

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ernesto Filho

**As novas tecnologias
e a potência política do cinema
o
r
p
o**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2020

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Ernesto Filho

**As novas tecnologias
e a potência política do cinema
o
r
p
o**

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de DOUTOR em Comunicação e Semiótica, área de concentração: Signo e significação nos Processos Comunicacionais, sob orientação da Profa. Dra. Christine Greiner

São Paulo
2020

**As novas tecnologias
e a potência política do cinema**
**o
r
p
o**

Ernesto Filho

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico (CNPq)

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES)

Agradecimentos

A decisão em usar a primeira pessoa do singular, neste trabalho, surgiu da combinação de vários fatores, entre eles, a quase-morte em 2014 por causa de complicações relativas ao HIV e a uma pré-qualificação estratégica, organizada por minha orientadora Christine Greiner, em outubro de 2019, antes de uma sequência de viagens que só me permitiriam qualificar oficialmente em junho de 2020, poucos meses antes da defesa. Convidamos o professor Pablo Assumpção para a pré-qualificação clandestina. Havia pouco mais de cinquenta páginas escritas. E na parte final, eu usava a primeira pessoa do singular para relatar sobre minha visão monocular e a impossibilidade de ver imagens de filmes 3D saltarem da tela. Pablo contou sobre o modo como sua atenção havia sido especialmente atraída por aqueles relatos da criança manipulando os óculos 3D, no filme de Freddy Krueger, sem entender por que as unhas metálicas não saíam da tela como parecia acontecer para todos ao seu redor. As ideias sobre cinema, naquele trecho particular, onde eu claramente me fazia presente, haviam despertado sua atenção de maneira especial e ele me indagou o que aconteceria caso, desde o início, o meu corpo estivesse claramente exposto como manuseador da câmera, das teorias e dos programas de edição sendo discutidos aqui.

A sugestão me fez enxergar uma certa engrenagem dos mecanismos de poder que estabelecem um tipo de relação, determinada a priori, com os objetos, pessoas e situações que se deseja pensar numa pesquisa acadêmica. Decidi recomeçar todo o processo de escrita a partir da contraluz da janela de meu quarto onde surgiram as primeiras imagens que levariam à filmagem e edição do filme *Esta noite não* (“*Pas ce soir*”). O uso da primeira pessoa me fez entender mais profundamente a dimensão político-coletiva das teorias sobre cinema, corpo e percepção com as quais eu já lidava há alguns anos e permitiu que estas fossem claramente elaboradas a partir de meu corpo infectado e quase morto pelo vírus HIV; meu corpo que dança.

Este corpo de lama que tu vê, é apenas
a imagem que sou. Este corpo de lama
que tu vê, é apenas a imagem que é tu.
Que o sol não cegue os pensamentos.
Mas a chuva mude os sentimentos. Se o

asfalto é meu amigo, eu caminho.
Como aquele grupo de caranguejos
ouvindo a música dos trovões. Essa
chuva de longe que tu vê, é apenas a
imagem que sou. Esse sol de longe que
tu vê, é apenas a imagem que é tu.
Fiquei apenas pensando que seu rosto
parece com as minhas ideias. Fiquei
apenas lembrando que há muitas
garotas sorrindo em ruas distantes. Há
muitos meninos correndo em mangues
distantes. Essa rua de longe que tu vê, é
apenas a imagem que sou. Esse manguê
de longe que tu vê, é apenas a imagem
que é tu. Se o asfalto é meu amigo, eu
caminho. Como aquele grupo de
caranguejos ouvindo a música dos
trovões... (Chico Science, Jorge Du Peixe,
Lúcio Maia, Dengue, Gira: 1996)¹

Por fim, aqui estão todos aqueles que de modos diferentes constituíram esses
corpos precários da pesquisa, dos filmes, da vida...

...ChristineGreinerJuliaFeldensEsmirFilhoIsmaelCaneppeleIagoMatiMartaMachadoPabl
oAssumpçãoErinManningBrianMassumiZéliaMonteiroMariaHelenaCavalcantiErnestoC
avalcantiGuilhermeCavalcantiMarianaAlmeidaLetíciaCecíliaBrigitteFontaineAreskiBel
kacemBenoîtMouchartMarceloEvelinBrunoMorenoMauricioPokemonReginaVelosoPhi
llipMarinhoGuiFontenellesVanessaNunesTrashPornHelenaKatzFabianaPirroJorgeDeAl
buquerqueVieiraCassianoQuilliciErastoVasconcelosJoannaBarrosCasaDoRioRenatoGal
ambaRenataBotelhoBaccoAndradeFabianaPirroOleBrekkeBráulioBandeiraSigridHusjor
dJoannaLehtoChristopherPollCarolineLaurinBeaucageEdgarJuçaraMarçalMarinaTenóri
oMarcelloBosscharFátimaVidottoVeraSalaMartaSoaresRafaelWalleriusMárciasNicoleP
astanaPedroHenriqueMônicaToledoSilvaCecíliaAlmeidaSallesMaurícioCâmeraNaçãoZ
umbiChicoScienceMercêdesCostaPintoComadreFlorzinhaBruxaDinamarquesaSibaCatP

¹ Chico Science e Nação Zumbi. [“Corpo de lama”](#) (link Spotify)

owerHildebrandodeCastroDaviSerranoThomYorkeThiagoAzambujaCelinePereiraRafae
lWalleriusVicenteOtávioJonesManoelSílviaAlmeidaEmicidaFábioLealGustavoVinagre
PupilloThéoFerriouxHalbeKuipersJorgeDuPeixeMatisseApSimonFranciscoTrentoAnou
kMirteBenMuñozAdamSzymanskiLéaDantJonathanGuilhermeBiancaHisseArthurDias
GabiVanzettaAmandaObaraNatashaXavierLéoBarbalhoRenanGamaTuaneEggersFlávia
Pinheiro

Resumo

O objetivo desta tese de doutorado é analisar o cinema hoje, tanto no que se refere aos locais de exibição, quanto à própria constituição dos filmes. O corpus da pesquisa são três filmes autorais apresentados em fases distintas de sua produção. O primeiro, *Esta noite não* (“*Pas ce soir*”), surgiu do encontro com a obra da escritora e cantora francesa Brigitte Fontaine e foi exibido publicamente pela primeira vez em 2015. O segundo, *O amor está preso?*, foi filmado e editado em parceria com a artista Julia Feldens durante a escrita da tese. E o terceiro, *Antes que as libélulas entrem em extinção*, é um filme fabulado em formato escrito a partir de frames de vídeos-postagens editados para o Instagram nos últimos anos. No que se refere à fundamentação teórica, tais experiências fílmicas articulam-se a partir da pesquisa sobre tópicos específicos como alteridade (GREINER, 2015), intra-ação (BARAD, 2007), neurodiversidade (MANNING, 2020), significado (JOHNSON, 2007), afetos pós-cinematográficos (SHAVIRO, 2010), emoção e afeto (MASSUMI, 2015). O resultado esperado é a apresentação de um debate que articula conceitos e processos de criação, compreendendo o filme a partir de teorias do corpo, ou seja, como um modo de pensar/testar imagens que se configuram a cada experiência.

Palavras-chave: cinema; corpo; esgotamento; tecnologia; afetos

Abstract

The aim of this dissertation is to analyze cinema today, both with regard to exhibition locations as to the constitution of films. The corpus of the research are three original films presented at different stages of their production. The first, *Pas Ce soir* (“*Not Tonight*”), emerged from the encounter with the work of French writer and singer Brigitte Fontaine and had its first public screening in 2015. The second *O Amor Está Preso?* (“*Is Love Jailed?*”) was filmed and edited in partnership with artist Julia Feldens during the writing of the dissertation. The third, *Antes que as libélulas entrem em extinção* (“*Before dragonflies go extinct*”), is a film fabulated in written format from video frames edited for Instagram posts in recent years. With regard to the theoretical foundation, such film experiences are articulated through research on specific topics such as otherness (GREINER, 2015), intra-action (BARAD, 2007), neurodiversity (MANNING, 2020), meaning (JOHNSON, 2007), , post-cinematic affects (SHAVIRO, 2010) and emotion and affect (MASSUMI, 2015). The expected result is the presentation of a debate that articulates concepts and creative processes, understanding film based on theories of the body, that is, as a way of thinking / testing images that are configured in each experience.

Keywords: cinema; body; exhaustion; technology; affect

Introdução	11
PLANO 1 - Janela	17
PLANO 2 – Imagem e neurotipicalidade	53
PLANO 3 - As salas de cinema e a mesa da cozinha	57
PLANO 4 - O cinema, o nome e a morte	69
PLANO 5 – Um corpo esgotado	76
PLANO 6 - O cinema não confinado	84
PLANO 7 – Novas projeções ou “Do androids dream of eletric tropics?”	88
PLANO 8 – Visão Monocular, tela e tecnologia 3D	96
PLANO 9 - #logicaespacial ou o amor está preso?	102
PLANO 10 – Filme-fabulação: “Antes que as libélulas entrem em extinção”	126
PLANO FINAL – Conclusão	137
Filmografia	146
Bibliografia	151
Playlist - Odonata	157

Introdução²

² O presente trabalho faz a opção por não manter o alinhamento da página “justificado”, assim como não seguirá o espaçamento padrão ABNT das citações, por coerência de composição com o modo de pensar o cinema e as experiências aqui compartilhadas.

Um dos principais vetores que direciona a escrita desta tese é o desejo de pensar o cinema a partir de teorias do corpo (e não apenas da imagem) que expõem o movimento ininterrupto das experiências no mundo. A decisão de embaralhar criação e escrita tem a ver com o modo como o próprio corpo não está apartado da mente e do ambiente e, por isso, não compartimenta teoria e prática como atividades separadas. A mão que manuseia a câmera e a mão que escreve compõem indiscriminadamente o pensamento em torno do cinema. É como se ocorresse simultaneamente, uma gênese cinematográfica do corpo e uma gênese corporal do cinema. Neste sentido, não se trata de um cinema-corpo, que poderia ser interpretado como um “tipo” de cinema, mas sim, de uma pesquisa-criação que considera o cinema um corpomídia que pensa, sente e articula movimentos na multiplicidade de ambientes que (provisoriamente) o constituem.

As aulas em *Comunicação das Artes do Corpo*³ haviam começado há um mês. Eu tinha estado fora por causa de um trabalho. Decidi ir a pé para o meu primeiro dia. Perdi-me no caminho. Morava há pouco tempo em São Paulo. Finalmente consegui chegar ao quinto andar do chamado “prédio novo”. Cheguei, portanto, com um mês e trinta minutos de atraso na aula de Christine Greiner. Sala cheia. Ela falava sobre a teoria corpomídia⁴, sobre o modo como quando

a informação e o corpo se encostam, a informação se transforma em corpo em tempo real e de que, no corpo, a informação nega o modelo hegemônico das teorias da comunicação que assegura que tudo ocorre por input-processamento-output e se realiza entre emissor-meio-receptor... o corpo

³ Concluí a graduação em Comunicação das Artes do Corpo (PUCSP), com habilitação em Dança, em 2012. Fiz uma iniciação científica que se desdobrou em um TCC de final de curso (ambos com orientação da professora Christine Greiner) chamado **Dicionário da indisciplina: Foucault e as artes do corpo**. Escrevi sobre alguns conceitos do filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984) a partir de relações com o corpo. O dicionário continha os seguintes verbetes: *kairós*; *assimetria*; *literatura*; *corpo utópico*; *poder*; *biopoder / biopolítica*; *sexualidade*; *loucura*; *corpo monstro (apêndice da loucura)*; *genealogia*; *topologia*; *cuidado de si (corpo cárcere, a vida como obra)*; *escrita de si*.

⁴ A teoria corpomídia conjuga diversos afluentes teóricos para explicar um corpo que nunca se apronta – e esse argumento evolucionista de não completude é o que a distingue de tantas outras teorias que abordam nomeações semelhantes. Dentre os saberes que aborda estão as Teorias da Comunicação, a Teoria Evolucionista darwiniana, a Filosofia da Mente, a Arte e a Semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914).

encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado, pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento. (GREINER e KATZ, 2015: 9)

A presença e as palavras de Greiner me faziam experimentar uma sensação contraditória de parecer entender profundamente o que ela queria dizer com “as informações viram corpo” ao mesmo tempo em que tudo soava completamente novo. De repente veio-me à memória um exercício de melodrama que fizemos na Commedia School⁵. O professor deu-nos trinta minutos para prepararmos individualmente uma pequena cena que seria apresentada à turma. O único objetivo era conseguirmos prender sua atenção por um minuto. As cenas seriam apresentadas individualmente e se o professor batesse uma palma antes do minuto terminar, isso queria dizer que sua atenção havia se dispersado e a próxima pessoa podia ir para a frente da turma iniciar a proposição. Chegou minha vez. Posicionei-me ao fundo da sala. Ele fez sinal pra que eu começasse o exercício. Fiquei parado olhando pra frente por alguns segundos. Depois iniciei uma lenta caminhada até me aproximar dos bancos onde sentava a turma. Levantei lentamente as mãos com as palmas apontadas para o público até à altura de meu rosto. Elas estavam ligeiramente afastadas. Comecei a mexer lentamente os dedos de ambas as mãos num movimento contínuo. Depois de um tempo, virei levemente a cabeça para o lado esquerdo e disse: *yes, a fearless face (sim, um rosto sem medo)* com uma emissão propositadamente frágil. Cheguei ao minuto sem palma. Essa imagem do estúdio na Commedia School durante os estudos de melodrama me veio à mente durante aquela aula talvez porque a sensação de risco do exercício tivesse a ver com o que falava Greiner sobre a informação complexamente entrelaçada a composições as mais diversas e ligada a um tipo de atenção que extrapola e ao mesmo tempo singulariza o corpo. Aquelas ideias traziam vividamente a sensação do estúdio na Commedia School, da lenta caminhada em direção aos corpos atentos e silenciosos que me observavam. Daquela caminhada em Østebro, bairro onde ficava o estúdio, surgiu um solo de melodrama que apresentei em 2007 cujo texto eu usaria alguns anos depois no filme

⁵ Terminei a *Commedia School* em 2007; uma escola de teatro fundada por Ole Brekke e Carlo-Mazzone em Copenhague, Dinamarca, em 1978. A escola tem duração de dois anos e o movimento constitui o principal vetor de sua metodologia a partir das pedagogias de Carlo-Mazzone Clementi (1920 – 2000), Jacques Lecoq (1921 – 1999) e Moshe Feldenkrais (1904 – 1984).

Esta noite não (“*Pas ce soir*”), que será o ponto de partida para as ideias sobre cinema que serão compartilhadas aqui. A transposição do texto criado na relação com as posturas corporais e linhas típicas do melodrama para o filme demonstra o modo como as informações existem num fluxo constante em que não há separação precisa entre sujeito, palavras, enunciados, espaços e técnicas.

Foi o contato com as ideias da teoria corpomídia que me fariam perceber que os manuais sobre roteiros cinematográficos com os quais eu havia entrado em contato tornavam os filmes sinônimo das salas de cinema com projetor alocado ao fundo e suas lógicas e durações. O vislumbre da possibilidade de fazer um filme com o telefone celular tem a ver com essas ideias que me fariam perceber o filme como um modo de pensar as imagens cujas maneiras de proceder se estabelecem a cada experiência. Em **O fim do cinema? – uma mídia em crise na era digital**, André Gaudreault e Philippe Marion contabilizam um total de oito mortes atribuídas ao cinema desde o advento das primeiras imagens animadas no final do século XIX. Segundo a ordem cronológica estabelecida pelos autores, o digital seria responsável pela morte número oito.

A morte do cinema é, na história do cinema, um tema recorrente, que não é de hoje. De fato, *o cinema nunca cessa de morrer...* Ou, dito de outra forma, e melhor, o cinema nunca cessaria de se ver declarado morto!... Assim, por exemplo, a revista *Paris Match* colocou na capa de um de seus números de julho de 1953 a seguinte pergunta: “O cinema vai desaparecer?” E designava um culpado: ‘A crise dramática de Hollywood e a batalha desesperada dos novos processos contra a televisão’” (MARION e GAUDREULT, 2019: 40)



Capa da revista *Paris Match*, n.226, 18/07/1953

Todas as mortes do cinema estão relacionadas ao aparecimento de novas tecnologias como a passagem do cinema mudo para o cinema falado na virada dos anos 1930; a chegada massiva da televisão na década de 1950 ou o controle remoto e o gravador de vídeo nos anos 1980. Por que se fala em morte em vez de expansão ou modificação ou ruído ou assombração ou decodificação aberrante? Como pensar uma poética cinematográfica em que o visível não seja colocado como um dado anterior ao filme, mas como uma construção? Estas são as principais perguntas que mobilizam a escrita da tese. É a partir delas que se organiza o pensamento em torno do cinema. As respostas serão elaboradas em composição com teorias do corpo e do significado e três experimentos fílmicos em fases distintas de produção. O primeiro é o *Esta noite não* (“*Pas ce soir*”), criado em diálogo com a obra da cantora e escritora francesa Brigitte Fontaine⁶ e apresentado pela primeira vez em 2015. O filme foi quase completamente filmado e editado dentro de meu apartamento em São Paulo. Aprendi a editar enquanto surgiam as imagens. O segundo experimento, *O amor está preso?*, feito em parceria com a artista Julia Feldens, foi captado, editado e finalizado durante a escrita da tese. Julia e eu filmamos durante três anos diversas situações escolhidas pelo afeto para ver que tipo de narrativa surgiria das imagens. O terceiro experimento é um filme-fabulação

⁶ Brigitte Fontaine é uma escritora, cantora, performer e atriz francesa. Na música, tem uma longa e variada parceria com o músico Areski Belkacem e já colaborou com artistas como Stereolab, Michel Colombier, Jean-Claude Vannier, Gotan Project, Sonic Youth, Antoine Duhamel, Grace Jones, Noir Désir, Archie Shepp, Arno e Art Ensemble of Chicago. Escreveu mais de 20 livros, entre eles **Chroniques du bonheur** (1975); **L'inconciliabule** (1980); **Genre Humain** (1996); **La bête curieuse** (2005); **Contes de chats** (2009); **Portrait de l'artiste em deshhabillé de soie** 2012; **Les hommes préfèrent les hommes** (2014); **Paroles d'évangile** (2019).

escrito a partir de alguns frames de imagens feitas nos últimos anos para vídeos-postagens no Instagram. Os três filmes serão pensados em meio a teorias sobre alteridade (GREINER, 2015), intra-ação (BARAD, 2007), significado (JOHNSON, 2007), neurodiversidade (MANNING, 2020), afetos pós-cinematográficos (SHAVIRO, 2010) e emoção e afeto (MASSUMI, 2015). O objetivo é expor o modo intrincado como as “informações se tornam corpo” (GREINER e KATZ, 2015) e maneiras de recortar e pensar as imagens.

A tese não está dividida em capítulos. O que existe são planos que ajudam a conduzir e organizar as descobertas que eram feitas enquanto eu filmava e editava os filmes. A não-divisão em capítulos pareceu um modo mais coerente de expor a maneira como as informações compõem indistintamente as experiências filmicas compartilhadas.

PLANO I

Janela

O significado não é propriedade de palavras individuais nem de grupos de palavras, mas uma performance contínua do mundo em sua dança diferencial de inteligibilidade e ininteligibilidade.⁷

- Karen Barad, *Agential Realism* (2007: 149, tradução nossa)

A contraluz de final de tarde na janela do apartamento é o ponto de partida para as telas que irão compor as ideias em torno do cinema. Telas de diversos formatos, tamanhos, mobilidades, compostas por diferentes materiais e localizadas em lugares distintos. A primeira é a janela de meu quarto cujo recorte retangular expõe um pedaço de céu em composição com elementos de aparente imobilidade: a cúpula de uma igreja, antenas parabólicas, o alto de um morro e os telhados das poucas casas entre os edifícios. Um helicóptero corta o céu à noite. Os faróis dianteiros em diagonal revelam as paredes do edifício à frente que estão sendo pintadas com a ajuda de andaimes durante o dia. O pedaço de parede revelado pela passagem da luz cria composições com a memória das rachaduras e do lodo que estou habituado a ver. O lusco-fusco dos faróis expõe o movimento por detrás da aparente fixidez. Durante algum tempo, mantive minha cama colada à parede. A cabeça no travesseiro olhando para a janela quase sempre aberta. Gostava de acordar com a luz do sol que esquentava os pés e ia subindo até invadir metade do quarto. Foi diante daquela janela, num final de tarde, que surgiram as primeiras imagens que me fariam vislumbrar a possibilidade de criar um filme ali dentro de casa. Criei um suporte com o travesseiro para apoiar o celular, na época um Iphone 3G, e deixar a câmera em diagonal. Posicionei-me no espaço em cima da cama entre o travesseiro e a janela. Comecei a mover na relação com a instabilidade do colchão. As vozes dos amigos na sala e os ruídos da rua se tornaram elementos de composição. Transferi as imagens do celular para o computador. A qualidade pixelada

⁷ “Meaning is not a property of individual words or groups of words but an ongoing performance of the world in its differential dance of intelligibility and unintelligibility” (2007: 149)

das imagens me surpreendeu. E houve ali, condensado de maneira complexamente aberta, não-linear, o vislumbre da possibilidade de criar um filme com aquele aparelho de telefone. Essa ideia tomou a forma inicial de um vídeo de música. Eu havia descoberto há pouco tempo o trabalho da compositora, cantora e escritora francesa Brigitte Fontaine. Decidi fazer um vídeo para música *Pas ce soir*, parceria dela com o músico Areski Belkacem⁸. Usei a única ferramenta que tinha disponível naquele instante: o programa de edição *Imovie*. Transferi as imagens para dentro do programa, mas não sabia como inserir a música na mesma *timeline*⁹ das imagens; o que me obrigou a usar uma alternativa que contrastava com as possibilidades do digital: eu editava as imagens no *Imovie* e colocava a música para tocar num outro programa, o *Itunes*. Isso trazia uma qualidade de movimentação analógica para a experiência da edição. Era necessário sincronizar dois espaços distintos, duas janelas abertas na tela do computador. Eu apertava play nas imagens no *Imovie* e play no *Itunes*. E tinha que criar atrasos propositalmente entre os plays... para conseguir sincronizar as batidas da música e os cortes nas imagens. Graças a tutoriais na internet consegui inserir a música na *timeline* das imagens e cheguei a um corte final que publiquei no Youtube¹⁰.



Frame do vídeo *Pas ce soir* (2011)

Ter um link na internet possibilitou trocar ideias com amigos e desconhecidos que esbarravam com o vídeo na rede. Continuei as experimentações dentro do apartamento. Comecei a fazer vídeos para músicas de outros artistas. A escolha das músicas tinha a ver com espacialidade. Eram canções que me traziam claramente uma

⁸ Areski Belkacem é um compositor e cantor francês. Criou diversos álbuns em colaboração com Brigitte Fontaine, entre eles, os emblemáticos **Comme à la radio** (1970); **L'incendie** (1974) e **Vous et nous** (1977). Com Jacques Higelin criou **Higelin e Areski** (1969). Lançou dois álbuns solo **Un beau matin** (1970) e **Le triomphe de l'amour** (2010).

⁹ A timeline é uma forma gráfica que permite organizar linearmente o vídeo em busca de sua configuração final.

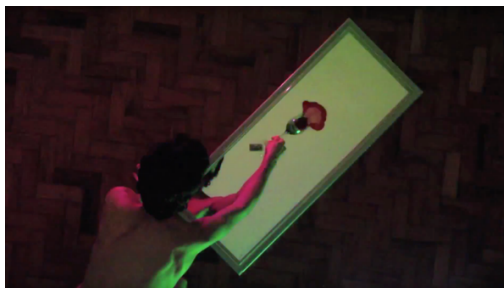
¹⁰ Link Youtube do vídeo *Pas ce soir* (Brigitte Fontaine / Areski Belkacem): <https://www.youtube.com/watch?v=aGoPUUuPYX4>

maneira de ocupar ou enquadrar o espaço. O segundo vídeo foi feito para versão de *Help*¹¹ de Caetano Veloso. Grudei o celular no teto com fitas adesivas e improvisei tendo a área que seria captada pela câmera como parâmetro.



Frame do vídeo *Help* (2013)

A terceira imagem-improvisado apareceu da música *Fire* de Cat Power. Era a imagem de um reflexo: uma lâmpada caída no chão perto da janela e a possibilidade de através do reflexo dançar dentro da lâmpada¹². A partir daí foram surgindo outras espacialidades que tinham como ponto de partida profundidades e camadas criadas pelo jogo com a luz, espelho, taças, líquidos e lanternas.



Frame do vídeo *Fire* (2014)

As experimentações seguintes voltaram a ser com músicas de Brigitte Fontaine. A qualidade relativa à ocupação do espaço vinha claramente quando ouvia algumas de suas composições. Isso talvez tenha a ver com o fato da maneira como se dá sua parceria com o músico Areski Belkacem. Grande parte das canções não segue o modelo verso-refrão. Trata-se de textos longos, sem repetição, criados e modificados a partir das relações melódicas. A imagem seguinte surgiu da música *J'ai 26 ans*, texto em prosa

¹¹ Link Youtube do vídeo *Help* (Lennon-McCartney) versão Caetano Veloso: https://www.youtube.com/watch?v=R_rrBYwWkOk&t=12s

¹² Link Youtube do vídeo *Fire* (Cat Power): <https://www.youtube.com/watch?v=QopdTOHrTMO>

musicado por Areski para o álbum *Comme à la radio* (1969) criado em parceria com o grupo nova iorquino *Art Ensemble of Chicago*.

J'ai vingt-six ans
Tenho 26 anos

Mais seulement quatre d'utiles
Mas apenas quatro úteis

Je ne comprends rien à rien
Não entendo nada de nada

J'ai peur des papillons
Tenho medo de borboletas

Mon père est mort à la guerre
Meu pai morreu na guerra

Quand j'étais petite
Quando eu era pequena

J'avais un gilet en angora rose
Tinha um colete rosa angorá

Qui s'arrêtait avant les côtes flottantes
que parava antes das costelas flutuantes

Les vieux messieurs m'aimaient beaucoup
Os velhos senhores gostavam muito de mim

Je ne crois pas l'expérience
Não acredito na experiência

Je me méfie des endroits clos
Desconfio de lugares fechados

Je ressens la paresse comme une maladie
Não vejo a preguiça como uma doença

J'aime les rivières jaunes
Gosto de rios amarelos

Il faut te dire que j'ai derrière l'oreille
Preciso te dizer que tenho atrás da orelha

Un coin de peau extraordinairement doux
um canto de pele extremamente macio

Que j'aime les laitages et les bananes très mûres
Gosto de laticínios e de bananas bem maduras

Je souhaite toujours qu'un ouragan m'emporte
Desejo sempre que um furacão me leve

C'est pourquoi je me suis attachée sur ce fauteuil avec des sangles de vélo.
É por isso que me amarrei nesse sofá com correntes de bicicleta

J'aime toutes les histoires qui commencent par "il était une fois"
Gosto de todas as histórias que começam com "era uma vez"

Je hais le café au lait
Detesto café com leite

Avant, les garçons me frottaient toujours les oreilles
Antes, os meninos sempre esfregavam minhas orelhas

Une fois j'ai vu les chars blindés sur l'avenue d'Orléans
Uma vez vi tanques blindados na Avenida Orléans

J'aime les rengaines d'amour et les frites me font pleurer
Gosto das frases de efeito amorosas e as batatas fritas me fazem chorar

Sur l'eau, les bateaux me suivent toujours
Na água, os barcos sempre me seguem

Ils me font peur, ils me font peur
Eles me fazem medo, eles me fazem medo

J'ai vécu très longtemps ici ou là
Vivi muito tempo aqui e acolá

Chez des amis
Na casa de amigos

Un jour, j'ai cassé une table en marbre
Um dia, quebrei uma mesa de mármore

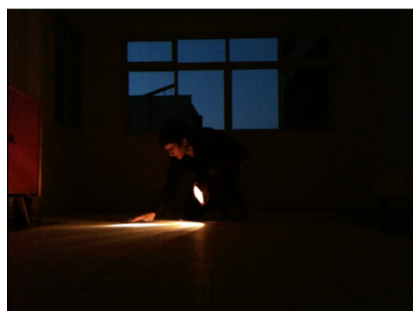
J'aime les hommes pas rasés
Gosto de homens com barba por fazer

J'ai souvent mal aux dents
Tenho dor de dente com frequência

J'ai faim quand il ne faut pas
Sinto fome quando não deveria

Voilà, tu sais tout
É isso, você sabe tudo

Cobri a sala de casa com folhas de papel A4. O apartamento ainda não tinha cortinas, o que tornava a janela um refletor. Fiz alguns testes para ver como a câmera do celular captava a luminosidade em horas diferentes do dia e decidi começar a filmar no final da tarde. Criei um suporte para o celular usando um tênis e filmei todo o processo de arrumação dos papéis. Quando escureceu, passei a usar uma lanterna como elemento de composição.



Frame do vídeo *J'ai 26 ans*

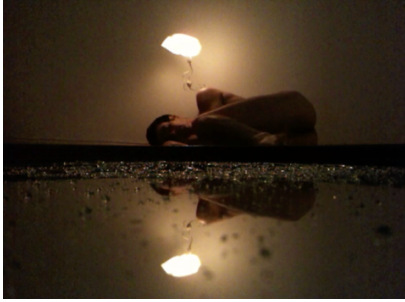
O telefone celular possibilita uma relação com a duração das experimentações que tem a ver com o tamanho dos arquivos e a facilidade com a qual eles podem ser armazenados. Isso permite uma continuidade da gravação que extrapola o que se objetiva filmar. Em vários experimentos eu mantinha o celular ligado, filmando, para além do que eu planejava filmar. No caso da sala com os papéis, todas as dúvidas, pausas, recomeço de ações e tropeços foram filmados. Essa possibilidade traz não apenas o registro de momentos inesperados que mais tarde são usados no processo de edição, mas também uma qualidade no modo de improvisar, no tempo de cada ação.

A imagem ocupação seguinte veio do poema musicado *Encore* (FONTAINE/BELKACEM / ART ENSEMBLE OF CHICAGO) também do *Comme à la radio*. Usei o espelho do banheiro no chão da sala para criar imagens-reflexos de objetos, da água e da presença do corpo.

Quelqu'un est mort tout près d'ici
Alguém morreu perto daqui

Je ne sais plus si c'est un voisin ou moi
Não sei mais se foi um vizinho ou eu

Ou quelqu'un dans un livre
ou alguém num livro



Frame do vídeo *Encore*

Les vaches ne peuvent pas dormir
As vacas não conseguem dormir

C'est l'été une fois de plus
É verão mais uma vez

Tiens, c'est l'heure du biberon
Toma, é hora da mamadeira

Mais c'est vrai que le bébé n'est pas né encore
Mas é verdade que o bebê não nasceu ainda

Je confonds tout
Eu confundo tudo

Le chat n'est pas rentré
O gato não voltou

C'est de son âge
É da idade

Moi je vous aime toujours
Eu ainda te amo

Mais je ne souhaite pas vous voir pour le moment
Mas não desejo te ver no momento

Les enfants!
Crianças!

Le XIXème siècle est terminé!
O século XIX já terminou!

A próxima imagem-ocupação-do-espço veio da música *Hollywood* (BELKACEM / FONTAINE). Era a imagem do apartamento derretendo. Essas já foram feitas com um Iphone 4s cuja maior mudança em relação ao modelo anterior era a câmera que possibilitava uma captação horizontal com uma proporção de tela (*aspect ratio*) de 4:3 e

uma resolução de 640 x 480 pixels (*pixel resolution*). O modelo anterior (Iphone 3G) permitia uma resolução de 480 x 320 pixels e uma proporção de tela de 2:3, ou seja, a imagem era captada em formato quadrado. Os pixels referem-se aos minúsculos pontinhos de cor que juntos formam uma imagem. A etimologia da palavra surge da junção de duas palavras abreviadas: *pictures* (pix) e *element* (el). Numa tradução ao pé da letra pixel significaria “elemento da imagem”. Cada pixel é composto por um conjunto de 3 pontos: verde, vermelho e azul. Cada um desses pontos é capaz de exibir 256 tonalidades diferentes e ao combinar tonalidades dos três pontos é possível exibir um pouco mais de 16,7 milhões de cores. A resolução da imagem das câmeras digitais refere-se à capacidade da quantidade de pixels por ponto. Por exemplo, o Iphone 4s tem uma capacidade de captação de 640 (pontos horizontais) x 480 (pontos verticais), o que equivale a 307.200 pixels ou 0.3 megapixels.

Colei fitas adesivas que pendiam do teto até quase o chão da sala. O fato de usar luz natural atrelava a possibilidade de continuidade da luz ao horário de filmagem. Às vezes era preciso esperar o mesmo horário do dia seguinte para continuar a filmar.

Je cherche la porte dorée
Procuro a porta dourada

Dans des palais désorientés
dentro de palácios desorientados

Je porte la robe vermeille
Uso o vestido vermelho

Des divinités du soleil
das divindades do sol

Je tourne aveuglée dans des salles
Viro-me, cega, pelos salões

D'enseignes vertes en dédale
de sinais verdes labirínticos

J'entends se déclencher des fêtes
Ouço o deslanchar de festas

Et des chansons sans queue ni tête
e canções sem pé nem cabeça

Comme après un feu de diamants
Como após um fogo de diamantes

Tout est fini quand je descends
tudo termina quando desço

Je bondis vers des ruisseaux d'or
Corro em direção ao fluido dourado

Qui coulent parmi les décors
que escorre por entre a decoração

Je tombe sur un lupanar
Deparo-me com um bordel

De boîtes vides de caviar
garrafas vazias e caviar



Frame do vídeo Hollywood

Hollywood est un arc-en-ciel
Hollywood é um arco-íris

Un immense arbre de Noël
Uma imensa árvore de natal

Sa splendeur couvre l'horizon
Seu esplendor cobre o horizonte

D'un incendie rose bonbon
de um incêndio rosa-bombom

Des macho-girls et des faux anges
Meninas-macho e falsos anjos

S'unissent à des bêtes étranges
unem-se a animais estranhos

Sur des grands écrans vidéo
em grandes telas de vídeo

Qui tapissent les lavabos
que revestem os lavabos

Des poupées Barbie alcooliques
Bonecas barbies alcoólatras

Prennent des cuites avec les flics
tomam um porre com a polícia

Dans des bars aux miroirs cruels
em bares de espelhos cruéis

Blancs comme des neiges éternelles
brancos como a neve eterna

Des cracheurs de feu amateurs
Cuspidores de fogo amadores

Milliardaires à faire mal au cœur
Milionários de dar enjoio

Offrent des slips aphrodisiaques
oferecem cuecas afrodisíacas

À des impresarios cardiaques
a empresários cardíacos

Et des Garbos rafistolées
E Garbos remendadas

Prennent des airs de nouveau-né
ganham ares de recém-nascidas

Hollywood est un arc-en-ciel
Hollywood é um arco-íris

Un immense arbre de Noël
Uma imensa árvore de natal

Sa splendeur couvre l'horizon
Seu esplendor cobre o horizonte

D'un incendie rose bonbon
de um incêndio rosa-bombom

Des eunuques noirs et fardés
Eunucos negros e maquiados

Présentent des plats parfumés
apresentam pratos perfumados

Mais quand je vais pour les manger
mas quando vou comê-los

Il n'y a que des cailloux gelés
há apenas seixos congelados

Tous les jours un amant m'appelle
Todos os dias um amante me chama

Sur des lits de satin bleu ciel
sobre camas de cetim azul-celeste

Si j'approche il n'y a qu'un corps
Se me aproximo há apenas um corpo

De sanglier mort ou de porc
de javali morto ou de porco

Et je chancelle et je chavire
E cambaleio e desequilíbrio

Dans cette espèce de délire
nessa espécie de delírio

De spots de bijoux fluo
manchas de jóias néon

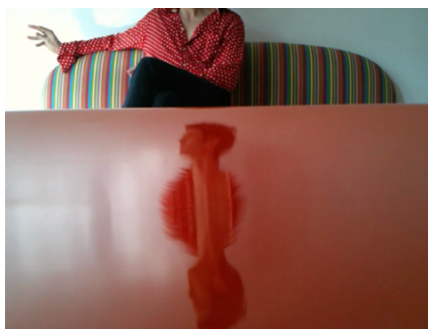
De vertigo et de light shows
vertigem e show de luzes

Moi qui veux la porte dorée
Eu quero a porta dourada

Qui conduit à l'éternité
que conduz à eternidade

As fitas ficaram penduradas na sala do apartamento por uma semana. E foram sendo usadas e arrancadas durante as improvisações. Tornaram-se vestidos, bolas grudentas de papel e ajudaram a compor outros espaços. A imagem-ocupação seguinte surgiu da regravação da música *Rue Saint-Louis en L'île* (BRIGITTE FONTAINE/ ASTOR PIAZZOLA) com participação de Alain Souchon, lançada em 2011, num álbum chamado *L'un empêche pas l'autre*. A música tinha servido de nome para um álbum de 2004 quando foi gravada com a participação do *Gotan Project*. O ponto de partida para esse vídeo foi a superfície de um banco de acrílico laranja da mesa da cozinha. Colei fitas adesivas ao telefone para criar uma inclinação que permitisse que a câmera captasse a

imagem refletida na superfície alaranjada do banco. Por vezes, ao mudar a inclinação do telefone, a imagem inteira tornava-se reflexo do banco

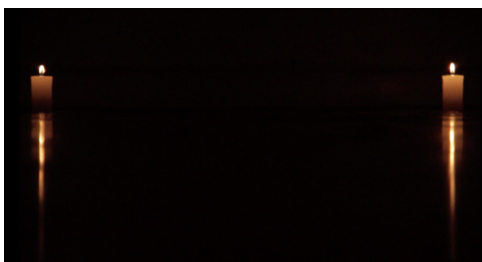


Frame do vídeo *Rue Saint-Louis em L'île*

A imagem seguinte veio misturada ao filme *The dreamers* (2005) de Bernardo Bertolucci e à música *La fiancée de Frankenstein* de Fontaine e Areski Belkacem, do álbum *Prohibition* (2009). Mais especificamente à cena onde os personagens tentam o suicídio ao deixarem propositalmente o gás de cozinha se espalhar pelo apartamento enquanto dormem, mas são salvos por uma pedra arremessada da rua por um dos manifestantes que participava das marchas e ocupações de maio de 1968. O vídeo foi feito com outra câmera, uma Canon 7D, emprestada por um amigo cineasta, Esmir Filho¹³, a quem eu mostrava os experimentos feitos com o celular. Esmir me emprestou a câmera por alguns meses para que eu pudesse descobrir possibilidades técnicas de filmagem que o Iphone não permitia. O vídeo iniciava com imagens de *The dreamers* na tela do notebook que eram captadas pela câmera e se abria para o espaço da sala. Esse jogo com camadas diferentes de profundidade foi possível pela especificidade da lente da 7D cujo foco pode ser finamente ajustado manualmente enquanto se filma ou previamente fixado. É possível fixar o foco a partir de um banco no meio da sala, por exemplo. A 7D trouxe novas características para os espaços que seriam criados que tinham a ver com o tamanho, o peso e as diferenças técnicas da câmera. A possibilidade

¹³ Em 2012, no filme-performance-instalação *Kollwitzstrasse 52*, em cartaz no MIS (Museu de Imagem e de Som) de São Paulo, eu interpretava o próprio Esmir em cena, que editava as imagens captadas por mim e as projetava durante a performance. Esmir é diretor do curta-metragem *Saliva* (2007) sobre uma menina de 12 anos frente ao seu primeiro beijo. Em 2009, lançou *Os famosos e os duendes da morte* sobre Mr. Tambourine Man e seus acessos ao mundo pela internet a partir de uma pequena cidade rural de colonização alemã. Nesse ano de 2020, em meio à pandemia do COVID 19, lança o longa-metragem *Verlust* sobre uma criatura gigante que encalha na praia durante uma festa de réveillon; e a série *Boca a boca* sobre um vírus que se transmite pelo beijo, exibida desde julho 2020 na *Netflix*.

de ajustes no diâmetro de abertura das lentes, do diafragma, permitia captar duas únicas velas acesas na sala escura e seus reflexos no chão de madeira.



Frame do vídeo *La fiancée de Frankenstein*

Logicamente, as duas velas também seriam captadas pela lente do Iphone, o que está em jogo aqui é o modo de captação, que tem a ver com o tipo de lente, a quantidade de pixels, a possibilidade de zoom etc. Não se trata de um juízo de valor nem de definir uma espécie de a priori técnico que relacionaria qualidade à quantidade de pixels, mas da percepção da maneira como tecnologias diferentes, no caso, três tipos de câmera (Iphone 3S, Iphone 4G, Canon 7D) dependem igualmente do que Karen Barad vai chamar de intra-atividade, ou seja, quando se pensa em dois pólos de uma agência - no caso uma câmera e alguém que filma - esses pólos nunca são pré-dados. O que existe é um processo contínuo que vai acionar funcionamentos e designar qualidades em ambos os agentes: uma intra-ação entre câmera e sujeito que filma, envolvidos em uma atividade cujos parâmetros se constituem temporariamente a cada vez. Por exemplo, os primeiros experimentos feitos com a câmera do Iphone 3G me pareceram mais interessantes quando havia pouca luz. Foram todos feitos ao final da tarde ou à noite com o uso de lanternas ou velas. Foi uma escolha que se deu depois de tentativas de filmagem em diversos horários durante o dia.

A próxima imagem causou um deslocamento da sala para o quarto. Mais do que uma imagem era uma vontade: improvisar com os colchões. A cama era composta por três partes, um colchão maior e dois menores que serviam como base. A câmera 7D foi posicionada numa das prateleiras do armário embutido. A persiana da janela também foi usada, ajustes no diafragma possibilitavam diversos níveis de intensidade de captação da entrada de luz pelas frestas. Dessa vez, nenhuma música havia claramente surgido misturada ao jogo com os colchões. Comecei a improvisar sem música alguma até que a canção *Duel* (FONTAINE / HIGELIN), cantada por Brigitte em dueto com Jacques Higelin, começou a compor com o que acontecia. Outra diferença trazida pelo uso da 7D foi a

mudança de programa de edição, do *Imovie* para o *Finalcut pro* que possibilita mais recursos de edição. Por se tratar de um programa mais complexo, tive uma hora e meia de aula particular com um editor, que me ensinou os procedimentos básicos para começar a usar o programa. Todas as dúvidas ulteriores eram solucionadas em tutoriais do Youtube. Bastava escrever o problema em questão e haveria alguém, em alguma parte do mundo, filmando a própria tela do computador e ensinando caminhos de solução.



Frame do vídeo *Duel*

A próxima ocupação veio de outra espécie de poema musicado, *Je suis un poète* (FONTAINE / BELKACEM) do álbum *Prohibition* de 2009. Colei papel A4 em toda a janela da sala que se tornou uma enorme folha em branco cuja textura era modificada pela diferença de incidência de luz durante o dia. A janela lateral, sem papel e aberta, tornou-se um refletor que ia modificando a iluminação da sala. Rabisquei e colei alguns objetos às folhas. Pela primeira vez filmei também o corredor dos quartos com a câmera posicionada no chão.

Je suis un poète
Eu sou um poeta

Je rêve et je flashe
Sonho e me encanto

Sur les lueurs du liquide vaisselle
com a luz fraca do detergente líquido

Sur la couleur des bonbons à la menthe
com a cor de bombom de menta

Le long de l'Atlantique
ao longo do Atlântico

Sur le ciel plombé
com o céu chumbo

À travers les vitres
através dos vidros

Des bars parisiens
dos bares parisienses

Je suis un poète
Eu sou um poeta

Je tâte avec délicatesse
tateio com delicadeza

Les flaques de merde
as poças de merda



Frame do vídeo *Je suis un poète*

Plus douces que le miel
mais doces que o mel

Je hume l'urine musquée des chats
Aspiro a urina almiscarada dos gatos

Dans les taudis des quartiers chics
nos pardieiros dos bairros chiques

Gothiques
góticos

Je suis un poète
Eu sou um poeta

Je file avec délices, merveilleusement
corro com prazer, maravilhosamente

Le long des autoroutes
ao longo das estradas

Noires et blanches
escuras e brancas

La nuit au cœur du monde
A noite no coração do mundo

Entre les squelettes obscurs
entre os esqueletos obscuros

Des arbres déshabillés
das árvores despidas

Sous la lune secrète
sob a lua secreta

Je suis un poète
Eu sou um poeta

Je craque pour les mammifères
seduzo-me pelos mamíferos

Gracieux et immondes
graciosos e imundos

Oxymores
oxímoros

Domestiqués
domesticados

Dans les quartiers chics
nos bairros chiques

Et les H.L.M.¹⁴ tentants
e pelas moradias populares

Aperçus par la vitre
vistas através do vidro

De la limousine ou du train
da limusine ou do trem

Je suis un poète
Eu sou um poeta

Et je ne vous embrasse pas
e não vos beijo

¹⁴ H.L.M. são grandes conjuntos de moradia cujos alugueis são, em parte, subsidiados pelo governo francês.

Mais je vous invite
mas vos convido

Au bal des obscurs
ao baile dos obscuros

Des petits voleurs
dos pequenos ladrões

Des veines bleues, des basanés
de veias azuis

À Fleury-Mérogis
em Fleury-Mérogis¹⁵

À la Santé et aux Baumettes
em Santé¹⁶ ou em Baumettes¹⁷

Ouvrez les prisons
Abram as prisões

Elles nous tuent
elas nos matam

As próximas imagens foram feitas fora do apartamento e com a participação de Esmir. Fomos filmar na Praia Preta em São Paulo. Partimos de algo simples: levamos quatro calções de banho coloridos feitos de pano e alternamos a câmara e o uso dos calções. Filmamos um ao outro com cada uma das cores: vermelha, amarela, azul e verde. Não definimos nada em relação ao tipo de movimentação nem ao tempo de cada uma das improvisações. Tampouco estávamos com alguma música específica de Brigitte em mente. Os sons captados eram os da praia. Fizemos todas as imagens numa única tarde. Foram necessários três cartões de memória. Essa é uma outra diferença em relação ao Iphone: o tamanho dos arquivos. Filmar com a 7D requer uma preocupação maior em relação ao tempo de improviso e ao armazenamento das imagens. Pegamos a estrada de volta pra São Paulo no domingo à noite. Durante o deslocamento da viagem me veio claramente qual música usar na edição: *Château Intérieur* (FONTAINE / BELKACEM) do disco *Libido* de 2006, com duração de sete minutos:

¹⁵ Fleury-Mérogis é a maior prisão europeia localizada num subúrbio ao sudeste de Paris.

¹⁶ Prisão parisiense localizada no bairro residencial do 14º distrito

¹⁷ Prisão localizada no 9º distrito de Marseille, França.

J'aime à me promener
Eu gosto de passear

Dans l'unique splendeur
no esplendor único

Avenir et passée
futuro e passado

Du château intérieur
do castelo interior

Dans le radieux patio
No pátio radiante

Plein d'oiseaux et de fleurs
cheio de pássaros e flores

Entre les marbres chauds
entre o mármore quente

Bat et saigne le cœur
bate e sangra o coração

Le salon resplendit
O salão resplandece

De lustres et de cristal
com lustres e cristal

De musique et de cris
música e gritos

Sur la houle du bal
sobre as ondas do baile

Dans la salle d'eau fraîche
No banheiro de água fresca

Peuplée de paravents
povoado de paraventos

Corps et linges se sèchent
corpos e toalhas secam

Au doux soleil levant
sob o doce sol nascente

Les escaliers s'envolent
As escadas saem voando

Vers le dôme étoilé
em direção à cúpula estrelada

Et les tapis s'immolent
Os tapetes se imolam

Au satin des souliers
sobre sapatos de cetim

Dans le jardin d'hiver
No jardim de inverno

Aux transparents alcools
cheio de álcoois transparentes

Voisinent rocking chairs
cadeiras de balanço avizinhas

Et ottomanes molles
e otomanos macios

Dans la bibliothèque
Na biblioteca

Luisent tous les trésors
reluzem todos os tesouros

Des anthropopithèques
dos antropopithecus

Des lointains astres morts
de distantes astros mortos

Dans la salle aux orgies
Na sala de orgias

Pleurent les chandeliers
choram os castiçais



Frame do vídeo *Château intérieur*

Sur les ventres polis
sobre os ventres polidos

Sur le feu des colliers
sobre o fogo dos colares

Le foutre et la sueur
A porra e o suor

Baignent la soie des draps
banham a seda dos lençois

De brûlantes lueurs
Luzes ardentes da aurora

Mordorées niagaras
Niágaras douradas

Tribades et bacchantes
Tribades e bacantes

Collent fées et priapus
juntam-se a fadas e priapus

Dans la fureur méchante
na fúria perversa

De leurs danses en grappes
de suas danças em cacho

J'aime à me promener
Eu gosto de passear

Dans l'unique splendeur
no esplendor único

Avenir et passée
futuro e passado

Du château intérieur
do castelo interior

Dans la chambre d'amour
No quarto do amor

Au lit rouge à colonnes
na cama vermelha com colunas

Aux murs bleus singapour
paredes azul-Singapura

Un opéra résonne
uma ópera ressoa

La lumière ruisselle
a luz se propaga

Comme un foyer de rires
como uma chaminé de risos

Et les encensoirs mêlent
e os incensários misturam

Le santal et la myrrhe
o sândalo e a mirra

Dans le creuset de mort
No crisol da morte

La conception fidèle
a concepção fiel

Unit le fer et l'or
une o ferro e o ouro

Pour la vie éternelle
para a vida eterna

Dans la chambre aux tortures
No quarto de torturas

Le chrome et le nickel
o crômio e o níquel

Attendent leur pâture
aguardam seu pasto

D'anges et de mortels
de anjos e mortais

Entre chair et éther
Entre carne e éter

Le supplice s'ordonne
o suplício é ordenado

Rouge été noir hiver
Vermelho verão negro inverno

Enfer et ciel fusionnent
Inferno e céu fusionam

L'être peut-être vole
O ser talvez voe

Au-delà des supplices
para além dos suplícios

Dans l'azur sans idole
no azul sem ídolos

Du jardin des délices
do jardim das delícias

J'aime aller et venir
Eu gosto de ir e vir

Dans l'horrible splendeur
no horrível esplendor

Du meilleur et du pire
do melhor e do pior

Du château intérieur
do castelo interior

O uso da câmera existia na relação com diversos agentes que continuamente afetavam o modo como aconteciam as filmagens. Se tomarmos as primeiras imagens gravadas na contraluz da janela como exemplo, há a maciez do colchão sobre o qual eu movia, a inclinação permitida pelo travesseiro em que o celular estava apoiado, o tamanho da janela, o tipo de roupa que eu vestia, a quantidade de pixels do Iphone 3G, as vozes vindas da sala, os ruídos da rua, o fato de eu estar morando sozinho pela primeira vez, as concepções de corpo que eu começava a descobrir no curso de Comunicação das Artes do Corpo na PUC de São Paulo. Depois de quase um ano de experimentos, em uma conversa com Esmir, surgiu a ideia de tentar concatenar aquelas imagens que tinham sido criadas separadamente numa narrativa fílmica. A primeira ação foi organizá-las de modo que eu pudesse ter uma visão geral do material captado durante aquele ano. Era preciso inventar um modo de proceder. O que significava criar um filme? O que tornaria aquelas imagens um filme? Aquelas imagens eram uma espécie de roteiro em formato de imagens? O que a ilha de edição na mesa da cozinha significava? Em que se converte o cinema

quando ele sai da sala (de cinema), onde tinha uma especificidade e uma força inigualáveis (todos os teóricos *do cinema do dispositivo* fizeram dessa força específica da projeção do filme em sala escura e tela grande a “essência”* quase transcendental do cinema) e ganha novos espaços de exibição? (DUBOIS, 2019: 20, *grifo meu)

A ideia de essência tem a ver com algo dado a priori, com qualidades que caracterizam, no caso, a linguagem do cinema e não mudam nunca. Essência pressupõe estabilidade, separação, chegar ao que seria o ponto central, principal, a uma espécie de ponto nodal de uma ideia, nesse caso, de cinema. Nada mais inapropriado para dar conta do cinema cujos modos de fazer estão complexamente atrelados a mudanças tecnológicas que afetam sua produção em diversos níveis. A ideia de essência é, na verdade, inapropriada para pensar qualquer tipo de atividade visto que as coisas no mundo se estabelecem a partir de intra-ações que acontecem ininterruptamente em intensidades e velocidades variadas não condizentes com a imobilidade típica à ideia de essência.

A noção de intra-ação (em contraste à usual “interação”, que presume a existência prévia de relatos ou entidades independentes) representa uma profunda mudança conceitual. É através de intra-ações agenciais específicas que os limites e propriedades dos componentes dos fenômenos tornam-se determinados e que conceitos particulares (ou seja, relações materiais específicas do mundo) tornam-se significativos. Intra-ações incluem os arranjos materiais maiores (ex. série de práticas materiais)

que afetam um *corte agencial* entre “sujeito” e “objeto” (em contraste ao corte cartesiano mais familiar que toma essa distinção como dada). Ou seja, o corte agencial promulga uma resolução *dentro* da indeterminação dos fenômenos ontológicos (e semânticos). Em outras palavras, relatos não preexistem as relações; em vez disso relatos-dentro-dos-fenômenos emergem através de intra-ações específicas. (BARAD, 2007: 139-140, tradução nossa)¹⁸

O objeto (cinema) e o corpo trazidos aqui para discussão são pensados em seus fluxos nunca completamente articulados. Trata-se de pensa-los como espaços de cruzamento, não-unificados, móveis, que dão a ver através de suas experimentações, peles, lentes, mesas na cozinha, superfícies de troca, os complexos movimentos que os envolvem.

O movimento é *sui generis*: todo e apenas em / de sua própria ordem (seu próprio nexo). A linguagem é igualmente *sui generis*: palavras vêm apenas de palavras, em ondas recorrentes, subindo e caindo do ponto-qualquer linguístico da superposição de som e fala, de silêncio e ruído... A linguagem não pode descrever completamente o movimento. O movimento não se entrega à ordem da

¹⁸ “The notion of *intra-action* (in contrast to the usual ‘interaction’, which presumes the prior existence of independent entities or relata) represents a profound conceptual shift. It is through specific agential intra-actions that the boundaries and properties of the componentes of phenomena become determinate and that particular concepts (that is, particular material articulations of the world) become meaningful. Intra-actions include the larger material arrangement (i.e., set of material practices) that effects an *agential cut* between “subject” and “object” (in contrast to the more familiar Cartesian cut which takes this distinction for granted). That is, the agential cut enacts a resolution within the phenomenon of the inherent ontological (and semantic) indeterminacy. In other words, relata do not preexist relations; rather, relata-within-phenomena emerge through specific intra-actions.” (2007: 139-140).

linguagem, assim como não se dá integralmente à forma visível. As ordens da experiência são incomensuráveis.¹⁹ (MANNING e MASSUMI, 2014: 41, tradução nossa)

Isso quer dizer que os atos da percepção não podem chegar ao que é “O Cinema” visto que “nenhum movimento é tão possuído de sua forma que não possa encontrar uma outra” (FORSYTHE apud MANNING e MASSUMI, 2014: 41). De que maneira o movimento é continuamente induzido a avançar na invenção de novas formas dinâmicas?

A resposta é bem simples. O movimento só vem do movimento (Spinoza). Mas o movimento não vem do movimento apenas sequencialmente numa continuidade circular do pensar-sentir a corporificação de maneira motora. O movimento é sempre acionado **relacionalmente**. Essa é a resposta: o movimento só vem do movimento **relacionalmente***. (MANNING; MASSUMI, 2014: 42, tradução nossa / *grifo meu)²⁰

Em seu livro **The meaning of the body: aesthetics of human understanding** (2007) (O significado do corpo: estética do entendimento humano), o filósofo norte-americano Mark Johnson se pergunta por que parece tão óbvio para a maioria das pessoas que a mente e o corpo são dois e não um. Ele argumenta que isso se deve ao fato de que “nossa experiência vivida reforça uma aparente e inescapável visão dualista

¹⁹ “Movement is sui generis: all and only in and of its own order (its own nexus). Language is likewise sui generis: words only come from other words, in recurring waves, rising and falling from the linguistic any-point of the superposition of sound and speech, and of silence and noise... Language cannot fully describe movement. Movement does not give itself over to the order of language, any more than it surrenders itself integrally to visible form. The orders of experience are incommensurable.” (2014: 41)

²⁰ “The answer is quite simple. Movement only comes from movement (Spinoza). But movement does not come from movement only sequentially, in a rolling continuity of thinking-feeling motionally bodying. Movement is always triggered relationally. That is the answer: movement only comes from movement *relationally*.” (2014: 42).

da mente versus o corpo”²¹ (JOHNSON, 2007: 4, tradução nossa), ou seja, é a própria maneira como funciona o corpo que gera essa experiência de um ser (físico e mental) separado. O corpo é um campo propício para que vivamos assumindo e agindo de acordo com um conjunto de dicotomias que distingue mente de corpo, razão de emoção, sujeito de objeto, pensamento de sentimento, pausa de movimento. É esse tipo de visão dualista da realidade que torna possível pensar a sala escura, com o projetor alocado na parte alta inferior, como uma característica essencial e estável do fazer cinematográfico. Na introdução de seu livro, Johnson cita um texto do poeta americano Billy Collins que expõe de maneira ironicamente contundente que é apenas possível pensar e imaginar através de nossos corpos inseridos em determinado ambiente:

Minha hora favorita de escrever é no final da tarde, durante a semana, particularmente às quartas-feiras. É assim que faço: levo uma garrafa de chá fresco para meu escritório e tranco a porta. Depois tiro minhas roupas e as deixo numa pilha como se eu tivesse derretido até a morte e o meu legado consistisse apenas de uma camisa branca, um par de calças e um pote de chá frio.

Então retiro a minha pele e penduro-a na cadeira. Deslizo meus ossos para fora como um vestido de seda. Faço isso para que o que eu escreva seja puro, completamente lavado do carnal, não contaminado pelas preocupações do corpo. Finalmente, removo cada um dos meus órgãos e os coloco numa pequena cadeira perto da janela. Eu não quero escutar seus ritmos antigos

²¹ “Our lived experience itself reinforces an apparently inescapable dualistic view of mind versus body.” (2007:4).

quando estou tentando buscar meu ritmo próprio.

Agora sento-me à mesa, pronto pra começar. Estou inteiramente puro: nada além de um esqueleto numa máquina de datilografar. Devo mencionar que, às vezes, deixo meu pênis. Acho difícil ignorar a tentação. Então, sou um esqueleto com um pênis e uma máquina de escrever. Dessa maneira escrevo poemas de amor extraordinários, a maioria deles explorando a conexão entre o sexo e a morte.

Sou a concentração em pessoa: existo num universo em que nada existe além do sexo, da morte e da datilografia.

Depois de um período, retiro meu pênis também. Então sou nada além de um crânio e ossos datilografando tarde adentro. Somente as **essências*** absolutas, sem sobras. Agora escrevo apenas sobre a morte, o mais clássico dos temas, numa linguagem leve como o ar entre as minhas costelas. Depois, eu me recompensar e vou dar uma volta de carro ao pôr do sol.

Recoloco meus órgãos e escorrego para dentro da minha pele e roupas. Depois, tiro o carro da garagem e saio em velocidade por entre bosques e estradas sinuosas, passando por paredes de pedra, casas de fazenda, poças congeladas, tudo perfeitamente organizado como palavras num famoso

soneto.”²² (COLLINS apud JOHNSON, 2007: 2, tradução nossa / *grifo meu)

Mark Johnson busca entender, com a colaboração de diversos outros autores, os intrincados processos corporais através dos quais as coisas ganham significado para criaturas com corpos como os nossos. Antes de continuar com os importantes exemplos fornecidos por ele, é preciso apontar um aspecto: a maneira como Johnson demonstra os funcionamentos corporais surgidos das/nas trocas corpo-ambiente ainda fica presa ao paradigma do atual, ou seja, não há espaço para o potencial, o virtual, o neurodiverso. Ao descrever as diferentes ações do corpo ele mantém intacta a tríade volição – intencionalidade – agência. Há uma pressuposição de existência que coloca a agência executiva individual como motivadora de toda experiência. No entanto, o organismo existe em ininterrupta e complexa relação com diversos dispositivos de poder que constituem suas ações no mundo. Erin Manning, em seu livro **For a Pragmatics of the Useless** (“Por uma Pragmática do Inútil”), propõe um comprometimento com um tipo de sociabilidade que começa na relação, ou seja, depende de inúmeros funcionamentos e condições políticas de sociabilidade que desestabilizam a pressuposição neurotípica “de que fazer sozinho, fazer individualmente, fazer no ritmo da tríade volição – intencionalidade – agência é ser verdadeiramente humano”²³ (MANNING, 2020: 3, tradução nossa). Começar na relação é não pressupor o que seria um funcionamento dito “normal” do corpo com suas habilidades e vontades, é saber que

²² “My favorite time to write is in the late afternoon, weekdays, particularly Wednesdays. This is how I go about it: I take a fresh pot of tea into my study and close the door. Then I remove my clothes and leave them in a pile as if I had melted to death and my legacy consisted of only a white shirt, a pair of pants and a pot of cold tea. Then I remove my flesh and hang it over a chair. I slide it off my bones like a silken garment. I do this so that what I write will be pure, completely rinsed of the carnal, uncontaminated by the preoccupations of the body. Finally, I remove each of my organs and arrange them on a small table near the window. I do not want to hear their ancient rhythms when I am trying to tap out my own drumbeat. Now I sit down at the desk, ready to begin. I am entirely pure: nothing but a skeleton at a typewriter. I should mention that sometimes I leave my penis on. I find it difficult to ignore the temptation. Then I am a skeleton with a penis at a typewriter. In this condition I write extraordinary love poems, most of them exploiting the connection between sex and death. I am concentration itself: I exist in a universe where there is nothing but sex, death, and a typewriting. After a spell of this I remove my penis too. Then I am a skull and bones typing into the afternoon. Just the absolute Essentials, no flounces. Now I write only about death, most classical of themes in language light as the air between my ribs. Afterward, I reward myself by going for a drive at sunset. I replace my organs and slip back into my flesh and clothes. Then I back the car out of the garage and speed through woods on winding country roads, passing stone walls, farmhouses, and frozen ponds, all perfectly arranged like words in a famous sonnet.” (2007:2).

²³ “... that to do it alone, to do it individually, to do it at the pace of the volition-intentionality-agence triad, is to be truly human” (2020: 3)

o corpo é justamente tudo aquilo que excede seu envelope. Aquilo que se chama de corpo ‘volitivo’ é, na verdade, o corpo sobrecodificado. Nossa natureza está, de certa maneira, em excesso da experiência” (MANNING, 2020)²⁴.

As contribuições de Johnson e dos autores citados por ele serão acompanhadas, portanto, de intervenções para que suas ideias possam realmente ajudar a expor uma maneira de pensar o cinema que sabe que diante da suposta fixidez da tela existem olhos que nunca param de mexer em foco. Entender modos de funcionamento corporais não para enquadrar o corpo em uma noção pré-dada de organismo, nem definir onde começa ou termina um corpo, mas com o intuito de demonstrar os diversos vetores e inflexões que compõem as condições de existência que mobilizam o pensamento em torno do cinema.

Drew Leder (apud JOHNSON, 2007: 7) a partir do trabalho de Maurice Merleau-Ponty (1908 – 1961), catalogou as diversas maneiras através das quais o funcionamento do corpo “requer que nossas operações orgânicas e corporais diminuam e até se escondam durante nossos atos de experimentar coisas no mundo” (JOHNSON, 2007: 4, tradução nossa)²⁵ Os atos da percepção são direcionados para ou naquilo que é experimentado e para longe do corpo que percebe. É o que Michael Polanyi (1969) chamou do caráter “de-para” (“*from-to*”) da percepção.

Por exemplo, nossos atos de ver acontecem direcionados e focados naquilo que vemos. Nossa intencionalidade parece estar “lá fora” no mundo. Os mecanismos de nossa visão não são, nem podem ser, o foco de nossa atenção e consciência. Nós temos consciência do que vemos, mas

²⁴ Erin Manning leu uma versão inicial do trabalho e me enviou apontamentos por e-mail em 21 de abril de 2020.

²⁵ “... requires that our bodily organs and operations recede and even hide in our acts of experiencing things in the world.” (2007: 4).

não de nossa visão. Os processos corporais escondem, a fim de tornar possível nosso fluxo, as experiências automáticas do mundo.... ‘Dessa maneira é possível afirmar um princípio geral: na medida em que eu percebo através de um órgão, este necessariamente recua do campo perceptivo que ele revela. Eu não cheiro meus tecidos nasais, nem ouço minhas orelhas assim como não provo minhas papilas gustativas, no entanto, percebo com e através desses órgãos.’ (1990,14) Numa discussão sobre o “corpo em êxtase”, Leder nomeia este esconderijo perceptual do corpo de “desaparecimento focal” dos órgãos corporais específicos e das atividades da percepção.” (JOHNSON, 2007: 5, tradução nossa)²⁶

Além do desaparecimento focal, existe o chamado “desaparecimento de fundo” (*background disappearance*) de outros processos e atividades que tornam a percepção possível. Processos dos quais somos raramente ou talvez nunca conscientes. Tratam-se de complexos ajustes corporais e movimentos que possibilitam que determinada percepção ocorra.

Eu vejo com os meus olhos (que sofrem desaparecimento focal), no entanto, ver seria impossível sem a existência desses olhos num corpo que faz uma série de

²⁶ “For example, our acts of seeing are directed toward and focused on what we see. Our intentionality seems to be directed “out there” into the world. The mechanisms of our vision are not, and cannot be, the focus of our awareness and attention. We are aware of what we see, but not of our seeing. The bodily processes hide, in order to make possible our fluid, automatic experiencing of the world. As Leder says, “It is thus possible to state a general principle: insofar as I perceive through an organ, it necessarily recedes from the perceptual field it discloses. I do not smell my nasal tissue, hear my ear, or taste my taste buds but perceive with and through such organs” (1900, 14). In a discussion of the ‘ecstatic body’, Leder names this perceptual hiding of the body ‘focal disappearance’ of the specific bodily organs and activities of perception.” (2007: 5)

ajustes finos, como manter a cabeça de uma certa maneira, mantendo o corpo ereto e apontando numa certa direção, movendo o corpo de modo a permitir uma linha clara de visão. Quando eu me movo para alcançar uma xícara, eu não tenho consciência da enorme quantidade de finos ajustes motores ou da cooperação em curso de minha mão e olhos que tornam possível, para mim, localizar e tocar na asa da xícara. (JOHNSON: 2007, 6, tradução nossa)²⁷

Esse tipo de entrelaçamento entre certos ajustes corporais e a ocorrência de uma determinada ação, no caso acima, a localização e toque na asa da xícara, expõe a discrepância entre o tipo de relato fisicalista proposto por Johnson em relação a modos relacionais de pensar a corporificação. A sugestão de que tocar a asa da xícara requer uma linha de visão não está errada mas mantém-se no paradigma do atual (sem potencial, sem virtual), o que a torna uma maneira neurotípica de perceber a ação e o que seria o seu “resultado esperado”.

A função executiva pode ser descrita como a capacidade singular de subtração que aqueles na extremidade neurotípica do espectro tomam como certa. Isso inclui uma tarefa como pegar um copo numa mesa. Para que o planejamento ocorra, deve haver uma subtração do ambiente, um ‘colocar ao fundo’ todo o resto: funções executivas ‘compartilham a necessidade de desengajar do ambiente imediato para

²⁷ “I see with my eyes (which undergo focal disappearance), but that seeing would be impossible without those eyes’ existence in a body that makes a number of fine adjustments, such as holding the head in a certain way, keeping the body erect and pointed in a certain direction, and moving the body in ways that ensure a clear line of sight. When I reach out to pick up a cup, I am not aware of the multitude of fine motor adjustments or the ongoing cooperation of hand and eye that make it possible for me to locate and touch the handle of the cup.” (2007: 6)

orientar ações' (HILL, 2004: 2). Pegar o copo envolve ativamente deixar-de-ver todo o resto. (MANNING, 2020: 5, tradução nossa)²⁸

O que está em jogo na crença de que a subtração apropriada é a chave para experiência? Esse tipo de alinhamento entre atos da percepção e o que seriam suas funções executivas esperadas requer que a “existência se conforme com um mapa de orientação processual que é, por sua própria operação, incapaz de perceber outros modos de existência” (MANNING, 2020: 6). Os exemplos usados por Johnson em seu livro recaem num tipo de pressuposição entre determinada ação e os atos da percepção que a possibilitam.

A suposição de um comum normativo em relação ao movimento, ao conhecimento e à interação exercido na coreografia da neurotipicidade exclui a sociabilidade neurodiversa e todas as forças divergentes que existem em sua proximidade. (MANNING, 2020: 6, tradução nossa)²⁹

O título do livro **The meaning of the body** (“O significado do corpo”) é uma espécie de anúncio da maneira fisicalista em que o sistema sensorio-motor é exposto como parte responsável por possibilitar a atualização das experiências no mundo. É como se os significados do corpo pudessem ser descritos a partir das maneiras como o sensorio-motor atualiza as ações. Para criar espaço para todas as forças que subvertem, desviam, recriam, compõem, re-compõem, abrem o movimento para sua alteridade, para modos distintos de percepção, para o excedente afetivo que extrapola as posições sensorio-motoras e para o aspecto político fundamental das ações corporais, o livro de Johnson deveria se chamar **The meanings of bodying** (“Os significados da

²⁸ “Executive function could be described as that singular capacity for subtraction those on the neurotypical edge of the spectrum take for granted. This includes a task like picking up a glass off the table. In order for planning to occur, there must be a subtraction from the environment, a backgrounding of all else: executive functions ‘share the need to disengage from the immediate environment to guide actions’ (Hill 2004, 2). To pick up that glass involves actively unseeing all else.” (2020: 6)

²⁹ “The assumption of a normative commonality as regards movement, knowledge, and interaction played out in the choreography of neurotypicality excludes neurodiverse sociality and all the slanted forces that linger in its proximity.” (2020: 6)

corporificação”). A tradução mais recorrente de “*bodying*” em português, corporificação, não faz jus ao sentido da palavra em inglês, que se trata de um verbo, uma tradução ao pé da letra dessa palavra seria algo como “*corporando*”. É importante saber que se trata de um verbo no gerúndio (*bodying*), ou seja, indica uma ação em continuidade, andamento, duração indeterminada.

Nosso esquema corporal é composto por inúmeras funções sensório-motoras que operam abaixo do nível de intencionalidade autorreferencial. Um conjunto de performances tácitas, pré-conscientes, processos subpessoais, que realizam um papel dinâmico no controle da postura e do movimento. Outro importante tipo de desaparecimento corporal tem a ver com a recessão de órgãos e processos internos ao longo de quase toda nossa experiência; processos viscerais realizados pelo sistema respiratório, digestivo, cardiovascular, urogenital e endócrino, sem os quais morreríamos. São inúmeras operações simplesmente inacessíveis à atenção consciente, mas que subjazem algumas de nossas mais poderosas experiências. É exatamente essa característica dos funcionamentos corporais que permitiu que pensadores como Descartes postulassem suas ideias sobre o corpo como algo que tem apenas extensão e negassem que ele tivesse ‘qualquer coisa que pertencesse à natureza de uma mente’. É o que explica também o porquê de tais ideias terem se tornado a maneira mais comum de se compreender o corpo no mundo, a existência atrelada ao pensamento, o pensamento atrelado à mente, o cinema atrelado à tela branca e à sala retangular e escura. É que...

... o corpo faz seu trabalho em grande parte nos bastidores, para que possamos focar nos objetos de nosso desejo e atenção. Podemos nos direcionar para o mundo e nos ocuparmos com o trabalho de afetar nossa experiência, de modo que podemos sobreviver e florescer, justamente porque nosso “corpo recessivo” está fazendo o seu trabalho (JOHNSON, 2007: 6, tradução nossa)³⁰

³⁰ “In short, the body does its marvelous work for the most part behind the scenes, so that we can focus on the objects of our desire and attention. We can be directed out into our world and be about the business of affecting the character of our experience so that we may survive and flourish precisely because our ‘recessive body’ is going about its business.” (2007: 6)

As implicações da descoberta desse “corpo recessivo” são inúmeras. Há uma profunda dimensão poético-política atrelada a começar a entender e perceber o funcionamento corporal dessa maneira, fora das dicotomias e hierarquias mente-corpo e completamente enredado no/com o ambiente. As pesquisas que começaram a vislumbrar a existência desse “corpo recessivo” podem ser rastreadas no início do século passado quando o matemático Henri Poincaré atrelou as fundações cognitivas da geometria ao movimento dos músculos ao afirmar que “imaginar um ponto no espaço é imaginar o movimento para fazê-lo; contrapondo-se aos modelos estabelecidos que definiam a geometria como puramente axiomática.” (POINCARÉ apud BERTHOZ, 2013)³¹ Grande parte de nosso conhecimento perceptual vem do movimento tanto de nossos corpos quanto de nossas interações com objetos em movimento. É o “movimento que nos dá conhecimento sobre nosso mundo e, ao mesmo tempo, revela informações importantes sobre nossa própria natureza, capacidades e limitações”³² (JOHNSON, 2007: 20, tradução nossa)

No início, estamos simplesmente infundidos com o movimento – não apenas com uma propensão para mover, mas com a coisa real. Essa animação fundamental, essa espontaneidade cinética original que invade nosso ser e define nossa vitalidade – é nosso ponto de partida para viver no mundo e fazer sentido dele... Nós literalmente nos descobrimos em movimento. Nós crescemos cineticamente em nossos corpos. Em particular, nós crescemos em direção a maneiras distintas de movimento que surgem do fato de sermos os corpos que somos. Em nossa espontaneidade de movimento, descobrimos braços que se estendem,

³¹ Entrevista com Alain Berthoz. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=w0V1loA_NF8&t=808s

³² “Movement thus gives us knowledge of our world and, at the same time, reveals important insights about our own nature, capacities, and limitations.” (2007: 20)

colunas que dobram, joelhos que flexionam, bocas que gritam e assim por diante. Fazemos sentido de nós mesmos no curso do movimento. (SHEETS-JOHNSTON, 1999: 136, tradução nossa)³³

Não existe separação precisa entre o projetor, o filme e os tipos de configurações sócio-políticas que definem os corpos que têm acesso às sessões de cinema e seus aparatos. Nós nos movemos pelo espaço através de políticas de funcionamento que definem os limites dos ambientes, quem pode e quem não pode entrar. Nós não somos nem nunca fomos, nem quando crianças nem ao longo da história humana, alienados das coisas, como sujeitos contra objetos. Esses atos da percepção dependem também do “campo de relações através dos quais mundos são possíveis”³⁴ (MANNING, 2016: 191, tradução nossa) Um desses mundos é o que Erin Manning tem chamado de percepção autista.

Quando autistas percebem pela primeira vez, eles não tendem a ver formas como não-autistas o fazem. Em vez disso, eles veem o próprio surgimento da percepção: bordas, sombras, cores, formas. O que leva meio segundo para um neurotípico perceber como forma pode levar até cinco minutos para um autista. Esse atraso na tomada de forma permite que os autistas habitem perceptivamente na mudança-de-forma da experiência e lhes dá um sentido vivido da

³³ “In the beginning, we are simply infused with movement – not merely with *propensity* to move, but with the real thing. This primal animateness, this original kinetic spontaneity that infuses our being and defines our aliveness, is our point of departure for living in the world and making sense of it. . . . *We literally discover ourselves in movement*. We grow kinetically into our bodies. In particular, we grow into those distinctive ways of moving that come with our being the bodies we are. In our spontaneity of movement, we discover arms that extend, spines that bend, knees that flex, mouths that shut, and so on. We make sense of ourselves in the course of moving.” (1999: 136)

³⁴ “... a field of relations out of which and through which worldings occur.” (2016: 191)

maleabilidade da forma.³⁵ (MANNING, 2016: 191-192, tradução nossa)

Todos os exemplos levantados por Mark Johnson em **The meaning of the body** precisam ser pensados tendo em conta modos de percepção distintos, neurodiversos e as situações sociais, políticas e econômicas onde estão inseridos os corpos. A percepção existe em co-composição com ambientes muito diferentes e

políticas de identidade, geralmente tácitas, que enquadram nossas ideias sobre por quais vidas vale à pena lutar, quais vidas vale à pena educar, quais vidas devem viver, quais vidas devem ser salvas³⁶ (MANNING, 2016: 3, tradução nossa)

Olhar o cinema à luz das teorias do corpo traz uma perspectiva de neurodiversidade que se manifesta em espacialidades, temporalidades e materialidades múltiplas, explodindo a noção da linguagem cinematográfica relacionada a um certo tipo de corpo-capaz definidor de manuais e seus paradigmas.

³⁵ “When autistics first perceive, they do not tend to see form as nonautistics do. Instead, they see perception’s very emergence: edges, shadows, colors, shapes. What takes a half second for a neurotypical to perceive as form can take up to five minutes for an autistic. This lag in the taking of form allows autistics to perceptually dwell in the shape-shifting of experience and gives them a lived sense of the malleability of form.” (2016: 191-192)

³⁶ “... identity politics, frames our ideas of which lives are worth fighting for, which lives are worth educating, which lives are worth living, and which lives are worth saving.” (2016: 3)

PLANO 2

Imagem e neurotipicalidade

O teórico e crítico de cinema Andre Bazin dividiu os realizadores de cinema entre os anos de 1920 e 1940 entre “aqueles que colocavam fé na imagem e aqueles que colocavam fé na realidade”³⁷ (BAZIN, 1967: 24, tradução nossa). Por imagem, ele se referia “a tudo aquilo que a representação na tela adiciona ao objeto ali representado”³⁸ (BAZIN, 1967: 24, tradução nossa). Para Bazin, os tipos de relação com a imagem cinematográfica podiam ser reduzidos a duas categorias: uma que se relaciona com a plasticidade das imagens e outra relacionada aos recursos da montagem que, para ele, é “simplesmente a ordenação das imagens no tempo”³⁹ (BAZIN, 1967: 24, tradução nossa). Segundo o autor, a imagem deveria “ser avaliada não de acordo com o que ela adiciona à realidade, mas pelo que ela revela da realidade”⁴⁰ (BAZIN, 1967: 28, tradução nossa), ou seja, o filme deveria “expor os significados escondidos nas pessoas e coisas sem perturbar a unidade natural que os compõem”⁴¹ (BAZIN, 1967: 38, tradução nossa). Para o filósofo Steven Shaviro (2010), tal oposição entre modos de apresentação baseados-na-realidade versus modos baseados-na-imagem

se desfaz no mundo contemporâneo da mídia eletrônica e do capital global. Hoje a realidade mais viva e intensa é justamente a realidade das imagens. Essas imagens são exibidas em telas de todos os tamanhos ao nosso redor; e,

³⁷ “those directors who put their faith in the image and those who put their faith in reality” (1967: 24)

³⁸ “everything that the representation on the screen adds to the object there represented” (1967: 24)

³⁹ “simply the ordering of images in time” (1967: 24)

⁴⁰ “in which the image is evaluated not according to what it adds to reality but what it reveals of it.” (1967: 28)

⁴¹ “that would reveal the hidden meaning in people and things without disturbing the unity natural to them” (1967: 38)

como diz McLuhan, elas tendem a
'exigir participação em profundidade'
(McLuhan, 1994: 31). Isto é, tendem a ser
hápticas em vez de meramente ópticas;
e estão totalmente imbuídas de
qualidades glutinosas e táteis⁴²
(SHAVIRO, 2010: 38, tradução nossa)

Há um certo modo de perceber objetos, corpos e ambientes que persiste e aproxima as afirmações de Bazin feitas em 1940 daquelas escritas por Shaviro em 2010. O problema não está na circunscrição/descrição de modos de fazer, em apontar determinadas características na maneira como se conta/filma uma história, mas na maneira como são colocadas as questões que parece partir de uma ideia de corpo que separa sujeito de objeto, mente de corpo, câmara de realidade, realidade de imagem, cheiro de visão, tato de audição e assim por diante. O que seriam imagens meramente ópticas como exemplifica Shaviro para se opor a Bazin? Em termos corporais, não existem imagens meramente ópticas. Estas só seriam possíveis num roteiro de ficção científica onde existissem espécies de androides cuja visão fosse uma mera projeção circunscrita aos glóbulos oculares feitos de metal. O funcionamento da visão depende e está intimamente ligado a diversas conexões sensório-motoras e neurais que extrapolam os olhos e os glóbulos oculares. A mesma problemática se coloca em relação à forma como Bazin diferencia imagem de realidade. O modo como Bazin fala de imagem aprisiona essa à realidade circunscrita da tela. É o tipo de conteúdo projetado no espaço da tela que define/diferencia o que seria um tipo de imagem baseado na realidade e outro baseado na própria imagem. Tal correlação coloca como pressuposto a necessidade de uma definição a-priori rígida e neurotípica de realidade. A neurotipicidade tem a ver com uma certa política, geralmente tácita de identidade, que enquadra nossas ideias do real a partir dos mais diversos parâmetros, que podem ser indicativos, por exemplo, dos passaportes que podem atravessar determinadas fronteiras, dos corpos que podem ser usados para testes de novas vacinas, das vozes que

⁴² "... breaks down in the contemporary world of electronic media and global capital. Today, the most vivid and intense reality is precisely the reality of images. These images are displayed on screens of all sizes, all around us, and, as McLuhan says, they tend to 'require participation in depth' (McLuhan, 1994: 31). That is to say, they tend to be haptic rather than merely optical; and they are fully imbued with glutinous and tactile qualities." (2010: 38)

devem ser escutadas ou, no caso do cinema, dos tipos de imagem que traduzem/expõem a realidade. É um modo de pensar o real a partir de forças e tendências tidas como dadas. A neurotipicalidade está em acordo com uma certa macropolítica organizada “em nome de estruturas políticas normativas, da vida institucional, dos corpos-capazes, da conformidade de gênero, da segregação racial”⁴³ (MANNING, 2016: 7, tradução nossa) e, neste caso específico do cinema, com manuais e roteiros cuja organização e ordem das cenas revelam esse “real”. A neurotipicalidade reduz nossa “capacidade de sentir a complexidade do evento no evento, ela perpetua a hierarquia da experiência consciente em relação à experiência não-consciente, da razão sobre o afeto”⁴⁴ (MANNING, 2016: 22, tradução nossa), das salas de cinema sobre os filmes nelas apresentados. A “fé na realidade versus a fé na imagem” (1967) de que fala Bazin é um exercício neurotípico, visto que é apenas a partir de um enquadramento do que seria esse “real” que é possível definir a imagem cinematográfica desse modo.

Existem várias pesquisas recentes na área das neurociências, como as conduzidas por Antonio Damasio (2008), por exemplo, que falam em imagem para se referir aos mapas neurais momentâneos que nossos cérebros criam de todas as coisas dentro ou fora de nosso corpo. Foi essa capacidade de gerar imagens que abriu a possibilidade para organismos representarem o mundo à sua volta, “um mundo que incluía cada tipo possível de objeto e de outros organismos inteiros; e, igualmente importante, permitiu que organismos representassem seu mundo interno” (DAMASIO, 2008: 92)

As imagens representam as propriedades físicas das entidades e suas relações espaciais e temporais, bem como suas ações. Algumas imagens, que provavelmente resultam de um mapeamento que o cérebro faz dele próprio no ato de mapear, são muito abstratas. Descrevem os padrões de ocorrência dos objetos no tempo e no espaço, as relações espaciais e o

⁴³ “... in the name of normative political structures, of institutional life, of able-bodiedness, of gender conformity, of racial segregation.” (2016:7)

⁴⁴ “... our capacity to feel the complexity of the event in the event, it perpetuates the hierarchy of conscious experience over nonconscious experience, reason over affect.” (2016: 22)

movimento dos objetos conforme sua velocidade e trajetória etc... O processo mental é um fluxo contínuo de imagens desse tipo, algumas das quais correspondem a eventos que estão ocorrendo fora do cérebro, enquanto outras são reconstituídas de memória no processo de evocação. A mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e de imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis. (DAMASIO, 2011: 96)

Logicamente, a imagem de que fala Damasio refere-se a uma descrição de processos mentais e seus fluxos. São contextos completamente distintos das imagens pensadas por Bazin e Shaviro ao se referirem ao cinema. No entanto, parece existir aí uma chave para compreender a complexidade e os modos de funcionamento da imagem cinematográfica. Esse nível de descrição corporal exposto por Damasio, em que os complexos fluxos corpo-mente-ambiente surgem no formato de imagens de mapas neurais microscópicos, aponta o tipo de compreensão da realidade necessária para pensar o cinema. Esses mapas neurais, existentes em corpos inseridos em ambientes e situações políticas as mais diversas, são índice da impossibilidade de se pensar a imagem como algo estático circunscrito ao espaço da tela, seja a de cinema, de celular, da parede da galeria ou das imersões das tecnologias 3D. A imagem são fluxos ininterruptos que se configuram nos encontros.



[Foto Instagram 13 de março de 2018](#)

Bráulio Bandeira / Deepneue segurando a capa do vinil
Nightclubbing de Grace Jones

PLANO 3

As salas de cinema e a mesa da cozinha

O termo cinema é “fundamentalmente polissêmico: aplica-se, ao mesmo tempo, a um sistema de formas e a um lugar” (MICHAUD, 2014: 17). É importante perceber a maneira como esse sistema de formas teve seus significados e modos de fazer atrelados a uma lógica criada pelas especificidades espaço-temporais das salas onde a maior parte das invenções cinematográficas começaram a ser apresentadas no início do século XX. A sala de cinema acabou por definir características dos filmes nela apresentados. Porém, independente da aparelhagem técnica que lhe dê suporte ou do espaço arquitetônico que acolha suas criações, o filme deve ser visto como “um modo de pensar as imagens” (MICHAUD, 2014: 11). O visível não deve ser colocado como algo anterior ao filme, mas como uma construção. É preciso analisar a imagem em movimento e suas determinações técnicas a partir de intra-ações estabelecidas a cada experiência. Saber que o filme pode escapar de seu palco tradicional e se expandir para outros territórios nos quais se entrecruza com domínios distintos da arte, da ciência, da arquitetura etc. Apontar a relação entre a sala de cinema e os tipos de filme normalmente nela apresentados é um exercício de distanciamento que busca complexificar as discussões em torno do fazer cinematográfico a partir da noção de que nem sempre

há sala, que esta nem sempre é escura, que o projetor nem sempre está escondido, que o filme nem sempre é projetado como vemos nas transmissões de imagens eletrônicas, seja na sala, seja em espaços outros, e que nem sempre o filme conta uma história, visto que muitos filmes são filmes de atração, abstratos, experimentais etc. (PARENTE; CARVALHO, 2009: 11)

O problema não está no modo como as salas de cinema organizam uma certa média de duração do tempo de um filme para que este caiba em diversas sessões durante um mesmo dia; nem na maneira como roteiros fílmicos são escritos a partir de manuais cujas indicações também têm a ver com as salas de cinema e suas durações mas no modo como tais características, relacionadas a um tipo de realidade espaço-temporal específica, adquirem uma estabilidade na maneira como se define e pensa o cinema e o filme. Para mim, o início da desestabilização do cinema como sinônimo dos filmes a que eu havia assistido dentro da sala escura começa com a ilha de edição na mesa da cozinha. As tecnologias que permitiam criar imagens na sala do apartamento e depois colocá-las numa *timeline* onde modos de transição e relação entre as imagens eram criados foi aos poucos colocando em suspensão as salas de projeção onde minhas ideias sobre cinema haviam sido delineadas. Há uma história contada por Noël Burch⁴⁵ em um de seus livros que ajuda a demonstrar a qualidade cinética das experiências no mundo. Burch (1976: 36) conta que

no início do século XX, quando os primeiros filmes foram projetados no Japão, alguns espectadores sentavam-se ao longo do feixe luminoso, olhando mais para a passagem da luz do que para a imagem projetada (apud MICHAUD, 2014: 26)

A imagem dos espectadores japoneses sentados lateralmente no espaço da sala e a mesa da cozinha onde criei uma ilha de edição servem como pontos de partida para colocarmos em suspensão os diversos elementos que compõem a experiência cinematográfica: tela, espaço de projeção, feixe de luz, câmeras, roteiro, atrizes, atores, vozes, programas de edição, cineastas, figurantes, produtores, transeuntes, assistentes de direção, microfones, som, não-atrizes, não-atores, cabos, telefones celulares, antenas... Os espectadores tomados pela vontade de observar não a tela, mas o feixe de luz atravessando a sala colocam em evidência a qualidade móvel das relações lugares-sujeitos-objetos e o fato de que os aparatos como a sala de cinema e o projetor são

⁴⁵ Noël Burch, To the Distant Observer: Towards a Theory of Japanese Film, *October*, nº 1, primavera de 1976, p. 36

práticas discursivas através das quais “objetos” e “sujeitos” são continuamente produzidos. Os aparatos são

... (1) **práticas** materiais-discursivas específicas (eles não são meras configurações laboratoriais nem tecnológicas que incorporam conceitos humanos e medidas);

(2) aparatos produzem diferenças que importam – eles são **práticas** criadoras-de-contornos que formam matéria e significado, produzem e fazem parte do fenômeno produzido;

(3) aparatos são **reconfigurações** de configurações/dinâmicas do mundo;

(4) aparatos são eles próprios fenômenos **constituídos e dinamicamente reconstituídos** como parte da **intra-atividade ininterrupta** do mundo

(5) aparatos não possuem limites intrínsecos; são **práticas abertas**;

(6) aparatos **não estão localizados no mundo**; são configurações ou reconfigurações materiais do mundo que re(con)figuram espacialidade e temporalidade (as noções tradicionais) assim como as dinâmicas (ex. eles **não existem enquanto estruturas estáticas** tampouco meramente se desdobram e

evoluem no espaço e no tempo)⁴⁶

(BARAD, 2007: 146, tradução nossa / * grifos meus)

O discurso atrelado a determinado aparato não é sinônimo de linguagem, ou seja, a sala de cinema e o projetor não são sinônimos dos filmes ali apresentados. O discurso não se refere a sistemas linguísticos significativos, gramáticas, atos de fala nem a conversas. “Pensar o discurso como meras palavras faladas ou escritas que tecem declarações descritivas é decretar o erro do pensamento representacionista”⁴⁷ (BARAD, 2007: 146, tradução nossa) que acredita existirem as salas de cinema de um lado e os filmes nela apresentados de outro. O representacionismo toma a noção de separação como fundamental. Ele separa o mundo em domínios ontologicamente disjuntivos “deixando-se com o dilema de sua ligação a fim de que o conhecimento seja possível”⁴⁸ (BARAD, 2007: 137, tradução nossa). É o tipo de discurso representacionista que torna o longa metragem de ficção sinônimo do que é o filme, do que é cinema. Porém discurso não é o que é dito; é aquilo que restringe e possibilita o que pode ser dito.

Práticas discursivas definem o que conta como declarações significativas. Declarações não são meros enunciados da consciência originária de um sujeito unificado consciente, em vez disso, afirmações e sujeitos emergem de um campo de possibilidades. Esse campo de possibilidades não é estático nem singular, mas uma multiplicidade

⁴⁶ “(1) apparatuses are specific material-discursive practices (they are not merely laboratory setups that embody human concepts and take measurements); (2) apparatuses produce differences that matter – they are boundary-making practices that are formative of matter and meaning, productive of, and part of, the phenomena produced; (3) apparatuses are material configurations/dynamic reconfigurings of the world; (4) apparatuses are themselves phenomena (constituted and dynamically reconstituted as part of the ongoing intra-activity of the world); (5) apparatuses have no intrinsic boundaries but are open-ended practices; (6) apparatuses are not located in the world but are material configurations and reconfigurings of the world that re(con)figure spatiality and temporality as well as (the traditional notion of) dynamics (i.e., they do not exist as static structures, nor do they merely unfold or evolve in space and time). (2007: 146)

⁴⁷ “To think of discourse as mere spoken or written words forming descriptive statements is to enact the mistake of representationalist thinking” (2007: 146)

⁴⁸ “... leaving itself with the dilemma of their linkage such that knowledge is possible.” (2007: 137)

dinâmica e contingente⁴⁹ (BARAD, 2007: 146 -147, tradução nossa)

Um dos principais aparatos que deu início aos discursos do que viria a se chamar de cinema foram as salas de projeção do início do século XX. Salas concebidas nos moldes do espaço teatral dos tempos modernos cujos primeiros desenhos podem ser observados a partir de uma gravura feita por Jacques Callot de uma apresentação do *Gigante Tifeu de Ischia* no Palazzo Pitti em 1616, ou seja, um tipo de espaço com três séculos de uso que estabeleceu ideias de frontalidade, de divisão entre palco e plateia e ajustou um certo ângulo de visão da plateia para o palco.

Tal como o teatro de palco ilusionista, o cinema, em sua condição de local, é estritamente dividido entre a sala e a tela, sendo esta concebida como uma janela aberta para uma profundidade fictícia – o que explica, aliás, por que a pintura foi, desde a origem, e continuou a ser por muito tempo, o horizonte estético do cinema; a sala, construída segundo um único ponto de vista convergente, é ocupada por fileiras de assentos em patamares, nos quais os espectadores se mantêm imóveis; por último, tal como uma encenação teatral, a sessão de cinema tem começo e fim, e foi assim que, ao longo do século XX, que o longa-metragem de ficção, isto é, o cinema narrativo, permaneceu como a forma cinematográfica dominante. (MICHAUD, 2014: 23)

⁴⁹ “Discursive practices define what counts as meaningful statements. Statements are not the mere utterances of the originating consciousness of a unified subject; rather, statements and subjects emerge from a field of possibilities. This field of possibilities is not static or singular but rather is a dynamic and contingente multiplicity.” (2007: 146 – 147)

Pensar essa relação do tipo de local onde habitualmente os filmes são apresentados desde o início de sua história tem a ver com a noção de que as experiências no mundo ganham materialidade a partir dessas trocas, desses modos de existir que acabam por circunscrever certas características na maneira como se compreende determinado objeto ou técnica. O estabelecimento desse recorte entre o lugar da ação e o lugar da visão teve seu início no Renascimento com o surgimento do que passaria a ser classificado como teatro moderno. Tais mudanças estão atreladas ao desenvolvimento de tecnologias que permitiram que o espaço da encenação teatral se adaptasse e se modificasse a cada nova apresentação sem a necessidade de deslocamentos como era o caso do teatro medieval. O Renascimento italiano tornou o palco

um espaço abstrato que permitia, com a ajuda de um material inteiramente móvel, representar sucessivamente qualquer lugar, em suma, substituir a justaposição (ou até dispersão) espacial pela sucessão temporal. A maquinaria do tipo antigo foi aperfeiçoada e integrada a esse conjunto. Conseguiu-se fazer com que nuvens, auréolas, carros voadores, terrestres ou marítimos, navios e monstros fossem manobrados em todos os sentidos (JACQUOT apud MICHAUD, 2014: 22)

Isso quer dizer que o local da ação começou a ser transformado diante dos olhos dos espectadores que podiam se manter parados diante das cenas que se desenrolavam. Um certo senso de continuidade e uma forma de encadeamento das imagens começa a se delinear no modo como fora organizado o espaço teatral a partir dos aparatos e tecnologias que permitiram sua fixidez num mesmo lugar: o palco. É neste palco repleto de modos de funcionamento e divisões da espacialidade que o cinema passou a ser exibido ao longo do século XX. Isso faz com que o cinema se submeta a um duplo protocolo inaugural:

por um lado, a uma concentração de suas imagens na superfície e dentro dos

limites da tela; por outro lado, a um apagamento da descontinuidade em prol da continuidade do avanço da fita, ou a um apagamento do momento da gravação em favor do momento de sua projeção. Essa dupla operação de desmaterialização do movimento e do suporte faz do cinema o que ele sempre pareceu ser: um encadeamento de imagens no plano, um prolongamento da fotografia no tempo, que o emancipou da tipologia das imagens móveis anteriores à era da reprodutibilidade – todo um universo de autômatos, lanternas mágicas e brinquedos ópticos. (MICHAUD, 2014: 23)

O feixe luminoso que incide sobre a tela branca dentro da sala escura organizou, portanto, uma certa noção de continuidade e duração. Há uma lógica narrativa que se instaura pelo fato da sessão de cinema ter um começo e um fim tal como acontece com a sessão teatral. O motivo do longa-metragem de ficção, isto é, do cinema narrativo ter permanecido como forma cinematográfica dominante ao longo do século XX está diretamente conectado à maneira como a espacialidade e o tempo foram organizados dentro das salas de cinema. As salas, por sua vez, estão inseridas em modos de organização do mundo circundante. É possível traçar similaridades de funcionamento em vários campos que demonstram certos mecanismos que deram origem à tela retangular em frente a uma plateia no escuro. Numa palestra de 2014 chamada *O cinema está morto, vida longa ao cinema: a domesticação da megera do caos: ordenando o quadro e a narrativa*⁵⁰, Peter Greenway menciona a sucessão de importação de retângulos, das artes plásticas ao teatro, deste ao cinema, que delimitou e organizou as telas retangulares onde a maior parte dos filmes seria exibida durante grande parte do século XX. O filósofo Michel Foucault (1979) demonstra como esse

⁵⁰ *The cinema is dead, long live the cinema: taming the shrew of chaos: ordering the frame and the narrative* foi parte da programação de 2014 do simpósio ABOAGORA, que é realizado em parceria entre a University of Turku e a Åbo Akademi University. Disponível em: www.aboagora.fi

esquadrinhamento retangular do espaço, existente em lugares como escolas, prisões e hospitais, tem a ver com a maneira como o poder se distribui e organiza ambientes, corpos e arquiteturas. E não se deve buscar

a equipe que preside sua racionalidade, nem a casta que governa, nem os grupos que controlam os aparelhos do estado, nem aqueles que tomam as decisões econômicas mais importantes (DELEUZE, 2004: 37), pois o poder não é atributo, mas relação; é local porque nunca é global, mas ele não é local; nem localizável porque é difuso. (FOUCAULT, 1979: 105)

O importante de apreender, em relação ao cinema, é a maneira como o poder cria hábitos cognitivos, modos de enquadrar, de organizar espaço nas salas, de definir o tempo das sessões, de contar uma história. Não se trata de fazer relações diretas, transpor a lógica retangular de um pátio de prisão ou de uma sala de aula para a maneira como estão organizados o projetor, a tela e os assentos dentro da sala de cinema; mas perscrutar os modos como esses lugares se compõem e se organizam a partir desses retângulos aparentemente sem relação. Em *O amor está preso?*, música que integra o disco *Ultrassom* (2018), o rapper Edgar canta sobre a maneira como esses espaços, aparentemente longínquos, esquadrinham nosso estar no mundo.

Toda pessoa que usa seu uniforme.
Consegue sentir o cheiro da bosta.
Trabalhando em lua cheia.
Mais feio que briga de galo.
O tempo vai sugando as almas.
Que são jogadas no ralo.

O amor está preso em uma camisa de
vênus.
A realidade foi posta em uma camisa de
força

O amor está preso em uma camisa de
vênus.

A realidade foi posta em uma camisa de
força

**Alas de hospitais e corredores de
escola**

são todos bem parecidos

**Alas de hospitais e corredores de
escola são todos bem parecidos***

Colocamos nossos filhos em um coma
induzido.

Colocamos nossos filhos em um coma
induzido.

Vamos sentando em duplas.

Vamos vivendo em duplas.

Um monte de micro banca.

Que vão formando um evento.

Se sinta podre por dentro.

Mas estiloso por fora.

A felicidade é o agora que fica presa
em uma foto.

Todo mundo quer moto, nós quer tirar
um sarro.

Tem nascido menos children
do que se produzem carros.

Children, Carros

Vocês querem nos civilizar

Ao invés de humanizar

Vocês querem nos robotizar

Ao invés de humanizar

Children, Carros

Todo animal que sai em noite de caça
Consegue sentir o cheiro da desgraça
Trabalhando em lua cheia.
Mais feio que briga de galo.
O tempo vai sugando as almas.
Que são jogadas no ralo.

O amor está preso... children

A realidade foi posta numa camisa de
força...
Vocês querem nos civilizar
Ao invés de humanizar
Vocês querem nos robotizar
Ao invés de humanizar (EDGAR: 2018,
*grifo meu)⁵¹

As discussões sobre as relações entre espaços, corpos e objetos contribuíram, de maneira complexamente enredada, para a transformação da mesa da cozinha em ilha de edição e para a desestabilização dos livros e manuais de roteiro com os quais eu havia entrado em contato cujas informações forneciam modos de proceder em conformidade com as salas de cinema e suas durações. Livros como **Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro** (2017), de Robert McKee, que ensinam a criar histórias a partir das convenções do que se convencionou em chamar de “Cinema”.

Não existe um conjunto de práticas materiais que cria ciência e outro conjunto disjuntivo que cria relações sociais; um tipo de matéria do lado de dentro, e outra do lado de fora. O social e o científico são co-constituídos. Eles são feitos juntos e nenhum deles é apenas inventado. Em vez disso, eles são práticas materiais contínuas, abertas

⁵¹ EDGAR. “O amor está preso?” (link spotify)

e enredadas.⁵² (BARAD, 2007: 168, tradução nossa)

O processo de edição começou com a organização das imagens gravadas aquele ano. A organização consistia simplesmente em separar os arquivos de imagens a partir de cada uma das músicas. Usei apenas as imagens que surgiram das músicas de Brigitte Fontaine. Para chegar aos cortes finais de cada um dos vídeos, que tinham a duração média das músicas, três minutos, muito material havia sido filmado. A maior parte das experimentações durava vários dias. As relações para o filme iam se tecendo a partir de lógicas que tinham a ver com a materialidade de cada um dos ambientes criados. Fui experimentando diversos encadeamentos que partiam dos tipos de sonoridade, luz, ritmos. Tive vontade de inserir textos entre / em meio às músicas. Textos que escrevi em outros contextos cujos conteúdos de alguma maneira se relacionavam com as imagens que começavam a compor o filme. Um desses textos foi escrito entre as diagonais e posturas dos exercícios de melodrama da Commedia School⁵³ onde estudei teatro entre 2004 e 2007. Outro foi composto para integrar a performance *Antes de Partir*⁵⁴: uma performance-percurso em que o público caminhava ao redor e dentro de um casarão no centro de São Paulo e esbarrava com os performers espalhados pelo espaço. A parte criada por mim, no porão, se iniciava com a música *Pas ce soir* de Brigitte Fontaine. Foi durante a temporada desse trabalho que fiz as primeiras imagens na contraluz da janela do quarto. As ações ao redor do filme surgiam da combinação de diversas forças da experiência (as aulas da Commedia School, as ideias sobre corpo, percepção e política com as quais eu entrava em contato em Comunicação das Artes do Corpo, os telefones celulares e suas resoluções, a ilha de edição na mesa da cozinha, as aulas de dança e os exercícios de improvisação com Zélia Monteiro⁵⁵...) que estabeleciam qualidades e modos de proceder.

⁵² “There isn’t one set of material practices that makes science, and another disjunct set that makes social relations; one kind of matter on the inside, and another on the outside. The social and the scientific are co-constituted. They are made together – but neither is just made up. Rather, they are ongoing, open-ended, entangled material practices.” (2007: 168)

⁵³ A Commedia School é uma escola de teatro fundada por Ole Brekke e Carlo-Mazzone em Copenhague, Dinamarca, em 1978. A escola tem duração de dois anos e o movimento constitui o principal vetor de sua metodologia a partir das pedagogias de Carlo-Mazzone Clementi, Jacques Lecoq e Moshe Feldenkrais.

⁵⁴ A performance *Pas ce soir* foi criada em parceria com a diretora francesa Lea Dant para integrar o espetáculo-percurso *Antes de Partir*, em cartaz no Teatro da Memória, em São Paulo, em maio de 2011.

⁵⁵ Durante os estudos de *Clown*, na Commedia School, um dançarino inglês veio preparar uma coreografia para os palhaços. Escolheu a música *Steam Heat*, de Jerry Ross, para dançarmos. Fomos



Performance-percurso *Antes de partir* (2011)

Os pedaços de texto usados no filme foram gravados com o microfone embutido do Iphone. Eu gravava a mesma frase em diversos lugares do apartamento, repetidas vezes, testando acústicas e ruídos, até encontrar a textura sonora para compor com as imagens. Depois de quase um ano e meio, projetei um primeiro corte do filme na sala da casa de amigos que tinham um projetor. A mudança de espacialidade e aquela primeira projeção para um pequeno público desencadearia um processo radical de comunicação/entendimento do filme que será explicado nos planos seguintes.

convidados para apresentar a coreografia num festival de palhaços em Assens, pequena cidade na costa Oeste da Dinamarca. Ao final da apresentação, uma senhora dinamarquesa veio falar comigo, apresentou-se da seguinte maneira: “Eu sou uma bruxa. Sou sua mãe dinamarquesa. E você tem o coração de um dançarino” (*You have the heart of a dancer*). Acredito em bruxas. Dois anos depois, comecei a fazer aulas de dança e percepção com Zélia Monteiro em Comunicação das Artes do Corpo. O modo como Zélia lidava com o movimento, o peso e a presença do corpo faziam reverberar as palavras da bruxa. Decidi fazer suas aulas de balé clássico no Espaço Crisantempo em São Paulo. Zélia cobria os espelhos e prestava atenção aos micromovimentos musculares de cada passo. Em 2016, convidou-me pra fazer parte do [Núcleo de Improvisação](#), “uma experiência coletiva de improvisação que testa processos de comunicação do corpo em grupo, com o ambiente, e na constituição de fluxos de conhecimento a partir do movimento” (MONTEIRO, 2019: 12)

PLANO 4

O cinema, o nome e a morte

A luz do projetor atravessava a sala do apartamento de Esmir e Ismael⁵⁶. Em vez de estar pendurado na parte superior traseira como aconteceria numa sala de cinema, estava em cima de um móvel de madeira e cruzava a sala em leve diagonal de baixo para cima. A parede lateral da sala servia de tela. Logo abaixo havia a estante de livros, uma estátua em porcelana de um cachorrinho Basset e um duende vermelho em resina. O público composto por alguns amigos se dividia entre o sofá e almofadas no chão. A primeira imagem do filme, que é da janela de meu apartamento, compunha com a janela perpendicular à parede onde acontecia a projeção. Existia a sala, um projetor, uma tela e um público. Como nomear o cinema a partir das mudanças e deslocamentos trazidos pelas tecnologias digitais? É possível continuar a chamar de cinema “o cinema” a partir de certas modificações? São perguntas que continuarão sem resposta ou cujas respostas cairão rapidamente em obsolescência se partirem de um entendimento de mundo que ainda percebe os objetos, os corpos e os ambientes como se estes existissem de maneira autônoma e cujos contornos pudessem ser delimitados de modo estático e definitivo. O problema não está em fazer distinções entre modos de fazer ao agrupar qualidades de determinadas experiências, mas na maneira como a ação de nomear ainda se encontra apoiada num modo de entender a realidade que não condiz com a maneira complexa como acontecem as trocas objetos-corpos-ambientes. Numa coletânea de textos sobre fotografia e cinema organizada por Beatriz Furtado e Philippe Dubois, lançada em 2019, Dubois inicia o livro com um texto de apresentação chamado **Pós fotografia, pós-cinema: os desafios do pós**. As perguntas que o autor se faz revelam uma maneira de pensar ainda apoiada em separações entre a sala de cinema, a tecnologia, a câmera, o corpo e o mundo:

⁵⁶ Ismael Caneppele co-escreveu o filme-performance-instalação *Kollwitzstrasse 52* com Esmir e também participava da performance no Museu de Imagem e Som de São Paulo. O roteiro do filme *Os famosos e os duendes da morte* (2009) foi desenvolvido a partir do romance de mesmo nome escrito por Ismael, que também atuava no filme. Em 2017, escreveu e dirigiu o longa metragem *Música pra quando as luzes se apagam*. Escreveu junto com Esmir o roteiro de *Verlust* (2020) em que também participa como ator.

Como o pós se articula com o que ele porta? O pós vem assegurar a ideia de que existe uma identidade instituída a um conjunto “já lá” e, ao mesmo tempo, afirmar a ideia de que existe uma especificidade própria ao pós? E em que consiste exatamente essa suposição do pós (em relação ao “já lá”)? O pós seria uma simples evolução? Um depois em relação a um antes? Ou indica uma transformação? Radical ou não? Um prolongamento? Uma alteração? Uma alteridade? Qual é a sua natureza? (DUBOIS, 2019: 19-20)

O modo de problematizar o uso do prefixo *pós* revela a forma dicotômica essencialista da qual parte o autor. Ao ler o texto na íntegra, fica claro que o problema não está na escolha da palavrinha composta por três letras (*pós*), mas na maneira de entender a realidade que torna possível falar de um “já lá”, de uma “identidade instituída”, de um “depois em relação a um antes”. O texto expõe de forma não deliberada que as dificuldades relacionadas à questão do *pós* tem relação com a afirmação do autor no início do texto de que “nunca se concluíram verdadeiramente as eternas questões ‘o que é a fotografia?’ e ‘o que é o cinema?’” (DUBOIS, 2019: 19). Estas questões continuarão eternas enquanto se compreender os nomes como se estes existissem fora do mundo; uma espécie de sentimento religioso que acredita em seres e coisas sobrevoando intactas, incólumes às coisas terrenas. As circunvoluções em volta do prefixo *pós* têm a ver com um certo entendimento do corpo no mundo. Mesmo nos trechos em que o autor tenta estabelecer um modo de compreender o cinema que envolve um complexo emaranhado de experiências, Dubois parte de uma cisão: “Se o pós-cinema se liga ao pré-cinema, é talvez o cinema, ele mesmo, que esteja em eclipse. O *pré* e o *pós* reuniriam o cinema, por excesso, em seus ombros” (DUBOIS, 2019: 23). O problema não está em reunir dados sobre possibilidades relacionadas às tecnologias de determinada época, câmeras cujos pesos e especificidades afetavam o modo como as histórias eram contadas ou dramaturgias que tinham a ver com o fato do cinema ainda não ter som ou aparelhos de telefone celular cujas câmeras podem ser facilmente

acopladas ao corpo; o problema é o tipo de cisão não condizente com o modo como as informações existem no mundo, dividir o cinema em *pré* e *pós* ao ponto de falar num eclipse em que essas entidades separadas se misturariam é partir de um entendimento de mundo que mantém a pergunta “o que é cinema?” uma eterna questão sem conclusão.

O menino que começou a fazer filmes com o Iphone 3G assistia fascinado quando criança à cena do menino andando de triciclo em *O iluminado* na qual o diretor Stanley Kubrick usa uma *steadicam* inventada pelo diretor de fotografia Garrett Brown. Assistia também às inusitadas coreografias das tramas polifônicas de Jacques Tati. Sabia de cor as músicas da *Noviça Rebelde*. Cantava e dançava junto de Liza Minnelli nos cabarés de Bob Fosse. Quis aprender francês por causa dos filmes de Truffaut. Teve um orgasmo pela primeira vez, sem querer, assistindo *Body of evidence* com Madonna. Assistia a todos os *Sexta-feira 13*, chegou a ter uma máscara do Jason Voorhees. No Centro de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, descobriu os filmes de Bergman, iniciou uma maratona para assistir a vários deles enquanto lia a biografia *Imagens* escrita pelo diretor sueco. Começou a frequentar semanalmente o Cinema Da Fundação, em Recife, na época coordenado por Kleber Mendonça Filho⁵⁷, onde teve acesso a uma enorme variedade de experimentos fílmicos do *Dogma 95* dinamarquês ao *Biophilia* de Bjork.

É o tipo de entendimento de realidade *pré-pós* que permite que Dubois faça o mesmo tipo de pergunta em relação à fotografia:

em que se converte a fotografia quando sua imobilidade original é transformada em “foto em movimento” por programas apropriados (pode-se conceber uma foto que se move?)
(DUBOIS, 2019: 20)

Ele se refere ao aparato do Iphone 6 que ao captar uma foto grava um movimento de 3 segundos da imagem, que pode posteriormente criar imagens de longa-exposição. O problema é falar de uma “imobilidade original” da fotografia que seria

⁵⁷ Kleber Medonça Filho foi coordenador do Cinema da Fundação de Recife de 1990 até 2015. Trabalhou também como crítico de cinema para jornais como Jornal do Commercio e Folha de São Paulo. Dirigiu os curta-metragens *A menina do algodão* (co-dirigido por Daniel Bandeira) (2002); *Vinil Verde* (2004) e *Recife Frio* (2009). Seu primeiro longa metragem foi *O Som ao Redor* (2013); seguido por *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019) codirigido por Juliano Dornelles.

perturbada por tecnologias como a do Iphone. É um tipo de visão de mundo antropocêntrica e imprecisa da realidade que coloca a fotografia como um objeto imóvel fixo cujos movimentos e variações dependem dos seres humanos que a arrodeiam no salão de exposição ou que a observam impressas em papel.

O dinamismo da matéria é inesgotável, exuberante e prolífico... não meramente no sentido de trazer coisas novas para o mundo mas no sentido de conduzir novos mundos, de se engajar numa reconfiguração contínua do mundo... o que está em jogo aqui é uma questão da natureza da realidade, não meramente uma questão da experiência humana ou de um entendimento humano do mundo. (BARAD, 2007: 160, 170, tradução nossa)⁵⁸

O que ‘está dentro’ e o que ‘está fora’ são intrinsicamente indeterminados. Não é possível pensar o cinema em termos de *pré* e *pós*. No corpo está tudo borrado, tudo atravessado por gestos, sons que emitem certas palavras, orgasmos que colocam em evidência determinada cena. As mãos que manuseiam câmeras, escrevem roteiros, existem no mundo onde a informação não respeita limites nem cortes do tipo antes e depois, *pré* e *pós*, as coisas do mundo se constituem de maneira complexamente enredada. “No dispositivo cinema, é a (sala) escura o critério? Ou é a tela (grande)? Ou é a projeção luminosa? Ou é a presença coletiva de um público anônimo?” (DUBOIS e FURTADO (ORG.), 2019: 28). São perguntas possíveis, mas que não devem servir para dar continuidade a uma maneira de nomear que carrega em si o próprio desuso visto que se apoia numa visão dicotômica, logo, imprecisa da realidade.

O maior festival de cinema do mundo está no meio de uma dupla revolução: tecnológica e cultural. Agora,

⁵⁸ “Matter’s dynamism is inexhaustible, exuberant, and prolific... not merely in the sense of bringing new things into the world but in the sense of bringing forth new worlds, of engaging in an ongoing reconfiguring of the world.” (2007: 170)

equipados com aquelas famosas “pequenas câmeras”, qualquer um é, potencialmente, cineasta. Mesmo que filme seu umbigo como um nariz. Ao mesmo tempo, a visão de um filme deixou de passar somente pela sala de cinema. Quaisquer que sejam as inovações da 3D, é em outras telas, de



Capa do jornal francês de 11 de maio de 2011

computador ou de telefone celular, que a ficção também desenrola suas aventuras. Com o risco – ou, para alguns, o perigo – de que essa profusão aumente a confusão entre o real e suas muitas virtualidades. A menos que se torne uma velhinha simpática, porém obsoleta, que se visitaria uma vez por ano em seu asilo, Cannes é intimado a acertar seus ponteiros com essas revoluções. Abrir-se mais francamente ao público seria, talvez, um primeiro passo. Criar sessões em ressonância com as novas tecnologias seria outro. (LIBÉRATION, 2011: 2)

Numa entrevista para revista Teorema⁵⁹, o crítico de cinema Jean-Michel Frodon, diretor de redação da Cahiers du Cinéma entre 2003 e 2009, ao ser perguntado se empresas de *streaming* como a *Netflix* representam uma ameaça ao cinema, toca o tema da morte:

- Desde que o cinema nasceu as pessoas dizem que o cinema está morrendo. O cinema sofre mudanças, mas o que morre é um determinado *estado de cinema*. E as pessoas que estão muito ligadas a esse estado dizem “o cinema está morrendo”. Não, eu digo que é somente o cinema *deles* que está morrendo. Para mim, o cinema não morre, mas evolui. Vejo filmes que me apaixonam, que vêm do mundo todo, filmes para públicos diferentes e filmes comerciais, filmes diferentes. Há momentos difíceis, mas sempre surgem filmes interessantes. Jovens que fazem filmes como nunca se viu antes e que são apaixonantes, emocionantes, até os feitos com a câmera de um telefone...
(FRODON, 2019, p. 46 - 56)

O tema da morte é mais um indicativo de um entendimento de realidade apoiado em separações, dicotomias, essências. Um tipo de sentimento religioso do mundo no qual o cinema flutuaria por cima das nuvens protegido das tentações tecnológicas que ameaçam a pureza de sua alma feita de película.

⁵⁹ Revista Teorema – crítica de cinema. Edição de Agosto de 2019. Entrevista com o historiador, professor e crítico de cinema francês Jean-Michel Frodon. Entrevista feita na Cinemateca Capitólio por Enéas de Souza, Fabiano de Souza, Ivonete Pinto, Marcus Mello e Milton Prado.



Cahiers du Cinema

Nov. 2011

Após a primeira exibição, na sala de Esmir e Ismael, o filme ganhou um título: *Esta noite não* (“Pas ce soir”), nome de uma das músicas de Brigitte Fontaine que compõe as imagens.

PLANO 5

Um corpo esgotado

Alguns meses depois, em janeiro de 2014, através do acesso on-line ao laboratório onde fiz exames, recebi a informação de reagente para o vírus HIV. Se relato isso aqui, é porque o modo como escolhi pensar o cinema a partir de uma tecnologia que permite apoiar a câmera ao travesseiro e criar um filme dentro do apartamento, torna inevitável expor essa informação que irá compor de agora em diante, de maneira complexamente enredada, as ações em torno do cinema, já que um corpo se transforma “em acordo com o tipo de informação com a qual lida justamente porque a transforma em corpo” (GREINER; KATZ, 2015: 9) em modos de recortar, pensar as transições entre os *frames*, o tipo de efeito que os compõem, a velocidade, o modo como estão inseridas a voz, as legendas, os diálogos, os ângulos dos enquadramentos etc. O que uma informação causa num corpo (*HIV reagente*) é um emaranhado de possibilidades, de (re)organizações, danças. “Somos espaço de relação: não há corpo unificado. Há peles, superfícies receptivas, movimentos gestuais, desejos em direção a um outro” (MANNING, 2007: 61, tradução nossa)⁶⁰ O fato é que tive uma relação incomum com o vírus, o meu CD4, que são as células do sistema imunológico atacadas pelo HIV já estavam num nível muito baixo, apesar da infecção ter ocorrido há pouco mais de um ano e meio, de acordo com meu último exame negativo. Iniciei imediatamente o tratamento com os antirretrovirais. Alguns meses depois, comecei a sentir uma dor de cabeça insistente. Fui algumas vezes ao pronto socorro e, mesmo relatando sobre o HIV e o CD4 baixo, faziam exames e me mandavam de volta pra casa. Comecei a ficar muito debilitado dentro de meu apartamento. Um dia, falando ao telefone com minha mãe, a quem eu não havia contado nada, comecei a chorar. Ela pressentiu algo e, sem me avisar, pegou um avião até São Paulo. Os médicos continuavam sem saber o que causava aquela dor de cabeça constante. Eu passava dias inteiros deitado, de olhos fechados. Recorri à acupuntura, massagens e até sessões de psicanálise. Minha mãe e eu

⁶⁰ “One is the space of relations: there is no unified body. There are skins, receptive surfaces, gestural movements, desires towards an other.” (2007: 61)

entramos numa relação beckettiniana dentro do apartamento em Santa Cecília. Em dado momento, já não recorriamos a ninguém, ela saía apenas para comprar comida. Eu mal conseguia comer, vomitava tudo. Uma noite comecei a ficar muito tonto, era difícil caminhar. Fomos ao pronto-socorro três dias seguidos e finalmente, no terceiro dia, pediram o tal exame do liquor, que é feito através de uma punção na região lombar. Descobriram que eu tinha meningite fúngica. Fui levado diretamente para UTI.

Eu sabia que lá fora estavam minha família e amigos, mas essas relações foram se borrando, se dissolvendo ao ponto de eu me tornar ... um corpo-qualquer lutando para ficar em pé e tomar banho sozinho. Depois de cinco dias na UTI, fui transferido para um quarto. Uma das estratégias do corpo esgotado para continuar vivo é tirar energia de sua própria musculatura. É como se ele começasse a comer a si próprio. Eu perdi 14 quilos. O que deixou minha musculatura mais básica de sustentação muito debilitada. Tive que reaprender a andar, a me equilibrar, a coordenar movimentos muito simples de sustentação e deslocamento. “O esgotado é aquele que tem a força ‘de produzir buracos, afrouxar o torniquete das palavras, secar a ressudação das vozes para se desprender da memória e da razão” (PELBART, 2016: 43) Havia uma beleza na possibilidade de observar, adulto, a dissolução e reconstrução de meu próprio corpo. O verbo observar só pode ser usado pelo corpo que escreve hoje. Naqueles primeiros dias de UTI e internação, nada restava, tudo “era imagem pura, intensidade que afasta as palavras, dissolve as histórias e lembranças, armazena uma fantástica energia potencial...” (PELBART, 2016: 43) Lembrome vagamente dos rostos que entravam para me visitar, da sensação de não compartilhar da angústia que eles possuíam nos olhos. É que dentro daquela fragilidade, quase-morte, eu experimentava uma força descomunal destituída de subjetividade, já não era Ernesto, filho de Maria Helena e Ernesto, tio de Letícia, que acabara de editar um filme com músicas de Brigitte Fontaine; ao mesmo tempo em que era muito difícil caminhar até o banheiro, olhar em linha reta, eu me sentia conectado intensamente com a força do que é vivo...

a vida do indivíduo cedeu lugar a uma vida impessoal, porém singular, da qual se desprende um puro acontecimento liberto dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece... a vida da dita individualidade se borra em

benefício da vida singular que já não tem nome, embora não se confunda com nenhuma outra. Essência singular, uma vida...”⁶¹ (DELEUZE, 1995: 7, tradução nossa)

Depois de 45 dias internado, recebi alta. Combinamos com o médico que eu voltaria dentro de um mês para uma consulta. Durante a temporada no hospital, a única visão que eu tinha da rua era através de uma janela ao final do corredor, onde eu fazia fisioterapia depois que minha musculatura tornou possível caminhar até ali. Nos primeiros dias, eram apenas exercícios muito simples de levantar braços e pernas deitado na cama. Entrar num táxi até em casa, após os 45 dias de corredor com janela retangular ao fundo, trazia uma sensação de novidade aquele que seria um trajeto comum por ruas e avenidas da cidade. Pegar o elevador e entrar em casa também ganhavam contornos inabituais. A minha percepção das cores, do formato dos móveis, da altura do teto, da largura da calçada, da abertura do céu, do tamanho das árvores; tudo parecia estranhamente-conhecido depois de todos aqueles dias dentro do hospital de paredes brancas, piso bege meio brilhante e portas enumeradas. Havia, no entanto, um desconforto que não parecia ter a ver com a percepção das coisas ao meu redor. Era algo localizável na cabeça, uma dessas sensações que seria difícil descrever para uma equipe médica. Resolvi fazer uma festa para rever os amigos. Já fazia três semanas que estava em casa. Minha mãe, que insistiu em ficar comigo até a próxima consulta com o médico, ajudou com os preparativos. O apartamento ficou cheio, dançamos na sala até quase amanhecer. Fui deitar. Dois amigos decidiram ficar. Dividi a cama com um deles e coloquei um colchão no chão para o outro. Algumas horas depois, abri os olhos completamente tonto. Levantei para ir ao banheiro, mal conseguia andar, comecei a vomitar. Fui levado para o hospital. Dessa vez não sentia dor alguma. Tudo girava. Uma enfermeira falava uma palavra que me fazia cantar uma música. Eu conversava com amigos que não estavam presentes. Tentava fazer tudo sozinho, em desequilíbrio. Misturava intimidades, fantasias e roteiros dos filmes e musicais que já havia assistido.

⁶¹ “La vie de l’individu a fait place à une vie impersonnelle, et pourtant singulière, qui dégage un pur événement libéré des accidents de la vie intérieure et extérieure, c’est-à-dire de la subjectivité et de l’objectivité de ce qui arrive... La vie de telle individualité s’efface au profit de la vie singulière immanente à un homme qui n’a plus de nom, bien qu’il ne se confonde avec aucun autre. Essence singulière, une vie...” (1995: 7)

As informações sobre esse momento, logicamente, se compuseram com os relatos posteriores de amigos e de minha mãe presentes. A minha memória é de um carrossel rodando em alta velocidade com uma luz estroboscópica que de vez em quando se acende e sons distorcidos em eco.

A equipe médica chegou à conclusão de que os 45 dias em que estive internado recebendo remédio diretamente na veia não tinham sido suficientes para resolver o problema da meningite fúngica. Eu precisava ser operado. Era necessário fazer uma derivação ventrículo-peritoneal para combater a hidrocefalia (acúmulo de água no cérebro) causada pelo fungo, ou seja, inserir uma válvula em minha cabeça para escoar o líquido do cérebro para o estômago. Algumas horas depois entrei na sala de operação.

Tetos altíssimos, paredes móveis, escadas em deslocamento, camas retorcidas... o som das vozes em eco..... a mesa de onde a equipe médica falava comigo parecia estar a um quilômetro de distância, havia uma fumaça no ar, eu via as bocas mexerem mas nenhum som era emitido, os que caminhavam por detrás pareciam flutuar pelo espaço... eu estava finalmente na nave espacial de minha infância... algo naquela lógica espacial me atraía. Uma nave espacial de paredes brancas, repletas de uma tubulação complexamente ordenada, as portas feitas de um metal pesado e que se abriam automaticamente pra nossa passagem, os computadores de bordo feitos de letrinhas verdes, as salas de ginástica inter-galácticas, os laboratórios protegidos por uma espécie de vidro super-resistente.⁶²

⁶² Texto de uma performance criada em parceria com Julia Feldens a convite do filósofo Peter Pál Pelbart para o lançamento do livro **Cartografias do esgotamento** no restaurante Al Jannah, em São Paulo, março de 2017.

Acordei depois da operação e a sensação era de reconhecimento de uma estabilidade corporal. Havia uma diferença clara em relação ao dia em que recebi alta do hospital quando existia um desconforto que tinha a ver com o fato de líquido ainda estar se acumulando em meu cérebro, o que culminaria na tontura alucinante após a festa no apartamento.

Eu que sempre fora fascinado pelos andróides em *Alien o oitavo passageiro*⁶³ ganhara agora um tipo de prótese em formato de válvula, uma veia artificial ligando o cérebro ao estômago e que pode ser ajustada manualmente com a ajuda de um ímã, por fora da cabeça, caso eu volte a sentir tontura devido a algum desajuste. Um mês após a operação, minha mãe decidiu voltar para Recife onde mora com meu pai. Para nosso espanto, contabilizamos que havíamos passado nove meses juntos, o tempo de uma segunda gestação, apesar de minha altura e largura.

Em **Post-Cinematic Affect** (2010), Steven Shaviro afirma que as mudanças trazidas pelas tecnologias digitais foram bastante massivas e perduraram por tempo suficiente para que seja possível afirmar que estamos testemunhando a emergência de modos diferentes de produção cinematográfica distintos daqueles que dominaram o século XX. Ele se utiliza de três trabalhos bastante distintos para expressar e exemplificar a ‘estrutura de sentimento’ que ele decide chamar de “*post-cinematic affect*” (“*afeto pós-cinematográfico*”): o vídeo de música *Corporate Cannibal*(2010)⁶⁴ da cantora Grace Jones e os filmes *Boarding gate* (2007)⁶⁵ e *Southland Tales*(2007)⁶⁶. A decisão de iniciar sua análise com o vídeo de música de Grace Jones não é aleatória.

⁶³ Eu devia ter uns nove anos de idade quando passou a chamada de anúncio do filme *Alien – oitavo passageiro*, dirigido por Ridley Scott, na televisão. Estava de férias da escola na casa de minha vó e falei pra ela que queria ver o filme dos monstros. Ela ligou para minha mãe para pedir permissão, já que o filme não parecia apropriado para crianças. Minha mãe autorizou a sessão. Fiquei fascinado pelos monstros de dentes enormes que depositavam ovos que se abriam em meio às complexas tubulações da nave espacial e pelas criaturas lambuzadas e rápidas que se espalhavam pela nave e tentavam entrar nos corpos dos tripulantes onde passariam a morar por um tempo até explodirem de suas barrigas. Lembro-me de uma frase da comandante Ripley (Sigourney Weaver), em *Alien – a ressurreição*, último da série de quatro filmes, para a engenheira de bordo AnnaLee Call (Winona Ryder) ao descobrir que esta era uma andróide: “*I knew it. You were too humane to be human*”.

⁶⁴ Direção de Nick Hooker. Lançado em 2008

⁶⁵ Direção de Oliver Assayas; com a atriz Asia Argento. Lançado em 2007

⁶⁶ Direção de Richard Kelly; com os atores Justin Timberlake, Dwayne Johnson, Seann William Scott e Sarah Michelle Gellar. Lançado em 2007

Escolher um exemplo que não tem a sala de cinema como lugar habitual de exibição já desestabiliza de saída a ideia do filme como sinônimo das sessões de cinema com suas durações e características. O termo pós-cinematográfico tem a ver com o fato do

filme ter dado lugar à televisão como cultura dominante há muito tempo, em meados do século XX; e a televisão, por sua vez, ter dado espaço nos últimos anos para ‘novas mídias’ geradas digitalmente e baseadas em computadores e redes. O filme em si não desapareceu, logicamente; mas o fazer cinematográfico transformou-se, nas últimas duas décadas, de um processo analógico para um fortemente digitalizado⁶⁷ (SHAVIRO, 2010: 2, tradução nossa)

Uma das observações é que o modelo de continuidade e edição hollywoodianas eram análogos ao modelo de produção fordista, enquanto os métodos e dispositivos formais dos filmes e vídeos digitais pertencem diretamente à infraestrutura da computação e das tecnologias da informação dos mercados neoliberais contemporâneos. O autor busca pensar de que maneira

os vídeos e filmes recentes são *expressivos*: isto é, de que forma eles dão voz (ou melhor, dão som e imagem) a um tipo de ambiente, de sensibilidade flutuante que permeia a nossa sociedade hoje, embora não possam ser atribuídos a qualquer sujeito em particular (SHAVIRO, 2010: 2, tradução nossa)⁶⁸

⁶⁷ “Film gave way to television as a ‘cultural dominant’ a long time ago, in the mid-twentieth century; and television in turn has given way in recent years to computer and network-based, and digitally generated, ‘new media’. Film itself has not disappeared, of course; but filmmaking has been transformed, over the past two decades, from an analogue process to a heavy digitised one.” (2010: 2)

⁶⁸ “...recent film and video works are *expressive*: that is to say, in the ways that they give voice (or better, give sounds and images) to a kind of ambient, free-floating sensibility that permeates our society

Com o termo *expressivos* Shaviro refere-se à maneira como tais trabalhos são sintomáticos e produtivos. Sintomáticos porque “fornecem índices dos complexos processos sociais que eles transduzem, condensam e rearticulam”⁶⁹ (SHAVIRO, 2010: 2, tradução nossa) e produtivos no sentido de que não apenas “*representam* processos sociais como também participam ativamente desses processos e ajudam a constituí-los”⁷⁰ (SHAVIRO, 2010: 3, tradução nossa). Shaviro utiliza a diferenciação entre afeto e emoção proposta pelo filósofo Brian Massumi (1995) para descrever os filmes e vídeos de música como *máquinas para gerar afeto* (*machines for generating affect*). Para Massumi, o *afeto* é primário, não-consciente, a-subjetivo ou pré-subjetivo, sem-atribuição, não-qualificado e intensivo; enquanto a *emoção* é derivativa, consciente, qualificada e significativa, um ‘conteúdo’ que pode ser atribuído a um sujeito já constituído. “A emoção trata-se, portanto, do afeto capturado por um sujeito, domesticado ou reduzido ao ponto que ele se torna compatível com aquele sujeito”⁷¹ (SHAVIRO, 2010: 3, tradução nossa). Por detrás de cada emoção há sempre um excedente de afeto que escapa o confinamento e “permanece não-atualizado, inseparável, porém não-assimilável a qualquer perspectiva particular funcionalmente ancorada”⁷² (MASSUMI, 1995: 96, tradução nossa). Isso quer dizer que a ‘emoção privada’ nunca pode separar-se inteiramente do afeto do qual derivou. Shaviro refere-se aos filmes e vídeos de música, usados por ele para pensar o cinema, como “mapas afetivos, que não apenas traçam ou representam de maneira passiva, mas ativamente constroem e performam as relações sociais, os fluxos e os sentimentos sobre os quais eles ostensivamente ‘tratam’”⁷³ (SHAVIRO, 2010: 7, tradução nossa).

O primeiro ponto importante do texto é a maneira como o autor busca entrelaçar os modos de produção de determinada época à forma como o cinema é feito e pensado, por exemplo, ao pensar a relação entre o modelo de produção fordista e a

today, although it cannot be attributed to any subject in particular.” (2010: 2)

⁶⁹ “... they provide indices of complex social processes, which they transduce, condense and rearticulate.” (2010: 2)

⁷⁰ “... they do not *represent* social processes, so much as they participate actively in these processes, and help to constitute them.” (2010: 3)

⁷¹ “Emotion is affect captured by a subject, or tamed and reduced to the extent that it becomes commensurate with that subject” (2010: 3)

⁷² “Something remains unactualized, inseparable from but unassimilable to any *particular*, functionally anchored perspective.” (1995: 96)

⁷³ “... affective maps, which do not just passively trace or represent, but actively construct and perform, the social relations, flows and feelings that they are ostensibly ‘about’.” (2010: 7)

continuidade e edição hollywoodianas. Tais correlações não são unívocas nem pretendem delimitar ou circunscrever as possibilidades de potência criativa de determinado momento histórico. O que está em jogo é também o que escapa, por isso a relação entre afeto e emoção proposta por Massumi: para demonstrar a impossibilidade de pensar o cinema de maneira estática, como se este tivesse a mesma forma do espaço retangular onde habitualmente vem sendo apresentado desde o início do século XX. Haverá sempre, de alguma forma, esse jogo entre o controle e o inusitado, entre a emoção e o afeto. Apontar uma relação entre certa maneira de criação cinematográfica e um modo de produção mais comum e vigente numa época tem a ver com a noção de que olhar o corpo e a tecnologia significa olhar os ambientes que constituem suas materialidades. Perscrutar a complexidade das relações corpo-ambiente não para criar manuais nem prever modos de fazer, o que está em jogo é, partindo das ideias de Massumi, a criação de ambientes que permitam que o afeto invada de maneira mais abrangente e complexa as emoções para que os filmes possam realmente funcionar como ‘máquinas para gerar afeto’; e para que seja possível pensar um modo de nomear que não possua a qualidade fixa de uma moldura.

PLANO 6

O cinema não confinado

Em **A autonomia do afeto** (“The autonomy of Affect”), de 1995, Brian Massumi usa a seguinte história para começar a delinear a diferença entre emoção e afeto:

Um homem constrói um boneco de neve no seu jardim. Ele começa a derreter com o sol da tarde. Ele observa. Depois de um tempo, ele leva o boneco de neve para o frio das montanhas onde o boneco para de derreter. Ele dá adeus e parte.⁷⁴

(MASSUMI, 1995: 83, tradução nossa)

Trata-se de uma história simples, sem palavras, apresentada numa emissora de TV alemã durante o intervalo entre as programações. O pequeno filme recebeu muitas reclamações de pais que argumentaram que seus filhos tinham ficado com medo. O fato chamou a atenção de um grupo de pesquisadores que “falharam por não encontrar muito do que estavam estudando: cognição”⁷⁵. (MASSUMI, 1995: 83, tradução nossa) Os pesquisadores se utilizaram de três versões do filme para realizar uma pesquisa: a versão original sem palavras e duas versões com *voice-overs* adicionadas. A primeira versão com *voice-over* foi apelidada de ‘fatural’. Ela fornecia uma descrição passo-a-passo simples da ação enquanto essa acontecia. A segunda foi chamada de ‘emocional’. Era muito parecida com a fatural, “mas incluía em pontos cruciais palavras expressando o teor emocional da cena que se desenrolava”⁷⁶ (MASSUMI, 1995: 83, tradução nossa). Grupos de crianças de 9 anos

⁷⁴ “A man builds a snowman on his roof garden. It starts to melt in the afternoon sun. He watches. After a time, he takes the snowman to the cool of the mountains, where it stops melting. He bids it good-bye, and leaves.” (1995: 83)

⁷⁵ “... their study was notable for failing to find much of what it was studying: cognition.” (1995: 83)

⁷⁶ “... but included at crucial turning points words expressing the emotional tenor of the scene under way.” (1995: 83)

de idade foram usadas nos testes. Elas tinham que lembrar e classificar as versões que tinham visto numa escala de “prazer” (“*pleasantness*”). A versão considerada como a menos prazerosa foi a ‘fatural’, além de ter sido a que as crianças mais tinham dificuldade em lembrar. A mais prazerosa foi a versão original sem-palavras, que foi classificada levemente acima da versão ‘emocional’ que, por sua vez, foi a melhor lembrada. Esse resultado já foi um tanto confuso. Porém, segundo Massumi, algo ainda mais estranho aconteceu quando as crianças foram convidadas a avaliar cenas do filme, simultaneamente, numa escala de triste-alegre (*happy-sad*) e agradável-desagradável (*pleasant – unpleasant*). As cenas “tristes” foram classificadas como as mais agradáveis, ‘quanto mais triste melhor’.

A hipótese que imediatamente se sugere é que em algum tipo de protesto anti-freudiano precoce, as crianças estavam equacionando excitação com prazer. Mas, sendo este um estudo empírico, as crianças estavam conectadas por cabos. Suas reações fisiológicas eram monitoradas. A versão fatural suscitou o maior nível de excitação, embora fosse a mais desagradável e fez a impressão menos duradoura. As crianças, afinal, estavam fisiologicamente divididas: a factualidade fez seus corações baterem mais rápido e aprofundou a respiração, mas derrubou a resistência da pele. A versão original não-verbal suscitou a maior resposta da pele. A resposta galvânica⁷⁷ da pele mede a reação *autônômica*^{78, 79} (MASSUMI, 1995: 84, tradução nossa)

⁷⁷ Conjunto de fenômenos relacionados com a geração de correntes elétricas por meios químicos

⁷⁸ Relaciona-se à parte do sistema nervoso responsável por funções como respiração, circulação do sangue, controle de temperatura e digestão.

⁷⁹ “The hypothesis that immediately suggests itself is that in some kind of precocious anti-Freudian protest, the children were equating arousal with pleasure. But this being an empirical study, the children were wired. Their physiological reactions were monitored. The factual version elicited the highest level of arousal, even though it was the most unpleasant (i.e. happy) and made the least long-lasting impression. The children, it turns out, were physiologically split: factuality made their heart beat faster and deepened their breathing,

Os pesquisadores ficaram surpresos com os resultados. No entanto, contentaram-se em observar que a diferença entre a tristeza e a alegria não era tudo aquilo que se esperava. Afirmaram também, baseados em experiências feitas com adultos e noticiários, que a diferença entre crianças e adultos não era significativa. A única conclusão assertiva a que chegaram foi sobre a primazia do afetivo na recepção da imagem. Ao expandir e desenvolver sobre essas conclusões, Massumi afirma que a primazia do afetivo é marcada por uma lacuna entre conteúdo e efeito, ou seja, parece que a força ou duração do efeito de uma imagem

não está logicamente conectada ao conteúdo de nenhuma maneira direta. Isso não é para dizer que não há nenhuma conexão nem lógica. O que se quer dizer aqui por conteúdo da imagem é sua indexação a significados convencionais num contexto intersubjetivo, sua qualificação sócio-linguística”⁸⁰ (MASSUMI, 1995: 84, tradução nossa)

O que Shaviro busca, através dos exemplos fílmicos escolhidos e as ideias em torno da emoção e do afeto propostas por Massumi, é pensar de que modo as “tecnologias digitais, juntamente com as relações econômicas neoliberais, deram origem a formas radicalmente novas de manufaturar e articular a experiência vivida”⁸¹ (SHAVIRO, 2010: 2, tradução nossa). O autor afirma que o principal objetivo em **Post-cinematic affect** é desenvolver um relato do que é viver no início do século XXI. Tal afirmação corrobora com a ideia de que o cinema não pode ser pensado a partir do confinamento das salas de projeção. Continuar a falar do cinema nesses termos é

but made their skin resistance fall. The original non-verbal version elicited the greatest response from their skin. Galvanic skin response measures *autonomic* reaction.” (1995: 84)

⁸⁰ “... is not logically connected to the content in any straightforward way. This is not to say that there is no connection and no logic. What is meant here by the content of the image is its indexing to conventional meanings in an intersubjective context, its social-linguistic qualifications.” (1995: 84)

⁸¹ “... Digital technologies, together with neoliberal economic relations, have given birth to radically new ways of manufacturing and articulating lived experience.” (2010: 2)

entender o nome fora do mundo, desprovido de mobilidade, é colocá-lo no mundo das tais essências puras. É atrelar ao ato de nomear uma obsolescência programada.

PLANO 7

Novas Projeções ou “do androids dream of eletric tropics?”⁸²

Entre a primeira projeção do *Esta noite não* (“*Pas ce soir*”)⁸³ na casa de Esmir e Ismael e a segunda houve um hiato de quase dois anos: a descoberta do HIV, a quase-morte e o devir-androide. A Casa Líquida⁸⁴ foi o lugar onde aconteceriam não apenas a segunda, mas vinte outras projeções do filme. Julia Feldens⁸⁵ estava começando a experimentar modos de compartilhamento da casa onde mora com os filhos. As chamadas para as sessões eram feitas através de *posts* em redes sociais e pelo boca-a-boca dos que iam assistir ao filme. Os convidados levavam algo para compartilhar, uma bebida, uma comida ou apenas a própria presença. A maneira como se organizava a sala já era um sinal da desestabilização das noções de público e privado em ação ali. Eram os próprios convidados que juntos criavam o espaço antes de cada sessão, que dependia

⁸² Link Spotify: “[Lo-fi dream \(Los Sebosos Postizos\)](#)” (Letra: Pixel 3000 / Música: Nação Zumbi) Mas eu levei uma pernada / de um morto-vivo / embaixo dum arvoredor / em cima do limo / eu tava sem assunto / e eles foram embora / quando me veio com um assunto / encontrei a caipora / calculadora na mão / contando as sugestas / que aplicava todo dia / essa era a sua função / lá lá lá / a joyful noise / came into my window / something like a new Brazilian style / bringing this explosion / around my head / it was a great moment / fat beats, dry and strong / my room is so high now / like a nightmare / lá lá lá / E são colagens de imagens vivas / estou dançando enquanto sonhando / cheguei numa esquina toda colorida / estava tudo tão claro / aceso, tão vivo / cheirando a tinta fresca / era coisa nova / só que no baque de arrodeio / disfarço, completo, arrumo, desmancho, recorto e sampleio / lá lá lá / somebody makes my favorite beats / last night what we’re trying to do / was build a new sound / and now we are hungry for listen this / we are not responsible for damage speakers / another level, other flavors / **do the androids dreams with eletric tropics?** / baptize the beats / in a Brazilian sambadelic excursion / can you hear me? / when the beat is side by side of the rhyme / from the underground of the mud / to play your mind, to talk inside / then I show you what you want to find / it’s a frantic situation / it’s frantic situation / it’s a frantic situation / it’s a mad, mad maracatu

⁸³ Link do filme *Esta noite não* (“*Pas ce soir*”): <https://vimeo.com/132717235>

⁸⁴ casaliquida.com

⁸⁵ Julia Feldens também participou como performer do *Kollwitzstrasse 52* no MIS (Museu de imagem e de som) de São Paulo. Julia acompanhou de perto minha experiência no hospital, ela esteve presente durante praticamente os 45 dias de internação. Em 2016, criamos juntos a performance *Fica Tranquila, te conto na terça!* Descobri uma maneira de ver no *app* do *WhatsApp* o ranking das pessoas com quem mais se troca mensagens. Julia ocupava o primeiro lugar. Decidimos criar algo a partir das informações contidas ali. Criamos uma performance em 10 movimentos a partir dos conteúdos, imagens, referências e ritmos presentes nas mensagens (<https://vimeo.com/184744793> - teaser da performance feito pelo amigo Pedro Falcão do *Estúdio Moshimoshi*). Julia também fez Comunicação das Artes do Corpo na PUC de São Paulo e atualmente desenvolve uma pesquisa de mestrado que busca compreender e reafirmar o valor das práticas que estão no campo da experiência. A escrita acontece em meio aos movimentos e ocupações da casaliquida.com. Estamos criando e editando um filme juntos, *O amor está preso?*, cujos modos de proceder serão expostos em páginas seguintes.

do número de pessoas, da preferência por almofadas, bancos ou por ficar em pé fumando à beira da porta. Às vezes as garrafas de vinho trazidas eram abertas antes da sessão e o filme só era iniciado três horas depois da hora marcada. Outras vezes as gotículas de chuva esfumaçavam as portas de vidro e a umidade da parede compunha com as imagens. Acontecia também da sala onde acabara de acontecer a projeção se tornar uma pista de dança. Alguém vinha me falar as impressões sobre o filme enquanto dançávamos. A qualidade das trocas tinha a ver com o compartilhamento desse espaço íntimo oferecido pela Julia. Foi durante uma das conversas pós-sessão que tive vontade de mexer num detalhe de edição do filme. O fato do *Esta noite não* existir apenas em meu *HD* e não numa versão final DCP⁸⁶ (**D**igital **C**inema **P**ackage) tornava possível continuar a fazer interferências na edição a partir das trocas nas sessões.



Esta noite não (2015) – Casa Líquida

O próximo lugar de projeção foi a sala de cinema PF Gastal durante a oitava Festa Literária de Porto Alegre (2015). Brigitte Fontaine escritora, com 19 livros lançados, tornou possível o convite. Assistir ao filme na sala escura, com projetor alocado na parte superior traseira e luz cortando a sala em diagonal tinha logicamente uma expectativa. Afinal, aquele era o lugar onde meu interesse pelo cinema havia surgido, onde criança decidi aprender inglês para não ter que ler as legendas e focar nas imagens. Por se tratar de um festival, houve um debate com o público após a sessão. Conversar com as pessoas que tinham acabado de assistir ao filme dentro do cinema foi uma comprovação prática da noção de ‘intra-ação que, diferentemente da habitual ‘interação’, não assume existirem agências individuais separadas que precedem a ‘interação’, nesse caso, a sala de cinema e os tipos de filme nela apresentados. A experiência do debate me permitiu ver emergirem tanto o *Esta noite não* quanto a sala

⁸⁶ O DCP é como um arquivo de computador só que ele segue as normas de qualidade definidas pela SMPTE (*Society of Motion Pictures and Television Engineers*), que atende a demanda da DCI (*Digital Cinema Initiatives*) – empresa independente formada por sete grandes estúdios, dentre eles, Warner Bros., Sony Pictures e Universal Studios – para que o resultado final esteja no padrão de um filme em película. No que diz respeito à projeção, estipula-se um projetor de no mínimo 2k (duas mil linhas de resolução).

de cinema onde ele acabara de ser apresentado. Fez-me perceber que o meu receio de que o tipo de narrativa do *Pas ce soir* não fosse adequada para as salas de cinema era um equívoco que tinha a ver com o modo como estamos habituados a entender as coisas do mundo como entidades separadas que preservam uma certa integridade relativa a características pré-dadas. O depoimento de algumas pessoas ali presentes sobre o que tinham acabado de assistir demonstrava claramente que “agir é ter sido interessado, ter sido movido por condições que estão além de um encontro pré-determinado”⁸⁷

(MANNING, 2017: 11, tradução nossa) Lembro-me de uma frase dita por uma mulher presente na conversa pós-sessão: “Nunca mais abrirei as persianas de meu quarto da mesma maneira”.

O lugar de projeção seguinte foi o Sexto Andar, um coletivo de artistas localizado no Edifício Pernambuco, no centro da cidade de Recife. O espaço é um enorme semicírculo sem paredes, existem apenas as pilastras de sustentação e a vista para o centro antigo. Afastamos todas as mesas e montamos a tela na parte anterior central com a vista da cidade ao fundo. Apresentar o filme em Recife, cidade onde nasci, era reencontrar amigos e ter tias e primas na plateia. Havia uma qualidade especial em projetar o *Pas ce soir* pela primeira vez naquela cidade onde era possível reconhecer os ritmos da fala, o suor causado pelo calor húmido, a brisa, fumar um beque soltinho e onde eu receberia por e-mail alguns dias depois uma mensagem do amigo Fábio Leal⁸⁸, presente na sessão, que escreveria e dirigiria, em parceria com Gustavo Vinagre⁸⁹ (mencionado no e-mail), um filme chamado VHS HIV, do qual eu participaria como performer, quatro anos após aquela sessão no Sexto Andar.

Tinho,
na quarta-feira vi um curta dum cara de
São Paulo chamado Gustavo Vinagre,
que tá fazendo umas coisas muito boas,
muito pessoais, mas numa autoficção.

⁸⁷ “to act is to have been interested, to have been moved by conditions beyond the frame of an encounter predetermined” (2017: 11)

⁸⁸ Fabio Leal escreveu, dirigiu e atuou em dois curta-metragens: *O porteiro do dia* (2016) e *Reforma* (2018). Em 2019, filmou em parceria com Gustavo Vinagre o documentário *VHS-HIV* do qual participei. Fabio está em fase de desenvolvimento de um outro filme, também escrito por ele, chamado *O vale dos homossexuais*.

⁸⁹ Gustavo Vinagre já escreveu e dirigiu alguns filmes, entre eles *Fucking diferente São Paulo* (2010); *Lembro mais dos corvos* (2017) e *A rosa azul de Novalis* (2018).

Esse especificamente era sobre/com a mãe dele. Aí aprendi muito sobre ele, sobre mim, sobre mães, sobre envelhecer, sobre envelhecer sendo mulher e mãe, e sobre solidão. Esses são meus filmes preferidos: os que partem dos realizadores, de coisas muito íntimas dele, e chegam até mim e às minhas coisas muito íntimas.

Quinta vi teu filme tive uma sensação do mesmo tipo. Eu te conheci mais através do teu filme. É engraçado que a gente não fala muito da gente intimamente quando a gente se encontra, a gente conversa mais sobre o mundo, sobre trabalho, sobre arte. E com teu filme parece eu te conheci de uma forma que não te conhecia antes. Eu entendi tua relação com teu apartamento e com a solidão. E a solidão de uma forma muito ampla e não-pejorativa. De se entender só, só no mundo, de antes de qualquer relação de qualquer tipo com outro indivíduo existir você, e como as pessoas sempre fogem desse momento que é tão rico. Rico e poderoso, capaz de levar à loucura ou a uma paz extrema. E aí a tua relação tão íntima com o espaço que você escolheu pra você faz surgir um filme, um filme que não poderia ter surgido de outra forma. E que traduz tudo isso em imagens lindas e sujas, como as melhores fotografias. A "precariedade" do equipamento dá uma potência absurda pro teu filme, e mais um elemento de intimidade,

porque estamos sós com você, você em primeira pessoa sempre, sem nenhum mediador entre nós e você. (Fabio Leal por e-mail, 2015)

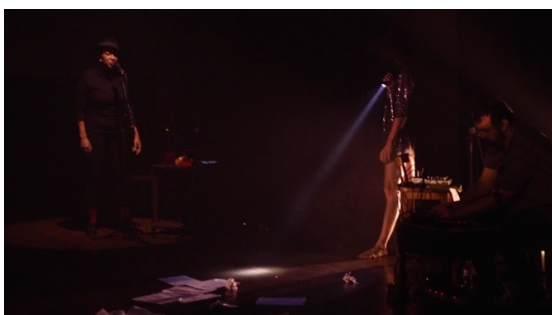
A próxima experiência de projeção revelaria de maneira clara o modo como “as ‘coisas’ não pré-existem; elas são agencialmente promulgadas e tornam-se determinadamente limitadas e apropriadas dentro dos fenômenos. Fora das intra-ações agenciais particulares, “palavras” e “coisas” são indeterminadas.”⁹⁰ (Barad, 2007: 150, tradução nossa)

Em 2017, fui assistir à estreia do show *Comme à la radio*, de Juçara Marçal⁹¹, em que ela canta músicas do repertório de Brigitte Fontaine. Ao final, decidi falar com Juçara. Havia um bom número de pessoas esperando. Chegou minha vez. Expliquei rapidamente como se deram as filmagens e a edição do filme dentro do apartamento. Ela se empolgou e contou também sobre seu envolvimento com as músicas de Brigitte. Começamos a tentar lembrar letras de canções juntos. Tudo ali condensado no hall do teatro. De repente, Juçara faz uma pausa, me encara e lentamente me aponta o dedo médio. Uns segundos de silêncio e gargalhamos. Há um momento num dos cliques musicais de Brigitte Fontaine em que ela, encostada à porta de um café em Paris, fuma um cigarro e com a outra mão aponta com o dedo médio para os que passam na rua. Juçara confiou que eu teria essa referência e decidi fazer o gesto em meio à nossa conversa. Dois anos depois daquele gesto, uma amiga que havia assistido a uma das projeções do *Pas ce soir* na Casa Líquida me colocou em contato com Juçara, que havia decidido fazer um show improvisado com as músicas do repertório de Brigitte e queria que alguém improvisasse dançando.

⁹⁰ ““things” don’t preexist; they are agentially enacted and become determinately bounded and propertied within phenomena. Outside of particular intra-actions, “words” and “things” are indeterminate.” (2007: 150)

⁹¹ Juçara Marçal integra diversos experimentos musicais, entre eles o Meta Meta junto com os músicos Kiko Dinucci e Thiago França, o Sambas do Absurdo em parceria com Rodrigo Campos e Gui Amabis e o show em que canta músicas de Brigitte Fontaine de que participam Kiko Dinucci (guitarra e efeitos), Lincoln Antonio (piano) e artistas convidados

Juçara marcou num café para nos “conhecermos”. Conteí pra ela sobre o dedo médio depois da estreia do *Comme à la radio*. Ela lembrava bem. Aquela memória foi um bom começo de conversa. Decidimos que eu participaria do show. Ela pediu-me para enviar-lhe o link do *Pas ce soir*. Continuamos a trocar ideias por *sms*. Não haveria ensaio. Encontraríamos no dia do show, no teatro Centro da Terra, em São Paulo, para improvisar. Juçara me escreveu para sugerir que projetássemos o *Esta noite não* durante a apresentação, sem som e até enquanto durasse a improvisação. Chegamos cinco horas antes para preparar o espaço. Conheci a iluminadora Melissa Guimarães. Falei do tipo de luminosidade do filme. Não haveria uma tela, isso chamaria atenção demais para as imagens. Decidimos projetar o filme na parede ao fundo que era metade composta por tijolos aparentes. Melissa pensou o plano de luz tendo a projeção do filme em mente. Uma hora antes do show, Juçara propôs de iniciarmos o improviso com a cena inicial do filme na íntegra, ou seja, com o som. A primeira cena é a dos papéis A4 espalhados pela sala de casa. Juçara me entrega várias de suas partituras em papel e fala: caso queira usar. Fui até o palco e espalhei as partituras, repletas de rasuras, no chão. Éramos cinco no palco: Juçara Marçal (vocais), Kiko Dinucci (guitarra e sinths), Lincoln Antonio (piano preparado), Thiago França (sax) e eu. Conheci os outros músicos duas horas antes da performance. O que nos manteve conectados foi a atenção na escuta. Iniciou-se a projeção do filme. Os músicos entraram no espaço. Esperei até que a primeira cena terminasse e o volume fosse retirado. Juçara começou a recitar um texto de Brigitte. Thiago soltou umas notas no sax. Entrei. O improviso duraria quase uma hora e meia.



Com Juçara Marçal e Kiko Dinucci em *Curima para Brigitte*⁹²

⁹² Iago Mati filmou e editou o *Curima para Brigitte*. Ele é inventor da editora [Leviatã](#), que cria projetos em colaboração que se desdobram nos mais diversos formatos. Foi ele o responsável por uma experiência que me possibilitou literalmente caminhar sobre a potência das intra-ações: a instalação *Oferta* cuja ideia ele me contou surgiu depois que assistiu à cena das folhas de papel na sala do *Pas ce soir*. Cada pessoa entrava individualmente e caminhava na sala repleta de gravuras, todas desenhadas por Iago, até escolher uma que podia levar consigo.

Os diferentes lugares de exibição do *Esta noite não* (“Pas ce soir”) faziam surgir um filme a cada performance. E provavam que o visível não existe como um dado anterior a cada projeção, mas como uma construção que faz encontrar o filme diferentemente a cada vez.

A relação entre o material e o discursivo é composta por vinculações mútuas. Nem as práticas discursivas nem os fenômenos materiais são ontologicamente ou epistemologicamente anteriores. Nenhum pode ser explicado em termos do outro. Nenhum é reduzível ao outro. Nenhum deles tem status privilegiado na determinação do outro. Nem um deles é articulado ou articulável na ausência do outro; matéria e significado são mutuamente articulados.⁹³ (BARAD, 2007: 152, tradução nossa)



“Oferta” por Iago Mati Fotos Allis Bezerra (2018)

⁹³ “The relationship between the material and the discursive is one of mutual entailment. Neither discursive practices nor material phenomena are ontologically or epistemologically prior. Neither can be explained in terms of the other. Neither is reducible to the other. Neither has privileged status in determining the other. Neither is articulated or articulable in the absence of the other; matter and meaning are mutually articulated.” (2007: 152)

O visível se compõe a partir de complexas articulações entre ambientes, corpos e suas singularidades. As tecnologias 3D que chegaram às minhas mãos em formato de livrinhos coloridos nos anos 90 me faziam experimentar claramente o modo complexo como “os humanos são parte do mundo-corpo em sua estruturação dinâmica.”⁹⁴ (BARAD, 2007: 172, tradução nossa)

⁹⁴ “Humans are part of the world-body in its dynamic structuration.” (2007: 172)

PLANO 8

Visão monocular, tela e tecnologia 3D

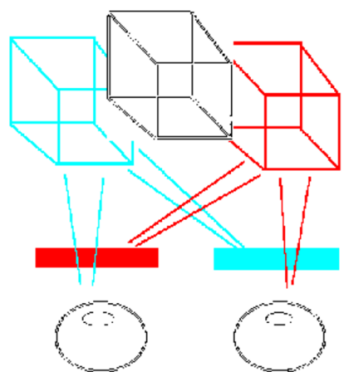
A primeira tecnologia 3D que chegou às minhas mãos foi no início dos anos 90. Um daqueles livrinhos chamados de “olho mágico” desenvolvidos pelo engenheiro Tom Baccei, pelo artista 3D Cheri Smith e pelo programador Bob Salitsky. O trio percebeu que ao brincar com as noções de profundidade era possível enfiar uma imagem de três dimensões em um plano bidimensional. O que existia era uma imagem escondida dentro do padrão 2D, que camuflava o 3D a partir de um algoritmo envolvido em complexas distribuições de escuridão e clareza em pontos específicos. Ao olhar fixamente para as gravuras impressas no livro uma imagem deveria saltar aos olhos.



Lembro-me das crianças enfileiradas no recreio ou na saída da escola reversando o momento de ter o livro em mãos. Apesar das várias tentativas, imagem nenhuma me saltava aos olhos. Tentava de todas as maneiras, ângulos, posições e tudo o que via era a imagem 2D. Naquela mesma época surgiu nos cinemas um dos incontáveis filmes do Freddy Krueger, dessa vez em 3D: *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (1992). Eu adorava assistir a filmes de terror e ficção científica, de *Alien o oitavo passageiro* a Jason Voorhees de *Sexta-feira 13*. Freddy em 3D parecia a combinação perfeita: num filme de terror eu veria a imagem saltar da tela pela primeira vez. Fui ao cinema com um primo mais velho do que eu por causa da indicação etária do filme. Recebemos uns óculos frágeis feitos de um tipo de papelão, com lentes de duas cores: uma azul e outra vermelha. Mais uma vez, nenhuma imagem saltava da tela. Tentei de tudo. Coloquei os óculos de cabeça pra baixo, dobrei as lentes uma em cima da outra misturando as cores.

A única diferença é que quando eu olhava pra tela sem os óculos as figuras pareciam um pouco desfocadas. Colocava os óculos e passava a ver a enorme tela 2D em foco. Depois disso, passaram-se alguns anos em que o 3D parece ter saído de foco, pelo menos para mim. Até Wim Wenders lançar o documentário *Pina* (2013) em 3D sobre a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940 – 2009) quase 20 anos depois da tentativa frustrada com Krueger. Fui ao cinema, os óculos que me deram na entrada eram bem diferentes dos feitos de papel. As lentes não tinham cores distintas. Havia ali claramente uma nova tecnologia, o que era de se esperar passadas quase duas décadas. Pensei que finalmente veria, dessa vez, não as mãos de navalha de Krueger para fora da tela, mas a terra do cenário de *Sagração da Primavera* (1975) ser jogada pelos bailarinos em minha direção. Nada. A diferença com ou sem os óculos continuava a mesma: uma mudança no foco da imagem.

Alguns meses depois fui a uma consulta com minha oculista e levei a questão pra ela. Em poucos minutos ela explicou o porquê das tentativas frustradas que começaram com os livrinhos de “olhos mágicos” nos anos noventa: isso devia-se ao fato de eu ter visão monocular. Eu praticamente não enxergo com o olho direito. Para que a imagem 3D salte da tela, é necessário que haja um cruzamento das informações do olho esquerdo e do olho direito, a imagem salta a partir desse cruzamento.



A perda da visão do olho direito ocorreu quando eu era criança. Não há uma data precisa. Levaram-se muitos anos pra que fosse descoberto o que havia causado a perda da visão. O fato de eu ser muito pequeno era um complicador. A primeira vez que o fato veio à tona eu estava no banco de trás do carro de minha mãe voltando da escola. Tampei o olho esquerdo com a mão e falei: mãe, quando tampo esse olho não enxergo nada. Minha mãe levou-me a um oftalmologista, que me examinou e passou óculos com um leve grau para astigmatismo, ou seja, em sua consulta, não detectou a falta de visão. Um ano após aquela consulta, tampei novamente o olho esquerdo e repeti a mesma

frase. Minha mãe decidiu me levar dessa vez para uma oftalmologista, que detectou que eu não tinha visão quase nenhuma no olho direito. Porém, devido ao diagnóstico errado do primeiro médico, ela inferiu que eu havia perdido a visão em um ano, que talvez fosse algo em progresso, que poderia atingir o olho esquerdo, não se sabia ao certo. Começou uma jornada de exames e médicos. Eu criança achava tudo uma grande diversão: as tomografias, os testes em forma de videogame, as cápsulas dentro das quais me colocavam. A informação da possível perda de visão pertencia apenas aos adultos. Alguns anos depois, já adolescente, descobriram o que havia ocorrido. Uma bactéria, muito comum em lugares quentes, que as crianças podem pegar brincando na areia e que, normalmente, aloja-se em algum músculo do corpo e causa uma leve atrofia, no meu caso, foi pela corrente sanguínea até meu nervo ótico e o atrofiou.

A visão monocular me fazia experimentar uma espécie de jogo com a materialidade das imagens de *Pina* projetadas na tela por causa das estratégias que eu usava para tentar ver as imagens saltarem: apenas com os óculos 3D, com os óculos 3D sobrepostos sobre meus óculos de grau, sem nenhum dos óculos, apenas com os óculos de grau, com o olho direito tampado, com ambos os olhos levemente cerrados, com os óculos 3D de cabeça para baixo etc... A manipulação contínua dos óculos criava uma relação particular com a tela, o som e a narrativa que se desenrolava. Às vezes eu olhava em volta e via a sala cheia de pessoas com as lentes dos óculos como pequenas telas refletindo a tela maior logo à frente. Em *Corporate Cannibal*, vídeo de música dirigido por Nick Hooker, lançado em 2008, a tela serve como espaço onde acontece uma manipulação contínua da figura de Grace Jones, que se torna uma imagem instável em fluxo, contrai-se, dobra-se, deforma-se, contorce e flui de uma forma a outra.

A tela funciona como suporte material para essa imagem/sinal. Mas a tela em si não emite um sinal; e não está presente, não figura nada *dentro* da imagem. '*Corporate Cannibal*' não é, portanto, uma obra clássica (como digamos, os filmes de Renoir) em que a tela é uma janela sobre um mundo representado, nem uma obra modernista (como digamos, os filmes de Godard) que foca reflexivamente sobre a materialidade da própria tela como

superfície.⁹⁵ (SHAVIRO, 2010: 16, tradução nossa)



Grace Jones – *Corporate Cannibal* (2008) – Direção Nick Hooker

Os processos não ocorrem no espaço, mas definem seu próprio enquadramento espacial. O conceito de espaço está embutido ou é interno ao processo. Um tipo de espaço que varia a cada momento em conjunto com as forças que o geram e que nele investem. Uma alteração contínua de suas curvaturas, dimensões e bordas. O espaço em *Corporate Cannibal* é radicalmente diferente do tipo de espaço cinematográfico criado pela fotografia e filme analógicos cuja materialidade expõe os traços químicos dos objetos que, em determinado momento e lugar, estiveram diante da câmera. Por mais distorcidos, entrecortados, escurecidos, alongados, por mais complexas e radicais as experimentações, nesse tipo de cinema analógico há sempre uma espécie de espaço pré-existente. Em *Corporate Cannibal*, Grace Jones “gera seu próprio espaço no curso de suas modulações que acontecem em ‘tempo real’, num presente perpétuo, mesmo que o vídeo seja pré-gravado”⁹⁶ (SHAVIRO, 2010: 17, tradução nossa) Logicamente, em determinado momento da produção do vídeo, Jones esteve diante da câmera, mas “a *consistência ontológica* do vídeo não depende, na maneira como um filme dependeria, no fato dessa presença anterior”⁹⁷ (SHAVIRO, 2010: 17-18, tradução nossa) Em vez disso, como afirma Rodowick, “nada se move, nada permanece em um mundo composto digitalmente... no

⁹⁵ “The screen works as a material support *for* this signal / image. But the screen does not itself emit a signal; and it’s not present, and does not figure anything, *within* the image. ‘*Corporate Cannibal*’ is therefore neither a classical work (like, say, the films of Renoir) in which the screen is a window upon a represented world, nor a modernist work (like, say, the films of Godard) that reflexively focuses upon the materiality of the screen itself as a surface.” (2010: 16)

⁹⁶ “... generates its own space, in the course of its modulations. And these modulations happen in ‘real time’, in a perpetual presente, even though the video is prerecorded.” (2010: 17)

⁹⁷ “... the video’s *ontological consistency* does not depend, in the way that a film would, upon the fact of this prior physical presence.” (2010: 17-18)

cinema digital não há mais continuidade no espaço e movimento, há apenas montagem ou combinação”⁹⁸ (RODOWICK apud SHAVIRO, 2010: 18, tradução nossa).

Há experimentos anteriores aos filmes digitais que já desestabilizavam a função da tela como lugar de projeção de uma espacialidade fictícia de ações, cenas, experimentos previamente captados. Um exemplo é o filme-instalação *Shutter interface* (1975) de Paul Sharits. Trata-se de quatro projetores 16mm, posicionados lado a lado em imponentes pedestais voltados para uma parede comprida. Quatro filmes em loop de comprimentos variados são desenrolados e enrolados com amostras de cores semelhantes a joias intercaladas por molduras pretas, criando um efeito de cintilação (*flicker effect*). As imagens projetadas na parede se misturam em suas bordas, produzindo faixas fantasmagóricas mais pálidas, onde os tons se misturam dentro do amplo retângulo policromado, criando padrões que emergem como ondas, pulsos horizontais ou cartas embaralhadas por mãos invisíveis.



Fotograma de vídeo Instagram

Imagem sobre tela preta: “*Shutter Interface*” de Paul Sharits⁹⁹

A tela não mais é aquilo através da qual se vê, mas aquilo na qual se vê; não funciona mais como uma janela, porém como um esconderijo, e o mundo secreto que se situa além da projeção, e que a projeção revela, deve ser ignorado em prol da consideração da própria superfície (MICHAUD, 2014: 140)

⁹⁸ “... nothing moves, nothing endures in a digitally composed world... in digital cinema there is no longer continuity in space and movement, but only montage or combination” (2010: 18)

⁹⁹ Disponível em: – <https://www.instagram.com/p/BwXDv6qnX4-/>

As tecnologias digitais desestabilizam o lugar da tela e deslocam o filme para outros entornos que modificam as condições de presença: “pode não haver mais sala, não existir mais escuro, não estarmos sentados num lugar, o som talvez não nos toque mais da mesma maneira.” (DUBOIS, 2019: 29) Há também a questão da portabilidade das telas cujos tamanhos e pesos permitem relações corpo-tela antes impensáveis. Em 2013, o Instagram começou a permitir o compartilhamento de vídeo em sua plataforma. Em 2015, entre as sessões do *Esta noite não*, publiquei uma primeira sequência que demonstra o tipo de mobilidade permitida por certas telas e seus tamanhos. Eu estava aficionado pela performance *Trio A*¹⁰⁰ coreografada por Yvonne Rainer em 1966 e performada para a câmera em 1978. É uma dança sem música que apresenta um fluxo contínuo de movimentos como caminhar, ajoelhar-se, bater com os dedos dos pés no chão, saltar, equilibrar-se numa perna, dar uma cambalhota... num “tipo de ritmo em que uma pose nunca é tocada” (RAINER, Yvonne). Um dia eu escutava música enquanto assistia às imagens na tela do computador e percebi que a fluidez cadenciada de Rainer compunha com músicas muito distintas como a versão de *Wild is the Wind*¹⁰¹ (2000) de Cat Power, *Miami Maculelê*¹⁰² (2011) de Gal Costa, *Coisa n. 5*¹⁰³ (1965) de Moacir Santos, *The Height of Summer*¹⁰⁴ (2010) do The Knife, *Faraó Divindade do Egito*¹⁰⁵ (1987) da Banda Mel e *Black Trombone*¹⁰⁶ (1962) de Serge Gainsbourg. Peguei o celular e filmei trechos do *Trio A* na tela do computador enquanto tocavam as músicas. Fiz uma edição, no próprio Iphone, de cada uma das combinações e postei as sequências no Instagram. Uma das características desse tipo de postagem é a velocidade das respostas e a possibilidade de troca com as pessoas no espaço do *App*. Decidi criar uma *hashtag*¹⁰⁷ ([#cameracartografadocorpo](https://www.instagram.com/hashtag/#cameracartografadocorpo)) para reunir as postagens em vídeo que já somam mais de 200 *posts*.

¹⁰⁰ *Trio A – the mind is a muscle* - coreografada em 1966 e performada em agosto de 1978 por Yvonne Rainer https://www.youtube.com/watch?v=_vHqIMFDbQI

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3iCsw8IRTT/>

¹⁰² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3hL7HsoRU3/>

¹⁰³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3iEDBhIRVe/>

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3hGy6AIRbC/>

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3g1J8vIRZM/>

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/3fW3FNoRfL/>

¹⁰⁷ *Hashtag* é um termo associado a assuntos ou discussões que se deseja indexar em redes sociais, inserindo o símbolo da cerquilha (#) antes da palavra, frase ou expressão.

PLANO 9

#logicaespacial ou o amor está preso?

- Isso aqui é de baleia?
- Ou de cavalo ou de boi... eu achei aqui no vizinho
- De baleia seria muito maior né?
- ãham... mas esse aqui ó... esse aqui é de lobo-marinho
- Uma flor né cara
- Uma orquídea
- Esse é muito bonito
- Parece diferente
- Esse aqui deve ser de cavalo... é que aqui no vizinho... nesse terreno... tem um bota-fora de boi onde eles enterram os bois... quando eu descobri cara eu fiz a festa... trouxe muito osso...

Julia Feldens e eu decidimos fazer um filme juntos. Escolhemos começar a filmar situações diversas definidas pelo afeto; escolhas cujos motivos não precisavam estar claros. O fio condutor era o desejo de filmar. Separamos dois HDs externos (um para *backup*) onde guardaríamos as imagens. Não havia nenhum tipo de cronograma pré-estabelecido. O que definia as ações a serem filmadas variava. O diálogo acima aconteceu durante a visita ao ateliê de um amigo artista plástico, o Kammal João¹⁰⁸, no Rio de Janeiro. Encontramos Kammal por acaso na praia do Leme. Ele perguntou se não gostaríamos de visitar seu ateliê em Jacarepaguá no dia seguinte, antes da volta para São Paulo. Estávamos com a câmera 7D na casa do amigo onde ficamos hospedados, mas decidimos levar apenas os telefones celulares. O tamanho da 7D e os ajustes de que ela necessita dependendo da incidência de luz, por exemplo, torna a câmera uma presença forte. Normalmente, a 7D afeta claramente os comportamentos por instaurar uma divisão mais clara entre quem filma e quem está sendo filmado. O telefone celular,

¹⁰⁸ Link Instagram: https://www.instagram.com/kammal_joao/

por ser um objeto comum, que a grande maioria das pessoas possui e usa diariamente e com frequência, se integra ao ambiente, na maioria das vezes, sem causar desconforto. Chegamos ao ateliê, um galpão imenso em meio à mata Atlântica. O ruído da enorme porta de madeira que dá acesso ao galpão se misturava ao som das araras. Mal entramos e sabíamos que faríamos imagens ali dentro. Outra característica na maneira como Julia e eu conduzíamos as filmagens era a não necessidade de verbalização sobre a decisão ou não de filmar determinada situação ou sobre quem iria começar a filmar. As intrações, em cada um dos ambientes onde filmamos, estabeleciam, a cada vez, modos de proceder.



Frame do filme *O amor está preso?* durante visita ao ateliê de Kammal

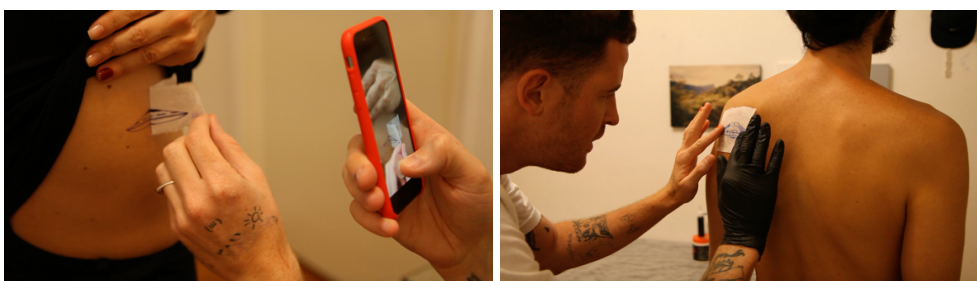
Ser um intercessor é *participar* nesta plataforma relacional não *mediá-la*. É reconhecer como o imediatismo de um encontro com uma imagem, com um movimento do pensamento ou, melhor ainda, com os intervalos dos pensamentos-imagens ainda por vir, afeta o que significa perceber. Intercessores modificam as normas do contato. Modificar as normas do contato é sempre um ato criativo.¹⁰⁹ (MANNING, 2017: 10, tradução nossa)

¹⁰⁹ “To be an intercessor is to *participate* in this relational platform, not to *mediate* it. It is to recognize how the immediacy of an encounter with an image, with a movement of thought, or better yet, with the intervals of thought-images yet to come, affects what it means to perceive. Intercessors change the norms of contact. Changing the norms of contact is always a creative gesture.” (2017: 10)

Algumas semanas depois da visita ao ateliê, recebi a ligação de uma amiga, Gabi Vanzetta, envolvida no lançamento da segunda edição do livro **O avesso do niilismo - cartografias do esgotamento** (2017), do filósofo Peter Pál Pelbart, que aconteceria no Al Jannah, espaço político e cultural com bar e restaurante de culinária árabe no bairro do Bixiga, em São Paulo. Peter queria que houvesse algum tipo de performance antes de sua fala e sugeriu o terceiro capítulo da primeira parte do livro como referência. Fui pegar o livro na portaria de Gabi para ver se o assunto permitiria pensar uma performance nas três semanas que restavam até o lançamento. Abri o pacote para ver o título do capítulo sugerido por Peter: *Esgotamento e criação*. Li pedaços de frases de maneira desordenada dentro do metrô: eu faria a performance. Liguei pra Julia pra perguntar se ela topava pensar algo junto comigo. Ela disse sim e decidimos que aquela ação faria parte do conjunto de imagens que estávamos recolhendo pro filme. Começamos a escrever algo a partir das informações contidas no capítulo e da experiência de quase-morte no hospital que Julia acompanhou de perto.

Tais momentos, sejam individuais ou coletivos (como Maio de 68), correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva em que aquilo que antes era cotidiano se torna intolerável, e o unimaginável se torna pensável, desejável, visível... Inverte-se assim a relação entre o acontecimento e o possível. Não é mais o possível que dá lugar ao acontecimento, mas o acontecimento que cria um possível – assim como a crise não era o *resultado* de um processo, mas o acontecimento *a partir do qual* um processo podia desencadear-se... não há lamento algum a respeito da condição de um tal sujeito despedaçado, mas um júbilo raro como se por ele se abrisse uma nova aventura (PELBART, 2017: 43 - 45)

A escrita nos fez chegar a naves espaciais e suas tubulações complexamente ordenadas. Decidimos tatuar naves no corpo que seriam usadas durante a performance. Julia marcou uma sessão com o artista e tatuador Pedro Saci¹¹⁰. Perguntamos previamente se tudo bem filmarmos a sessão. Ele respondeu que sim. Decidimos levar a 7D. A sessão teve um início inusitado devido a uma confusão de leitura de *sms*. Pedro havia dito que a sessão seria às oito. Chegamos lá, na portaria do apartamento, na avenida São Luiz, às 7h50 da manhã quando a sessão seria dali a doze horas, às oito da noite. Saci prontamente nos mandou subir. Perguntou apenas se tudo bem ele comer uma tapioca antes de começarmos. Era a primeira vez que ele fazia uma tatuagem matinal e era minha primeira tatuagem.



Frames do filme *O amor está preso?* durante sessão de tatuagem com o artista Pedro Saci

Na semana seguinte, chegamos para fazer a performance no Al Janhia. Restaurante lotado. Havia uma espécie de mezanino onde aconteceria a fala do Peter Pelbart. Organizamos, rapidamente, o espaço: duas cadeiras, dois microfones. Pedimos ao Iago Mati para filmar a performance. O público era composto por pessoas que vieram para escutar o Peter e por várias que nem sabiam do evento, estavam ali para comer, tomar um drink, conversar. O microfone nos permitiu falar o texto da maneira como havíamos planejado, já que não era necessário projetar a voz. Julia repetiu a primeira frase do texto, calmamente, três vezes... “eu fui a escolhida para agir” em meio ao intenso burburinho. Aos poucos, as atenções construíram juntas um modo diferente de estar ali dentro.

Julia: Eu fui a escolhida para agir porque andava por fora, no limite dos desabamentos.

¹¹⁰ Link Instagram: https://www.instagram.com/varias_tatu/

Entrei na UTI com a missão de te
convencer de alguma coisa. Muitos fios
e canos ligavam você a outras
máquinas. Teu estado quase nada, um
corpo sumindo, um fio. Olho pra você
que olha pra mim e diz:
Você aqui? Que bom que estamos
juntos nesta casa de praia!

Teu irmão lá fora errava mesmo
reivindicando alguma direção, tinha os
olhos revirados, quase louco e a
respiração desgovernada.

Tua mãe sempre ereta, mas por dentro
desabava, desfazia, desintegrava,
podificava, liquidificava, dissolvia.

Ernesto: Eu sabia que lá fora estavam
minha família e amigos, mas essas
relações foram se borrando, se
dissolvendo ao ponto de eu me tornar ...
um corpo-qualquer lutando pra ficar em
pé e tomar banho sozinho.

*“My little grass hopper airplane cannot
fly very high... I find you’re so far from
my side... I’m lost in my own green
light... Don’t help my love, my brother
my girl, just tell me your name just let
me say who am I...”*¹¹¹

*(continuo cantando mais baixo
enquanto Julia começa a falar)*

¹¹¹ Link Spotify: [“Lost in Paradise”](#) (Caetano Veloso) – versão Gal Costa (1969)

Julia: Me explicaram que uma das estratégias do corpo esgotado pra continuar vivo é tirar energia de sua própria musculatura. É como se ele começasse a comer a si próprio.

Ernesto: Eu perdi 14 quilos. O que deixou minha musculatura mais básica de sustentação muito debilitada. Tive que reaprender a andar, a me equilibrar, a coordenar movimentos muito simples de sustentação e deslocamento. Ao mesmo tempo, meu corpo tinha a memória de danças, rodopios, beijos, banhos de mar, corridas, crises de riso, roupas rasgando, gritos etc. Havia uma beleza nessa possibilidade de observar, adulto, a reconstrução de meu próprio corpo.

Julia: Um dia cheguei no teu quarto e você pregado à cama me contou feliz que acabava de chegar de um passeio. “A Marta me levou até a praça pra me contar que está grávida.” Eu sem saber se entrava no seu mundo ou se lamentava você não estar mais neste, te abracei.

Ernesto: De repente eu me surpreendia parado no meio do corredor... como se eu tivesse acabado de abrir os olhos; era difícil entender como eu tinha chegado ali naquele lugar naquele instante... eu olhava pra minha mãe e perguntava: O Ismael tava aqui?

Julia: E aquele dia o neurologista entrou no quarto e você:

Ernesto: *Eldeweiss Eldeweiss every morning you greet me... small and white.. clean and bright you look happy to meet me... blossom of snow may you bloom and grow bloom and grow forever...*¹¹² (Enquanto Julia descreve *baixinho cena entre trágico e engraçado*)

Julia: Me lembrei que alguns meses antes, você como prevendo tudo, me contou de um sonho em que seu corpo estava preso entre escombros e agora eu assistia, naquele lugar insípido, inodoro e incolor, a devastação... Despregaram você da cama e te levaram para fora do quarto, tua cabeça se enchia de líquido e era necessário esvaziá-la. Acompanhei você com os olhos até a maca ultrapassar a porta do centro cirúrgico.

Ernesto: Tetos altíssimos, paredes móveis, escadas em deslocamento, camas retorcidas... o som das vozes em eco..... a mesa de onde a equipe médica falava comigo parecia estar a um quilômetro de distância, havia uma fumaça no ar, eu via as bocas mexerem mas nenhum som era emitido, os que caminhavam por trás pareciam flutuar pelo espaço... eu estava finalmente na

¹¹² Link Spotify: [“Eldeweiss”](#) (Bill Lee, Charmian Carr) – parte da trilha de *The sound of music* (1965)

nave espacial de minha infância... algo naquela lógica espacial me atraia.

Julia: Eu estava sentada naquele café da entrada do hospital quando avistei a nave no topo de um prédio. Não sabia dizer se ela estava lá há algum tempo ou se tinha pousado um minuto antes daquele instante, mas poderia afirmar que ela não existia na semana passada.

Ernesto: Uma nave espacial de paredes brancas, repletas de uma tubulação complexamente ordenada, as portas feitas de um metal pesado e que se abriam automaticamente pra nossa passagem, os computadores de bordo feitos de letrinhas verdes, as salas de ginástica inter-galácticas, os laboratórios protegidos por uma espécie de vidro super-resistente.

Julia: De uma janela grande que existia na sala de comando da nave, conseguíamos ver a superfície lisa que reluzia furta-cor.¹¹³

A próxima imagem parecia reflexo da lógica espacial mencionada na performance do Al Jannah. Alugo um quarto pelo *airbnb* em meu apartamento em Santa Cecília. Escreveu-me Jimin Seo¹¹⁴, cineasta sul coreano que viria fazer um trabalho na embaixada da Coreia do sul. Durante um dos jantares na cozinha, descubro que Jimin havia trazido na mala um drone *high-tech*. Contei pra ele sobre o filme e perguntei se

¹¹³ Texto da performance criada em parceria com Julia Feldens para evento de lançamento da reedição do livro **O avesso do niilismo - cartografias do esgotamento**, do filósofo Peter Pál Pelbart, no restaurante *Al Jannah*, espaço político e cultural com bar e restaurante de culinária árabe no bairro do Bixiga, São Paulo, em março de 2017.

¹¹⁴ Link Instagram: https://www.instagram.com/sumji_film/

toparia fazer uma filmagem no Minhocão, ele adorou a ideia. O Minhocão é como se chama popularmente o Elevado Presidente João Goulart, uma construção de 2,8 quilômetros de extensão que liga as zonas oeste e leste da cidade. O projeto foi idealizado por Luiz Carlos Gomes Cardim Sangirdadi (o tamanho do nome é metáfora do absurdo da construção), arquiteto do departamento de urbanismo da prefeitura de São Paulo em 1968. A ideia do projeto era oferecer uma solução ao tráfego intenso da avenida São João, duplicando sua capacidade sem alargá-la, ou seja, Luiz Carlos teve a ideia de construir uma avenida em cima da avenida, uma espécie de viaduto paralelo sobre toda sua extensão, que duplicava a quantidade de carros em trânsito na mesma direção. A obra foi inaugurada em 25 de janeiro de 1971 pelo prefeito Paulo Maluf que desejava marcar sua gestão com uma “obra monumental”. Além das questões urbanísticas, jornais da época alegavam que não havia nenhuma pesquisa minuciosa com argumentos técnicos sobre os reais efeitos relativos à circulação de veículos.



Frame do filme *O amor está preso?* - Minhocão

O viaduto suspenso sobre a avenida São João fica fechado para carros, atualmente, todos os dias das 8 da noite às 9 da manhã e sábados e domingos o dia inteiro. A proximidade entre o asfalto e as janelas e sacadas dos apartamentos desestabiliza as noções de público e privado. De repente, você vê o menino sem camisa fechando um baseado; a senhora conversando com o gato na varanda; dois corpos deitados suados na cama; a família fazendo algum tipo de reza ao redor da mesa; o tipo de papel de carta colado no armário do quarto; o disco de vinil dos *Secos e Molhados* (1971) em cima da mesa; os desenhos da camisa no varal. Alguns aproveitam a vitrine cotidiana em que se transformou a sala de casa para expor cartazes políticos. A primeira

vez que caminhei no Minhocão, experimentei uma sensação ambígua pois em meio à minha indignação, por pensar ter que conviver com os canos de escape dos automóveis jogando fumaça diretamente na sala ou de me imaginar ter que viver uma espécie de voyeurismo forçado em meu quarto, eu me via completamente fascinado por certas imagens que me transportavam para alguma cena inventada de *Blade Runner*.

As imagens do mundo real podem confundir-se com as imagens dos mundos possíveis da ficção, já que são construídas e apreendidas da mesma maneira (GAUDREULT; MARION, 2016: 81)

Acontecia algo também relativo a uma estranha sensação corporal pelo fato de caminhar no asfalto onde normalmente só transitam carros. Às vezes era preciso olhar pra trás e me assegurar que não corria o risco de ser atropelado. O fato é que nenhum congestionamento de veículos automotores particulares pode justificar aquela construção. Chegamos cedo para filmar. Convidamos um amigo, Francisco Trento¹¹⁵, para fazer imagens com seu telefone assim teríamos um outro ângulo além do drone. O único elemento que levamos foi uma fita laranja fosforescente com a qual marcamos um quadrado no chão. Definimos apenas o tipo de movimentação do drone. Ele faria três movimentos de subida e descida tendo o quadrado laranja como foco e depois se movimentaria seguindo o comprimento do minhocão até voltar ao quadrado laranja onde pousaria. Julia e eu improvisamos tendo a movimentação do drone como referência.

Essas primeiras filmagens aconteciam em meio aos protestos após o incidente da repressão policial contra o MPL (Movimento Passe Livre), em janeiro de 2016, que seguiriam constantes pelo país durante as Olimpíadas no Rio de Janeiro e o Impeachment da presidente Dilma Rousseff, em agosto do mesmo ano. Durante esse período, li “*A pequena prisão*”, escrito por Igor Mendes, preso em dezembro de 2014 num processo político sentenciado pelo juiz Flávio Itabaiiana, com base em uma “medida cautelar” que tinha como objetivo proibir o jovem de participar de manifestações públicas. Igor ficou preso seis meses e 22 dias e uma intensa campanha por sua liberdade foi feita em todo o Brasil e no exterior. A partir dos cubículos

¹¹⁵ Link Instagram: <https://www.instagram.com/franciscotrento/>

imundos e escuros onde esteve encarcerado como preso político Igor nos faz enxergar claramente o que a prisão e o sistema carcerário mantêm como lógica. Não é por acaso que temos, no Brasil, a terceira maior massa carcerária do mundo. É esse número que mantêm uma das maiores concentrações de renda do planeta. A prisão serve para assegurar essa lógica. É ela quem garante os serviços domésticos a preço de banana, os milhares de prédios desocupados dos grandes centros, a mão-de-obra barata, os salários mínimos, as favelas abarrotadas, os moradores de rua, os privilégios de classe, a população pobre e negra atrás das grades. A prisão estabiliza a miséria para assegurar os privilégios. Fez-me entender uma frase em uma música-poema de Brigitte Fontaine chamada *Je suis un poète* (2009) que eu nunca tinha realmente compreendido. É um poema onde Brigitte descreve seu encanto ‘por rios amarelados, pela cor do detergente líquido ao longo do Atlântico, pelas poças de merda, pelos céus cor-de-chumbo, pela urina almiscarada dos gatos nos pardieiros dos bairros chiques, góticos, pelas árvores despidas sob a lua secreta, pelas moradias populares vistas através da janela do trem, pelos mamíferos graciosos e imundos, oxímoros, domesticados... Ao final, ela cita as três maiores prisões francesas e nos convida ao baile dos obscuros, dos pequenos ladrões de veias azuis e afirma: “Abram as prisões, elas nos matam”. Participamos de algumas manifestações na rua com a 7D e os celulares.

Ser um intercessor é atender às qualidades dos limiares de um encontro entre forças e formas do pensamento e indagar, a cada vez, como o limiar carrega uma forma incipiente da imagem para experiência, da experiência para imagem¹¹⁶ (MANNING, 2017: 9, tradução nossa)

*Música pra quando as luzes se apagam*¹¹⁷ de nosso amigo Ismael Caneppele foi selecionado para estrear no festival de Brasília em setembro de 2016. Os deslocamentos para filmar muitas vezes eram sugeridos por situações que não tinham a ver diretamente

¹¹⁶ “To be an intercessor is to attend to the qualities of the thresholds of an encounter between forces and forms of thought, and to inquire, each time anew, how the threshold carries incipient form from image to experience, from experience to image.” (2017: 9)

¹¹⁷ “Um documentário que flutua na fina borda entre a ficção e a realidade. Uma autora chega a um vilarejo no sul do Brasil com a intenção de transformar a vida de Emelyn numa narrativa ficcional!” (Descrição do site MUBI)

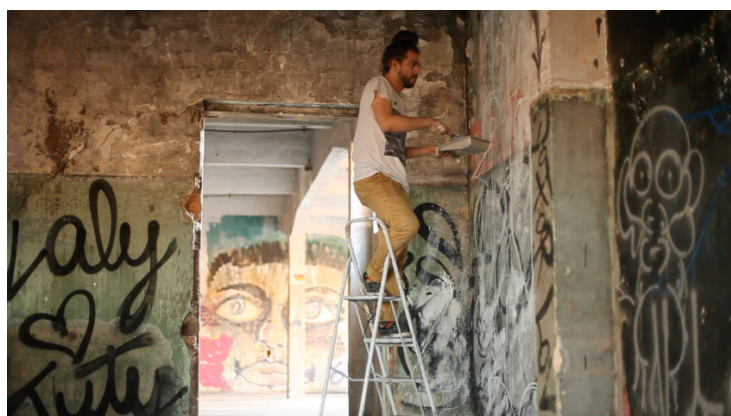
com as ações ao redor do filme. A decisão de ir para a estreia nos fez perceber que deveríamos filmar em Brasília. Convidamos Iago Mati para viajar conosco e fazer a câmera em certos momentos. Sobrevoamos a cidade à noite. Os postes de luz lá embaixo faziam pensar imediatamente se tratar de uma cidade planejada, desenhada em maquete, dividida em linhas arquitetônicas luminosas. Decidimos filmar cedo no dia seguinte. Tínhamos o sábado inteiro, o filme de Ismael seria exibido na última sessão da noite. Levamos duas roupas como elementos de composição e alugamos um carro para atravessar a esplanada dos ministérios. Fomos escolhendo lugares para filmar a partir da atração por combinações entre arquitetura, luz e sombra. Logicamente, as escolhas estavam contaminadas pelos acontecimentos políticos que ocupavam o país. Era como se “as ideias deixassem de ser pensadas para tornarem-se um fazer pensar construído na ação, constituído deliberadamente a partir da experiência, sem aplicar abstrações ou categorizações dadas *a priori*” (GREINER, 2017: 42)



Frame do filme *O amor está preso?* - Brasília – 2016

A próxima filmagem surgiu da vontade de refazer a performance que preparamos para o lançamento de **Cartografias do esgotamento** noutra lugar. A ideia era ocupar algum espaço e ter o texto da performance como ignitor de alguma ação. Iago sugeriu um prédio galpão semiabandonado no bairro da Luz onde funciona uma oficina mecânica no andar de baixo e às vezes acontecem festas de música eletrônica. Acertamos uma diária com os trabalhadores da oficina e eles nos ofereceram um dia inteiro para filmar. Fomos Julia, Iago e eu. O espaço é impressionante. São quatro andares, vãos enormes com pichações e grafites espalhados até nos degraus das escadas. Parte das paredes laterais são enormes janelas vazadas com vista para os trilhos do metrô e ruas comerciais da cidade. Havia muito lixo por toda parte, restos de alguma festa que ficaram por lá. Quando entramos no único espaço sem janela, parecia que

entrávamos num observatório espacial, o altíssimo pé-direito cheio de telhas esburacadas criava um impressionante efeito estelar por causa da luz que atravessava o espaço como estrelas cadentes cujas espessuras eram definidas pelo tamanho dos buracos. Definimos alguns lugares onde improvisaríamos a partir do texto da performance. Iago disse que havia trazido material para desenhar em alguma das paredes. Escolheu um lugar e começamos a filmá-lo. Escureceu. Ouvimos um barulho vindo do andar de baixo. Os trabalhadores da oficina mecânica haviam esquecido que estávamos lá em cima e estavam prestes a fechar o prédio. Tivemos que ir embora com o desenho de Iago inacabado na parede. Algumas semanas depois, Iago decidiu voltar ao galpão pra finalizar o desenho. Voltamos com ele e levamos as câmeras.



Frame do filme *O amor está preso?* – Iago desenhando na Luz

Um mês após as ações no galpão, um amigo que eu não via há muitos anos, Bráulio Bandeira, entrou em contato comigo. Nós estudamos juntos na *The Commedia School*¹¹⁸ e moramos na *Solarplex hus (Casa do plexo solar)*, típico coletivo dinamarquês. Neste caso, havia uma especificidade: tratava-se de uma casa com um histórico de ocupação hippie onde todos os meses havia a festa da lua cheia. Bráulio mora atualmente na Alemanha onde trabalha como performer e DJ. Ele é um dos criadores de uma festa de música eletrônica em Berlim: a *TrashEra*¹¹⁹. A festa foi convidada para acontecer em São Paulo e Brasília. A diferença é que aqui seria

¹¹⁸ A *Commedia School* é uma escola de teatro fundada por Ole Brekke e Carlo-Mazzone Clementi em Copenhague, Dinamarca, em 1978. A escola tem duração de dois anos e o movimento constitui o principal vetor de sua metodologia a partir das pedagogias de Carlo-Mazzone Clementi, Jacques Lecoq e Moshe Feldenkrais.

¹¹⁹ <https://www.trashera.berlin>

realizada em junção com uma outra festa de Belim: a *Pornceptual*, criada em 1992 pelo artista nascido no Brasil Chris Phillips. Inicialmente, a *Pornceptual* era uma galeria *on-line* para imagens eróticas e aos poucos se transformou numa das mais populares *sex-positive dance parties*¹²⁰ (“festas de sexo-positivo”) entre a comunidade queer berlinense. Bráulio [Deepneue](#) ficou hospedado em meu apartamento. Era sua primeira vez no Brasil. A festa em São Paulo foi chamada de *TrashPorn*. Convidei Julia para ir comigo. Quando estávamos chegando ao local, percebemos que se tratava do mesmo galpão, na Luz, onde havíamos filmado com Iago há algumas semanas atrás!

Uma política da amizade é um desdobramento do espaço de travessia, das lacunas entre as posições da grade. Tal política sente um outro, toca um outro, em vez de simplesmente localizar (aprisionar) um outro dentro de suas grades de inteligibilidade. Este não é um encontro mediado primeiramente pela significação linguística: não há nenhum ‘significado’ que preceda a sensação. Este é um encontro sentido, um encontro experimentado pelo corpo, onde é o corpo que convoca a política e não vice-versa.¹²¹ (MANNING, 2007: 22, tradução nossa)

As baterias dos celulares estavam devidamente carregadas já que intuíamos que aquela seria uma noite de imagens interessantes, só não podíamos imaginar que se tratava praticamente de uma espécie de continuidade típica de uma superprodução

¹²⁰ <http://pornceptual.com/>

¹²¹ “A politics of friendship is an unfolding of the space of the crossing, of the gaps between the positions of the grid. Such a politics senses an other, touches an other, rather than simply locating (and imprisoning) an other within its grids of intelligibility. This is not an encounter first mediated by linguistic significance: there is no “signification” which precedes sensation. This is a sensed encounter, an encounter experienced through the body, where it is the body that calls forth the politics and not vice-versa.” (2007: 22)

cinematográfica, já que o galpão estava completamente decorado e repleto de pessoas com os figurinos, estilos e objetos os mais variados. A junção da *Pornceptual* e da *TrashEra* expõe as afinidades que mobilizam as duas festas. *A Pornceptual*

apresenta a pornografia como queer, diversa, inclusiva. O objetivo é provar que a pornografia pode ser respeitosa, íntima e artística ao questionar os rótulos pornográficos habituais. Pode a arte ter sucesso onde o pornô falha em nos excitar?¹²²

A *TrashEra* fala em anarquia queer, “em destilar fluídos como combustível para rebelião, sem gênero, sem-vergonha, num clímax de estranheza”¹²³. Quando chegamos ao local onde fora montada a pista principal vimos que a mesa de onde tocariam os DJs estava numa diagonal perfeita em relação ao desenho na parede feito pelo Iago.



Frame do filme *O amor está preso?*

Bráulio Bandeira / Deepneue tocando na *TrashPorn* em São Paulo

Bráulio começou a tocar às 10 horas da manhã do dia seguinte. Era o último DJ da festa. A luz solar tomava conta da pista. Alguns andavam nus pelo espaço. A luminosidade permitia ver as marcas vermelhas, chupões e arranhões em alguns corpos. Bráulio se aproximou da mesa de som para fazer a troca com o DJ. Eu já sabia o que ele havia preparado como transição, pois a ideia surgiu na sala do apartamento enquanto

¹²² Informações disponíveis em pornceptual.com

¹²³ Informações disponíveis em trashera.berlin

ouvíamos vinis. O *techno* começa a se transformar no *Mantra: beije e me ame*¹²⁴ cantado por Regis Fadel no disco *Abrigo* (1995) de Marina Lima. Uma mudança radical relativa à sonoridade, um texto cantado, lentamente, à capela. Um ruído nos hábitos sensorio-motores espalhados pelo espaço. A *TrashPorn* ainda passaria por Brasília. Julia e eu assistimos às imagens gravadas em São Paulo e decidimos pedir ao Bráulio que nos enviasse algo de Berlim. Ele sabia sobre o processo do filme, sobre o modo como eram criadas as imagens. Algumas semanas depois, enviou-nos um vídeo feito enquanto tomava banho de banheira. Um plano sequência com o celular na mão e um cigarro na boca. Os ruídos eram os da respiração e do motor acionado pelo mecanismo da hidromassagem. A câmera movia lentamente do rosto e descia até revelar um astronauta tatuado em quase toda extensão do antebraço. Depois voltava lentamente, passava pelo piercing no mamilo e terminava com o cigarro e o olhar para a câmera.



Frame do filme *O amor está preso?*
Bráulio Bandeira / Deepneue na banheira

... corpos humanos, assim como todos os outros corpos, não são entidades com limites e propriedades inerentes, mas fenômenos que adquirem limites e propriedades específicas através de uma dinâmica aberta de intra-atividade. Humanos são parte do espaço mundo-

¹²⁴ Link Spotify: [“Mantra: beije e me ame”](#) (Marina Lima) – voz Regis Fadel

corpo em sua estruturação dinâmica.¹²⁵
(BARAD, 2007: 172, tradução nossa)

Julia e eu decidimos fazer uma festa de pré-carnaval na Casa Líquida. Convidamos cinco amigos para serem Djs. Foi criado um evento no *Facebook*. Preparamos uma decoração simples para pista de dança: um letreiro luminoso em looping colocado ao chão com a pergunta “*que mistério engravida esta cidade?*” retirada de um poema de Ana Cristina César. Combinamos entre nós que em determinado momento faríamos imagens com a 7D da pista de dança. De repente, o evento do *Facebook* já tinha mais de 600 convidados. Não sabemos ao certo quantas pessoas compareceram à festa, mas a casa ficou lotada. Havia fila nos banheiros, o gramado coberto de gente. E o dancefloor cheio, sempre. De repente chega à festa um ser inusitado, uma espécie de boneco de Olinda cabeçudo, com dois dentes caninos enormes e uma faixa com as cores do Brasil atravessada no torso: um Michel Temer Vampiresco. Pessoas continuavam a chegar à festa pela madrugada. A caixa d’água secou. A pista continuava cheia. Apesar de termos combinado que faríamos imagens, Julia e eu participávamos da festa, a câmera era um elemento assim como os beques, os drinks, as conversas, beijos e os rolamentos coreográficos improvisados pelo chão. Não lembrávamos bem quais imagens haviam sido captadas, já que a câmera se integrou aos diversos outros elementos que compuseram a noite. Assistir às imagens foi comprovar que a decisão de se entregar à festa como qualquer outro convidado foi justamente o que possibilitou que ‘o evento criasse o campo potente de experiência que seria captado pela dança da atenção (câmera).’ (MANNING, 2016: 193).

Conhecer não é ver de cima ou de fora
a partir de um corpo humano
melhorado por próteses. Conhecer é
uma questão de intra-ção (BARAD,
2007: 149)¹²⁶

¹²⁵ “Human bodies, like all other bodies, are not entities with inherent boundaries but phenomena that acquire specific boundaries and properties through the open-ended dynamics of intra-activity. Humans are part of the world-body space in its dynamic structuration.” (2007: 172)

¹²⁶ “Knowing is not about seeing from above or outside or seeing from a prosthetically enhanced human body. Knowing is a matter of intra-acting.” (2007: 149)



Frame do filme *O amor está preso?* – Festa Casa Líquida

Domingo de carnaval. Marcamos no apartamento de um amigo que mora em frente à Praça Roosevelt, região central da cidade. A ideia era fazer uma concentração antes de descer para um bloco de carnaval. Começa um forte temporal. A festa se inicia dentro do apartamento. Olhávamos pela janela um grupo de pessoas lá embaixo que começa a se movimentar sob a chuva torrencial numa espécie de heliponto circular vermelho que é na verdade parte do teto de um estacionamento subterrâneo. Algo naquela imagem me atraiu. Começo a filmar. A cena que seria captada por quase dois minutos contínuos parecia previamente coreografada: primeiro entram dois amigos abraçados, trôpegos, um deles visivelmente bêbado; ambos desequilibram e caem na parte inferior esquerda do círculo; duas amigas que estavam fora do círculo entram em direção a eles; uma delas começa rodar com os braços abertos e os olhos em direção ao céu; a outra vai direto até eles, o amigo mais sóbrio dá a mão ao outro e consegue puxá-lo pra que voltasse a ficar em pé; as duas amigas deixam o círculo dessa vez acompanhadas pelo amigo mais sóbrio; o outro começa a caminhar de modo desequilibrado e os braços abertos sozinho pelo grande círculo vermelho; três outras pessoas entram no círculo pela parte superior esquerda atraídas por aquela espécie de portal vermelho; o menino que já estava lá chega até o trio e abraça um deles; depois segue cambaleante de braços abertos pelo círculo; um raio seguido por um trovão estrondoso rompe o céu; o trio sai correndo; o menino volta a ficar sozinho e acaba caindo de costas peito e braços abertos pro espaço e continua ali por um tempo sob a tempestade.

Depois de quase três anos filmando, Julia e eu decidimos fazer um deslocamento dentro da cidade para olhar as imagens e começar a pensar que tipo de narrativa elas sugeriam. Alugamos uma quitinete por três dias no COPAN. O prédio é uma estrutura em concreto armado com 115 metros de altura, 32 andares e 120 mil metros de área

construída localizado no centro de São Paulo. Um total de mil cento e sessenta (1.160) apartamentos de dimensões variadas e uma estimativa de cinco mil residentes e mais de setenta estabelecimentos comerciais. Uma pequena cidade vertical dividida em seis blocos. Buscar uma padaria na manhã seguinte para tomar café demonstrava que aquele deslocamento num raio médio de 3 quilômetros e meio dos bairros onde moramos era a prova de que

o espaço não é uma coleção de pontos preexistentes estabelecidos numa geometria fixa, um contêiner, por assim dizer, para matéria habitar. A matéria não está situada no mundo; a matéria é a mundificação em sua materialidade¹²⁷ (BARAD, 2007:180-181, tradução nossa).

A região central da cidade ganhava contornos inabitais pelo fato de acordarmos no vigésimo nono andar do COPAN e iniciarmos uma caminhada a partir daquele ponto para tomar café. Os três dias de imersão e a descoberta dos arredores nos deu vontade de fazer um segundo deslocamento. Fizemos um post no *Facebook* contando um pouco sobre o processo de filmagem e de que gostaríamos de co-habitar a casa ou espaço de alguém por alguns dias para continuar a pensar o filme; o que nos levaria a um deslocamento de mais de dois mil quilômetros, à convite de Marcelo Evelin¹²⁸, até o CAMPO, em Teresina, onde fica o estúdio da Demolition Incorporada¹²⁹.

Chegamos a Teresina de madrugada. A semana se compôs a partir da abertura radical com a qual os habitantes do CAMPO nos receberam. Uma

¹²⁷ “... space is not a collection of preexisting points set out in a fixed geometry, a container, as it were, for matter to inhabit. Matter isn’t situated in the world; matter is worlding in its materiality.” (2007: 180-181)

¹²⁸ Marcelo Evelin é coreógrafo, pesquisador e intérprete, vive e trabalha entre Amsterdã e Teresina. Conheci Marcelo na Casa Líquida onde esteve hospedado durante a preparação de uma performance feita em parceria com o italiano Matteo De Blasio em que este declamava textos do poeta e cineasta Pasolini e que foi apresentada na exposição *À Nordeste*, realizada pelo Sesc 24 de Maio, em 2019.

¹²⁹ “Demolition Incorporada foi criada como uma plataforma de criação em dança, na cidade de Nova Iorque no inverno de 1995, durante o processo de criação do solo ai, ai, ai. Surgiu como lugar-situação-de-trabalho do coreógrafo Marcelo Evelin, do criador de arte John Murphy, da bailarina Anat Geiger e do técnico de som Jaap Lindijer, e a partir da colaboração destes artistas entre si” (Texto do site disponível em: demolitionincorporada.com)

política do toque composta por corpos engendrados e engendrades.

Engendrar é explorar as potencialidades da forma e da matéria no nível das individuações em vez das identidades. Engendrar é ir em direção a corpos não pré-definidos em gênero, não pré-constituídos a partir de representações que beneficiam os sistemas em que operam. Corpos engendrades são corpos que se movem, que se metamorfoseiam sempre em relação aos seus ambientes e uns aos outros. Corpos engendrades são vetores relacionais...¹³⁰ (MANNING, 2007: 90-91, tradução nossa)

Os eventos no CAMPO surgiam em meio ao sistema de irrigação de plantas criado por Gui Fontenelles¹³¹. Um deles foi o *Outside Run Away Forgivegui Jordan Edition* (2019) – desfile performático criado pelo próprio Gui em colaboração com Alexandre Santos, Anna Raquel, Elias Medeiros e Shawene Gonçalves. Enquanto isso, Phillip Marinho¹³² experimentava a possibilidade de criar um objeto inútil. Phillip passava seis horas por dia confinado no espaço mínimo que escolheu para construção do objeto. Assistimos também à dança *Oculto* (2019) de Ruan Paz¹³³ que compunha e gravava uma sonoridade na hora da performance, diante do público, usando headphones, e depois dançava a música recém-criada num pequeno espaço quadrangular. Fomos ao mercado municipal e conhecemos Dona Fátima das Ervas que participaria na semana seguinte de uma conversa-performance com Bruno Moreno¹³⁴ e Vanessa

¹³⁰ “... a politics of touch is composed of engendered and engendering bodies. To engender is to explore the potentialities of form and matter at the level of individuations rather than identities. To engender is to reach toward bodies that are not pre-defined as gendered, not pre-constituted within static representations that befit the systems in which they operate. Engendering bodies are bodies that move, that metamorphose. Always in relation to their environment and to one another. Engendering bodies are relational vectors...” (2007: 90-91)

¹³¹ Link Instagram: https://www.instagram.com/gui_fontenelles/

¹³² Link Instagram: <https://www.instagram.com/philip2marinho/>

¹³³ Link Instagram: <https://www.instagram.com/aruanfrancisco/>

¹³⁴ Link Instagram: https://www.instagram.com/bruno__moreno/

Nunes¹³⁵. As ervas ligavam-se à performance *Plantas e fantasmas* (2019) de Bruno feita em parceria com Aline Guimarães, Bárbara Fernandes e Vanessa.

Plantas e fantasmas surge da
necessidade de explorar encantos e
magia como ferramentas para dissipar a
sombra pairando sobre um mundo
desencantado – olhar para os mortos
que gostaríamos de exumar e ao cantar
as vogais de seus nomes criar um
buraco pelos quais eles possam dançar
e cantar em nossos corpos¹³⁶

Julia e eu propusemos dois momentos de compartilhamento. Ambos no jardim. O primeiro recebeu o nome de *Políticas do toque* em referência ao livro da filósofa canadense Erin Manning. Foi uma maneira de introduzir o modo como escolhemos criar o filme cujo esboço inicial seria apresentado no evento do dia seguinte chamado de *Delírio*. Parte da preparação para a exibição do filme foi lavar a lona branca onde ele seria projetado em meio às plantas suspensas do jardim. O corte tinha onze minutos de duração, um esboço repleto de dúvidas e possibilidades de direção. O CAMPO se mostrava o lugar propício para aquele tipo de abertura radical do processo de edição.

Em nosso último dia, filmamos um ensaio da performance *Fui no outro mundo e voltei*, uma dança concerto com Adolfo Severo, Bruno Moreno, Cesar Filho, Clotilde Cappelletti, Sergio Matos, Marcelo Evelin e Vanessa Nunes. A performance se integraria à narrativa do filme que surgiria nos meses seguintes.

¹³⁵ Link Instagram: <https://www.instagram.com/vanessanuso/>

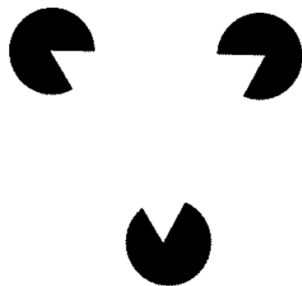
¹³⁶ Disponível em: <https://alkantara.pt/en/portas-abertas-plantas-e-fantasmas-de-bruno-moreno/>



Frame do filme *O amor está preso?* –
- ensaio da performance *Fui no outro mundo e voltei*

Numa fala no *Tanzquartier Viena* de 2013 chamada *Envisioning the virtual* (“Envisionando o virtual”), Brian Massumi fala sobre uma ilusão de ótica muito simples chamada de triângulo de Kanizsa. Trata-se de três cantos que são círculos pretos com um ângulo cortado em cada um deles de modo que juntos sugerem os cantos de um triângulo.

Você vê o triângulo embora as linhas do triângulo não estejam efetivamente ali... A pluralidade disjuntiva de elementos discretos que estão separados uns dos outros sem nenhuma conexão efetiva entre eles cria as condições para uma aparição que chamo de efeito *pop-out*.



Um efeito de emergência. Chega de forma irrecusável, propõe-se para visão. É uma visão imediata, irrefutável, de algo que não está efetivamente ali, mas

define o que é a situação para nossa percepção. Faz a situação ser sobre como não podemos não ver o que não está efetivamente ali... O triângulo, apesar de virtual, é real, se por real queremos dizer o que tem poder de insistir em sua própria presença, que devemos aceitar independentemente: não podemos não vê-lo (MASSUMI, 2015 : 185, tradução nossa)¹³⁷

O modo como Julia e eu decidimos criar o filme tem a ver com o efeito *pop-out* de que fala Massumi. Foram as diversas situações, aparentemente desconexas, filmadas durante três anos, que criaram os contornos que permitiriam que o “invisível ou, de maneira mais geral, o imperceptível, pudesse delinear os eventos” (MASSUMI, 2015: 185, tradução nossa). A narrativa que se definiu no corte final do filme tem a ver com esses cantos entrecortados dos círculos que dão a ver presenças dispersas que se aglutinam, sentidos que se complementam nas distâncias. O primeiro encadeamento de imagens foi feito a partir de uma relação rítmico-afetiva, escolhíamos os frames de acordo com o tipo de movimentação, qualidade da luz, velocidade das ações. De repente, as sequências faziam emergir significados, relações que pareciam ter sido previamente planejadas. É que no evento “a diversidade contável já está lá, porém em potencial, porque ver um triângulo implica a qualidade-de-três (*the threeness*) dos lados”¹³⁸ (MASSUMI, 2015: 191, tradução nossa). Convidamos o músico Vitor Colares¹³⁹ para pensar conosco uma trilha sonora e o Iago Mati para criar o design de legendas e créditos que

¹³⁷ “...You see a triangle, even though the lines of the triangle are not actually there... the disjunctive plurality of discrete elements that are separated from each other with no actual connection between them creates the conditions for an appearance that I call a pop-out effect. This is an emergence effect. It comes unrefusably, proposing itself to vision. It’s an immediate, unrefusable vision of something which is not actually there, but which defines what the situation is all about for our perception. It makes the situation be about how we cannot not see what isn’t actually there... The triangle, although virtual, is real, if by real we mean what has the power to insist on its own presence, which we have to accept regardless: we cannot not see it.” (2015: 185)

¹³⁸ “...the countable diversity is already there, but it is there as a potential, because seeing a triangle implies the threeness of the sides.” (2015:191)

¹³⁹ Link Spotify: [Vitor Colares](#)

compõem o filme. O título *O amor está preso?* é referência a uma música do rapper Edgar cuja letra¹⁴⁰ está em sintonia com as inquietações que atravessam o filme.

¹⁴⁰ Link Spotify: [“O amor está preso?”](#) (Edgar / Pupillo) Toda pessoa que usa seu uniforme. Consegue sentir o cheiro da bosta. Trabalhando em lua cheia. Mais feio que briga de galo. O tempo vai sugando as almas. Que são jogadas no ralo. **O amor está preso**, em uma camisa de vênus. A felicidade foi posta, em uma camisa de força. Alas de hospitais e corredores de escola são todos bem parecidos. Colocamos nossos filhos em um coma induzido. Vamos sentando em duplas. Vamos vivendo em duplas. Um monte de micro banca. Que vão formando um evento. Se sinta podre por dentro. Mas estiloso por fora. A felicidade é o agora que fica presa em uma foto. Todo mundo quer moto, nós quer tirar um sarro. Tem nascido menos children do que se produzem carros. Children, carros. Vocês querem nos civilizar, ao invés de humanizar. Vocês querem nos robotizar, ao invés de humanizar. Children, carros. Todo animal que sai em noite de caça, consegue sentir o cheiro da desgraça. Trabalhando em lua cheia. Mais feio que briga de galo. O tempo vai sugando as almas que são jogadas no ralo. O amor está preso...

PLANO 10

Filme-fabulação:

“Antes que as libélulas entrem em extinção”¹⁴¹

Entre universos e âmagos,

Que para mim é a mesma coisa

Sou só mais um ângulo

Buscando a praia e o desfile de carnaval

Edgar, *Ultrassom* (2018)



Foi a palavra libélula que os conectou. Era um lugar de passagem. As catracas feitas de um material ardiloso. Era preciso esperar o momento certo de abrir os olhos. E

¹⁴¹ Link Spotify: [“Antes que as libélulas entrem em extinção”](#) (Pupillo / Edgar) Entre universos e âmagos. Que para mim é a mesma coisa. Sou só mais um ângulo. Buscando a praia e o desfile de carnaval. E não ser mal interpretado. Seu pau me ama, mas eu não amo seu pau. Percebendo que você só pensa com a cabeça de baixo. É tudo questão de desgosto. Ou de gosto nacional. Você prefere explodir na bomba relógio que é o sucesso. Ou simplesmente morrer sem ser incomodado pelo seu nome. Depende de qual reação você tem a anúncios de TV. É tudo questão de disposição. Tomar o playboy ou se tornar o playboy. Me sinto como se eu fosse o cachorro de estimação do meu celular. Toda vez que ele assubia eu vou correndo. Para olhar, passar a mão, dar atenção. Eu nem sei mais quem é o dono. Creia se quiser, se não quiser não creia. Mas estamos se juntando nas praças para debater desde mutualismo a como as aranhas vão tecendo suas teias parecidas com nossas velhinhas fazendo crochê em frente de suas casas. Peço emprestado às asas dos insetos para nós podermos ver mais de perto como a morte é linda aos fins de tarde. Mas não quando se joga uma bomba em Aleppo. Vou me embora agora. Pois ainda tem gente querendo entrar. Outrora eu volto. Aurora eu volto ainda ei de voltar. Como entes mortos, um dia aprenderei a voar. Quem sabe eu possa ser a parte que falta na asa de alguém. Por onde eu passo, pessoas brilhantes me mostram que ainda dá pra viver. Mesmo sem querer, o que não podemos fazer é deixar de tentar. Por onde eu passo, outras pessoas vão passando também cada uma do seu jeito vão deixando pegadas na forma que passam. Pela décima segunda tentativa o Messias já deve ter seus doze anos. E se não morreu na fila do SUS, está em algum outro país levantando uma arma ou exercitando piano. Sendo a repetição do milagre da vida, a morte também é bonita. Mas não quando se joga uma bomba em Aleppo. A magia da poesia em recriar situações e não resolver nada. O poder que ela dá de superar os escombros dos problemas atuais e emergir dos ombros de um bombeiro como um recém-nascido sendo entregue de volta ao colo de seus pais. Jesus Cristo é a mãe que sempre fez o milagre dos pães. Vou-me embora agora antes que as libélulas entrem em extinção.

o momento certo não tinha nada a ver com um planejamento organizado de antemão. Da respiração surgiria o estalo. Um cintilar de pequenos sons que os fariam entrelaçar as mãos até se confundirem os dedos. E o sorriso viria desse melado de fuligem e suor. Das bocas saiam sons que inventavam significados... repetições... nenhum medo dos arredores. Os seguranças do metro faziam sinais com os braços. Era preciso organizar as travessias. Os corpos que passavam lateralmente em ambas as direções se tornavam feixes luminosos em composição com o foco direcionado nos olhos recém-abertos logo à frente. A boca emitia uma onda-de-calor por uma pequena abertura dos lábios.



E vinha-lhe a imagem da mulher de pedra. Nem antes nem depois. Ou seria um homem de pedra? Ou seria o modo como um certo contorno fez-se postura? “Riscando pra lá pra cá. Sem som, sem rosto e perfume. Pirlampo, Vagalume. Mosca de fogo, Uauá” (SIBA, 2007)¹⁴². A onomatopeia de repente o salvara da petrificação. Emitia sons em diferentes durações. Sons tão distantes do encontro entre as catracas. E tão próximos. Não era possível saber a ordem dos dias. As coisas se compunham por um tipo de pulsação. Como a batida do coco faz a multidão entrar num mesmo pulso. A poeira levanta uniforme. “Seu doutor não lhe dou ouvido. Minha cabeça tá cheia de

¹⁴² Link Spotify: [“Alados” \(Siba\)](#) - Uma lagarta se escora sobre uma folha verdinha. Depois que come todinha, deixa o talo e vai embora. Quando sente que é a hora de fazer meditação. Se vira em adivinhão e dependurada demora. Se transforma e vai embora, encantada e feminina. Borboleta bailarina, ninfa da brisa e da flora. Numa noite escura, criaturinhas que vagam. Luz acendem, luz apagam, aqui, ali, acolá. Transformando o jatobá numa árvore natalina. Brilhantes de pele fina no pescoço de laiá. **Riscando pra lá, pra cá, sem rosto e perfume. Pirlampo vaga-lume, mosca de fogo uauá.** Balançando em suspensão, de fuzil engatilhado. Vai e vem desconfiado tarimbado em traição. Na ponta do seu ferrão o gume da baioneta. O fogo da malagueta e quentura de um tição. Mestre cavalo-do-cão, tranca a rua e traiçoero. Maribondo fuzileiro do quartel de papelão

ideia. O perfume que eu uso não é como o seu. Sai daqui da minha terra” (COMADRE FLORZINHA, 1999)¹⁴³. E a lembrança dos olhos imensos movia algo,

um “mad maracatu” (NAÇÃO ZUMBI, 2000)¹⁴⁴, som de alfaiais abrindo a pele. Levou as mãos aos olhos e ficou na dúvida se a lágrima era sua ou pertencia ao mural da semana passada. Continuou caminhando...



... O peso do corpo gerando deslocamento. A intensidade da luz fez espremer os olhos. Lembrou de parte da letra de uma canção e pequenos saltos se juntaram à caminhada... Em meio ao suor ritmado avistou a árvore.

¹⁴³ Link Spotify: [“Angicos” \(Chico Science\) - Comadre Florzinha - Seu doutor não lhe dou ouvido. Minha cabeça tá cheia de ideia. O perfume que eu uso não é como o seu, sai daqui da minha terra.](#) Vou me embora, vou andando. Não me posso demorar. Eu tô indo pra Vênus encontrar Maria. Não posso me atrasar. Meu foguete já tá chegando. É melhor sair daí. Vai soltar raio laser pra alumiar as terras do Cariri.

¹⁴⁴ Link Spotify: [“Lo-fi dream \(Los Sebosos Postizos\)”](#) (Letra: Pixel 3000 / Música: Nação Zumbi) Mas eu levei uma pernada / de um morto-vivo / embaixo dum arvoredo / em cima do limo / eu tava sem assunto / e eles foram embora / quando me veio com um assunto / encontrei a caipora / calculadora na mão / contando as sugestas / que aplicava todo dia / essa era a sua função / lá lá lá / a joyful noise / came into my window / something like a new Brazilian style / bringing this explosion / around my head / it was a great moment / fat beats, dry and strong / my room is so high now / like a nightmare / lá lá lá / E são colagens de imagens vivas / estou dançando enquanto sonhando / cheguei numa esquina toda colorida / estava tudo tão claro / aceso, tão vivo / cheirando a tinta fresca / era coisa nova / só que no baque de arroteio / disfarço, completo, arrumo, desmancho, recorto e sampleio / lá lá lá / somebody makes my favorite beats / last night what we're trying to do / was build a new sound / and now we are hungry for listen this / we are not responsible for damage speakers / another level, othe flavors / do the androids dreams with eletric tropics? / baptize the beats / in a Brazilian sambadelic excursion / can you hear me? / when the beat is side by side of the rhyme / from the underground of the mud / to play your mind, to talk inside / then I show you what you want to find / it's a frantic situation / it's frantic situation / it's a frantic situation / **it's a mad, mad maracatu**



Achou engraçada a semelhança entre os galhos e seus cabelos. Encostou o ouvido no tronco. O som, a delicadeza das mãos sobre o tronco e a umidade das nuvens causaram uma ereção. Fechou os olhos. Sonhou com um chão de terra movendo sobre os pés, subindo pelas pernas e raspando a pele com força.



Quando abriu os olhos havia ultrapassado a catraca. Sozinho. As janelas do trem na plataforma oposta passavam infinitamente emitindo um som que abria espaço para caminhada. Dentro do túnel tentava lembrar as palavras que os olhos do menino lhe haviam dito do outro lado da catraca, antes da travessia. O apito de vento luminoso trouxe de volta as palavras:

Vou me embora agora,
Pois ainda tem gente querendo entrar
Outrora eu volto,
Aurora eu volto ainda ei de voltar

Como entes mortos, um dia aprenderei
a voar
Quem sabe eu possa ser
A parte que falta na asa de alguém
Por onde eu passo, pessoas brilhantes
Me mostram que ainda dá pra viver
Mesmo sem querer, o que não podemos
fazer
É deixar de tentar
Por onde eu passo,
Outras pessoas vão passando também
Cada uma do seu jeito deixando
pegadas
Na forma que passam (EDGAR, 2018)¹⁴⁵

Pegou o batom em cima da mesa e fez marcas ao redor do peito e no braço da cadeira. Foi esculpindo uma presença vermelha pelo espaço. A médica entrou no quarto. O rangido da porta o despertou. As marcas feitas com o batom se misturaram ao ritmo das gotinhas de soro que caíam perto da cabeça. As coxas conectadas a uma máquina que as apertava-e-soltava repetidamente para ativar a circulação. A médica andava de um lado ao outro checando telas...



... e não enxergava as marcas vermelhas pelas paredes, pelo teto, pelas máquinas e cabos, nos interruptores, boiando até no álcool gel:

“cabo que liga cérebro ao estômago bem inserido”, marcou no caderninho e saiu incólume da sala. Desligou a luz ao sair. O breu transformou as

¹⁴⁵ Link Spotify: [“Antes que a Libélulas entre em extinção” \(Edgar / Pupillo\)](#)

manchas vermelhas em “criaturinhas que vagam, luz acendem, luz apagam. Aqui, ali, acolá. (SIBA)”¹⁴⁶ Começou a mexer o quadril em cima da cama, desligou a máquina agarrada às coxas que insistia num ritmo monótono de aperta-e-solta. Sentou-se, pés balançando no ar, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando, balançando...



... até as pernas lembrarem que às vezes tinham vontade de dançar em lugares pouco prováveis como esquinas feitas por paredes brancas.



A eletricidade articulou músculos e pequenas torções até o salto da cama para o chão. Os pés faziam movimentos ligeiros que aqueciam as solas. O corredor cheio de presenças cintilantes. Máquinas brilhando no escuro. Era noite. “A cachoeira da lua” (EDGAR)¹⁴⁷ escorrendo pela janela ao final do corredor. O som das máquinas pulsando no

¹⁴⁶ Link Spotify: [“Alados” \(Siba\)](#)

¹⁴⁷ Link Spotify: [“Líquida” \(Pupillo / David Bovée / Edgar\)](#) De um jeito antigo, me renovo todo dia. E transbordo de alegria. Ao ver um amigo. Fazendo tudo que deve. Leve ida à vida segue. Me leve contigo por onde estiveres, ou passares, antares e véu da noiva. Já na janela do céu, **a cachoeira da lua** me acorda as memórias. Quando meu corpo com a água compactua. Sou tão líquido, líquida. Quanta seiva, selva da Silva, saliva. Vamos fluindo nessa troca de fluídos. O fluxo é contínuo. Palavras mágicas como na madeira. Quem bate isola, três vezes grandes. Somos o mormaço da febre que exala. O termômetro mundano vai aumentando a temperatura. Liquidando a cultura da sala de aula. Fora das mesas e cadeiras, paredes e lousas. Eu aprendi muito mais quando eu calei meu ego. E como deve estar

ritmo da passagem do sangue pela válvula recém inserida na cabeça. O treme-treme da luz do poste da rua compassava com a cintilação das máquinas. Girou os pés. As luzes riscando o espaço na velocidade do giro fizeram lembrar que em Recife libélula é chamada de cavalo-do-cão. Sorriu ali. Pensou em nomes. Em sons que articulam palavras. Os lábios à frente sussurrando algo que arrepiou os pelos da nuca. Encostou os dedos nos lábios que emitiam os sons. O toque fez sair uma língua quente que molhou os dedos recém desconectados da agulha que jorrava soro para dentro da veia. Não houve perguntas. Mãos delineavam presenças. Uma protuberância óssea abaixo do pescoço foi mordida. E teve vontade de subir nas pontas dos pés. A intensidade da mordida aumentava com o desequilíbrio e os mantinha em caminhada pelo corredor. Um tropeço fez deslizar a boca para a lateral do corpo abaixo do sopro esquerdo. Risos, cintilação de máquinas e duas criaturas tomadas pela qualidade do que viam e pelo toque pois

meu dedo médio não tem modos. Sou amigo de todos os meus dedos. Não nos confunda. Não somos a fartura barulhenta das suas construções verticais. Somos pouquinhos, mas somos doloridos. Somos pouquinhos porque o que é muito sobra e vira resto. Sempre sobra e vai pro lixo e vira arma. Vira mosquito. Viral. Viral. (EDGAR)¹⁴⁸

hoje em dia a tia da merenda. Parece que o botão de reencarnar não se desliga. Aprenda, ensine, me diga, te falo, fafalo. As oportunidades vão passando a cavalo. Mas não se renda fio de prata da vida. Se descosture dos costumes do seu planeta. Fora da biosfera seremos bordados na plenitude através das energias das rendas. É quatro da manhã e o mundo parece perdido, relaxa amigo. O metrô já vai abrir. E tudo vai melhorar e os preços irão baixar por que? Os comércios também vão abrir. E todos os presos arrependidos dos seus atos subirão aos céus porque os portões de lá vão se abrir. As informações na gama do conhecimento descerão por que? A nossa mente já vai abrir. O pecado deixará o ser humano enfim evoluir por que? As igrejas irão cair. Deixaremos naturalmente o consumo da carne por que? O apetite não vai abrir. Os artistas produzirão mais porque não esperarão as galerias e as casas de show se abrir... se abrir. Líquido, líquido, líquida, líquida, líquido, líquido, líquida, líquida. O patrão só paga quando todo mundo dança... Se você com ou sem alguma substância já abriu sua mente. Ok, ela já está aberta, não caia no desagradável ato da repetição.

¹⁴⁸ Link Spotify: [“O dia é meu” \(Edgar / Pupillo\)](#) – Somos o silêncio do seu bem-estar. Da sua alegria plastificada. Quando a felicidade ameaçar fugir prenda a respiração e não a deixe sair. Não saia. Não perca a próxima atração. Agrupe nossas características. E nos separe por vagas de emprego. Agora o dia é meu. E eu dou ele pra quem eu bem quiser. Meu dedo médio não tem modos. Sou amigo de todos os meus dedos. Não nos confunda. Não somos a fartura barulhenta das suas construções verticais. Somos pouquinhos, mas somos doloridos. Somos pouquinhos porque o que é muito sobra e vira resto. Sempre sobra e vai pro lixo e vira arma. Vira mosquito. Viral. Viral. Virão verões e primaveras. Cabeças cheias com o vazio de suas painéis. Documentos históricos e sambistas com microcefalia não nos salvarão desse dia... Se cumprirá a profecia no cemitério de carros alegóricos. Virão verões e primaveras. Cabeças cheias com o vazio de suas painéis. Agora o dia é meu. E eu dou ele pra... quem eu bem quiser.

Rodopiaram até a cachoeira da lua na janela. Fechou os olhos com força. Quanto mais apertava os olhos mais cores brotavam. Insetos coloridos pousaram na pele. As perninhas minúsculas deslocando ideias. Modificando sons. Alterando o peso da coluna vertebral. Pau duro novamente. Grande chuva. Saliva escorreu um pouco pelo canto da boca. Lambeu os lábios. A menina de cabelos curtos se aproximou e sussurrou-lhe aos ouvidos: “somos criaturas do vento e o vento é selvagem” (CAT POWER)¹⁴⁹.

Quando abriu os olhos viu a própria sombra projetada sobre a paisagem. Ficou um tempo observando. Era uma paisagem de gelo. O som reluzia. Estranhou que fosse possível olhar a si próprio caminhar de um lado para o outro. Virou a cabeça pra checar se não havia um outro caminhando por detrás. Estava sozinho...

...luz

na luz

não é nada

só sombra é

nada na

luz... (ARNALDO ANTUNES)¹⁵⁰



¹⁴⁹ Link Spotify: [“Wild is the Wind” \(David Bowie\) – versão Cat Power](#) - Love me, love me, love me, love me. Say you do. Let me fly away with you. We are creatures of the wind. Wild is the wind. Give me more than one caress.

Satisfy this hungriness. We are creatures of the wind. Wild is the wind. You touch me. I hear the sound of mandolins, baby. You kiss me. With your kiss my life begins. Like a leaf clings to a tree. Baby please cling to me. We are creatures of the wind. You touch me. I hear the sound of mandolins, baby. You kiss me. With your kiss my life begins. Love me, love me, love me, love me. Say you do. Let me fly away with you.

¹⁵⁰ Link Spotify: [“Luz” \(Araldo Antunes\)](#)

O vento frio soprava as orelhas. Lembrou que no Piauí libélula é chamada de odonata. Sorriu novamente. De tanto olhar a sombra, os olhos ficaram ziguezagueantes. O movimento dos olhos fez apertar os dedos dos pés. Saiu caminhando por uma estrada exaustivamente branca repetitiva sóbria linear previsível. Insistiu até as gotas de suor escorrerem pelas costas e avistar o letreiro luminoso no meio da estrada:



“os sonhos são mais reais que aqui” (EDGAR)¹⁵¹

Rua lotada. O letreiro luminoso na frequência da música. Calor embaçando a visão. Empurra-empurra dando ritmo. Bastava deixar as pernas meio soltas. Tropeços teciam direções. No meio do caminho alguma boca. No meio do passo uma mão. Olhos atravessando diversas alturas. A batida do coco dando o ritmo. Rua cada vez mais cheia. Suor distorcendo luzes. Sol a pino. Um movimento de ombro à frente dá vontade de girar a cabeça. E os giros continuam em composição de diferenças piscantes. Uma camada fina de maresia atravessa a rua mais ou menos a um

¹⁵¹ Link Spotify: [“Saúde mecânica” \(Pupillo / Edgar\)](#) - Quando tira a sílaba da saudade. Saúde é o que fica. Quando percebe-se que você mesmo é a cura... Saúde é o que fica. A ansiedade, as outras mazelas... Isso sai na urina. A janela pra casa do desespero é o espelho... Então, fica a dica. Os sonhos são mais reais que aqui... Depois das novas adaptações feitas... pela a medicina. Os rins, os fígados e as peles produzidas a partir de impressoras 3D. Os condutes e os cabos de aço...Óleos sanguíneos e próteses de pernas e braços que funcionam perfeitamente conforme as suas intenções... Um mundo sem vacinas. Sem órgãos sexuais ou reprodutores. Mas é só decidir se compra os adaptadores ou... se adapta. Estamos lindos, indo como robôs autônomos. Usando aparelhos Android's com... design da China. Redes sociais, eleições, contas bancárias e documentos pessoais. Tudo isso se resolve... via biometria. Cirurgias e os transplantes de peças importadas são realizados por médicos do setor de... nanotecnologia. Algumas pessoas optaram por permanecerem de carne e osso criando um estilo de vida... que te determina. Ser a tela, o pincel e a tinta. Invés de ser a fruta, ser o caroço. Saúde amplifica. Os sonhos são mais reais que aqui.

metro do asfalto. O ritmo muda a pulsação das luzes. A multidão forma a ciranda. Os pés notam a areia. O canto da cirandeira ressoa:

Eu amo a falta de silêncio do mar
Odoyá, Odoyá
Na maré seca eu deito
Pra levantar
Eu amo a falta de silêncio do mar
Odoyá, Odoyá
Eu amo a falta de silêncio do mar
Na maré cheia eu canto
Pra levantar, pra levantar
Na maré seca eu deito
Eu amo a falta de silêncio do mar (LIA
DE ITAMARACÁ / ALESSANDRA LEÃO)¹⁵²

No meio dos círculos intercalados surge a libélula.

Lembra-se dos olhos. Fecha os seus. Fica um tempo com o aperto das mãos e a ciranda que gira. Muitas libélulas condensadas no espaço central. Reabre os olhos. A velocidade das asas em sintonia com o canto. A força do som desfaz o centro. Libélulas e corpos misturados. O coco volta a bater. Alfaias espalhando areia. Os grãos formam uma fina tela vertical à medida que se intensificam as batidas dos pés sobre o chão. Os riscos de suor e sangue ganham materialidade. A profusão de gotículas comunicando traços.



¹⁵² Link Spotify: [“Falta de silêncio” \(Alessandra Leão\) – Lia de Itamaracá](#)

Lembrou do que os olhos do outro lado da catraca disseram:



“Peço emprestado as asas dos insetos para que nós possamos ver mais de perto o quão bonita a morte é aos fins de tarde, mas não quando se joga uma bomba em Alepo” (EDGAR)¹⁵³



¹⁵³ Edgar me entregou a máscara-libélula por entre as catracas da estação Marechal Deodoro, em São Paulo, na sexta-feira 4 de setembro de 2020.

PLANO FINAL

Conclusão

A maneira diagramática em que o corpo aparece acoplado à palavra cinema no título da tese...

**As novas tecnologias
e a potência política do cinema**

**o
r
p
o**

... tem a ver com uma ausência.

Uma ausência que interfere na maneira como se pensa o cinema, o filme e a câmera,

que divide em *pré* e *pós* e confunde o tempo das sessões com os tipos possíveis de narrativa.

Até as reviravoltas são planejadas em relação com essa ausência...

já que ela sugere gráficos temporais que indicam o momento propício para que a história apresente determinada ação. Esta ausência tem a ver com um modo de compreender as coisas no mundo que torna o ato de nomear um gesto pré-determinado:

trata-se da ausência do corpo.

O diagrama (cinema) foi uma escolha

(o)
(r)
(p)
(o)

relacionada ao tipo de ausência do corpo que notei em textos de épocas e lugares variados,

dos escritos por André Bazin na primeira metade do século XX

aos propostos por André Gaudreault e Philippe Marion sobre o fim do cinema em 2013,

até a coletânea organizada por Beatriz Furtado e Philippe Dubois em 2019.

Há uma ausência-não-deliberada do corpo relacionada a um tipo de entendimento da presença. É que o modo como funciona o corpo, com suas funções sensório-motoras operando abaixo do nível de intencionalidade auto-referencial e seus inúmeros processos internos inacessíveis à atenção consciente, torna essa ausência um tipo de presença.

Trago de volta as palavras do poeta Billy Collins citadas no PLANO 1:

... sento-me à mesa, pronto pra começar. Estou inteiramente puro: nada além de um esqueleto numa máquina de datilografar. Devo mencionar que, às vezes, deixo meu pênis. Acho difícil ignorar a tentação. Então, sou um esqueleto com um pênis e uma máquina de escrever. Dessa maneira escrevo poemas de amor extraordinários, a maioria deles explorando a conexão entre o sexo e a morte. Sou a concentração em pessoa: existo num universo em que nada existe além do sexo, da morte e da datilografia. Depois de um período, retiro meu pênis também. Então sou nada além de um crânio e ossos datilografando tarde adentro. Somente as essências absolutas, sem sobras. (COLLINS apud JOHNSON, 2007: 2)

Todas as elucubrações ao redor da discussão em torno do pós-cinema, por exemplo, têm a ver com

esse

corpo

que

acredita

ser

um

esqueleto

... escrevendo noite adentro. As dúvidas e questionamentos ao redor do prefixo *pós*

são uma clara demonstração do fato de que a ausência atrelada a um certo funcionamento e entendimento do corpo, nos diversos textos sobre cinema mencionados acima, é o que gera tão extensas

e

intermináveis

discussões

sobre

o

nome cinema...

sobre morte

sobre *pós* e *pré*

sobre começo e fim... As discussões partem de uma cisão entre o corpo e o mundo, entre cinema e sujeitos investigadores.

É o mesmo tipo de compreensão do mundo que fez com que o infectologista que me atendeu após a descoberta do

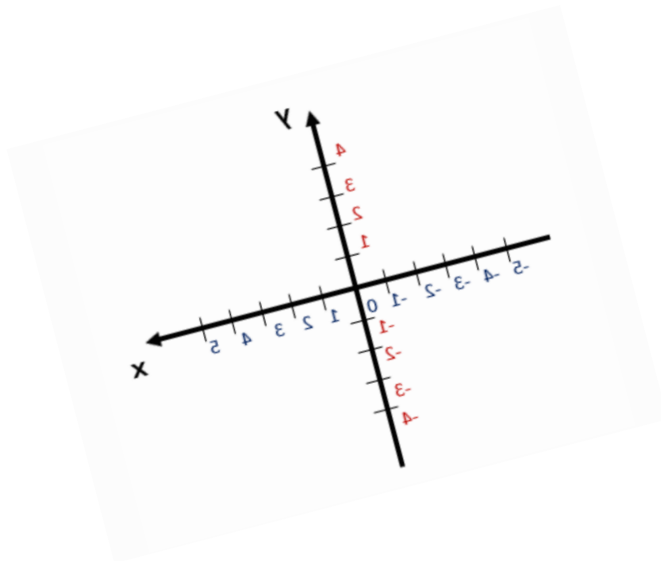
HIV...

colocasse meu corpo num gráfico.

Durante a nossa primeira consulta ele perguntou-me quando tinha sido meu último exame negativo para HIV...

Respondi que fazia pouco mais de um ano e meio.

Ele rabiscou dois eixos num pedaço de papel em cima de sua mesa:



Começou a falar sobre o CD4 que são as células do sistema imunológico atacadas pelo HIV.

Explicou-me a partir do gráfico (já não lembro exatamente a que os eixos x e y se referiam, mas era algo relacionado ao CD4 versus o tempo de contaminação)

que uma “pessoa normal” (leia-se *HIV negativo*) teria um CD4 entre

800 e 1200

E pelo fato de meu último exame negativo ser de mais ou menos um ano e meio atrás...

... eu deveria estar com o CD4 em algum lugar entre

550

ou

600

ou

650

algo por aí ...

Alguns dias depois, fui fazer o exame numa clínica em São Paulo. Tinha aqueles números rabiscados no papel muito vivos em minha cabeça,

afinal de contas, descobrir-me HIV positivo era um medo que me acompanhava,

de maneira complexamente enredada, desde criança.

Saiu o

resultado: CD 4: 26

Eu estava quase sem nenhuma proteção contra possíveis infecções.

Marquei outra consulta com o infectologista no mesmo dia. Ele ficou surpreso com o resultado. Disse que eu precisava começar a tomar os anti-retrovirias imediatamente.

Saí do consultório com a prescrição médica e fui até o CRT (*Centro de Referência e Treinamento DST/AIDS*) pegar os remédios.

Comecei a tomá-los naquele mesmo dia. Na época, eram quatro comprimidos. Lembro da tontura que me causaram ...

... na primeira noite que os tomei.

Ao ponto de eu ter que me apoiar nas paredes

para atravessar o corredor do apartamento.

Pensei *wow* os parques de diversão que eu adorava desde criança e que deixavam minha mãe enlouquecida pois eu sempre escolhia

os brinquedos mais radicais agora teriam sua versão particular todos os dias na sala de casa. Logicamente, meu corpo foi se habituando às novas drogas e os efeitos foram se tornando mais amenos. Hoje, são dois comprimidos diários quase sem efeitos colaterais.

Foi a recuperação de minha imunidade que fez com que meu corpo detectasse

os fungos que quase me mataram.

Outro demonstrador da falibilidade dos gráficos para dar conta dos corpos foi a demora para que algum médico me pedisse o tal exame do liquor (punção feita sem anestesia na região lombar ou no pescoço): único exame capaz de detectar a meningite fúngica...

O infectologista confessou-me, alguns meses depois, que não achava que fosse meningite o que eu tinha pois eu não perdera flexibilidade nas pernas

nem no pescoço.

Talvez pelo fato de eu dançar bastante ou me alongar com frequência ou por ter ido muito à praia ou ter assistido a muitos filmes de terror na infância...

O fato é que há uma dificuldade em enxergar

‘as fundações da geometria atreladas ao movimento dos músculos e da imaginação’ (POINCARÉ apud BERTHOZ, 2013)¹⁵⁴ o que torna as áxis do gráfico onde fora inserido meu corpo duas linhas retas e rígidas definidas a partir de certos parâmetros inferidos de um geral.

Há
uma
maneira
imprecisa
de
entender
o
corpo
no
mundo...

¹⁵⁴ Entrevista com Alain Berthoz. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=w0V1loA_NF8&t=808s

... que persiste de Bazin (1960) até Shaviro (2010) e atravessa o consultório onde as áxas de meu corpo foram traçadas. Não há de maneira alguma a negação da importância de se compreender certas médias inferidas a partir de resultados

coletados no coletivo (quantidade de CD4) ou das salas de cinema com projetor alocado ao fundo e suas durações (curta, média e longa metragens e roteiros pensados a partir daí) ...

O problema é não compreender que os contornos fornecidos, no caso do cinema, pelas salas de projeção e suas durações, não se confundem com a rigidez necessária às paredes para que essas sustentem o teto, o projetor e a tela logo à frente.

Esses contornos são flexíveis, móveis,

dependem da singularidade dos encontros, dos tipos de presença estabelecidas

a cada vez. E não se trata de forma alguma

de nos perguntarmos sobre como
manipular o mundo em favor de nossas
obras (se quisermos continuar a pensar
em obras), e sim de nos prepararmos
para um mundo de composição que é
tão nosso quanto do mundo
(ASSUMPCÃO, 252: 2019)

Filmografia

em ordem de aparição

Esta Noite Não (Pas Ce Soir). Direção: Ernesto Filho. Com Brigitte Fontaine, Areski Belkacem, Christophe, Esmir Filho, Ernesto Filho. Produção: Saliva Shots, 2015 (53 min).

O Amor Está Preso? Direção: Ernesto Filho e Julia Feldens. Com Iago Mati, Bráulio Bandeira, Julia Feldens, Ernesto Filho, Pedro Saci, João Kammal, Caio Esgario, João Aleixo, Vanessa Nunes, Bruno Moreno, Marcelo Evelin, Clotilde Cappelletti, César Costa, Sérgio Matos, Adolfo Severo. Trilha sonora original: Vitor Colares. Design de créditos e legendas: Iago Mati. São Paulo, 2020 (41min).

Antes que as Libélulas entrem em extinção. Direção: Ernesto Filho. Com: Edgar, Pupillo, Siba, Comadre Florzinha, Nação Zumbi, Julia Feldens, Cat Power, Arnaldo Antunes e Lia de Itamaracá. São Paulo, 2020 (duração indeterminada)

The Dreamers. Direção: Bernardo Bertolucci. Roteiro: Gilbert Adair. Com Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel. Produção: Jeremy Thomas. França, 2003.

Saliva. Direção: Esmir Filho. Com Gabriel Cavicchioli, Hellen Vasconcelos, Mayara Comunale. São Paulo, 2007 (15min).

Os Famosos e os Duendes da Morte. Direção: Esmir Filho. Baseado no livro de Ismael Caneppele. Com Henrique Larré, Ismael Caneppele e Tuane Eggers. Brasil, 2009 (101min).

Verlust. Direção: Esmir Filho. Roteiro: Esmir Filho e Ismael Caneppele. Com Andrea Beltrão, Marina Lima, Ismael Caneppele. Brasil, 2020 (100min).

Boca a Boca. Direção: Esmir Filho. Com Caio Horowicz, Iza Moreira, Michel Joelsas. Netflix, 2020.

Música pra Quando as Luzes se Apagam. Direção: Ismael Caneppele. Produção: Jéssica Luz. Com Júlia Lemmertz, Emelyn Fischer. Trilha sonora original: Nelo Johan, Caio Amon. Brasil, 2017 (70min).

O Iluminado. Direção: Stanley Kubrick. História de Stephen King. Com Jack Nicholson, Shelley Duvall, Scatman Crothers, Danny Lloyd. Estados Unidos, 1980 (146min).

Playtime. Direção: Jacques Tati. Com Jacques Tati. Música composta por Francis Lemarque. França, 1967 (124min).

A Noviça Rebelde. Direção: Robert Wise. Roteiro: Ernest Lehman. Com Julie Andrews, Christopher Plummer, Richard Haydn, Peggy Wood, Eleanor Parker. Estados Unidos, 1965 (174min).

Cabaré. Direção: Bob Fosse. Roteiro: Jay Allen. Com Liza Minnelli, Michael York, Helmut Griem, Marisa Berenson, Fritz Wepper, Joel Grey. Músicas: John Kander, Fred Ebb. Estados Unidos, 1972 (124min).

Os Incompreendidos. Direção: François Truffaut. Com Jean-Pierre Léaud, Claire Maurier, Albert Rémy, Patrick Auffay. França, 1959 (99min).

Body of Evidence. Direção: Uli Edel. Produção: Dino De Laurentis. Com Madonna, Willem Dafoe, Joe Mantegna, Anne Archer, Julianne Moore, Jürgen Prochnow. Alemanha/Estados Unidos, 1993 (99min).

Sexta-feira 13 Parte VIII – Jason ataca Nova York. Direção e roteiro: Rob Hedden. Com Todd Caldecott, Tiffany Paulsen, Kane Hodder, Shannon Elizabeth, Polly Blue Eyes, Stephen Lang. Música: Fred Mollin. Estados Unidos, 1989 (101min).

Festen. Direção: Thomas Vinterberg. Escrito por Thomas Vinterberg e Mogens Rukov. Produção: Numbus Film. Com Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen, Birthe Neuman, Trine Dyrholm. Música: Lars Bo Jensen. Dinamarca, 1998 (105min).

Idioterne. Direção: Lars Von trier. Produção: Vibeke Windeløv. Escrito por Lars Von Trier. Com Bodi Jørgensen, Jens Albinus, Anne Louise Hassing, Troels Lyby, Nikolaj Lie Kaas, Louise Mieritz. Dinamarca, França, Itália, Holanda, Espanha, Suécia, 1998 (114min).

Sonata de Outono. Direção e roteiro: Ingmar Bergman. Música: Frédéric Chopin. Fotografia: Sven Nykvist. Com Ingrid Bergman, Liv Ullman, Lena Nyman. Suécia, Alemanha, França, 1978 (99min).

Biophilia Live. Direção: Nick Fenton; Peter Strickland. Com Bjork. Música: Bjork. Edição: Nick Fenton. Inglaterra, 2014 (97min).

A Menina do Algodão. Direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho e Daniel Bandeira. Com Ediane Cristine da Silva e Daniel Bandeira. Recife, 2002 (8 min).

Vinil Verde. Direção: Kléber Medonça Filho. Escrito em parceria com Bohdana Smyrnov. Trata-se de uma livre adaptação de uma fábula infantil russa chamada *Lovas Verdes*. Recife, 2004 (13 min).

Eletrodoméstica. Direção e roteiro: Kléber Medonça Filho. Com Gabriela Souza, Pedro Bandeira, Magdale Alves. Recife, 2005 (22 min).

Recife Frio. Direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho. Trata-se de um documentário sobre uma estranha mudança climática na cidade tropical de Recife, 2009 (24 min).

O Som ao Redor. Direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho. Produzido por Emilie Lesclaux. Com Irandhir Santos, Gustavo Jahn, Irma Brown, Maeve Jinkings, W.J. Solha. Música de DJ Dolores. Brasil, 2013 (131 min).

Aquarius. Direção e roteiro: Kléber Mendonça Filho. Produzido por Emilie Lesclaux, Said Ben Said e Michel Merkt. Co-produzido por Walter Salles. Com Sônia Braga, Humberto Carão, Maeve Jinkings, Irandhir Santos. Brasil, França, 2016 (145 min).

Bacurau. Escrito e dirigido por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Produzido por Emilie Lesclaux, Said Ben Said e Michel Merkt. Com Sônia Braga, Udo Kier, Bárbara Colen. Brasil, França, 2019 (132 min).

Alien o oitavo passageiro. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Dan O'Bannon. Com Sigourney Weaver, Tom Skerritt, Veronica Cartwright, Harry Dean Stanton, John Hurt, Ian Holm, Yaphet Kott. Estados Unidos, Reino Unido, 1979 (117 min).

Corporate Cannibal. Direção Nick Hooker. Com Grace Jones. Estreou no *Meltdown Festival* em junho de 2008. (6 min).

Boarding gate. Direção: Olivier Assayas. Escrito por Olivier Assayas. Com Asia Argento, Michael Madsen, Kelly Lin, Kim Gordon. Música de Brian Eno. França, 2007 (106 min).

Southland Tales. Direção: Richard Kelly. Com Dwayne Johnson, Sean William Scott, Sarah Michelle Gellar, Mandy Moore, Justin Timberlake. Narrado por Justin Timberlake. Estados Unidos, Alemanha, França, 2006 (144 min).

O porteiro do dia. Roteiro e direção: Fábio Leal. Fotografia: Tiago Calazans. Produção: Dora Amorim, Thaís Vidal. Com Carlos Eduardo Ferraz, Edison Silva, Fábio Leal, João Vigo. Recife, Brasil, 2016 (25 min).

Reforma. Roteiro e direção: Fábio Leal. Fotografia: Maíra Labrudi. Produção: Dora Amorim, Thaís Vidal. Com Fábio Leal, Mariah Teixeira, Paulo César Freire, Everton Frederic Hermany, Lucas Muniz. Recife, Brasil, 2018 (15min).

VHS-HIV. Direção: Fábio Leal e Gustavo Vinagre. O filme *VHS-HIV* está em fase de finalização. “A ideia para *VHS HIV* veio quando comecei a me relacionar com um soropositivo. Quando ele me contou, vi como eu era ignorante em relação ao assunto. Mesmo sendo privilegiado por ter acesso às informações, não sabia de nada, e olhe que eu tinha crescido com um medo absurdo de contrair HIV”, confessa Fábio.

Fucking different São Paulo. Direção Joana Galvão, Herman Barck, Maria Julia Bottai, Gustavo Vinagre, Rodrigo Diaz Diaz, Sabrina Greve, Sílvia Lourenço, René Guerra, Ricky Mastro, Max Julien, Monica Palazzo, Luciana Lemos. Quarto filme da

série conceitual *Fucking Different* produzida por Kristian Petersen. Os cineastas de São Paulo desenvolveram seus roteiros durante o 16º Festival Mix Brasil, 2010 (84min).

Lembro mais dos corvos. Direção Gustavo Vinagre. Roteiro: Julia Katharine, Gustavo Vinagre. Com Julia Katharine. São Paulo, Brasil, 2019 (82 min).

A rosa azul de Novalis. Direção: Gustavo Vinagre, Rodrigo Carneiro. Roteiro: Marcelo Diorio, Gustavo Vinagre. Música composta por Domenico Scarlatti. Com Marcelo Diorio, Mejeca Angelucci. São Paulo, 2019 (70 min).

Freddy's Dead: The Final Nightmare. Direção: Rachel Talalay. Roteiro: Michael De Luca. Com Lezlie Deane, Robert Englund, Shon Greenblatt, Yaphet Kotto, Lisa Zane. Música composta por Brian May. Estados Unidos, 1991 (89 min).

Pina 3D. Escrito e dirigido por Wim Wenders. Música por Thomas Hanreich. Alemanha, 2011 (106 min).

Shutter interface. Criação: Paul Sharits. Projeção 16 MM feita em quatro telas, cor, com quatro trilhas sonoras, em loop contínuo, edição 2/5. Dimensões da sala: Aproximadamente 6.1 x 13.7 m. Estados Unidos: 1975.

Trio A. Direção: Yvonne Rainer. Produção: Sally Banes. Rainer coreografou *Trio A* em 1966 e fez a performance para câmera em 1978. Escrita para um performer solo, não há nenhuma música incorporada e apresenta um fluxo contínuo de movimentos cotidianos como bater os dedos dos pés, caminhar e ajoelhar. Nova Iorque, 1978 (10:21 min)

Blade Runner. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher, David Peoples. Baseado em *Do androids dream of electric sheep?* de Phillip K. Dick. Com Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos. Música de Vangelis. Estados Unidos, Hong Kong, 1982 (117 min).

Memórias de uma máquina de Karaokê. Direção: Edgar. Brasil, 2020 (4:12 min).

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O amigo e o que é um dispositivo?* Chapecó, SC: Argos, 2014.
- ALMEIDA, Sílvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMAGATSU, Ushio. *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud, 2000.
- ANGERER, Marie-Luise. *Ecology of affect: intensive milieu and contingent encounters*. Lüneburg: Meson Press, 2017.
- ASTRUC, Alexandre. *Nacimiento de una nueva vanguardia: la “cámara-stylo”*. In: RAMIÓ, Joaquim; THEVENET, Homero (orgs.) *Textos y manifestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madri: Ediciones Cátedra, 2010
- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway – quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Londres: Duke University Press, 2007.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BAZIN, André. *What is Cinema?* Montreal: Caboose, 2009.
- BORDELEAU, Érik; PAPE, Toni; ROSE-ANTOINETTE, Ronald; SZYMANSKI, Adam. *Nocturnal Fabulations: Ecology, Vitality and Opacity in the Cinema of Apichatpong Weerasethakul*. Open Humanities Press, 2017.
- BURROUGHS, William S. *Queer*. USA: Viking Penguin, 1985.
- CALÁBRIA, Lorena. *O Livro do Disco. Chico Science e Nação Zumbi – Da Lama Ao Caos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- CARLSON, Marvin. *Performance. Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COURTINE, Jean-Jacques. *O corpo anormal – história e antropologia culturais da deformidade*. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.). *História do corpo 3 – as mutações do olhar. Século XX*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.p. 253-340.
- COHEN, Jerome Jeffrey. *A cultura dos monstros: setes teses*. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.p. 21-58.
- DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *L'immanence: une vie*. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.47, 1995, p. 3 – 7.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Rio de Janeiro: D'Água Editores, 2004.

- EVARISTO, Conceição. *Poème de la mémoire et autres mouvements*. Paris: Des Femmes- Antoinette, 2019.
- FEUERBACH, Ludwig. *A essência do cristianismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- FONTAINE, Brigitte. *Boulevard des sms*. Paris: Casterman, 2016.
- FONTAINE, Brigitte. *Contes de chats*. Paris: Archimbaud, 2009.
- FONTAINE, Brigitte. *La bête curieuse*. Paris: Flammarion, 2005.
- FONTAINE, Brigitte. *Portrait de l'artiste en deshabillé de soie*. Paris: Actes Sud, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique*. Transmissão radiofônica de 1966.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1 – a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2 – o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3 – o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FRANCO, Marielle. *UPP. A redução da favela a três letras – uma análise da política de segurança pública do estado do Rio de Janeiro*. São Paulo: N – 1 Edições, 2018.
- FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. (orgs.). *Pós-fotografia, pós-cinema – novas configurações das imagens*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *O fim do cinema? – uma mídia em crise na era digital*. Campinas, SP: Papyrus, 2016.
- GIL, José. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 160-179.
- GREINER, Christine. *O corpo – pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2008.
- GREINER, Christine. *O corpo em crise – novas pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.
- GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.
- GREINER, Christine. *Fabulações do corpo japonês*. São Paulo: N – 1 Edições, 2017.

- HARTMAN, Saidiya V. *Scenes of subjections – terror, slavery, and self-making in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- JOHNSON, Mark. *The meaning of the body – aesthetics of human understanding*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três – a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID, 2005.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine (orgs.) *Artes e Cognição – corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.
- LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: N – 1 Edições, 2013.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético – uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2010.
- LIANDRAT-GUIGUES, Sandra, GAGNEBIN, Murielle (orgs.) *Le essai et le cinema*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2004.
- LISPECTOR, Clarice. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOCKHART, Tara. *Revising the essay: Intellectual Arenas and Hybrid forms*. Universidade de Pittsburgh: 2008.
- LOPATE, Philip. *In Search of the Centaur: The essay film*. In: WARREN, Charles. *Beyond Document: Essays on Onfiction Film*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996, p. 243 – 270.
- MANNING, Erin. *A Manga Perfeita*. Tradução: FILHO, Ernesto; GREINER, Christine. Puctum Books: California, 2019.
- MANNING, Erin. *Politics of touch – sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota, 2007.
- MANNING, Erin. *Always more than one – Individuation's Dance*. Georgia: Duke University, 2013.
- MANNING, Erin. *The minor gesture*. Georgia: Duke University Press, 2016.
- MANNING, Erin. *For a Pragmatics of the Useless*. Georgia: Duke University, 2020.
- MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. *Thought in the act – passages in the ecology of experience*. Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2014.
- MARCEL, Christine; LAVIGNE, Emma (orgs.) *Danser sa vie – écrits sur la danse*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- MASSUMI, Brian. *The autonomy of affect*. Minneapolis: University of Minnesota, 1995

- MASSUMI, Brian. *Politics of affect*. Reino Unido: Polity Press, 2015.
- MASSUMI, Brian. *O que os animais nos ensinam sobre política*. São Paulo: N – 1 Edições, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MCKEE, Robert. *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Filme: por uma teoria expandida do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- MISHIMA, Yukio. *Cores Proibidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MISHIMA, Yukio. *Le soleil et l'acier*. França: Éditions Gallimard, 1970.
- MISHIMA, Yukio. *Le tumulte des flots*. França: Éditions Gallimard, 1954.
- MONTEIRO, Mariana. *Noverre – cartas sobre a dança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- MONTEIRO, Zélia. *O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança*. São Paulo: Mestrado em Comunicação e Semiótica na PUC - SP, 2019.
- MOUCHART, Benoît. *Brigitte Fontaine, intérieur/extérieur*. Paris: Éditions Panama-Archimbaud, 2008.
- PAGELS, Elaine. *Adão, Eva e a Serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Razão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo. Cartografias do esgotamento*. São Paulo: N – 1 Edições, 2016.
- PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: N-1 Edições, 2014.
- PRECIADO, Paul. *Testo junkie – sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- RASCAROLLI, Laura. *The essay film: problems, definitions, textual commitments*. In: Framework: The Journal of Cinema and Media, Vol. 49, N.2, 2008, p. 24-47.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013
- SNOW, C. P. *As duas culturas e uma segunda leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- SZYMANSKI, Adam. *Cinemas of Therapeutic Activism. Depression and the Politics of Existence*. Amsterdã: Amsterdam University Press B. V., 2020.

- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Formas de conhecimento: arte e ciência, uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify; N-1 Edições, 2015.
- TOLEDO SILVA, Monica (org). *Dramaturgias do Real*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2019.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. Tradução: GREINER, Christine; FILHO, Ernesto; RAQUEL, Fernanda. São Paulo: N-1 Edições, 2012.
- UNO, Kuniichi. *Hijikata Tatsumi – pensar um corpo esgotado*. Tradução: GREINER, Christine; FILHO, Ernesto. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- UNO, Kuniichi; DOS SANTOS, Laymert Garcia. *Guattari – confrontações*. São Paulo: N-1 Edições, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Orlando*. Great Britain: Penguin Random House, 2016.

Playlist

Odonata¹⁵⁵

¹⁵⁵ Playlist criada a partir dos artistas citados na tese. Algumas músicas tiveram que ser substituídas por estarem indisponíveis no Spotify:

- “Fire” de Cat Power foi substituída por “Breathless” (Nick Cave) interpretada por Cat power.
- “Coisa N. 5” de Moacir Santos foi substituída por “Coisa N. 3” (Moacir Santos)
- A versão de “Faraó Divindade do Egito” da Banda Mel foi substituída pela versão do Olodum.
- A música “Château Intérieur” de Brigitte Fontaine não está disponível.
- A música que escolhi colocar da Bjork não é parte do disco *Biophilia* citado na tese, mas dois remix da música “Features Creatures” (do disco “Utopia”) feitos pelas bandas The Knife e Fever Ray.
- As músicas “100% Feminista” e “Não Foi Cabral” de Mc Carol não são citadas diretamente na tese, mas compuseram a pista de dança da festa na Casa Líquida, citada no Plano 9, que faz parte do filme “O amor está preso?”.

As músicas seguem a ordem de aparição na tese.

Disponíveis em: [Odonata](#)

<https://open.spotify.com/playlist/6CdHv41b6tCqgnq35n0xLV?si=u4HVMUdiQFetWzSIRt8dLQ>

Pas ce soir. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Brigitte Fontaine / Areski Belkacem. *In:* Prohibition. França: Polydor, Universal Music France, 2009.

Help. *Intérprete:* Caetano Veloso. *Composição:* John Lennon / Paul McCartney. *In:* Joia. Brasil: Phonogram, 1975.

Breathless. *Intérprete:* Cat Power. *Composição:* Nick Cave. *In:* Sun. Nova Iorque: Matador Records, 2012.

J'ai 26 ans. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine / Art Ensemble of Chicago. *In:* Comme à la radio. Paris: Saravah, 1969.

Encore. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine / Art Ensemble of Chicago. *In:* Comme à la radio. Paris: Saravah, 1969.

Hollywood. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine. *In:* L'un n'empêche pas l'autre. Paris: Polydor, Universal Music France, 2009.

Rue Saint-Louis Em L'île. *Intérprete:* Brigitte Fontaine / Alain Souchon. *Composição:* Brigitte Fontaine / Astor Piazzolla. *In:* L'un n'empêche pas l'autre. Paris: Polydor, Universal Music France, 2009.

La Fiancée de Frankenstein. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine. *In:* Prohibition. França: Polydor, Universal Music France, 2009.

Duel. *Intérprete:* Jacques Higelin / Brigitte Fontaine. *Composição:* Jacques Higelin / Brigitte Fontaine. *In:* L'un n'empêche pas l'autre. Paris: Polydor, Universal Music France, 2009.

Je suis un poète. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine. *In:* Prohibition. França: Polydor, Universal Music France, 2009.

Nightclubbing. *Intérprete:* Grace Jones. *Composição:* Allen Lanier / David Bowie / Iggy Pop. *In:* Nightclubbing. Nova Iorque: Warner Bros. Records, 1981.

O amor está preso? *Intérprete:* Edgar. *Composição:* Edgar / Pupillo. *In:* Ultrassom. Brasil: Deck / Polysom, 2018.

Laendler. *Intérprete:* Irwin Kostal. *In:* The Sound of Music Soundtrack. Estados Unidos: RCA Victor, 1965.

Tiller Girls. *Intérprete / Composição:* John Kander. *In:* Cabaret. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1972.

Features Creatures (The Knife Remix). *Intérprete:* Bjork / The Knife *Composição:* Bjork / The Knife. *In:* Features Creatures (The Knife Remix). Islândia: One Little Indian, 2019.

Features Creatures (Fever Ray Remix). *Intérprete:* Bjork / Fever Ray *Composição:* Bjork / Fever Ray . *In:* Features Creatures (The Fever Ray Remix). Islândia: One Little Indian, 2019.

Corporate Cannibal. *Intérprete:* Grace Jones. *Composição:* Ivor Guest. *In:* Hurricane. Reino Unido: Wall of Sound, 2008.

Lo-Fi Dream (Los Sebozos Postizos). *Intérprete:* Nação Zumbi. *Composição:* Pixel 3000 / Nação Zumbi. *In:* Nação Zumbi – Rádio Samba – Serviço Ambulante de Afrociberdelia. Recife: YB Music, 2000.

Comme à la Radio. *Intérprete:* Brigitte Fontaine. *Composição:* Areski Belkacem / Brigitte Fontaine / Art Ensemble of Chicago. *In:* Comme à la radio. Paris: Saravah, 1969.

Samba Estranho. *Intérprete:* Juçara Marçal. *Composição:* Kiko Dinucci / Juçara Marçal. *In:* Padê. São Paulo: Tratore, 2008.

Cobra Rasteira. *Intérprete:* Meta Meta. *Composição:* Kiko Dinuchi. *In:* MetaL MetaL. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2007.

The Rite of Spring: Part One: Adoration of the Earth: Dance of the Earth. *Intérprete:* Teodor Currentzis / MusicAeterna. *Composição:* Igor Stravinsky. *In:* Stravinsky: Le Sacre du Printemps. Alemanha: Sony Classical, 2015.

Wild is the Wind. *Intérprete:* Cat Power. *Composição:* David Bowie. *In:* The Covers Record. Estados Unidos: Matador, 2000.

Miami Maculelê. *Intérprete:* Gal Costa. *Composição:* Caetano Veloso.. *In:* Recanto. Brasil: Universal Music, 2011.

Coisa N. 3. *Intérprete:* Moacir Santos. *Composição:* Moacir Santos. *In:* Coisas. Brasil: Universal Music / Polysom, 1965 / 2013.

The Height of Summer. *Intérprete - Composição:* The Knife / MT. Sims / Planningtorock. *In:* Tomorrow, in a Year. Copenhagen, Berlim, Estocolmo: Rabid, 2010.

Faraó Divindade do Egito. *Intérprete:* Olodum. *Composição:* Luciano Gomes. *In:* Egito Madagáscar. Brasil: Continental, 1987.

Black Trombone. *Intérprete / Composição:* Serge Gainsbourg. *In:* Serge Gainsbourg N. 4. Paris: Phillips, 1962.

Lost in the Paradise. *Intérprete:* Gal Costa. *Composição:* Caetano Veloso. *In:* Gal Costa. Brasil: Phillips, 1969.

Edelweiss. *Intérprete:* Richard Rodgers. *Composição:* Robin Spielberg / Richard / Oscar Li Hammerstein. *In:* The Sound of Music. Estados Unidos: RCA Victor, 1965.

Primavera nos Dentes. *Intérprete:* Secos e Molhados. *Composição:* João Ricardo / João Apolinário. *In:* Secos e Molhados. São Paulo: Continental, 1973.

Music When the Lights Go Out. *Intérprete / Composição:* The Libertines. *In:* The Libertines. Londres: EMI Music Publishing Ltd, 2003.

He's Fresh – Lipstick Trash Rework. *Intérprete / Composição:* Deepneue / Lipstick Trash Rework. *In:* REWRKD 01. Berlim: TrashEra Music, 2018.

Mantra: Beije e Me Ame. *Intérprete / Composição:* Regis Fadel. *In:* Marina Lima - Abrigo. São Paulo: EMI, 1995.

100 % Feminista. *Intérprete:* Mc Carol, Karol Conká, Leo Justi, Tropkillaz. *Composição:* Mc Carol / Karol Conká. *In:* Bandida. Rio de Janeiro: Heavy Baile, 2016.

Não Foi Cabral. *Intérprete / Composição:* Mc Carol, Leo Justi. *In:* Bandida. Rio de Janeiro: Heavy Baile, 2016.

Dance primitivo. *Intérprete / Composição:* Vitor Colares. *In:* Dance Primitivo (Mixtape). Fortaleza: Mercúrio Música, 2018.

Antes que as Libélulas Entrem em Extinção. *Intérprete:* Edgar. *Composição:* Pupillo / Edgar. *In:* Ultrassom. Brasil: Deck / Polysom, 2018.

Alados. *Intérprete / Composição:* Siba e a Fuloresta. *In:* Toda Vez que Eu Dou um Passo o Mundo Sai do Lugar. Brasil: Fina Produção / Mata Norte, 2007.

Angicos. *Composição:* Chico Science. *Intérprete:* Comadre Florzinha. *In:* Comadre Florzinha. Brasil: TB Music, 1999.

Líquida. *Intérprete:* Edgar *Composição:* Pupillo / Edgar. *In:* Ultrassom. Brasil: Deck / Polysom, 2018.

O Dia é Meu. *Intérprete:* Edgar / Céu. *Composição:* Pupillo / Edgar. *In:* Ultrassom. Brasil: Deck / Polysom, 2018.

Luz. *Intérprete / Composição:* Arnaldo Antunes. *In:* Nome. Brasil: 1993.

Saúde Mecânica. *Intérprete:* Edgar. *Composição:* Edgar / Pupillo. *In:* Ultrassom. Brasil: Deck / Polysom, 2018.

Falta de Silêncio. *Intérprete:* Lia de Itamaracá. *Composição:* Alessandra Leão. *In:* Ciranda Sem Fim. Brasil: Somax, 2019.

