

# Cinema e clínica: notas com uma prática

## Cinema and clinic: notes on a practice

Cezar Migliorin<sup>1</sup>

1 Psicoterapeuta e professor - Universidade Federal Fluminense

**Resumo:** O artigo é mobilizado pela experiência da prática com a produção de imagens em grupos de trabalho não-profissionais. Investigamos as possibilidades dessas experiências participarem de processos subjetivos - necessariamente individuais e de grupo. Para tal, percorremos duas linhas de investigação. A primeira está ligada às potências da imagem como instauradoras de experimentações consigo e com o mundo. A segunda, ligada aos próprios processos subjetivos em seus aspectos maquínicos. A aproximação entre essas duas linhas nos permite pensar o cinema e suas implicações com relações de cuidado e suas possibilidades clínicas.

**Palavras-chave:** cinema; clínica; imagem; cuidado; montagem

**Abstract:** The article is mobilized by experience of the practice with the production of images in non-professional work groups. We investigate the possibilities of these experiences participate in individual and group subjective processes. To conduct this, we go through two lines of research. The first is linked to the powers of the image as possibilities of experiences with oneself and with the world. The second, linked to the subjective processes themselves in their machinic aspects. The approximation between these two lines allows us to think of cinema and its implications with care relations and its clinical possibilities.

**Key words:** cinema; clinic; image; care; montage

Utopias coletivas, militâncias, psicoterapia institucional. Sempre é necessário um lugar que permita viver e encontrar o outro.

Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon

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

P. Pal Pelbart sobre Fernand Deligny

## DESVIO

Imagine um grupo com 8 a 18 pessoas participantes que se reúne semanalmente para ver imagens ligadas a uma certa história do cinema, mas sobretudo, imagens feitas pelos próprios membros do grupo: professores do ensino básico de idades e disciplinas muito diversas, jovens estagiários de curso de cinema e/ou psicologia e professores universitários de cinema. Eis o relato de um desses encontros:

Nesse dia criamos um dispositivo<sup>2</sup> muito simples. Cada um de nós teria que, de uma semana para a outra, levar cinco fotos marcadas pela ideia de *Desvio*. Se não digo que o desvio é um tema, é proposital. Nosso objetivo era abrir a possibilidade de pensar a imagem não como uma representação de um desvio, mas como parte ou produtora de um desvio. No limite, esse desvio poderia estar na própria imagem. Anunciamos o dispositivo e ele deveria ser realizado para a semana seguinte. Esse intervalo é parte do processo. “Passei uma semana desviando”, nos disse uma professora quando retornou com as cinco fotos. Uma outra nos relatou que pela primeira vez entrou em uma rua que há dez anos tinha curiosidade de entrar. Um jovem nos narra: “Olhei muito para o meu corpo”. “No meu prédio, resolvi parar em um andar antes do meu e pedi para fotografar o vizinho” conta outro participante. Uma imigrante, chegada no Rio de Janeiro há 3 meses conta: “estava triste com a cidade, achando-a antipática e violenta, depois desse trabalho minha relação com o Rio de Janeiro está diferente, muito melhor”.

---

2 a) Para uma definição sucinta de dispositivo, podemos dizer que é um conjunto de regras para a realização de exercícios com imagem e som. Uma tentativa de definição aparece em um artigo de 2005 e, de alguma maneira, ainda válida: “O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia, etc) e seus meios. O dispositivo pressupõe duas linhas complementares; uma de extremo controle, regras, limites, recortes e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões.” (MIGLIORIN, 2005, p. 1)

b) Ainda, sobre os dispositivos, ver Cadernos do Inventar, 2016.

c) Na aproximação que aqui fazemos com Deligny, podemos pensar o dispositivo menos como um método e mais como um “produtor de circunstâncias”.

O dispositivo se constitui assim como um mobilizador de uma atenção singular e especial durante a semana, um desfuncionalizador do cotidiano, um disparador de possibilidades de desvios inventivos, um interventor na vida social, uma linha estendida ao outro. Percebíamos que, tão ou mais importante que as imagens levadas para o grupo, era essa presença do dispositivo durante a semana que alterava a própria experiência sensível do cotidiano, fazendo do território e do que é conhecido um experimentável, um pensável com eventuais suspensões das sobrecodificações.

Quando as imagens retornam ao grupo, são organizadas de maneira que, ao serem exibidas, não sabemos quem as produziu. Essa decisão parece causar espanto, sobretudo quando fazemos essa aproximação com a clínica, uma vez que enfatiza a desindividualização que esse processo inventivo com o grupo pressupõe. Essa opção coloca as imagens imediatamente como parte do grupo, como se elas pertencessem a todos. Apesar de serem exibidas de forma anônima, o sujeito não está eliminado. Podemos dizer que o processo se completa nesse retorno, na forma como o compartilhamento da imagem retorna ao sujeito no momento em que este participa, em grupo, do ver, sentir e falar sobre a imagem. Ao vermos as imagens sem individualizá-las, podemos falar de uma experiência, de um desacordo entre o que imaginei ao fotografar e o que o mundo vê; os efeitos que as imagens têm sobre o outro. Essa experiência evidencia a ausência de uma linha reta que vai do enunciado, da imagem, ao espectador. Experimentamos a fissura entre a minha expressão e o outro.

As imagens ganham assim um caráter mediador excessivo às partes, sujeitos e realidade. Ou seja, diante das imagens, nos damos conta de que criamos algo que ultrapassa nossas intenções, nossos discursos. Ultrapassa também a própria realidade retratada – a rua, o vizinho - uma vez que esta é recebida de maneiras que provocam o trabalho afetivo e intelectual de quem as recebe. Trabalho sobre si e sobre o mundo.

## INTRODUÇÃO

Há sete anos, quando começávamos trabalhos e pesquisas na interface entre cinema e educação, organizando metodologias, criando material de trabalho para professores, oferecendo oficinas e formação, a centralidade de nossa prática residia em algo que não sabíamos nomear com segurança, mas que chamávamos de “uma experiência de mundo potencializada pelo cinema”<sup>2</sup>.

---

2 Uma boa parte das bases teóricas e das experiências desses anos está em MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

Esses trabalhos se desdobraram para uma prática de cinema com grupos não-profissionais baseada em cinco decisões teórico-práticas. 1) Trata-se de agir com o cinema: filmar, montar, escrever e ver junto o que se fez. 2) O filmar é pautado pelo campo do documentário e do cinema experimental, aqueles que pedem uma relação forte com a realidade e com a alteridade. 3) Não partimos do texto ou de discursos, mas da imagem, do criar com a realidade. 4) Trabalhamos com regras muito simples, que qualquer um pode realizar: dispositivos. 5) Em grupo vemos o que produzimos, sem necessariamente identificar quem filmou o quê<sup>3</sup>. De maneira esquemática, assim a prática se organiza. Essa prática, que chamaremos (provisoriamente) de *agir-imagem*<sup>4</sup>, e sua dimensão clínica é o que pretendemos traçar aqui.

Não se trata aqui de ler a clínica com o cinema nem vice-versa, mas, fazer uma aproximação em que os limites mesmo de um e outro sejam esgarçados, vazados<sup>5</sup>. Essa transdisciplinaridade já acontecia em nossos trabalhos com cinema e educação, um forçando os limites do outro. A reflexão que aqui avançamos, dando ênfase às ressonâncias entre cinema e clínica, está diretamente ligada a projetos de extensão e pesquisa que acontecem em trabalhos distintos. 1) Oficinas breves – entre 10 e 40 horas – realizadas com professores na Universidade Federal Fluminense e em vários estados do país, ligadas ao Projeto *Inventar com a Diferença*; na Bolívia – Universidade Maior de San Andrés (UMSA) e no Chile – Universidade do Chile. 2) Grupo de trabalho com professores-cineastas em encontros semanais na UFF<sup>6</sup>. 3) Grupo de trabalho misto formado por estagiários do Serviço de Psicologia Aplicada (SPA) da UFF, estagiários da licenciatura de cinema da UFF e usuários do SPA. 4) Grupo semanal com pacientes e não pacientes da Casa Jangada,

---

3 O cuidado na *agir-imagem* é ainda inseparável de um *ver junto* – momento fundamental nas práticas que fazemos. Vemos juntos as imagens produzidas sem necessariamente identificar autores. Tentamos, por instantes, ver a mesma coisa e fazer da imaginação uma força que atravessa não apenas o indivíduo, mas o *estar junto*. Trata-se de viver o esforço de manter a singularidade do que vemos ao mesmo tempo em que vemos a mesma coisa, as mesmas imagens. Douglas Resende, atento a essa prática em produções coletivas, escreve: “ver juntos não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível – o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam aquele espaço e produzem um movimento nele.” (RESENDE, 2016, p. 58–59)

4 Emprestamos aqui a ideia do agir de Fernand Deligny. Como nos lembra Peter Pal Pelbart: “Deligny evoca o agir, no sentido muito particular de gesto desinteressado, de movimento não representacional, sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, em traçar, em pintar, no limite até em escrever.” Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem” (PELBART, 2014, p. 253). Ou, como coloca Pascal Sévêrac: “agir, este é intransitivo: age-se, e é tudo; age-se para nada; em uma atividade não-significante que pode parecer absurda aos olhos daquele que faz questão de “semelhantizar” e busca, a todo custo, a que tudo isso pode levar. (SÉVÉRAC, “L’agir au lieu de l’esprit”, p. 261, tradução livre de Adriana Barin de Azevedo)

Em seu artigo “Camerar”, Deligny escreve: Camerar consistiria em “respeitar o que não quer dizer nada, não diz nada, não se endereça, dito de outra forma, escapa à domesticação simbólica”. (DELIGNY, 2017, p.1742 – Tradução nossa)

5 Podemos acompanhar Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros e falar de uma aproximação transdisciplinar entre cinema e clínica. A “relação que se estabelece entre os termos que se intercedem é de interferência, de intervenção através do atravessamento desestabilizador de um domínio qualquer (disciplinar, conceitual, artístico, sócio-político, etc.) sobre outro.” (PASSOS & BARROS, 2000, p. 77).

6 No final de 2019 o grupo completou dois anos.

espaço terapêutico no Rio de Janeiro.

É dessa paisagem, ainda instável e plena de fragilidades, que trataremos nas próximas páginas.

## IMAGEM

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

Fernand Deligny

Pensemos o presente. Podemos dizer que vivemos uma exacerbação *da sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2003) em que os processos subjetivos são alterdirigidos, como expõe Paula Sibilia em *O show do eu* (2008). Ser é entender-se como imagem. Imagem que se apresenta ao outro, que se vende, que pode ser manipulada, alterada, virtualizada. Um *eu-photoshop* constitui a subjetivação contemporânea. Do físico à memória, das sensações às paixões, o eu se faz com sobreposições de filtros, alterações de cor, contraste e novas montagens. Não se tem uma história, escreve-se sempre a partir do zero a história que queremos para nós. Se reinventar é a palavra de ordem. Crie! *Eu-avatar*, com novas customizações que só dependem de um pouco mais de dinheiro. Construir uma imagem de si não é exclusividade das marcas, das celebridades ou dos políticos, mas de cada um, das mãos que são maquiadas no pós-parto aos exemplos de sucesso que, descolados da produção, são apenas imagens, caras sem rosto. Quanto mais a *era narcísica* acentua a centralidade do eu, quanto mais o hedonismo organiza os processos subjetivos, mais o eu parece incerto, dependente de estímulos e *inputs* cotidianos que reafirmem sua existência.

Se essa subjetivação contemporânea guarda tal relação de intimidade com as imagens, etendemos bem do que falamos: vivemos e presenciamos cotidianamente tais processos. Se essa intimidade fala com precisão dos processos contemporâneos, será que ele fala também das imagens? Serão as imagens isso? Tão atreladas ao espetáculo, tão desconectadas da materialidade e dos corpos, distantes do outro que sofre, do eu que sofre dentro ou fora das hipermodulações da subjetividade contemporânea. Não seria a imagem, pelo contrário, uma forma privilegiada de conexão com o mundo, uma linha que vai do sujeito ao outro, não como julgamento, mas como interesse sensível e intelectual por aquilo que não sou eu? Poderiam as imagens efetivamente trazer mundos que interroguem e sensibilizem o espetáculo em que o eu se modula? Seriam as imagens operadores transversais à maquinaria em que os processos subjetivos se dão, não apenas atreladas ao espetáculo, mas complexificadoras desses processos?

Jean-Louis Comolli é dos autores que mais insistiu na possibilidade da imagem não

fazer coro com o espetáculo, sobretudo aquela ligada ao documentário. Passo-lhe a palavra: o mundo ainda escapa, coisa impressionante, aqui ou ali, à proliferação dos espetáculos, e o cinema documentário é o primeiro a dar testemunho dessas escapadas e dessa teimosia: é preciso mostrar o horror? Em como, e até aonde? Como representar os processos lentos, invisíveis, as transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias? Como mostrar o trabalho, suas temporalidades, suas durações que escapam ao divertimento? (COMOLLI, 2008, p. 10)

O senso comum talvez associe o cinema documentário a filmes em que especialistas corroboram a tese do filme com o auxílio de imagens de arquivos. Em nosso caso, nos associamos a toda uma tradição do documentário poético, experimental e não objetificante<sup>7</sup>. Sem abandonar a realidade ou um ímpeto de verdade, suas escrituras não são necessariamente verídicas. Sem interromper o mundo que se desdobra à revelia do cinema, os filmes entram em tensão inventiva, criando desvios, personagens, dispositivos, montagens para que o mundo chegue com mais intensidade à imagem, para que a imagem se faça no roçar com a verdade.

Nas últimas duas décadas, diversos autores, no Brasil e no exterior, produziram longamente em torno dessa potência da imagem, sobretudo quando ligada, de alguma maneira, a uma certa relação indicial com a realidade. O historiador da arte, George Didi-Huberman, discute as possibilidades das imagens do holocausto, atento para a tensão que as imagens trazem para outras imagens, outras fontes, outros testemunhos. Em uma certa lógica godardiana, a imagem é força conectiva. “Trata-se de colocar o múltiplo em movimento, de nada isolar, de fazer surgir hiatos e analogias, as indeterminações e subdeterminações à obra” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 155) A aposta é forte, em um mundo em que tudo parece dado e explicável, ou como diz Comolli, “Nossas vidas estão roteirizadas” (COMOLLI, 2008), a imagem é o que racha, o que abre espaços de não saber, de dúvida, de silêncio. Mas, faz isso com sua possibilidade de trazer para o quadro e para a montagem o que estava isolado, o que não fazia parte de um mesmo campo. Como se a imagem guardasse a potência transdisciplinar, transdiscursiva, não apenas por que coloca uma multiplicidade de afetos e discursos em contato, como força os limites dos dizíveis e dos sensíveis, não para tudo tornar visível, não para trazer do fundo o que se supunha escondido, mas para ser produção – de conhecimento, de afetos e mistérios – com o que há.

Uma imagem demanda o outro. Mas, ao mesmo tempo que é esse braço estendido a uma alteridade, é também uma distância, um buraco. Na imagem o outro não chega inteiro. Ele é criado com a imagem. Na distância entre imagem e outro, uma fenda a-significante se abre. É nessa fenda que o espectador e mundos possíveis se inscrevem. O espectador é

<sup>7</sup> Realizadores e realizadoras importantes em nossos trabalhos, de onde não cansamos de nos apropriar de novos dispositivos: Jean Epstein, Alberto Cavalcante, Dziga Vertov, Jean-Luc Godard, Agnes Varda, Jean Rouch, Johan Van der Keuken, Helena Solberg, Glauber Rocha, Frederick Wiseman, Stan Brakhage, Cao Guimarães, Santiago Alvarez, Ignacio Agüero, Andréa Tonacci, Bill Viola, Michael Snow, Sophie Calle, Eduardo Coutinho.

um operador na virtualidade da imagem inscrita no real. Estranho paradoxo, a imagem pode existir no momento em que algo nela não se torna imagem.

A imagem-movimento, como trabalhou Deleuze, aqui retoma todo seu sentido. Para Deleuze, a imagem-movimento não representa o movimento, mas é o movimento em si. Imagem que exprime e é parte de uma mudança do todo. Em seus dois livros sobre cinema, Deleuze não deixa de realizar um embate com a linguagem para levá-la ao limite e fazer surgir as imagens óticas e sonoras puras, como vimos em *Imagem-tempo* (2005). Tais imagens não se prolongam em ação nem são induzidas por uma ação. Elas devem permitir apreender algo intolerável, insuportável, que excede nossas capacidades sensório-motoras. O acontecimento é imagético-subjetivo. Empurrada para o seu limite, a linguagem que nos ordena, organiza, localiza, define, permite se encontrar no abismo que se abre com a imagem. Na beira do colapso do dizível, surge o mar, o céu e o olho sensível que não sabe onde um começa e o outro acaba. O *agir-imagem* chegou ali onde o mundo conhecido não mais antecede a imagem e a intensidade da ausência de meios para falar e dizer o que é, o que vemos, ou o que se passa, convoca o sujeito nos limites do que ele é. Centrado na cinefilia francesa e em um contexto em que a produção de imagens não era feita largamente por todos, como hoje, Deleuze não percebeu que a imagem-movimento ganhava todo seu sentido no momento em que ela tornava-se um *agir-imagem*.

Se desejamos o movimento, se buscamos entrar na variação do todo, ali onde os processos subjetivos se forjam, não podemos buscar os pontos fixos, as estabilidades, mas, como os surfistas, escorregar nas dobras que não nos pertencem (DELEUZE, 1983); abrir a lente e entrar nas correntes de vida, nas vibrações entre humanos e não humanos. Bergsonianamente falando, trata-se de fazer da percepção e da afecção, um movimento. Entre imagens e corpos se inscreve o movimento que é do sujeito e do mundo.

## PROCESSOS SUBJETIVOS

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

a-significante – com poderes e tecnologias constituintes desses processos<sup>8</sup>. Fazemos então o esforço de entender um processo subjetivo não centrado em um sujeito, mas como um conjunto aberto de afetos, forças, discursos e materialidades que constituem o que somos e com o que lutamos. Os processos subjetivos maquinam, funcionam. “A máquina é um conjunto de vizinhança homem-ferramenta-animal-coisa.” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 84) A maquinação é primeira no processo subjetivo. Ela é antes mundo que família, antes os sistemas de poder que atravessam a cidade, o trabalho o cotidiano que uma interioridade essencial.

Uma das críticas de Deleuze e Guattari à psicanálise está justamente no seu caráter personológico, centrado no indivíduo e que retorna continuamente à unidade da pessoa, deixando escapar a circulação desses distintos fluxos, separando o humano do planeta. Separando a enunciação humana – fundada na linguagem – das enunciações maquinicas. Em *Caosmose* (2012), Guattari escreve que o inconsciente freudiano é inseparável de uma sociedade presa em seu passado, às suas tradições falocráticas, às suas invariantes subjetivas.

Menos do que discutir a noção de inconsciente, nos interessa o esforço de Guattari em sair de uma centralidade do individuado para pensarmos o surgimento de novas formas de atenção, demandas singulares dos sentidos e do pensamento, experiências estéticas e individuações, que, dirigidas ao maquínico, ampliem as possibilidades de formas de vida.

É interessante notar como psicanalistas de tradição lacaniana mais atentos ao contemporâneo, como Christian Dunker (2015), por exemplo, apresentam hoje o problema da clínica sob a necessidade de lidar com uma economia psíquica, sobretudo pautada pelo narcisismo e por um traço paranoico na relação com o outro, – quem sabe sobre mim é o outro, mas eu nunca sei o que ele sabe. Nessa economia psíquica, o foco no inconsciente freudiano não é suficiente para incorporar os movimentos e processos da subjetividade contemporânea, construída em forte relação com o olhar do outro. Outro esse que não se apresenta como lei, mas como modulador entre aprovação e reprovação das formas de ser, espelhando os sistemas de julgamento e legitimação das máquinas capitalísticas.

É no livro *Mal-estar, sofrimento e sintoma* (2015) que Dunker desenvolve o que ele chama de uma *diagnóstica*. A noção é importante para vermos a torção para uma análise maquinica que o psicanalista faz com a psicanálise. O diagnóstico não acontece sem estar associado a poderes e discursos. Em suas palavras: “um sistema de signos, uma prática de autoridade e uma gramática das formas de sofrimento que são agrupadas

---

8 “Para Cartografar as “linguagens das infraestruturas” e os modos de subjetivação/enunciação maquinocêntrica; devemos seguir o conselho de Guattari, “deixar a linguagem para trás” operando um duplo descentramento: dissociar a subjetividade do sujeito, do indivíduo e até mesmo do humano e parar de considerar o poder de enunciação uma exclusividade do homem e de sua subjetividade”. (LAZZARATO, 2014, p. 58)

em uma unidade regular” (DUNKER, 2015, p. 20). Ou seja, o diagnóstico está fortemente inserido em seu tempo e em seu espaço. Em tal inserção, ele chamará de diagnóstica, foucaultianamente, “a condição de possibilidade dos sistemas diagnósticos” (DUNKER, 2015, p. 20). A diagnóstica permite uma capilarização horizontal do sofrimento individual e de grupo, impossibilitando qualquer “autonomia do patológico”. A abordagem do sofrimento colocada por Dunker tem o mérito de deslocá-lo da profundidade do indivíduo para uma dimensão “maquínica”. Em suas palavras:

Considerar o diagnóstico em psicanálise reconstrução de uma forma de vida envolve tanto a diagnóstica do sujeito como a transversalidade diagnóstica entre disciplinas clínicas (médica, psicanalítica, psiquiátrica, psicológica); tanto a flutuação discursiva dos efeitos diagnósticos (jurídico, econômico, moral) como sua incidência no real das diferenças sociais (gênero, classe, sexualidade). (DUNKER, 2015, p. 24)

Para Guattari, tratava-se não somente de uma nova diagnóstica, mas de uma outra compreensão do inconsciente: inscrito historicamente, sem centralidade da enunciação linguística, maquínico – nem individual nem coletivo, presente como ato, produtivo, “território aberto por todos os lados às interações econômicas e sociais” (GUATTARI, 2013, p. 188), no limite, não centrado no humano, mas de fluxos de signos, fluxos sociais e materiais os mais diversos, distante de uma “sintaxe ou de uma estrutura universal” (GUATTARI, 2013, p. 191). Nos termos de Deleuze e Guattari, trata-se de um inconsciente em devir, não pautado pela representação, ou seja, não afeito a atender modelos que o antecedem, como as polaridades pai/mãe, homem/mulher, falo/castração, lei/transgressão, emprego/dívida ou circularidades – meu país, minha família, meus pacientes.

É dentro desse processo maquínico subjetivo que voltamos às imagens, sua circulação e, sobretudo, o lugar daqueles que em grupo produzem fora de relações profissionais, fora da cristalização representativa ou inscritos em uma “linguagem cinematográfica”. Se são as máquinas capitalistas semióticas que participam da modulação dos processos subjetivos, colocando-os para trabalhar, investindo em suas criações, sensibilidades, formas de vida, funcionamentos, teria a arte em geral e o *agir-imagem* em específico um papel nesses agenciamentos maquínicos constituídos e constituidores dos processos subjetivos, participantes de uma saúde de indivíduos, grupos e mundo?

Nossa hipótese é que para pensarmos as potências político-subjetivas do *agir-imagem*, precisamos ter em mente o movimento maquínico, onde as imagens circulam e produzem formas singulares de percepção, constituintes dos processos subjetivos.

## MAQUINAR, MONTAR

Conhecer, produzir e criar dependem da colocação em relação de elementos materiais e imateriais de naturezas heterogêneas.

Nas experiências não profissionais de grupo, ter uma sequência de fotos como desafio, um “minuto Lumière”, um “filme-carta”<sup>9</sup>, é transitar e experimentar na heterogeneidade maquinação acompanhado do gesto criativo. É montar entre objetos, pessoas, palavras, poderes, afetos, territórios.

A montagem é máquina e por isso não deve estar restrita à colocação de duas imagens em contato, mas ser entendida como gesto fundamental no cinema e nos processos subjetivos em que, pela montagem, se desdobra o sensível e o pensável, produz-se aberturas, continuidades e descontinuidades imprevistas, cria-se aproximações acumulativas, novos territórios existenciais e políticos por meio das associações que se fazem entre signos e matérias. A montagem aqui não está a serviço de uma forma transcendente, como se fosse preciso montar para chegar onde queremos, construir um argumento, armar um corpo. Trata-se antes de explorar a potência do heterogêneo: falar a uma criança, ouvir o homem da rua, acelerar no silêncio, multiplicar as línguas, os gestos, as escutas. Montar como gesto em que se traçam linhas que estabelecem um comum entre o que está distante, sem, entretanto, eliminar a singularidade de cada elemento ou sua potência conectiva, suas possibilidades de novas montagens. Montar para que os montáveis se multipliquem<sup>10</sup>.

Como nos lembra Jacques Rancière em *O espectador Emancipado* (2012), no teatro, no cinema, em qualquer lugar só existem indivíduos que traçam seus caminhos na “floresta de signos” (RANCIÈRE, 2012a, p. 76). O que o *agir-imagem* pode é convidar a esse caminho, apresentar florestas mais complexas, poetizar as conexões e seleções, possibilitar atenções singulares aos sons, aos tons de verde, às texturas das árvores, à umidade do solo. No trabalho do grupo, a montagem torna-se um agenciamento entre as coisas do mundo, na “floresta dos signos”.

Afeita aos processos subjetivos, a montagem está mais próxima do que Lazzarato escreveu com Guattari:

Em um universo maquinação, movemo-nos da questão do sujeito para a subjetividade de tal modo que a enunciação não se refere primeiramente a falantes e ouvintes – a versão comunicacional do individualismo –, mas, sim, a ‘agenciamento complexos de indivíduos, corpos, máquinas sociais e materiais, máquinas semióticas, matemáticas e científicas etc., que são as verdadeiras fontes de enunciação’. (LAZZARATO, 2014, p. 56–57)

9 Tanto o “minuto Lumière” quanto o “filme-carta” são dispositivos trabalhados no Projeto Inventar com a Diferença.

10 Para um trabalho mais aprofundado sobre a montagem como produção de conhecimento, ver: MIGLIORIN, Cezar; BARROSO, Elianne Ivo. “Pedagogias do cinema: montagem”. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, 2016, vol. 43, n. 46, p. 15-28

Não por acaso, é o próprio Lazzarato que nos lembra que a “invenção do cinema deu a ver uma realidade que se expressa sem passar pela representação ou mediação linguística, [...] Não era mais necessário traçar signos e símbolos para mostrar um objeto, seres e relações. A realidade significava a si mesma.” (LAZZARATO, 2014, p. 59). Carece, no entanto, a essa colocação de Lazzarato, uma ênfase no fato de que essa realidade que significa a si mesma é produzida, o que pode soar paradoxal, mas que entretanto se inscreve na própria noção da imagem que sofre e altera o mundo em um mesmo gesto, uma imagem que atravessada pela revolução estética não está atrelada à representação<sup>11</sup>.

Antes de entrarmos na última parte desse artigo, tenhamos em mente que para pensarmos uma clínica em relação com o cinema, precisamos considerar a dimensão maquínica dos processos subjetivos e, também, pensar que a imagem aparece entre uma materialidade do vivido, mas já descolado dele, já divergindo e diferindo do próprio vivido como se na imagem o vivido não pudesse ser separado de um processo imaginativo, de uma relação com uma maquinária que transcende o indivíduo, mas também o mundo que chega na imagem. Filmar e montar é performar o mundo, fazê-lo escorregar em seus alicerces. Como se em meio àquela ordem espetacular em que tudo pode ser julgado como adequado ou não ao imperativo narcisista, uma outra postura viesse a materializar nas imagens essas forças individuais e coletivas que surgem como acontecimentos inesperados, deslocados de um programa ou roteiro. Seria possível, então, pensarmos um *agir-imagem* em que sujeitos e grupos, em relação diferencial com o mundo, sejam afetados pelos seus próprios gestos de captação de forças?

Nosso argumento talvez possa aqui se explicitar. Se por um lado podemos relacionar os processos subjetivos contemporâneos com uma espetacularização paranoica do eu, por outro, é equivocado associar a imagem a essa espetacularização. Tal redução desconsidera os processos e criações com as imagens associados ao cinema e toda sua potência maquínica. Criações essas que, mais que colocar os sujeitos como espectadores das imagens, podem ser pensadas em sua imbricada relação de criação entre os processos subjetivos e as imagens por meio da montagem, da captação de forças e das formas como as imagens recebem e diferem o mundo.

---

11 Sobre a importância da revolução estética para a construção de inconsciente em Freud, ver RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Ed.34, 2009.

## CUIDADO E A HIPÓTESE CLÍNICA

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 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.

(Eduardo Passos, Revista Mesa #5, 2019)

O sujeito que produz e pensa com imagens, vive a experiência de um “eu” que cria mundos e, ao mesmo tempo, tem esse eu rachado, incompleto, dependente do mundo tocado, desenhado pelas relações abertas pelo *agir-imagem*. O próprio grupo precisa ser pensado com essa abertura. Sem nenhuma centralidade identitária, o grupo é sempre furado pela realidade que chega com imagens e sons. No grupo, não falamos sobre o que somos, mas sobre as criações com o que está fora e que nos chega a partir de um plano, uma sequência, um som.

Em um gesto de criação com o que o mundo oferece opera-se uma descentralização ativa do eu. Paradoxo, talvez, em que o sujeito é simultaneamente criador e vítima do mundo-imagem que o gesto cinematográfico constitui. Ou seja, ao filmar o mundo, a tela é invadida por esse mundo, mas essa invasão, que nas câmeras de segurança gera dados e nos espetáculos televisivos gera o desaparecimento de qualquer alteridade, não é feita à revelia dos sujeitos e grupos que a produzem. Os sujeitos agem na imagem e as imagens retornam ao sujeito. Experiência subjetiva não reduzida ao sujeito. A imagem torna-se o epicentro do encontro entre o mundo que recebemos e o mundo que alteramos. O *agir-imagem* é um diferenciar-se com o outro – humano ou não humano. O *agir-imagem* como uma operação de uma descentralização paradoxal – eu que cria / eu que é rachado pelo desfazimento de sua centralidade. Esse criar com o mundo – cinema documental – explicita as potências do sujeito ao mesmo tempo em que faz desabar a centralidade do eu – narcísico, isolado; linha traçada entre o indivíduo e o mundo, com as imagens, impossibilitando o isolamento de um e de outro. Agir sem finalidade, mas estar próximo do agido, da ação, do que se produz, não para interpretar, mas para manter a criação nos processos subjetivos, criações essas transindividuais. Ação que não tem o filme como meta, mas o tecer inventivo com as coisas – languageiras ou não – do mundo.

É especialmente para esse lugar do cinema – que não exclui a representação, as formas de experiência estética, nem o compartilhamento do processo criativo do outro – que nos concentramos. Gostaríamos assim de pensar esse agir como uma experiência que pode ser entendida em um pleno sentido social: individual, estética, ética e política. Uma

experiência que não é a do filmar – apenas – mas do trazer as bases do fazer cinema – com a montagem, com a escuta e mirada – como forma de realizar um gesto pessoal e de grupo em que um mundo comum, não necessariamente harmônico, se desenha.

Assim, se podemos falar no *agir-imagem* como uma relação de cuidado, devemos pensar em um duplo cuidado. Por um lado, o grupo que faz cinema é cuidado, se cuida nessa relação com o grupo, cria formas não identitárias de estar junto e no desenvolvimento de suas capacidades emocionais, afetivas e intelectuais. Um agir em grupo que constitui um território que permite a desterritorialização. Cuidar-se no grupo como forma de permitir e potencializar o que podemos. O *agir-imagem* seria então um fazer individual e compartilhado em que, na constituição de grupos, um cuidado se esboça. Um cuidado que pode se efetivar nas formas como os processos subjetivos são tocados pela circulação de afetos e forças que a criação permite em grupos e sujeitos. A centralidade da criação se desdobra entre o fazer cinema e o fazer vida. A arte e a vida não se confundem, mas ambas demandam a mesma intensidade criativa. (GUATTARI & ROLNIK, 1986). Diria que aqui, arte e vida não se confundem, mas a criação sim.

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. Trata-se de filmar, fotografar, gravar mobiliza uma atenção, uma escuta sensível. Tal gesto entrega ao mundo uma atividade, mobiliza nossa atenção no movimento do mundo. E, ao criar com esse mundo, é um duplo assujeitamento que se desfaz; do mundo como objeto inerte do cinema e do cinema ante ao mundo, já que esse o transforma. Escuta ativa, que em um segundo momento demanda o grupo para prolongar as reverberações desse agir no mundo e ser agido por ele. Cadeias de escuta ativa abrem o grupo às formas de cada sujeito ver e inventar com o que vê e ouve. Um cuidado consigo e com o outro.

Esse cuidado em nada se confunde com um crescimento de representação, como se ao mundo a representação faltasse. Não se trata de dizer mais. Como coloca Comolli, felizmente “nem todas as luzes do espetáculo colocaram fim à obscuridade do mundo” (COMOLLI, 2008, p. 188). Cuidar é garantir a incompletude do outro, a vertigem da alteridade. César Guimarães, interessado em um duplo papel das imagens, escreve: “Se as imagens podem criar um comum entre os espectadores é porque ela liga os separados sem preencher a distância que se abre entre eles” (GUIMARÃES, 2015, p. 48) O *agir-imagem* conecta o que estava separado e ao mesmo tempo impossibilita uma estabilidade, uma unidade, como se ao conectar duas coisas – uma história e uma música, uma informação e uma cor, um sujeito e uma rua – aumentassem as possibilidades de novas conexões, de novas montagens que expressam e permitem novas relações cognitivas e afetivas. Cuidar é tornar o mundo montável.

Aproxima-nos do final dessas notas e, para isso, podemos imaginar que se a imagem estabelece uma relação de cuidado com o mundo, esse cuidado passa por três dimensões inalienáveis: 1) A imagem dá a ver algo, trazendo o que se viu para um mundo comum. 2) O dar a ver é inseparável de uma forma sensível com que essa visibilidade se configura. 3) A imagem racha o visível, produz rasgos, cortes, fraturas, vazios. A imagem exige daquele que faz e daquele que a vê um trabalho sobre si e sobre o mundo.

As relações de cuidado que aqui explicitamos estão presentes nesse agir não funcionalizável e experiencial em que a imagem opera como dispositivo de intensificação e poetização de sujeitos e grupos com as coisas do mundo. Em um híbrido cinema/clínica que não apaga as diferenças, pensemos em um processo que se forja não a reboque dos sintomas, mas na saúde que se faz no fugidio nó entre eu, outro e criação e as aberturas de mundo e possibilidades de vida experienciáveis nesse encontro.

Como disse certa vez Andrea Tonacci<sup>12</sup>, um problema central do documentarista é conseguir andar no ritmo do outro. Gesto cinematográfico: engajar o corpo que filma no modo de vida do outro, não para dar razão – como tantas vezes afirmou Eduardo Coutinho – mas para dedicar uma atenção – intelecto-afetiva – que permita uma experiência na forma de ser do outro, experiência só possível se atravessada por uma poética, uma não intencionalidade. A imagem é assim um dispositivo de aproximação e experiência com as forças do mundo. Forças essas que deslocam os sujeitos e os grupos que se engajam nesse movimento, ritmo, gesto, vida do outro: diferença. Na imagem, a unidade entre dois corpos – filmado e filmador – não apaga a singularidade. O cinema na clínica ensaia um mundo comum em que as singularidades operam como forças aberrantes que não cessam de perturbar qualquer estabilidade deste comum. O *agir-imagem* se estabelece como conexão com *o mundo que está aí* e a diferença, como expressão singular e captura de forças, como realidade do mundo e mudança, como política em que o sujeito se apresenta engajado em um cuidado de si e do mundo – gestos inseparáveis. A clínica como um caminho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

---

12 Encontro da Socine, 2011 Rio de Janeiro – Seminário Cinema, estética e política.

DELIGNY, Fernand. Fernand Deligny œuvres. **Édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo**. Paris: Les Éditions L'Arachnéen, 2017.

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

\_\_\_\_\_. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

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

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

DUNKER, Christian I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre-muros**. São Paulo: Boitempo, 2015.

\_\_\_\_\_. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GODARD, Jean.-Luc. **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Tome 2: 1984-1998. ed. Alain Bergala. Paris: Cahiers du Cinéma, 1998.

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

\_\_\_\_\_. **Qu'est ce que l'écophilosophie?**. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2013.

\_\_\_\_\_. **L'inconscient machinique**. Essai de schizo-analyse, Paris, Recherches, 1979.

GUIMARÃES, César Geraldo. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco-Pós**, 2015, vol. 18, no 1, p. 45-56

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

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. In: **Narrativas midiáticas contemporâneas**. Livro da XIV Compós/2005. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 82-94

\_\_\_\_\_. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. Azougue Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_; PIPANO, I.; GARCIA, L.; MARTINS, I. M.; GUERREIRO, A.; NANCHERY, C.; BENEVIDES, F. **Cadernos do inventar: cinema, educação e direitos humanos**. Niterói: EDG, 2016.

MIGUEL, Marlon Cardoso Pinto, 2016. **Doctorat d'Arts Plastiques et de Philosophie, A la marge et hors-champ - L'humain dans la pensée de Fernand Deligny**. Paris 8/UFRG: p. 268.

PASSOS Eduardo e BENEVIDES DE BARROS, Regina. **A Construção do Plano da Clínica e o Conceito de Transdisciplinaridade** In: Psic.: Teor. e Pesq., Brasília, Jan-Abr 2000, Vol. 16, n. 1.

PASSOS, Eduardo. Método pode ser cuidado: In: **Revista Mesa**, Rio de Janeiro, 2019, #5.

PELBART, Peter Pál . A 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.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autentica, 2012a.

RESENDE, Douglas. **O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema**. Tese, (Leonardo Vidigal, orient.). Belo Horizonte, UFMG, 2016.

ROLNIK, Suely et GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

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