitem estar na frágil fronteira de instabilidade desse “eu”. Na ocasião, quando perguntado sobre o que mais gostava no projeto (filmar, fotografar ou ser filmado), o menino disse que o que mais gostava era a “comunhão de todo mundo fazendo junto”.

A oposição do uno não é *outro um*, mas o múltiplo. O grupo é o múltiplo do uno que permite esse “saber não sabido” do garoto, pois essa desterritorialização é uma abertura ao incontornável – que pode ser simplesmente estar com “os meninos das outras salas”, formando um grupo de experimentação com as imagens e sons que não corresponde às séries que cada estudante está cursando no ensino regular –.

---

<sup>139</sup> Olhares (im)Possíveis na escola Estadual de Ouro Preto, 2019.

O corpo sem órgãos é uma prática. Essa prática oferece risco. Uma prática de gerar um corpo em vias de perder a sua forma. Por isso, cuidado! Cuidado-acolhimento e cuidado-atenção.<sup>140</sup>

Cuidado para apostar na tentativa de atuar como cientista, sendo um nômade que acredita na possibilidade de um pensamento que não tem lugar fixo. As primeiras palavras que escrevi no documento de pesquisa intitulado *caminho, ouro preto, pesquisa: posso não estar em lugar nenhum. Mas estou em vários lugares. Essa pesquisa, inevitavelmente, faz parte de mim. Onde ela poderia se situar? Qual o lugar disso que tem a tentativa de estabelecer uma possibilidade, um conhecimento de fronteira no limiar?*

Um pensamento que não para: quando estamos com ele permanecemos em movimento. Dessa forma não precisamos pará-lo para pensar. Essa é uma possível primeira entrada no pensamento nômade. Como fazer imagens sem interromper o movimento?

Os objetos audiovisuais que documentam e experimentam, produzidos a partir de dispositivos, podem ser uma segunda entrada. Nesses casos o dispositivo é um incitador do movimento. Funciona assim: operando-se para que as imagens sejam realizadas, para que o movimento de deslocamento provocado por isso que é tão fechado e tão aberto não seja interrompido. O dispositivo, aqui, pode ser esse gesto de diminuição dos elementos que proporciona esse grande aumento no que podemos ver. Um movimento para que a saída de si seja uma possibilidade. Uma certa recusa ao que já estava pensado, pois esse tipo de *saber já sabido* é fixo, e, portanto, distante do movimento. O pensamento nômade como uma forma de escapar, como uma metáfora de infiltração, de furo, de vírus. Um texto que nunca se organiza absolutamente e que não respeita as regras normalizadoras. Um balanço, uma experimentação, um ensaio que “termina sem ter chegado ao fim”<sup>141</sup>.

Como se só fosse possível escrever sobre essa experiência na medida em que ela está em múltiplas relações (funcionamentos e movimentos) que não me pertencem. Se a ideia de posse é em si redutora de potência, esse tipo de pensamento não pode operar com ela. Despossuir-se, para voltar ao movimento e voltar a possuir outras coisas, em grupo e com o grupo. O nomadismo é uma espécie

---

<sup>140</sup> A dimensão do cuidado será abordada no inventário 4 desta tese.

<sup>141</sup> Adorno, Theodor, “O ensaio como forma” (p. 15-45). In: Adorno, W. T., Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.



de trajetória errática que impossibilita uma apropriação pela posse. Uma trajetória que não gera dívidas entre os sujeitos<sup>142</sup>. Um grupo que é um trabalho sobre si, mas um si que sempre escapa. Um grupo é tanto um trabalho sobre nós, que em alguns momentos fica até difícil dar conta de escrever/entender o processo, pois parece só fazer sentido naquele momento acontecido. Num instante qualquer, provocado por movimentos aberrantes: um espaço liso que nos afasta de um espaço estriado, que nos afasta da Ouro Preto turística. Uma cidade “Onde todo dia é histórico”<sup>143</sup>. É com esse slogan que a última gestão municipal apresentava a cidade na busca por um tipo de viajante, em busca do turista clássico.

### ***escrita que sai da pele***<sup>144</sup>

Aqui abriremos espaços para algumas correspondências com pessoas fundamentais para a realização deste trabalho. Uma escrita que sai da pele, uma palavra que fala e não se cala. Um dispositivo de escrita: quando vem, enviamos. Responda quando puder. Cartas, talvez. Só comentaremos sobre as correspondências nesse espaço, mesmo que a gente se encontre frequentemente. Tempos e ritmos respeitados ao escrever, normas abolidas na estrutura da escrita. Às vezes apresentando contexto, outras provocando reflexões e questionamentos sobre momentos específicos dessa experiência. Provocação é o texto que envio, sem aviso prévio. O que retorna é fundamental para nos ajudar a pensar nessa experiência.

### ***Escrita que sai da pele: dentro e fora, com Raquel Salazar.***

*Provocação, em 13 de julho de 2020.*

---

<sup>142</sup> Uma não dívida, por exemplo, que possibilita que jovens e adolescentes do projeto não respondam minhas perguntas quando solicito que me contem o que pensam do projeto em forma de escrita.

<sup>143</sup> Slogan utilizado pela secretaria de turismo de Ouro Preto e difundido pela Associação Comercial e Empresarial de Ouro Preto - ACEOP

<sup>144</sup> Conheci a proposição dessas correspondências chamadas de afet(ação): escrita que sai da Pele com Fredda Amorim, que desenvolveu esse dispositivo para sua dissertação. Aqui proponho algumas trocas com outras pessoas que mediarão as atividades da olhares (im)possíveis comigo nesses últimos anos. Troquei textos com Raquel Salazar, pesquisadora e mestra em educação que participa da olhares desde 2017. Olga Ferreira, psicanalista e educadora que em 2018 atuava como professora na EE de Ouro Preto e nos convidou para realizar o projeto na escola. Quel Satto, jornalista e pesquisador que defendeu mestrado no programa de comunicação e temporalidades da UFOP, pesquisando o projeto Olhares (Im)Possíveis e se tornou participante do grupo em 2019.

Acho que já discutimos algumas vezes sobre os limites da psicanálise. Ao mesmo tempo, percebo que nos encontramos nessa fronteira entre “beber em outras fontes” e entender o que esses processos psíquicos podem nos ajudar a pensar a cidade, a educação. Também penso que temos posições interessantes para uma conversa: você esteve no projeto sempre numa via institucional, inclusive permaneceu na instituição quando o projeto já não estava mais lá. Ao mesmo tempo temos uma relação que extrapola esse ambiente. Somos pesquisadores individualmente falando, mas também somos amigos. Nesse sentido, e na esteira de uma política da amizade, gostaria de provocar a escrever sobre os encontros de julho de 2019, durante a oficina com o “Sentidos Urbanos” no Festival de Inverno. Te convidar ao exercício de retorno a aquela atividade que você presenciou alguns dias. Entendo que ali se instaura uma virada e que uma outra proposta de trabalho com o grupo vai se desenhando para fora da instituição naquele momento.

*Retorno, em 23 de julho de 2020.*

*Tem sido muito reconfortante saber que nos últimos anos você esteve ao meu lado. Nossos caminhos, ainda que sejam diferentes, se cruzam em diversos pontos e quando esses encontros acontecem algo também acontece comigo. Sinto que depois de um cruzamento sempre saio uma pessoa diferente. Você (assim como sua pesquisa) é de fato uma pessoa que me inspira e me ensina muito. Ainda esses dias tava lendo sua dissertação e ao passar pelos agradecimentos meu olhar foi puxado, vi meu nome lá e do outras pessoas do Sentidos, sinto que naquele momento, em 2017, começamos a construir algo que é capaz de nos fortalecer duplamente: afetivamente e profissionalmente.*

*Junho de 2019 eu estava retornando ao Sentidos depois de mais de um ano afastada, a Olhares foi uma das primeiras ações que realizei nesse retorno, fiquei muito empolgada de novamente estar ao seu lado, ainda mais sabendo que seria para mediar Olhares. Quando penso nos dois encontros que estive presente durante o Festival de Inverno, uma palavra me vem à mente: potência. Naquele momento emergiu com aquele grupo a ideia de se fazer cinema para cuidar da horta da escola. É vívida a lembrança na minha mente: os(as) adolescentes comentaram sobre essa ideia e imediatamente nós nos olhamos com o mesmo olhar, ali havíamos entendido que “era aquilo”, não poderia ser*

*outra coisa. E essa é a potência da Olhares pra mim, ações que nem sempre tem ciência para onde estão caminhando, ações que são construídas no caminhar.*

*Confesso nem sempre entender seus métodos, mas tenho defendido, para aqueles que tenho oportunidade, que seu trabalho com a Olhares é necessário. Necessário porque o que observamos nesses últimos anos é que esse trabalho muitas vezes tem se disposto a ir e ficar onde ninguém mais esteve.*

*eee*

### 3. Inventário de micro arquivos e suas potências

#### ***ouro preto: território e monumento***

Ouro Preto é uma cidade mineira que já foi conhecida como Vila Rica. Devido a sua altíssima importância econômica (graças a presença de minerais), ela foi capital do estado nos séculos XVII e XVIII. Vila Rica, por conta da extração aurífera, manteve a economia brasileira por quase um século<sup>145</sup>.

A cidade passou por um período de decadência e abandono, contudo seu patrimônio material foi conservado, fato que levou a cidade a ser declarada Monumento Nacional, em 1933, e ter todo seu centro histórico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN), em 1938. Já em 1980, Ouro Preto se tornou o primeiro bem cultural brasileiro inscrito na Lista dos Patrimônios Mundiais da UNESCO.

Desde então a cidade se mantém principalmente através da mineração e pelo turismo, onde seus monumentos são visitados por pessoas de todo o mundo. Porém, o que parece não ficar evidente para a maior parte das pessoas que visitam a cidade é que para além do centro histórico, Ouro Preto tem diversas periferias, tanto no sentido espacial (a distância do centro), como no sentido econômico.

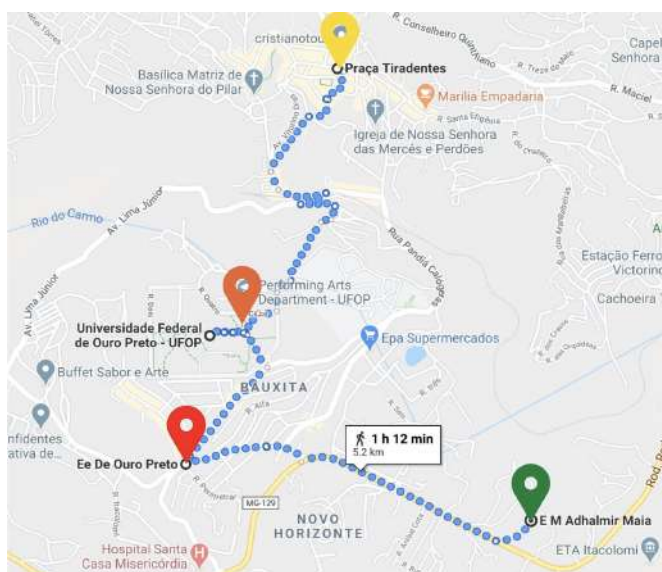
Lá estão localizados os sujeitos dessa pesquisa. As crianças e jovens (majoritariamente negras/os) que participam e participaram das oficinas, têm presentes em seu cotidiano a violência e a repressão (principalmente por parte do polícia, mas também do tráfico de drogas e do machismo) impondo limites aos corpos desde muito cedo, e inibindo a circulação dessas pessoas em diversos espaços da cidade – principalmente no centro histórico. Esse distanciamento também é gerado pelo próprio aparato cultural hegemônico que é fomentado, na maioria das vezes, pelos interesses econômicos vinculados ao turismo e à mineração.

Operações que impossibilitam o acesso aos espaços e controle dos corpos são evidência das estruturas racistas e heteronormativas (ainda), presentes em nossa sociedade desde a primeira experiência de colônia. O que persiste até hoje são os “Processos de um Racismo Mascarado” que Abdias do Nascimento já havia documentado em seu livro “O Genocídio do Negro Brasileiro”, em 1976.

---

<sup>145</sup> É importante lembrar que a cidade de Ouro Preto é uma invenção macropolítica. Se fizermos um apanhado histórico sobre esse processo, veremos que tem uma relação direta com o surgimento do IPHAN e o trabalho dos modernistas nessa busca por uma identidade nacional na arte.

Nos encontros realizados com o grupo, o que fica evidente, na maior parte do tempo, é o distanciamento da população local aos bens culturais presentes no centro histórico e também nos bairros não tombados de classe média, como no bairro Bauxita – onde se localiza a Escola Estadual de Ouro Preto (que recebe nossas atividades desde 2018) e o Campus da Universidade Federal (UFOP), por exemplo –. Além de ocorrer de modo objetivo (distância, por exemplo ou mesmo a linha imaginária que delimita o que é e o que não é tombado) esse distanciamento também se dá de modo subjetivo, através de um não-pertencimento.



*Imagem: mapa com demarcação da praça Tiradentes, UFOP, Escola Estadual de Ouro Preto e Escola Municipal Adhalmir Santos Maia. Trajeto Praça Tiradentes – Pocinho. Recorte do Google Maps com inserção de pins.*

O centro histórico (com seus monumentos que mobilizam a vinda de milhares de turistas de todo o mundo para a cidade), bem como na parte “nova” e de classe média (com forte presença da comunidade universitária e trabalhadoras/es da mineração), estão dedicados principalmente à população flutuante: turistas, trabalhadores da mineração, estudantes e pesquisadores da Universidade. Contudo isso para situar quem não conhece o território e evidenciar que há mais uma barreira que as pessoas pobres, racializadas e periféricas da cidade enfrentam: a barreira estética.

Desde que iniciamos o trabalho com as oficinas e as intervenções audiovisuais da Olhares (Im)Possíveis, um dos fatos que mais ficou evidente foi que as proposições e intervenções realizadas podiam suscitar momentos de engajamento das crianças e adolescentes com a própria escola, o bairro e com o grupo.

Ouro Preto é a cidade mais negra do Brasil fora do estado da Bahia, com 72% da população autodeclarada negra ou parda<sup>146</sup>. Ouro Preto é uma cidade barroca, uma cidade cheia de contrastes e contradições. Ouro Preto pode ser lida como um monumento erguido a partir do sofrimento do povo negro. Fato que nos retorna a passagem benjaminiana do monumento à cultura como um monumento à barbárie<sup>147</sup>.

Ao lidar com essa dimensão dos monumentos nessa vivência e reflexão com os sujeitos com menos acesso a cidade e aos bens culturais, percebo que de certa forma suas ações, ou melhor, seus gestos, se colocam na fronteira entre os sintomas e a expansão de uma possibilidade de existência própria da juventude, no sentido tanto da busca e da afirmação de si, como também na produção de outras possibilidades. E esses processos com o cinema parecem ser uma possibilidade para provocar esses gestos que engendram novas possibilidades de existência. Gestos de longa duração conforme Didi-Huberman, ao citar Aby Warburg e sua noção de *Pathosformel*, nos apresenta para a sobrevivência dos gestos de longa duração nas culturas humanas.

Gestos estão relacionados como uma antropologia dinâmica das formas corporais e, por isso, as “fórmulas do pathos” seriam um modo, simultaneamente visual e temporal, de interrogar o inconsciente em ação na dança infinita de nossos movimentos expressivos. Warburg procurou estabelecer uma história e uma cartografia dos “campos” e dos “veículos” culturais pelos quais são formados nossos gestos mais fundamentais. Uma das polaridades mais importantes desses “formatos culturais” reside na dialética psíquica e corporal da melancolia e do levante. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 302).

Esse trabalho com a “memória dos gestos” nos faz perceber que essa “memória” não é só pensamento, imaginação e construção social. Ela também se configura como uma determinada experiência de vida que pode ser capaz de transformar outras experiências justamente a partir dos resíduos deixados anteriormente. Porém, é fundamental lembrar que a cidade não é simplesmente um coletivo de vivências homogêneas, e que talvez algumas produções, principalmente quando legitimam o aspecto da invenção, podem nos desviar para concepções outras sobre essas memórias e, por consequência, sobre esses monumentos.

Com Rancière, iremos apostar no refazimento das dimensões de tempo e espaço ao modo que esses encontros nos permitem desfazer a ação pela desordem

---

<sup>146</sup> Ver: <https://ouopreto.mg.gov.br/noticia/943>

<sup>147</sup> (BENJAMIN, 1985, p. 225-226)

dos lugares e seus usos. Como quando estudantes da oficina se deslocam de forma livre dentro da escola, inclusive se aproximando dos espaços que em outros contextos não teriam possibilidade de circular. Nesse caso, recusamos a divisão entre ativo e passivo numa aposta de que o impossível da política é possível na arte<sup>148</sup>.

Uma ideia inicial já evidenciada durante os encontros do Kumã me orientava a pensar que nesse trabalho a imagem vai se abrindo entre suas dimensões políticas e estéticas. Afinal: "é político tudo que diz respeito ao encontro, ao atrito ou ao confronto entre formas de vida, entre regimes de percepções, entre sensibilidades, entre mundos, uma vez que tal contato atinja certo limiar de intensidades".<sup>149</sup> Vejamos como isso pode operar na produção desses cartões postais.

### ***postais***

A ideia com as palavras a seguir, é inventariar os momentos em que esses cartões postais interrogam a produção de arquivo, o que traz para a cena as subjetividades dissidentes de crianças e jovens negros (produtores dessas obras) e, também, quando os testemunhos dessas histórias de vida emergem tanto no resultado final (o postal em si), como nas etapas que levam a produção deles, mencionadas anteriormente – a saber: mapas afetivos, caminhadas performáticas e conversas em torno dessas cartografias –.

Quando os postais surgiram como ação individual desenvolvi 4 postais a partir dos meus caminhos cotidianos. Esses primeiros postais foram realizados nas entranhas do centro histórico de Ouro Preto e revelavam um córrego poluído, uma ocupação "desordenada" em um "bairro pobre" e a presença de uma grande quantidade de lixo (entulho) em um dos pontos de coleta. Há também o que mostra um distrito dominado pela mineração (esse último realizado fora do centro histórico e com imagens de *internet*) devido à proximidade com o rompimento da barragem do Fundão, em Mariana.

---

<sup>148</sup> A noção de partilha sensível desse autor é abordada em diversos trabalhos. Tal partilha reconfigura as lógicas de posição entre os sujeitos. No mestre ignorante, entre quem educa e quem é educado. Em espectador emancipado entre quem cria e quem experimenta a obra de arte. " Este abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva define um sensorium específico. E é pelo pertencimento a este sensorium que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte – diferentemente dos critérios poéticos, dos critérios de fabricação adequada que definiam as imitações da arte no regime representativo." (p. 170) Ver: Rancière, J. (2011). A Comunidade Estética. **REVISTA POIÉSIS**, 12(17), 169-187. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1217.169-187>

<sup>149</sup> (Comitê invisível, 2017, p. 73)

Desde então, realizamos postais como ponto inicial da metodologia com praticamente todos os grupos que receberam atividades da Olhares (Im)Possíveis. Nas 4 cidades que a atividade aconteceu o número total de postais produzido passa de 300. Porém, utilizarei como recorte, para essa parte, duas experiências em que realizamos as intervenções com o grupo da pesquisa: os postais produzidos no Bairro Nossa Senhora do Carmo (Pocinho) em 2017, e os postais produzidos em 2018 pelo grupo de estudantes do Pocinho, durante caminhadas pelo bairro Bauxita. Mais especificamente os fragmentos desses arquivos se organizam em três atlas<sup>150</sup>: 1) Imagens do trauma; 2) Imagens da memória vivida; 3) Imagens da memória de invenção.

Gostaria de convidar quem lê, a operar nos meios heterogêneos da produção dessas imagens e tentar me esquivar do uso delas em sua função retórica durante os momentos que forem evocadas neste texto. Ou seja: perceber como tal trabalho dribla os exemplos de pobreza e histórias de vida marcadas pela violência como fundamentação principal. Interessa-nos perceber como essas imagens inventam mundos e possibilidades (ou instauram modos de vida que não existem<sup>151</sup>) já que alguns postais evidenciam uma possibilidade de invenção (ou fabricação) de arquivos<sup>152</sup>, mas ao mesmo tempo uma parte de seus mapas não nos permitem perder de vista a dimensão ética do testemunho que emerge (emergiu) muitas vezes durante as práticas.

Interessa-nos abordar as dimensões de temporalidades múltiplas evocadas pelas imagens, o que leva em consideração a lembrança e o esquecimento, a “montagem de tempos” que seriam possíveis nesse gesto de retratar, mas também de inventar, que parece existir em alguns postais.

O intuito é pensar que todo processo que fez essas imagens existirem como imagem (tanto pelo que as provoca – a oficina-intervenção – e muito mais pelo fato de serem registros de crianças e jovens da periferia da cidade, estudantes de escola

---

<sup>150</sup> Essa montagem de imagens denominada Atlas teve como inspiração o trabalho do Historiador Aby Warburg relatada nos seguintes textos: DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. e GUINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H.Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

<sup>151</sup> Ver: PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: Bienal de São Paulo. (Org.). **Como falar de coisas que não existem**. 1ed. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2014, v. 1, p. 250-265.

<sup>152</sup> Arquivos do amanhã, arquivos dos devires, arquivos-por-vir



pública) sejam em si a própria proposta de um tipo de *performance*, resultantes, assim, de uma intervenção.

Ao caminhar pela cidade e cartografar esse processo em imagens, não podemos nos apartar das nossas próprias memórias. E ao inventariá-las abdicamos da ideia de que a tradição seja um depósito delas (as memórias). Um movimento que navega no atlântico negro de Paul Gilroy.

Um navegar onde a tradição implique movimento, constante e incessante nessa “espiral do tempo” evocada por Leda Maria Martins<sup>153</sup>, e das redes de relações que formam o tecido social. Entender o tempo como uma espiral, como essa autora, é apostar numa experiência de temporalidade não-colonial. Isto é, dar ênfase aos eventos desvestidos de uma temporalidade linear. Aposto, então, que essas imagens e seus processos subjetivos contribuem para a existência dessas(s) temporalidade(s) outra(s).

Os processos para a produção de tais postais apontam para a evidência do ato de lembrar como tática de criar. E nesse sentido, segundo Castiel Vitorino Brasileiro<sup>154</sup>, há uma produção de cura na própria experiência de lembrar. O que pode significar as intervenções que convidem a *lembrar, elaborar e inventar*, nas margens de uma cidade colonial? Como ela nos auxilia a lidar com a ferida colonial?

155

Encontrei na noção de dispositivo uma forma de evidenciar as relações dessas crianças e jovens da periferia com o espaço tutelado da cidade, seja pelos poucos momentos de aproximação, bem como com os diversos momentos de distanciamento. A proposta, aqui, seria de que no contato com os dispositivos utilizados na intervenção fosse evidenciada essa ponte que existe entre a Ouro Preto

---

<sup>153</sup> Ver: MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

<sup>154</sup> A cura para essa artista é uma experiência efêmera e perecível. Poderíamos pensar que a cura é o que antecede a doença, e não ao contrário, como resultado. Ver: BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Cura Bantu. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 148-151.

<sup>155</sup> A ideia de ferida colonial e suas possibilidades de cura vem sendo trabalhada no campo da performance por diversas artistas. Esses procedimentos, de alguma forma, aparecem como plano de fundo das minhas questões. Por exemplo: Castiel Vitorino Brasileiro em seu quarto de cura na exposição "O Trauma é Brasileiro" (Galeria Homero Massema, Vitória/ ES). Nas 4 obras de Grada Kilomba na exposição Desobediências Poéticas (Pinacoteca, São Paulo/SP), ou na performance "A ferida Colonial Ainda dói" de Jota Mombaça/ Monstra Errática. Na parte três abordaremos essa dimensão da ferida colonial.

turística, cidade cartão-postal, e a Ouro Preto ordinária, com seus diversos planos, camadas e estruturas que existem para além do centro histórico, para além da Praça Tiradentes.

A experimentação dos postais, o dispositivo de registro fotográfico do que chama atenção dos caminhos cotidianos, já apresentava pistas para evidenciar a falta de identificação dessa população com seus monumentos. Afinal:

os cartões postais mostram realidades da cidade a partir da lógica do sujeito que o realizou. Neles trabalhamos os afetos e as percepções do entorno de cada estudante. Eles quebram a lógica dos cartões tradicionais por visibilizar elementos da cidade que não estão nos guias turísticos, nas imagens do Google e nas redes sociais. Parodiam cartões-postais convencionais, com uma imagem na frente e uma descrição e espaço para selos na parte do verso. (ARAÚJO, 2018, p. 54-55).

Quem caminha somente no centro histórico e não se atreve a cruzar os becos e vielas, subir e descer os morros, se conecta apenas com a experiência de uma Ouro Preto com cenário Barroco. O que muitos não sabem, nem percebem, é que estão diante de apenas uma parte da cidade e que isso é, de fato, um simulacro de uma Ouro Preto do passado, um tempo que já passou. Uma Ouro Preto para movimentar a economia e que o ouro-pretano dos bairros periféricos pensa nem poder frequentar. Uma cidade monumento, cheia de belezas históricas (e naturais), mas que segrega corpos quando não se coloca acessível para sua própria gente.

A barbárie da escravidão é atualizada no contemporâneo a partir do controle de alguns corpos por parte da polícia, da sociedade, e com as crianças e jovens negras/os da periferia não é diferente. Por isso, essa escuta que realizamos pode ser também uma escuta do testemunho.

### ***testemunho: lembrança e esquecimento***

O procedimento dos postais é relativamente simples: no primeiro encontro com cada grupo convidados estudantes a desenvolverem um mapa afetivo com o que chama atenção no caminho que fazem de casa até a escola. Feito isso, conversamos sobre os lugares, situações e sensações que aparecem nessas cartografias. Um dos pontos é escolhido para ser fotografado e transformado em cartão-postal. Alguns deles recebem textos, outros apenas imagens. Opera-se da seguinte maneira: elaborar, selecionar, realizar e editar.

Na primeira dessas atividades<sup>156</sup>, três mapas apontavam para uma única situação: a abordagem policial sofrida por uma criança de 10 anos em um ponto de ônibus localizado no caminho de sua casa até a escola. Um dos mapas apresenta a criança “virada de ponta a cabeça” enquanto a polícia busca por drogas em seu corpo. Esse jovem participa da *Olhares* até hoje<sup>157</sup>

[\[Convite a ver o atlas número 1\]](#)

Na conversa realizada em torno dos primeiros mapas realizados<sup>158</sup>, várias das crianças testemunharam sua relação com a polícia<sup>159</sup>. Nenhum deles abordou essas questões em suas fotografias ou postais. No ano seguinte, o menino que sofreu a ação retratada, demarcou novamente em seu mapa o ponto de ônibus e ainda que não se tenha representado a presença policial em seu desenho, é possível pensar que tal lugar (esse ponto de ônibus) é um lugar de memória, um espaço do trauma. Essa insistência em retratar tal lugar talvez se dê pois

é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. (GAGNEBIN, 2006, p.99)

Se compararmos as imagens (resultados finais) com os mapas realizados no momento anterior, perceberemos que tais imagens recalcam as situações que evidenciam a barbárie cotidiana contra juventude negra<sup>160</sup>.

[\[Convite: ver atlas 1 e 2 e perceber os mapas do estudante e os postais que ele realiza\]](#)

Também parece possível pensar a questão: o que essas imagens não mostram? Como trabalhar com a tarefa ética da memória quando esquecer pode ser uma saída para seguir vivendo? Como operar na luta necessária pela atividade de lembrar sem que isso cause mais sofrimento aos sujeitos?

---

<sup>156</sup> Na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, em maio de 2017.

<sup>157</sup> No ano seguinte, em contanto com a metodologia do The Black School, um grupo de jovens produziu um documentário experimental. Entre\_vistas aborda a relação deles com o bairro e o principal tema é a violência policial

<sup>158</sup> Transcrita na íntegra na dissertação.

<sup>159</sup> A presença de polícia ou da delegacia também aparece nos mapas e cotidianamente nos encontros.

<sup>160</sup> MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

Se essa luta é necessária, é porque não só a tendência a esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar. (GAGNEBIN, 2006, p. 101)

Não pretendo responder as questões anteriores de forma objetiva. Mas, a partir de uma (im)possível relação entre as 4 fotografias da câmara de gás e as imagens produzidas pelos jovens ouro-pretanos, tratarei de estabelecer uma conexão parcial com o evento traumático por excelência: o holocausto. Há riscos nessa aproximação<sup>161</sup> e consigo identificar os elementos que evidenciam que tais imagens (as do holocausto e as fotografias dos postais) sejam completamente distintas. Porém, penso com Didi Huberman<sup>162</sup> que as imagens dos postais de Ouro Preto também “dirigem-se ao inimaginável, e refutam-no de maneira mais dilacerante possível”. Nesse caso, se aproximam justamente por seu “inimaginável” não evidenciar a barbárie, mas por revelar outra(s) cidade(s) a partir da lógica de sua população periférica. Melhor dizendo, elas demonstram efetivamente que o território de Ouro Preto vai muito além da Praça Tiradentes e ao mesmo tempo garantem aos sujeitos que realizam uma espécie de “esquecer natural, feliz e necessário a vida”, como na citação de Gagnebin<sup>163</sup>.

Como já pode ser percebido em alguns trabalhos anteriores e dados dos últimos anos, a juventude negra da periferia (não somente de Ouro Preto, mas do Brasil todo) vive violentada pelo aparato policial. Suas produções e questões muitas vezes se relacionam diretamente com essa violência sofrida e por isso entendo que de certa forma esse também é um traço sintomático dos jovens do Pocinho, como de outras periferias. E como nos Lembra Primo Levi citado por Huberman<sup>164</sup>: “onde se faz violência ao homem”, escreve Primo Levi “também se faz à língua”.

Assim como os arquivos de Shoa, os postais “definem certamente um território incompleto, resgatado, fragmentário – mas, independentemente de tudo isso, esse território existe”<sup>165</sup>.

---

<sup>161</sup> Mas elas não são infundadas. No capítulo "o preto e a psicopatologia" Fanon faz uma série de aproximações entre negros e judeus. Ver: **FANON, Frantz. Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: **EDUFBA**, 2008

<sup>162</sup> (HUBERMAN, 2020, p.33)

<sup>163</sup> Na dissertação trabalhei com a noção de resgate das infâncias perdidas, porém, me parecem muito mais como possibilidades de invenção.

<sup>164</sup> (ibid., p. 35)

<sup>165</sup> (HUBERMAN, 2020, p.38)

Sejam os elementos que chama atenção durante uma visita ao campus da Universidade Federal de Ouro Preto, o ferro velho próximo ao bairro, a casa dos amigos ou no bar do avô, as fotografias realizadas como cartões postais elaboram possibilidades de existência nesse território: nas margens, bordas e justamente no não pertence ao perímetro tombado, logo, não está tutelado pelo IPHAN.

[\[ convite a ver o atlas número 3 \]](#)

Mas essas imagens existem e mesmo que não sejam divulgadas de forma massiva, elas acabam chegando à comunidade escolar, incluindo a direção da escola e mesmo a alguns moradores do bairro. São apresentadas como cartões postais ou imagens para fronteiras que enviamos como símbolo de algum lugar. Nessa medida, funcionam como paródias ou anti-postais convencionais quando reconfiguram a ideia de belo, quando demonstram uma poesia possível no mais banal: o caminho cotidiano de um estudante de sua casa até a escola. Apostamos então na potência dessas imagens, já que

a fotografia manifesta uma aptidão particular – ilustrada por certos exemplos mais ou menos bem conhecidos – para pôr freio às mais vorazes vontades do desaparecimento. Tirar uma fotografia é extremamente fácil tecnicamente. E é possível fazê-lo por razões tão diferentes, boas ou más, públicas ou privadas, confessas ou não, prolongando activamente a violência ou protestando contra ela, etc. Um mero pedaço de película – tão pequeno que se pode esconder num tubo de pasta dentífrica – é capaz de engendrar um número ilimitado de tiragens, de reproduções e de aumentos em todos os formatos. A fotografia está em parte ligada à imagem e à memória: possui por isso o seu eminente poder epidérmico. (HUBERMAN, 2020, p.39-40).

Mesmo após longas conversas sobre os traumas vividos, os jovens e as crianças escolhem quase sempre evidenciar outras situações em seus postais. Esquecer, ou não mostrar, parece ser uma estratégia (um movimento rumo) a subjetivação. Mostrar em um postal é comemorar e enviar para além das fronteiras<sup>166</sup>: a casa do amigo, o canteiro de ervas medicinais da escola, o jogo de futebol na quadra. Imagens que recompõem a juventude num lugar de alegria e a afasta do sofrimento cotidiano causado por uma instituição autorizada a usar da violência: a polícia sempre

---

<sup>166</sup> Os cartões postais são quase sempre imagens de lugares e monumentos que são locais que representam lugares do mundo. Geralmente são enviados com selos, às vezes comemorativos. Ao final do texto pretendo fazer uma aproximação do trabalho realizado com a análise de Huberman sobre o trabalho no "ensaio sobre o fio" e as noções de imagens passa fronteira, imagens menores, e imagens para outrem.

à espreita. Essas imagens, ao meu ver, driblam o sofrimento e garantem possibilidades outras para essas existências. São imagens (im)possíveis.

Essa ideia pode nos levar ao entendimento de que os postais funcionam como “actos de imagem” rumo à subjetivação. Para Huberman:

de resto, como é que um tal ato de imagem seria legislado e mesmo interpretado por um pensamento, por mais exato que fosse, sobre o exercício da arte? “Há um limite em que o exercício de uma arte, seja ela qual for, se torna um insulto à infelicidade”, escreve Maurice Blanchot. (HUBERMAN, 2020, p. 47).

Nesse sentido, evidenciar outros contextos em imagens parece ser a forma desses adolescentes e crianças fazerem exatamente isso: insultarem a infelicidade sem perder uma reflexão crítica dos seus cotidianos. Afinal, “para recordar é preciso imaginar”<sup>167</sup>.

### ***arquivos de invenção***

Em diálogo com Sylvie Lindeperg, poderemos lançar a seguinte questão: em que momento uma imagem se torna arquivo? Já que “muitas vezes, ela não é gravada para ser arquivo: ela se torna arquivo”<sup>168</sup>. Ao olhar para os arquivos que compõe esse trabalho, me sinto diante de uma aporia: uma situação insolúvel em relação aos *contra-monumentos*. Esse olhar (im)possível por muito tempo me trouxe à questão: “o que leva esses jovens a não denunciarem suas mazelas nos seus cartões postais?”. Hoje percebo que tais arquivos (que para mim são arquivos de pesquisa) para eles/as muitas vezes são apenas uma “atividade de um projeto”, são na verdade imagens inventivas das suas realidades.

Um tipo de imagem que permite a fuga da realidade, mas sem ser necessariamente uma imagem ficcional. Esse entendimento só pôde ser formulado a partir, justamente, do que não aparece nessas imagens. Ou melhor, através do processo de encontro para “estar com” e escutar jovens/adolescentes da/na periferia. Assim, como no caso dos filmes de Alain Resnais onde “informações desaparecem, elas também, no filme, mas elas são trocadas no momento de realização e existem como reminiscência no fora-do-filme”<sup>169</sup>, as histórias e os testemunhos desses sujeitos existem e prevalecem fora dos cartões postais, mas as

---

<sup>167</sup> (HUBERMAN, 2020, p.51)

<sup>168</sup> em entrevista a Comolli, 2010, p.319

<sup>169</sup> Citado por Comolli (2010, p. 332)

ligações podem ser realizadas no/a posteriori: nesse momento em que escrevo e me debruço sobre essas imagens. Parafraseando uma das afirmações que Comolli faz para introduzir uma das perguntas em sua entrevista a Lindeperg:

a gravação das visibilidades e das temporalidades pela máquina cinematográfica “capta” ou revela relações, ligações que não havíamos necessariamente visto ou compreendido no momento da tomada. O arbitrário ou a contingência ligados às gravações podem se definir como uma forma “automática” ou involuntária”. (COMOLLI, 2010, p. 337).

Ainda que sejam involuntárias, sempre que se olha uma imagem de arquivo no seu futuro não nos escapamos de trazer para análise nossas próprias referências. Ou como nas palavras de Lindeperg:

a questão dupla da narrativa e do tempo também pode entrar em jogo. Nós falávamos da história, da fotografia e do cinema. A relação com o tempo e com a narrativa não é a mesma nesses três casos. O historiador escreve, necessariamente, no “depois” do acontecimento, que ele deve tornar inteligível através de uma narrativa, mesmo que suas hipóteses e demonstrações sejam falsas. Com o cinema, a narrativa se constrói primeiro no instante, no tempo do acontecimento – que é também o do plano – depois no agenciamento de diferentes planos que se opera no desenrolar do filme. Com a fotografia, o tempo é fixado de uma vez por todas como o que foi e não voltará a ser; a narrativa é sobretudo produzida por aquele que verá aquela imagem. (*apud* COMOLLI, 2010, p.337)

Talvez seja essa a tentativa nesses escritos. Elaborar um conjunto de notas que fizesse esse processo (que considero performático) inteligível para outras pessoas, uma vez que opero como pesquisador e “historiador das imagens” na montagem dos atlas para, quem sabe, organizar um conjunto de imagens que sirvam como elementos para exemplificar e compor momentos vivenciados dentro de um trabalho de intervenção que me atravessa enquanto o realizo. Talvez isso tudo seja pura ficção.

Comolli, ao introduzir uma pergunta durante a entrevista, nos lembra que “talvez o cinema tenha sido inventado, adotado, desenvolvido, justamente para nos livrar dessas ligações referenciais, para liberar as representações de suas condições históricas de possibilidade de fabricação”.<sup>170</sup>

*elle*

---

<sup>170</sup> (COMOLLI, 2010, p. 340).

Para Mbembe, uma questão fundamental parece ser a relação entre a *fabulação* e a *clausura de espírito*. No devir negro no mundo e suas recalibrações, “raça e racismo não pertencem, portanto, somente ao passado. Tem também um futuro”<sup>171</sup>.

Para esse autor a sociedade contemporânea é modelada e condicionada de forma profunda por formas ancestrais de vida “cultural, jurídica e política que são a clausura e o cercamento, o muro, o campo, o cerco, no fim das contas, a fronteira”.<sup>172</sup> Me interessa, especialmente, pensar com esse autor, mas principalmente com o grupo de cinema que outra crítica da razão negra<sup>173</sup> estaríamos criando?

Já que o que se busca aqui é uma valorização dos limiares considerados como lugar de potência, parece possível dialogar com essa outra concepção de espaço *entre*, já que para o próprio autor a relação entre liberdade e território é indissociável.

É sabido que na “era moderna” às narrativas de viajantes, exploradores e soldados contribuíram para uma posição subalternizada de certos sujeitos e elas constituíram a elaboração de uma *ciência colonial*. A isso Mbembe chama de *primeiro texto*, a *consciência ocidental do negro*.<sup>174</sup>

Mas há um segundo, que se apresenta com traços distintos que passam pela fundação de um arquivo<sup>175</sup>. O que interessa no “segundo tipo de texto é que ao longo desse período a escrita da história assumiu uma dimensão performativa<sup>176</sup>” e que “no desdobramento da emancipação e da reconstrução, escrever a história é considerado, mais do que nunca, um ato de imaginação moral”<sup>177</sup>.

Essa se torna uma “escrita – já não mais fora de si, mas a partir do seu próprio terreno”<sup>178</sup>. Esse segundo texto é considerado *A consciência negra do negro*.

---

<sup>171</sup> (MBEMBE, 2018, p. 49)

<sup>172</sup> (ibid., p. 59)

<sup>173</sup> “A primeira vista, a razão negra consiste, pois, num conjunto de vozes, enunciados e discursos, de saberes, de comentários e disparates, cujo objetivo são a coisa ou as pessoas “de origem africana” e aquilo que se afirma ser seu nome e sua verdade (seus atributos e qualidades, seu destino e suas significações enquanto segmento empírico do mundo). Composta por múltiplos estratos, essa razão vem desde, pelo menos, a antiguidade”. (MBEMBE, 2018, p.60)

<sup>174</sup> “Nesse contexto, a razão negra designa um conjunto tanto de discursos como de práticas - um trabalho cotidiano que consiste em inventar, contar, repetir e promover a variação de fórmulas, textos e rituais com o intuito de fazer surgir o negro enquanto sujeito racional e exterioridade selvagem, passível de desqualificação moral e de instrumentalização prática. Chamamos esse primeiro texto de consciência ocidental do negro” (ibid., p. 61).

<sup>175</sup> “Acreditamos que a instauração de um arquivo é indispensável para restituir os negros à sua história, mas é uma tarefa extraordinariamente complicada.” (ibid., p.63)

<sup>176</sup> (ibid., p.63)

<sup>177</sup> (ibid., p.64)

<sup>178</sup> (MBEMBE, 2018, p.65)



Nessa lógica, Walodah Imarisha quando está *reescrevendo o futuro usando a ficção científica para rever a justiça* nos lembra que “nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro”<sup>179</sup>.

A proposta então é experimentar um terceiro texto: *o Coletivo* – onde as fronteiras entre mestres e ignorantes, cuidadores e cuidados, artistas e espectadores são tão radicalmente acionadas, graças à possibilidade de ambos se afetarem, que ali se constituiu uma outra coisa. Que não sou eu, nem o outro, mas é o grupo e diz respeito a todos nós.

### ***pragmáticas do encontro***

A passagem entre os planos, essa possível relação com o que chega é um corte. Um movimento distinto da elipse, já que com tal ato não se sabe onde se chega. É quem maneja o grupo que sempre corta? Não. O grupo é estimulado com o cinema, a produzir junto esse corpo de quem está sempre pronto, mas sem uma preparação prévia. Não é como no esporte, onde se treina e pratica para alcançar resultados objetivos: melhoras de tempo, bater recordes, ganhar medalhas. Nem a primeira, nem a última posição: um corpo que se prepara para um “não-sei-o-que”.

Fuga do tempo cronológico em relação ao movimento. Tempo de movimento espiralar<sup>180</sup> que se distancia de um tipo de tempo destinado a fundar e historicizar, um tempo que produz uma memória enraizada e hiperterritorializada. Talvez os livros de cinema de Deleuze também nos ensinem a problematizar esse tempo que organiza, talvez seja um *devir decolonial* do autor.

Buscamos um tempo fundado em movimentos aberrantes que proporcione outras regulagens e fronteiras para um acontecimento. Uma prática de experimentação com a imagem e com o encontro que nos permite perceber a relação com o tempo fora da cronologia. Nesse tempo espiralar nos deparamos com tempos que estão fora da cronologia e podem liberar os acontecimentos. O que pode emergir são potências de acontecimentos. O acontecimento acontece fora do *chronos*: é uma mutação nos modos de vida. Não dá para mensurar.

---

<sup>179</sup> (2016, p. 1)

<sup>180</sup> (MARTINS, 2021)

Alguma coisa acontece mesmo quando não parece acontecer nada. Algo que acontece, mas que não é pautado na relação causa-efeito: movimentos que geram “inconclusas modulações de nós”.<sup>181</sup>

O encontro, nessa perspectiva, é a constante preparação de corpos e grupos para que o acontecimento possa acontecer, uma perspectiva política. Provocar um tempo que se afasta desse todo dia histórico, um *dia histórico* que se configura como a repetição do presente sem diferença do passado. A história que só se move por causa e efeito e coloca o futuro como uma repetição do mesmo. A transformação do futuro numa dívida, uma dívida impagável<sup>182</sup>.

Almejamos um encontro com o cinema que nos possibilite outra experiência com o tempo: no lugar da memória individual, um corpo sem órgãos, uma superfície afetada. No lugar da história, movimentos aberrantes. Criar com os adolescentes e jovens das margens de uma cidade colonial os contornos para um passado sempre em movimento. Fugimos da dialética e propomos um tempo desviante coletivo a essa história. Um devir no lugar da dívida. Criar uma encruzilhada temporal num território colonial.

Aprendi com Castiel Vitorino<sup>183</sup> que Exú protege quem lhe oferece sacrifício. Exú é um modo de tentar, um acontecimento que é possível justamente a partir do sacrifício dessa verdade singular, para chegar a uma verdade coletiva. Uma verdade “efêmera e perecível” em que Exú é o efêmero, a vida, a comunicação, a possibilidade de se comunicar. Exú existe antes da fotografia, é a própria imagem. Em Exú trocamos a culpa pela responsabilidade.

Uma possibilidade de transmutação: a certeza de que a dúvida existe e persiste. Onde aprendemos que habitar uma raça dói, pois uma raça é uma certeza. É preciso acreditar “na liberdade como experiência efêmera que produz um tempo espaço

---

<sup>181</sup> (MIZOGUCHI, 2013)

<sup>182</sup> Essa é uma imagem de FERREIRA da SILVA, Denise. "Por isso, eu proponho uma figuração fractal da tríade formada pelo colonial, racial e capital que, ao violar a separabilidade, provoca o colapso de seus efeitos, quer dizer a anterioridade e a exterioridade. Em vez de descrevê-la como uma relação dentro de uma totalidade, a figura fractal descreve uma implicação, um momento na infinidade. Enfim, em vez do Mundo Ordenado, esta figura refere-se ao Mundo Implicado. Quer dizer, sem diluir o que responde por sua singularidade, estas modalidades de poder modernas apresentam-se profundamente implicadas [deeply implicated] em/como/com uma e a outra. Esta composição (e, enquanto tal, uma decomposição e uma recomposição) torna compreensível a figura da dívida impagável." (p.161) A Dívida Impagável. São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019.

<sup>183</sup> Aulão "Exú protege quem lhe oferece sacrifício." que aconteceu em 13 de setembro de 2020, promovido pela Lastros Arte.

efêmero.”<sup>184</sup> Pois “a liberdade de uma vida racializada depende do seu desejo de lembrar daquilo que se esqueceu.”<sup>185</sup> Exú é uma experiência de vida.

Em 2020, durante uma das atividades do grupo de experimentação cinema e práticas de cuidado *Xilofone com Ossos*, resolvi usar uma das aparições de Exú, uma série de imagens feitas por Henrique, um jovem do projeto, e enviadas por grupo de mensagens instantâneas. Em dupla com um professor de história em Minas Gerais, também chamado Henrique, produzimos um postal<sup>186</sup> onde os lugares são os tempos que não aparecem em ordem cronológica.

Um pequeno objeto audiovisual, produzido para um encontro de grupo. Um postal que começa no futuro e termina no presente. Cinema e clínica operando na linha tênue entre representação e acontecimento. Espaço que possibilita perceber que cuidar/cuidado também é escapar de si.

### ***Ano 2020: notas sobre fazer filmes num grupo***

Me pergunto: as vezes nos esquivamos de escrever? Por que fugimos ou escapamos mesmo quando todas as palavras pairam na cabeça e ali são pensamentos? Sinto que a escrita escapa justamente porque não respeita a distância entre o pensamento e o dedo (no lápis/caneta ou nas teclas). As sensações estão no corpo, o corpo é a potência da escrita. O corpo como potência do encontro, da relação com o cinema: um corpo que vê e faz junto(s), em grupo. Que escrita se faz na feitura de um filme? Como transpor isso aqui: narrando? Analisando? Relatando?

*Ano 2020* aconteceu. Um adolescente (Henrique) deu a ideia de fazer o filme através de uma mensagem no *WhatsApp*. Estávamos no meio da pandemia, realizando experimentações muito livres através do aplicativo de mensagens instantâneas. Surgiu a oportunidade de submeter o projeto ao edital “Cidadania Audiovisual”, da lei emergencial Aldir Blanc. O projeto foi aprovado: nosso primeiro recurso para um filme de baixíssimo orçamento. O que parecia muito dinheiro para quem fazia cinema com (quase) nenhum.

É impossível/(im)possível transmitir as sensações do que aconteceu nesse processo de encontros – virtuais. O filme teve como seu primeiro movimento

---

<sup>184</sup> Brasileiro, Castiel Vitorino. Exú Tranca-rua das Almas, 2020. Disponível em <https://ehcho.org/conteudo/exutranca ruadasalmas>

<sup>185</sup> Ver em: <https://ehcho.org/conteudo/exutranca ruadasalmas>

<sup>186</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=cNrLvdzipW0&feature=youtu.be>

produzir uma música, baseada na letra escrita em 2018 por outro jovem (Hudson Monteiro), e que na época nós não conseguimos gravar – esse momento existe e foi uma importante etapa na vida do grupo –.

O processo de realização das imagens terminaria com um encontro que tinha que ser presencial – respeitando-se todas as medidas sanitárias –, a gravação do clipe. Sinto que mais que o clipe, o que importava na decisão do grupo era se encontrar presencialmente (mais) uma vez após o hiato de pandemia.

Foram quase dois anos pela *internet* e isso fica ainda mais aparente/evidente quando se lida com adolescentes entrando na juventude. A gente se via pelas câmeras, mas o enquadramento da *webcam* não dava a dimensão do que estava acontecendo ali, com cada pessoa. No filme, um deles fala um pouco sobre isso: viver a pandemia sendo um adolescente sentindo o mundo. Ele diz que estamos passando por uma fase ruim, mas que vai passar. A música também diz “o tempo ruim passou”.

O que *Ano 2020* parece nos mostrar são os opostos das imagens com enquadramentos estilizados que capturam e condensam o imaginário da Periferia, segundo a imaginação do Centro. Isso se dá pois o filme é totalmente pensado e articulado a partir dos desejos do próprio grupo, com interferências mínimas da equipe técnica de profissionais e a coordenação.

O filme aponta que as perspectivas sobre os corpos em tela, no cinema, podem e devem ser feitas por outros caminhos de pensamentos. Uma coletânea de *zonas trans* que incluem: a casa da avó de um deles, a galinha de outra avó, o tremido da panorâmica das montanhas em volta, a beleza natural, a atenção ao que não fala (animais, pedras, plantas), o silêncio. Mais um Minuto Lumière. Circular no bairro, *camerando*. Andar de skate e criar um *travelling*, subir e descer ladeira em movimento de espiral. A escola fechada, descer o morro de bicicleta e muito mais. Inclui-se também tudo que está fora de quadro e tudo que invade o processo do grupo.

Em junho de 2021, após assistir ao corte final do filme, um dos jovens me mandou a seguinte mensagem de áudio:

[28/06/2021] **HUDSON:** Caraca Arthur, cabe de ver as imagens. Acabei de ver. Sem palavras. Exatamente sem palavras para falar do trampo que a gente fez. Entendeu?! Ficou top pra caramba. [...] Mas enfim as imagens ficaram muito top Arthur, eu gostei bastante. E velho a gente fez um trabalho foda né?! E é isso.

É isso. Sem palavras. Sem buscar representações. Tive medo do fi(m)lme, do filme como fim. Mas parece que não. O grupo seguiu pensando formas de fazer cinema e mais: formas de lançar perguntas a serem respondidas com o cinema. Na ocasião respondi, escrevendo:

[20:08, 28/06/2021] **ARTHUR:** Ficou muito bom. E foi bom porque todo mundo participou como podia e se envolveu com a produção

[20:08, 28/06/2021] **ARTHUR:** A ideia é a gente continuar fazendo

[20:08, 28/06/2021] **ARTHUR:** Tanto atividades como filmes

Recebi mais um áudio:

[28/06/2021] **HUDSON:** Se é louco Arthur?! Só mandar e fazer da forma que puder, o melhor que puder e continuar fazendo. Cê é louco?! Porque assim, as vezes bate aquele tédiozinho no meio da produção e tal, da programação de fazer o feito, mas depois que faz bate uma satisfação assim de vontade de querer fazer mais. Entendeu?! É esquisito, mas é bom ao mesmo tempo. Então é isso: é a cabeça do ser humano.

Entendi. E sou louco. Bate um tédio *na programação de fazer o feito*, mas logo depois bate uma espécie de satisfação e vontade de querer fazer mais. Entendi perfeitamente: vontade de querer fazer mais. Intuo então que o que “dá vontade” e produz desejo é justamente seguir no/em processo criativo.

O grupo captura forças que permitem o desejo de seguir criando. Me pergunto o que seria esse pequeno tédio? Seria o encontro próprio com a angústia do processo de criar? Talvez, porque “é esquisito, mas é bom.” O próprio desvio das formas discursivas, não dá pra tentar enquadrar: *é a cabeça do ser humano.*<sup>187</sup>

Na realização de *Ano 2020*, a experiência de grupo permitiu a permanência do espaço entre. Dentro e fora da instituição, o grupo é a própria possibilidade de sustentar um desejo contínuo de criação. Nesse momento, apesar da dificuldade de aproximar quem não está no grupo, tento aqui traçar uma linha principal que está ligada à experiência de criação. Nessa experiência os processos subjetivos funcionam fazendo uma interface. O cinema de grupo é o que permite deixar passar, alguma

---

<sup>187</sup> No artigo “Pedagogias do dispositivo”, publicado no dossiê Cinema e Educação da revista Devires encontramos ao final as seguintes 5 notas sobre o processo criativo ao responder à questão: “Como sabemos que estamos na criação?” Destaco duas notas que têm intensa relação com a elaboração do Jovem. “1. Você nunca estará satisfeito.” “3. Não há criação sem intensas doses de alegria e angústia. Toda criação é um sem fundamento. Não há nada que nos permita julgar com certeza seu sucesso.”

coisa, algum tipo de conhecimento, que precisa vir de fora e penetrar: como a água que atravessa a jangada<sup>188</sup> e permite que ela continue seu navegar.

Esse processo durante a pandemia, nos fez perceber que um projeto não precisa e não pode se endurecer para sobreviver, e é justamente nessa extrema flexibilização, acompanhada pelos novos formatos da pandemia, que ao passo que desendurecíamos os processos, nos foi possibilitado criar algo do entre: uma zona dentro/fora da escola.

*elle*

Sexta, 05 de julho de 2021.

Mais de um ano de pandemia. Thamira e eu retornamos a Ouro Preto para o tão planejado dia de gravação. Após realizar as compras para que Suzana, mãe de um dos participantes fizesse um estrogonofe para o almoço, estivemos em sua casa para deixar os insumos. Ali, enquanto conversávamos um pouco com Luiz, seu filho e participante do projeto, Suzana nos convidou para tomar uma cerveja. Aceitamos tomar uma, apenas uma pois no outro dia teríamos que acordar muito cedo. Em seguida, fomos para a casa de Raquel, uma das coordenadoras do Projeto, onde iríamos dormir.

Sábado, 06 de julho de 2021.

Como de costume, fazia frio no inverno de Ouro Preto. Pedimos uma pizza, comemos, conversamos, fechamos os últimos detalhes e fomos descansar para o próximo dia. A diária começaria às 08 horas. Acordamos bem mais cedo, às 06h para buscar Elias Figueiredo, que colaborou fazendo a câmera do clipe. Leo Lopes, fotógrafo que mora em Ouro Preto e é companheiro de Raquel, resolveu nos acompanhar de forma voluntária neste dia importante.

---

<sup>188</sup> Termo de Fernand Deligny: "Usei a imagem da jangada para evocar o que está em jogo nessa tentativa, nem que seja para dar a ver que ela deve evitar ser sobrecarregada, sob pena de afundar ou de virar, caso a jangada esteja mal carregada, a carga mal distribuída [...] Uma jangada, sabem como é feita: há troncos de madeira ligados entre si de maneira bastante frouxa, de modo que quando se abatem as montanhas de água, a água passa através dos troncos afastados. Dito de outro modo: não retemos as questões. Nossa liberdade relativa vem dessa estrutura rudimentar, e os que a conceberam assim – quero dizer, a jangada – fizeram o melhor que puderam, mesmo que não estivessem em condições de construir uma embarcação." Referência: Deligny, F. (2013b). Jangada. **Cadernos de Subjetividade**, 10(15), 89-90. <https://doi.org/10.2354/cs.v0i15.38513>

8h15 da manhã. Rua Boa Esperança, bairro Nossa Senhora do Carmo, o Pocinho. Luiz nem havia acordado quando já estávamos em sua casa. Tomamos um café da manhã e começamos a captar umas imagens do bairro, ainda sem a presença de nenhum dos adolescentes. Alguns minutos depois era possível avistar Henrique e Pedro subindo lentamente o morro, ao lado de suas bicicletas.



Em seguida, Nicolas, vizinho de Luiz, aparece querendo participar das filmagens. Raquel vai então procurar o pai do menino para que ele autorize e assine a documentação de direito de imagem. O mesmo aconteceu com João – um pequeno menino de 9 anos, o mais novo de todos –, morador daquela rua que espiava a movimentação e também perguntou se poderia participar.

Durante a decupagem do material, percebi que os dois garotos (Nicolas e João) estão presentes em uma sequência utilizada no *Ano 2020*, justamente na cena em que um deles desce de bicicleta e Luiz anuncia “essa câmera aqui é lá do projeto” os dois estão em campo (eles não aparecem tanto pois utilizamos efeitos gráficos neste momento).



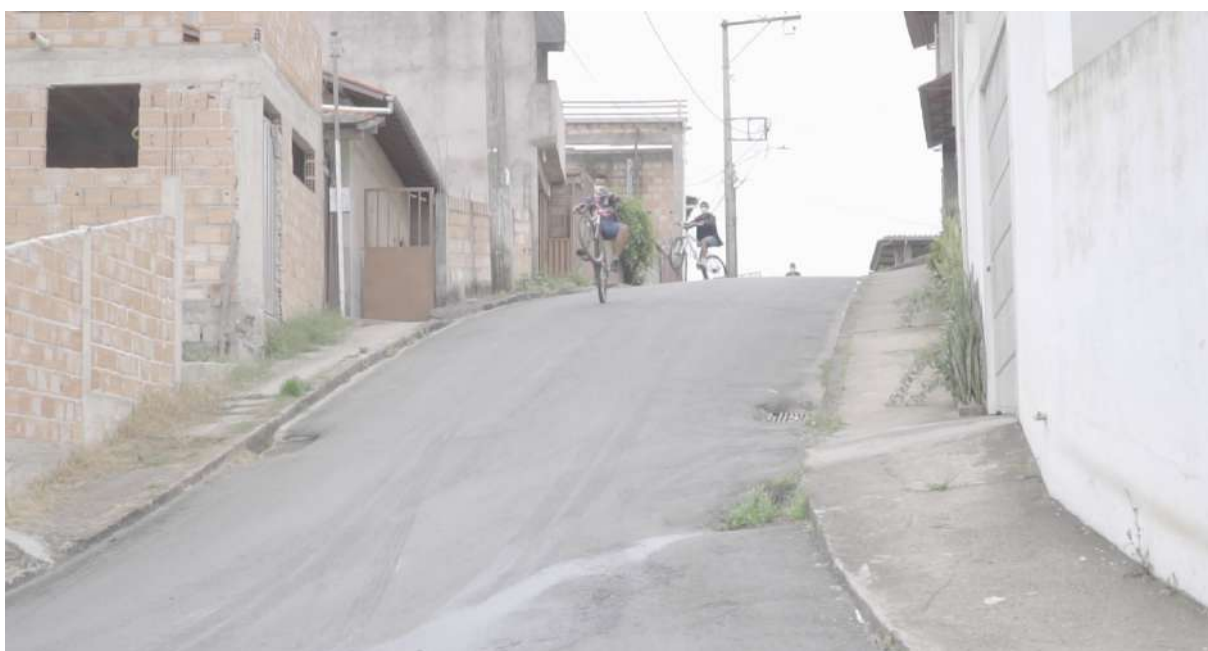
O processo do filme já havia afetado a rua muito antes da presença de todos nós ali. Junio – o garoto que desce o morro e depois se torna o “avatar” que salta os vírus durante o outro momento com intervenção gráfica no filme –, participa do projeto desde seu início, em 2017, mas, curiosamente, sua mãe só assinou a documentação para sua participação no dia das filmagens no bairro, mais especificamente na rua de sua casa.

Os três meninos já faziam parte do filme, de forma quase que clandestina, na medida em que não eram autorizados por seus responsáveis a tal. O cinema, feito



como cinema de grupo, invade a proximidade cotidiana do bairro e vai criando pontos e outros caminhos para a chegada de novas pessoas.

Em seguida, Hudson Apolinário chegou para a gravação. Logo depois, Quel e Olga, profissionais do projeto. O filme também envolveu o padrasto e o irmão de Luiz. Um cinema quase feito em família. Com uma casa de portões escancarados para a rua que aos poucos ia sendo tomada pelos movimentos dos jovens andando de bicicleta e carrinho de rolimã, sempre seguidos por duas câmeras profissionais (de Leo e Elias), e por nós da equipe. Ali permanecemos um tempo, e entre uma conversa e outra registramos os traçados e “empinadas” realizados pelo grupo.



Descemos a rua em direção à avenida que conecta o bairro Pocinho a Bauxita, onde estão a escola e o campus da Universidade. O mirante da UFOP, a portaria da escola e uma pichação “vacina para o povo já”, na pracinha, eram locais para as cenas em que Hudson e Luiz dançaram passinho. Uma parte foi caminhando até o fim da rua, a outra estava distribuída nos três carros que tínhamos a nossa disposição naquele dia.



Tudo ia sendo filmado de dois pontos de vista: o das câmeras de Elias e Leo e o das câmeras portáteis que estavam com os participantes. Antes de chegar à Bauxita, paramos na quadra da Escola Professor Adhalmir Santos Maia, que fica ao lado da

escadaria do amor<sup>189</sup>. Nessa escola começou o projeto e, de alguma forma, também, era nosso retorno a esse lugar onde estão dois pontos importantes do bairro. Enquanto uma câmera da equipe registrava o grupo dançando passinho na quadra, outra se deslocava pelos mais de 100 degraus da escadaria acompanhando outros jovens. O movimento dessa quantidade de pessoas gerou interesse em quem ali estava: curiosidade, perguntas.

O cinema, no ato de filmar, expandia as possibilidades e se tornava quase uma performance que trazia para o grupo a visibilidade dentro de seu próprio território. Naquele momento, a presença das câmeras e da equipe, da qual os jovens faziam parte, os permitiram brincar (mais uma vez) de tomar lugar. A sensibilidade de Leo, nosso fotógrafo, fez o registro de um grupo de meninos olhando pelo muro o movimento das gravações. Uma imagem que diz muito sobre a visibilidade e a interferência de fluxos que nossa gravação causou. Uma foto tirada naquele dia, mas que também remete ao modo como se dá a chegada de muitas pessoas ao projeto.



---

<sup>189</sup> Enquanto entrego esse trabalho, estamos realizando com o grupo um livro cartográfico. Dois novos jovens chegam ao grupo para esse projeto. Um deles, Davi, nos contou que foi a sua avó que deu o nome da escadaria. A conhecemos no dia da diária fotográfica e ela ficou de nos contar essa história. Nesse mesmo dia, Luiz realizou com Hudson Apolinário uma sensível entrevista com a sua avó, que aparece em *Ano 2020*.

No campus da UFOP permanecemos por pouco mais de 1h, divididos novamente em dois grupos: um que filmou o mirante e a presença do grupo ali; outro que se deslocou a concha acústica para refazer uma dança que já tínhamos capturado durante um minuto lumière de 2018 (presente em *Entre\_vistas*). O tempo em espiral operando na medida em que re-fazíamos mais um movimento anterior do grupo.



Ano 2020,  
Coletivo Olhares (Im)Possíveis,  
2021



Entre\_vistas,  
Coletivo Olhares (Im)Possíveis,  
2018

Nos caminhos, pude escutar algumas pessoas do grupo comentando que estavam gostando “desse negócio de ficar na frente da câmera”, um deslocamento proposital para a finalização do material de *Ano 2020*, já que antes, quase sempre, eles operavam com uma câmera subjetiva registrando tudo a partir de seus olhares.

Retornamos a rua Boa Esperança, na casa de Luiz e Suzana, para o almoço. Três grandes panelas em um fogão a lenha. 18 pessoas almoçando e ocupando o espaço do quintal e em um banco que fica na rua bem em frente à casa. Rafael, Grace e seus dois filhos chegaram nesse momento.



Rafael é outra pessoa que chegou ao grupo a partir dos próprios processos de criação. Em *Entre\_vistas*, de 2018, ele é um dos entrevistados e o único que até então era de fora do grupo. Sua chegada se dá em um deslocamento que tirava os adolescentes do ensino fundamental de dentro do espaço destinado ao tempo integral, e os leva a um encontro-entrevista com Rafael em uma das salas de aula do ensino médio. Rafael chega como “personagem” e depois de convidado para ver o primeiro corte de *Entre\_vistas*, nunca mais deixara o grupo<sup>190</sup>.

Ele é o mais velho dentre os estudantes e durante a pandemia inicia uma nova fase, a paternidade. Sua companheira, Grace, é quem filma a maioria dos planos que recebemos na entrega das câmeras. A relação de um jovem casal cuidando de seu bebe é um elemento importante na costura da colcha de retalhos que compõe a montagem de *Ano 2020*. A participação de Grace, Rafael e seus filhos, integram uma camada que nos remete à saída da adolescência, ao passo que o filme é construído entre um grupo de meninos um pouco mais novos: um grupo de adolescentes.

---

<sup>190</sup> Até a finalização dessa pesquisa o Jovem me procurou duas vezes propondo filmes dispositivos.

Na chegada do casal a vida adulta, acompanhando-se o nascimento de uma criança, os tempos se fundem. O filme nos mostra, então, momentos da pandemia vividos por recém-nascidos, crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos.

Vale a pena fazer um desvio e trazer neste momento a transcrição da apresentação de Rafael, feita durante uma entrevista gravada com Carla Italiano e Milene Migliano para a mostra *Comunidades de Cuidado: Fabulações, enfrentamentos e éticas de cura*, do forumdoc.bh.2021, onde *Ano 2020* foi exibido. As entrevistadoras pediram que ele se apresentasse e falasse um pouco como era a participação dele no projeto. Ele disse:

moro no bairro Nossa Senhora do Carmo, o Pocinho. Essa situação pra mim foi sempre inevitável desde a primeira gravação, porque eu já não era da turma e já me chamaram pra fazer uma gravação de um áudio e falar um pouco sobre a vivência aqui da cidade. Foram umas perguntas que me interessaram bastante porque eram umas coisas que eu mesmo me perguntava, que era sobre como eu via Ouro Preto. Tanto fora da comunidade como no centro histórico, onde quem é de fora acha que Ouro Preto é só o centro histórico. Então esse projeto me interessou bastante desde o começo. Oportunidades que eu tive pra estar participando e queria agradecer a todo mundo que organizou esse projeto. E em relação às gravações, a maioria das gravações foram feitas aqui no Pocinho, de onde a maioria do pessoal é. E foi um tipo de gravação que mostrou o cotidiano de cada um, onde mostra passo a passo praticamente de viver nesse isolamento. Uma coisa que ninguém imaginaria de acontecer, mas acabou acontecendo. E particularmente eu não acho que isso foi tão ruim assim, por que a gente teve mais tempo pra pensar e refletir sobre muitas coisas. E as gravações foram bastante bem feitas, bem elaboradas, entrando em contexto com a música e com o nome do filme. E, tô todo perdido aqui. Como já tinha feito a gravação no ano de 2019 (na verdade foi em 2018), em *Entre\_vistas*, a participação na verdade foi sobre as perguntas que eles fizeram sobre abordagem policial e outras coisas. Tinha algumas coisas que eu deixei bem esclarecido como eu pensava, não quis revelar nada mas deixei bem esclarecido meu ponto de vista. E um projeto que foi pra frente, realmente eu botei na minha cabeça que isso podia continuar.

Rafael colocou na cabeça que o projeto poderia continuar. E seguiu com o grupo na medida em que podia, mesmo quando já não estava mais como estudante da escola. Desde o fim das gravações, ele entrou em contato duas vezes com propostas de filme, um dispositivo onde as pessoas reagiram a uma música e contariam “episódios de depressão”. E outra proposta que na verdade é uma pergunta, mais uma pergunta que chega para o grupo: o brasil é de quem?

Por conta de seu trabalho, ele não participou de muitas reuniões online. Mas recebeu a câmera e mostrou seu cotidiano “passo a passo”. Penso que não só nesse caso, mas em todos os outros, o processo de estar com a câmera se configura como um quase-camerar. Quase, pois havia uma finalidade que escapa do “agir sem querer”

que funda o neologismo *delygniano* do *camerar*. Ao mesmo tempo isso não era tão compreendido e respeitado pelos participantes do grupo. O que quero dizer é: na medida em que nós da equipe nos angustiávamos com os prazos de entrega do edital de uma lei emergencial da cultura, o grupo não ligava para isso. Interessava ali o ato de estar usando a câmera, muitas vezes sem nem lembrar da finalidade fílmica daquele momento, tal qual os processos que vivemos nos cuidados com a horta escolar.

Rafael, durante a mesma gravação para o forumdoc.bh, exemplifica um modo de funcionamento do seu *camerar*<sup>191</sup> ao relatar um plano onde uma cachoeira bem distante aparece: “Fui dando zoom na câmera e achei ela lá. Tava improvisando tudo, não tava programando nada.... é bom gravar com a câmera.” [21:51]<sup>192</sup>

*Camerar*<sup>193</sup> permite que a prática da imagem esteja acompanhando o grupo. E vai além: um neologismo se converte em uma ferramenta pedagógica e está centrado no movimento que desde o início já se sustenta em uma prática. Um modo de estar junto, ainda que como atividade individual, pois as imagens voltavam ao grupo e eram visionadas coletivamente. Imagens que em suas formas são apoio (ao processo e aos colegas), suporte e estímulo, mas também constituem parte da própria intervenção.

Qual a diferença de estar no bairro com ou sem a câmera? Como dito, tal qual os processos com o cinema para cuidar da horta, em 2019, ao receberem a câmera por 24h, o grupo atuava num *camerar*. *Camerar* permite manter o foco na possibilidade de promover a educação através do olhar de quem está como espectador(a), tanto no ver junto quando somos “os primeiros espectadores de nós

---

<sup>191</sup> Peter Pál Pelbar em *Contra os limites da linguagem, a ética da imagem no diz a partir da palavra criada por Deligny. "Contra o filmar, o "camerar".* Dispensável dizer que no *camerar* se ejeta precisamente aquilo que está no centro do filmar: o diretor, ou seu projeto, sua intenção, a obra final, o sentido. No fundo, a imagem é justamente aquilo que costuma “fazer falta” em um filme, a imagem é o que falta a nós. Com isso, talvez Deligny sonhe com uma arte em que não se quisesse, não se desejasse, não se visasse nada... Captar algo sob o signo do inquerer... Embora esteja por toda parte, a imagem é como o átomo, não se vê... Se *camerar* sai em busca da imagem, não significa que se vá encontrá-la, encoberta que está há tanto tempo pelas imagens domesticadas, cultas, legitimadas, cuja função, aliás, consiste entre outras coisas em abolir as imagens “verdadeiras”. Não se trata, através do *camerar*, de reencontrar algum objeto perdido, porém um movimento persistente” (PELBAR, 2020, p. 2-3) Ver: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-6746.2020.2.37090>

<sup>192</sup> Minutagem da entrevista pro forumdoc. <https://www.youtube.com/watch?v=1gkSfq9AVYU>

<sup>193</sup> Marllon Miguel, durante fala no curso “Cinema e clínica: a criação entre a arte e os processos subjetivos”, coordenado por Cezar Migliorin em 2021, diz sobre o *camerar* algo mais ao menos assim: “*Camerar* não chega ao fim e é aí que se difere de filmar. Incessante, e sem finalidade. Filmar mostra o conhecido, *camerar* revela o desconhecido. *Camerar* é de dentro, que não observa, mas fabrica o meio. Mais que registrar trata-se de guardar traços que trazem a multiplicação de perspectivas”.

mesmos”, quanto ao vivenciar o filme circular e alcançar telas de festivais e eventos. O filme, dessa forma, consiste na obra do grupo, de adolescentes e jovens, e o cinema nesse projeto é uma preocupação central de um movimento que também poderia esbarrar na ideia de educação como prática de cuidado.

O filme é feito por não profissionais, mas que também são jovens à margem. E *Ano 2020* se transforma num modo de mostrar e ampliar possibilidades do próprio grupo. Permitindo a ocupação de uma posição de visibilidade que abre caminhos para *brincar de tomar lugar* em suas diversas possibilidades.

Um filme feito a partir de dispositivos se torna um filme dispositivo que é capaz de possibilitar ordenamentos nas intenções e reestabelecer o equilíbrio momentâneo perturbado na ausência de algo concreto, radicalizado pelo período de pandemia. O filme talvez tenha permitido que os adolescentes pudessem focar em algo, ao compreender que as questões atravessadas por eles individualmente eram viáveis de serem enfrentadas de formas coletivas, em grupo. Aqui o filme sustenta a própria comunidade de cuidado<sup>194</sup>.

Vale retomar a sinopse escrita por Érico Oliveira para a mostra competitiva *Minas* do FestCurtas, onde o filme ganhou o prêmio do júri popular a partir de uma campanha de votação realizada pelo grupo:

Diante de um ano tão difícil, fazer um filme se torna um espaço de invenção. Jovens que moram na periferia de Ouro Preto mobilizam um mosaico de miradas e de gestos. Com força de polifonia, um grupo diz sobre o desafio de aprender em casa e sobre maneiras de se cuidar. Com gesto múltiplo, um coletivo expressa o processo mesmo de construção grupal por meio das imagens, pela relação que se pode formar a partir de filmar e de montar, enquanto se caminha e se faz numa cena. – Érico Oliveira

No nosso grupo, as refeições são momentos importantes. Seja na escola, no restaurante universitário da UFOP, no *burguer king*, no AfroPub de Belo Horizonte, ou nas festas de finalização de ano da escola. O grupo sempre se recorda desses momentos. Comer junto é algo muito valorizado e todas às vezes que realizamos qualquer atividade que fosse diferente da rotina na escola, a primeira pergunta que surgia sempre era: vai ter lanche?

Comer em grupo é um momento de descontração, de estar junto no silêncio enquanto se mastiga, ou nos assuntos variados que possam surgir. Ao mesmo tempo,

---

<sup>194</sup> Comunidades de cuidado: fabulações, enfrentamentos e éticas de cura (Arthur Medrado, Carla Italiano, Cora Lima e Milene Migliano). Disponível no catálogo do forumdoc.bh.2021



também, nos ensina a respeitar os diferentes ritmos, a escutar o som do silêncio e conseguir se concentrar em uma tarefa cotidiana essencial para a vida humana. Comer juntos nos aproxima da ideia de convívio, nos lança em uma pausa necessária quando temos um dia inteiro de atividade. Ou nos ajuda a finalizar um encontro de forma menos abrupta. Na escola, também nos aproximamos de outras pessoas que muitas vezes perguntavam sobre o projeto. O espaço da refeição em grupo permitia uma grande abertura para outros assuntos, o que nos possibilita construir outros laços.

No dia da gravação de *Ano 2020* o almoço foi uma dessas pausas. Em seguida, descansamos um pouco e depois fomos todos em direção ao “campão”. Um campo de futebol de terra batida na beira da estrada, quase aos pés do pico do Itacolomy. Espaço muito importante pra juventude do bairro.

Quando estávamos quase saindo, Ludmilla desce a rua Boa Esperança passeando com um pitbull branco. Vou até a menina e pergunto se o cachorro é dela e ela me conta que é do seu irmão. Pergunto se ela gostaria de participar da gravação (toda a documentação já havia sido assinada por sua mãe, que inclusive foi ao cartório com Raquel para assinar os termos<sup>195</sup>). A menina tímida, extremamente calada, mas que frequentava nossos encontros durante os processos de cuidados com a horta na escola, me respondeu que não. Insisto e pergunto se poderíamos então, pelo menos, gravar um plano dela descendo a rua com o cachorro para usar no clipe. Ela me respondeu que sim. Todo esse diálogo foi feito sem que a menina parasse sua caminhada. Nós que a acompanhamos em seu trajeto.<sup>196</sup>

A presença feminina por parte das adolescentes foi baixa durante o processo de realização do filme. Duas delas sempre enviavam mensagens no grupo de *WhatsApp*, mas não foram até o fim com as autorizações dos responsáveis. Sandra e Pâmela não realizaram nenhum dispositivo nos encontros online, e não receberam as câmeras. Uma delas não tinha acesso fácil a *internet* em seu celular, a outra estava totalmente dedicada a cuidar de sua mãe, que se encontrava com problemas de saúde.

---

<sup>195</sup> No estado de Minas Gerais a filmagem com menores de idade é permitida a partir de assinatura de documento por pai e mãe. Caso o/a menor só tenha um dos responsáveis presentes é necessário apresentar um termo de responsabilidade e guarda de menores reconhecido em cartório. A maioria dos/as que participaram das filmagens de *Ano 2020* tinha somente um dos responsáveis presentes.

<sup>196</sup> Em setembro de 2022, durante uma diária fotográfica no bairro, Ludmila repete o gesto: nos segue pela rua. Quando tentamos falar com ela, a menina sai apressadamente. Pedimos que espere, ela pausa. A convidamos a participar e ela diz que não pode pois está cuidando do filho.

Ludmila, por sua vez, até chegou a receber câmera. Mas não filmou nem um segundo sequer. A memória da câmera voltou vazia após as 24h em que o equipamento permaneceu com ela. Ela nos enviou um dispositivo apenas, no encontro do dia 18 de fevereiro de 2021, que tinha como proposta “tirar foto da janela que mais vê ou fica” e enviá-la juntamente com um áudio falando sobre essa foto. O postal narrado foi o segundo dispositivo utilizado no processo. Transcrevo alguns apontamentos do grupo sobre a imagem enviada pela participante para percebermos como é curioso o modo como há uma esquiva em senso comum ao interagirem com essa imagem, e uma fuga para a fabulação de uma possibilidade para a janela fechada, ao mesmo tempo em que problematizam o próprio enunciado do dispositivo. Recorro a um dos relatórios do apêndice B do trabalho de Quel Satto nesse momento:



“[48:32 - 48:40] **LUDMILLA:** Ah, tirei essa foto porque sei lá. É... Eu gosto dessa janela, às vezes eu fico nela...”

*[Quanto de significado existe em uma janela fechada e um áudio com poucas palavras e 8 segundos?]*

*Sobre esse exercício, entregue por Jaci (Ludmilla), único feito por uma menina até agora, Raquel pergunta qual é a diferença para as outras e Loki começa dizendo que não mostra nada. Até que Hórus diz que ela tirou “a foto mais certa que todo mundo, porque era a janela que gosta de ficar, e ela foi lá e tirou a foto da janela, e não tirou da vista não.” Raquel ainda fala que é “como se todo mundo tivesse tirado de dentro e ela*

*de fora.” Odé responde dizendo “a questão da janela é do que você gosta dessa janela e tal...”*

**ARTHUR** [*relembra*]: o dispositivo era tirar foto da janela que mais vê ou fica, isso abre um monte de possibilidades, mesmo. Porque quando a gente fala ‘vou tirar uma foto da janela’, tem um duplo sentido na linguagem que é eu vou até a janela tirar a foto ou eu posso tirar a foto da janela.

*[Arthur] Ainda pontua que na foto de Hórus não há uma janela, e sim um terraço, e nas que virão depois algumas aparece literalmente a janela aberta. E diz que o que mais chama a atenção não é aparecer a janela, e sim aparecer a janela fechada.*

[51:21 - 52:10]

**ARTHUR:** Que mensagem é essa de uma janela aberta? O que uma janela aberta significa?

**LOKI (LUIZ):** Caminhos abertos para ser livre.

**HÓRUS (HENRIQUE):** Caminho? Mas cê não passa pela janela não. [*risos*]

**LOKI (LUIZ):** Claro que passa.

**RAQUEL:** Será que não?

**EU (QUEL):** Dá pra passar, né? Dependendo da janela.

**HÓRUS (HENRIQUE)** [*inaudível*]: Aqui não tem nem como né [*inaudível*]

**LOKI (LUIZ):** Quem falou que não pode passar pela janela? Quem deu essa regra?

**EU (QUEL):** Justamente.

**ODÉ (HUDSON):** Uma ideia que eu tive aqui é que na casa da menina tem ar-condicionado e ventilador e... Como que é o nome mesmo? É isso mesmo, ar-condicionado. Porque pra janela tá fechada...

**LOKI (LUIZ):** Aqui ali não é a casa dela não.

**ODÉ (HUDSON):** ...deve ter uns ar-condicionado daora, tá ligado?

**RAQUEL:** Ou tá muito frio né?

**ODÉ (HUDSON):** Pode ser também.

**LOKI (LUIZ):** Mas lá tá chovendo a rodo, em Ouro Preto.

*Hórus pergunta se os meninos não estão em suas casas e quando eles respondem que não, e aí começa a perguntou se era Loki que tinha passado de carro quando ele esteve em Saramenha, o carro estava de janela fechada. Ele sempre tem uma história para contar.”*

Os 8 segundos de áudio evidenciam o “sei lá”, da foto enviada. Um não saber da única janela de partes fechadas, feita pela única pessoa que recebeu a câmera e não filmou. Em outros momentos, como na gravação do documentário *Plantando Memórias*, a menina também mal respondeu às perguntas de Glauciene. Quando estivemos em BH, ela não quis subir no palco junto do grupo para apresentar um de nossos filmes.

Mesmo com sua timidez e fugindo as respostas das perguntas, enquanto estávamos na escola Ludmila<sup>197</sup> frequentou o grupo de forma efetiva, mesmo que muitas vezes em silêncio. E mesmo que com uma rápida passagem pelo nosso caminho no dia da gravação, não podemos dizer que ela não participou do projeto. Em grupo, toda presença afeta, modifica, faz dobra e cria mundo. Talvez eu nunca vá saber o que pensava e sentia a menina, que agora é mãe, enquanto ela esteve ali conosco. Talvez nem ela saiba, mas é fato que esteve presente.

Retomo o artigo "Pedagogias do dispositivo"<sup>198</sup>, publicado no dossiê *Cinema e educação* da revista *Devires*, agora no corpo deste texto. A última das 5 notas sobre o processo criativo diz: "5. Diferentemente do que o capitalismo chama de criação, o que cria pode preferir não criar. Se não criar for possível, a criação é possível." Ludmilla e as meninas do grupo, com suas ausências e presenças de diferentes formas, evidenciam, talvez, o caráter anticapitalista desses processos com Olhares (Im)Possíveis.

Voltemo-nos ao dia 06 de julho de 2021. Após o almoço, nos dirigimos ao campo. Ali gravamos diversos retratos filmados do grupo. A ideia era justamente uma interação livre entre todas as pessoas do projeto. Uns jogavam bola, outros andavam de bicicleta. Também soltamos pipas, corremos, rimos e conversamos. Estávamos nos encaminhando para o fim da diária. Aquele momento se configurava então como um grande respiro (mesmo que ainda de máscaras) em meio a pandemia. Efetivava que finalmente nos encontramos presencialmente novamente.

Uma sensação boa de comunidade nos atingia. Estávamos felizes: isso era visível e "sensível" na medida que nossos pés deixavam marcas na terra batida do campo, ali quando nossas vozes se misturavam com o barulho dos carros da rodovia (BR-040). Retornamos a casa de Suzana e Luiz para fazer um lanche e organizar nossas coisas para encerrarmos a diária.

---

<sup>197</sup>O modo diferente de participação também foi percebido por Quel Satto: "Ao final dessa reunião, fico pensando como os motivos pelos quais os adolescentes continuam no coletivo são diferentes entre si. Acho que a janela fechada e a participação em silêncio são um tipo de vínculo diferente do vínculo daqueles que conversam durante a reunião toda, abrem a câmera, e enviam outras imagens [...] Mas ainda assim é um vínculo." (VILELA, 2022, p.185)

<sup>198</sup>Fórum Nicarágua. A pedagogia do dispositivo. **Revista Devires** – UFMG v.15, n.1. Belo Horizonte, jan. jun 2018. <https://www.devires.org/produto/revista-devires-v-15-n-1-dossie-pedagogias-do-cinema-i/>

Uma parte voltou de carro seguindo o caminho tradicional da avenida. Outra, em que eu estava, retornou por um caminho alternativo subindo um dos terrenos vazios do bairro. Enquanto passávamos por debaixo de algumas cercas e desviávamos de materiais de construção, nossos caminhos iam desenhando outras rotas nesse território.

Apesar da alegria e satisfação daquele dia, algo estava diferente. Frequentemente estávamos atentos e preocupados/as com as medidas de proteção a covid-19. Operamos com várias dinâmicas de distanciamento, estivemos juntas/os, mas muitas vezes respeitando as distâncias indicadas pela Organização Mundial de Saúde (OMS). Nossas mãos e os equipamentos cheiravam a álcool 70%.

Ao chegarmos na casa de Suzana, começamos a juntar as coisas e finalizar a atividade. Copos de refrigerante e saquinhos para embalar cachorros-quentes se misturavam com papéis, HDs e câmeras espalhadas por toda a sala da casa. Enquanto fazíamos *backup* nos *notebooks* da equipe, em cima do aparador, os meninos circulavam em torno do computador de Luiz no lado oposto da sala, onde jogavam *freefire*, riam e se divertiam entre uma mastigada e outra.



Na porta, esperávamos os carros que iriam buscar algumas pessoas. Uma parte dos meninos ficaria por lá mesmo. Já eram quase 19h e Thamira e eu retornaríamos a Belo Horizonte ainda naquele dia. Quase nos esquecemos de gravar um momento

onde Henrique utilizava o celular, que depois acabou se tornando a cena da abertura do filme, encenando-se para revelar a mensagem no grupo de *WhatsApp* que disparou este projeto. As câmeras da equipe já estavam guardadas e resolvemos fazer, ali na sala mesmo, com a *handycam* do projeto. Após tentar capturar a mensagem chegando no *preview* de notificação do celular de um deles, desistimos e gravamos a cena do menino sentado no sofá enquanto digitava em apenas três tomadas de ângulos diferentes, que demoraram menos de 10 minutos para serem feitas.

Tudo pronto. Poderíamos partir. Fiquei ao lado do carro que alugamos para ir a Ouro Preto enquanto conversava com Olga, que esperava o carro que iria buscá-la. Já havíamos nos despedido de todos, meio de longe e sem abraço. Até que Pedro vem até mim, me diz obrigado e imediatamente, como se quebrasse todas as barreiras do mundo, me dá um abraço. Fico uma fração de segundos sem reação e retribuo o afeto. Respondo: eu que agradeço a vocês.

Retornamos a Belo Horizonte. No caminho Thamira e eu elaboramos várias coisas e comentamos sobre o dia que acabávamos de viver. Quando chego em casa, quase às 22h, recebo de Pedro uma mensagem com o mesmo tom da que eu havia enviado quando eles estiveram pela primeira vez em Belo Horizonte. Na ocasião, em 2019, como ele seria o último a ser deixado em casa, só fiquei tranquilo quando ele me respondeu a mensagem: chegou bem? Quando recebi a mesma pergunta vinda do menino, respondi da mesma maneira. Sim. Obrigado. Boa noite. O cuidado operado nos permitindo brincar de tomar lugar e dessa vez, já que eu havia ido a sua cidade, fazia todo sentido que o menino me perguntasse se eu havia retornado bem a minha casa.

*elle*

### ***Da imagem-sintoma a imagem porvir***

Um objetivo explícito entre a coordenação era não permitir que o filme funcionasse como fim. Mas, durante o período de realização de *Ano 2020* havia uma outra grande preocupação durante o processo: que o filme fizesse sentido para o grupo. Temos material suficiente para montar um filme mais denso, destinado a

adultos ou a pessoas familiarizadas com linguagens contemporâneas do cinema brasileiro. *CONTRA-MONUMENTO CENA #1*, por exemplo, não tinha essa preocupação. Nele operamos na tentativa de exercitar uma montagem com perguntas que atravessam essa investigação. Entretanto, em *Ano 2020*, a todo momento, retomávamos a importância de que o filme funcionasse primeiro para aquele grupo que o realizou.

Outra questão que atravessou toda a realização do filme coletivo foi um desejo e uma intenção do grupo, que apareceu algumas vezes nas vozes de Luiz e Hudson, defendendo a possibilidade do filme “não ser *bad*”. Me parece, quem sabe, que esse foi um desejo de escapar das *imagens-sintomas*<sup>199</sup> que algumas vezes atravessaram a produção deste coletivo, ainda que no arquivo de tal processo existam materiais mais densos, falando sobre coisas ruins da pandemia.

Os jovens ressaltavam, ao meu ver, o desejo de apostar na criação e fabulação, numa suavidade necessária para atravessar aquele momento. Deste modo, foi uma escolha explícita, a partir da escuta dos jovens, não trazer esses elementos densos para o filme. Uma posição para não deixar o filme “num tom pesado”. Eles queriam falar de coisas boas e, vale lembrar, que o ponto de partida foi justamente uma música que ressalta: “o tempo ruim passou”. Ainda que o filme faça reflexões e pontue o momento de pandemia, essa preocupação do grupo norteou intensamente a gente durante o processo de montagem. Na entrevista ao forumdoc pontuei isso, na tentativa de estabelecer diálogo na conversa<sup>200</sup>. Os garotos disseram:

**LUIZ:** É porque eu Hudson somos meio, quando a gente começa a conversar de alguma coisa triste assim a gente não. A gente vai pro sítio da minha prima direto, aí a gente começa a conversar de madrugada lá, tipo meia noite e as 4h da manhã a gente ainda está conversando. Não para não. Então, no filme mesmo não estando perto um do outro a gente fala de coisa triste pra câmera, querendo se expressar pra câmera. Porque querendo ou não uma rotina repetitiva torna uma coisa muito chata, eu tô percebendo isso. Eu percebi isso: rotina repetitiva estraga o psicológico do ser humano, quando você faz uma coisa muito repetitiva da mente aquela coisa vira rotina, e você não vê graça mais. Seu dia passa muito mais rápido. Então eu e Hudson

---

<sup>199</sup> Medrado, A., & Diniz, M. (2020). Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas. *Humanas Sociais & Aplicadas*, 10(28), 98-113. <https://doi.org/10.25242/8876102820202016>

<sup>200</sup> Dentro/fora: O filme *Ano 2020*, na ocasião estava sendo exibido na mostra “Comunidades de cuidado: fabulações, enfrentamentos e éticas de cura”. A lista inicial de filmes já continha nossa realização. Quando me somei a Carla Italiano, Cora Lima e Milene Migliano para a curadoria da mostra entendemos que por não se tratar de uma mostra temática, sem abertura de inscrições não haveria conflito ético do filme compor a lista de filmes. Para esse debate, optei por não participar muito, na medida em que a posição dupla poderia confundir quem assistisse. Essa foi uma das poucas intervenções que realizei durante a gravação.

gostamos muito de falar disso, mas a gente fala dando conselho um pro outro, por isso que eu não quis colocar muito no filme para não expressar tristeza pro público.

Querendo ou não<sup>201</sup>, atravessar um pensamento e um fluxo que nos coloca próximos das sensibilidades tristes, durante um momento de rotina de intensa e repetitiva, traz efeitos negativos ao psicológico dos jovens. A repetição do mesmo, aprendemos nessa escuta, tira “a graça”, a potência de vida do cotidiano dos participantes. O grupo, então, independente do fazer ou não fazer filme, é o que nos lança num fora da rotina: no tempo-espço de criação que é justamente o encontro do ordinário com o extraordinário.

Hudson, também reflete sobre a decisão na entrevista. Abordando um acolhimento mútuo de uma amizade<sup>202</sup> que se dá no grupo, mas que existe e se expande para muito além do cinema de grupo:

**HUDSON:** A gente conversou sobre isso aí, a gente pensou até em fazer assim. No dia que a câmera viesse pra ele ou pra mim a gente ia pegar, trocar uma ideia e ia ficar gravando o dia todo, ia ser a mesma fita do nada uma hora ou outra ia sair. Papo10 aqui, papo um milhão aí, nós íamos ficar trocando ideia, a gente ia sair. Mas é isso aí que Arthur mais Luiz falaram, ia ficar muito pesado é bastante coisa quando a gente pega pra conversar assim. É esquisito tanta negatividade assim na mente da gente, chega a pensar que assim. Poxa é isso mesmo?! Isso acontece mesmo com a mente do ser humano. Nós somos amigos pra caramba e quando a gente pega pra se abrir um com outro, eu só me abro com Luiz na verdade, e quando a gente pega pra conversar um com outro a gente fica a madrugada toda conversando. Ele me passava uma moral do que me afetava do que eu tinha dificuldade pra entender e eu do que ele tinha dificuldade e não tinha o discernimento de entender. Ou seja, a gente estava o tempo todo um dando suporte pro outro aqui, independente da situação. Hoje em dia eu estou mais tranquilo, ele está passando por uns terremotos na cabeça aí, pô, eu ajudei pra caramba. É isso e isso. Isso aqui me ajudou pra caramba. Você tá nessa você tá ligado que vai ser difícil, mas no geral a gente não quis pôr no filme pra não ficar uma coisa muito pesada. A gente não quis passar negatividade no filme. A gente quis mostrar a realidade da gente, que é essa. A gente vive, como que tá na pandemia vivendo do seu jeito. Uns estão fazendo uso trem, outros nem tanto. Como que cada um está nessa vida monótona se virando, nesses dois anos de pandemia.

---

<sup>201</sup> Quase todas as pessoas participantes do grupo se expressam usando essa frase: querendo ao não. O que me fez refletir muitas vezes como esse “vício de linguagem” nos aproxima da ideia de agir sem querer de Deligny.

<sup>202</sup> Em fevereiro de 2021, em uma reunião do projeto online, Luiz já iniciava uma elaboração sobre a relação dele e Hudson Apolinário, seu amigo na escola: “Na escola, eu já fiz até um vídeo pro meu canal disso... Na escola tem 3 tipos de grupo: os nerds, os descolados, e tem a gente... Tipo eu, o Hudson. Que são nerds disfarçados de... Não. São descolados, mas são nerds. Então a gente pega tudo isso, e é a gente, tá ligado? Porque a gente gosta de estudar, mas é descolado também. Tipo, nós não gosta de ficar perto de pessoas, receber elogio, esses trem assim... Mas a gente gosta de estudar também, tá ligado? Então geralmente a gente não se encaixa em algum grupo, a gente gosta de ser a gente. A gente, os dois.” (1:05:12 – 1:06:16 - gravação de 08/02/2021).



Difícil, como que uma pessoa não cria uma crise existencial na cabeça dela por causa disso aí. A pessoa era criança, vira adolescentes, cheio de pressão na cabeça. Gente botando responsabilidade o tempo todo, botando defeito, problema. Aí a pessoa fica meio que doida da cabeça, fica sem entender. A pessoa se desconhece, se desencontra totalmente. E aí ela fica perturbada, perdida, totalmente sem noção do que ela é. Entendeu?! Aí fica meio difícil, você acaba entrando numa depressão profunda ou cria uma crise de ansiedade pesada. Né?! Eu até já tive, bastante, pra caramba. Mas, afetou bastante e ainda afeta. Mas a gente não quis por isso no filme para não ficar tão pesado, não criar um clima ruim. Vocês podem ver, o pessoal viu o filme e se emocionou. É isso que a gente queria, não queria colocar um clima: “a pandemia desses meninos está sendo uma coisa pesada, tá ruim?! Não gostei, o filme ficou pesado”. Não. Não era isso que a gente queria passar, a gente queria realmente comover as pessoas pra mostrar como está sendo a nossa vivência. Então a gente optou por não mostrar toda essa carga pesada no filme.

Escutando essas falas podemos intuir que a prática com o cinema está acompanhando, e ao mesmo tempo colocando em relação, muitos outros momentos e atividades dos envolvidos nesse fazer. Tal qual quando cuidamos da horta, ainda que estivesse sendo feito um filme sobre esse processo, essas múltiplas relações que se dão no encontro libertam o filme da temporalidade linear da produção cinematográfica comercial. Quando o grupo se libera do cinema enquanto produto – o grupo não operava nas dinâmicas de entrega nem do edital em que *Ano 2020* foi submetido, nem aos prazos da pesquisa que conclusão de curso de Glauciane – podemos nos dedicar a outras atividades, como a escuta e o acolhimento aos colegas. Assim, estamos fazendo e usando o cinema como metodologia para o encontro com as práticas de cuidado, nos esbarrando e emaranhando nas imagens porvir<sup>203</sup>, apreendemos muito além do saber-cinema.

Um elemento importante em *Ano 2020*, é a relação com a horta escolar que se dá à distância, ao encontramos com “uma floresta, um matagal”, abandonado durante a pandemia. Em tela, 4 meninos reagem a partir das imagens enviadas pela vice-diretora – única pessoa envolvida no processo que podia entrar na escola –. O projeto criando elos entre o dentro e o fora, mais uma vez. Antes da pandemia, dentro do ambiente escolar, enquanto fazíamos cinema cuidando da horta, vivenciamos processos importantes e fundamentais para chegarmos aqui onde estamos hoje. Aprendemos trocando ensinamentos com o zelador, cuidando de plantas, escolhendo o que plantar e o que não plantar. Foi ali que talvez começamos

---

<sup>203</sup>Saber cinema: a práxis cinematográfica contemporânea e as imagens porvir. Ana Tereza Melo Brando. (catálogo forumdoc. 2019) p: 183-185

a esbarrar na questão do cuidado, que ficou forte pra gente cada vez mais. Esse processo da gente ir para cuidar da horta, fazer cinema foi diferente das outras coisas.

Foi justamente aí que extrapolamos a ideia de oficina de vídeo para fazer cinema de grupo. Para ser um grupo que se encontra fazendo cinema, e que as vezes – nem sempre – faz filmes. Dentro desse grupo, a partir dos processos na horta, aprendemos a ter uma auto organização. O projeto de filme (*Ano 2020*) tinha um direcionamento específico que poderia indicar caminhos diferentes de para onde as imagens iriam, mas que se deu, sempre, a partir da organização desorganizada do grupo.

### ***escrita que sai da pele: corpo e trabalho, com Quel Satto.***

Recebi uma carta de Quel Satto junto com os dois primeiros capítulos do seu trabalho de mestrado em 30 de novembro de 2021.

*"uma carta pra você,*

*como tudo na minha vida, procrastinei essa carta. escrevi dia 6 de maio de 2021 e envio só agora. conscientemente ainda não entendo todos os motivos dessa procrastinação, mas ela é fruto de meses de reticências e processos que precisava digerir, e senti que deveria dividir com você aqui e agora, depois de mais de um ano pensando que não sabia o que escrever em uma carta para você.*

*o último ano demandou uma compreensão de mim que nunca tive, por não acolher as sinapses de um cérebro acelerado e difuso, do luto e da falta de controle sobre a realidade que frustra e diminui nossa potência no mundo.*

*no distanciamento dos corpos a capacidade de se encontrar com outras pessoas foi reconfigurada, e encontrei novos laços mediados por uma tela de computador. a Olhares entrou na minha vida nessa encruzilhada de escala mundial e passou a ocupar um lugar importante na minha experiência de viver, com um espaço muito além de qualquer pesquisa ou relação de trabalho.*

*no processo de decupagem, além de pensar sobre os momentos que acredito serem significativos, tanto para o filme quanto para minha pesquisa, acabei refletindo sobre*

*meus caminhos nos últimos meses e os caminhos desse grupo de cinema que foi unido pelo cinema, mas tem sua força no grupo.*

*em alguns vídeos, fiquei reparando em nossos semblantes, como por vezes sentia o cansaço que a imagem estava exalando e me lembrei que foi o momento da produção em que tudo parecia meio travado. conversando com uma amiga minha sobre a oficina que eu quis propor e não aconteceu como previsto – e vendo as reuniões desse período – senti que existia um acordo várias vezes silencioso de entender que, apesar dos prazos e pressões para concluir esse processo, todo mundo está cansado e não adianta forçar. e mesmo assim, continuamos pelo o que um edital nos demanda mas de forma acolhedora, entendendo que realmente a força está nesse não-dito que une os seres em grupos e comunidades. digo isso porque me senti acolhido e quis acolher. as presenças de todas as pessoas envolvidas no processo, você a primeira de todas, foram lampejos em alguns dias cinzas mesmo de forma rápida e espaçada.*

*foi uma percepção forte em mim, principalmente por entender que, mesmo que eu possa me frustrar por não ter conseguido participar da melhor forma (melhor como? não sei), quero conseguir expressar a importância que sinto desse processo, por meio da minha parte no trabalho coletivo, mas aqui, de maneira explícita e direta para você.*

*isso que escrevo é mais uma correnteza do que uma represa de pensamentos, só um texto sem começo nem fim que surgiu no meio do caminho. me dei conta de que estar nessa produção que tenta refletir sobre um ano que ainda não acabou, com adolescentes sensíveis que mesmo nas ausências nos ensinam, é um percurso cheio de incertezas mas que no fim das contas é guiado por aquilo que nos faz caminhar mesmo sem saber direito onde vai dar.*

*escrevo essa carta em mais um dia de morte e interrupções bruscas de sonhos no Brasil, e o que me dá forças para continuar acreditando na construção de um outro mundo é sentir no corpo as descargas elétricas de vida que em muito vêm de compartilhar desejos e objetivos comuns, e participar da conversa entre sensibilidades que geram frutos visíveis e invisíveis. é acreditar naquilo que se faz mesmo quando o curso da vida nos faz questionar.*

*e eu acredito que o quê a Olhares propõe pode ser aquele último palito de fósforo dentro da caixa em um quarto cheio de madeira pra fazer fogueira.*

*essa carta é um agradecimento."*

Respondo essas palavras aqui, algumas espirais do tempo depois:

Quel,

Desde que li sua carta pela primeira vez sabia que responderia ela aqui na tese. Ao te ler, podemos refletir sobre a especificidade de quem trabalha com o cinema de grupo. Que trabalhador é esse? Nos tem sido uma pergunta cara e a sua participação pode nos ajudar a responder. Sinto que a pandemia nos lançou em uma Ouro Preto que se parecia com qualquer outro lugar do mundo. Nesse processo, construímos e consolidamos um grupo que em muitas reuniões tinha quase o mesmo número de adultos e adolescentes. Quando te leio, me lembro dessa criação que só acontece no coletivo, nesse "mafuá" das relações de autonomia e responsabilidade entre os diversos elementos de um grupo. Elementos humanos e não humanos, pois além dos celulares, câmeras e computadores, em nosso grupo, encontramos montanhas, animais e plantas como partes desse jogo. Ali aprendemos, na prática, que tudo pode ser acolhido no cinema de grupo. Em seu trabalho de mestrado, ao falar sobre o projeto, você trata das relações educacionais na encruzilhada dos Olhares (Im)Possíveis, e ali nos encontramos com o caos criador da comunidade de cuidado.

Você sabe que na primeira ida do grupo a Belo Horizonte em 2019, quando você já estava observando nossos encontros, mas não podia estar presente, o grupo visitou uma exposição de fotografia que foi mediada por uma pessoa transmasculina. Me lembro da naturalidade e interesse com que um dos meninos me perguntou sobre aquela pessoa ser ele ou ela. Na ocasião contei para ele que a melhor maneira é sempre perguntar. E ele concluiu que se ela pensa ser ele: ele é ele. Ele é.

Nosso trabalho inclui uma tentativa intensa de compor montagens, que se fixam e se desfazem a todo momento. Espero que esse grupo tenha te ajudado, também, a montar um corpo e que no grupo você tenha encontrado um espaço para se fazer, enquanto nós fazíamos aquele filme, nos fazendo em grupo. Você foi a última pessoa a chegar na coordenação e sua presença nos ajuda a pensar e tentar responder a pergunta sobre o trabalhador do cinema de grupo, como já disse.

Me lembro de Cezar comentar em sua banca que uma separação atravessava todo o trabalho. Um sentimento de que ele não se desfazia e que era importante que sua

presença existisse. Não somos os jovens do Pocinho, ainda que em diversas vezes tenhamos conseguido trocas efetivas com essas subjetividades. Mas não o desejamos ser, afinal: a questão do coletivo não presume um apagamento desses lugares, os lugares que situam as nossas diferenças.

Sustentar um grupo, tal qual se sustenta uma transição, não é uma aposta fácil. Você sabe. Em ambos os casos implica em ter que ver o mundo de outra forma, o que possibilita multiplicar as percepções. Estar disponível para essa potência do encontro implica em realizar, também, um trabalho sobre si e esbarrar nas dificuldades que esse trabalho nos traz.

De diversas maneiras sua presença ali nos possibilita adentrar linhas de uma investigação que abarca a possibilidade de perceber modos de um trabalhador viver a experiência. E é necessário que ele perceba modos de lidar com uma plasticidade subjetiva para estar num projeto como esse, para brincar com Olhares (Im)Possíveis. Um projeto que aposta num trabalho coletivo, mas que em diversos momentos fracassa. Justamente porque (e radicalizado no momento pandêmico) estávamos aprendendo juntos como fazer para que nossas intenções de horizontalidade se mantivessem, mesmos com prazos, com dificuldade de acesso à *internet*, com um adoecimento e diminuição das potências de agir latente, seja em nossos semblantes, como você conta em sua carta, ou mesmo na dimensão discursiva, pois ela também existia.

Aqui nos deparamos com mais uma contradição: separar quem coordena de quem participa, mesmo quando se busca horizontalidade. Acredito que você tenha experimentado isso e aprendido: não dá para não se implicar. E em vários momentos sinto que o lugar de condução das reuniões ia variando, não apenas entre nós adultos, como também era compartilhado com adolescentes e jovens do grupo. Mas essa separação existe, pois a quem coordena é preciso uma atenção especial ao ritmo do outro, uma atenção que vai além das tarefas e demandas de produção dos encontros e que muitas vezes se dá de forma consciente, mas principalmente: opera em nossos processos subjetivos.

Nosso filme passou no *forumdoc.2021* e no catálogo há um texto do Fórum Nicarágua que diz muito sobre um acompanhante de ritmo. A partir da frase de

Andrea Tonacci: “A dificuldade do documentarista é andar no ritmo do outro” o texto nos leva “do ritmo do outro aos muitos” e esboça “um corpo para o cinema”. A frase é desdobrada para desafios iniciais: o primeiro sobre identificar e “acompanhar um ritmo, um movimento, um fazer ou um passeio que não é seu”<sup>204</sup>. Evidenciando que entre nós e os outros há “um mundo, um *socius*, uma rua ou outras pessoas que aparecerem nesse movimento”. Acompanhar diz respeito, então, a estar em um movimento em que “o acaso vem compor a cena.”

O segundo desafio nos leva para a própria dimensão do corpo. “É preciso um corpo para tal”, escreve Fórum Nicarágua no sobre o ritmo. E não é um corpo que apenas anda, mas um corpo que permite a si mesmo esse acompanhar: “um corpo que não se quebre na relação com o ritmo do outro, que se autorize os esbarrões, que suporte emprestar seu ritmo ao outro”. Suportar esse corpo disponível a esses encontros, ter um corpo para esse empréstimo e acolhimento de um ritmo, é também permitir tudo aquilo que não acontece nesses encontros com o grupo. Suportar estar à frente da condução de um dispositivo que não vinga, como aconteceu com você. Penso então que nesse momento você montou um corpo para poder perceber e sentir que existia um acordo “várias vezes silencioso de entender que, apesar dos prazos e pressões para concluir esse processo, todo mundo está cansado e não adianta forçar”, como você mesmo disse. Me lembrei de uma passagem de Jota Mombaça<sup>205</sup>, no texto *O mundo é meu trauma* publicado em seu livro “não vão nos matar agora”:

DE ACATAR PRAZOS E FAZER PROMESSAS, ISTO EU NÃO  
PARO. ASSIM, QUANDO PARO DE TRABALHAR, TENHO  
O TRABALHO DE FRACASSAR PARA DAR CABO.

Aquele que acompanha não força o processo para frente, pois, como sabemos, os tempos espiralares não respeitam a progressão. Então: qual a melhor forma de se estar para trabalhar com o cinema de grupo? Como você, eu também não sei. Que corpo é preciso para suportar os próprios processos criativos? Pois como

---

<sup>204</sup> Fórum Nicarágua. Do ritmo do outro aos muitos. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2021: 25º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 165-169. [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_forumdoc\\_bh\\_2021](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_bh_2021)

<sup>205</sup> (MOMBAÇA, 2021, p.32)

coordenadores de grupos, o que acompanhamos são justamente eles. Estamos falando de um corpo, então. Durante as leituras em disciplinas e grupos de pesquisa do laboratório Kumã, encontramos um texto de Polack e Sivadon<sup>206</sup> que dentre tantos elementos traz o canteiro de obras e o corpo monstro. Monstro é também o mote de trabalho de Susy Shock, artista argentina que nos diz em seu poema:

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo,  
ni varón ni mujer,  
ni XXY ni H2O.

Retornando ao texto do Nicarágua percebemos que acompanhar um processo criativo para a produção de um filme, do modo como o fazemos em coletivo escapa das possibilidades de “produção de materialidades ligadas às artes” e nos aproxima de materialidades necessárias para a produção de si mesmo: “um encontro, uma percepção, uma escuta”.<sup>207</sup> Elementos que também compõem nosso arquivo. O texto nos recorda muito bem de algo que experimentamos na pele: os processos criativos de grupos e sujeitos são “inevitavelmente desestabilizadores”.<sup>208</sup>

Durante o visionamento do primeiro corte um dos jovens sugeriu que tirássemos a imagem de uma oferenda para Exu que ele mesmo tinha realizado. “Isso é macumba, não é coisa boa”, ele nos disse. Uma situação em que os clichês aparecem fortemente e aí é necessário um corte de quem está na coordenação. Corte bem realizado por você, através de perguntas que fizeram com que todos percebessem que o que operava ali era um discurso do “que o povo fala”, como dizia o adolescente que comentou. Me lembro do modo como em seguida você adotou uma postura extremamente didática, ao mesmo tempo que firme e dentre tantas coisas relatou sua experiência como pessoa de cabeça que vive Ori e asê.

O clichê desestabilizou a reunião, mas sua condução nos retomou ao lugar de acolhimento que um grupo deve ser/ter. Mas um acolhimento que se anuncia justamente a partir da desestabilização que atingiu um “cuidado violento” a partir do corte necessário. Ao final dessa reunião conversamos sobre como seria importante

---

<sup>206</sup> POLACK, J. C.; SIVADON, D. A íntima utopia. São Paulo: N-1 edições, 2013.

<sup>207</sup> (Fórum Nicarágua, 2021, p.266)

<sup>208</sup> (ibid., p.266)

se um dia pudéssemos, juntas, visitar um terreiro. O cinema de grupo não é o sujeito nem o mundo, mas uma sensibilidade que atravessa tudo.

Retomo Jota Mombaça, que em seu livro traça uma linha de pensamento trazendo o cuidado negativo e a redistribuição da violência como norteadores de um pensamento contra as forças negativas da colonialidade. Encontramos as passagens sobre cuidado justamente no “episódio 3: fim do mundo/transição” do capítulo “-2. Para uma greve ontológica”. Vale lembrar que a greve é a atividade de um grupo de pessoas que trabalham, e esbarra na pergunta do corpo de quem trabalha que estou tentando traçar aqui, escrevendo para você a partir do seu trabalho nesse projeto. A cito de forma breve, na tentativa de não me apropriar de suas palavras, ainda que uma citação não seja o mais usual em uma carta:

É possível que fazer transição, assim como descolonizar, demande uma forma de cuidado que seja solvente, isto é: que faça a mediação das coisas que deterioram, acompanhe a duração da ruína, adense a rachadura do horizonte e faça assentar em lava o mundo de sentidos, fórmulas, figuras e obras do poder que toda transição, assim como toda descolonização, demanda que queime. (MOMBAÇA, 2021, p.60).

Talvez seja mesmo sobre queimar e não seja coincidência que você termine sua escrita falando de fazer fogueira. Como também não é que tenhamos conhecido o trabalho de Jota a partir de uma clínica cacofônica justamente com o tema fogo. A cacofonia é algo que nos acompanha nesse processo, você certamente a encontrou inúmeras vezes durante as transcrições das gravações das reuniões do zoom.

Sinto que no projeto montamos pra montar. Uma dupla montagem que nos deixa entre múltiplas montagens. Uma montagem que não chega, e por isso funciona mais como uma decupagem do que vivemos. Mas aqui, amigo, estou tentando responder à pergunta: o que é o trabalhador do cinema de grupo? Trabalhar dessa forma não nos garante apostas fáceis. Implica ter que lidar com outras formas de ver o mundo, multiplicar percepções: reconhecer modos de estar na disponibilidade para que essas potências do cinema impliquem em um trabalho sobre si. Implica operar nas dificuldades que esse trabalho traz.

O aprendizado desse processo se dá, então, no que é menor e nos faz encontrar os “frutos visíveis e invisíveis” desse processo. Grandes apostas, muitos desejos e um infinito de desafios, mas que sustentamos, mesmo sabendo que os fracassos seriam



gigantes e a todo momento. Fracassar é uma arte queer, como nos diria Jack Halberstam.

Fracassar talvez nos lembre que a luz do vaga-lume apaga e acende. Não é aquela de brilho constante, como a dos refletores, mas um lampejo em sentido de urgência, algo que nos obriga ir avaliando ao longo do processo. Talvez essas luzes sejam o que você chamou de “aquilo que nos faz caminhar mesmo sem saber direito onde vai dar”. Você deve se lembrar de uma das coisas que te disse logo nos primeiros encontros que acompanhou, e que está transcrito nos anexos da sua dissertação: “Autonomia é isso né? Às vezes é não conseguir fazer o que a gente quer.”

Em outro momento, em seu relato do encontro de 21/11/2019, você se atenta a um olhar: “Uma adolescente me observa fixamente, como se me analisando.” Me lembro imediatamente de uma escrita que Olga me enviou e que aparecerá mais adiante nesse trabalho, ela diz: “é uma posição ética: sustentar o olhar, sem vacilar.” Da mesma forma que se sustenta todos os olhares que atravessam a presença do seu corpo em espaços arredios ao diferente e não binário. É uma posição ética, amigo: seguir sendo o que se é da melhor forma (como? não sabemos). Estar num grupo como esse e respeitar tudo o que pode não vir a ser. É uma posição ética, mesmo num curso de comunicação, se preocupar com processos educativos com grupos mais vulneráveis, como você fez. É uma posição ética respeitar essas sensibilidades.

Que sejamos sempre “aquele último palito de fósforo dentro da caixa em um quarto cheio de madeira pra fazer fogueira”, que a gente sempre consiga inventar uma outra forma para fazer o fogo, sempre trazendo para dentro outras formas de acender a chama do encontro, quando aquele último palito já tenha sido usado. Que essa fogueira criada nos permita estar sempre em roda, aprendendo juntos, no acolhimento desse elemento que nos aquece, nos dias frios de Ouro Preto.

Agradeço, amigo.

Arthur.

– setembro de 2022.

#### **4. Inventário do cuidado e a relação com as instituições.**

##### ***montar com fragmentos***

Neste inventário, procuro trazer fragmentos que nos permitam criar um mosaico de experiências, imagens e reelaborações que nos aproximam da noção de cuidado. Cuidado como princípio de apropriar, mas sem nada do outro tirar. Cuidado operando numa prática que se dá na continuidade entre atos criativos, onde a criação em grupo nos permite essa produção coletiva com cinema, como a própria possibilidade de prática de cuidado. Um tipo de cinema que diz muito menos sobre fazer filme e cada vez mais sobre se apropriar das invenções.

Com as invenções que constituem o material desses inventários, percebemos então que cuidado é uma possibilidade de escapar de si mesmo. Estar em grupo é como ir a outro lugar que é ao mesmo tempo ordinário e extraordinário. O cuidado com a horta nos fez voltar à terra. A escola, o próprio bairro e os caminhos cotidianos também nos lançam nesse encontro do cotidiano com a criação que inventa mundo(s). O estar-fazer em grupo é uma possibilidade de fugir dos encontros que produzem a fixação do sujeito. Logo, talvez a principal função de quem coordena seja justamente uma potência de, antes de qualquer coisa, estar atento para poder decompor os sistemas de referências vigentes.

Nesse modo de trabalho, o dispositivo se torna barricada dentro da instituição. Quando paramos com ele, permitimos que as práticas e os atos criativos coabitem com as coisas do mundo e, através dos desvios, nos entregamos a ver e a conhecer outros modos de viver e habitar o mundo. Novas formas que transparecem nas imagens e em seus processos subjetivos de produção, de percepção. O dispositivo é uma forma de se relacionar com o mundo que nos possibilita formas para tal.

Luiz, como participante ativo do projeto, colaborou em uma série de gravações para a série *Educar*, da TV UFOP. A série propõe uma discussão sobre os processos educativos nos âmbitos escolares – do ensino fundamental à universidade – entrevistando educadores e estudantes sobre seus processos de ensino-aprendizagem, e provocando discussões acerca de suas experiências. *Educar* possui 7 episódios e ainda não foi lançada, porém dois deles foram exibidos na 15ª CineOP - Mostra de Cinema de Ouro Preto. No segundo episódio, Luiz apresenta a dimensão do projeto como um espaço que promove "uma educação saudável e boa" e diz que

aprendeu muita coisa, sem as coisas nomear. Nesses depoimentos, montados com falas de outras pessoas ligadas à educação, podemos apreender que não devemos submeter o presente ao futuro, já que o modo constante como submetemos o presente ao futuro pode esvaziar as possibilidades de invenções no presente. Ainda ressalto que o dispositivo no/do cinema em interface com a educação garante processos que têm a possibilidade de manter a capacidade inventiva do sujeito. A invenção, aqui, opera como a própria prática de cuidado.

Se o patrimônio, como tradicionalmente conhecemos, é um projeto racional e colonial que permite a ferida colonial ser tão latente, a invenção de mundo é a própria tarefa de cuidar, na medida em que se produz em uma desordem, que é própria de processos decoloniais. Uma invenção que nos permite escapar do trauma, entendido aqui como modos de conviver dentro do que a gente vive, modos de fazer e refazer a cidade de Ouro Preto e a si mesmo. Encontramos mais uma contradição que é a tentativa de organizar e descrever algo da ordem do inapreensível dessa experiência. Vale perguntar: algo se cuida quando se cria? O que? Algo se cura?

Penso esses processos como anticorpos à colonialidade e aos processos esmagadores de subjugação dos sujeitos. Não é a cura, mas o modo de lidar com as dores e sofrimentos causados pelo mundo, em sua dimensão macro. Anticorpo como aquilo que nos permite operar na lida com a infecção. Anticorpos capazes de colaborar com a construção de um corpo sensível aquilo que não sou eu. Um corpo permeável e que aceite o caos político. Um corpo que nos apresenta a verdade de que nunca estamos prontos e que demanda uma intensa disponibilidade para percorrer esses caminhos, um corpo que nos ajuda a entender que sair do binarismo é operar na multiplicidade e que a fuga também consiste em uma prática de cuidado. Cuidado que desfaz um estado de injustiça: a impossibilidade de devir.

Nesses movimentos encontramos frases-imagens<sup>209</sup>, onde a imagem encarna sua potência de se conectar com o fora. Nos permite seguir operando com uma montagem onde as imagens sempre agem e atuam umas sobre as outras. Uma força de afetação na medida em que a imagem sofre/vivem o mundo, mas ao mesmo tempo (se) constrói o mundo.

---

<sup>209</sup> “A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Por frase-imagem entendo a união de duas funções a serem definidas esteticamente, isto é, pela maneira como elas desfazem a relação representativa do texto com a imagem. No esquema, representativo a parte que cabia ao texto era o encadeamento das ações e a parte da imagem a de suplemento de presença que lhe conferiria carne e consistência. A frase-imagem subverte essa lógica.” (RANCIERE, 2012, p.56)

Tais práticas com as imagens, sons, experiências e relações de cuidado que constituem um grupo nos permitem operar distantes da lógica da dívida. E quando um grupo acaba, é porque não há dívida. Quando ele segue é porque há comprometimento. E as duas faces: continuidade e fim, não podem ser entendidas como binárias. Pois elas constituem um tipo de experiência sensível consigo e com a cidade, nos lançando em uma espécie de prática que funciona como uma pedagogia híbrida entre o dispositivo e a performance. Um tipo de encontro que não é aula, não é curso, mas é uma outra coisa que pode ser percebida e assimilada em sua intensidade por cada pessoa do grupo: uma pedagogia, que não exclui as sensibilidades, que permite que elas aflorem a todo momento e que com elas possamos nos esbarrar em uma *prática de cuidado*.

### ***encontro do cinema com as práticas de cuidado***

[O Cinema serve também para] *"ter mais comunhão comigo mesmo"*. Permite *"me conhecer eu mesmo"*. Nos nossos encontros *"tem vezes que eu falo coisas que nem eu mesmo sabia"*.

Nesses trechos que foram extraídos do depoimento de Gustavo<sup>210</sup>, o estudante demonstra, ao que parece, a relação saber e não saber própria dos processos subjetivos de produção audiovisual colaborativa, como no caso do grupo de cinema, na escola, com não profissionais. Mais que isso, ele parece perceber e valorizar que os processos de encontro nas atividades, também, são processos extra-fílmicos que envolvem o autoconhecimento, ou o saber de si e sobre o grupo. É também um processo de cuidado e envolvimento mútuo entre as pessoas participantes. Por que além de *"mexer com câmera, esses negócios assim...editar vídeo"* [o que os encontros com o grupo possibilitam é] *"a comunhão também entre os meninos, ué, de outras salas. Por que não é só uma sala que está fazendo o projeto"*. Os processos coletivos nos auxiliam por proporcionar *"mais comunhão entre os colegas, tanto de manhã como de tarde e a gente aprende a respeitar os outros e ajuda também o trabalho em equipe"*<sup>211</sup>.

Gustavo chegou ao projeto em 2019, no exato momento em que começamos a nos afastar da lógica das oficinas de cinema, para fazer cinema ao cuidar da horta.

---

<sup>210</sup> Concedido a Jornalista Glauciene Oliveira durante a realização do documentário *Plantando Memórias*.

<sup>211</sup> Arquivos de pesquisa. Vídeo 07. 5'58"

Nesse depoimento, podemos pensar que o menino nos dá pistas sobre a “acumulação de conhecimentos que são da ordem da sensação e que, por motivos quaisquer, não afloram no nível da racionalidade, mas constituem um fundo de saber sobre o qual o resto se constrói”.<sup>212</sup>

O cinema de grupo é o que nos permite realizar uma cartografia sempre perfurada dessa cidade colonial. Caminhar e filmar. Ir à horta e cuidar. Brincar<sup>213</sup> e falar. Contar. Repetir e refazer. Afinal: *“Quando eu estou sozinho eu tenho vergonha de filmar, se tivesse alguém comigo dava para fazer coisa melhor”*.<sup>214</sup>

Em 2022, faltando poucos dias para a entrega desse trabalho, participamos de uma sessão no *FestCurtasBh*. Como sempre, subimos todos ao palco na hora do debate. Ao final, Fábio, um menino que acabava de entrar no projeto e tinha participado alguns encontros disse algo mais ou menos assim: “estou a pouco tempo, mas já pude perceber que no projeto é como se cada um fosse uma cor, aí vamos misturando tudo até chegar a uma nova cor”. A nova cor se manifesta é o próprio resultado da mistura que se faz, o que nos permite conhecer uma cor ainda não catalogada, mas que difere de cada uma das outras cores que a compõem.

### ***negociar com as instituições***

Após 6 meses de pausa, em março de 2019, estive na escola na tentativa de retomar as atividades da Olhares (Im)Possíveis. Diante do cenário político e econômico, foram várias as barreiras encontradas: falta de recurso para a merenda escolar, atraso no início das atividades do programa de educação patrimonial<sup>215</sup> e também o período de 08 meses sem a bolsa para realizar essa pesquisa de doutorado.

Em junho, a escola foi inscrita em uma sessão de cinema dentro da Mostra de Ouro Preto (CineOP). Essa atividade marcaria o retorno das atividades do projeto, que ficou paralisado por um semestre. Mesmo com certa dificuldade para conseguir

---

<sup>212</sup> (ZUMTHOR, 2007, p. 76) Ver em: ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>213</sup> "A essência do brincar não é "fazer como se", mais um "fazer sempre de novo", transformação da experiência mais comumente em hábito. Ver em: BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Duas Cidades/Editora 34, 2004. (p.102)

<sup>214</sup> Henrique, 16 anos, participante do projeto por áudio de *WhatsApp* em maio/junho de 2020.

<sup>215</sup> Programa Sentidos Urbanos - patrimônio e cidadania, programa de educação patrimonial e projeto de extensão da UFOP foi o principal parceiro na implementação e realização do projeto até agosto de 2019. Atuei como colaborador do programa, assistente de coordenação e coordenador de equipe entre novembro de 2017 e dezembro de 2018.

transporte para todos, a ida ao cinema aconteceu. Enviei o nome de 12 estudantes que no ano anterior haviam mostrado interesse em seguir as atividades do projeto, e solicitei a inclusão deles/as na lista de quem iria participar da atividade. A pedagoga da escola me respondeu que apenas 4 poderiam ir, já que a escola havia decidido em reunião que iria ao cinema “os melhores de cada turma”. Como ainda haviam vagas (inscrevemos 25 estudantes para a atividade) resolvi insistir e fui informado que “minha demanda” não poderia ser atendida, já que alguns dos nomes que enviei eram estudantes que estavam com “problemas de indisciplina” e iria ao cinema “quem realmente merecia”.

As práticas cinematográficas, baseadas nas histórias de vida dos estudantes (por isso, documentais), muitas vezes estão distantes do cotidiano e das dinâmicas escolares. Dentre tantas outras coisas, nesse caso em específico, essa devolutiva institucional nos aponta que a lógica de merecimento por bom comportamento não funciona nos trabalhos com o cinema. Mas, o documentário quando feito dentro da escola esbarra nessas questões e para além de documentaristas os sujeitos envolvidos no processo devem negociar e articular com as instituições. As práticas documentais na escola se dão, muitas vezes, no fora-de-campo do que especificamente aparece nas imagens em si.

A escola, até o momento que essa pesquisa recorta, é a principal parceira nessa atividade. Fruto de uma relação construída tendo base em diálogo múltiplo e mútuo. Nesse sentido, há momentos em que a pesquisa deve ceder. Ainda que parecesse um pouco frustrante a ausência (sem que fosse causada por seus próprios desejos) de alguns/algumas estudantes no cinema, também tivemos a oportunidade de reencontrar duas estudantes que haviam participado do projeto na Escola Municipal (2017), e que em 2018 estavam estudando na Escola Estadual de Ouro Preto, o Polivalente. Essas meninas chegaram a frequentar as aulas “reforço” em matemática no mesmo horário das oficinas. Conversamos algumas vezes nos corredores da escola, mas elas não apareceram em nenhuma atividade do grupo de cinema em 2019 e também não quiseram participar do filme em 2020 e 2021.

Além da escola, o projeto contou, até esse momento, com o Programa de Educação Patrimonial e o Coletivo MICA como principais parceiros. Ambos auxiliam cedendo equipe para realizar a atividade e acompanhar os estudantes,

principalmente nas saídas e caminhadas pela cidade. O MICA permaneceu como principal parceiro até a finalização dessa pesquisa.

Aqui pretendo começar a demonstrar que os processos subjetivos com o audiovisual tensionam as linhas rígidas de um território e, a partir disso, provocam brechas nas instituições.

Lançaremos nosso olhar ao dispositivo que fez parte de uma etapa dessa pesquisa-intervenção, realizando a criação de documentários performáticos com um grupo de jovens durante oficinas de cinema no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes, última atividade da pesquisa em parceria com o Sentidos Urbanos no mês de Julho de 2019, na Escola Estadual de Ouro Preto.

Na ocasião do Festival de Inverno, experimentamos nos quatro dias de trabalho, processos pautados pelas experiências do documentário e suas conexões com dispositivos performáticos. Uma vivência orientada pela *pedagogia dos dispositivos*<sup>216</sup> e as cartografias, mas principalmente pelo trabalho/obra “Caminhando” da artista brasileira Lygia Clark a partir da experimentação com um novo dispositivo: o mapa caminhando.

Com esses primeiros encontros de 2019, através de algumas pistas e sinais, é possível cartografar e inventariar os momentos que a experiência parece tensionar essas linhas e conquistar brechas nas instituições. Essa experiência foi determinante para a formação de um grupo de cinema para cuidar da horta escolar, que trabalhou durante o segundo semestre de 2019 longe da tutela do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), e mais próximos da Escola Estadual de Ouro Preto.

A estratégia encontrada para o retorno da atividade foi propor uma oficina de 4 encontros consecutivos que fez parte da programação do evento que é bastante simbólico para a cidade de Ouro Preto e toda a Região dos Inconfidentes, o Festival de Inverno. Realizar uma atividade em ambiente “descentralizado”, além de ser uma premissa do evento, garantia a possibilidade de que os estudantes também frequentassem esse tipo de “evento de arte institucional”. Naquele ano (2019), a jornalista Narrian Gomes frequentou um dia da oficina e produziu a seguinte matéria:

---

<sup>216</sup> Ver: Fórum Nicarágua. A pedagogia do dispositivo. **Revista Devires** – UFMG v.15, n.1. Belo Horizonte, jan. jun 2018.

“Oficina de audiovisual reforça consciência de jovens e adolescentes a respeito de racismo, bullying e lugar de fala”.

Durante nossas atividades na escola, Narrian conversou com uma estudante e logo no início da entrevista, perguntada sobre o que era o projeto, a mesma respondeu: "*a gente aprende coisas de racismo e tal*".

Curiosamente, nesse momento, o racismo aparecia (pelo menos para mim) como um tema “lateral”. Afinal, o trabalho com o dispositivo prescinde de temática. Nos 3 anos de projeto nunca havia escutado de qualquer participante que nosso trabalho era sobre “racismo e tal”, ainda que fosse explícito que as discussões sobre dinâmicas racistas marcaram sua presença, inclusive nas atividades finais (filmes), realizados em 2018. Ou seja: os funcionamentos opressores do racismo apareciam como esse “grande fora” que invade as práticas ao lidar com a produção coletiva de quem realiza cinema como prática de cuidado. O racismo é uma camada macropolítica do mundo como o conhecemos.

Essa entrevista acontece, como dito, exatamente no momento do retorno das atividades de 2019, início do meu segundo ano de pesquisa no doutorado, momento em que resolvi assumir uma posição na tentativa de trabalhar, elaborar, desconstruir as dinâmicas do racismo e seus efeitos na vida delas/es, a partir de uma metodologia decolonial. Tal resposta pode ter sido um reflexo dos filmes produzidos no ano anterior. Já que em 2018 já havíamos trabalhado com os passos para produzir uma obra de arte, da escola americana *The Black School* e tivemos como resultado dois filmes em que o racismo estava em campo e não mais, somente, fora dele. Mesmo assim, me lembro de ter ficado um pouco surpreso ao escutar a estudante responder dessa forma, pois nos ocupamos menos em propor temáticas diretas e mais no modo como surgem camadas, tudo isso a partir das imagens e relatos dos/a envolvidos/as. E esse era um dos resultados dos dispositivos.

O que quero dizer é que foi nessa situação que pela primeira vez acontecia um movimento em que o racismo “aparecia” antes do cinema, em uma explicação sobre o projeto. Não penso que nosso trabalho seja uma oficina que “reforça a consciência de jovens e adolescentes a respeito de racismo, bullying e lugar de fala”, mas tal deslocamento me convocou a voltar algumas vezes a essa questão em diversos momentos do projeto. Como se fosse inevitável falar do óbvio. Tratarei disso adiante, mas antes retornarei à questão das instituições.



### ***romper com as instituições enraizadas, desterritorializar outras***

Como disse, desde seu início, *a Olhares* já envolveu as seguintes instituições: um programa de educação patrimonial vinculado ao IPHAN e a UFOP, uma escola estadual e uma organização da sociedade civil (OSC). Além de fazer parte das atividades que compõem a escrita dessa tese de doutorado na UFF. Para esse retorno, pretendia-se apostar fortemente no caráter experimental deste encontro e, de saída, foi difícil conseguir justificar isso para as esferas institucionais fora da pesquisa.

Quando se atua na escola por vias institucionais o planejamento, os relatórios e os registros são fundamentais para viabilizar e avaliar o trabalho, e contra isso não pretendo me opor. Mas, quero evidenciar que a necessidade extrema desses planejamentos, talvez demonstre um pensamento de que os/as jovens não conseguiriam se organizar enquanto grupo sem a nossa presença incisiva e determinante sempre “ditando” os caminhos do processo. Há a valorização de posturas fechadas em suas didáticas e proposições, mesmo quando pensam operar com aberturas. Um exemplo é quando se avalia que um grupo não tem interesse em participar do projeto, somente porque o planejamento não correu como esperava-se, algo ocorrido em algum dos dias de atividade. Esse é um tipo de olhar que impede que outros ritmos sejam incorporados no processo e as conclusões precipitadas acabam, muitas vezes, negligenciando os tempos dos envolvidos ao se fechar a toda possibilidade de compartilhar o comum. Em outras palavras: instituições, em sua maioria, parecem mais interessadas em processos que supervalorizam as posições entre quem ensina e quem aprende.

Por isso, algumas dinâmicas institucionais acabam reforçando a polarização entre “mestre” e estudante, o que impede atividades criativas e deslocamentos dos sujeitos entre ambos os polos. Uma fixidez que nos convida a esquecer a possibilidade de ignorar a distância entre saber e não saber como posição/proposta ética de uma aposta educativa. Poderia dizer que as instituições são, por excelência, operadas e operadoras de binarismos. Funcionamentos que tentam a todo momento escapar do incontornável, ou como impositores no partilhar com quem está por fora o participar do processo. Algumas instituições parecem se ocupar mais em criar

linhas rígidas e espaços extremamente organizados do que em possibilitar que os processos subjetivos sejam movimentos dentro desse mafuá<sup>217</sup>.

De modo contrário, essa aposta se movimenta no sentido de perceber que realizar uma pesquisa em grupo começa no momento em que devemos aceitar que há algo incontrollável na prática de criação coletiva<sup>218</sup>. É necessário refletir como as instituições, por vezes, acabam reproduzindo os olhares possíveis das práticas coloniais. Onde, na busca pela certeza, pela resposta certa, pelo quantitativo e pelo resultado objetivo, acabam constantemente (re)posicionando os sujeitos nos mesmos lugares de onde queremos deslocá-los. A supervalorização do documento oficial, o relatório que comprove a realização da atividade, é também uma forma de posicionar os sujeitos envolvidos em lugares comuns.

Inevitavelmente, os números e resultados são o que sustentam o recebimento de recursos para que atividades educativas que permitem acontecer a maioria dos projetos. Mas, essa pesquisa se questiona: sempre temos que adotar posturas tão fixas na execução do que idealmente planejamos? Onde fica a abertura para o fora, a possibilidade de escuta efetiva dos(as) outros(as) nesse processo?

Adiante, voltaremos ao ano de 2018, para relatar um episódio onde a equipe que acompanhava as atividades se rompeu, mas antes iremos caminhar com a experiência da performance e o trabalho de LK. Por entender que é aqui que começamos a desenhar novos caminhos para a relação com as instituições nessa pesquisa.

### ***mapa-caminhando***

A artista brasileira Lygia Clark transborda dois objetos: o da arte e as formas de vida, ambos a partir de proporções que tensionam as fronteiras entre arte e clínica, com a proposição, por exemplo, de objetos relacionais. Clark se propôs a criação desses espaços limiares com suas proposições: uma abertura, uma dobra que provoca a criação de um espaço de troca que colocam os produtores/as de obras de

---

<sup>217</sup> Ver: MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente Cinema:** Educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

<sup>218</sup> De alguma maneira, esse trabalho pretende evidenciar alguma conquista de um espaço de emancipação desse grupo de cinema diante desse cenário. Resultados objetivos também surgem desses processos: o próprio surgimento do coletivo Olhares (Im)Possíveis, a ida do grupo para apresentar filmes em umas sessões de festivais como: FestCurtas, forumdoc.bh, CineOP e Semana de Cinema Negro de Belo Horizonte, além da realização coletiva de um documentário sobre o projeto.

arte (artista) no lugar de provocadores/as, propositores/as, engendrando uma saída possível para a produção dessas “subjetividades micropolíticas”.

Podemos nos aproximar desse movimento partindo do seu trabalho “caminhando”, analisado por Suely Rolnik no livro “Esferas da Insurreição”<sup>219</sup> e experimentado durante o primeiro dia de retorno a atividade com estudantes em Ouro Preto. As proposições de Lygia, nas palavras de Suely Rolnik: “favorecem naqueles que se dispõem a experimentá-las o acesso à sua própria potência de criação e à eventual ativação do trabalho para dela reapropriar-se, inviabilizando seu abuso o máximo possível.”<sup>220</sup>

Nesse trabalho, quem participa corta uma fita de *Moebius/Möbius* e a obra acontece justamente nessa “repetição do ato criador de diferença e nele se encerra”<sup>221</sup>. Isto é: a obra somente existe no acontecimento dessas experiências. Nesse caso, quando se esquiva do mesmo ponto de corte, as ações produzem diferenças evidentes na forma final do objeto-fita. Porém, quando se determina o mesmo ponto para seguir cortando, as ações produzem o mesmo, ou melhor, a repetição da forma. É a própria Suely quem questiona e responde:

mas o que tudo isso teria a ver com reapropriar-se da potência de criação? Mais amplamente, o que tudo isso teria a ver com deslocar-se da política de produção de subjetividade sob domínio do inconsciente colonial-cafetinístico, na qual viabiliza-se a expropriação dessa potência? A resposta a essas perguntas depende de examinarmos a experiência na qual essa proposição se realiza como obra-acontecimento e, sobretudo, a escolha da ação que a torna possível e que a distingue das escolhas que a impossibilitam. (ROLNIK, 2019, p. 49).

Durante as oficinas, utilizamos a proposição de Lygia Clark no primeiro dia de atividades com os 5 estudantes que participaram<sup>222</sup>. O trabalho foi escolhido como forma de expansão das cartografias afetivas onde se registra o que lhes chama a atenção no caminho cotidiano, de suas casas até a escola, no dispositivo cartão-postal. Aqui, os mapas se unem ao trabalho “caminhando”.

Mapa caminhando.

Dispositivo baseado nas cartografias em relação com o trabalho caminhando da artista Lygia Clark.

---

<sup>219</sup> ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2019.

<sup>220</sup> (ROLNIK, 2019, p.39-40)

<sup>221</sup> (ROLNIK, 2019, p. 39-44)

<sup>222</sup> No dia seguinte, outros estudantes realizaram a atividade. Porém tivemos muitos problemas na captação dos áudios, mas mapas-caminhando também foram finalizados.

- 1) Desenhar em uma fita tudo o que chama atenção no caminho de casa até a escola;
- 2) Colar as extremidades da fita criando uma Banda de Möbius;
- 3) Cortar enquanto faz o relato do caminho;
- 4) Produzir formas variadas a partir das ações com a tesoura durante o corte da fita.

A ideia foi justamente explorar as diferentes formas que cada ação gera nos *mapas-fitas* recortados por eles/as e conversar sobre a potência das nossas ações com/no mundo. Utilizar o “caminhando” foi uma escolha para retomar as experimentações com esses/as adolescentes e jovens, e serviu como condutor para os outros dias de trabalho. A principal intenção de utilização dessa proposição, era realizar os vídeos onde eles/as narraram seus caminhos registrados nos mapas, enquanto os cortavam. Pretendia-se, principalmente, demonstrar as possibilidades de criação de novas formas desse “objeto” que não tem dentro, nem fora. Utilizamos o “caminhando” para falar sobre as potências de nossas ações e como elas afetam o comum, a partir do deslocamento do objeto de sua condição de fim para sua condição de meio. Meio que aqui será compreendido como a possibilidade de estabelecer relações com o comum.

Com Rancière<sup>223</sup>, é possível entender que o *comum* não é o *a priori*, ou o natural. O comum é da ordem do que deve ser constituído. Não diz respeito ao plano geral de igualdade e identidade entre os membros e, por isso, é fundamental compreendê-lo em sua singularidade. Nesse sentido, não é possível pensar um comum aplainado, ou seja: que repete as formas e não estabelece novas possibilidades. Vale lembrar que o *mafuá* é uma possibilidade de comum e pode se assemelhar a forma final do “caminhando”, orientado por uma micropolítica ativa. Para Rolnik, essa forma é resultado de um movimento que dribla o que ela chamou de inconsciente *colonial-capitalístico* ou *colonial-cafetinístico*.

---

<sup>223</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO/34, 2009.



A noção de Rancière de criação do comum parece conversar com o que Suely chama de *fora do sujeito, extra-sujeito* que se evidenciam nessas proposições *estético-político-clínicas* apresentadas pela autora a partir do trabalho de Lygia Clark. Nas palavras de Suely:

aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz germens de outros mundos em estado virtual. (ROLNIK, 2019, p.54).

O que Suely nos mostra é que esse híbrido arte/clínica que se produz na obra de Lygia Clark, explicita a transversalidade existente entre as duas práticas. Um dos objetivos dessa prática, na pesquisa, é também evidenciar: o lugar do educador como artista e dos processos de encontro na escola como espaços de abertura, espaços que se relacionam com práticas de cuidado. Afinal, o que esses processos com os dispositivos parecem criar são modos de existência para as *trans-subjetividades*. Aquilo que surge a partir do contato, algo que está atuando sempre, mesmo quando não estamos filmando. Vivenciamos os modos como esses atravessamentos nos colocam uma suspensão permanente – nossos encontros nesses territórios nos movem na verdade para uma *desterritorialização*, uma vez que, nesse caso, nos orientamos para que a margem seja sempre o nosso centro –, explicitando-se uma posição dessa arte/clínica: a margem das instabilidades que vão caindo para um lado e outro. O artista/clínico como aquele que mantém a margem no grupo. Na ocasião

da realização dos mapas “caminhando” temos resultados variados a partir da relação de cada um/uma com o objeto<sup>224</sup>.

Pedro Henrique e Gustavo duplicam a forma, pois realizam o corte no mesmo sentido ao relatarem seus caminhos e terminam de cortar exatamente no momento em que chegam à escola. Os meninos passam menos de 1 minuto (49” e 59”) se relacionando com a fita.

Pedro, apesar de fazer um caminho reto até a escola, caminho que pode ser narrado em 27 segundos, se relaciona por 2’37” com o objeto. Após a narração, o menino segue cortando e (re)configurando as possibilidades de formatos dessa fita. O menino chega ao fim sem destruir o objeto.

Sandra narra seu caminho por 40 segundos. Segue cortando e refazendo as formas. São praticamente 2 minutos de corte em silêncio. A menina diz que não dá para cortar mais. Eu digo que ela deve seguir até onde der. Ela então me pergunta: “e se soltar não tem importância não?” Não respondo. E Sandra corta por mais alguns segundos até que a fita se rompe – “já acabou”.

Henrique, na metade da narração de seu mapa, “pensa alto”: “*nossa velho, não sei cortar*”. Após terminar o trajeto, ele segue cortando e refazendo as formas. Em determinado momento realiza um corte brusco que rompe a fita. O adolescente finaliza: “eu não sei cortar velho, o que que eu fiz?!”

Quando os/as adolescentes seguem cortando, mesmo após narrarem seus caminhos, a ação do corte em silêncio pode ser pensada como um deslocamento – um movimento aberrante – na medida em que o silêncio é algo raro nesse espaço escolar. Não perguntei e não pretendo dar conta do que passou pelas suas cabeças e pensamentos enquanto se relacionavam com o objeto. Cada pessoa, a sua maneira, estabelece relações de formas distintas com a fita: reproduzem seu formato, criam novas possibilidades ou rompem com a fita-mapa. Após a atividade, conversamos sobre essas formas e as relações que elas podem nos fazer conectar.

elle

---

<sup>224</sup> Ver: <http://olharesimpossiveis.com.br/mapas-caminhando/>

Jota Mombaça publicou em 2020 o texto “Plantação Cognitiva”<sup>225</sup>, onde critica a análise de Suely do trabalho de Lygia Clark. Ao explicar a diferença proposta por Suely, entre as formas resultantes da fita, Mombaça nos diz:

Rolnik enfatiza que, ao ser cortada várias vezes no mesmo sentido, a fita desdobra infinitamente o mesmo resultado, e a isso ela dá o nome de “micropolítica reativa” (avessa a todo processo de produção da diferença, essa micropolítica constitui o programa subjetivo do fascismo); reorientar o sentido do corte, no entanto, elegendo sempre uma nova direção (desde que a fita não se rompa), produz sempre um efeito diferente, ou melhor dizendo: a diferença como efeito. A essa tendência Rolnik dá o nome de “micropolítica ativa” e, com ela, povoa seu projeto de descolonização do inconsciente, calçado num princípio de produção e incorporação da diferença que faça frente à tendência reativa de sustentar, defender e evocar a qualquer custo o domínio do Mesmo. (MOMBAÇA, 2020, p.9).

Jota provoca que o trabalho ativado por Clark e analisado por Suely, não garante a diferença, na medida em que só pode existir relação enquanto o jogo acontece, ou seja, quando a fita não se rompe. Ela completa: “a condição de produção da diferença como sendo não somente a orientação do corte, mas também o fato de que a fita não quebra. Porque quando a fita quebra, o jogo acaba, e a aposta de Clark e Rolnik parece ser a de jogar o jogo.”<sup>226</sup>

No texto, a artista e pesquisadora está refletindo sobre a questão do mercado da arte e a valorização de termos, conceitos e questões decoloniais no mundo da arte institucional. Jota problematiza essa reprodução da diferença a partir de um recorte racial, enfocando o método radical transfeminista. Mombaça ainda afirma que,

o potencial infinito de produção da diferença dessa “micropolítica ativa” depende, portanto, de que a fita emergja sempre como inTraestrutura do jogo da diferença — e aqui não deixa de ser emblemático encontrar nas imagens um elemento frequentemente ignorado, mas que traça o mapa de uma estranha continuidade entre a inFra e a inTraestrutura do projeto clínico-político sublinhado por Rolnik a partir de Clark: a mão branca a cortar e a refazer a fita quando esta quebra. (MOMBAÇA, 2020, p.9-10).

Mas aqui esbarramos em uma nova pergunta: como configuramos a questão da diferença quando o trabalho de Clark é utilizado dentro de uma escola, e sim, cortado, recortado, montado e destruído por mãos negras? Henrique, que “não sabe

---

<sup>225</sup> MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*, p.11-12, 2020. Disponível em <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em 20 de novembro, 2020.

<sup>226</sup> (MOMBAÇA, 2020, p.9)

cortar” e destrói a fita, evidencia o que Mombaça apresenta ou confirma a potência do trabalho de Clark analisado por Rolnik? Nas palavras de Jota, a valorização da diferença da micropolítica ativa, mesmo que se afaste da lógica fascista, reforça a lógica neoliberal da diferença como valor. Ela nos diz:

é a captura pelo Valor que forma a infraestrutura desse jogo, pois, no limite, o programa da micropolítica ativa, embora recuse o regime de subjetivação fascista (do Mesmo como valor), responde ao programa neoliberal do capitalismo cognitivo (da diferença como valor), articulando uma operação especulativa cujo efeito é a produção infinita de objetos de valor. (MOMBAÇA, 2020, p.10).

Jota sustenta sua crítica, principalmente, em suas experiências no mercado de arte, iniciando-se o texto ao contar sobre sua passagem pela documenta 14, em 2017, na cidade de Atenas e sobre seu incômodo com a utilização de alguns termos por parte de algumas das instituições de arte. O que ela propõe é a

problematização do valor, ou, mais precisamente, dos processos re-coloniais de extração do valor no marco do sistema contemporâneo de arte, é parte importante do trabalho necessário à desarticulação de certos modos institucionalizados de esvaziamento e des-potencialização do verbo “descolonizar”. (MOMBAÇA, 2020, p.8)

Mas, no caso do trabalho em Ouro Preto, tanto por seu ambiente (a escola pública) ou por ser realizada dentro de um festival de arte onde a atividade é destinada a um público específico (sem cobrança de entrada ou divulgação dos resultados), parece nos não responder e se esquivar tanto à lógica neoliberal como da fascista. Em nosso caso, as mãos dos/as jovens *ouro-pretanos* encaminham cortes de possibilidades também para analisar o trabalho de Clark, já que aqui as “mãos de cor” operam não só com as possibilidades de cortes da micropolítica ativa e também reativa, como inclusive há a possibilidade de romper a fita. “Eu não sei cortar”, diz Henrique.

Talvez, quem sabe, podemos pensar que na lógica proposta por Jota Mombaça, é o adolescente quem realiza o verdadeiro corte: romper a fita. Mais do que o rompimento, o que o garoto desfaz é a dobra. Radicalizando a diluição do que é dentro e o que é fora, o que opera com o desfazimento total da margem.

Assim como nossa prática, que sempre nos lembra da possibilidade de que o próprio grupo acabe<sup>227</sup>, o corte é um funcionamento fundamental nas práticas de

---

<sup>227</sup> Ver: MIGLIORIN, C.; RESENDE, D.; CID, V.; MEDRADO, A. CINEMA DE GRUPO, notas de uma prática entre educação e cuidado. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 2, p. 159-164, 21 dez. 2020.



cinema de grupo: seja vindo do coordenador, como um apontamento para que os sujeitos possam fugir de si; seja vindo das imagens, que cortam as tradicionais e esperadas relações da juventude com o território; seja vindo do corte institucional, que em nossa trajetória começa a acontecer a partir do encontro com as práticas de Lygia Clark.

Aqui, nesse momento, seja necessário atentar para as possibilidades de operar com a clínica como o corte com metodologias enraizadas focadas nos resultados esperados, e talvez por isso tenhamos formulado um dispositivo a partir do trabalho de Clark.

Como nos lembra André Parente e Victa de Carvalho<sup>228</sup>: “a grande vantagem de se pensar a partir dos dispositivos é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção)”.

O dispositivo nos auxilia na intenção de apostar numa perspectiva de cinema e de educação onde o coordenador não dê ordens, mas possa provocar espaços de intensa abertura para que as questões apareçam.

Se a própria teoria do dispositivo nos coloca “no entre”, utilizá-la também permite que o pesquisador se coloque ali – entre. Como o dispositivo pode afetar metodologicamente o trabalho de um/a pesquisador/a?

Uma resposta possível talvez seja: a partir do momento que se pensa esses encontros com estudantes como processos artísticos, já que metodologias congeladas são caminhos contrários à aventura da pesquisa. Afinal, a pesquisa pressupõe um sujeito criador e toda criação é autoral, ainda que essa autoria seja coletiva. O sujeito do conhecimento, nesse caso, se confunde com o artista, no sentido do viver e do pensar criativo. E a pesquisa é sempre um posicionamento do sujeito no mundo. Esse posicionamento no mundo, em torno dessa escrita, aponta para o estilo de coordenar: um estilo que na verdade é a capacidade de ser afetado. Ser afetado para construir outra possibilidade de saber. Coordenar também como “brincar de tomar lugar”.

E é quando se faz cinema de forma coletiva que acessamos essa ideia de *saber cinema*, que Ana Tereza Brandão apresentou em um breve ensaio sobre dois filmes

---

<sup>228</sup> (PARENTE; VICTA, 2009, p. 29). PARENTE, André, de Carvalho, VICTA. Entre cinema e arte contemporânea. *Galáxia*, 2009, (Junio-Sin mes): [Fecha de consulta: 6 de agosto de 2019. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641243003>

produzidos com e por jovens apresentados no forumdoc.bh de 2019<sup>229</sup>. Um deles, de autoria do nosso grupo, discorrendo que,

produzido fora dos circuitos tradicionais e modos de produção vigentes, a autoria se dissolve. Um coletivo pressupõe horizontalidade nas práticas de produção do filme, e para a moral da arte burguesa, misturar-se em uma massa anônima seria perder-se de sua singularidade. No entanto, segundo o filósofo brasileiro Álvaro Vieira Pinto (2008), essa concepção ingênua deixa de lado, por exemplo, o desejo do anonimato entre os que são ameaçados constantemente em suas buscas existenciais. Ser visto é uma ameaça, em algumas situações, para quem vive em camadas populares. Importante pensarmos sobre as mistificações de nossas artes e saberes, pois no encontro com esse outro estranho a mim, devo ser capaz de reconhecer-me também outro, compreendendo o papel de mediação de nossas ideias, de nossas obras de arte, que em si mesmas não produzem sentido algum esse outro, além de alienação e fetichização do conhecimento. (BRANDÃO, 2019, p. 182).

Essa etapa da atividade se consolidou como mais uma importante etapa da pesquisa-intervenção, baseada na participação, observação, conversas informais, relatos de campo e principalmente das experiências dos encontros. Ou seja: uma pesquisa que aposta na presença (encontro) e na sensibilidade como seu maior instrumento de trabalho. A performance, aqui, funciona como espaço de troca, cuidado e efetivação de um tipo de conhecimento sobre si e sobre o outro. Uma prática que instaura o comum e as micropolíticas, que nos permite pensar um certo tipo de conhecimento limiar. Por conhecimento de limiar entenderemos também essa aposta na experiência e o (re)encontro com o grupo.

Ainda que tudo que possa evidenciar a existência de um grupo seja absolutamente frágil, como nos evidencia Regina Barros<sup>230</sup>, parece que nesse momento alcançamos o envolvimento de uma pequena parte da escola que de certa forma se responsabilizou tanto pelo espaço, como por esse grupo e os acontecimentos dos nossos encontros.

Durante essa oficina, que terminaria como de costume com um filme carta, os/as adolescentes se engajaram em realizar um filme sobre o funk e passinho – a dança, mais uma vez –. O filme não aconteceu e no último dos quatro encontros tivemos uma conversa sobre “o cinema que não faz filme”. Sandra, nesse momento, assume uma postura de responsabilização sobre o grupo e convoca aos demais a se

---

<sup>229</sup> BRANDÃO, Ana Tereza Melo. Saber Cinema: A práxis cinematográfica contemporânea e as imagens porvir. In: **ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL** (Brasil) (Ed.). Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 181-183.

<sup>230</sup> BARROS, Regina Benevides de. Grupo: a afirmação de um simulacro. 3.ed. **Porto. Alegre: Sulina**/Editora da UFRGS, 2009.

engajarem de forma efetiva – quem sabe ocupando temporariamente o lugar de coordenadora e fomentadora das atividades na medida que em seu discurso apreende um saber sobre cinema que não foi diretamente transmitido, ou que foi apreendido fora da lógica tradicional de transmissão dos saberes –.

Na ocasião, a adolescente estava envolvida com os ensaios para a quadrilha da festa junina da escola e não pôde ir ao último dia de atividades. Ela havia ficado responsável por selecionar as músicas que fariam parte do filme. Na noite anterior recebi uma mensagem no *Facebook* pedindo meu *WhatsApp* pois queria me encaminhar as músicas.

Assim que enviei meu número, Sandra me informou que no dia seguinte não conseguiria participar e encaminhou uma série de áudios com as músicas que seriam utilizadas. A menina se compromete então a realizar o que foi definido pelo grupo, mesmo não podendo comparecer ao encontro.

No dia seguinte, o grupo estava disperso e simplesmente não conseguiram gravar as cenas necessárias. Propusemos que pensássemos o que poderia ser feito após as férias e na conversa final foi decidido que iriam iniciar o grupo de “cinema para cuidar da horta”. Nesse momento, enquanto falávamos sobre não ter um filme como resultado final (adolescentes pareciam frustrados por não realizarem um produto final), Sandra se ausentou rapidamente do ensaio para estar e participar da nossa conversa. Na ocasião a menina fez uma fala em que dizia algo mais ou menos assim: *“Vocês têm que ter responsabilidade para fazer o filme. Ontem, toda hora que vinha uma ideia vocês pulavam. Sempre trazendo novas ideias. E às vezes têm que ficar na ideia. Vocês não perceberam que a ideia é a parte mais importante do roteiro?!”*

Para a finalização dessa oficina, realizamos minutos lumière no espaço da horta. Era o último dia letivo antes das férias de inverno. No retorno do ano letivo, alguns estudantes entraram em contato diretamente comigo perguntando sobre as atividades, além disso, eles/as mesmos/as criaram um grupo no *WhatsApp* para comunicação entre os participantes do projeto. Desde então, esse tem sido nosso principal canal de comunicação para marcar nossos encontros e alguns processos se deram por ali durante a pandemia em 2020 e 2021.

*elle*

Tudo indica que nos colocamos (pesquisadores, escola e estudantes: o grupo) em um absoluto território limiar nessa cidade colonial. Limiares entre o eu e o outro, a instituição e o fora dela, as intensas aberturas e pensamentos, entre o possível e o (im)possível. Entendo que os limiares são, por excelência, um ambiente de tensão. Afinal, geralmente são lugares de passagem que marcam uma mudança de território. Por isso, parece interessante partir da ideia de que sejam o lugar propício para movimentos de *desterritorialização*.

Diante da necessidade e urgência de atuação em contextos específicos (me refiro aqui ao atual cenário político em que vivemos), nesse momento, emergem as seguintes questões: como/quando práticas sensíveis se convertem em micropolítica ativas de acordo com Suely Rolnik? O que deve ser uma premissa de orientação da bússola ética para, justamente, alcançar o ponto dessa fronteira entre micro e macropolítica? Como seriam esses esbarros nas ações de *contra-movimentos* (ou de movimentos aberrantes) no acontecer de um saber-do-corpo? Como as máquinas participam dos movimentos de/com micropolíticas? Elas ajudam a engendrar esse saber do corpo?

Essas questões interessam, na medida em que se justifica, a aposta na experiência com dispositivos e grupos como um movimento para as diluições das fronteiras entre experiências comumente entendidas como ativismos, práticas educativas, práticas clínicas ou artísticas, na criação de documentários performáticos. Nesse novo movimento, passamos *ao contra-monumento* e podemos fazer uma associação com os movimentos aberrantes, o que nos aproxima de um tipo de problema que se relaciona ao seu intrínseco vínculo com a vida, seja do ponto de vista tanto ético quanto político. Lapoujade nos diz:

os movimentos aberrantes nos arrancam de nós mesmos, segundo um termo que retorna com frequência em Deleuze. Há algo "forte demais" na vida, intenso demais, que só podemos viver no limite de nós mesmos. É como um 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 atingir, ver, criar, sentir através dela. A vida só passa a valer na ponta dela própria. *Quid vitae?* (LAPOUJADE, 2015.p 23).

Nesse sentido, parece pertinente o exercício constante de repensar os modelos como trabalhamos metodologicamente o audiovisual e a educação. Somos convocados a inventar "novas armas" com foco em atividades práticas, espaços de encontro, dobras cotidianas. Experimentar com ações micropolíticas parece ser uma saída para novas possibilidades (inclusive epistemológicas) para os atravessamentos

entre os “campos”: arte, educação, performance, cinema, cidade, corpo, clínica, grupo. Tudo misturado em um espaço de troca, ao que Rancière chamou de *partilha do sensível*, ou mesmo a própria noção de *mafuá*, de Cezar Migliorin.

Essa ideia de *partilha do sensível* nos interessa profundamente, já que apostamos que algo da criação se dê quando as igualdades de potencialidade entre os sujeitos no grupo sejam fomentadas. Quando se ignora a distância entre os polos de quem sabe e quem não sabe.

A *partilha do sensível* faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce, da sua ocupação naquele momento. A *partilha do sensível* mostra, ao mesmo tempo, a presença de um plano comum sensível e o *espaço-temporal* dos sujeitos, das suas ações e práticas, dos discursos e dos processos de subjetivação, os quais, para Rancière (2009), são a segmentação desse “comum” em pedaços definidos. Será que, nesse sentido, pode-se acionar uma possibilidade de abandono da passividade?

Não que as pessoas do grupo sejam totalmente passivas. Mas, o que acontece muitas vezes é que a própria estrutura institucional as coloca nesse lugar. Por isso, esse “abandonar a passividade” será compreendido como o recorte do que é o “comum”, em tempos e ocupações específicas, suas relações de inclusão e exclusão, de interioridade e exterioridade. Como faz o mestre que ignora a distância entre quem ensina e quem aprende, entre o mestre e o ignorante.

Várias vezes os/as adolescente perguntam: “sobre o que é que tenho que falar?”, “é assim que faz?”, “pode ser assim?”. Perguntas que aparecem mesmo quando pareciam compreender a lógica da não existência de resposta correta no tipo de trabalho realizado. Ou também quando a escola não permite que eles/as mesmos/as peguem o projetor para iniciar nossa atividade, ou as chaves de algum laboratório. Porém, algo sempre escapa e pode reposicionar esses sujeitos: como quando Sandra envia as músicas para o filme, ou quando eles/as rompem as barreiras do espaço destinado à educação em tempo integral para entrevistar um jovem do ensino médio, trazendo Rafael para o grupo.

Dessa forma se organizam regimes (modos de ver e dizer) que deixam brechas nas quais as negociações de sentido são possíveis. Como por exemplo, com a ida desse grupo para apresentação de um filme dentro do *forumdoc.bh* – lá, quando o protagonismo dos jovens ao “brincarem de ser” cineastas reconfigurou suas posições

dentro da própria estrutura escolar –. Em conversa recente (2021) por vídeo-chamada, Luiz nos contou que gostou de ir a Belo Horizonte “naquele dia que nós demos palestras”. “Dar palestra”, nesse contexto, parece significar a possibilidade de serem escutados por pessoas diferentes, de serem responsabilizados e reconhecidos por suas próprias produções. Um tipo de produção que se dá num ambiente onde estética, ética e política caminham lado a lado.

### ***estética e política no cinema feito na escola***

Olhar para este trabalho a partir de suas questões estéticas permite pensar “uma certa ideia das relações entre estética e política”<sup>231</sup>, como nos direciona Rancière em um texto intitulado “O que significa Estética”. O autor traça um panorama sobre esse conceito e apresenta como a questão da estética passou por autores como Kant, Bourdieu, Boris Groys e Alain Badiou. Mas cabe utilizar aqui suas próprias reflexões, principalmente, “a ideia de que a estética designa uma forma de experiência e um regime interpretativo também constitui o cerne da minha própria reflexão sobre a matéria”.<sup>232</sup>

O autor então distingue três grandes regimes de identificação: o regime estético das imagens, o regime representativo e o regime estético da arte. Interessa nesse momento, o último, quando “a hierarquia de temas e gêneros cai por terra”.<sup>233</sup> Nesse caso,

a estética é a forma de percepção e de reflexão que convém a este novo regime, caracterizado pela tensão entre dois aspectos: por um lado, a Arte existe enquanto tal, como uma esfera da experiência separada das demais e propiciada por espaços específicos como os museus. Por outro, deixa de haver qualquer fronteira entre os objectos que merecem ser considerados como artísticos e outros objectos. A estética é a reflexão sobre esta contradição de fundo que torna a arte autônoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objectos <<artísticos>> dos objectos e formas da vida prosaica. (RANCIÈRE, 2011, p.5).

Tal regime nos permite pensar o sensível sem separação – o que nos afeta na vida, na arte –. Não é justamente aí, na não separação entre objetos artísticos e formas de vida, que algo da estética e sua relação com a ética aparecem? Se

---

<sup>231</sup> (RANCIÈRE, 2011, p. 1)

<sup>232</sup> (ibid., p. 3)

<sup>233</sup> (RANCIÈRE, 2011, p. 4)

entendermos que estética pressupõem uma ética, convocaremos a *ética da imagem* feita na escola como “um componente da distância entre aquilo que se oferece aos nossos sentidos – o mundo com suas imagens e as imagens que fazemos do mundo”. Sobre a relação mundo, num primeiro sentido da ética da imagem, Isaac Pipano e Cezar Migliorin nos dizem:

é justamente nessas distâncias que a ética da imagem aparece como ponto a ser pensado. Ou seja, uma ética que se situa nos modos de existência do espaço entre mundo e imagem. Estamos aqui em face de um problema clássico de representação. O que se escolhe ou não representar? Existe o irrepresentável? Como circulam as vozes e corpos nessas representações? Como se organizam os discursos e as visibilidades na imagem? (MIGLIORIN E PIPANO, 2019, p. 125).



É importante lembrar que, “indivíduos ou grupos, somos feitos de linhas, e tais linhas são de natureza bem diversa.”<sup>234</sup> Mas que mesmo assim, os processos subjetivos com o cinema na escola proporcionam que sujeitos, em diversos momentos, possam “perfurar” as instituições, através de movimentos que podem remodelar as linhas existentes. Isso acontece desde a circulação das crianças quando a oficina acontecia no bairro Pocinho, principalmente no episódio do uso das canecas dos professores, quando por motivo de uma entrevista os/as estudantes não conseguiram fazer o lanche no horários convencional, mas também nas primeiras imagens corporais produzidas e registradas durante a atividade em 2017<sup>235</sup> e com a visita ao Museu da Inconfidência. Na ocasião, um dos estudantes passou toda a visita perguntando de forma eufórica sobre os escravos: “E os escravos? E os escravos?” dizia.

No filme *Entre\_vistas*<sup>236</sup> isso aparece mais evidente na elaboração de outro adolescente: “Eu gosto do meu bairro daquele jeito, eu só queria que as polícias nos escravizassem menos”, trazendo para o centro da análise, ao que parece, uma linha atemporal da ancestralidade que não deva ser negada nesse processo de pesquisa.

---

<sup>234</sup> (DELEUZE E PARNET, 1998, p. 101)

<sup>235</sup> Me refiro aqui ao primeiro encontro com o grupo, quando uma das mediadoras solicitou que as crianças virassem de costas para realizar um jogo da memória e a maioria dos meninos do grupo encostou na parede e adotou uma postura corporal como as que geralmente se têm quando é revistado pela polícia.

<sup>236</sup> Ver em: <https://youtu.be/Aqkl83QqRm4>

Nos processos de circulação pelo centro histórico e no campus da Universidade Federal de Ouro Preto, em 2018, foi possível começar a perceber que esses processos subjetivos com o cinema podem causar um processo de esgarçamento dessas “linhas rígidas” que permeiam as instituições, e por isso, também modificam as linhas dos territórios institucionalizados da cidade.

As linhas, segundo Deleuze e Claire Parnet, são categorizadas em três tipos. A primeira delas seriam as linhas segmentárias-duras, como a família e a escola. As segundas, as linhas segmentárias mais flexíveis, moleculares. Essas traçam pequenas modificações, fazem desvios e podem dirigir “até mesmo processos irreversíveis”. Interessa pensar a dimensão da terceira espécie de linha que apresentam os autores, a linha de fuga.

Ao mesmo tempo ainda, há como que uma terceira espécie de linha, esta ainda mais estranha: como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente. Essa linha é simples, abstrata, e, entretanto, é a mais complicada de todas, a mais tortuosa: é a linha de gravidade ou de celeridade, é a linha de fuga e de maior declive (“a linha que o centro de gravidade deve descrever é, certamente, bem simples, e, pelo que ele acreditava, reta na maioria dos casos... mas de outro ponto de vista, tal linha tem algo de excessivamente misterioso, pois, segundo ele, ela não tem nada senão o caminho da alma do dançarino...” Essa linha parece surgir depois, se destacar das outras, se conseguir se destacar. Pois, talvez haja pessoas que não têm essa linha, que têm apenas as duas outras, ou que têm apenas uma, que vivem apenas sobre uma. [...] Em todo caso, as três linhas são imanentes, tomadas umas nas outras. (DELEUZE E PARNET, 1998, p. 101-102).

Nessa direção, iremos perceber como tais processos com o cinema de grupo não profissionais puderam inclusive projetar uma linha de ruptura com algumas instituições. Quando se tenta preservar ao máximo os tempos do sujeito, apostando em uma perspectiva de tentativa – como nas cartografias de Deligny – que orientam esse processo – algo do insuportável para o *modus operandi institucional* transparece: possibilidade de não garantir os números, não produzir relatórios com frequência, ou por exemplo não ser possível delimitar e planejar com bastante antecedência todas as ações –.

Os tempos das instituições, principalmente em um momento extremo como o que vive a cultura e a educação do país, muitas vezes são desproporcionais aos tempos de sujeitos. Por isso, penso que tais linhas extrapolam as tensões naturais de qualquer processo que envolva o encontro e se direcionam (no sentido da bússola ética que propõe Suely Rolnik) a um movimento de ruptura.



A partir daí duas novas linhas surgem, desviantes, e isso não indica que elas não possam retornar. Afinal, as instituições são feitas a partir da organização dos sujeitos em suas estruturas. Deligny nos diz que “o único suporte que possibilita a rede é a brecha, a falha. Se se tratar de uma janela, a rede se torna cortina”.<sup>237</sup> Afinal, “assim, é quando o espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver”.<sup>238</sup>

Um espaço concentracionário, dialogando com Deligny, nos remete a uma concentração que impede a presença do fora, que pode ser trazido pela própria rede quando/enquanto ela se cria. Uma rede que captura pequenas coisas que antes passavam e, quando nelas se prendem, permite que outras formas de agir-pensar o mundo possam dali surgir. A rede enquanto falha é a própria possibilidade de deixar que as coisas se rompam, e quando conhecemos o agir em rede, muitas vezes até mesmo nos autorizamos a realizar rupturas.

Essa ruptura acontece quando os processos de negociação entre os agentes não podem mais acontecer. Ou quando uma instituição está diretamente ligada ao *macropoder* que nos (des)governa, permanecendo, de certo modo, sem saídas para driblar o mal-estar pungente dos tempos atuais. Ou quando se esquiva de um novo mal-estar que sempre está por vir (e que é próprio dos trabalhos que envolvem o encontro), escapando a capacidade que ela suporta. Escapando ao controle, escapando ao alcance. O trabalho de grupo é um estrondo<sup>239</sup> que na dimensão estética da criação “trata-se de pensar os efeitos sensíveis de estar na criação com o cinema naquele que participa do grupo.”<sup>240</sup>

Onde acolher o incontornável, que é próprio do processo criativo, pode ser compreendido como a permanência com o grupo, como um contraponto à esquiva ao sensível.

A esquiva ao sensível traduz-se no cotidiano por um afastamento de tudo que pode furar a ordem discursiva ou estética de um indivíduo, grupo ou instituição. Esse ponto merece ser enfatizado. A possibilidade de uma abertura à não-redundância semiótica, ou, em outras palavras, a abertura

---

<sup>237</sup> (DELIGNY, 2015, p. 30)

<sup>238</sup> (ibid., p. 18)

<sup>239</sup> Escrevemos: A dimensão estética da criação pode ser pensada em três sentidos: 1) trata-se de fazer opções com os meios do cinema que podem ser vistas em suas escolhas formais; 2) trata-se de pensar os encontros filmados, gravados e as relações sensíveis que se dão na imagem; e, 3) trata-se de pensar os efeitos sensíveis de estar na criação com o cinema naquele que participa do grupo. Falamos então em três sentidos da estética: na forma do filme, nos encontros que se dão na imagem, na afetação de quem filma.

<sup>240</sup> (MIGLIORIN; RESENDE; CID; MEDRADO, 2020, p. 156)

para uma afetação vinda de fora, é parte de uma ética que atravessa indivíduos, grupos, instituições, estado. (MIGLIORIN; RESENDE; CID; MEDRADO, 2020, p.156).

Se coordenar, na forma como estamos pensando, é uma forma de sair de si, percebemos que essa abertura ao incontornável pode gerar efeitos devastadores. Sair de si e gritar no trabalho, perder o controle quando se realiza algo que nos envolve completamente nas emoções<sup>241</sup>. Quando a parte ativista de uma proposta toma mais força, e é impossível que aceitemos o reposicionamento dos sujeitos envolvidos nos mesmos lugares: na margem, como os desinteressados, os que não tem jeito.

Quando nos esquivamos das posições morais e por aí vamos nos esbarrando em momentos em que parece inevitável não ser reativo com alguns sujeitos, quando representam as instituições que participam do processo. Perde-se o controle quando uma pessoa em posição de mediação se demonstra desinteressado no processo e transfere seu não-interesse, suas impossibilidades de desejar com o cinema, para esses adolescentes/jovens (com alteridades bem mais frágeis) e conclui-se que “os meninos não querem, nós estamos forçando a barra”.

Para a bússola ética que nos orienta, esse tipo de formulação é absolutamente problemático, já que primeiro: o interesse (desejo) em algo não se dá de forma regular e permanente, principalmente na adolescência.<sup>242</sup> Depois, porque não é possível que alguém distante de um processo tenha condições de fazer esse tipo de avaliação. Uma relação com os processos subjetivos na esteira do que almejamos não se sustenta com atrasos sistemáticos, semblantes de insatisfação e rispidez na lida com os sujeitos com que estamos nos envolvendo.

Práticas que a todo momento reforçam fronteiras entre o quem sabe e quem não sabe, quem pode e quem não pode. Ou seja, que vão se afastando da maioria das premissas que desenhamos quando nos aventuramos na lida com esses sujeitos: acolhimento, respeito de ritmos, fuga dos clichês. Ainda sobre o processo criativo:

---

<sup>241</sup> Saí de mim em pelo menos em dois momentos dessa pesquisa: em reunião do programa de educação patrimonial, quando era coordenador de equipe e ocupava a posição de pesquisador, ao escutar do grupo de mediadores que “os meninos não requeriam” e ao final da viagem ao forumdoc.bh, quando o motorista da van desrespeitou o grupo enquanto eles faziam um lanche antes de retornar a Ouro Preto.

<sup>242</sup> Recentemente, durante as gravações do filme *Ano 2020* (em fase de produção) Luiz nos enviou um material onde registra o caminho até a casa da sua avó, em determinado momento o garoto relata sobre a fase difícil da pandemia, mas salienta que ele também está passando por uma fase difícil: a adolescência.

“como um lapso, que nos constrange por trazer à superfície movimentos vindos de outros mundos, o processo criativo implica na possibilidade de acolher esse movimento excêntrico ao eu estabelecido.”<sup>243</sup>

Resumir qualquer desvio do planejado por parte dos estudante ao simples desinteresse, também reforça posições de hierarquias pré-estabelecidas e remonta as fronteiras entre quem pode e quem não pode lidar com o cinema na escola. Quando “educadores/mediadores” reposicionam os “educandos/alunos” em lugares clichês, algo dentro de quem aprendeu a cultivar as “sementes do crápula” vibra: um instinto, um devir-animal e uma raiva que traz certo descontrole. É na medida em que o uno se responsabiliza por esse trabalho, que se pode responsabilizar por garantir que os processos sejam feitos de maneiras que os sujeitos possam ser (e se sentirem) acolhidos. Que possam entender que aqueles processos fazem parte de uma vivência comum – que podem estar envolvidos no emaranhado da criação, mas que seja esse tipo de prática que “deixa as crianças em paz” –. E deixar as crianças em paz é também acolher o múltiplo.

Quem está disponível para se aventurar nessas linhas soltas rumo a uma educação que esbarra na liberdade? Liberdade de não chegar a lugar nenhum. Liberdade de não atingir os supostos resultados esperados. Uma questão posta por Deligny, se atualiza:

educadores ....? Quem são vocês? Formados, como se diz, em estágios ou em cursos nacionais e internacionais, Instruído sem nenhuma preocupação prévia em saber se tem no estômago em mínimo de intuição, de imaginação criadora e de simpatia com homem, envoltos em um vocabulário médico-científico e em técnicas esboçadas, largam vocês, e em sua maioria frutos infantis da burguesia, ainda encaracolados em si mesmos, em plena miséria humana. (DELIGNY, 2018, p. 18).

Aprendemos que na lida com a “infância inadaptada” não basta uma formação ou títulos. Mas um desejo, uma abertura para o encontro, um corpo em vias de usar a sensibilidade como instrumento de trabalho.

Nos últimos anos o laboratório Kumã vem provocando uma série de intervenções com a ideia de cinema de grupo. Um grupo que se forma e que se sustenta inicialmente pelo convite de coordenações. O coordenador, no grupo, não é quem tem o saber total, mas quem implica um desejo para iniciar os movimentos

---

<sup>243</sup> (MIGLIORIN; RESENDE; CID; MEDRADO, 2020, p. 156)

de relação com as imagens e o mundo. Geralmente os grupos têm dois coordenadores.

Não se coordena sozinho, mas também é impossível coordenar com qualquer um. Curiosamente, qualquer um pode ser coordenador, na medida em que não é necessário um saber técnico para a posição de coordenação, mas sim de um desejo operando, uma tomada de posição para conseguir sustentar esse trabalho por algum tempo, mesmo que depois resolva “estar de saída”.<sup>244</sup> É possível sair sem abandonar?

Em relação à negociação (constante) com as esferas institucionais, aprendemos que em alguns momentos esses poderes operam justamente como *o-sem-saída* para quando não parece haver saídas *ao que está aí*. As instituições, às vezes, não sustentam a tentativa de instaurar modos de existência que (ainda) não existem<sup>245</sup>, de inventá-las, e o tempo que isso pode demandar delas. Tempo gasto que pode não levar a lugar nenhum. E é aí que as instituições se aproximam de uma postura moral/moralizante sobre os processos artísticos, ignorando-se as possibilidades de captação de forças das obras de arte e valorizando um pensamento moral

a obra de arte capta forças, diria Gilles Deleuze (2007). O oposto disso seria um pensamento moral, o sujeito atravessado por modos de ser inabaláveis pelas semióticas diversas que o atravessam. O sujeito moral buscará uma intensa proteção de qualquer signo, experiência, relação, que coloque em jogo seu mundo. O sujeito moral precisa estar constantemente inventando formas de alienação, de não afetação. Precisa agarrar-se às máquinas binárias, como diriam Deleuze e Guattari, operações que não deixam passar nada entre um e outro – homem ou mulher, rico e pobre. O homem moral vai assim condenar as artes e tudo aquilo que pode desestabilizar a unidade de seu mundo. (MIGLIORIN; RESENDE; CID; MEDRADO, 2020, p.156).

Como se cada vez que déssemos três passos à frente, tivéssemos que retroceder 6, 8 ou 10. Como se quando conseguíssemos algo de emancipação do sujeito não pudéssemos sustentar uma posição de incerteza, própria desse tipo de projeto, além de acolher a angústia necessária ao processo criativo. Como se só fosse possível trabalhar com 25, 30 ou 50 adolescentes num processo de intensa

---

<sup>244</sup> "Esse acolhimento do estranho encontra espaço no grupo. Lembremos que uma das dimensões do grupo é constituir-se como território em relação e descontinuidade com a forças dominantes da sociedade. Essa continuidade/descontinuidade com a realidade é uma árdua modulação que o grupo faz, com frequência com o auxílio daquele que está de saída – o coordenador (MIGLIORIN, C.; RESENDE, D.; CID, V.; MEDRADO, A. 2020, p. 157)

<sup>245</sup> PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência. \_\_\_\_\_. **O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. 2ª Ed., São Paulo, SP: n-1 edições**, p. 391-419, 2016.

participação, onde todos devessem fazer silêncio, onde todos “tem que ter respeito”. Quando exigem isso, muitas vezes, o que as instituições querem é um resultado imediato e quantitativo. Algo que sirva para preencher um documento que irá garantir ao final do ano o envio de novos recursos para as próximas atividades.

Nesse sentido, a lógica institucional muitas vezes é cruel e colonial: vale tudo para subir as casas decimais nos relatórios finais. Como se dissessem: prefiro aplanar todo o processo e receber ao final 40 bilhetes bem escritos, redações sobre como foi importante essa intervenção na escola, do que olhar para um processo de amplo deslocamento onde os sujeitos (gestão, escola, professores, mediadores e estudantes) se sintam respeitados e envolvidos por uma nova dinâmica que é capaz de permitir um deslocamento e uma percepção de novas possibilidades para todas as pessoas que atravessam esse processo. Numa pesquisa anterior, em algum momento questionei: o que mais vale, a investigação ou o que a alimenta? A pergunta se atualiza para a instituição: o que mais vale, o envolvimento desses adolescentes e jovens a ponto de recebermos feedbacks positivos da escola ou o recorde quantitativo de relatórios anual? Como lidar com isso que não pode ser mensurado em números e frases clichês que serão enviadas para superintendentes justificando-se o recebimento de recurso? Como aceitar efetivamente uma dinâmica processual dentro de uma esfera institucional? Interessa-nos saber que tipos de infiltração essa experiência pode trazer para a relação institucional.

Longe de alcançar resposta objetivas, Deligny novamente nos ajuda a pensar:

é preciso atentar (e vários são os testemunhos passados) para o fracasso das tentativas pedagógicas honestas e suspeitar das falcatruas por trás da fachada de todos os sucessos estrondosos e imediatos. Pois os educadores são julgados pelos adultos próximos a eles, e nunca em função do trabalho feito e perceptível apenas dez ou vinte anos mais tarde. (DELIGNY, 2018, p. 28).

Não foram poucas as vezes que em reuniões de equipe foi possível escutar comentários sobre “turmas maravilhosas”. Geralmente enfatizando-se grupos de escolas particulares ou de turmas de distritos que tinham em sua configuração estudantes com a família presente, sem problemas de comportamento, ou pertencentes a escolas com dinâmicas de “rédea curta”. Turmas homogêneas eram tidas como maravilhosas pois se calam, seguem todas as regras, fazem tudo que os “mestres” sugerem.

Fato é que quando algo dá autonomia de um grupo transparece, muitas vezes o que temos como resposta é esse *calar-se* sobre, ou sentir que o processo tenha chegado ao fim. Porém, nessa lógica, o que as instituições parecem produzir são justamente *linhas-monumentais* que reposicionam sujeitos no mesmo lugar de passividade que se espera – nesse momento pode haver uma negação dessa posição vinda dos/as sujeitos do grupo como um todo –.

Em tal caso, houve uma ferida aberta no grupo causada por parte das instituições que atuavam anteriormente no processo, e quando não se pensa que a instituição deva permanecer junto com os sujeitos para tentar cicatrizá-la, ainda que as marcas sempre permaneçam, se reforça a perpetuação de tais linhas rígidas, que na verdade não produzem costuras nessa ferida.<sup>246</sup>

Quando tudo parecia desmoronar, houve um ímpeto de bancar tal prática. Nenhuma outra pessoa que fazia parte do Programa de Educação Patrimonial retornou à atividade. Se não fossem as professoras do tempo integral (em especial Olga, que havia nos convidado) e a direção da escola, o trabalho teria se encerrado ali. O trabalho teria simplesmente acabado com a simples prerrogativa de que “o grupo não quis”.

O que importa aqui é falar sobre sustentar os encontros. Um “bancar” – fora da lógica bancária – um trabalho que, nesse momento, inicia um processo de abertura para outro formato. A instituição continuou como promotora da atividade, e a pesquisa – que compõe o dentro e fora dessas amarras institucionais – também. Na ocasião da finalização desse processo, o Programa optou por não assinar um dos filmes. Um ano depois, na ocasião da exibição de *Entre\_vistas* na mostra contemporânea brasileira do forumdoc.bh, perguntamos como o programa se posicionaria em relação ao filme, e diante de uma abertura institucional (a exibição em um festival) a instituição quis ser mencionada no filme – junto com os estudantes e a pesquisa. O macropoder reforça uma posição de abandono quando a prática não gera resultados esperados, mas se apropria do trabalho feito quando os “holofotes do reconhecimento” apontam para a prática. A grande dificuldade, mas que

---

<sup>246</sup> Em 2018, durante as atividades da Olhares (Im)Possíveis no tempo integral da Escola Estadual de Ouro Preto com a participação do programa sentidos urbanos, uma das mediadoras gritou com uma das adolescentes: “não sou obrigada!”, ela disse. A confusão se deu, pois, um grupo de meninas estavam eufóricas com a chegada das perucas para a gravação do filme *Benedita*. Tal fato foi bastante complexo e em diversos momentos o grupo de meninas retomava o acontecido: “aquela menina não vem mais dar oficina para gente? Ela não deu conta da gente né?!”

esperamos superar com a aposta no espaço de limiar, é não pensar o macropoder como inimigo.

Talvez seja por isso que, em contrapartida, linhas de fuga surgem com outras instituições. E, assim, aparecem novas questões, como o espaço da horta. Em uma reunião após a oficina de julho de 2019, a vice-diretora nos contou que o avô de dois estudantes foi quem começou a horta na escola. Ela é uma ex-aluna da escola e presenciou o surgimento desse espaço na década de 1990.<sup>247</sup>

Cuidar da horta surge como um interesse desse grupo, um interesse que parece estar alinhado aos da escola. Certa vez, Ronessa me procurou perguntando se conseguiríamos “fazer um documentário” sobre os 35 anos da escola. Disse que sim e sugeri que ela conversasse com um dos estudantes que poderia editar esse vídeo sem “a minha supervisão”. O vídeo seria para o ano de 2020, quando haveria a festa da escola. Em reunião, ela me disse que eles/as sempre vão lá perguntar “quando vai ser?”

*“Quem sabe esse pode ser um desdobramento quando a horta estiver pronta”,* ela disse.

Em um grupo, quem coordena também brinca de tomar lugar de artista. Artista é quem faz um corte, quem cria o alvo para que as forças do caos possam convergir. A arte e a filosofia, ainda que não se confundam, se relacionam em ressonâncias que permitem que certos blocos de sensações ressoem. Tudo depende do encontro.

A arte funciona como a captura de forças que ainda não estavam organizadas. Essas forças iniciam uma política: “há um povo porvir”. Um pequeno inseto novo, uma raça que não aceita alibis, um aracniano.<sup>248</sup>

Os blocos de sensações se constituem nos afetos e percepções. Afetam um corpo num acontecimento. Acontecimento este que é uma atualização de um bloco de sensações, e operar em bloco de sensações é não saber o caminho que o movimento fará. Só há possibilidade de *acontecimento* se houver relação com o caos. Arte, filosofia e encontro, possibilitam a desestabilização dos clichês. Deleuze

---

<sup>247</sup> Menaide Mesquita foi entrevistada no documentário *Plantando Memórias*. Ver: [olharesimpossiveis.com.br/documentario-plantando-memorias/](http://olharesimpossiveis.com.br/documentario-plantando-memorias/)

<sup>248</sup> Pequeno inseto novo que surge justamente depois que o mapa se desfaz no poema “Cartografias” de Ana Martins Marques. Uma raça que não aceita alibis / que no instante que ri se recorda do choro / e no choro do riso/ como no poema “Sonho da razão”, de Pier Paolo Pasolini ou essa figura capaz de tecer redes que nos apresenta Fernand Deligny, Aracniano.

permite perceber a importância de esbarrar no caos. As potências do falso são potenciais, mas não são o falso. Como retornar sem que seja uma repetição? Como retornar com a diferença? Como permitir que isso aconteça dentro das instituições?

### ***ferida colonial***

“Eles combinaram de nos matar. E nós combinamos de não morrer”  
- Conceição Evaristo

A frase acima foi dita no início de um encontro após as eleições presidenciais de 2018. A frase chega quando uma das estudantes abre nossos trabalhos dizendo:

“Fessor, nós vamos morrer”

**Perguntei:** por que?

“Bolsonaro foi eleito presidente, ele não gosta de preto, nós somos pretos. Ele vai matar a gente.”

Essa pesquisa se inclina fortemente a pensar/fazer em uma perspectiva decolonial. O ponto forte desse agir em descolonialidade parece ser a aposta radical na escuta, principalmente quando “deixamos” as instituições, para operar de forma mais coletiva e horizontal. Operamos no exercício constante de não elencar prioridades entre os discursos, por entender que todos os elementos (pré e pós) das práticas na escola constituem a tessitura dessa vivência-texto e operam na montagem dessa tese.

Se a ferida colonial ainda dói, em alguns momentos nos atentamos ao dever ético de escutar esses testemunhos. bell hooks<sup>249</sup> nos lembra que “não é fácil dar nome à nossa dor teorizar a partir desse lugar.”<sup>250</sup> Por vezes, fazemos esse movimento na tentativa de não reproduzir uma teoria que elimina e exclui, ainda mais. Ou seja: tentamos construir uma Teoria que “não fosse escrita de modo a eliminar e excluir ainda mais, ou colocar em posições subalternas”.<sup>251</sup> Para o epicentro dessa tese, temos como base uma teoria que se esquia das linhas monumentais que aprisionam os sujeitos em determinadas posições. Procuramos uma relação de proximidade, de escuta.

---

<sup>249</sup> Ver: hooks, bell. Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. Editora Martins Fontes, 2013.

<sup>250</sup> (hooks, 2013. p 103)

<sup>251</sup> (ibid. p 105)



Sabemos que para os “grupos marginalizados” a “nomeação da própria identidade como parte da luta contra a dominação tem sido um gesto ativo de resistência política”.<sup>252</sup> Mas como lidar com essas experiências sem que o retorno ao trauma sofrido se mantenha como um eterno regresso do que é negativo ou com a eterna reprodução das lembranças disso que mora ali?

Uma adolescente nos dá pistas de um possível sucesso em nossa tentativa quando, em entrevista, nos diz que o projeto ajuda a mostrar “que na vida não tem só coisa ruim”.<sup>253</sup>

Já hooks nos educa que: “se a experiência for apresentada em sala de aula, desde o início, como um modo de conhecer que coexistem de maneira não hierarquizada com outros modos de conhecer, será menor a possibilidade de ela ser usada para silenciar”.<sup>254</sup> É por isso que no projeto nos preocupamos em promover esse espaço de troca efetivas de experiências com ênfase na abertura para a criação de mundos. Uma troca de se dá na proximidade, inclusive quando não estamos fazendo nada.

Um fragmento da escrita de Olga<sup>255</sup> nos ajuda a lembrar de uma certa posição de escuta e sustentação da presença, em nosso projeto:

não me esqueço de uma vez, já em 2019, num daqueles dias em que nada aconteceu, você me disse, conformado, rindo, “amiga, sério que saí de BH pra ficar aqui olhando esses meninos fazerem nada?” Sim, é exatamente isso, desde o começo! É uma posição ética: sustentar o olhar, sem vacilar, suportar o nada, esperar. apostar no sujeito e tentar fazer, juntos, algo do desejo que se enuncia nas (im)possibilidades dessa relação.

Nos vale retomar a bell hooks, por encontrar uma semelhança nesse tipo de educação transformadora que ensina a transgredir, ou que cria ferramentas para tal, na medida que, assim como na visão dela, “na nossa sala de aula, os alunos em geral não sentem a necessidade de competir, pois o conceito de voz privilegiada da autoridade é desconstruído pela nossa prática crítica coletiva”.<sup>256</sup> Uma prática com o cinema que nos permite e lembra sempre da necessidade de ignorar a distância entre quem sabe e quem não sabe, ao assimilar toda e qualquer experiência nesse processo: escutar sem vacilar, sustentar o olhar.

---

<sup>252</sup> (hooks, 2013. p.106)

<sup>253</sup> Pâmela em entrevista concedida a Glauciene de Oliveira para o documentário Plantando Memórias.

<sup>254</sup> (ibid., p.114)

<sup>255</sup> Dispositivo escrita que sai da pele: apresentado na integra mais a diante.

<sup>256</sup> (ibid., p.115)

Sandra brinca e “tira sarro” de mim pois se sente segura em se relacionar comigo como se eu fosse “qualquer um” daquele grupo. Me lembro da emoção que senti muitas das vezes que os/as adolescentes me chamavam pelo meu nome. Não porque me nomeiam, mas porque “se esquecem” da minha posição de saber autorizado e não precisam se relacionar comigo me chamando como “professor”<sup>257</sup>.

Não é sobre me reconhecerem como as 6 letras que compõem meu nome próprio, que nesse contexto não vale de nada, mas pela possibilidade de não me encaixarem em 9 outras letras que demarcam uma fronteira: p-r-o-f-e-s-s-o-r.

Quando o “Arthur” substitui o “professor”, parecemos ter a possibilidade de dissolver certas posições que podem se modificar ainda mais na medida que esse próprio nome se perde para se tornar: “cara”, “véi”, “bicho”. Tratamentos que evidenciam proximidade.

Segundo hooks, “existe um conhecimento particular que vem do sofrimento”.<sup>258</sup> Mas a autora também nos lembra da importância de “investigar a possibilidade de transformar a raiva internalizada numa energia construtiva e autoafirmativa”.<sup>259</sup> Uma energia autoafirmativa que aparece na música escrita por Hudson M. em setembro de 2018, durante a produção do filme *Entre\_vistas*:

só que vocês agora estão com medo  
porque a minha cultura acordou  
tamo descobrindo nossas raízes  
e não temos mais medo de quem nos escravizou  
tanto racismo pra um país onde já se viu?  
de noite me vem perguntas como: se existe juiz negro no brasil?  
Voei está aí rindo de mim  
Eu aceito a sua sinceridade  
por que você não liga que os negros tem  
a maior taxa de mortalidade  
e agora tá ai de queixo caído  
porque refletiu que você como as centenas de milhares negros poderia ter  
morrido.  
(Música apresentada por Hudson, escrita em seu caderno escolar em  
05/09/2018)

---

<sup>257</sup> Devo explicitar que não pretendo com essa formulação apresentar um pensamento de oposição, superação e substituição de uma coisa por outra. Nessa passagem quero evidenciar a criação de uma outra posição que não a do professor formalizado e vinculado a instituição e o reconhecimento dessa diferença por parte do grupo. Em resumo: esse distanciamento que evidencio não se pretende como desvalorização da posição docente.

<sup>258</sup> (hooks, 2013. p 146)

<sup>259</sup> (ibid., p.147)

05/09/18

EU SOU NEGRO BRANCO DA MINHA COR.  
EU SOU CULTURA BAMBATA TIRANDO SANGUE DE  
PALSA ATIRADOR. XOA VA 19 27227 DANARIXA  
ATIRADOR NÃO DE BATA. 0709 113M 12 1100  
É ATIRADOR DE PALAVRA.

E EU A CADA SUSPIRO EU HONRO A MINHA GAMA  
EU SOU C.B. QUE NA CARA DOS RACISTA TAMO PAVO  
BANG BANG.

É QUE NÓS SOMOS OS NEGRIN DA FAVELA.

E ESSES BRANQUIN NÃO SABE O QUANTO LUTO MANDELA.  
E NA FAVELA OS POBRES COMO EU TA BALACANDO A  
SACOLA.

PELO MENOS NUMA CIDADE ESCRAVA AINDA A  
CULTURA ANGOLA.

SEJA NA CAPOEIRA, NA UMBANDA OU NOS CANTO.  
A CADA PALAVRA RACISTA A MINHA CULTURA SA  
SANGRANDO.

SÓ QUE VOCÊS AGORA TÃO COM MEDO  
PORQUE A MINHA CULTURA ACORDO.

TAMO DESCOBRINDO NOSSAS RAIZ E NÃO  
FENDO MAIS MEDO DE QUEM NÓS ESCRAVIZO.  
TANTO RACISMO PRA UM PAÍS ONDE JA O VIV.  
DE NOITE ME VEM PERGUNTAS COMO C EXISTE  
JUIZ NEGRO NO BRAIS.

E VOCÊ TA AI RINDO DE MIM E EU ACEITO SUA SINCERI-  
DADE.

PQ ~~TA~~ VOCÊ NÃO LIGA QUE OS NEGROS TEM  
A MAIOR TAXA DE MORTALIDADE.

E AGORA TA AI DE QUEIXO CAIDO.

PQ ~~TA~~ REFLETE TU QUE ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~  
~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~ ~~QUANTAS~~  
VOCÊ COMO AS CENTE-  
NAS MILHARES DE NEGROS PODERIA TER MORRIDO

É mais ou menos como nos diz Ventura Profana em sua música "Eu não vou morrer": "as velhas terão sonhos, as jovens terão visões". Essas Visões aqui, aplicadas

ao epicentro da tese, podem ser compreendidas como as possibilidades de fabulação sobre si e sobre o território que engendramos nos processos com adolescentes na Escola Estadual de Ouro Preto. Visões que nos permitem reinventar o território para além das fronteiras institucionais: entrar no campus da UFOP, na praça e na quadra. Visões que aparecem quando o grupo pensa em melhorias para esses espaços. Em sua nova música, realizada para o filme *Ano 2020*, realizado pelo coletivo Olhares (Im)possíveis, de forma remota, Hudson nos diz: “pega a visão de um menor sonhador”.<sup>260</sup>

hooks parece nos propor um movimento que inclui lidar com a dor, entendê-la a partir do acolhimento e da lembrança, mas também da criação de algo novo. Em *Entre\_vistas*, os meninos se enquadram “sem cabeça”, como em semióticas de “menores infratores” nas imagens da mídia convencional, mas terminam dançando dentro da Concha Acústica da Universidade Federal de Ouro Preto. Poderíamos pensar como a repetição do mesmo, que mais para o final do filme a partir de um movimento de ida e volta de um adolescente que anda de bicicleta dentro da escola, começa a gerar um retorno da diferença. Os meninos se posicionam em seus discursos e terminam dançando.

Como nos lembra hooks: “se realmente queremos criar uma atmosfera em que os preconceitos possam ser questionados e modificados, todos os atos de cruzar fronteiras devem ser vistos como válidos e legítimos.”<sup>261</sup>

A simples “ocupação” do campus da universidade para a realização dos *minutos lumière* que compõem o filme, opera “despertando a consciência de um vínculo entre as línguas e a dominação”<sup>262</sup>, apresentado por hooks. Um lugar onde em posse da língua como um território, vamos todos nos transformando em sujeitos. Que línguas ensinamos com o cinema? O que pode o corpo que dança? Talvez se desenvolva como no título de uma intervenção que o grupo *Ninfeias* realizava em Ouro Preto, que também se aplica ao movimento dos adolescentes onde: *dançar é uma revolução*.

---

<sup>260</sup>Favela cartão-postal, trilha sonora original de *Ano 2020*.

<sup>261</sup> (HOOKS, 2013. p 175)

<sup>262</sup> (ibid., p.175)

## **(des)Território**

Frantz Fanon parece dar outra leitura a dialética senhor x escravo através de sua proposta clínica radicalizada pelos processos sociais. Ele lança *uma luz negra*<sup>263</sup> para que possamos perceber que o colonialismo é produtor de patologias. O martinicano talvez tenha sido o primeiro pensador a fazer o colonialismo ir à clínica. Uma clínica que se desdobra no social.

Em *Alienação e liberdade* entendemos que as relações de autoridade nos fazem sofrer. Ou seja: de alguma forma elas nos adoecem. A lida com o sofrimento psíquico nunca poderá estar separada de modificações profundas nas relações sociais. Principalmente as que envolvem sujeição ou assujeitamento. E esse é o “sentido mais profundo das definições das patologias mentais como patologias da liberdade”.<sup>264</sup>

Nós trabalhamos não com a patologia, mas contra esse sofrimento psíquico causado pela colonização, pelo racismo. Nesse sentido, parece que o que fazemos com nossa prática é justamente uma clínica política dentro da escola pública.

Nas manhãs frias de Ouro Preto o cinema nos aquece.



Em 2018, as meninas fizeram um filme. Reproduziram fortes discursos sobre racismo nomeados como *bullying*, mas quando encenaram as personagens presentes em *Benedita* puderam desterritorializar-se. E desterritorializar é sair de si. O grupo apresenta os filmes a coordenação e direção da escola. Depois de ver junto, a coordenadora pedagógica devolve: “o filme dos meninos tudo bem, tem início meio e fim. Mas o filme das meninas falta uma mensagem.”<sup>265</sup>

O filme incomoda e oferece perigo à coordenação pedagógica. O filme de terror infantil assombra a instituição<sup>266</sup>, a quem ele é endereçado, mas não assombra

---

<sup>263</sup> Jota Mombaça e Musa Mattiuzzi em “carta a leitora preta dos fins dos tempos”. Disponível em: SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável. São Paulo: Edição do autor, 2019.

<sup>264</sup> Vladimir Safatle sobre Fanon.

<sup>265</sup> Vale ressaltar que o Filme *Benedita* também revela formas de enquadramento aos clichês por parte do próprio grupo a partir de uma construção de referenciais da grande mídia dos cliques e dos filmes comerciais. Longe das dicotomias, uma experiência de emancipação através do audiovisual na escola não é impedida pelos clichês, essa multiplicidade (de possibilidades) do filme que parece causar tanto estranhamento.

<sup>266</sup> Na exibição para escola o diretor e a pedagoga que atuavam na época entraram em um embate a partir de percepções sobre o filme. Em 2019, durante a exibição do seminário cinema e educação da rede Kino, apresentei o filme e fui bombardeado de perguntas sobre a responsabilidade ética de realizar um filme desses dentro da escola. Sigo firme na aposta de que esse era o filme que o grupo

as meninas que o fizeram. É uma prática que tem perigos e que se abre ao incontornável. Mais adiante chegaremos especificamente a esse filme, ao falar das 4 pistas para um cinema de aquilombamento.

Ao corpo sem órgãos nunca se chega. É uma luta que não tem fim. Será que as meninas concordam que falta algo no filme que fizeram? Será que falta “[...] alguma mensagem, já que o tema é muito forte”, como disse a pedagoga? Será que o filme precisa de uma mensagem final? Uma moral da história, um discurso representativo fechado? Durante o encontro, uma professora pergunta ao grupo:

“Meninas, vocês acham que falta algo?”

“Falta sim, o segundo filme”, responde uma das meninas.

Mais um filme. Quando?! A todo momento, já que, nessa perspectiva, o cinema não é um fim, um filme, mas um meio para se constituir/construir em grupo, uma relação com a cidade e com as imagens. Há algo de aberrante no corpo sem órgãos. O corpo sem órgãos é um corpo *odara*<sup>267</sup>, corpo na virtualidade do canto e da dança. Corpo que se repete na diferença.

Ao final de *Entre\_vistas* dois meninos dançam o *Passinho do pocinho*, coreografia do bairro onde moram. O filme, até que em alguns momentos territorializa a juventude negra (inclusive em imagens “sem cabeça” como as de noticiários, ou nas palavras e que emolduram gestos sem mostrar o rosto: medo, raiva). Mas também se abre para outros “tipos” de imagens. O plano final, a dança no campus da Universidade Federal de Ouro Preto e em seu início, com uma série de sobreposições onde crianças e jovens brincam em diversos espaços desta cidade, todas resultantes de *minutus lumière*, são algumas delas.

O filme opera na tensão entre essas imagens territorializadas e desterritorializadas construídas em um processo de grupo que é a própria conexão com o fora. O desejo de relação com o fora que se dá nas formas de falar de encontro, de montagem. Uma montagem que, como aprendemos com Deleuze e Guattari, é uma montagem não orgânica.

---

de meninas queria realizar, e por isso sustentamos esse desejo e realizamos todo um acompanhamento do processo.

<sup>267</sup> Na música de Caetano Veloso: “Deixa eu dançar pro meu corpo ficar odara / Minha cara minha cuca ficar odara / Deixa eu cantar que é pro mundo ficar odara”. Odara é um tipo de exu na Umbanda e Candomblé. Simboliza algo infinito, algo sem começo ou fim. Nessas matrizes religiosas Exú seja o princípio de tudo, o responsável pela criação. Existem diversos tipos de Exús.

Afinal, há algo de aberrante no corpo sem órgãos<sup>268</sup>, algo que pode constituir uma escrita que monta para desmontar. Uma filosofia (ou uma imagem-pensamento) como a própria criação de conceitos que não existem fora da própria criação, o que torna possível percorrer os limites do que pode o próprio conceito. Uma criação de conceitos que se dá por montagens, um cinema inseparável da prática e que pode ser o dispositivo. Isso nos força a pensar e por isso, a partir de uma certa “tendência desviante”, se torna uma ação possível que é a própria abertura para o fora.<sup>269</sup>

A imagem-tempo aparece no momento em que esse tempo deixa de ser o da organização cronológica. Assim, perturba as máquinas binárias e permite uma entrada pela arte, numa lógica de indiscernibilidade. Descobrimos como o movimento pode desfazer territórios. Uma volta no quarteirão ou refazer os caminhos de alguns mapas para fotografar a cidade. Imagens que se tornarão (e se tornaram) cartões-postais: um modo de produzir uma máquina através da junção, de acoplamentos que são sempre relações de desterritorialização e territorialização. E sabemos, não há pensamento, ou o pensamento não acontece sem essa relação territorializar-se x desterritorializar-se. Com os autores encontramos um tipo de pensamento que é múltiplo, fragmentário: é sempre uma tentativa.

Do caos ao cérebro tentar. Tentar como filósofo, como cientista e como artista. Operando com as variações, as variáveis e as variedades que compõem os planos de imanência, de composição e de referência re-voltados do caos. Quando se “diz eu, mas eu é um outro”.<sup>270</sup> Quando conhecemos conceitos, sensações e funcionamentos que estão-aí.

---

<sup>268</sup> O conceito de corpo sem órgãos apareceu inicialmente na obra de Antonin Artaud. Posteriormente foi reativado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, principalmente em *Anti-Édipo* e *Mil-Platôs*. Compreende-se um corpo como espaço onde o desejo se move, uma superfície para a circulação de intensidades. Não de uma individualidade, mas de um fundamento pré-individual trazendo para o centro da questão as intensidades de um plano e não as organizações e os órgãos.

<sup>269</sup> Buscar um pensamento do fora. Ou seja: “lançar mão de modos de pensamentos outros, permeáveis àquilo que ainda está por vir, possibilitando-nos fazer frente ao império do que se convencionou delimitar como o pensado e o pensável.” (RIBEIRO, 2011, p. 615). Ver: RIBEIRO, Cintya Regina. “Pensamento do fora”, conhecimento e pensamento em educação: conversações com Michel Foucault. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n. 3, p. 613-628, set. 2011.

<sup>270</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 249).

#### ***4 pistas para um cinema de quilombamento***

A seguir, olharemos para o processo de produção de *Benedita*, um filme realizado por um grupo de meninas em 2018, quando experimentamos o dispositivo filme-carta em relação com as proposições do projeto americano *The Black School*.

Nas palavras que vem a seguir pretendo anunciar que a radicalidade do filme produzido só foi possível porque ele além de ser construído, é também o resultado de um processo de quilombamento<sup>271</sup> das/os envolvidas/os. Esse texto se preocupa mais em indiciar questões e promover diálogos entre teóricas(os) e artistas decoloniais com relatos (entrevistas gravadas) e escritas reflexivas de pessoas que participaram e vivenciaram o seu(s) processo(s) de produção.

As pistas que encontramos aqui apontam possibilidades para leituras e análises. A proposta não é a de fazer revisão bibliográfica, ou dar conta de elaborar uma genealogia sobre conceitos e questões muito caras a essa prática-pesquisa-política: quilombamento, racismo, violência/desigualdade de gênero e *bullying* nas escolas, temas trazidos pelo grupo na realização do filme.

#### ***PISTA 1: Provocações dos Cinemas negros, das/nas periferia, decoloniais e comunitários como possibilidades de Cinemas de Quilombamento.***

Haile Gerima é um pesquisador e cineasta da Etiópia que trabalha na Universidade de Chicago, nos Estados Unidos. Ao escutá-lo no Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul em 2018, onde, dentre outros atravessamentos, fui apresentado a duas questões que começavam a reverberar em nosso trabalho com o cinema na escola.

Primeiramente, esbarrava nas perspectivas de cinema comunitário onde a figura do diretor/a parece emergir como a figura de um/uma impulsionador/a. Outra provocação (e talvez a mais importante) diz respeito à questão da busca por um sotaque cinematográfico através da prática, do exercício de realizar filmes. Na

---

<sup>271</sup> A definição inicial de quilombos assimila como ponto central as trocas econômicas entre os fugitivos/as das fazendas e plantações. Aqui, proponho a assimilação de quilombos a partir da possibilidade de protagonizar, desenvolver e estabelecer lógicas de trocas em outras esferas, como a educação e o autocuidado em seus processos subjetivos. Flávio dos Santos Gomes, inicia as primeiras palavras do “verbete” “Quilombos/remanescente de quilombos” do Dicionário da Escravidão e Liberdade desta forma: “As sociedades escravistas conheceram diversas formas de resistência, destacando-se as fugas individuais e as comunidades de fugitivos. Nas áreas Urbanas as dificuldades para capturar os cativos eram grandes, e por isso os jornais ficaram abarrotados de anúncios de fugas. Ainda mais difícil era capturar os fugitivos que formavam quilombos/mocambos. (p. 367)



ocasião, Gerima também nos atentou sobre a necessidade de um certo descontentamento para que uma produção artística possa ser *não burguesa*.

O que ficou, para o trabalho realizado, como uma questão foi: “como provocar o/a outro/a para que ele/a produza imagens buscando seu sotaque cinematográfico?”. A possibilidade encontrada foi experimentar a partir das práticas e proposições do projeto *The Black School*, uma escola de arte decolonial que ensina “*história negra radical*” para crianças e jovens nos Estados Unidos.

A *The Black School* se apresenta como uma escola de arte experimental que ensina arte e “*história negra Radical*”<sup>272</sup> ao assumir como compromisso as práticas educativas e artísticas que consideram a produção, o aprendizado e a disseminação de conhecimentos determinados pela própria comunidade, através da ideia de educação (com a arte) como um direito e um meio para a justiça social. Ou seja, uma escola de arte experimental para educar os estudantes a se tornarem agentes radicais de mudança<sup>273</sup>.

Em 2018, durante o dispositivo *Filme-carta*, que consiste em realizar um curta-metragem tendo como ponto de partida a escolha de uma/um destinatária/o, optámos por experimentar as proposições de trabalhar com os passos propostos no *baralho de processos da The Black School*<sup>274</sup> para a realização de uma obra de arte. Aos passos propostos, adicionamos escolha de um destinatário como última etapa<sup>275</sup>.

Escolha alguns ou algumas:

- 1) princípios;
- 2) questões;
- 3) táticas;
- 4) meios;
- 5) formas;
- 6) destinatárias/os.

## Pista 2: autonomia.

Na ocasião, a entrada na escola se deu via parceria com a professora Olga Ferreira, que nesse ano esteve responsável pela oficina de mídias para as/os

---

<sup>272</sup> Originalmente: “*An experimental art school teaching art and radical Black history*”

<sup>273</sup> Originalmente: “*An experimental art school to educate students in becoming radical agents of change.*”

<sup>274</sup> Disponível aqui: <https://theblackschool.bigcartel.com/product/process-cards>

<sup>275</sup> Nesse caso, fugimos um pouco da noção de dispositivo apresentada na pedagogia dos dispositivos, principalmente no ponto em que um dispositivo não apresenta um tema, e neste caso em cada etapa eram sugeridos palavras e temas pelas cartas do baralho TBS.

estudantes do ensino fundamental II que frequentaram a educação em o tempo integral<sup>276</sup>. O trabalho teve início no dia 03 de julho e se encerrou em 11 de dezembro (20 encontros de 2h30 de duração cada).

Os 40 estudantes matriculados chegavam na escola pela manhã, para realizar diversas atividades, e no período da tarde participavam das aulas convencionais de suas séries regulares. A rotatividade no período da manhã era bem alta, porém, de acordo com as listas de presenças, conseguimos identificar que 22 estudantes participaram efetivamente da oficina de vídeo. Essa estratégia foi adotada justamente porque trabalhando dentro das oficinas de mídias tínhamos momentos de maior liberdade para encontrar com os/as estudantes.

Além disso, realizamos um roteiro sensorial<sup>277</sup> no centro histórico, seguido de um almoço no restaurante universitário da UFOP. Essa foi uma “demanda” dos/as estudantes durante uma de nossas refeições na escola. Nas primeiras saídas, caminhadas e derivas para realizar os postais e os ML, vários deles/as escolheram o campus da UFOP como lugar que gostariam de visitar.

Apesar das dificuldades em trabalhar com instituições que impõem a confecção de relatórios e os planejamentos prévios (que ao mesmo tempo que podem garantir o êxito do trabalho muitas vezes impede que as pessoas envolvidas possam protagonizar e decidir sobre a metodologia utilizada), escolher trabalhar com os dispositivos permite que essa barreira seja ultrapassada em diversos momentos. No ano de 2018 os/as jovens e crianças puderam protagonizar o planejamento do trabalho, subvertendo os dispositivos e inclusive escolhendo não participar em alguns dias da atividade. Além disso, durante a Semana da Consciência Negra levamos para a Escola Estadual de Ouro Preto, o Eixo Diversidade com a escola da Queerlombos<sup>278</sup>, onde a comunidade escolar pôde participar de atividades e oficinas que discutiram temáticas como diversidade, machismo e racismo.

---

<sup>276</sup> Política pública importante que foi drasticamente reduzida no ano de 2019 em todo o estado de Minas Gerais.

<sup>277</sup> Uma das ações do programa sentidos Urbanos. Roteiros Sensoriais - roteiros de visitação por percursos inusitados do núcleo histórico, com ênfase na percepção sensorial e nas qualidades ambientais dos lugares de memória, instrumentalizando os cidadãos para atuarem como guardiões de seu patrimônio. Por meio de uma metodologia desenvolvida pelo professor Juca Villaschi (Departamento de Turismo - UFOP), os participantes utilizam durante os roteiros uma série de dispositivos que instigam a experimentação dos cinco sentidos. <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1285>

<sup>278</sup> Queerlombos é uma plataforma coletiva de artistas e pesquisadores que trabalham as questões de gênero e sexualidade e suas intersecções com raça e classe. A Queerlombos é uma manada: união

Pista 3: Benedita como viajante na espiral do tempo<sup>279</sup>.

Durante as oficinas, quando nos encaminhamos para a produção dos *filmes-carta*, as meninas já haviam resolvido que iriam fazer um filme de terror.

O resultado é Benedita, um curta-metragem de 4 minutos que se inicia com a cena de uma menina morta no banheiro de sua escola – que está repleto de sangue –. Ao final da cena, vemos em tela uma cartela que informa: “Um ano depois...”

O filme segue com duas sequências do cotidiano escolar onde um grupo de meninas pratica *bullying* contra as outras. As meninas agredidas são chamadas de “neguinhas do cabelo liso” (as personagens usam perucas) e “pretas fedidas”. Ao final de cada cena, a câmera mostra a “assombração” que observa as sequências de agressões sem interferir.

Depois disso, o que temos é um *flashback* (em tonalidade amarelada) onde Benedita escreve em seu diário um relato sobre não aguentar mais sofrer o desprezo de todos na escola, dos professores e inclusive de seus pais. A personagem resolve então se matar para “voltar” e se vingar de todos/as que praticam *bullying* nas escolas. Após o *flashback* vemos as meninas “oprimidas” correndo em direção a uma sala onde encontram o diário de Benedita. Nesse momento, quem vigia tudo de longe são as meninas “opressoras”.

O filme continua e ao entrarem no banheiro da escola as “meninas opressoras” se deparam com os dizeres: “eu volto” escrito “*em sangue*” no espelho. As meninas se assustam e logo Benedita sai de uma das cabines, provocando terror nas personagens, que acabam desmaiando.

[Corte]

Somos levados/as para sala de aula onde as estudantes acordam de um sonho coletivo (aos gritos). A professora rapidamente corre e pergunta o que estava acontecendo ali. As meninas respondem que foi “apenas um sonho”. A professora não entende muito bem, mas deixa passar e apresenta a nova estudante da escola: Benedita.

---

de pessoas em prol da realização de eventos, atividades e intervenções em diversos espaços da cidade. Nossa prática também produz um tipo de conhecimento. Desde 2016 realizamos 6 eventos que além de apresentações artísticas, ciclos formativos e festa ocupa escolas com atividades que possibilitam a criação de um espaço de encontro, afetos e (re)existência.

<sup>279</sup> Ver: <https://youtu.be/4hokFTCr190>

[Fim do filme]

A *Benedita* do passado retorna no futuro. Ela é fruto da imaginação das meninas que realizam o filme, mas ao mesmo tempo é um sonho coletivo que assombra as meninas que estão dentro do próprio filme (as personagens opressoras).

Nesse sentido, podemos pensar que *Benedita* parece viajar na espiral do tempo. Ou seja: tanto a narrativa do filme, como a personagem, opera-se em uma dimensão temporal que não respeita a linearidade passado-presente-futuro. Por isso, tempo espiralar, ou em espiral, como nos convoca a pensar a teórica e ensaísta Leda Maria Martins.

*Benedita* está presente, mesmo quando não está. O filme não nos dá a certeza se a personagem é um sonho ou não, já que as escolhas das meninas que o realizaram abrem margem justamente para essa ambiguidade. Dessa maneira, o filme atravessa temporalidades distintas a partir dos recursos escolhidos por suas realizadoras: o *flashback* e a *elipse temporal* provocada pela cartela com a frase “um ano depois” que aparece após a cena inicial.

Gostaria, então, de iniciar a percepção de que a personagem *Benedita* não seja somente uma personagem fictícia, mas uma ancestral do futuro e uma viajante do tempo espiralar. Para Leda Maria Martins,

o tempo espiralar é uma percepção cósmica e filosófica que entrelaça, no mesmo circuito de significância, a ancestralidade e a morte. Nela o passado habita o presente e o futuro, o que faz com que os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estejam em processo de uma perene transformação e, concomitantemente, co-relacionados. (MARTINS, 2001, p. 79).

Nessa perspectiva, podemos perceber que *Benedita* não opera somente entre os tempos evocados dentro filme, como também nos tempos em espiral que estão fora dele, no extra-campo que é a própria vida e a rotina escolar dessas estudantes. Em nenhum momento de nosso trabalho com as oficinas de realização nos preocupamos em tutelar e interferir nas cenas realizadas para os *filmes-cartas*. Ou seja, todas tinham liberdade criativa em elaborar seus pensamentos e tentar organizá-los em uma primeira espécie de roteiro. Após construírem um roteiro em grupo, as meninas definiram quem seriam as personagens e quem iria dirigir cada uma das cenas. Um dos meninos foi solicitado a participar, justamente porque haviam cenas em que todas estavam “atuando”. Antes de gravar as cenas de *bullying*

as meninas se dividiram em “opressoras” e “oprimidas”, e ao realizarem a cena o que se escuta (justamente porque são elas que dizem e reafirmam na gravação de áudios dos insultos usados para compor as cenas) é : “neguinha do cabelo liso, fedida,...”. Mais do que *bullying*, o que o filme evidencia é o caráter racista das ofensas sofridas pelas jovens negras (tanto no filme, como em seus cotidianos).

Nas entrevistas realizadas por Grada Kilomba para sua tese de doutorado, publicada como livro em português em 2019, “Memórias da plantação - Episódios de Racismo Cotidiano”, a autora analisa discursos acerca do racismo a partir de experiências de mulheres negras, e há momentos destinados especificamente aos temas como o suicídio, os cabelos e a fantasia branca de que as pessoas negras não são higiênicas. Há também uma parte dedicada à atemporalidade. Ou seja: os mesmos temas tratados pelas meninas no filme *Benedita*, mesmo que elas nunca tenham escutado falar na autora portuguesa. Evocarei essa autora mais adiante nesta análise.

Ao reencenar as cenas de *bullying*, ou os *episódios de racismo cotidiano*, o que as meninas parecem nos contar é justamente que isso que se escuta no filme é o que elas já escutaram. Melhor dizendo: a própria prática de reencenar uma situação já vivida nos permite analisar o filme como uma operação em tempo espiralar.

A cena da escrita do diário foi a primeira a ser gravada, mas sua narração acabou “esquecida” pelo grupo e só foi adicionada após assistirem ao primeiro corte do filme. Nesse momento o tempo também perde sua dimensão cronológica, já que ficção e realidade parecem imbricados em um texto que surgiu como uma confissão. Tal elaboração pode, então, ser percebida como um trabalho com o trauma, uma criação de testemunho, uma espécie de testemunho narrado. É o que podemos perceber no relato de Olga Ferreira, psicanalista que atuou como professora e acompanhou todo o processo de produção dos filmes:

Diferente do que ocorrera nas gravações das cenas, desta vez apenas duas estudantes quiseram compor essa escrita: a atriz que protagonizou o filme e a atriz que caracterizou *Benedita* e produziu o sangue na cena da morte. Essa aluna, inclusive, me disse que estava ali porque aquela era a sua história. A escrita de *Benedita* no diário não se deu de forma manual, foi narrada para mim. Numa sala afastada do restante do grupo eu escutei essas adolescentes darem palavras à *Benedita*, contarem sobre o seu cansaço, sua tristeza, a falta de escuta dos colegas, dos pais e dos professores. Ali, *Benedita* planejou então sua morte, sua volta e sua vingança. Transferi as falas das alunas para o papel que em seguida foi lido por elas e anexado às imagens. (FERREIRA, 2019, p.3).

O momento narrado no trecho escrito por Olga, passado e presente parecem coexistir e “essa sensação de atemporalidade é uma característica do trauma clássico”.<sup>280</sup>

Um ano após a finalização do filme (em outubro de 2019) a jornalista Glauciene Oliveira entrevistou as/os participantes do projeto para seu documentário “Plantando Memórias”<sup>281</sup>. Na ocasião do depoimento de Sandra, estudante de 14 anos do oitavo ano do ensino fundamental que interpretou Benedita, a jornalista perguntou se alguém mais gostaria de fazer alguma pergunta. Nesse momento resolvi interferir. Sandra e eu estabelecemos o seguinte diálogo (optei por não fazer nenhuma edição durante a transcrição das falas e trazê-las exatamente como aparecem no arquivo bruto da entrevista em vídeo):

**ARTHUR:** Você acha que mudou alguma coisa para você depois que você participou do projeto? Se você consegue fazer o exercício de olhar para essa Sandra há um ano e meio atrás e para essa Sandra de agora e se você consegue perceber alguma coisa, de mudança, para bom ou para ruim, seja com você ou com a sua relação com a escola, com a sua relação com sua família... ou agora com a questão da horta, se isso modificou alguma coisa com a sua relação fora do projeto, sabe?! Se você consegue perceber [*pode ser não a resposta também*] alguma mudança depois que você começou a participar do projeto, ou se alguém já te disse alguma mudança...

**SANDRA:** Sim. Porque tipo: que nem do *bullying*, porque eu já sofri *bullying*. E eu acho que isso modificou muito na minha vida. Entendeu?! Ajudou muito.

**ARTHUR:** Fazer o filme?

**SANDRA:** É...

**ARTHUR:** Pensar essa questão do *bullying* que vocês trabalham no filme?

**SANDRA:** É... porque não só me ajudou, mas ajudou outras pessoas também.

O que Sandra nos conta, de certa forma, é que no projeto ela aprende mais do que sobre o cinema, e que o grupo de cinema na escola a ajuda também em questões que aparentemente extrapolam as que são convencionalmente trabalhadas em um grupo de cinema. Além disso, em vários momentos e encontros a personagem Benedita é evocada: em tom de brincadeira, mas sempre relacionada à possibilidade de fazer justiça. Por exemplo, já aconteceu mais de uma vez, de que alguma/um estudante escute algo que não goste e por isso diga: “vou chamar a Benedita para você”, evidenciando-se a criação de um imaginário do grupo. Ou quando Benedita é

---

<sup>280</sup> (KILOMBA, 2019. p. 181)

<sup>281</sup> Disponível aqui: <http://olharesimpossiveis.com.br/documentario-plantando-memorias/>

lembrada e evocam-na como uma personagem, e não é feita uma conexão direta com a estudante que a encenou.

Durante sua participação no grupo de cinema, o que a menina evidencia, algumas vezes, é que parece haver também um processo de elaboração das questões para as próprias meninas envolvidas.

Benedita é, então, um filme de terror feito a partir dos “passos” apresentados pela TBS. O primeiro é a escolha de um propósito. E o propósito desse filme (escolhido por suas realizadoras) é justamente o amor próprio. Como último passo as alunas deveriam escolher um/a destinatário/a: Benedita é um filme endereçado à escola.

Porém, como dito algumas páginas acima, em sua primeira exibição para o então diretor, as professoras, os/as estudantes que acompanhavam o Tempo Integral e a pedagoga, o filme não foi bem recebido. Fomos questionados sobre uma mensagem “mais clara”, já que o filme “aborda uma temática tão forte como o suicídio”. Tal questionamento gerou enfrentamento e divergência de opiniões nas pessoas que estavam presentes. Como resultado desse debate/embate temos uma resposta bem objetiva do grupo de meninas: “no filme não falta nada, mas sim, um segundo filme”. Esse filme é uma parte importante que poderá nos trazer consequências para a experiência da tese, o que essa experiência mobiliza nessa tese. Talvez ela explicita um caminho de mão dupla: ao mesmo tempo que territorializa essas meninas, também possibilita uma possibilidade de desterritorialização. Além disso, é no processo desse filme que iniciamos rupturas institucionais com o Programa de Educação Patrimonial. Mesmo assim, o grupo de meninas resolve seguir a realização do seu filme de terror – Benedita pode ser a própria palavra que fala e não se cala, o que nos permite perceber a força da ficcionalização. Diante disso,

[...] definitivamente, Benedita não é um filme educativo. Há algo nessa história que não cessa, ao tentar se fazer escutar e que a cada vez que o filme é exibido em meios escolares parece assombrar a todos, menos às suas criadoras. De fato, Benedita volta para cumprir sua vingança marcada no final da carta em coerência com seu próprio nome: “vocês ainda vão ouvir falar muito de mim. (FERREIRA, 2019, p.3-4).

O que indicamos aqui, é que nesse processo vivenciado durante as 6 semanas de elaboração, gravação e finalização desse material, além de um processo de elaboração das questões para as próprias meninas envolvidas, temos um trabalho de

conexão entre o grupo de meninas, onde uma pôde sustentar o(s) desejo(s) e o(s) discurso(s) da(s) outra(s) ao ponto de “enfrentarem”, juntas: primeiro, a mediação do Programa de Educação Patrimonial (no processo de realização) e, segundo, a coordenação da escola (durante a exibição) para defender o filme que realizaram. Defender a personagem que criaram.

Em uma pesquisa rápida no *google*, encontramos o seguinte significado para o nome Benedita, disponível no dicionário de nomes próprios:

Benedita: Significa “bendito”, “abençoado”, “louvado”. É a variante feminina de Benedito, e tem origem no latim Benedictus, derivado de benedico, que quer dizer “falar bem de alguém”, no sentido de pedir a proteção divina a favor de alguém.<sup>282</sup>

O nome foi escolhido de forma “aleatória” pelas meninas, que dizem não saber por quê o escolheram. Fato é que, diferente da maioria das assombrações, a personagem é “bem dita” (Benedita) e não mal dita. Esse nome tem uma relação direta com a cultura afro-brasileira, já que São Benedito é um dos poucos santos apresentados pelo cristianismo como negro. Interessa-nos então pensar que é exatamente essa não demarcação entre a realidade dos vivos e dos mortos, o fato fundamental para separar o presente do passado que parece constituir o cerne da questão vista por Leda Maria Martins sobre a perspectiva do tempo espiralar:

a primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação. [...] Vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito. (MARTINS, 2001, p.79).

#### *PISTA 4: Benedita como uma ancestral do futuro. A Ficção visionária como possibilidade de "cura" da ferida colonial.*

No processo de produção do filme há outras barreiras que foram rompidas. No início do trabalho haviam 4 estudantes da Universidade, bolsistas de um Programa de Educação Patrimonial, que acompanhavam as oficinas. No segundo encontro de produção desse filme, houve um episódio onde uma das universitárias gritou e ofendeu as estudantes. As “mediadoras” diziam-se “não obrigadas” a passarem por aquilo, se referindo aos tempos que as meninas demandavam para realizar o

---

<sup>282</sup> <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/benedita/>



trabalho, e as dinâmicas de dispersão que são próprias de um trabalho coletivo dentro da escola. Mas as meninas, diferente das pessoas que representavam as instituições, desde quando firmaram o ponto de como seria o filme não permitiram que ninguém interferisse no processo para desviá-las do seu objetivo: realizar o *bem dito* filme, Benedita.

O outro grupo, composto pelos meninos que produziram o filme *Entre\_vistas*, realizou uma pausa na produção e, ao que tudo indica, só retomaram seu processo pois não queriam que “apenas as meninas realizassem seu filme”. Como se numa atitude machista (própria dos meninos e que por muitas vezes é feita de forma inconsciente), dissessem que não iriam permitir que apenas as meninas tivessem o filme finalizado. Vale ressaltar que a escolha dos grupos era livre, e a formação de um grupo de meninas e um grupo de meninos evidencia a binaridade própria do ambiente escolar. Contra ela estamos lutando e desde então estamos avançando de forma efetiva<sup>283</sup>.

Em seu texto, *Reescrevendo o futuro: usando a ficção científica para rever a justiça*<sup>284</sup>, Walidah Imarisha nos lembra que

nós frequentemente esquecemos de vislumbrar aquilo que pode vir a ser. Esquecemos de escavar o passado em busca de soluções que nos mostrem como podemos existir de outras formas no futuro. Por isso acredito que nossos movimentos por justiça precisam desesperadamente da ficção científica. (IMARISHA, 2016, p.3).

Essa parece ser a escolha das meninas: criar uma personagem-assombração que desafia não somente as estruturas de poder e hierarquia entre a coordenação escolar, mediadoras, professores e estudantes, como também tensiona o grupo de meninos em seu processo de realização cinematográfica.

Quando as 8 meninas se juntam e elaboram coletivamente todo o processo desse filme elas passam a simplesmente não olhar para os desincentivos que apareceram no processo. Nesse sentido, as meninas parecem possibilitar que “olhem as gentes marginalizadas não como vítimas, mas como líderes,

---

<sup>283</sup> Cito dois breves exemplos: recentemente, durante o isolamento social pela covid-19, ao solicitar no grupo de *WhatsAap* do projeto alguém para editar um vídeo, um dos meninos perguntou: "tem algum editor ou editora disponível?" O uso da linguagem no masculino e no feminino por esse jovem nos faz pensar que alguma transferência se deu entre as/os educadores/as que vem trabalhando com o grupo e as/os estudante. Além disso, no ano de 2019 todo o trabalho foi realizado por um único grupo, misto.

<sup>284</sup> Publicado pela Oficina de imaginação política e traduzido para o português por Jota Mombaça. Disponível aqui: [https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah\\_imarisha\\_reescrevendo\\_o\\_fut](https://issuu.com/amilcarparker/docs/walidah_imarisha_reescrevendo_o_fut)

reconhecendo que sua habilidade em viver fora de sistemas aceitáveis é essencial para a criação de novos e justos mundos “.<sup>285</sup>

As meninas, liberam sua imaginação e por isso questionam não somente o cinema, mas a escola e os profissionais que ali atuam. Elas questionam toda uma moral que envolve a manutenção da vida. Fazendo isso, elas parecem nos lembrar da possibilidade de sermos “completamente irrealistas em nossas organizações, porque é somente por meio da imaginação acerca do assim chamado impossível que podemos começar a concretamente construí-lo”.<sup>286</sup>

Ao que tudo indica, as meninas entenderam muito bem a premissa da própria oficina: olhar os (im)Possíveis. Nessa ótica, a vingança de Benedita não respeita uma estrutura que remonta a violência sofrida. Como nas ficções visionárias de Octavia’s Brood<sup>287</sup>, Benedita também opera numa perspectiva do cuidado entre suas realizadoras, promovendo um ambiente onde as meninas não necessariamente precisam competir entre si (como muitas vezes acontece) ou mesmo com os meninos. Por isso: “a estrutura não é uma de retribuição e punição, mas de cura para os indivíduos e para a comunidade inteira “.<sup>288</sup> Essa perspectiva de cuidado com a comunidade para além de si aparece também na sequência do diálogo que Sandra e eu estabelecemos.

**ARTHUR:** Por isso que vocês acham importante passar esse filme, várias vezes. Porque todas as vezes que a gente propõe que esse filme passe, eu percebo, se eu estiver errado você me corrige [...]

**SANDRA:** Aham...

**ARTHUR:** [...] eu percebo que vocês gostam de passar o filme, que vocês gostam de ver o filme. Mesmo vocês estando expostas ali, porque nem sempre é confortável né?! A gente estar se vendo na tela, principalmente quando projeta grande. Você acha importante então passar o filme? O que você sente quando passa o filme?"

**SANDRA:** Eu acho que é importante por causa que é bom pra tipo outras pessoas que sofrem e outras pessoas que praticam *bullying* perceberem as coisas que estão fazendo, que está errado. Entendeu?! Que num passa uma visão só para a agente, passa uma visão para os outros também. Para deixar o mundo melhor...

---

<sup>285</sup> ((IMARISHA, 2016, p.6)

<sup>286</sup> (ibid., p. 4)

<sup>287</sup> A premissa básica de "Octavia's Brood" é que toda organização é ficção científica. Para construir novos futuros apenas, é precisamos primeiro ser capazes de imaginá-los coletivamente. Nós também temos que ser capazes de imaginar diferentes maneiras de nos envolver uns com os outros, de partilhar o poder, de construir instituições, de estar em comunidade, que pode ser tão estranho para nós como viver em Marte.

<sup>288</sup> (IMARISHA, 2016, p.5)

**ARTHUR:** Pensando agora rapidamente. Se vocês fossem fazer um outro filme o que passa pela sua cabeça agora se eu falar para você vamos fazer um filme. O que você queria fazer...

**SANDRA:** Eu acho que a gente podia pegar pessoas que a gente não conhecesse e colocasse sem uma ver a outra e conversar para ver que tipo: não pode julgar a aparência.

O que Sandra parece evidenciar é uma preocupação com o ambiente coletivo, com o comum. Tanto quando fala da exibição do filme que realizamos, como na possibilidade de ensinar sobre cuidado, respeito e justiça em uma produção futura. Nessa mesma entrevista, quando perguntada sobre o que ela mais gosta no projeto: filmar, editar ou ser filmada? A menina responde de forma imediata: “a comunhão de todo mundo fazendo junto”. De alguma forma, a menina diz também do quanto o caráter representacional do cinema tem força educativa/subjetivadora.

Sobre à atemporalidade, com Grada Kilomba, pensamos que “a escravidão e o colonialismo podem ser vistos como coisas do passado, mas estão intimamente ligados ao presente”.<sup>289</sup> No presente, então, esses traços se encarnam como os episódios de racismo cotidiano, que no filme são apresentados como *bullying*. A denúncia das meninas e o trabalho de vencer o *bullying-racista* sofrido pela personagem é, desse modo, o trunfo junto a sua comunidade: tanto das meninas personagens oprimidas do filme, quanto das suas próprias realizadoras.

Grada Kilomba cita Jenny Sharpe (2003) ao falar de uma “história assombrada” que persiste em perturbar a vida de pessoas negras, justamente por ter sido mal enterrada. Nesse ponto, segundo a autora, ao ressuscitar a vida das ancestrais Sharpe eleva a memória ao contar uma história corretamente. Grada nos lembra, “esta é uma associação fascinante: nossa história nos assombra porque foi enterrada indevidamente. Escrever é, nesse sentido, uma maneira de ressuscitar uma experiência coletiva traumática e enterrá-la adequadamente”.<sup>290</sup> Ou, no caso do filme *Benedita*, fazer cinema aparece como a possibilidade tanto de enterrar o passado do *bullying-racista*, como de elaborar novas possibilidades de existência para as meninas envolvidas. Podemos pensar, inclusive, na direção dessa perspectiva, que esse trabalho de re-elaboração das nossas histórias durante o

---

<sup>289</sup> (KILOMBA, 2019, p.233)

<sup>290</sup> (KILOMBA, 2019, p. 223-224)

projeto pode aparecer como uma possibilidade de cura. Cura do trauma deixado pela ferida colonial. Uma barricada ao racismo cotidiano.

Quando perguntada sobre o que espera para o futuro da Olhares (Im)Possíveis e sobre ela mesma no projeto Sandra nos diz:

"Que a gente tipo: que nem do projeto a gente aprende muita coisa um com o outro. A gente também que ensinar para o outro as coisas boas da vida. Que a vida não tem só coisa ruim."

Para entender o que estamos chamando de cura, gostaria de trazer uma citação de Castiel Vitorino Brasileiro presente em seu filme "Lembrar daquilo que esqueci", um vídeo documentário de 2020 disponível no site da artista. Quando aborda a questão da cura, ela nos toca ao dizer que

a cura é uma experiência de saúde efêmera e perecível porque ela se faz em um território que é efêmero e perecível, que é o próprio corpo. A gente tem que pensar a cura como fim e início de ciclo, como processo de mortificação e de produção de vida a partir de uma mortificação. A cura não é algo que vem depois de um processo de adoecimento, pelo contrário a cura se faz no processo de adoecimento. Se faz enquanto somos aniquiladas, enquanto somos mortificadas, enquanto somos assassinadas. (BRASILEIRO, 2020).

E talvez a cura também se faça através da imaginação desses mundos que ainda estão por vir. Ou como nos convoca a pensar Jota Mombaça: no fim do mundo como conhecemos.

Aqui, podemos operar com o próprio tempo em espiral e ir então nos reaproximando do pensamento de Tatiana Carvalho Costa e sua hipótese "de que Cinema Negro Brasileiro Contemporâneo, na contemporaneidade é realizado por e com corpos-ficção, articula possibilidades de existências com e na imagem."<sup>291</sup> A autora denomina *QuilomboCinema* como: "esse que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de Cinema Brasileiro Contemporâneo."<sup>292</sup>

Nesse espaço aquilombado entre seres e imagens, a partir do pensamento de Tatiana podem nos aproximar da ideia de corpo-ficção:

compreensão da dimensão inventada de uma outridade – reiterada historicamente pelo Cinema Brasileiro – e, ao mesmo tempo, da potência de invenção de si que constitui os sujeitos subalternos – especificamente, aqui,

---

<sup>291</sup> (COSTA, 2020, p.227)

<sup>292</sup> (ibid., p.225). COSTA. Ver em: Tatiana Carvalho. **QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras.** catalogo forumdoc.bh 2020.

negros num contexto particular de um país que ainda não se conciliou com seu passado colonial e escravagista. (COSTA, 2020, p.227)

Com essa pesquisadora, podemos nos apropriar da noção de ficção como uma potência que articula outras formas de estar-viver o mundo, a partir de invenções que extrapolam as que conseguimos trazer nesses inventários: “fabulação, invenção e restituição para a problematização e reinvenção da identidade negra com e no Cinema”.<sup>293</sup>

Benedita é o corpo-ficção criado por um grupo de meninas em sua realização, opera num múltiplo que não é nem o lugar do sujeito dito universal, tampouco diz sobre como as próprias meninas da escola se veem. Benedita é fruto da única atividade realizada no projeto em que foi necessário programar um roteiro, pensar caracterizações. Ao mesmo tempo, a personagem elabora questões presentes e marcantes no cotidiano da escola pública, mas o grupo cria Benedita, que não se adequa ao que se espera de um filme pedagógico, para elaborarem de forma coletiva essas questões. Quando “permitimos” que o filme acontecesse e acompanhamos com o grupo suas elaborações – que se deram no contexto de criação e invenção de uma história e uma personagem –, estivemos próximos de questões que estavam presentes também no cotidiano, mas que se elaboram na invenção de uma alteridade mais próxima do cotidiano. Benedita é uma criação coletiva, e ao não respeitar a dimensão temporal cronológica também nos ajuda a pensar a noção de *contra-monumento*.

Se lembrar é criar, podemos já perceber que há algo que é capaz de nos cuidar nesse processo de pensar, imaginar e realizar essas imagens produzidas pelos Olhares (Im)Possíveis. Um processo que nos aproxima da responsabilização e que nos coloca em uma encruzilhada onde arte e política operam no território da escola.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> (ibid., p.227)

<sup>294</sup> "A encruzilhada, ao contrário do que dizem, é o tempo/espaço em que se faz política cotidiana, porque é o signo que compreende as ações, relações, diálogos, incompletudes, conflitos, ambivalências, contradições, possibilidades, transformações e, principalmente, responsabilidade. A encruzilhada não é somente a morada de Exu, ela é mais, é o seu próprio corpo que se entrelaça a tudo o que é vivo, seja gente, bicho, palavra ou movimento. Exu é uma disponibilidade filosófica necessária para pensar política, conhecimento e ética. Luiz Rufino, para N-1. Ver: <https://www.n-1edicoes.org/o-brasil-ainda-nao-esta-em-uma-encruzilhada-o-que-exu-nos-ensina-sobre-politica?#scrollTop=0>

### ***Como funciona? criar como brincar de tomar lugar***

Aprendemos através da pesquisa “Criação” de Brian Massumi que o estilo pode ser um modo de manutenção do gesto lúdico. Manter o gesto lúdico nos traz para a dimensão política dos esgarçamentos dos *possíveis*. Nesse emaranhado de afetos categóricos brincar é uma proposição teórica.

Como brincar com o corpo no encontro da arte e da clínica? Partimos primeiro do corpo. Corpo aqui será pensado como captura de forças, um epicentro de signos. Corpo como lócus da montagem.

Corpo que se cria e se forja de maneira animal através do instinto. E, aprendemos com Massumi que o instinto não é uma coisa dada, um acúmulo. Acredito que em nosso trabalho instinto pode ser algo que é plástico, um movimento. Instinto como a capacidade de improvisação: instinto de uma montagem que nunca chega e por isso se configura como um movimento de permanência nas desmontagens.

O instinto animal como um estilo que se pode esculpir e nesse movimento nos permite perceber os sinais de uma criatividade. Criatividade que, por sua vez, podemos apreender como forma de variação capaz de superar qualquer funcionalidade adaptativa. Ou seja: a criatividade não existe para se adaptar e nos apresenta algo que não está a serviço da funcionalidade.

Durante a realização de “Ano 2020”, utilizamos com um dos adolescentes o “dicionário de afetos”, que consiste em “dizer o que significa uma determinada palavra para você”. Ao encontrar a palavra *território*, Luiz nos disse, escapando a qualquer expectativa que se poderia criar na montagem de um filme que trata sobre o território periférico de Ouro Preto: território eu acho que é tipo uma coisa do reino animal. Igual cachorro assim...marcar território. Cachorro, animal assim. Eu acho que isso daí é território porque quando a gente fala assim de marcar território ser humano, a gente fala terreno né?! Eu acho. (*Ano 2020, 2021, 13'35" -13'52"*)

Luiz esboça um brincar com o significado. Brinca com as palavras e a partir do seu entendimento reconfigura a noção de território em sua dimensão *contra-monumental*: aquela que não respeita o que está estabelecido nem pelo senso comum, nem pelos cânones acadêmicos e conceituais. O território-reino-animal de Luiz aciona uma dimensão do brincar (com as palavras) como forma de estar no mundo.

Uma dimensão percebida por Luiz em outro momento, na exibição de *CONTRA-MONUMENTO CENA #1*, durante o debate, o jovem disse ao público presente: “nossos filmes acontecem, a gente brinca de fazer cinema”. O que isso tem a ver com corpo animal? Massumi nos diz de um *continuum* animal no humano que é uma variação criativa expressada pela brincadeira. A brincadeira exerce uma distância em relação a funcionalidade, nos apresentando uma boa distância entre possibilidades. É aí que se efetiva os esgarçamentos dos possíveis: o (im)possível.

Em *dicionário de afetos #1*<sup>295</sup>, filme realizado em 2017 e montado em 2020 utilizando a ideia dos abecedários de cinema, as crianças nos dizem: ser criança é poder brincar. Dessa forma podemos intuir que o que esse trabalho faz também é, em certa medida, manter o gesto lúdico das pessoas que participam do grupo, logo: manter alguns traços de infância, independentemente da idade. O que nos permite operar de forma constante em um devir animal, que aqui pode ser pensado como a possibilidade de brincar e manter-se como crianças em instantes de fugas e desvios para a criação. O grupo nos permite acessar um corpo infante, o corpo montado em grupo que pode brincar de tomar lugar.

Se quem brinca esgarça os possíveis, começamos a acessar uma dimensão performática do brincar. A brincadeira recua em relação à representação e o gesto performado é produtivo: não como simulacro da luta dos lobos, utilizados como exemplo por Massumi, mas uma outra coisa. Uma coisa que joga com o paradoxo, um movimento onde a mordida não é a mordida. Em nosso caso, um movimento onde usar a câmera não é filmar, mas *camerar*.

Tal como os animais que brincam de luta, ao *camerar* e brincar de filmar, acionamos em grupo uma possibilidade de lidar com esse paradoxo a partir de uma dupla afetação. Já que nos espaços não funcionalizados da brincadeira existem duas ou mais pessoas que não tem uma relação com a conformidade, tais gestos nos apresentam singularidades, como por exemplo, exercerem dentro dos encontros gestos performativos e não individuais. Vejamos como Thalita Mota nos apresenta em sua tese a o ato de brincar de tomar lugar em dimensão estético política.

Se para a experiência errática é preciso entrar em estado de jogo na cidade, a sua dimensão estético-política estaria justamente ao brincar de tomar lugar como um modo de enfrentar a opacidade, a anestesia ou a saturação,

---

<sup>295</sup> Gostaria também de apresentar uma formulação que surge nesse filme a partir da palavra professor que me acompanhou durante todo esse processo. Uma das meninas nos disse: professor é aquele que te ensina aquilo que você não vai saber.

o estado blasé, o espetáculo, todas as formas de subalternização do cotidiano urbano que tendem a anular o agir conjuntamente como modo de re-existir na cidade. (MELO, 2019, p.135)”

O grupo e o dispositivo acompanham e atuam conjuntamente nesse agir que possibilita o estar conjuntamente em modos de re-existir na cidade. Modos de reconfigurar o território, de acionar outros gestos de montagem para as possibilidades, de fazer chegar à superfície algo que se criou coletivamente. A autora nos lembra:

Brincar de tomar lugar é a luta lúdica do jogo performativo. Há também a sua dimensão pedagógica em brincar de tomar lugar, ainda que não seja a finalidade primeira. Ao serem praticados, acabam desenvolvendo a aprendizagem criativa, a capacidade de improvisação, a criticidade, o ritmo, a argumentação e a narrativa de si, como inerente ao lúdico. (MELO, 2019, p.194)

O brincar nos aproxima do jogar. Para manter o gesto lúdico os meninos da *Olhares* criam um corpo de jogador quando jogam futebol, praticam grau nas suas bikes, ou se posicionam em qualquer lugar para jogar com seus celulares. Mas, também, quando fazem cinema ou quando circulam pela cidade. O cinema opera na dinâmica de um jogo, uma brincadeira.

Durante as aulas de Jogos Teatrais (realizadas um pouco antes da minha entrada no doutorado enquanto cursei Licenciatura em Artes cênicas na UFOP), sempre me surgiram questões sobre as possibilidades de reflexão que um ato aparentemente banal (como o de jogar) podem suscitar nos/as jogadores/as. Nesse sentido, percebo que as sensações que temos enquanto jogamos se relacionam com questões da vida cotidiana. Algumas delas são: competitividade, capacidade de improviso e tomada de decisões rápidas e o foco. Mas também a atenção ao outro, a percepção de dinâmicas espaciais e a criação de um corpo coletivo. Os jogos teatrais estiveram muito presentes nesse projeto, principalmente no início, quando encontrávamos as crianças do quinto ano na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Mais.

As práticas e vivências com os jogos parecem fundamentais não somente para o trabalho que desenvolvemos, mas para as práticas de outras pessoas que educam. Primeiro, pois a prática constante dos jogos auxilia no conhecimento, reconhecimento e autoconhecimento dos corpos (incluo aqui a mente também). Além disso, podem provocar, a partir do improviso, uma série de questões objetivas e subjetivas quando se tem um olhar mais atento sobre elas.



Outra questão fundamental no trabalho com jogos é o desenvolvimento/preparação de quem joga no diz respeito ao “comprar o jogo”. Penso que estar envolvido com o processo (isso inclui atenção, foco e disposição) tem relação direta com o ofício da feitura cinematográfica e também do trabalho de relação com o “mais que dois”, presente no cinema de grupo e também na clínica.

Nesse sentido, o jogo, como conjunto de ações que tem regras a serem seguidas tal qual um dispositivo, pode ser um importante elemento para a preparação deste corpo para o cinema de grupo em sua interface com as práticas de cuidado. A primeira vez que se joga é sempre estranho, como quando se adentra em uma cacofonia num encontro de grupo online. O jogo e a brincadeira são processos práticos e metodológicos de trabalho para alguns profissionais da arte e da educação, e os usos dos dispositivos no cinema de grupo, nos aproxima dessas dinâmicas enquanto estabelecemos relações. A experiência com os jogos teatrais tem me atravessado em várias esferas, e venho incorporando esse tipo de trabalho com os jogos desde meu trabalho de mestrado.

Alguns jogos nos possibilitam acessar lugares e sensações que nos provocam, afetam e ensinam. Ainda que nem sempre em um lugar positivo (como quando deixa transparecer a disputa, ou se gera frustração por não ganhar), mas que auxiliam, inclusive, a construir uma nova cartografia daquele/a que joga.

Em contato com crianças, adolescentes e jovens durante as práticas, o jogar permite um espaço onde estamos juntas, onde podemos incorporar elementos de improvisação necessários para lidar com o cotidiano. Assim, ele pode nos atravessar em atividades cotidianas como ir à padaria, caminhar até a escola, realizar um dispositivo. Ou seja: em qualquer momento que estamos em relação com pessoas desconhecidas. Quando brincamos/jogamos e estamos em processo criativo, podemos perceber e entender as dinâmicas que elas acabam propondo (mesmo que de forma subjetiva) e as dinâmicas que também podemos propor.

Experimentar no jogo, de alguma forma, nos abre brechas para experimentar também na vida. Jogar (no melhor sentido do termo) com as questões e possibilidades do cotidiano tem sido algo que salta na experiência com a prática deste trabalho. Jogar é mais do que jogar, a meu ver. Melhor dizendo: o simples ato de jogar pode nos permitir acessar novos e possíveis lugares de conhecimento em relação, não somente, a formação do estudante na escola, mas também na relação

consigo mesmo. Jogando, aprendemos a organizar uma dinâmica em uma estrutura e, dessa forma, podemos também nos organizar. Nessa organização, podemos nos autorizar ao desmontar a estrutura. Como criar uma dinâmica de jogo que não endureça o processo? Como seguir jogando quando a pandemia nos exige afrouxar e desendurecer todas as nossas práticas? Que jogo que se joga em grupo quando fazemos cinema? Como criar regras para um jogo que não tenha apenas um vencedor?

### ***dicionário de afetos: cuidado. Outra transcrição.***

No dia 10 de maio de 2021, após a primeira decupagem do material de *Ano 2020*, resolvemos realizar mais uma vez o *dicionário de afetos*. O mesmo consiste em pedir que alguém diga o que determinada palavra significa. Nesse encontro estávamos apenas nós da coordenação e Luiz. Na ocasião escolhemos as palavras: adolescente, família, escola, bairro, território e cuidado.

Na ocasião, cada pessoa da coordenação ia perguntando uma palavra para o jovem. Transcrevo a seguir a reunião, para produzir junto com o grupo um conhecimento a partir dessa transcrição. No início da reunião, Suzana aparece e converso um pouco com ela. Em seguida jogamos o jogo e lançamos as perguntas.

**ARTHUR:** Ser adolescente?

**LUIZ:** [*responder que*] Ser adolescente é uma coisa de crescimento, né?! Uma coisa de aprendizado, eu acho...

**QUEL:** [*diz*] Família.

**LUIZ:** Família é uma coisa de... eu posso falar a expressão também? Eu acho que família é uma coisa igual amor...união... é... Nem toda família tem isso, mas algumas sim. Pais...essas coisas assim família para mim é.

**THAMIRA:** [*pergunta*] Escola?

*Ao que o menino define como*

**LUIZ:** Um lugar preparativo... Acho que é um lugar que prepara você para vida. A escola prepara você para seu primeiro emprego, para o que você quer ser na vida... para escolher o que você quer... e aprender muita coisa também, como educação...e fazer amigos.

*Raquel então pergunta sobre Bairro.*

**LUIZ:** [*reage*] Ah... bairro é comunidade né?! uma comunidade... nem todo bairro é unido, mas tem alguns que sim. Bairro... uma coisa que une as pessoas. Porque você conhece muitas pessoas no seu bairro e às vezes você vira até amigo delas. E é um

lugar que você sente também "paz"... porque você mora naquele lugar e a sua casa é ali.

*Retorno e apresento a palavra Território. Luiz então nos conta sobre a dimensão do território ser uma coisa "tipo do reino animal"<sup>296</sup>. A partir disso iniciamos uma série de provocações em torno da palavra cuidado e seus diversos usos. Sobre o cuidado o jovem respondeu:*

**LUIZ:** Ah, cuidado é uma palavra que tem muita expressão né?! Tipo... igual, ter cuidado. Quando a gente fala... Quando a gente vai sair... Porque sempre quando eu saio minha mãe fala "ah...cuidado! não sei o que..." isso é cuidado com si mesmo. Aí tem o cuidado que você cuida de outra pessoa. Então cuidado, eu acho que tem muito significado.

*Então eu peço que ele fale um pouco mais sobre isso e o perguntou sobre quais outros?*

**ARTHUR:** Fala mais um pouco sobre isso... Quais outros?

**LUIZ:** De cuidado?

**ARTHUR:** De cuidado.

**LUIZ:** Ah, cuidado é tipo, igual eu...eu cuido da minha avó de vez em quando né?! Quando a minha outra avó sai para a igreja eu cuido da minha avó. Isso é um tipo de cuidado. Cuidado também é tipo quando você tá fritando alguma coisa, não voar óleo em você, quente. Cuidado! É você ter cuidado nas palavras que você fala... Para você não falar besteira... Cuidado. Então cuidado tem vários significados.

*Em seguida estabelecemos mais um diálogo:*

**ARTHUR:** E você já ouviu falar em autocuidado?

**LUIZ:** Autocuidado é cuidar de você mesmo, não é não?!

**ARTHUR:** E como funciona isso para você?

**LUIZ:** Cuidar de você mesmo? Ter saúde mental... cuidar dos seus pensamentos...Não deixar por qualquer coisa se levar. Isso é cuidado contigo mesmo. Ter higiene... é cuidar de você mesmo.

*Raquel entra na conversa e pergunta se ele pensa que cuidar dos amigos é também um tipo de autocuidado. O menino responde:*

**LUIZ:** Sim... dar um conselho pro seu amigo...seu amigo tá passando por algum problema, você dá um conselho é um tipo de cuidado, tá ligado? Porque cada um sabe o que pensa e o que faz, os seus atos, mas você também pode ter cuidado pelo outro.

---

<sup>296</sup> Retornarei a essa formulação adiante, na parte "Como funciona? criar como brincar de tomar lugar".

*Eu sigo e digo que pensando no que ele falou vou sugerir algumas expressões para que ele apresente seus significados.*

**ARTHUR:** O que seria ter cuidado?

**LUIZ:** Ter cuidado? Ter cuidado... Ter cuidado... Ah, você saber o que você vai fazer ué... Ter cuidado de algo. Tipo, ter cuidado de atravessar a rua. Não atravessar correndo. Ter cuidado de falar alguma coisa para alguma pessoa desconhecida. Você ter cuidado...

**ARTHUR:** E tomar cuidado?

**LUIZ:** Tomar cuidado? Geralmente alguém fala pra gente né?! Toma cuidado com não sei o que... E tipo... Toma cuidado com aquele... Sempre alguma vez a mãe da gente fala pra gente "toma cuidado com aquele menino lá... não fica andando com ele não. Num sei o quê... Não gostei dele não". Aí isso é tomar cuidado.

**RAQUEL:** E ser cuidado?

**LUIZ:** Ser cuidado é igual eu falei.... Eu cuido da minha avó. Então eu tô indo lá para cuidar dela e olhar ela. Então eu tô cuidando dela... Então é ser... É ser de alguém, cuidar da outra. Sei lá, tô dando minha opinião.

**ARTHUR:** E ser cuidadoso?

**LUIZ:** Ah, ser cuidadoso é tipo ter cuidado, aí. Ser cuidadoso é... Você ser cuidadoso e escrever uma... Alguma coisa, tipo você uma redação, que é uma coisa chata né?, Aí você tem que ter cuidado pra escrever a redação porque você sabe que se você fizer errado você vai tirar nota ruim.

*Após lembrar o fato de Luiz ter comentado que cuidada da avó, Raquel questiona sobre que outras pessoas e também coisas que ele tem mais cuidado na vida.*

**LUIZ:** Ah, eu acho que eu tenho mais cuidado comigo mesmo né?! e com meus bens materiais né?! Igual tem um ditado popular que fala que quando você morre você não vai levar nada, mas de qualquer jeito você tem que ter cuidado com seus bens materiais porque a coisa é sua né?! Então eu acho que eu tenho cuidado comigo mesmo, com meus bens materiais e com minha família.

**ARTHUR:** E quem você acha que cuida de você?

**LUIZ:** Cuida de mim? Minha mãe. *[silêncio]* Minha mãe... e as pessoas que moram aqui dentro de casa, né? Eu, minha mãe, minha irmã e meu irmão.

**ARTHUR:** E por que que o cuidado é importante?

**LUIZ:** Tipo, não é que cuidado é depender de outra pessoa... Mas cuidado é você gostar de uma pessoa e querer o bem dela, aí. Pra.... porque é um sentimento do ser humano? Sei lá. Cuidado é uma coisa de dentro de nós, pra gente querer o bem das outras pessoas?

**ARTHUR:** Você acha que a pandemia tem alguma relação com cuidado?

**LUIZ:** Sim, eu acho que a pandemia tem muita relação com cuidado. Porque eles falam para você usar máscara na rua, álcool em gel. Tomar cuidado... Não ficar perto de... Se você, tipo, sai você não ficar perto de idosos, que eles são grupo de risco, essas coisa assim. Então a pandemia eu acho que tem muito a ver com cuidado sim.

*Ampliamos as questões e pergunto se ele acha que a escola cuida.*

**ARTHUR:** Você se sente cuidado na escola? Você sente que está sendo cuidado quando está na escola?

**LUIZ:** Ah eu acho que quando a gente tá na escola a gente está sendo cuidado... Querendo ou não. Porque os professores ensina a gente também né?! E cuida da gente... Porque eles quem mandam ali na sala... Então é um tipo de cuidado sim. Eu acho, num sei...

**ARTHUR:** Como você se sente quando você é cuidado por alguém?

**LUIZ:** Porque cuidar também é um ato de também amor. Então se a pessoa tá te dando amor você tem que retribuir com amor... Eu acho que cuidado é um sentimento bom, querendo ou não.

*Comento sobre a importância do que ele disse. Reagindo ao fato dele apresentar o cuidado como um sentimento, mas também é uma ação, uma prática. Luiz comenta:*

**LUIZ:** Sim, cuidado pode... Igual eu falei... Eu não sei se eu falei foi cuidado, mas ele pode ser interpretado de várias formas... como um sentimento e como uma coisa de ação.

*Pergunto se o cinema e o audiovisual tem alguma relação com cuidado.*

**LUIZ:** Sim! Igual eu gosto muito de editar, essas coisas... Não gosto muito de editar não porque é bem... Mas eu edito pro meu canal. Você tem que ter aquele cuidado pra editar, pra ver se o vídeo tá ruim ou não, se o público vai gostar do seu vídeo, o que que você tá fazendo, qual que é o tema que você tá fazendo.... Eu acho que isso requer cuidado sim...

**ARTHUR:** Um cuidado com as imagens?

**LUIZ:** Sim, um cuidado com o que você está fazendo e o que você vai entregar para seu público.

**ARTHUR:** E como é que a gente cuida de uma imagem?

**LUIZ:** Ah, sei lá... Tipo, se for uma imagem de paisagem você cuida dela colocando, sei lá, mais verde, colocando o céu mais azul, nuvens, essas coisas assim... Para ver o que seu público está gostando.

**ARTHUR:** Como ter cuidado para uma imagem não se perder?

**LUIZ:** Ah, isso daí depende muito dos seus aparelhos né?! E como você tem que cuidar do... Tipo, você pega um arquivo e coloca o seu arquivo na nuvem, isso já é um tipo de cuidado com o seu trabalho que você está fazendo. Você edita o trabalho, salva ele, pra você não perder ele. Isso depende do que você está editando e como você vai editar.

*Quel, nesse momento, retoma a fala de Luiz sobre cuidado na edição e pergunta se ele percebe cuidado na filmagem ou mais na edição. Luiz responde:*

**LUIZ:** Eu acho que nos dois tipos têm que ter muito cuidado, porque um complementa o outro... Se você filmar mal, sua edição pode ajudar. Se você editar mal, sua foto pode ajudar, entendeu? Isso aí depende muito dos dois lados... eu acho que um pode complementar o outro.

*Quel pergunta se ele acha que todo vídeo que ele assiste tem cuidado.*

**QUEL:** Você consegue ver o cuidado em todo vídeo? O que cê acha, assim?

**LUIZ:** Não, nem todo vídeo que eu vejo assim tem cuidado não... tem uns que só pega, começa a gravar, para de gravar e já joga na net já. Eu acho meio ruim. Tipo, eu gosto muito de ver *edit* no *Tik Tok*, aí eu vejo muito *edit* lá, que eu gosto de ver de *Free Fire*, essas coisa assim, de anime. Aí é interessante, essas já têm mais cuidado. Mas tem umas que o vídeo todo embaçado, aí só pegou o vídeo e colocou lá... aí é ruim. Então nem todo mundo tem cuidado com suas gravações.

*Comento sobre a falta de cuidado com o áudio. Digo que as vezes as pessoas têm cuidado com a imagem, mas não tem com o áudio. Luiz responde que um complementa o outro e traz novamente para a conversa a relação disso entre gravação e edição. Raquel então diz que também pode ser que "a falta de cuidado com um pode atrapalhar o processo do outro e você não conseguir o trabalho que você esperava por aquela falta de cuidado também."*

*Luiz responde dando como exemplo os vídeos editados a partir de capturas de telas enquanto joga.*

**LUIZ:** Sim... igual uma coisa única assim tipo jogo... Cê não consegue fazer o mesmo lance certinho, igualzinho do mesmo jeito. Então se você fez aquele lance e saiu ruim, você vai demorar muito pra conseguir fazer outro e nem mesmo assim vai ficar igual.

*Pergunto em seguida sobre ter cuidado com a imagem de outra pessoa. E o jovem responde:*

**LUIZ:** Ah, isso daí vai do cara que tá filmando né... Porque tem cara que filma e tá nem aí, posta lá, não pergunta se pode postar ou não... Mas tem uns outros que já tem, né, com aquela... identificação pessoal, sei lá. Esses negócio lá de dar direito autoral, esses trem chato aí... Aí isso daí vai muito do cara que tá filmando. Eu acho que cada um vai de si. Se o cara tiver respeito pela outra pessoa, ele vai perguntar. Se não tiver, ele vai postar e boas.

*Em seguida vou encaminhando para o final e estabelecemos o seguinte diálogo:*

**ARTHUR:** E... por último também que a gente só tem 9 minutos de reunião agora, que a gente não tá numa conta paga hoje. E também porque a gente já te perguntou muita coisa né? Muito chato ficar respondendo, muita falta de cuidado ficar interrogando as pessoas. Mas... como que você acha que é um cuidado com a cidade? Um cuidado com as coisas que são públicas?

**LUIZ:** Ah, isso daí vai de cada cidadão também, igual a coisa da... o negócio da filmagem. Tem pessoas que jogam lixo na rua, polui... É, negócio... pixa as coisa que não pode. Porque tipo aqueles negócio que põe pra tampar construção pode pixar... mas igual pixar uma coisa pública que colocou lá, sei lá, uma estátua que tá lá há muito tempo, não pode. Aí isso aí vai do cidadão também ter um pouco de senso e não fazer aquelas coisa que sabe que é errado.

*Relembro sobre o cuidado com a horta, o momento em que o grupo esteve junto na escola na tentativa de saber sobre o cuidado com a terra.*

**LUIZ:** Como assim, cuidado com plantas e... alguma coisa?

**ARTHUR:** *[sinalizo que sim com a cabeça]*

**LUIZ:** Ah, eu acho que aquilo ali é um tipo de consumo porque a gente vai plantar pra comer... Igual a gente ia plantar na horta lá, cuidar da horta, mas a gente ia consumir aquilo. Igual aquele ditado, tudo que você planta você colhe.

*[silêncio]*

**ARTHUR:** Será que tudo?

**LUIZ:** Ah, eu acho que sim...

*[silêncio]*

**LUIZ:** Ah, eu acho que sim. Tudo que planta, a gente colhe. Porque nada vai ficar pra trás não, tudo vai pagar. Tô falando no sentido do ditado, no sentido dos negócios lá você não come tudo não. Você vai comer árvores?

*Quel, ainda rindo, o pergunta se acha que cuidar da cidade ou da terra é cuidar de si mesmo, um autocuidado. Luiz nos diz:*

**LUIZ:** É lógico, se você está cuidando do meio ambiente que você vive, você vai ganhar... Não é que você vai ganhar em troca, você vai ter um ar melhor, um... sei lá. Uma cidade melhor. Igual, se você tiver poluindo o mundo, aí vai ter lá aquecimento global... Aí quem tá se ferrando é nós, porque a gente mora no mundo.

*Finalizo a reunião combinando de marcar o próximo encontro do grupo.*

***escrita que sai da pele: sustentar o olhar: sem vacilar, com Olga Ferreira.***

*Provocação em 12 de agosto de 2020.*

Olga,

Me lembrei de quando você me ligou, em 2018, falando sobre o projeto que estava escrevendo para o processo seletivo como professora de mídias da educação em tempo integral da Escola Estadual de Ouro Preto.

Lembro do entusiasmo de nossa conversa e que fiquei feliz e sou grato por você ter, de certa forma, possibilitado meu reencontro com alguns jovens da pesquisa de mestrado, "o pessoal do pocinho".

Você é uma das pessoas que mais tenho trocado durante essa pesquisa. Você faz parte dessa pesquisa. É bem interessante perceber que o grupo vai se formando,

deixando as instituições ao mesmo tempo em que você também “se afasta” da educação para se aproximar da clínica.

Seu olhar de psicanalista é fundamental nas reflexões sobre o grupo. É profundamente interessante como dialogamos sobre a adolescência, problematizamos as hierarquias do conhecimento. Como fazemos micropolítica, ou uma clínica política. Te admiro por você ser uma ouro-pretana profundamente engajada na luta antirracista, através da problematização da branquitude. Afinal, como disse um dos meninos: “Olga é a branca mais pretinha que tem”. Não foi mais ou menos assim?!

Nesses processos, você acompanhou dois momentos de intensas rupturas. O primeiro, quando a mediadora gritou com as meninas. O segundo, quando o diretor foi grosseiro com a pedagoga após ela questionar o filme *Benedita*. A resposta das meninas sobre não faltar nada, mas um próximo filme foi um momento muito importante. Você também estava em outro momento que me pareceu importante: o dia que passamos o clipe da Beyoncé.

As meninas têm uma relação de muita proximidade contigo, vocês vivenciam acontecimentos relevantes para os processos subjetivos das meninas durante a realização do filme. Seu trabalho “Benedita: (est)ética de uma escuta na escola” é fundamentalmente importante para mim.

No dia da primeira ruptura, do grito da mediadora com as meninas eu não estava tão próximo na hora. Sei que já conversamos sobre isso algumas vezes, mas gostaria de pedir que você voltasse a aquele momento no retorno desse e-mail.

A.

*Retorno em 20 de janeiro de 2021*

Ouro preto, 20 de janeiro de 2021

[...] e com esse texto tentar abrir no  
real da política actos mais  
frequentes de dom poético, de  
compaciência pelos corpos que  
sofrem, e de alegria pelos que amam.

(Carta aberta do Maria Gabriela Llansol a Eduardo Prado Coelho)



Arthur,

*penso nas cartas como uma escrita que está sempre chegando... e respeito o tempo desta chegada. curiosamente, lembro agora, que uma das etapas da oficina são filmes-carta, né? e como cada um deles teve seu tempo próprio de criação e chegada, muitas semanas além do que estava no seu primeiro cronograma. lembro, também, da carta escrita por Benedita que, não por acaso, foi a última gravação realizada para o filme, uma vez que para escrevê-la era necessário uma elaboração, que se deu em ato, ao longo de todo processo de realização daquele filme... acho que tem uma potência na criação audiovisual ao permitir vivenciar o tempo numa lógica não-linear e me recordo de você explicando para as meninas que a ordem das filmagens das cenas não era a mesma ordem da montagem final. eu tenho guardado o roteiro onde foi definido isso, todo manchado de sangue fictício, inclusive (risos).*

*eu ainda não havia pensado no que você disse, sobre a coincidência da constituição deste grupo e minha aproximação com a clínica psicanalítica... meu percurso na psicanálise começa numa aproximação entre a psicanálise e a educação, anos antes de eu decidir ter um consultório. e eu inicio o consultório exatamente no ano em que começamos os trabalhos no Polivalente. confesso que já tive receio de falarem que isso que eu fiz e ainda faço nas escolas, nas ruas, não é 'psicanálise de verdade' que a 'psicanálise de verdade' só acontece entre quatro paredes, poltrona e divã. mas se é possível alcançar uma verdade (tenho dúvidas), a verdade que me interessa é a de cada sujeito que se implica a falar sobre suas vivências:*

*"Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe."  
(A hora da estrela, Clarice Lispector)*

*a sociedade na qual vivemos possui diversos mecanismos perversos que agem no sentido de destituir determinados grupos de pessoas deste lugar de sujeito. você lembra do início do projeto? a sensação que eu tinha era de que aqueles meninos e meninas tinham sido privados de tanta coisa que pareciam incapazes de demandar algo de nós, ou de desejar o que quer que fosse... a gente sentava com eles para observá-los jogar truco, emprestava o celular para tirarem fotos, comprava o suco e isso se repetia, a cada semana... quando me lembro dessa cena agora, vejo que éramos nós à margem e eles*

*no centro. ficávamos à espreita, à espera... demorou, mas aos poucos eles entenderam que estávamos ali, atentos! é preciso estar atento e forte, como canta Gal.*

*não me esqueço de uma vez, já em 2019, num daqueles dias em que nada aconteceu, você me disse, conformado, rindo, "amiga, sério que saí de BH pra ficar aqui olhando esses meninos fazerem nada?" sim, é exatamente isso, desde o começo! é uma posição ética: sustentar o olhar, sem vacilar. suportar o nada, esperar. apostar no sujeito e tentar fazer, juntos, algo do desejo que se enuncia nas (im)possibilidades dessa relação.*

*que bom que continuamos...*

*Olga.*

*elle*

*elle*

## 5. Inventário do Contra-monumento

### *empenho do corpo: performance*

Dayna Taylor quando realiza seus *estudos avançados de performance*, lembra que fronteiras fixas separam campos de saber em unidades abordáveis. Porém, “um fenômeno como o da performance, que abarca todos estes campos, não se poderia estudar dentro das formações disciplinares estabelecidas.”<sup>297</sup>

A perspectiva da performance como um tipo de conhecimento “pós-disciplinar” aparece na tentativa de, ao invés de combinar elementos de dois ou mais campos de pesquisa, podermos transcender as fronteiras das disciplinas para estudar fenômenos mais complexo através de lentes metodológicas mais flexíveis que vêm das artes, das humanidades e das ciências sociais. Por que não também da clínica?

Para essa autora, “os objetos de análise incluem textos, documentos, estatísticas (elementos que denomino como materiais de arquivo) e também atos/ações ao vivo, que são parte do que denomino repertório”.<sup>298</sup>

Ou seja, o arquivo se configura pelos elementos verificáveis, são “resistentes à mudança”: imagens, textos, restos arqueológicos, mídias, etc. Já o repertório, é apreendido como a memória corporal que acessamos através de gestos, narração, movimentos, dança, canto, performance.<sup>299</sup> E essa memória do “ao vivo” não se pode produzir no arquivo. Já o repertório é justamente isso que nos convoca para o aqui e o agora<sup>300</sup> e inclui a produção e a reprodução do conhecimento ao estar ali e formar parte dessa transmissão.

Para esse trabalho, o que nos interessa na performance é a não definição de limites fixos, seu uso teórico e metodológico como ação de resistência à codificação formal e sua possibilidade de apresentar-se como uma zona de conflito sociopolítico.

A ideia de performance nos garante uma possibilidade de investigar atos e comportamentos que acontecem “ao vivo”. O conflito sociopolítico aqui, será compreendido pelas fronteiras invisíveis que separam o colonial e o urbano, por

---

<sup>297</sup> No original: "un fenómeno como el o la performance, que abarca todos estos campos, no se podía estudiar dentro de formaciones disciplinarias establecidas. (TAYLOR, 2011, p.13)

<sup>298</sup> No original: "los objetos de análisis incluyen textos, documentos, estadísticas (elementos que denomino como materiales de archivo) y también actos en vivo, que son parte de lo que denomino repertorio"

<sup>299</sup> Próximo ao que Suely Rolnik chama de saber do vivo, saber do corpo. Ver: ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. n-1 edições, 2019.

<sup>300</sup> (TAYLOR, 2011, p. 14) Tradução minha.

exemplo. Conflitos que são apreendidos a partir desse *empenho do corpo*<sup>301</sup>. Buscando uma transmutação de alguns valores. A performance surge, então, numa concepção que abarca uma premissa metodológica e a aproximação se dá, pois esse termo, no âmbito acadêmico, parece reivindicar um lugar de anti-disciplinaridade, pós-disciplinaridade ou indisciplinaridade. Também legitima-se um pensamento de circulação e da travessia<sup>302</sup>, um *conhecimento limiar*. O que aqui interessa são “os aspectos de temporalidade subjetiva e social presentes nos processos performativos [...]”.<sup>303</sup>

Não se fixar. Essa é uma proposta possível para o tipo de trabalho e a localização (ação) da prática: uma cidade hiper-territorializada, inventada para perpetuar a lógica colonial, aqui compreendida como *niilista* e *necropolítica* por excelência. Trabalhamos então com metáforas para operar com o (im)possível: navegar nas montanhas de Minas Gerais.

Diante da monumentalização da barbárie, qual a potência de ações de ruptura que nos enveredam através uma espiral do tempo, ou seja: uma temporalidade não colonial?

*Contra-monumentos* são funcionamentos de práticas artísticas e de pesquisa que emergem como ferramenta de escuta, como prática de cuidado, como estratégia para promover o direito à cidade, o que opera na tentativa de lidar com a ferida colonial (de)marcada nesses corpos. Os *contra-monumentos*, aqui, não são edificações, nem se referem a decomposição do monumento construído.

Pretendemos refletir sobre como o trabalho com as memórias e os traumas na produção artística/audiovisual parecem acionar processos com o cuidado e a escuta (processo de aquilombamento) dentro desses contextos, e inclusive possibilitam a fabulação<sup>304</sup> e o afastamento desse real responsável pelos sofrimentos psíquicos.

O *contra-monumento* aponta para o lembrar, como tática de criar: mundos, possibilidades e “cura”. Pensaremos, assim, como são engendrados nossos processos

---

<sup>301</sup> ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

<sup>302</sup> MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018

<sup>303</sup> A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia. Dodi Leal. <https://n-1edicoes.org/094>

<sup>304</sup> A fabulação é, justamente, uma singular invenção coletiva de um povo que enuncia e prática formas outras de invadir e ocupar o mundo, isso é mais que resistir aos ataques do estado necrolítico. - Jorge Vasconcellos, 2020. <https://n-1edicoes.org/110>

de ações com/no mundo, no micro e no macropolítico, favorecendo-se esses acontecimentos rumo a um tipo de prática que nos desvia da barbárie.

### ***Dispositivo como obra***

“A noção de obra-prima, ou obra-mestra, é decerto impossível de compreender isolada, abstrata, absolutamente.”<sup>305</sup> Tomo emprestada as linhas iniciais de Didi-Huberman no livro “sobre o fio”, para iniciar minha escrita dessa parte. No texto, em questão, o autor apresenta alguns trabalhos de artistas e pesquisadores<sup>306</sup> para abordar algumas questões e procedimentos que evocam noções como: territorialização, obra sem mestre, obra sem fim, obras sempre em obras e artista como produtor<sup>307</sup>. Antes de abordá-la isoladamente, pretendo trazer essas obras para uma análise da arte em interface com o campo da educação, principalmente sobre a educação patrimonial.

De saída é necessário entender que para Huberman as obras-primas funcionam e operam sempre no limite. Ele diz: “nota-se assim que ela quase sempre funciona como uma experiência dos limites: ou seja, uma experimentação, constantemente relançada, sobre as próprias possibilidades da obra e da obra-prima [...]”<sup>308</sup>, nos limiares e fronteiras rompidas do que entendemos como arte contemporânea. A esse fato o autor atribui que talvez seja por isso que se inventaram tantas obras primas desconhecidas ou invisíveis. Obras sempre em obra, num canteiro de Olhares (Im)Possíveis.

Nossas práticas são artísticas, mas por lidarem diretamente com a dimensão territorial das cartografias de estudantes da periferia de uma cidade patrimônio mundial da UNESCO, parece-me inevitável pensarmos que essas vivências se colocam também como práticas educativas e clínicas. Além disso, podemos entendê-las, também, como imagens na fronteira entre a lembrança e o esquecimento.

Parto desse ponto para pensar que os cartões postais da Olhares (Im)Possíveis poderiam aparecer como obras-primas no campo da educação patrimonial. Afinal:

---

<sup>305</sup> (HUBERMAN, 2019, p. 5)

<sup>306</sup> Macqueen, Benjamin, Adorno, Warburg...

<sup>307</sup> Benjamin, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. Magia e técnica, arte e política. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

<sup>308</sup> (ibid., p. 5)

diferente das construções e obras barrocas “repletas de aura”, o que eles evidenciam é justamente o que não está plenamente perceptível na superfície desse território.

Há de adentrar as entranhas da cidade: becos, escadas, morros e vielas para acessar essa(s) outra(s) cidade(s). Nesse sentido, os postais parecem operar reterritorializando a cidade numa ótica de sujeitos invisibilizados que, desse modo, colaboram com o paradoxo próprio do que Huberman chama de obra prima. Vale dizer que o que aponto aqui é a “potência de obra prima” que os postais teriam para este grupo de jovens, num circuito mais restrito.

Assim a obra-prima, nas “artes visuais”, ocupa antes de tudo um lugar paradoxal em nossos espaços de visibilidade. Ela opera uma desterritorialização, já que levou mais longe que qualquer obra antes dela tal ou qual problema do campo artístico onde intervém: mas, uma vez reconhecida sua proeza, ela se vê imediatamente reterritorializada, recolocada no próprio centro do campo onde ocupará, dali em diante, seu lugar de mestra. (HUBERMAN, 2019, p. 6).

Como obra entenderemos: um objeto criado pela atividade ou trabalho de alguém. Ou as operações realizadas em torno desse objeto. Uma obra prima estará sempre em aberto, sempre por ser refeita. Do mesmo modo que os caminhos cotidianos são retratados nos mapas que dão origem aos postais: percursos sempre em aberto, sempre passíveis da interferência de um outro, mas que dentro do grupo funcionam como rasgo radical demarcando a existência de um fora. As obras-primas pertencem a uma categoria de obra concebida como um perpétuo ensaio, portanto: jamais fechadas, finalizadas. Obras sempre por se refazer, como esse texto.

Obras sempre em obras, ou como na definição apropriada de Man Ray e Duchamp por Huberman: “obras sem rabo nem cabeça”. Difíceis portanto de enquadrar, já que não estão encerradas nos limites do seu início, a cabeça, ou de seu final, o rabo. Ou por não se submeterem às hierarquias do que é alto e baixo, cabeça e rabo, respectivamente.

As “obras sem rabo nem cabeça” procedem então de acordo com uma desterritorialização sempre renovada que mesmo a etiqueta de “obra-prima” nunca conseguirá imobilizar completamente. É por isso que ainda se briga – e na certa ainda se brigará muito tempo – a propósito de Marcel Duchamp: pois nunca se sabe direito onde fixar o valor de suas obras, de suas não-obras ou de suas obras-primas, quando a verdadeira questão consiste talvez em saber como, nele ou em outros, devemos pensar o valor do infixável, da experiência não capitalizada, da obra sempre em obras. (HUBERMAN, 2019, p. 9)

Em diálogo com o autor parece-nos pertinente questionar qual o valor desses postais? Certamente não é um valor de mercado, mas teriam essas imagens valor de testemunho? Ou seu valor estaria justamente no ato (repito: performático) que faz com que elas existam? Em algum momento essas imagens terão ou tiveram valor de arquivo? Apostamos que sim. O que podemos dizer, por hora, é que os postais funcionam como objetos estéticos, já que nem sempre respeitam a continuidade sensível da cidade monumental.

São questões que pairam e não parecem simples de resolver. Mas, nos interessa utilizá-las para expandir seu valor retórico. Esse trabalho com as imagens tem valor justamente pois as imagens surgem de encontros que nos convocam a trabalhar para outrem. E,

trabalhar para outrem supõe desterritorializar seu próprio trabalho. É inventar um modo de produção – eis aí “o artista como produtor” no sentido de Walter Benjamin – que sabe se libertar das clausuras ou dos “campos” sociais a que Pierre Bourdieu cometeu o grande erro de reduzir toda imperatividade do trabalho artístico (HUBERMAN, 2019, p. 20)

Aposto nas palavras de Huberman por acreditar que o que essa performance produz é um “saber-vagalume” a partir das próprias práticas de trabalho com a emoção, que advém da presença desse *movimento serpeante* orientando as imagens de levantes.<sup>309</sup>

Busquei falar da força que se produz em espaços e práticas que não obedecem às convenções dos campos de pesquisa, que não se enquadram nos territórios disciplinares vigentes. Práticas que se propõem a entender a potência do encontro, que muitas vezes são (im)possíveis de nomear e quando isso acontece vindo das e nas margens de um território colonial por excelência parecem se emergir como *contra-monumentos*. *Contra-monumentos* que, nesse momento, podem ser formas de *manifestos audiovisuais* configurados como testemunho performático (em ato, ação pura e sensível), seja de forma consciente ou não.

*elle*

O que tentei evidenciar, e que pretendo seguir pensando, é o modo como essas práticas, além de serem lidas como documentários performáticos, podem também

---

<sup>309</sup> Nesse pequeno parágrafo me atrevi organizar questões complexas e importantes para esse autor que aparecem nos seguintes livros: “A imagem Sobrevivente”, “Que emoção! Que emoção?”, “sobrevivência dos vaga-lumes” e o catálogo “Levantes”.

produzir os *contra-monumentos*. Entendendo-se a ideia benjaminiana do monumento como um monumento da barbárie, sejam pelos processos que levaram a sua produção, como por seus objetivos, e/ou também pelos seus realizadores.

O monumento surge de uma lógica entre passado x futuro, esquecendo, assim, o presente. Já um memorial, poderíamos pensar que é algo permanente (que pode ser monumental), mas que faz uma espécie de chamado direto para o presente. Consiste em *relembrar no agora* e tem alguma ligação com o convocar. Porém, esses memoriais não são a antítese de um monumento, já que não questionam a monumentalidade.

A ideia é pensar que esses *acontecimentos audiovisuais, próprios dos nossos processos subjetivos, seriam funcionamentos que envolvem os processos e seus resultados*. Durante os trabalhos com a Olhares (Im)Possíveis tais acontecimentos se configurariam como *contra-monumentos*. Principalmente por nesse enlace de temporalidades (próprio de um acontecimento ou de uma experiência estética, e de um certo tipo trabalho com memórias e afetos) haver forte ênfase no presente, só podendo acontecer ali. Mas, principalmente por ser produzido com corpos e sujeitos que são diretamente afetados pela *ferida colonial* existente no contexto de Ouro Preto. Afastamento que *sem querer querendo* as próprias instituições de preservação patrimonial acabam perpetuando. É possível atuar com a preservação patrimonial sem que seja preciso a preservação da lógica colonial?

*Fragmento contra-monumental.*

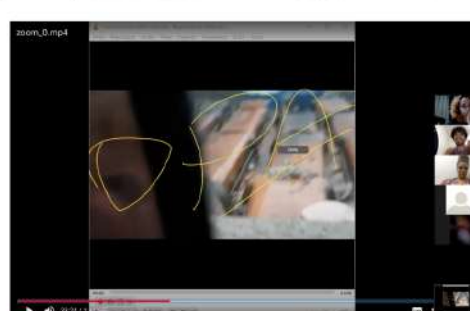
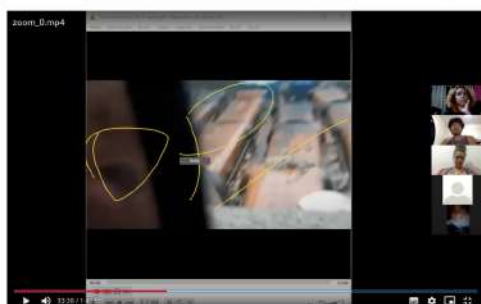
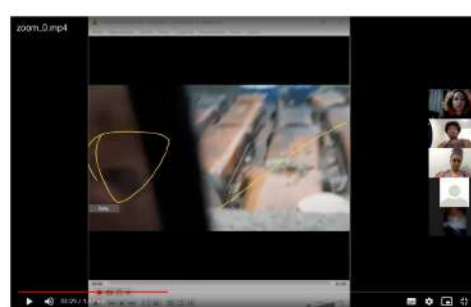
Em 06 de Julho de 2022, o filme *CONTRA-MONUMENTO CENA #1* foi exibido na Mostra de Cinema de Ouro Preto, a CineOP. O grupo chegou ao Centro de Artes e Convenções, da UFOP, com 1h de antecedência. Subimos ao Hall do evento, onde havia um café disponível para os convidados e ali tomamos um cappuccino. Quando entramos ao Teatro Ouro Preto, descobri que nenhum/a dos jovens sabia da existência daquele espaço ali dentro. O filme estava dentro da Mostra Educação, junto com outros filmes realizados em contextos escolares de todo o Brasil. Ao final da sessão descobri que as funcionárias da limpeza do Centro de Convenções não somente entraram para assistir a sessão, como também comentaram sobre os bairros, pessoas e lugares que apareciam no filme.



## ***Montagem - o cinema é forma que se apensa***

O grupo constrói um repertório que muitas vezes não precisa ser explicado para ninguém. O grupo compõe um corpo para tentar/testar gestos de montagem. Podemos dizer, então, que o grupo aposta é na possibilidade de montar, mas isso não garante nada e há uma certa angústia pois não queremos criar um espaço de montagem que possa estagnar. Buscamos a fuga do fim-turo, do fi(m)lme. Escapamos do filme como fim mesmo quando resolvemos fazer um filme. Contraditoriamente: estamos pela primeira vez operando recursos de um edital onde teríamos um prazo para o envio do objeto final. Uma contradição de aceitar o desejo de alguém do grupo de fazer um filme, uma contradição tentar “enquadrar” um convite tão simples em elementos constitutivos de um projeto de captação de recurso.

O grupo opera em dois processos de invenção constante: um que diz respeito aos modos de fazer juntos e outro aos modos de ver juntos. Quando adolescentes falam e intervêm durante a exibição das imagens, o que podemos perceber é justamente a fuga da contemplação que é exigida ao trabalho dos artistas convencionais e, dessa forma, a imagem é sempre afetada por uma fala, uma palavra, uma risada, um gesto. Não há autoria. Ou melhor: as imagens são do grupo – de todas as pessoas e de ninguém –.



Um gesto de criação que escapa e as vezes esgarça os possíveis. Esgarçar os possíveis é montar/fabricar/emular outras condições de possibilidade, e criar condições de possibilidades é o próprio (im)possível. O (im)possível é uma ação, um movimento, algo que acontece e não respeita o tempo linear, cronológico.

O gesto de invenção escapa, às vezes, e o que interessa são os restos do cinema. *Camerar*, como nos ensina Deligny, é um verbo. *Camerar* é fazer cinema com o corpo e pode ser um acontecimento.

Trabalhamos sim com cinema, mas um cinema do *entre*. Que é também uma prática clínica, uma clínica que acompanha movimentos. Tonacci nos dizia<sup>310</sup> que: a dificuldade do documentarista é andar no ritmo do outro. Daí temos uma aproximação com a clínica, justamente no que diz respeito à tarefa de "acompanhar". Acompanhar aberturas de espaços para paisagens existenciais que são inseparáveis de processos subjetivos.

O que se cria é um canteiro de obras<sup>311</sup>. Um espaço do vir a ser. Uma territorialização que nos demanda um certo tipo de atenção para não se sujar na tinta fresca, se esquivar da poeira, dos vergalhões espalhados. Um canteiro de obra onde muitas vezes dispensamos equipamentos de proteção individual, mas provocamos um espaço de acolhimento coletivo. Estar junto (com o cinema é) como uma *prática de cuidado*.

*elle*

Eric Baudelaire é diretor de *um filme dramático* realizado através de um processo coletivo em uma escola do interior da França. Aprendi, escutando sua entrevista para *olhar de cinema*, que assim como no filme do americano, nosso filme também é um filme com processos longos em que a perda de tempo é necessária e nos possibilita adentrar em direções estranhas. Esses processos nos permitem construir filmes com e sobre a possibilidade de fazer algo junto de outras pessoas. São filmes em que o processo de montagem acontece a todo tempo, mesmo fora da ilha de edição.

---

<sup>310</sup> Andrea Tonacci é cineasta. A frase foi dita em um encontro na UFRJ, organizado pelo grupo de trabalho Cinema, estética e política, durante a Socine de 2007.

<sup>311</sup> POLACK, J. C.; SIVADON, D. A íntima utopia. São Paulo: N-1 edições, 2013.

Em nossos filmes coletivos “o como”, que nos lança dentro de uma cartografia, é o que permite investigar, permanecer e conhecer a partir de coordenadas efêmeras o inventar de caminhos (im)possíveis.<sup>312</sup> Uma forma de fazer cinema que também é uma forma de estar no mundo. Fazer mundo enquanto se faz em grupo.

Já escrevi muitas vezes sobre metodologia, mas ao relatar o que pretendia fazer, e fiz, também posso presentificar muito do que não foi feito: não aconteceu, falhou, fracassou. Justamente porque a escrita também fracassa.

A prática da pesquisa-intervenção, de viver uma experiência, também promove processos subjetivos em quem escreve. Pesquisei com meu corpo, em contato com outros corpos. Por mais que eu me atente ao que se constitui no fora-do-sujeito, no que é comum a todos nós, e apesar de me encontrar sendo um coordenador, tento ser “aquele que está de saída”<sup>313</sup>, eu estou aqui.

Apesar de tudo o meu corpo é também um epicentro dessa experiência. Uma presença, uma centralidade que tenta possibilitar a erradicação de outras forças, o contágio do processo criativo, a fuga dos caminhos e processos clichês. O corpo como uma centralidade que tenta a todo momento escapar de si mesma. E eu tentava fugir a todo momento, e as vezes conseguia, as vezes não. Eu desejei tentar, e em todos os pequenos fragmentos de tempo que todas as posições se dissolviam, eu tive certeza de que valia a pena. Eu tentei fugir, eu tentei escapar, mas nesse jogo de palavras com a tradição, nós: Jogamos com a tradição. E a soma de Jogar + com + Tradição é “jogar contradição”.

Para isso é preciso dizer: eu não estava sozinho. Muitas vezes compartilhei as angústias e conduções desse projeto, apesar de tudo, com Raquel, Olga, Quel e Thamira. Essas pessoas também ocuparam, por muitos momentos, os lugares de centralidade, assim como quem participa do grupo. É uma contradição pensar uma total horizontalidade entre os mais diferentes, mas apostar nessa contradição também nos faz rodear o (im)possível. A contradição como: a própria relação pendular entre lembranças e esquecimentos, aquela que Leda Maria Martins nos apresenta.

---

<sup>312</sup>Polac nos diz: Na cartografia trata-se de prever descobertas e explorações. Ela fornece as coordenadas temporárias dos percursos possíveis. (p.46)

<sup>313</sup> MIGLIORIN, Cezar. Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo. 2008. 292 f. **Tese** (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

## **Como funciona? Grupo dentro e fora da instituição na pandemia;**

Eu acho que é um projeto para ajudar a gente a se enturmar mais e uma coisa de comunidade assim tá ligado?  
Uma coisa que ajuda a comunidade em si.  
(Resposta de um dos adolescentes a pergunta "como funciona?", em 02 de junho de 2021).

Devemos aceitar que a página nunca esteve em branco<sup>314</sup>. Além das pessoas que chegam ao grupo já terem seus repertórios, a página em branco quase sempre nos leva aos clichês. Para fugir dos clichês e, quem sabe, produzir outro tipo de saber em grupo, será necessária uma amarração frouxa. Como numa espécie de jangada<sup>315</sup>, onde é preciso que as madeiras tenham um certo espaço e a água possa penetrar os espaços vazios permitindo os movimentos para conseguir navegar.

No grupo, o coordenador não precisa ser um jangadeiro experiente pois nesse território não basta um saber técnico, mas sim possuir uma sensibilidade. Quem coordena precisa de um corpo. Um corpo preparado para o encontro. Um corpo preparado para o despreparo, para que algo inesperado aconteça. Seguindo Deligny, vamos entender que coordenador(a) é quem lança o primeiro fio para tecer a rede. Uma rede que tecemos e também por ela somos "tecidos/tecidas". Quem coordena o grupo é uma *presença próxima*, quem sustenta algum desejo, a possibilidade de criar desejos, quem faz o laço e traz a relação com o fora. O fora de si e o fora do grupo.

É sobre sustentar o desejo de estabelecer um grupo, e um fazer cinema, proporcionado pelas imagens e sons que criamos contando com aquela/e que chega, sem que o lugar dela/dele seja definido previamente; e pelo encontro entre os dispositivos (que tem como resultado pequenos objetos audiovisuais) e as pessoas que o realizaram, firmando, assim, um grupo. Não é no movimento de fazer grupos para ver os filmes, ainda que o ver-junto aconteça e possa inclusive trazer referências de fora, mas vale lembrar: um grupo como pensado aqui, não é um cineclube.

---

<sup>314</sup> Por isso também escrevo essas palavras a partir de anotações de aulas e textos. Uma primeira versão desse texto foi publicada no livro "Aprender com as imagens. Práticas audiovisuais em escolas da Região Metropolitana de Belo Horizonte e da Terra Indígena Xakriabá, organizado por Clarisse Alvarenga. (REF) MEDRADO, Arthur *et al.* Sobre os grupos, as imagens e a desautomatização dos gestos. In: ALVARENGA, Clarisse. **Aprender com Imagens: práticas audiovisuais em escolas da região metropolitana de belo horizonte e da terra indígena xakriabá.** Belo Horizonte: Lapa - Laboratório de Práticas Audiovisuais, 2022. p. 250-280.

<sup>315</sup> Deligny, F. (2013b). Jangada. Cadernos de Subjetividade, 10(15), 89-90. <https://doi.org/10.2354/cs.v0i15.38513>

Após um emocionante encontro no Cine Humberto Mauro, para assistir ao filme *Ano 2020*<sup>316</sup>, realizado pelo grupo, escrevi em uma rede social:

depois de muito olhar o (im)possível sinto que agora podemos viver o possível. é muito forte: dizer de grupo só cabe quando se está em grupo. que autonomia de movimento é essa que faz a heterogeneidade radical se sustentar? que permite a um grupo se fazer e fazer o que quiser e puder? o que permite acreditar que se possa ser? eu sinto orgulho em perceber que atualmente eu só preciso acompanhar, já que juntas realizamos cinema e fazer cinema é sobre encontro. sobre se inclinar, sobre "andar no ritmo do outro" e principalmente sobre "brincar de tomar lugar". que bom poder encontrar-lhes tantas e tantas vezes. vocês me ensinam e me emocionam."

Sinto o grupo como um território que permite saltar. É um cinema que extrapola a escola, que está em relação com a clínica. Como se estivéssemos nos equilibrando ao atravessar uma ponte que é a prática educativa, mas com o auxílio de dois corrimões: das práticas artísticas e das práticas clínicas. Uma travessia de processos subjetivos em grupo.

A pandemia parece ter radicalizado essa dimensão política do nosso trabalho que é: dar conta dos encontros, encontros que não cabem às durezas discursivas. Encontros que fogem ao clichê.

Em uma reunião realizada em setembro de 2021, para construir a sinopse de *"Ano 2020"*, que seria enviada ao [forumdoc.bh](http://forumdoc.bh), perguntamos ao grupo sobre as diferenças do projeto antes e depois da pandemia. Um deles nos disse:

*"eu vi duas coisas. quando a gente estava fazendo na escola não era tão pessoal como a gente faz hoje fora da escola em tempo de pandemia. gravando tipo nós por nós mesmo, sem ser contando com a escola. naquela época da escola a gente mostrava coisa da escola, tinha a importância de ter essa coisa pessoal, mas eu não acho que é como a gente teve dessa vez. mas eu acho que dessa vez o projeto teve mais... foi "mais pessoal" vamos dizer assim."*

Por mais que dentro das atividades houvesse um propósito: cada pessoa receberia a câmera para filmar sua rotina por um dia, é curioso pensar que o menino tenha se atentado ao fato de ser algo mais pessoal justamente quando adotamos o anonimato na hora do "ver juntos" dos dispositivos.

Talvez uma das possibilidades de compreender o que o jovem disse é que a "saída" da instituição proporciona esse "mais pessoal", o que na realidade pode ser simplesmente a possibilidade radicalizada de criar, mas em grupo. A possibilidade de criar grupo, independente da chancela da instituição.

---

<sup>316</sup> na programação do FestCurtas, em 2021.

O grupo então, como um deles nos conta, é formado por estudantes do Polivalente (Escola Estadual de Ouro Preto) e participantes da Olhares (Im)Possíveis, “e já que não tem mais (a escola) então é o projeto, projeto Olhares (Im)Possíveis, só que fora da escola.”<sup>317</sup>

Um grupo que acontecia dentro da escola, mas que com a pandemia seguiu se encontrando, mesmo em tamanho reduzido, afinal “minha rotina não mudou muito porque, a única coisa que mudou é que não tô tendo escola, de resto tô fazendo a mesma coisa”. Essa fala reafirma a continuidade dos encontros, que nessa escola acontecem desde 2018.

Estamos aqui numa tarefa (im)Possível: aproximar quem não faz parte do grupo, quem está fora do grupo, a tudo isso que muitas vezes nem nós do grupo conseguimos nomear. Ao longo desses 06 anos de trabalho com o projeto, escutei muitas vezes participantes dizendo coisas como “a gente aprende o monte de coisa”, mas nunca nomeando e enquadrando o tipo de saber que inventamos coletivamente.

Me pergunto sempre: Por que os sujeitos voltam aos encontros? Resposta provisória: para estar/permanecer em processos criativos/processos de criação. Nessa mesma reunião, uma das coordenadoras pergunta sobre o lugar do projeto na rotina pandêmica. Dois adolescentes estabelecem um diálogo:

Eu acho muito bom a gente ter o projeto pra fazer porque o projeto foge muito assim da minha realidade da minha perspectiva de ser muito monótona. aí eu pego pra fazer o projeto é um negócio diferente, convivência com pessoas, câmeras, falar, né!? me abrir, comunicar que eu não sou muito disso... então é ...

*[um jovem intervém]*

mentira você é de comunicar sim!

*[o menino questiona]*

com quem? só com você ...

*[o que entrevistou segue]*

com quem você tem convivência você fala muito, quem te dá conforto pra você falar...

*[o jovem conclui]*

mas não é qualquer pessoa, eu sou reservado, são poucas pessoas que eu falo assim de babafá...

---

<sup>317</sup> Um dentro/fora da escola. No contexto da pandemia a escola que tinha “mudado de lugar”. Uma escola desterritorializada, onde o lugar-escola era outro, múltiplo, disperso pelas casas. Mas, como instituição, seguiu presente, tentando organizar o tempo das pessoas que a frequentavam, como antes. Mas cada lugar-escola, como espaço híbrido (como a casa, por exemplo), resistiu a esta dobra da temporalidade da escola.

Permitir falar assim “de bafafá” é um espaço de acolhimento que se cria em grupo. Um espaço onde não se questiona o que o outro tem para trazer, onde tudo pode ser acolhido. O grupo é um espaço de conforto para que todas as pessoas possam falar o que quiserem.

### ***entre o ativismo, a arte e a clínica: os contra-monumentos.***

Seligman-Silva trabalha o dever de memória a partir de obras sobre o holocausto e a ditadura latino-americana. Os anti-monumentos, segundo esse autor, se encontram nos trabalhos sobre um certo “culto a morte”. O que aqui convocamos como *contra-monumentos* são justamente os resultados de proposições (dispositivos/intervenção/performance) que garantem a possibilidade de operar em outra temporalidade, além de criar saídas possíveis para *o que está aí*. Criar modos de existência que ainda não existem<sup>318</sup>. O efêmero que deixa marcas permanentes.

Por isso, ao decorrer da escrita estabeleceu-se uma relação direta com a ideia de vontade de potência, eterno retorno e forças ativas. Nesses movimentos encontramos o riso, a dança e o jogo. A ideia de uma possibilidade de “negação afirmativa” (dupla afirmação) está na palavra *contra*. Ser contra o monumento é se opor a tudo que ele impõe, ou seja: negar o niilismo, a falta de potência e apatia ao mundo presente nessa hiperterritorialização.

A seguir adotaremos a noção de Le Goff (1984) sobre monumento, principalmente no que diz respeito a sua rememoração do passado através de seu poder de perpetuação de memórias, sejam elas voluntárias ou não. Isto é, os monumentos carregam uma dimensão que aponta ao futuro em sua essência, já que uma de suas intenções é sustentar a finalidade de relembrar as gerações futuras fatos importantes da história (oficial) do passado. Dito de outra forma: parece que para a concepção de monumento a operação funciona na lógica passado x futuro, dando pouca ênfase ao presente (acontecimento, a coisa em si). Os monumentos são o que geralmente vemos nas imagens de cartão-postal.

Outra possibilidade de preservação da memória estaria, ao meu ver, presente com os memoriais. Nesse caso, eles podem ter uma dimensão monumental, mas mesmo que não o tenham operam evidenciando ainda sim a mesma lógica passado x

---

<sup>318</sup> PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência. \_\_\_\_\_. **O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. 2a Ed., São Paulo, SP: n-1 edições**, p. 391-419, 2016.

futuro. O que pretendi apresentar aqui é que: processos com o cinema relacionados aos processos subjetivos, vão ao encontro das *práticas de cuidado*. Apostamos na criação e operamos com uma intensa atenção sua forte ênfase no presente, e vamos, então, nos (re)conhecendo a partir da ideia de *contra-monumentos*.

Primeiramente pelo fato de ser produzido por/com sujeitos que na maioria das vezes são privados das lógicas de produção de conhecimento: sejam por serem de periferias, ou até mesmo por não serem adultos. Os *contra-monumentos* operariam numa lógica de territorialização e (des)retorialização das experiências dos jovens. Nesse momento, gostaria de propor uma aproximação das ideias de obra-prima e *contra-monumentos*.

Nos últimos anos uma série de acontecimentos vêm tensionando a relação que estabelecemos com os monumentos. Monumentos são construídos em espaços públicos para perpetuar narrativas da história (história de pessoas ou de eventos) consideradas importantes para determinadas sociedades. Em julho de 2021 uma estátua de Manuel de Borba Gato, bandeirante que participou de expedições em busca de minério e mão de obra escravizada, foi incendiada por manifestantes. Jornais informam<sup>319</sup> que um grupo intitulado “Revolução Periférica” assumiu a autoria da ação. Um ano antes, em 2020 no Estados Unidos, George Floyd, um homem negro foi assassinado por policiais brancos. Sua morte gerou enorme comoção e foi mais uma das fagulhas para a perpetuação do movimento *Black Lives Matter* ao redor do mundo. Na cadeia de reações ao ocorrido, uma série de estátuas e monumentos históricos foram destruídos. Em Portugal, vandalizaram a imagem de Padre António Vieira, missionário enviado para a catequização dos povos indígenas no Brasil. Em Boston, nos EUA, Cristóvão Colombo foi decapitado. O que essas estátuas têm em comum é o fato de representarem pessoas associadas a escravidão e ao colonialismo.

Suas existências vêm sendo questionadas e problematizadas por grupos que defendem pautas sociais e/ou identitárias, chegando algumas vezes à sua destruição. São grupos que não pretendem deixar os monumentos coloniais “em paz”, que através de seus atos desvelam e questionam a história oficial a partir de

---

<sup>319</sup> "Prisão de ativista que queimou Borba Gato provoca debate sobre a memória de São Paulo": <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/prisao-de-ativista-que-queimou-borba-gato-provoca-debate-sobre-a-memoria-de-sao-paulo.html>



um revisionismo a ferro e fogo (literalmente). O que os grupos procuram é apagar a história?

Essa pesquisa se localiza um pouco antes do recente movimento da destruição das estátuas e construções, e os *contra-monumentos* que pensamos são acontecimentos que não podem ser edificados.

Se chegamos até aqui, não poderemos nos esquecer que a história é construída a todo tempo, e as ações que apagam os monumentos não apagam a história dos vencedores. Talvez seja prudente adentrar mais um pouco na noção de monumento que esbarra na própria noção de documento.

Monumentos são obras em espaços públicos. São obras autorizadas que obedecem e reafirmam os discursos do poder. A palavra encontra sua origem no latim: *monumentum*. Forma-se do sufixo *mentum* e da raiz *men-/mon-*, originalmente presentes em verbos como *monere* (advertir, recordar, lembrar), *mens* (mente), ou memória. Monumento é um meio para recordar a memória. E funcionam como imagens bumerangue, causando o efeito de re-sentir. Vale nos lembrar a frase de Benjamin: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”<sup>320</sup>. Vale lembrar também que essa passagem, presente na tese VII do seu último texto “As teses sobre o conceito de história” (1940), encontra-se em traduções onde lemos documento, no lugar de monumento<sup>321</sup>. O fato é: na maioria das vezes os monumentos celebram nossos passados coloniais.

Em “História e memória”, Jacques Le Goff dedica seu último capítulo para conceituar as noções de documento e de monumento, nos apresentando o conceito de documento/monumento. Nessa leitura aprendemos que o que resiste ao tempo não é necessariamente um conjunto do que existiu no passado, mas “uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e

---

<sup>320</sup> A frase está inserida em um trecho mais amplo onde o crítico alemão afirma: Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. (BENJAMIN, 1994, p. 225).

<sup>321</sup> É o que acontece, por exemplo, no artigo de Jeanne Marie Gagnebim, publicado em 2008. Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Documentos da cultura: documentos da barbárie**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso) acessos em 14 jul. 2022.

da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores”.<sup>322</sup>

Monumentos são herança de um passado documentados a partir das escolhas dos historiadores. O conceito de monumento, então, se caracteriza por um poder de perpetuação voluntária ou involuntária contando e transmitindo um legado à memória coletiva, através de reenvios de testemunhos que tem uma parcela mínima de testemunhos escritos<sup>323</sup>. Os monumentos contam a história dos “vencedores” e os documentos oficiais que compõem a história funcionam como “prova”, tendo-se a intenção de ensinar. Vale a pergunta: o que pode essa pesquisa que não busca por provas objetivas e não se funda na busca por algo físico que a sustente?

Para a história, ainda segundo o Le Goff, o monumento é um sinal do passado. *Monumentum*, uma palavra latina, atende às suas origens e nomeia tudo aquilo que pode recordar e perpetuar a história oficial, podendo, inclusive, se constituir de atos escritos. O documento, ou *documentum* em seu termo latino, por sua vez deriva de *decere* “ensinar” e passa, após sucessivos usos no vocabulário legislativo e jurídico, a adquirir o significado de “prova”<sup>324</sup>.

A partir do século XIX, o termo monumento passa a ser amplamente utilizado para grandes coleções de documentos. Foi em 1876 que a historiografia institucional de países europeus enfatizou a ascensão dos documentos, em paralelo ao declínio dos monumentos. Le Goff salienta: “na historiografia institucional de todos os países europeus encontram-se, no século XVIII, as duas séries paralelas de monumentos (em declínio) e de documentos (em plena ascensão)”.<sup>325</sup>

A escola positivista é responsável pelo triunfo do documento. Um triunfo colado ao texto escrito, fazendo-se com que historiadores e historiadoras que tratem da historiografia não possam abdicar desse recurso como prova. Em seu texto, Le Goff faz um recorrido sobre uma série de pensadores do campo das ciências

---

<sup>322</sup> (LE GOFF, 1984, p.535)

<sup>323</sup> (ibid., p.536)

<sup>324</sup> É no século XVII que se difunde, na linguagem jurídica francesa, a expressão *titres et documents* e o sentido moderno de testemunho histórico data apenas do início do século XIX. O significado de “papel justificativo”, especialmente no domínio policial, na língua italiana, por exemplo, demonstra a origem e a evolução do termo. O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica (ibid., p.537)

<sup>325</sup> (LE GOFF, 1984, p.539)

humanas que pelo menos desde 1929 enfatizam a necessidade de ampliar a noção de documento.<sup>326</sup>

Esse autor enfatiza que naquele momento, contudo, a noção de documento não se modifica, mas sim se amplia. O conceito de documento abandona seu princípio de fundar-se sobretudo em texto, para uma definição que apresenta limites específicos. Le Goff cita Fustel de Coulanges, historiador francês, que durante uma fala na Universidade de Estrasburgo afirma que na ausência de provas escritas é função de historiadores e historiadoras ao “demandar às línguas mortas os seus segredos... Deve escutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação [...]”.<sup>327</sup>

Aqui nos interessa a dimensão fabulada e inventiva dos documentos, que trarei mais adiante. Por hora retomo o texto basilar de Le Goff, quando o mesmo cita os fundadores da revista “*Annales d'histoire économique et sociale*” (1929), a quem ele chama de pioneiros de uma “história nova”. Nesta publicação encontramos uma passagem que diz mais ou menos assim:

não há dúvidas que a história se faça com documentos escritos. Mas quando eles não existem a história também pode se fazer. Uma história pode se fazer com tudo o que pertence, depende, serve, exprime, demonstra a presença, a atividade, os gostos e maneiras de ser de uma a sociedade. Para brincar de tomar lugar de historiador, devemos então acessar a parte que o autor chamou de “mais apaixonante” deste trabalho: o esforço de fazer falar as coisas mudas, e conseguir fazer com que elas digam o que por si próprias não podem dizer. Le Goff nos apresenta a história como montagem. E se não há história sem documentos, devemos então tomar essa noção num sentido alargado: documentos escritos, desenhado, transmitido de forma oral, imagens, ou qualquer outra maneira (BLOCH, *apud* LE GOFF, p. 541).

Me permito seguir com as ideias de Le Goff, na intenção de adensar a discussão sobre o início das noções de documento e monumento, e percorrer os caminhos que nos permitirão, a partir delas, evidenciar a possibilidade de arquivos inventivos. A partir dos anos 60 teremos início à uma revolução documental.

A revolução documental tende também a promover uma nova unidade de informação: em lugar do fato que conduz ao acontecimento e a uma história linear, a uma memória progressiva, ela privilegia o dado, que leva à série e a uma história descontínua. Tomam-se necessários novos arquivos, onde o primeiro lugar é ocupado pelo corpus, a fita magnética. A memória coletiva valoriza-se, institui-se em patrimônio cultural. O novo documento é

---

<sup>326</sup> Le Goff cita Febvre: Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entre ajuda que supre a ausência do documento escrito?” (FEBVRE, 1949 *apud* LE GOFF, 1984 p. 428).

<sup>327</sup> (ed. 1901, p. 245 *apud* Le Goff, 1984, p. 539).

armazenado e manejado nos bancos de dados. Ele exige uma nova erudição que balbucia ainda e que deve responder simultaneamente às exigências do computador e à crítica da sua sempre crescente influência sobre a memória coletiva. (LE GOFF, 1984, p. 542)

Em “A crítica do documento: em direção aos documentos/monumentos”, sessão que encerra seu livro, Le Goff afirma que “não nos devemos contentar com esta constatação da revolução documental”<sup>328</sup> e sua reflexão crítica. Os fatos recolhidos pela memória coletiva e transformados em documentos pela história tradicional, ou transformados em dados pelo novo sistema de montagem da história (serial), se convertem em documentos que devem ser implicados em uma crítica mais radical<sup>329</sup>. Para este autor são os fundadores dos “Annales” que iniciaram uma crítica em profundidade da noção de documento.

Foi Marc Bloch, mencionado por Le Goff, o primeiro a salientar que a presença (ou ausência) dos documentos, seja nos arquivos, nos terrenos de escavação, nas bibliotecas, e acrescento nos gigas e mais gigas de memória digital, depende das causas humanas. Mas, é com Paul Zumthor que poderemos ir além. O suíço propôs uma distinção entre “monumentos linguísticos” e “simples documentos”<sup>330</sup>. Zumthor confirmaria o que pode modificar o documento em monumento: “a sua utilização pelo poder”. Tal afirmação decompõe a ilusão positivista, sempre formulada por uma sociedade onde as pessoas dominantes viam documentos como uma prova de boa-fé, como verdade absoluta.

Nos interessa, por hora, a ideia de documento/monumento que pode funcionar independentemente da revolução documental. Para Le Goff, essa noção pode evitar o desvio do “historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento. O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder.”<sup>331</sup>

---

<sup>328</sup> (LE GOFF, 1984, p.542)

<sup>329</sup> “Os historiadores ficam passivos, demasiado freqüentemente, perante os documentos, e o axioma de Fustel (a história faz-se com textos) acaba por se revestir para eles de um sentido deletério”, afirmava Lucien Febvre [1933, ed. 1953, p. 86], que lamentava, não já a ausência de sentido crítico nos historiadores, que praticavam todos eles mais ou menos a crítica dos documentos preconizada pela École des Chartes e a história positivista do século XIX, mas o fato de que se pusesse em discussão o documento enquanto tal.”

<sup>330</sup> Os primeiros respondem a uma intenção de edificação, “no duplo significado de elevação moral e de construção de um edifício”, enquanto que os segundos respondem “apenas às necessidades da intercomunicação corrente” [1960, p. 8].

<sup>331</sup> (LE GOFF, 1984, p.545)

Para finalizar nossa entrada no texto de Le Goff, abordaremos essa noção a partir de dois pensadores: Michael Foucault e Monique Clavel-Lévèque. Le Goff nos diz:

Michel Foucault colocou claramente a questão. Antes de mais nada, ele declara que os problemas da história podem se resumir numa só palavra: "o questionar do documento" [...]. E logo recorda: "O documento não é o feliz instrumento [...] de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, memória: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que se não separa". (LE GOFF, 1984, p. 546)

Para Foucault, a história enquanto campo deveria ser o que transforma os documentos em monumentos. O que antes se configurava como a busca por desvendar e decifrar rastros deixados pelas sociedades e reconhecer o que antes haviam sido, pode se apresentar, então, como um conjunto de elementos que precisamos isolar, rearranjar e estabelecer relação, enfim: montar.

Em relação ao trabalho de Monique Clavel-Lévèque após analisar um documento literário<sup>332</sup>, Monique desmonta o documento e por isso põe em evidência "seu caráter de monumento". Revelando, em sua análise, que os documentos são compostos de elementos que tendem a operar como um tipo de "inconsciente cultural", o que assume posição interventiva para orientar um conhecimento ao compor uma apresentação das Gálias, baseada nas lutas imperialistas. A autora encontrou, segundo Le Goff, "as condições de produção histórica, e logo, intencionalidade inconsciente".<sup>333</sup>

Em 1975, durante o 100º Congresso Nacional das Sociedades de Cultura Francesa, Le Goff se juntou a Pierre Toubert para uma revisão do conceito de documento. Eles destacam que o pesquisador ao escolher o documento, o retira de um conjunto de dados, realizando-se uma escolha ao abandonar outros. Quem pesquisa seleciona e atribui o material selecionado a um valor de testemunho, mas que em grande parte depende da própria posição deste ou desta que pesquisa na sociedade de sua época. Não podemos esquecer que essa posição é "ainda menos

---

<sup>332</sup> "Certamente que o documento analisado aqui é um documento literário, a descrição das Gálias e dos Gauleses na Geografia de Estrabão [IV, 58 – V, 25], mas dado como um texto "científico" objetivo, uma descrição. Mediante uma "completa assunção do discurso considerado nas condições concretas em que foi produzido" que comporta uma pluralidade de leituras, recorrendo de preferência, a análises estruturalistas, Monique Clavel-L évèque desmonta, desestrutura o documento, pondo em evidência o seu caráter de monumento" (ibid.,546)

<sup>333</sup> (ibid., p.548)

‘neutra’ do que sua intervenção”. Interessa nos, aqui, de forma explícita a dimensão interventiva da lida com os arquivos/materiais. Vale ressaltar esse ponto. Portanto,

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. (LE GOFF, 1984, p. 548).

Em um trabalho de 2019, o artista Yhuri Cruz liberta Anastácia da mordança. A obra “Monumento à voz de Anastácia” é composta pelo afresco VOZ que permanece ao lado de santinhos com a imagem intitulada Anastácia Livre, onde vemos a mulher escravizada em sua imagem sem a mordança.

Em entrevista concedida a Deri Andrade para o Projeto Afro em 21 de junho de 2020, o artista afirma que em seu trabalho o monumento está relacionado a uma imaterialidade “*em geral é mais sobre escala e menos sobre tridimensionalidade*”. Em outra obra, “O Cavalo é Levante (Monumento a Oxalá e aos trabalhadorxs)” (2019), o artista ergue um monumento à energia de criação e deslocamento do Orixá e das pessoas que trabalham. Sobre o trabalho ele diz na mesma entrevista:

a obra “O Cavalo é Levante” foi minha primeira oportunidade de pensar um trabalho de arte pública – e isso fez toda a diferença porque eu estava lidando com fluxos subjetivos muito mais complexos e encorpados do que aqueles das galerias e museus. O espaço público tem muitas exigências e delicadezas e o Campo de Santana (ou Praça da República) no Rio de Janeiro, possui incontáveis camadas históricas sobrepostas – de local de açoitamento de corpos negrxs no período escravocrata, a um passeio “público” no início da República, e mais recentemente à prática de cruising e local de repouso de pessoas em situação de rua durante o dia etc. Além de todas essas camadas, o Campo é um local de passagem de trabalhadorxs que saem da Central do Brasil e o atravessam para chegar ao Saara. Quis erguer um monumento à energia de criação e deslocamento dessas pessoas. E como mediador, pedi licença a Oxalá para se juntar a nós, sendo ele esse Orixá primordial da criação.<sup>334</sup>

Em 2018, durante a residência artística no EAV-Parque Lage, Yhuri Cruz realiza a pesquisa “Monumento-documento à presença” onde investiga os últimos 5 anos da instituição buscando curadores, artista, expositores e professores/professoras

---

<sup>334</sup>Ver em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

negros/negras. O resultado é uma tabela estatística e um “contrato ético” com a escola. Cruz afirma que “o contrato ético ‘Monumento-documento à presença’ previa uma mudança no ethos da instituição de educação e arte, a partir de movimentos institucionais urgentes e decisivos para a presença de pessoas negras.”<sup>335</sup>

É interessante perceber como nos trabalhos de Yhuri a noção de monumento se transforma em algo que está afastado da lógica apresentada por Benjamin. Em vez do monumento como documento da barbárie, os procedimentos adotados por Cruz jogam com o monumental na medida em que redesenham a iconografia colonial (com Anastácia Livre, imagem que além de amplo alcance midiático como a camiseta que usou Linn da Quebrada em sua entrada no BBB 22, também aparece em livros de história), escancaram a ausência de corpos negres em instituições de cultura e arte (com documento, monumento a presença e o contrato ético não assinado pela escola do Parque Lage) e ao ocupar o espaço urbano com as 24 bandeiras brancas evidenciando camadas históricas e suas sobreposições onde hoje se localiza a Praça da República, no Rio de Janeiro: o Campo de Santana. Neste último trabalho o monumento está em formato que remete ao mastro Opaxorô de Oxalá, erguido após um trajeto de pessoas desde Olaria, onde reside o artista, até o espaço onde a obra se monumentaliza, formando-se o que o artista chamou de “um levante de construção de um monumento ao espírito de invenção”.<sup>336</sup>

*elle*

“Desterro Guarani” (2021) é um filme que nos ajuda a pensar a questão dos monumentos. Realizado por Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Ernesto de Carvalho e Vincent Carelli dentro do projeto Vídeo nas Aldeias, o filme traz uma abordagem que “expressam de forma contundente o modo como as várias etnias elaboram o contato com o mundo ocidental e se debatem reversamente diante do modo como os brancos lhes dirigem o olhar, enquadrando-os em seu imaginário”.<sup>337</sup> O filme começa apresentando a ida dos Mbya-Guarani até as ruínas de São Miguel. A questão do

---

<sup>335</sup>Ver em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

<sup>336</sup>Ver em: <https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

<sup>337</sup> (ALVARENGA, 2017. p. 207).

território aparece na fala de Ariel, e uma pergunta complementar surge na análise da pesquisadora Clarisse Alvarenga sobre o filme:

Vemos então Ariel em cena: “Mas o que eu queria entender neste filme é por que quase não temos terra se nós andávamos e habitávamos esse território antes dos brancos chegarem e já que fomos nós que construímos essa tava [casa de reza, hoje em ruína].” Podemos, em complemento, nos questionar: como é que o branco olha para o monumento histórico? Será que entendemos que esse monumento turístico foi construído pelos indígenas obrigados a trabalhar como escravos? (ALVARENGA, 2017, p. 209).

A forma dele ver o branco é radicalizada no filme a partir da sequência em que se mostra a exibição coletiva do filme “A missão”, realizado em 1986, pela indústria hollywoodiana e dirigido por Roland Joffé. No filme, os indígenas são retratados de forma equivocada inclusive em suas vestimentas (túnicas brancas). Ele é uma obra de ficção que tem a finalidade de ressaltar a soberania branca no contexto do massacre dos povos Guarani, no Rio Grande do Sul. Voltando ao filme do VNA, vale lembrar que a primeira cena é o encontro dos Guarani em uma estrada onde há uma placa sinalizada “Aldeia Guarani”, ponto de encontro para irem juntos até as ruínas. Essas três situações evidenciam, segundo Alvarenga, um equívoco que faz aparecer a impossibilidade de compasso entre a história e a vida de subjetividades que foram subjugadas nos processos esmagadores como a colonização e a escravidão. Clarisse Alvarenga nos diz, após analisar cada um desses momentos:

Nas três situações, o equívoco é posto em cena. Não se trata, como foi visto, de dois pontos de vista sobre a mesmas coisas, mas de dois mundos inconciliáveis colocados em relação. A placa de trânsito, a paisagem e a ruína são menos espaço para o sentido comum entre esses dois mundos do que o lugar em que se explicita o descompasso, a incomensurabilidade histórica e cosmológica entre eles. (ALVARENGA, 2017, p.211).

Em seu texto, Clarisse Alvarenga traz também outra realização dos Maya-Guarani, “Duas aldeias, uma caminhada” que foi filmado pelos indígenas, onde aparecem professoras realizando visitas mediadas com estudantes brancos. Evidenciando-se a percepção distinta sobre um mesmo monumento temos a conversa de Ariel e um turista:

A conversa de Ariel Ortega com um turista, mediada pelas duas câmeras (a de Ariel e a de Ernesto/Vincent) é um exemplo de que um mesmo monumento divide as experiências sensíveis ao invés de unificá-las - isso tanto do ponto de vista histórico quanto do ponto de vista do presente da experiência vivida. (ALVARENGA, 2017)



Márcio Seligmann-Silva reflete sobre o fenômeno dos “antimonumentos” que surgem no final do século XX. O autor os apresenta como uma maneira de tentar lidar “pelo viés das artes, com a violência de estado”<sup>338</sup>, focando principalmente em dois acontecimentos: o nazismo e as ditaduras latino-americanas. Para tal, em seu artigo “Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência” Seligmann-Silva faz uma retomada da *mnemotécnica*, a antiga arte da memória, onde os antimonumentos emergem como uma nova possibilidade de lidar e compreender o papel da memória.

Em seu texto, o pensamento sobre os antimonumentos começa a ser traçado pensando o século XX como o momento singular, na medida em que pela primeira vez surgem mais de uma geração sem que os sujeitos não estivessem em guerra, mas que em sua face aposta “nunca se exterminaram tantas vidas em uma escala tal, em contextos nacionalistas e de ‘limpeza étnica’, como nesse período”.<sup>339</sup> Um momento da história em que perde força os pensamentos universalizantes e que a sociologia clássica começa a ser substituída por formas de pensar que tem em sua base a antropologia, a biologia e a psicanálise. Um momento em que

o universal é visto agora como resultado do individual: não se trata apenas da “virada linguística” no conhecimento, porém de uma crise muito mais profunda que corrói os seus fundamentos como um todo e o lança sobre um patamar em que a questão da memória é incontornável. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p.49)

A passagem da Segunda Guerra Mundial, principalmente nos processos de memorialização de Auschwitz, é responsável por juntar a tradição do monumento com a das comemorações fúnebres. Seligmann-Silva nos diz que,

foi depois da Segunda Guerra Mundial e, sobretudo no contexto do processo de memorialização de Auschwitz, que se desenvolveu uma estética do que se tornou conhecido como antimonumento, que, de certa maneira, funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos. (SELIGMAN-SILVA, 2016, p.50)

---

<sup>338</sup>Ver em: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia usp*, v. 27, p. 49-60, 2016.

<sup>339</sup>(SELIGMAN-SILVA, 2016, p.49)

O autor aponta que os antimonumentos podem ser uma estética-ética. Abandonando a retórica da “memória escrita em pedra para sempre” e optando por procedimentos e materiais mais efêmeros. Uma aposta na força dos gestos e palavras que vai dando lugar ao poder das representações bélicas e triunfais. “O antimonumento desenvolve-se, portanto, com a psicanálise, em uma era de catástrofes e de teorização do trauma”<sup>340</sup>, nos conta.

Aprendemos, então, que os antimonumentos respondem ao desejo de recordar o passado, mas de modo ativo, o que considera também as dificuldades do “trabalho de luto”. Um duplo mandamento: o querer recordar, mas ter ciência da impossibilidade da memória total de um fato. Sabendo-se que a recordação é em si dolorosa, essas obras possuem um “misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência”<sup>341</sup>. Obras que possuem lacunas, mas não se isentam em revelar seus limites. Trabalhos como os de Jochen Gerz<sup>342</sup>, apresentado por Seligmann-Silva, que se relacionam de forma intensa com as comunidades, em pesquisas e coletas coletivas, “que muitas vezes a obra ‘em si’ ou o resultado final é menos importante”.<sup>343</sup>

Porém, os antimonumentos, segundo esse autor, se encontram nos trabalhos sobre um certo “culto a morte”. O que chamo de *contra-monumentos* são justamente os resultados de proposições (dispositivos/intervenção/performance) que garantem a possibilidade de operar em outra temporalidade e, justamente, criar saídas possíveis para o que está aí. Criar modos de existência que ainda não existem<sup>344</sup>. O efêmero que deixa marcas permanentes. Apontando-se para uma ideia de “negação afirmativa” (dupla afirmação) no uso da palavra contra. Ser contra o monumento é se opor a tudo que ele impõe, ou seja: negar o niilismo presente nessa hiperterritorialização.

A concepção de Le Goff (1984) sobre monumento deve ser brevemente retomada, principalmente no que diz respeito a sua rememoração do passado através de seu poder de perpetuação de memórias, sejam elas voluntárias ou não. Ou seja, os monumentos carregam uma dimensão futura essencial, visto que tem

---

<sup>340</sup> (SELIGMAN-SILVA, 2016, p.51)

<sup>341</sup> (ibid., p.51)

<sup>342</sup> A obra de Jochen Gerz reflete a existência dos monumentos e a construção da memória pública, a partir das tensões da sociedade alemã pós-guerra.

<sup>343</sup> (SELIGMAN-SILVA, 2016, p.51)

<sup>344</sup> Ver em: [https://issuu.com/bienal/docs/31\\_livro\\_pt/252](https://issuu.com/bienal/docs/31_livro_pt/252)

como finalidade lembrar as gerações futuras fatos importantes da história do passado. Dito de outra forma: parece que nessa concepção de monumento a operação funciona na lógica passado x futuro, dando pouca ênfase ao presente (acontecimento, a coisa em si). Os monumentos são o que geralmente vemos nas imagens de cartão-postal.

Vale lembrar de outra possibilidade de preservação da memória: os memoriais. Nesse caso, eles podem ter uma dimensão monumental, mas mesmo que não o tenham operam evidenciando, ainda sim, a mesma lógica passado x futuro. O que pretendo argumentar, nesse caso, é que esses processos com o cinema e sua forte ênfase no presente, poderiam então nos aproximar de uma ideia de *contra-monumentos*. Principalmente pelo fato de serem criados por/com sujeitos que na maioria das vezes são privados das lógicas de produção de conhecimento: sejam por serem de periferias, ou até mesmo por não serem adultos.

### ***contra-monumentos e o não saber***

Os *contra-monumentos* operariam numa lógica de territorialização e (des)reterritorialização das experiências dos jovens. Com os *contra-monumentos* que trabalhamos nessa pesquisa não busco uma iconoclastia dos monumentos. Mas o que interessa aqui é uma dupla afirmação do que não tem forma, dos acontecimentos que não podemos edificar. Logo, esse trabalho pode nos lembrar que existem outras formas de estar/ser no mundo que não precisam de monumentos. Os povos indígenas, por exemplo, não fazem monumentos.

O *contra-monumento* é o lugar da história viva, não de algo que se constrói e fica visível e imóvel. O *contra-monumento* advoga pelo direito de todas as pessoas contarem e INVENTAREM sua história.

O *contra-monumento* se opõe a lógica documental na medida em que, mais do que uma montagem, o que ele aciona é uma desmontagem/decupagem do acontecimento vivido, de um outro tempo experimentado em grupo. E é justamente na contradição da dificuldade de “comprovar” sua existência como verdade (escrita, filmada, gravada, registrada) que seu efeito opera na coletividade: a partir de uma relação de experimentação com sensações. É uma experiência (e uma partilha) com o sensível, que quando desmontada e disponível para ser reagrupada (montada) permite com que cada pessoa presente possa, com esses fragmentos (o que sobra

do ato de desmontar/decompor), se relacionar e construir/inventar um saber da experiência para si. Um saber que não é propriamente o da lógica de acumulação do tempo cronológico, mas de uma invenção/criação. Um saber criativo e criado, ainda sem nome. “A gente aprende muita coisa”, é uma frase repetida em grupo todas as vezes que perguntamos sobre o motivo que faz com que retornem ao projeto, ou o que mais gostam na Olhares, ou mesmo o porquê participam do projeto.

A montagem, ou melhor, a possibilidade de remontar em grupo é o próprio “estar em processo criativo” com o cinema e, ao mesmo tempo, o estar em grupo, o retorno às perguntas, a atenção aos dispositivos e as experimentações livres com esse “cinema de grupo” é o que decompõe/decupam o território, as instituições e a nós mesmo. Estar em grupo é habitar o próprio “canteiro de obras” de uma organização/arranjo/situação sempre por vir. Operamos num canteiro de obras de uma edificação (monumentalização) que não irá acontecer. O *contra-monumento* é justamente essa dimensão de uma constante tentativa de processos de montagens e remontagens da experiência vivida que, por não ter fim, se apresenta como seu quase oposto: a própria desmontagem. A permanência do vestígio, a insistência em se permitir intuir, o que sobra, os silêncios, o resto, o que fica e não conseguimos apagar. Algo muitas vezes invisível. A palavra nunca dita e que “não é para ter significado escrito, mas vivido”. *Contra-monumentos* funcionam como desmontagens do impossível e nos permite conhecer o (im)Possível da arte, da educação, da clínica e da vida.

Pesquisar é ficar atordoado diante de um arquivo. É se sentir emocionado, perturbado. Mais do que papéis, registros, documentos, transcrições: um arquivo pode ser também um emaranhado de sensibilidades. É preciso desmontar (-se) constantemente para tentar uma montagem que não tem fim. A cada volta (ao grupo, aos encontros, mas também ao arquivo), operamos no eterno retorno ao/do diferente. É uma possibilidade de re-sentir.

Explicitamente essa pesquisa deu conta de uma parcela, é um recorte. Mas também é uma tentativa da própria desmontagem do vivido para montar aqui, no território da academia, aberturas que permitam as entradas nesse emaranhado, nesse *mafua*<sup>345</sup>.

---

<sup>345</sup> (MIGLIORIN, 2015).

Pareço poder me perguntar: o que pode ser uma tese quando tenho no meu corpo lembranças intensas dessas sensibilidades? Como lembrar de tudo aquilo que eu esqueci durante essa jornada?

De onde muitas vezes escrevi, olhava para trás e via na minha estante alguns livros ainda lacrados. Outros lidos, fichados, mas que ainda não puderam entrar oficialmente em jogo com essa escrita. Os que foram lidos e não citados são convocados a compor o arquivo que se tornará a sessão das referências bibliográficas. Esses trabalhos atravessam essa prática, ainda que indiretamente. Penso que hoje, mais do que nunca, posso apresentar esse trabalho quando me autorizo a não saber. Um não saber fundamental na atividade docente, nas práticas audiovisuais, no fazer artístico de um processo subjetivo que existe também na vida e na clínica. Um autorizar-se a não saber que nos impulsiona ao movimento contraditório que é assumi-lo e ao mesmo tempo poder sempre ir além, tentar novamente, estudar outra vez, encontrar mais, intervir de novo.

Não saber de uma intervenção: estar disponível para a abertura ao que está fora (de mim, do nosso alcance, do grupo, do humano [...]) e que nesses movimentos aberrantes podem começar a fazer parte das linhas que compõem o epicentro do trabalho. Apostar no não saber é poder, ao longo desse trabalho, fazer várias conclusões. Para depois me perguntar, mais uma vez: como funciona? E novamente tentar responder.

Os textos atlas que chamei de *inventários* funcionam como aberturas para a tentativa de responder as perguntas que aparecem ao decorrer da escrita. Por tentar saber, o que não sei me diz que eu posso percorrê-las sem necessariamente dar a resposta, pois parece muito mais potente a possibilidade de pensar como por quais motivos podemos sempre re-perguntar. A insistência na pergunta parece permitir que o que sobra fique em evidência.

## 6. Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor, "**O ensaio como forma**" (p. 15-45). In: Adorno, W. T., Notas de Literatura I. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ALTIVO, Bárbara Regina. **Rosário dos kamburekos: espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho (oliveira-mg)**. 2019. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-)**. Edufba, 2017.

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

AMORIM, Freda Levi. **Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea**. 2019. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

ARAÚJO, Arthur Medrado Soares. **Olhares (im)possíveis: desenvolvimento e aplicação de metodologia para a escuta do indizível com crianças da periferia de Ouro Preto**. 2018. 144 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018.

BARBOSA, Jonnefer. Prefácio à edição brasileira: tiqqun de las afueras. In: NOTURNO, Conselho. **Um habitar mais forte que a metrópole**. São Paulo: Glac Edições, 2019. p. 9-17.

BARROS, Regina Benevides de. Grupo: a afirmação de um simulacro. 3.ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_ O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1]

\_\_\_\_\_ **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BRANDÃO, Ana Tereza Melo. **Saber Cinema: A práxis cinematográfica contemporânea e as imagens porvir**. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 181-183.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude**. São Paulo: N-1 Edições, 2022. 112 p.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Exú Tranca-Rua das Almas. **Plataforma EhCho. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/5ea302c8362c6d101944b61e>**, v. 621, 2020.

\_\_\_\_\_. Cura Bantu. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2019. p. 148-151.

COLOMBINI, Gustavo. **Colônia**. São Paulo: Glac Edições, 2019

COMOLLI, Jean-Louis. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares**. Entrevista com Sylvie Lindeperg. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2010: 14º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 318-345.

COSTA, Tatiana Carvalho. QuilomboCinema: ficções, fabulações, fissuras. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2020: 24º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2020. p. 224-229.

DELEUZE & GUATTARI. "**Como criar para si um corpo sem órgãos**". In Mil Platôs. V. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. v. 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, G e PARNET, C. **Diálogos**. São Paulo. Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. "**O que as crianças dizem**". In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Ed. 34, 2010 (3a edição).

\_\_\_\_\_. **Cinema 1 - Imagem-movimento**. São Paulo: Editora 34, 2018.

\_\_\_\_\_. **Cinema 2 - Imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018

\_\_\_\_\_. **Nietzsche e a filosofia**. São Paulo: N-1 Edições, 2018,

DELIGNY, Fernand. **O aracniano**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Os Vagabundos Eficazes**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

\_\_\_\_\_. **Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la**. São Paulo: N-1/Hedra, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_ **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

\_\_\_\_\_ **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: Editora 34, 2020.

\_\_\_\_\_ **Sobre o fio.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

\_\_\_\_\_ **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FANON, Frantz. Os condenados da Terra. 1968 ed. **Rio de Janeiro, Civilização Brasileira**, 1961.

\_\_\_\_\_ **Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos.** Ubu Editora, 2020.

\_\_\_\_\_ **Pele Negra Máscaras Brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008

FERREIRA da SILVA, Denise. **A Dívida Impagável.** São Paulo: Oficina de Imaginação Política/Living Commons/A Casa do Povo, 2019

FERREIRA, Olga. **BENEDITA: (est)ética de uma escuta na escola.** Trabalho apresentado na XXIV Jornada do Aleph – Escola de Psicanálise “Agressividade e seus destinos”. 08 e 09 de novembro de 2019 em Belo Horizonte. (No prelo).

Fórum Nicarágua. **A pedagogia do dispositivo.** Revista Devires – UFMG v.15, n.1. Belo Horizonte, jan.jun 2018.

Fórum Nicarágua. Do ritmo do outro aos muitos. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2021: 25º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte.** Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021. p. 165-169. [https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo\\_forumdoc\\_bh\\_2021](https://issuu.com/forumdoc/docs/catalogo_forumdoc_bh_2021)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin.** Ed. 34, 2014.

\_\_\_\_\_ **O que significa elaborar o passado?** In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **LEMBRAR ESCREVER ESQUECER.** São Paulo: Editora 34, 2006. Cap. 7. p. 97-105.

\_\_\_\_\_ **Documentos da cultura: documentos da barbárie.** Ide (São Paulo), São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062008000100014&lng=pt&nrm=iso) Acessos em 14 jul. 2022.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência.** São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. (p. 370)

GUINZBURG, Carlo. **De A. Warburg a E.H.Gombrich: Notas sobre um problema de método.** In: \_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989



HALBERSTAM, Jack. **A arte Queer do fracasso**. Recife: Cepe Editora, 2020.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a Educação como prática de liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla- São Paulo. Editora Martins Fontes, 2013.

IMARISHA, Walidah. **Reescrevendo o futuro: usando ficção científica para rever a justiça**. Oficina de Imaginação Política – 32a Bienal de São Paulo: São Paulo, 2016. Tradução: Jota Mombaça.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Editora Companhia das Letras, 2019.

LACAN, Jacques, 1901-1981. **O Seminário, livro 23: o sinthoma**, 1975-1976/Jacques Lacan; texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [tradução Sergio Laia; revisão André Telles]. - Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Campo Freudiano no Brasil) Tradução de: Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XXIII: Le sinthome (1975-1976) ISBN 978-85-7110-987-2

LAPOUJADE, D. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 Edições, 2015

LE GOFF, Jacques. **Memória**. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

LEAL, Dodi. A arte travesti é a única estética pós-apocalíptica possível? Pedagogias antiCISTêmicas da pandemia. **Pandemia Crítica**, n. 094.

MAIA, Paulo. Mortos e a câmera. In: ASSOCIAÇÃO FILMES DE QUINTAL (Brasil) (Ed.). **Forumdoc.BH.2019: 23º festival do filme documentário e etnográfico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2029. p. 17-49.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças: poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARTINS, Leda Maria. **A oralitura da memória**. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_ **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Editora Cobogó, 2021.

MATTIUZZI, Musa Michelle; MOMBAÇA, Jota. **Carta à leitora preta do fim dos tempos**. In: SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018

\_\_\_\_\_ **Necropolítica**. Melusina, 2020.

\_\_\_\_\_ Políticas da Inimizade. São Paulo. N-1, 2021.

MEDRADO, Arthur; DINIZ, Margareth. APOSTA CONTEMPORÂNEA DE PESQUISA-INTERVENÇÃO. **Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais**, v. 6, n. 1, p. 102-120, 2020.

\_\_\_\_\_ Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas. **Humanas & Sociais Aplicadas**, v. 10, n. 28, p. 98-113, 23 jun. 2020  
<https://doi.org/10.25242/8876102820202016>

\_\_\_\_\_ OLHARES (IM)POSSÍVEIS: As fronteiras e questões do cinema em pesquisas no campo da educação. Passeur, saber-vagalume e imagens-sintoma que podem emancipar. **INTERFACES DA EDUCAÇÃO**, 13(37).  
<https://doi.org/10.26514/inter.v13i37.4529>

MEDRADO, Arthur. Sobre os grupos, as imagens e a desautomatização dos gestos. In: ALVARENGA, Clarisse. Aprender com Imagens: práticas audiovisuais em escolas da região metropolitana de belo horizonte e da terra indígena Xakriabá. Belo Horizonte: Lapa - Laboratório de Práticas Audiovisuais, 2022. p. 250-280.

MELO, Thalita Motta. **O mais profundo é a festa: cartografias dos jogos performativos e da carnavalização em belo horizonte após a praia da estação**. 2019. 345 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MIGLIORIN, Cezar. **Eu sou aquele que está de saída: dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo**. 2008. 292 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

\_\_\_\_\_ As manifestações de 2013: revendo Doméstica, O som ao Redor e A Febre do Rato. Revista GEMInIS, [S. l.], v. 4, n. 3, p. 35–47, 2013.

\_\_\_\_\_ [et al] **Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos**. Niterói: Editora UFF, 2014

\_\_\_\_\_ **Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento**. In: GONÇALVES, Osmar (org.). Narrativas Sensoriais. Rio de Janeiro: Editora Circuito. 2014

\_\_\_\_\_ **Inevitavelmente Cinema: Educação, política e mafuá**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2015.

\_\_\_\_\_ **Cinema e clínica: notas com uma prática**. Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, ago. 2020. Disponível em:  
<https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130>. Acesso em: 12 fev. 2020.

\_\_\_\_\_ [et al] **Cinema de grupo: notas de uma prática entre educação e cuidado.** Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 159-164, 21 dez. 2020.

MiGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar.** Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.** Ed. ufmg, 2003.

MIZOGUCHI, Danichi Hausen. **Amizades contemporâneas: inconclusas modulações de nós.** 2013. 220 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Psicologia, Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MOMBAÇA, Jota. MATTIUZZI, Musa Michelle. "Carta a leitora preta do fim dos tempos". In: **A dívida impagável.** São Paulo: Edição Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva,** 2020. Disponível em <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoJ7Xs8Dgp6.pdf>. Acessado em 20 de novembro, 2020.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora.** Editora Cobogó, 2021.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta** (Parte I). Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra travessia - n. 15 - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Quilombismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, Rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

PARENTE, André, de Carvalho, VICTA, **Entre cinema e arte contemporânea.** Galáxia, 2009, (Junio-Sin mes) : [Fecha de consulta: 6 de agosto de 2019. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=399641243003>

PELBART, Peter Pál. Por uma arte de instaurar modos de existência que "não existem". In: Bienal de São Paulo. (Org.). **Como falar de coisas que não existem. 1ed. São Paulo: Bienal de São Paulo,** 2014, v. 1, p. 250-265.

\_\_\_\_\_ Por uma arte de instaurar modos de existência. \_\_\_\_\_. **O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento. 2ª Ed. São Paulo, SP: n-1 edições,** p. 391-419, 2016.

\_\_\_\_\_ **Ensaio do Assombro.** São Paulo: N-1 Edições, 2019.

\_\_\_\_\_ (2020). Contra os limites da linguagem, a ética da imagem. *Veritas (Porto Alegre),* 65(2), e37090. Recuperado de <https://puhrs.homologacao.emnuvens.com.br/veritas/article/view/37090>

PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens**. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_ **O inconsciente estético**. São Paulo: EXO/34, 2009.

\_\_\_\_\_ **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO/34, 2009.

\_\_\_\_\_ (2011). A Comunidade Estética. REVISTA POIÉSIS, 12(17), 169-187. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1217.169-187>

\_\_\_\_\_ **O Destino das Imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_ **Tempos modernos arte, tempo, política**. São Paulo: n-1, 2021.

RIBEIRO, Cintya Regina. "Pensamento do fora", conhecimento e pensamento em educação: conversações com Michel Foucault. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 37, n. 3, p. 613-628, set. 2011.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

SAFATLE, Vladimir. **Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação**. Autêntica Editora, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia usp**, v. 27, p. 49-60, 2016. SILVA, Denise Ferreira da. A dívida impagável. *São Paulo: Edição do autor*, 2019.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **PERFORMANCE**. 2011.

TOLEDO, Sandra Alvarez de. Prefácio para a edição francesa. In: DELIGNY, Fernand. **O aracniano**. São Paulo: N-1, 2018. p. 7-11. (p.11)

VILELA, Raquel Augusto Satto. **A encruzilhada da educação audiovisual [manuscrito]: tempos e espaços Olhares (Im)Possíveis**. 2022. 255f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2022.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**Vídeo:**

LEMBRAR daquilo que esqueci. Direção de Castiel Vitorino Brasileiro. Realização de Castiel Vitorino Brasileiro, Roger Ghil, Rodrigo Jesus, Tatiane Loureiro Brasileiro e Iaia Rocha. Coordenação de Castiel Vitorino Brasileiro. Vitória, 2020. (20 min.), Vídeo Documentário Digital, son., color. Disponível em: [https://castielvitorinobrasileiro.com/vid\\_lembrardaquiloqueesqueci](https://castielvitorinobrasileiro.com/vid_lembrardaquiloqueesqueci). Acesso em: 15 maio 2020.

Ano 2020 | forumdoc.bh.2021 - <https://www.youtube.com/watch?v=1qkSfq9AVYU>

**Site:**

<https://projetoafro.com/editorial/entrevista/conversa-com-artista-yhuri-cruz-e-a-ressignificacao-dos-simbolos/>

## Caderno de Imagens

## **Anexo: Arquivo de impressão postais**

## Caderno de Imagens

Parte 1: Bairro Pocinho pelo olhar do grupo.





















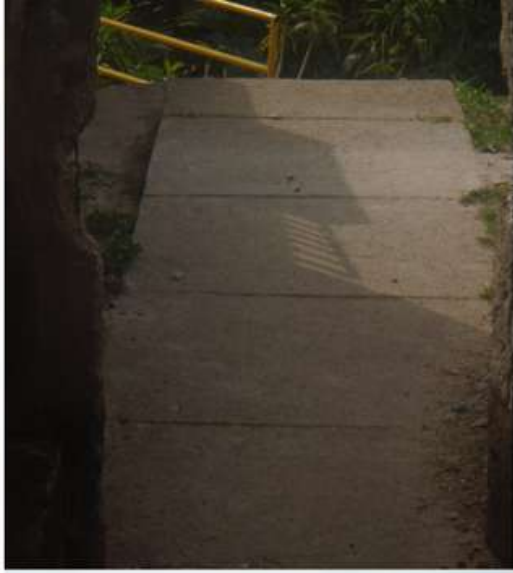


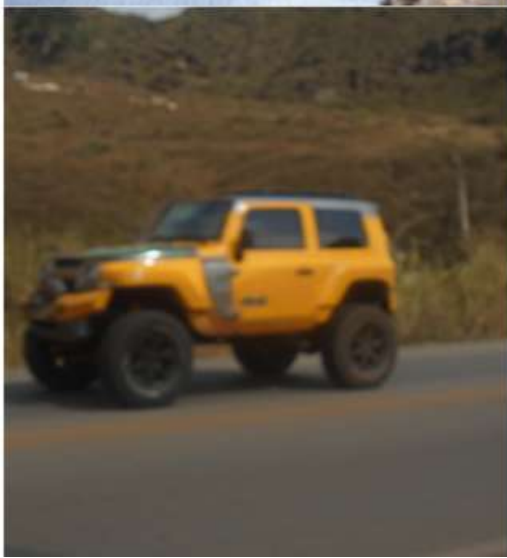
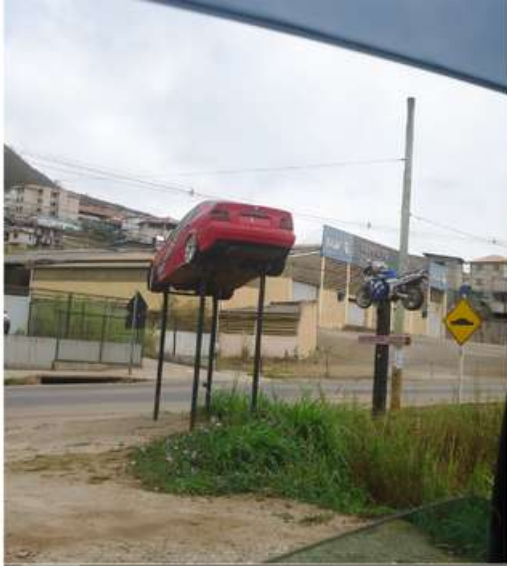






















































## Caderno de Imagens Parte 2 : Nós

































































































## Caderno de Imagens

### Parte 3 : Fazer Cinema para cuidar da Horta



































Ouro Preto - MG



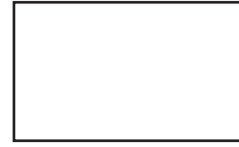
Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



“Tirei a foto na quinta-feira à tarde,  
na casa de Júnio, com o telefone.”

---

---

---

---

---

---



---

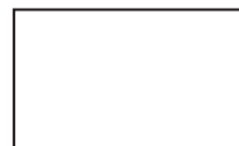
---

---

---

---

---



“Eu tirei essa foto porque eu gostei  
muito dos carros velhos.”

---

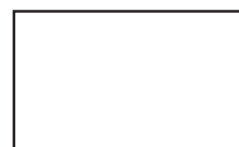
---

---

---

---

---



“Tirei a foto no telefone, na tarde de  
quinta-feira, da casa de Gustavo,  
porque é bonita.”

---

---

---

---

---

---



Ouro Preto - MG




Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



“Eu tirei a foto da central porque, para mim, é interessante. Eu passo todos os dias lá, no caminho da escola para casa. Eu tirei a foto no telefone do professor Arthur. O nome do nosso projeto se chama Olhares (Im)Possíveis, e os nomes dos professores são Emerson, Arthur, Karen, Adriano, Evelin, Raquel e Raíssa. O trabalho é muito legal, eu gosto muito.”

---


---

---

---

---

---



---


---

---

---

---

---



“Tirei foto do bar, quinta-feira à tarde, no bar de cima, no telefone, porque é do Zezé, meu avô.”

---

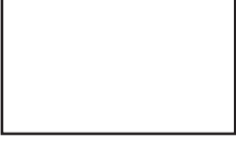
---

---

---

---

---



---

---

---

---

---

---



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG




Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG

"Só bomba."

André



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Bruna



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Gabriel



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Ingrid



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Henrique (Dolly)



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).


"Correr muito e fazer gol!"

Gustavo



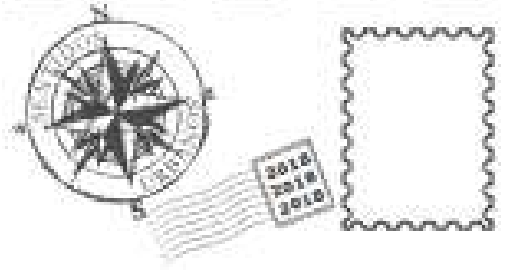
Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Bruno



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

July



Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olhares Impossíveis na Escola Estadual de Ouro Preto (Polivalente).

Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG

Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG

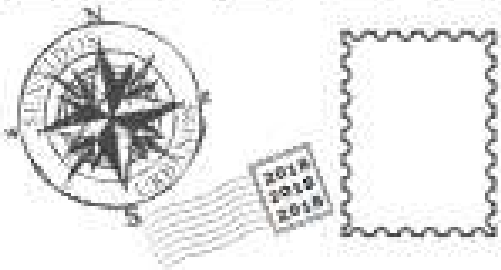


Ouro Preto - MG



Ouro Preto - MG

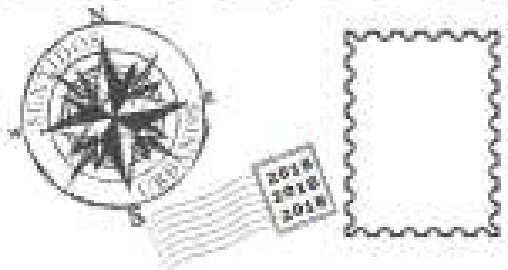




Luís

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



Leticia

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



Denise

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



"Nunca sinto falta nos momentos em grupo, até porque no coletivo todos são iguais. Na vida eu vi muitas coisas, coisas de gente, mas de repente não dá."

Priscila

Four horizontal lines for writing

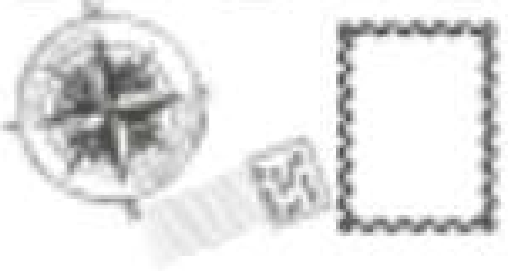
Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



"Nunca foi tanta vontade de ir embora"  
Gisela

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



Vanessa

Four horizontal lines for writing

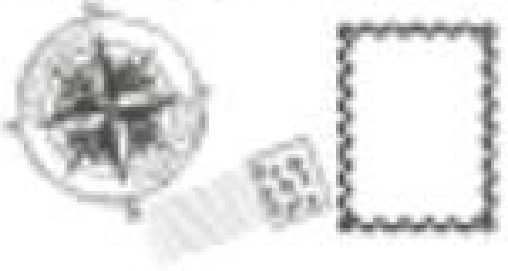
Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



"Se lembra"  
Priscila

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).



"Se lembra"  
Priscila

Four horizontal lines for writing

Cartão postal desenvolvido por crianças durante a oficina Olfato e Imagem na Escola Estadual de Duas Freixas (Palmeiras).