**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Faculdade de Educação

Mestrado Profissional em Educação e Docência

thiago rosado silva

# aquilo ali é um caos

# aquilo ali é um processo

Belo Horizonte

2024

thiago rosado silva

# aquilo ali é um caos

# aquilo ali é um processo

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Educação e Docência (PROMESTRE), da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Clarisse Maria Castro de Alvarenga

Belo Horizonte

2024

R788a
T

Rosado, Thiago Silva

Aquilo ali é um caos, aquilo ali é um processo [manuscrito] / Thiago Rosado Silva. – Belo Horizonte, 2024.

279 f., enc., il.

Inclui bibliografia.

Dissertação -- (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

Orientadora: Clarisse Maria Castro de Alvarenga

1. Educação -- Teses. 2. Cartografia -- Teses. 3. Cinema -- Teses. 4. Cinema - Montagem -- Teses. 5. Belo Horizonte (MG) -- Teses.

I. Alvarenga, Clarisse Maria Castro de. II. Título. III. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 791.43

**Catalogação da Fonte : Biblioteca da FaE/UFMG (Setor de Referência)**

Bibliotecário: Ivaney Duarte. CRB6- 2409

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FAE - COLEGIADO DE MESTRADO PROFISSIONAL EM EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA

# ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO/TESE

THIAGO ROSADO SILVA

Realizou-se, no dia 24 de setembro de 2024, às 14:00 horas, na sala de Teleconferência da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais, a 565ª defesa de dissertação, intitulada aquilo ali é um caos: aquilo ali é um processo, apresentada por Thiago Rosado Silva, número de registro 2022659575, graduada no curso de TEATRO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em EDUCAÇÃO E DOCÊNCIA, à seguinte Comissão Examinadora: Prof(a). Clarisse Maria Castro de Alvarenga - Orientador(a) (Universidade Federal de Minas Gerais), Prof(a). Renata Pereira Lima Aspis (Universidade Federal de Minas Gerais), Prof(a). Renata Moreira Marquez (Universidade Federal de Minas Gerais), Prof(a). Vinícius da Silva Lírio (Universidade Federal de Minas Gerais).

A Comissão considerou a dissertação:

( X ) Aprovada.

( ) Reprovada.

( ) Aprovada com indicação de correções.

Título do Recurso Educacional:

Aquilo ali é um caos

A Banca sugeriu e o candidato acatou a mudança do título da dissertação para:

Finalizados os trabalhos, lavrei a presente ata que, lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos membros da Comissão.

Belo Horizonte, 24 de setembro de 2024.

Prof(a). Clarisse Maria Castro de Alvarenga ( Doutora )

Prof(a). Renata Pereira Lima Aspis ( Doutora )

Prof(a). Renata Moreira Marquez ( Doutora)

Prof(a). Vinícius da Silva Lírio (Doutor)

Documento assinado eletronicamente por **Clarisse Maria Castro de Alvarenga**, **Professora do Magistério Superior**, em 02/10/2024, às 12:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Vinicius da Silva Lirio**, **Professor do Magistério Superior**, em 02/10/2024, às 18:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Renata Pereira Lima Aspis**, **Professora do Magistério Superior**, em 02/10/2024, às 21:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Renata Moreira Marquez**, **Professora do Magistério Superior**, em 01/11/2024, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3605038** e o código CRC **F6022352**.

**Referência:** Processo nº 23072.252252/2024-50 SEI nº 3605038

# AGRADECIMENTOS

“O que é o que é? Clara e salgada, cabe em um olho e pesa uma tonelada.”

Uma vez eu disse que não há nada que qualquer filósofo ou sociólogo tenha pensado que Racionais Mc’s já não tenha dito. Foi difícil, muito difícil criar um filme e elaborar mais de 250 páginas de uma pesquisa em 29 meses de trabalho. A minha casa, em que neste momento escrevo estas palavras de agradecimentos, foi a mesma que testemunhou choros, momentos apáticos, tristes e desesperançosos. Ela também testemunhou momentos de euforia e muita alegria. No fim das contas eu decidi não sofrer por causa dessa pesquisa e desconfio que consegui.

“Se o barato é louco e o processo é lento. No momento, deixa eu caminhar contra o vento”. E meu caminhar foi mais leve, corajoso e cheio de amor e bonitezas por causa de muitaaaaaaaa gente.

Agradeço a

Meu psicólogo Pam. Pelo apoio nas sessões e pela generosidade e competência e profissionalismo em nosso percurso e por me ensinar a ficar à espreita e por todas as referências sobre esquizoanálise e rizoma e por me provocar a colocar meu corpo pra jogo quando eu mal conseguia me mover mais. Você é um dos grandes responsáveis por esta pesquisa existir!

Bruna... dá vontade de chorar só de pensar em você! Obrigado por dizer sim ao meu convite e pelo seu tempo, saberes e escuta tão sensível neste processo, sobretudo na criação do nosso filme. Te dedico esta pesquisa porque ela é sua também, sem você não haveria nenhuma palavra das mais de 33 mil que se encontram adiante! Obrigado

por acolher meu desespero e as ideias que eu nem sabia te explicar. Eu aprendi tanto com você! Te amo!

Clarisse Alvarenga, eu sou tão grato a você que tive que incluir uma carta no corpo da dissertação! Obrigado por ser generosa e me ensinar tanto! Vamos fazer um filme juntos?

Alê, Anair, Fer, Labibe, Milô e Tatá. Obrigado por terem topado o convite duvidoso de fazer um filme, obrigado por se permitirem ficar vulneráveis através da câmera. Suas imagens alimentaram esse processo do início ao fim e eu não tenho nem palavras para isso!

Vinícius Lírio, professor, quase coorientador, mestre e uma inspiração pra mim nas artes e pesquisa. Há mais de 6 anos me sinto provocado pelos seus pensamentos, esta dissertação é resultado de alguns deles. A gente precisa fazer nosso filme! Obrigado!

renata aspis, quando entrei para sua primeira aula da disciplina Metodologia de Pesquisa eu estava arrasado, cansado e quase sem desejo de fazer a pesquisa, mas você veio com um tal de fuçar-ler-escrever e umas ideias loucas sobre rizoma e Deleuze e Guattari e algo sobre fazer pesquisa com o corpo e tals.... não teve jeito! Me fisgou e provocou movimento. Obrigado pelos ensinamentos ao longo de todo o mestrado, por ter lido o texto apresentado para qualificação e por ter sido tão precisa e necessária nos comentários durante a banca. Tentei fazer dessa escrita um rizoma igual *Cabra Marcado Para Morrer*, ouvi seu conselho e fiz do filme o fio da meada. Obrigado também por aceitar mais uma vez participar da banca de avaliação do meu trabalho, agora na versão in(acabada).

Cláudia Mesquita, eu devorei seus textos muito antes de imaginar que um dia você aceitaria um convite para compor a banca da qualificação. Foi um momento de muita honra para mim! Obrigado pelas suas contribuições a partir de sua leitura do meu trabalho, que na ocasião estava em andamento, cheio de fragilidades. Tentei seguir alguns de seus apontamentos, sobretudo no que diz respeito a falar sobre as imagens e fundamentar as escolhas do processo.

Renata Marquez, obrigado pelas aulas incríveis nas duas disciplinas que fiz com você! Obrigado também por ter aceitado o convite para compor a banca de avaliação do trabalho final, me sinto feliz e animado por ter o privilégio de ter seus olhares para este texto. Eu admiro demais sua pesquisa e seu saber docente! Espero te ver no doutorado também!

Rita Velloso, eu amei tanto suas aulas! Obrigado pela dedicação em sala e pelos comentários sobre o filme.

Minha vó Maria, que, mesmo depois de 76 anos de existências nesse mundo, teve a coragem de inventar novas formas de me amar e de tecer cuidado. A senhora se transformou em referência bibliográfica nesta pesquisa, mas a referência de coragem e resistência sempre existiu.

Mãe, a senhora abriu tantos e tantos caminhos e alguns deles enfrentando a dureza dessa cidade de Belo Horizonte, e, pelos seus caminhos abertos, eu pude fazer essa pesquisa que tem como elemento importante a mesma cidade que um dia você desbravou. Obrigado por todo apoio! Te amo!

Andreza, aqui do lado em minha parede tem um post-it que você escreveu para mim, nele tá escrito “Te amo, você é foda. Quando eu crescer quero ser um pouquinho igual

a você!”. Te respondo esse bilhete dizendo que nós dois estamos crescendo juntos e que eu tô me tornando um pouquinho igual a você também. Te admiro, te acho foda e te amo!

Fernanda Campos, pelo afeto, cuidado e escuta nos primeiros meses da pesquisa e por ter me levado naquela exposição do Museu de Arte Moderna do Rio.

Aline Gomes, pelas conversas deliciosas sobre a vida e pesquisa, pelo olhar atento e pelos passeios no seu carro lindo cor azul!

Ao corpo docente do PROMESTRE, sobretudo da Linha Artes e Filosofias e Resistências.

Aos membros do Programa de Extensão Pensar a Educação FaE/UFMG, por terem sido compreensivos nos momentos mais críticos da pesquisa e pelos aprendizados nos últimos anos.

Libéria Neves, obrigado pela sensibilidade e pelos ensinamentos e acolhimentos nas aulas de Seminário de Pesquisa.

Nicole Batista, Gabriel, Alessandra, Herlen e Simon, por terem compartilhado o projeto de pesquisa de vocês para me ajudarem na submissão do meu no processo seletivo.

Joelma Sena, pela conversa sobre pesquisa e Filosofia da Diferença naquele café, além das ajudas com a plataforma Brasil.

Jaiane, obrigado pelo carinho e partilha em boa parte dessa pesquisa!

Lídia, obrigado por me ajudar na escrita e revisão do projeto para submissão nos processos seletivos, sua companhia naquele momento foi muito importante para mim.

Matheus Philipp, sei que você queria ter participado do filme e que as contingências da vida não permitiram. Agradeço pela amizade desde o intercâmbio e obrigado por, naquele dia na casa da Bruna, ter assistido trechos da montagem com tanto carinho, seus comentários daquele dia foram importantes para mim!

Bia, você foi tão importante pra essa escrita e pro meu percurso no mestrado! Eu agradeço por todos os olhares leves, sinceros e poéticos que você teve comigo, por me fazer entender que meu "texto tem meu corpo, meu gesto, tem minha dicção no mundo", eu agradeço pelas tardes e noites e manhãs de partilhas elaboradas e divertidas. Essa pesquisa tem a tentativa de ser teoria com beleza e tesão de uma pessoa colada na vida, como você disse que gosta. Obrigado!

Wagner, Rafael, Renato, Luiza, Tayná e Vanilia, muito obrigado por terem vindo à minha casa assistir a primeira versão de 18 minutos do filme, os comentários de vocês foram determinantes para um desvio no processo.

Izabela Borges, obrigado pela tradução do resumo para o espanhol! Obrigado também por tantos momentos de carinho e amor que estão na minha memória até hoje! Saudades!

Júlia Dominguez, ter achado a sua pesquisa foi como um banho de mangueira em um dia muito quente! Eu devorei suas palavras, suas imagens e todas as textualidades de sua pesquisa. Obrigado pela gentileza de responder meu e-mail e minhas perguntas. Esta dissertação se inspira muito na forma/linguagem da sua monografia.

Laboratório de arquivo, imagem e som da Faculdade de Educação da UFMG, principalmente pela pessoa do pesquisador Gustavo Jardim, que sempre me atendeu prontamente. Obrigado pelo empréstimo da câmera, que foi essencial para a forma/resultado das imagens de *Aquilo ali é um caos.*

Rede Kino, que promoveu dois seminários nos últimos dois anos que foram maravilhosos e importantes pro campo do cinema e educação na América Latina. O filme *Aquilo ali é um caos* é resultado de inspirações no seminário "A par e passo e alguns tropeços com o mundo, dançar e caminhar com os cinemas." Obrigado!

Tayná, o que se faz depois de matar alguém? Eu te amo pracaraleo!!!!! Obrigado por tá presente com tanta qualidade na minha vida, pelos olhares sinceros, pelo colo e por entregar tanto amor! Outro dia, parei a bike numa esquina e pensei: encontrei alguém com quem compartilhar uma existência.

Bruno Berg, obrigado pela parceria de tantos anos! Obrigado pelo apoio financeiro em momentos importantes e por acreditar em mim e no meu trabalho.

Carol Teixeira, lembra do meu desespero de quando havia acabado de entrar no mestrado? Obrigado pelas trocas lindas e poéticas que a gente tem e por torcer por mim. Espero continuar tendo encontros "nada programados e absolutamente inesperados com você".

Isabella Assis, "Isabella... o que você tá fazendo com sua vida???" Eu te amo tanto e tanto! Obrigado pelo apoio e presença marcante, em qualquer cartografia da minha vida você vai ser um rastro bonito e feliz. Sempre que eu conseguir quero ser apoio e presença em momentos tristes e felizes!

Elisa, obrigado pelo carinho nos últimos meses, pelas leituras do trabalho e comentários no texto, obrigado pela companhia, pelo incentivo e pelos entrelaces de pernas!

Letícia, obrigado por ter feito a arte do convite da defesa do meu mestrado (que ficou fodaaaaa), mas sobretudo obrigado por ser essa companhia doce, leve, intensa e divertida.

## RESUMO

Fazer um filme e descrever seu processo de criação: eis uma síntese deste trabalho. De novembro de 2022 a julho de 2023, eu e Bruna Donini estivemos envolvidos na pesquisa/criação do curta-metragem *Aquilo ali é um caos*. O filme tem a presença de 6 participantes convidados por nós. Eles realizaram imagens a partir das orientações de um dispositivo que serviu para provocar e motivá-los durante as 24 horas que tiveram com a câmera para fazer imagens da cidade a partir de suas afetações. Na feitura do filme é possível observar a confluência de algumas metodologias para cartografar o processo. O registro do processo tomou a forma de anotações em cadernos de processo; áudios de gravação dos encontros para realização do filme; memórias e esquematizações digitais para organizar alguns pensamentos; as próprias imagens feitas pelos participantes; algumas fotografias e filmes; entre outras referências. Durante todo o processo de pesquisa que envolveu a criação do filme e a escrita desta dissertação, estive poroso e à espreita por qualquer rastro que o processo tenha produzido. Através dos mapeamentos pude investigar as poéticas e pedagogias específicas do processo de *Aquilo ali é um caos,* resultando nesta dissertação.



**Palavras-chave:** Processo criativo; Cartografia; Cinema e Cidade.

## RESUMEN

Hacer una película y describir su proceso de creación, esta es una síntesis de este trabajo. Desde noviembre de 2022 hasta julio de 2023, Bruna Donini y yo estuvimos involucrados en la investigación/creación del cortometraje Aquilo ali é um caos. La película cuenta con la participación de seis invitados seleccionados por nosotros, quienes crearon imágenes siguiendo las directrices de un dispositivo diseñado para provocar y motivar su creatividad durante las 24 horas que tuvieron para capturar imágenes de la ciudad, registros que fueron basados en sus propias percepciones y afectaciones. En la realización de la película, es posible observar la confluencia de algunas metodologías para cartografiar el proceso. El registro del proceso se materializó en apuntes en cuadernos de trabajo, grabaciones de audio de los encuentros para la realización de la película, memorias y esquemas digitales para organizar ideas, así como en las propias imágenes creadas por los participantes, además de algunas fotografías, películas entre otras referencias. A lo largo del proceso de investigación que implicó la creación de la película y la escritura de esta disertación, estuve muy atento y pendiente de cualquier rastro que el proceso pudiera haber dejado. A través de la cartografía, he podido investigar las poéticas y pedagogías específicas del proceso de Aquilo ali é um caos, resultando en esta disertación.



**Palabras clave:** Proceso creativo; Cartografía; Cine y Ciudad.

DIRIGIDO E MONTADO POR

**BRUNA DONINI E THIAGO ROSADO**

# AQUILO ALI É UM CAOS

AUTORES DAS IMAGENS

**ALEXANDRE FIDELIS, ANAIR PATRÍCIA, FERNANDO OLIVEIRA, LABIBE ARAÚJO, MILLÔ NASCIMENTO E TATÁ ARAGÃO**

Este trabalho é uma sistematização de uma pesquisa que nasce com/no/pelo filme *Aquilo ali é um caos* (Bruna Donini e thiago rosado, 2023). Este filme é uma das materialidades que compõem toda a minha pesquisa de mestrado. O texto a seguir é uma outra materialidade indissociável do filme.

Deixo o link do filme para que você, leitor, possa também entrar em contato com essa parte da pesquisa. Assisti-lo antes, no meio ou depois de ler o texto é uma escolha sua, assim como é de sua escolha a maneira como você quer ler este texto, seja começando pelo fim e terminando pelo começo, lendo apenas as imagens ou apenas os filmes citados, observando mais as cores do que as palavras. Enfim, este trabalho tem múltiplas entradas e múltiplas saídas, espero que você as acesse na medida de seu corpo, na medida de seu desejo.

*Aquilo ali é um caos* pode ser assistido neste link:

**https://youtu.be/GSfmNr7GiVU**[1]

[1] Deixo aqui meu e-mail para o caso de este link sair fora do ar ou qualquer outra contingência, desta maneira poderei enviar o filme para quem quiser: rosado.thiagot@gmail.com

esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um pessoal do outro lado da passarela_o motorista do siena branco passou do lado, buzinou e sorriu_carbonara da Bruna, mas o segredo é usar um tico de mussarela e uma gema a mais_esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um pessoal do outro lado da passarela_o motorista do siena branco passou do lado, buzinou e sorriu_carbonara da Bruna, mas o segredo é usar um tico de mussarela e uma gema a mais_esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um pessoal do outro lado da passarela_o motorista do siena branco passou do lado, buzinou e sorriu_carbonara da Bruna, mas o segredo é usar um tico de mussarela e uma gema a mais_esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um pessoal do outro lado da passarela_o motorista do siena branco passou do lado, buzinou e sorriu_carbonara da Bruna, mas o segredo é usar um tico de mussarela e uma gema a mais_esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um pessoal do outro lado da passarela_o motorista do siena branco passou do lado, buzinou e sorriu_carbonara da Bruna, mas o segredo é usar um tico de mussarela e uma gema a mais_esse ano eu tô de volta ao jogo_pedalada vespertina_se alguém ver meu pulmão na Antônio Carlos, favor devolver_pedalada vespertina_pedalada vespertina_oficina documentário e arquivo_pedalada vespertina_pedalada vespertina_pedalada ao entardecer_pedalada ao entardecer_oficina documentário e memória_garapão com Emi_Andradas com Vitor_pedalada matinal_pedalada vespertina_vai e vem Contagem_pedalada noturna_branco sai preto fica_freela_deriva da praça da gentrificação, o parabéns do Valério e garapão_isso não é uma pedalada_meia duzia de horas_uns papo legal com a Gabriela_gato mijou no morro_pedalada ao entardecer_chuva e camomila_paradoxo do não pedal e fica de olho pra ver se tem um

# SUMÁRIO


Introdução - a ideia genial não veio ..... 19

METODOLOGIAS (ou xô te falar como é que eu fiz isso aqui) ..... 23

O eu, o nós ..... 40

Bruna Donini ..... 42

Carta para Clarisse Alvarenga ..... 43

quem vai à roça perde a carroça ..... 46

PEQUENO CONTEXTO ..... 60

Brunaaaaa, eu preciso fazer um filmeee ..... 63

Qual o propósito? ..... 66

Um mapa de desejos ..... 73

Linhas de confluências: caminhar e camerar. ..... 78

CIDADE ..... 91

AFETAÇÕES ..... 91

CÂMERA ..... 92

DISPOSITIVO ..... 95

SUJEITOS ..... 97

Alê ..... 101

Anair Patrícia ..... 119

Fer ..... 138

Labibe ..... 152

Milô ..... 169

Tatá ..... 188

Montagem ..... 203

Domingão à tarde ..... 208

Anair Patrícia Braga Moreira ..... 213
Por onde a gente começa a contar essa história? ..... 214
Se o meu carro falasse ..... 218
Os planos de Milô ..... 223
Fofocas do processo ..... 234
Preciso abandonar isso aqui, depois a gente continua a conversa, pode ser? ..... 236
Referências ..... 239
Outros mapeamos e rastros do processo ..... 243
Pós defesa ..... 271

## Introdução - a ideia genial não veio

Por meses esperei ela chegar, às vezes sentado sobre minha própria perna na frente do computador olhando para janela à minha frente e vendo o céu azul, cinza, amarelo, laranja, verde. Às vezes no sofá olhando para minha TV e para os nove aplicativos de *streaming* para assistir filmes e séries. Destes nove, gosto de três, destes três eu abro um, nesse eu passo minutos escolhendo o que ver e às vezes segundos assistindo o que escolhi.

Na cozinha a esperança da ideia genial já veio esperando o feijão cozinhar, a carne chegar no ponto, o pimentão sendo picado.

O banho!! A professora Rita Velloso disse que o banho é um ótimo lugar para se ter ideias, desde então minha conta de luz aumentou 30 reais, mas nenhum lapso genial veio (vou mandar o boleto para a Rita).

Lembrei da cineasta Mônica Simões, que uma vez disse em uma oficina que, em certos momentos na criação de um filme, é necessário **enfrentar o monstro nos olhos**. Lembrei também da minha vó Maria, que há alguns dias disse para mim algo que ainda tenho tentado desvendar: “um dia as pedras se encontram”.

Começo escrevendo essas primeiras linhas um dia após ouvir a professora Clarisse Alvarenga falar sobre a escritora Ursula K.  Le Guin e a Teoria da Cesta. Essa autora propõe contarmos as histórias menores, aquelas esquecidas pelo tempo e insuficientemente grandiosas como as histórias dos heróis e suas lanças, a ideia da cesta é pensar neste objeto (a ferramenta que traz a energia para casa) se descolando da lança, ou seja, dessa história hegemônica e imposta a nós, ainda hoje, pelos heróis,

> porque esta é sua natureza imperial e seu impulso incontrolável, conquistar tudo e administrar tudo, enquanto proclama severos decretos e leis para controlar seu pungente impulso de matar. Assim, o Herói por meio de seus porta-vozes, os Legisladores, primeiro impôs que a narrativa apropriada é aquela que remete

> à flecha ou à lança, começando aqui e indo direto lá e PÁ. (LE GUIN, 1986)

Outro dia a pesquisadora Alessandra Brito mandou uma mensagem no chat de um seminário que acontecia de forma online pelo zoom. Sua mensagem que quase passou despercebida por mim no meio de outras chegou de forma aconchegante e deu ainda mais sentido para a proposta dessa pesquisa, ela escreveu:

> Esse diálogo me fez pensar nas pequenas coisas, nos pequenos movimentos, supor os movimentos que acontecem internamente, não vislumbrar enormes rupturas, mas dar atenção às rachaduras pequenas. E não perder de vista que existe a interlocução, e que ela é ou pode ser emancipada. (Alessandra Brito)

As histórias menores também precisam ser contadas e, se valorizamos e fazemos isso em nossas criações artísticas, que também façamos isso em nossas pesquisas acadêmicas.

Aqui neste trabalho espere de mim apenas as histórias menores. Eu já tentei escrever as outras histórias maiores, as que ganham prêmio e têm centenas de citações por aí. Já desejei escrever igual a Foucault e Hannah Arendt, tão bonito quanto Bartolomeu Campos de Queiroz, tão complexo como Mônica Ribeiro, mas não saiu nada além de palavras sem sentido e resultados genéricos. Aqui neste trabalho espere de mim apenas histórias menores, descobertas menores, investigações menores. Assim como o meu cinema é menor, isso aqui também será. Menor porque eu me recuso a ser um herói, tampouco me validar nessa jornada colonizadora e excludente da flecha.

Gosto também da ideia de que o corpo do texto seja um corpo sem órgãos, reverberando as ideias de Deleuze e Guattari para reivindicar que o tamanho 12 pode

ser também tamanho 37, que as margens podem se alargar e que o furo da encadernação pode perfurar as palavras e trazer o caos como processo semântico-estético. Digo isto não para enfrentar uma regra, o sistema ou o que é determinado como norma para o texto acadêmico, tampouco com intenção de destruí-lo, mas para dar vazão para as intensidades do meu corpo nesta escrita e pela abertura de novas formas de se expressar com a palavra.

Sem a ideia genial na cabeça e com uma cesta para encher de histórias menores, um dos caminhos que utilizei foi a metodologia fuçar-ler-escrever que renata aspis me apresentou na disciplina Metodologia de Pesquisa.

> Essa coisa de fuçar é um movimento, basta começar com um gesto. Você pode começar pela quarta capa de um livro, pelo sumário, vá vendo o que tem, pode começar pela orelha ou ir direto nas referências. Comece a ler. Ao deparar-se com algo que te intriga/interessa/parecer relevante, pare aí. Pode ser uma citação, uma palavra desconhecida, qualquer coisa. Fuce essa coisa, no dicionário, na internet todinha, em outros livros, atrás da porta, dentro do forno... não se preocupe em fazer a coisa linearmente e muito menos progressivamente. Seja infantil, pare de ler e vá atrás do que te chamou atenção, distraia-se, desvie. (ASPIS)[2]

Desde março de 2022 até aqui tenho fuçado textos, vídeos, falas de pessoas, obras de arte, as ruas da cidade de Belo Horizonte, fotografias, etc. E mais precisamente entre o início de novembro de 2022 e o final de junho de 2023 realizei a criação de um filme de 27 minutos chamado *Aquilo ali é um caos*. No processo deste filme fiz cartografias

[2] Texto escrito pela autora para a disciplina de Metodologia de Pesquisa no PROMESTRE

que se materializaram através de cadernos de processo, diários, áudios, fotografias, memórias, mapas de rotas de minhas andanças de bicicleta e das próprias imagens do filme que também se constituem como cartografias de sua narrativa e deste processo. Desde a finalização do filme venho fuçando e me debruçando sobre o processo de criação com olhar atento às poéticas da criação de tal maneira a trazê-las neste trabalho e tecer elaborações e reflexões.

No fim das contas, os 29 meses no mestrado me ensinaram mais sobre encontrar minha autoria do que qualquer coisa. **Esta é uma pesquisa sobre o ato de criar.**

## **METODOLOGIAS** (**ou xô te falar como é que eu fiz isso aqui**)

Há alguns anos tenho pensado sobre de onde surgiu meu interesse por processos. Durante o mestrado descobri que talvez tenha começado lá na roça onde eu nasci e cresci acompanhando os cultivos das plantas, sobretudo de café, que era predominante na região. Eu aprendi a andar no terreiro da casa velha, aprendi a escrever no chão, aprendi a mexer na terra com meus avós quando era ainda criança. Ler Nego Bispo, Jerá Guarani, Geni Nuñez me ajudou a compreender melhor minha relação com a terra.

Para cultivar o café você precisa seguir processos que envolvem saberes complexos. Do plantar a muda ao limpar o café[3], se compõe uma jornada que, embora cheia de previsibilidades, como o momento de adubar, capinar, colher etc, é recheada também de imprevisibilidades: é necessário olhar para as plantas e ver o que elas precisam.

Com meus avós passei anos da minha vida olhando para as plantas, para os bichos, para os territórios tentando decifrar o melhor a se fazer. Subia e descia morros molhados para adubar pé por pé de café; para encher saquinhos com terra e depositar de três a quatro sementes de café; para carregar em meus braços as mudas e posicioná-las ao lado dos buracos feitos por alguém que ia à frente; para ver os milhares de pés crescerem e começarem a frutificar depois de quatro anos. Nos orientávamos pelas chuvas, pelo sol, pela lua, pelas nuvens, pelas flores do café, pelo deterioramento das madeiras e decomposição de materiais orgânicos, pelo crescimento dos porcos e galinhas e de outros bichos. O momento de colheita do café era sem dúvida o mais intenso do ano, geralmente se iniciava no mês de maio e terminava em julho, as jornadas de trabalho começavam às 5 horas e podiam durar até tarde da noite ou madrugada adentro. Nesse período muitas pessoas habitavam a roça, algumas vindas

[3] Nome popular que utilizamos para o processo de beneficiamento do café.

de cidades distantes. Eram pessoas querendo ganhar seu dinheiro, pago geralmente por cada saco de café colhido.

Em volta da casa havia os terreiros de café utilizados para espalhar a fruta do café a fim de secar, na época não tínhamos equipamentos mecânicos movido a motor elétrico, que hoje em dia são bastante presentes e automatizam vários processos, desde a seca até o beneficiamento do café. Nossa tecnologia principal era a ação de rodar o café, que consistia em espalhá-lo maduro pelos terreiros e ir caminhando sobre ele com um rodo que tinha na sua ponta uma tábua larga e funcionava para virar o café de maneira que ele secasse uniformemente. Passei anos e mais anos da minha vida andando em zigue-zague sobre terreiros de café. A roça era puro ciclo composto de processos.

Meu avô criava porcos, principalmente para consumo próprio e às vezes para troca de alguma mercadoria, como feijão, milho, etc. Em algum momento era necessário capar[4] os porcos, geralmente meu tio Marcelino vinha com seu canivete afiado e sem nenhuma piedade passava a lâmina nos sacos dos porcos para arrancá-los fora. Ele jogava no terreiro e os cachorros amavam comer. Capar os porcos era necessário para que engordassem e posteriormente pudéssemos mata-los. O momento de matar porco era festivo, geralmente feito na sexta à tarde ou sábado bem cedo ou às vezes em feriados prolongados. As mulheres da região vinham com seus tachos e caldeirões para ajudar nos processos. Os homens pegavam os porcos no chiqueiro e traziam para o terreiro bem perto da cozinha da casa. Com um machado atingiam a cabeça do animal e em seguida enfiavam uma faca em seus corações. Dizia-se que na hora da morte do porco se houvesse alguém com pena/dó do animal por perto, ele demoraria

[4] Nome utilizado para castração dos animais.

a morrer. Havia histórias até de porcos que, mesmo com a faca no coração, saíram andando.

Em seguida, os homens também lavavam e sapecavam o porco com uma espécie de maçarico acoplado ao botijão de gás de cozinha. Sapecar era passar fogo no porco e retirar a primeira camada de pele. Por baixo dessa pele, o porco ficava todo branco. Em seguida se abria o porco em duas metades longitudinais, retirava suas entranhas e as mulheres assumiam o resto do processo, que consistia em cortar as partes do porco, lavar todas elas em água corrente e fritar nos tachos. Esse trabalho todo durava até 3 dias.

As mulheres passavam os dias na cozinha dando jeito na carne e elaborando sobre a vida em conversas longas, sérias, engraçadas, às vezes rindo muito alto e às vezes tomando decisões importantes no cochicho. Posteriormente a carne era compartilhada com as pessoas que ajudavam e o restante guardado em tambores imersos na própria gordura dos porcos, dessa maneira se conservava o alimento por meses.

Eu, criança, acompanhava todos esses e inúmeros outros processos de perto. Os mais velhos iam me ensinando no curso da vida as técnicas e saberes, sempre em processo de crescimento, do meu próprio e das plantas e bichos. Todos os dias eu levantava cedo e ia trabalhar em alguma coisa relacionada à roça. Às vezes parecia que os dias se repetiam, muitos dos quais sofridos pelo trabalho duro debaixo do sol quente ou chuva e frio, mas nenhum era verdadeiramente igual, nenhuma colheita, nenhum bicho, nada, era sempre algo por vir. As cicatrizes em meu corpo hoje em dia se apresentam como rastros de inúmeros processos que vivi nos meus primeiros 16 anos de vida.

Nós que vivíamos e somos da roça temos um olhar processual. Lembro de incontáveis vezes meu avô me dizendo por que e como ele faria os trabalhos. Ao encontrar uma madeira ou pedaço de ferro jogado, ele olhava e imaginava onde aquilo poderia ser utilizado, já minha avó cortava ramos de uma planta que nascia na beirada do terreiro para fazer vassoura e varrer o terreiro em frente à casa. Sua vassoura tinha a data de validade dos ramos que secavam. O fubá do angu que comíamos no almoço era retirado por mim do moinho que funcionava com a força d'água.

Ver os rios passando, a chuva descendo, os bichos e plantas crescendo, o vento soprando as folhas, a terra se transformando: todos esses movimentos envolvidos em processos contínuos são orgânicos e naturais pra gente, está no andar, no pensar e em como a gente sente o mundo. Lá na roça quase todos eram analfabetos, o que nunca impediu ninguém de ler o mundo de uma forma sensível, complexa e bonita.

Portanto, meus modos de criar hoje em dia são constituídos desses aprendizados e sabedorias que os mais velhos me ensinaram e que confluem com meus aprendizados aqui da cidade. É bem verdade que esses 16 anos em que estou morando no ambiente urbano foram por muitas vezes violentos com a minha história, porque há no pensamento urbano um desprezo pelas sabedorias da roça que me deixava vulnerável em muitos momentos. Eu não podia ser "da roça". Isso me colocava em um lugar marginalizado dentro da periferia que era outro lugar também marginalizado, portanto nos primeiros anos de vida na cidade eu quis anular meus modos de viver da roça. Fui forçado a abandonar o olhar processual do mundo e adotar um olhar fechado, acabado, cristão e binário da cidade. Era questão de sobrevivência e "não adianta querer, tem que ser, tem que pá, o mundo é diferente da ponte pra cá" (Racionais Mc´s).

Entretanto, o tempo me fez bem e aos poucos fui tomando novos caminhos ao encontro de uma relação saudável com minhas infâncias e as experiências e saberes da roça. Um desses caminhos me levou à pesquisa dentro da Universidade (ou como falamos: Academia). E com mais ou menos consciência, pesquisar processos tem sido uma escolha desde que entrei na graduação. Aliás, talvez, eu tenha descoberto ao longo dessa pesquisa o momento de um certo despertar acadêmico que provocou em mim um olhar para epistemologias e metodologias mais abertas e receptivas com processos.

Durante o curso de teatro tive contato com outras observações críticas, diversas e profundas sobre o espaço. Na formação de interpretação teatral que o curso da UFMG oferece, muitos estudos são dedicados à relação do ator/atriz/performer com o espaço. Nas minhas buscas por referências em intelectuais negros e negras tive meu primeiro encontro com Milton Santos[5], especialmente seu livro *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção* (2006), obra em que o autor propõe teorias sobre o espaço geográfico e discute sobre seus conceitos relacionando-o a vários aspectos, como tempo, técnica, objetos, ação, lugar, território entre outros. Milton Santos me fez deslocar vários olhares sobre o mundo ao dizer que "o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações" (SANTOS, 2006, p.39). Numa equação muito simplificada:

---

[5] Milton Almeida dos Santos (Brotas de Macaúbas, Bahia, 3 de maio de 1926 – São Paulo, São Paulo, 24 de junho de 2001) foi um advogado brasileiro. Apesar de ter se graduado em Direito, Milton destacou-se por seus trabalhos em diversas áreas da Geografia, em especial nos estudos de urbanização do Terceiro Mundo. Foi um dos grandes nomes da renovação da geografia no Brasil ocorrida na década de 1970. (Texto escrito pelo Portal Geledés, pode ser acessado aqui: https://www.geledes.org.br/milton-santos/)

**ação + objeto = espaço**

As minhas *ações* no mundo que se manifestam através dos *objetos* resultam no *espaço*. Veja bem, não pretendo aqui me aprofundar nas questões conceituais que Milton Santos trouxe (muito embora esse assunto me interesse e me empolgue), mas para mim até então o espaço era algo que estava ali distante ou separado de mim: o espaço da obra, espaço de lazer, espaço sideral, espaço externo da casa, espaço da cozinha, etc. Eu não participava de nada disso, pelo contrário, eu apenas passava pelos espaços, eu frequentava os espaços. Minha visão fechada e, em alguma medida absoluta, se desterritorializou ao entender o espaço segundo Milton Santos e se reterritorializou com a compreensão de que o espaço é resultante de **PROCESSOS**, porque nossas ações com os objetos são constituídas de uma rede de processos na medida em que se realizam sempre indissociáveis. Nesse sentido, qualquer espaço é indissociável do processo que o constitui e que sempre está em andamento, porque esse conjunto de relações das ações e dos objetos não é um retrato ou representação do espaço fixo no tempo, mas sempre um lugar aqui e agora em movimento pela sua criação.

Milton Santos foi o primeiro que começou a me fazer entender que o mapa geográfico como a gente conhece normalmente na escola limitava possibilidades de entendimento do mundo. De Milton Santos eu encontrei, ainda na graduação, Renata Marquez[6], professora da Escola de Arquitetura da UFMG pela qual eu tenho profunda admiração e com quem tive o privilégio de ter aulas nesse meu percurso do mestrado. O contato com sua obra foi dos primeiros que me despertaram olhares para as artes a partir da perspectiva de leituras do campo da geografia, especialmente sua pesquisa

[6] Para mais informações sobre a autora e suas produções acessar http://www.geografiaportatil.org/index.php/ongoing/

de doutorado, que posteriormente foi editada e se transformou no livro Geografias Portáteis (2019), nele ela se propõe a

> pensar uma geografia que se encarregue das alteridades do espaço, uma geografia que seja também uma prática cultural crítica e não exclusivamente um caminho de instrumentalização do espaço e do mapeamento de recursos a serviço dos interesses produtivistas. (MARQUEZ, 2019, p. 15)

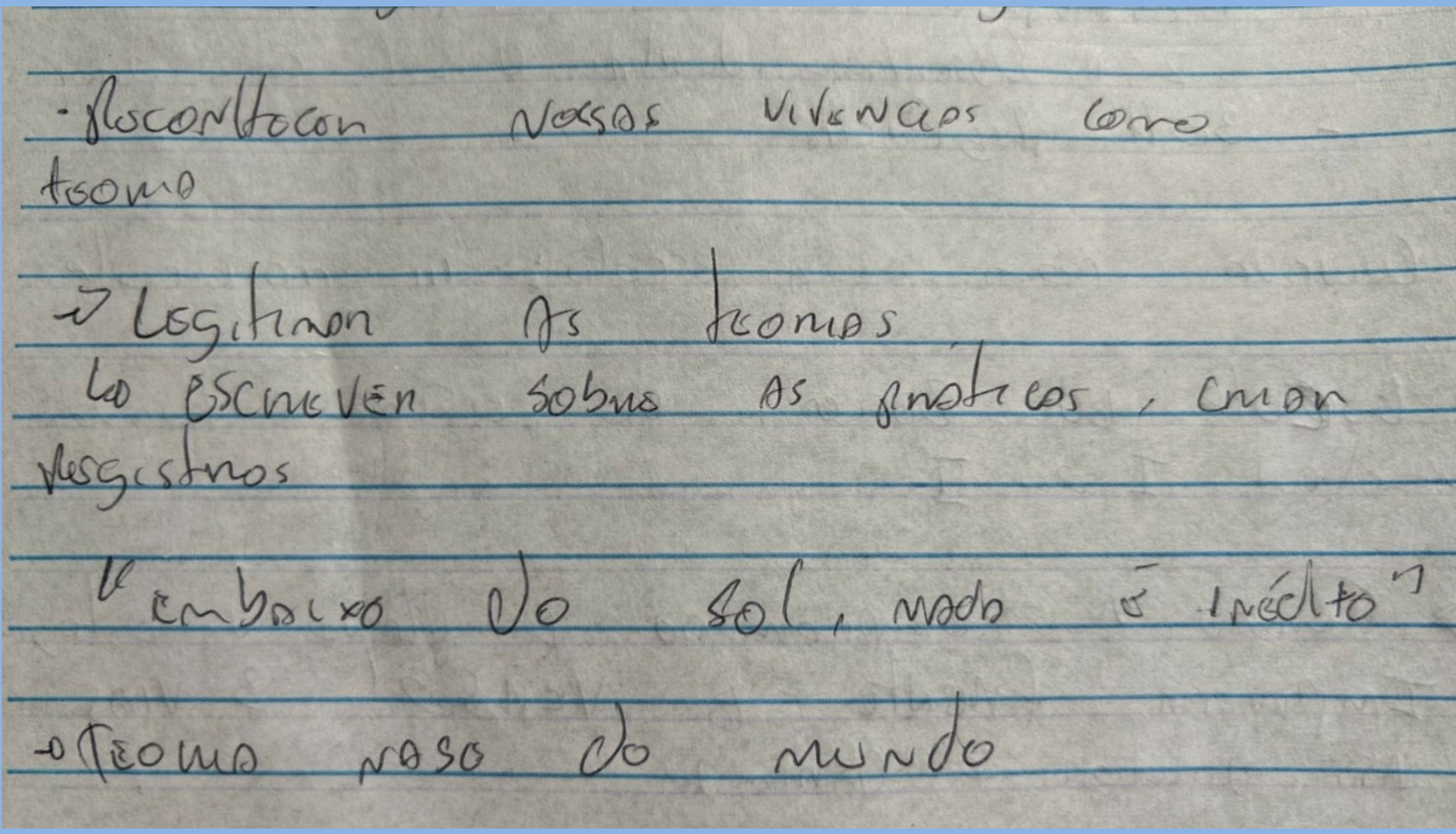
Milton Santos nos mostra que o espaço é indissociável da questão social, ou seja, é algo que se faz com as pessoas. Renata Marquez, portanto, convida para elaborações que deslocam o pensamento espacial de um pragmatismo tecnicista e excludente para que possamos ver os aspectos criativos e imprevisíveis desse pensamento socioespacial e suas alteridades.

> Chamo de alteridades do espaço tudo aquilo que escapa, que é invisibilizado, que é negligenciado ou que é deliberadamente apagado pelas práticas espaciais dominantes – formas, saberes ou existências que estão sob o risco de perder o direito de existir. (MARQUEZ, 2019, p. 15)

Através de investigações, principalmente no campo das artes, Renata segue com a proposta de uma Geografia em que sua "condição portátil sugere a autonomia de ação e a liberdade de criação de novas ficções vitais, micropolíticas para a coexistência" de novas epistemologias e mundos dissidentes.

Penso que a ideia de portátil trazido por Renata sugere uma criação mais leve e porosa a diversas formas de pensamentos e modos de existir. Logo, suas metodologias também são portáteis na medida em que permitem desvios e invenções de maneiras de fazer. O que Milton Santos e Renata Marquez me ensinaram na escrita meu avô Jaider Rosado e minha avó Maria Aparecida me ensinaram na terra.

Pouco depois que encontrei Milton Santos e Renata Marquez, vi uma porta aberta e fui convidado para uma certa dança pelo professor Vinícius Lírio, “uma dança que diz de mim, dos meus processos, atravessamentos e afecções, na relação com o *outro*” (LÍRIO, 2019, p. 13).




No alto desta página data o dia 06/03/2018. Foi a primeira aula da disciplina de Estágio III, dia em que conheci o professor Vinícius Lírio. Estávamos em aproximadamente 12 alunos sentados no chão de uma sala ampla do prédio da Faculdade de Educação. Vinícius, entre muitas coisas, disse essas frases que anotei em meu caderno.

***reconhecer nossas vivências como teoria***

***legitimar as teorias***

***Escrever sobre as práticas, criar registros***

***"embaixo do sol, nada é inédito"***

***teoria nasce do mundo***

"Reconhecer nossas vivências como teoria!" Disse pra mim mesmo essa frase repetidas vezes ao longo da aula e dos dias e anos que se seguiram, esta reverberou forte em mim e seis anos depois estou aqui escrevendo essa dissertação como quem responde a esse comentário, como uma maneira de desaguar tal provocação feita por Vinícius. Aqui está uma vivência/experiências/criação artística reconhecida como teoria.

Vinícius é um querido professor com importância especial em minha trajetória de vida e me sinto seguro para dizer que sua importância se estende para o curso de licenciatura em Teatro da UFMG, no qual ele ministra as disciplinas de Estágio III e Estágio IV, além de dar aulas no PROMESTRE (FaE/UFMG). Digo isso porque, da forma como a grade curricular do curso de Teatro é construída, a disciplina de Estágio III geralmente é a primeira prática docente de muitos alunos da licenciatura, sobretudo uma prática realizada na educação básica, e Vinícius, com muita sensibilidade e competência, acolhe e orienta os alunos para um ensino de Teatro na escola que faz sentido com a vida em uma abordagem "porosa, flexível, móvel, provisória e, portanto, performativa". (LÍRIO, 2020, p. 15).

Dentre tudo o que aprendi com Vinícius, destaco aqui os mapeamentos de processos criativos:

> Daí a razão de nomeá-los de "cartografias (auto)etno-gráficas de poéticas": **mapeamentos de processos criativos enquanto estes ocorrem, ainda em movimento, na dinâmica e nas inter-relações que os animam,** isto é, em vida. Atos (per) formativos que reconhecem fluxos, rupturas e nós - como trama de vetores e dispositivos, suas articulações e, ainda, para dizer da gente, sujeitos de tais contextos - a partir de provocações (auto) etnográficas. (LÍRIO, 2020, p. 22 grifo meu)

Vinícius uma vez disse pra mim que mapear é a arte do abraço e o que eu permitisse faria parte desse mapeamento, inclusive os ruídos, "lixos", "*(auto)narrativas, registros diversos, diários de bordo, rascunhos, rabiscos, imagens, poesias, programas performativos, entre outras formas, incluindo investimentos provisórios de sistematização, análise e interpretação dessas experiências*" (2020).

Fazer mapeamentos sustentou essa pesquisa. Durante o processo do filme e até mesmo do período que passei no mestrado, eu anotei tudo quanto podia, rabisquei, desenhei. Fui trazendo para meus cadernos de processos tudo aquilo que capturei nos abraços, e o que não foi para o caderno se manifestou no meu corpo em sinusites, dermatites, momentos de extrema alegria, arrepios e orgulho de mim mesmo, sorrisos e lágrimas.

Essa dissertação é uma tradução dos meus mapeamentos do processo, porque certamente apenas os meus cadernos e outros arquivos não configuram necessariamente uma pesquisa sistematizada, eles contêm sim uma poética própria e rastros (SALLES, 2008) desse processo, minha decisão metodológica foi, como disse Bruna em um de nossos encontros, *"pesquisar a pesquisa"*.

Nesse pesquisar a pesquisa eu também me inspirei na abordagem da Crítica Genética (que me foi apresentada pelo Vinícius), a qual, de acordo com Cecília Almeida Salles,

> É uma pesquisa que procura por uma maior compreensão dos princípios que norteiam a criação; ocupa-se, assim, da relação entre obra e processo, mais especificamente, procura pelos procedimentos responsáveis pela construção da obra de arte, tendo em vista a atividade do criador. (SALLES, 2008, p. 28)

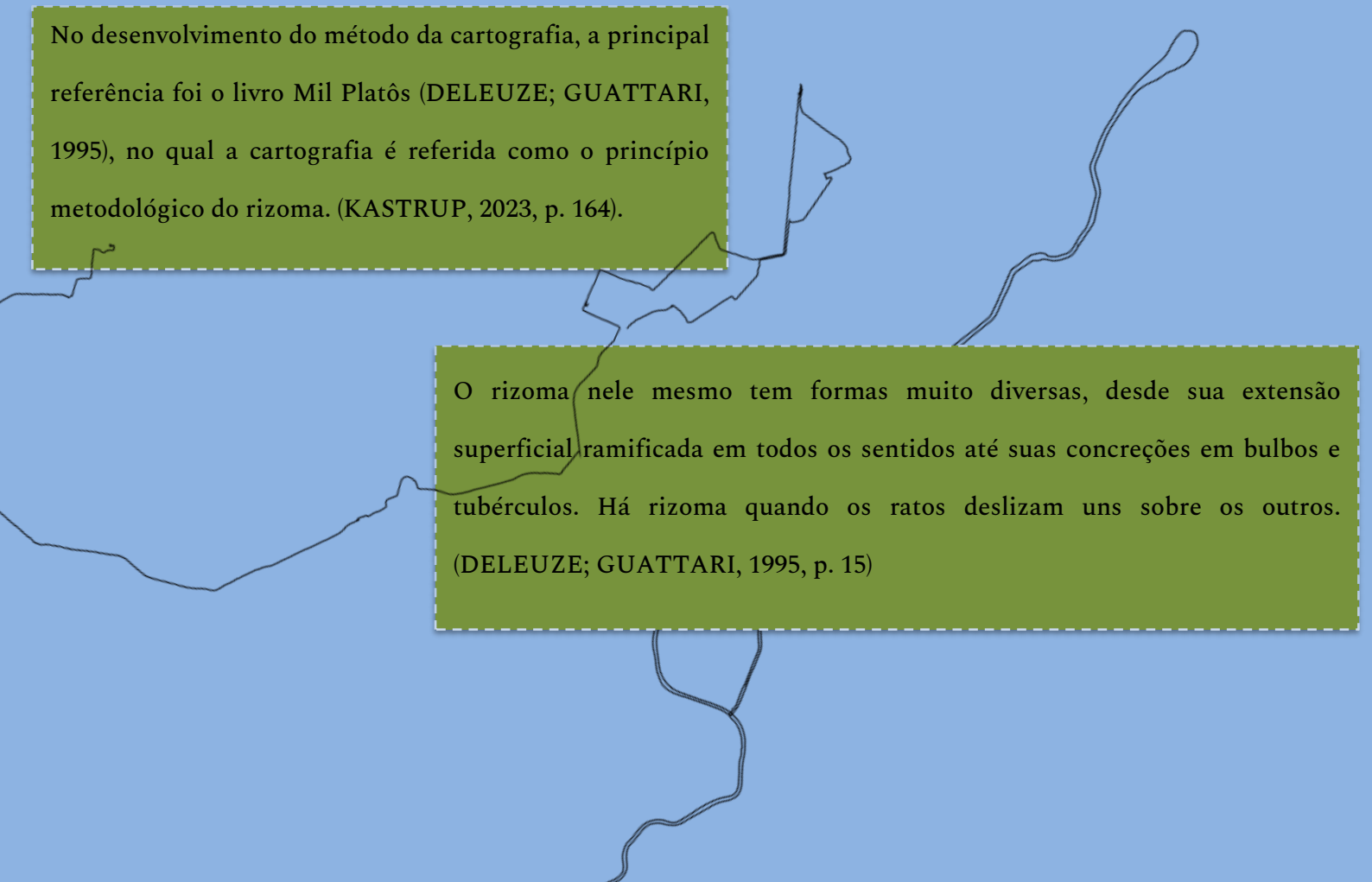
A Crítica Genética leva esse nome porque está preocupada em investigar as gêneses das obras de arte a partir de procedimentos e orientações de investigação de seus processos. Gênese aqui não se refere à busca de um momento exato do nascimento da obra, mas tem a "perspectiva de todos os sete dias necessários para a criação do mundo, descritos no *Livro do Gênese*" (SALLES, 2008, p. 25). Ou seja, o que está em jogo é todo o espaço-tempo do processo, por isso que, ao voltar aos meus arquivos, eu jamais encontrei um ponto de origem ou mesmo um momento essencial para o resultado do filme. Todas as páginas e arquivos de vídeo e áudio, bem como minhas memórias constituem essa multiplicidade de movimentos que têm alguns resultados, no caso dessa pesquisa eu destaco o resultado chamado filme curta-metragem.

Por último e longe de ser menos importante, é inevitável falar sobre cartografia para pensar as metodologias que venho utilizando. Acho que eu já fazia cartografias antes de saber que era esse o nome. Cartografar a cidade com a bicicleta, o mato com os pés descalços, as nuvens ao olhar pro céu, os rios ao tentar entender os peixes na pesca, os

movimentos de cultivo da terra, as tentativas de entender os movimentos das formigas cortando as folhas dos pés de laranja.

Falo de cartografia nesse trabalho a partir das ideias de Deleuze e Guattari que, sobretudo, no livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia - Vol. 1 (1995)* escreveram suas primeiras palavras sobre esse assunto. Mas não me limito a eles, trago para meu trabalho as pesquisadoras renata aspis, Virgínia Kastrup, Laura Pozzana de Barros, Liliana da Escóssia, Johnny Alvarez, Eduardo Passos, Suely Rolnik, Arthur Medrado, Júlia Dominguez e Vinícius Lírio.

Quero fazer uma chuva de citações aqui que servirão como pontos de abertura e entrada ao assunto.



> No desenvolvimento do método da cartografia, a principal referência foi o livro Mil Platôs (DELEUZE; GUATTARI, 1995), no qual a cartografia é referida como o princípio metodológico do rizoma. (KASTRUP, 2023, p. 164).

> O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. Há rizoma quando os ratos deslizam uns sobre os outros. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15)

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 15)

A escrita cartográfica é povoada de vetores coletivos que, como aponta Guattari (1992), são pré-subjetivos e pré-objetivos, existindo aquém do sujeito e do objeto, como afetos, intensidades e ritmos. Tais vetores atravessam o corpo do cartógrafo no encontro com o campo de pesquisa e devem permear também sua escrita. Um dos desafios é fazer de uma experiência singular uma narrativa coletiva. (KASTRUP, 2023, p. 164)

Eis, então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas. (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 10)

A diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (PASSOS, BARROS, 2015, p.17).

Ali, também, a cartografia já se fazia presente, numa trama que nos ajudava a ir tateando a nosso modo de criar e se desenhava num ciclo contínuo de atualizações por entre: conhecimento dos princípios - saturação - desenvolvimento e reconhecimento de qualidades - novas leis - mapeamentos - existência e experiência estética - poiesis. (LÍRIO, 2019, p. 65)

Uma cartografia do cinema como prática de cuidado, de experimentação e da relação com dimensões (im)possíveis de um território marcado por processos que esmagam os sujeitos envolvidos na pesquisa. Quem sabe este seja um trabalho sobre a prática de pesquisar. (MEDRADO, 2022, p. 31-32)

Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só (ROLNIK, 2011, p. 65)

[...] Este é um trabalho ao qual a dimensão experimental e processual é o que o faz ser.

(DOMINGUEZ, 2023, p. 195 e 197)

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social [...] uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas; (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Cartografar é geografia, não é história. Cartografar é desenhar mapas, não é narrar vivências. O desenho desse mapa se faz no percorrer do trajeto da pesquisa em seu processo; trata-se de cartografar territórios que estão sendo inventados no próprio movimento de cartografar, não existem antes disso, pois esse mapa que se produz não é representação, é a própria coisa (ASPIS, 2021, p. 54).

Escrevo o texto dessa seção METODOLOGIAS (ou xô te falar como eu fiz esse filme) após ter finalizado quase toda a dissertação. Escolhi colocar esse assunto sobre metodologias nas primeiras páginas desse trabalho porque é importante para mim que você leitor compreenda, antes de qualquer coisa, o "como" eu fiz toda essa pesquisa de mestrado que envolve este trabalho escrito + o filme *Aquilo ali é um caos*, pois saber como eu fiz é ter mais aberturas para apreender esta pesquisa. Se eu optei por colocar

este assunto no início, eu decidi escrever sobre ele no final da minha jornada de pesquisa, porque agora, com o resultado do trabalho praticamente “pronto”, eu pude me distanciar um pouco dele para observar os percursos metodológicos que fiz através de cartografias. Como meu psicólogo, Pam, me disse, quando eu estava em crise por achar que não daria conta de fazer a pesquisa: “coloca o corpo pra jogo!”. E eu o fiz! Para mim, cartografar este processo foi estar poroso aos territórios que surgiam enquanto eu criava. Foi estar à espreita de pistas no percurso e deixar-me afetar na dimensão corpórea (aqui entendo a mente como corpo), fazer mapeamentos das imagens e suas poéticas e pedagogias. O processo foi (ou é?) um rizoma, portanto, acentrado, sem borda e sempre em movimento e inédito. Os 46.980 fotogramas estão lá no filme e podem aparentar ser um sistema fechado, mas as imagens sempre terão novas aberturas e de novo e de novo e de novo, é aquela coisa de entrar no rio duas vezes, sempre o rio diferente, sempre uma imagem nova.

Xô te contar como eu fiz esse filme: **colocando o corpo pra jogo.**

## O eu, o nós

Nos meus primeiros contatos com leituras acadêmicas no início da minha graduação, uma característica que me chamava a atenção era a conjugação dos verbos na primeira pessoa do plural (nós), eu não sabia quem eram esses "nós" e me recusei desde sempre a utilizá-lo em minhas escritas, porque "nós" não diz sobre quem é, não se apresenta, não se deixa colocar no texto, tampouco é sobre uma dimensão da coletividade.

A utilização da primeira pessoa do singular (eu) não se resume ao fato de que apenas a pessoa que escreve foi a única que participou dos trabalhos, dos pensamentos, das conversas, das investigações, pesquisas, mas diz que ela elaborou aquele texto daquela forma e que ela pode se colocar como bem entender no texto e, ao se implicar no texto, ela traz também todos os outros que estiveram com ela em suas caminhadas, compondo assim várias pessoas na primeira pessoa do singular.

Este trabalho específico investiga o ato de criação. Mais detalhadamente a criação de um filme através de um processo criativo realizado, decidido, produzido e composto por duas pessoas: eu, thiago rosado, e minha amiga Bruna Donini. Fazer um filme foi uma escolha minha e da Bruna (**nós**); fazer a pesquisa para o mestrado foi uma decisão minha (**eu**). Portanto, ao longo desse texto, todas as vezes que eu falar sobre aspectos da direção/montagem/criação do filme eu utilizarei o "nós" para incluir minha amiga e parceira Bruna, porque nós estivemos intimamente envolvidos com o processo do início ao fim. Ao que se refere ao filme, meus pensamentos e criações confluíram com os dela, na montagem às vezes ela se sentava à frente do computador e às vezes eu. Houve momentos de ela estar com as mãos no teclado e eu manusear o mouse simultaneamente e vice-versa. Assim, o "eu" será usado em momentos cuja composição do pensamento trazido em forma de palavras/imagens/rabiscos neste

texto foi pensada por mim, thiago rosado, não esquecendo que esse “eu” tem muito de “nós”.

## Bruna Donini

Ao longo deste texto, você, leitor, inevitavelmente vai me conhecer um pouco e por consequência também vai conhecer a Bruna, porque ela está com bastante presença nesta pesquisa. Por isso quero dedicar esta sessão para que você a conheça pelo modo como ela quer se apresentar aqui no texto. Eu pedi a ela que me enviasse algo para se apresentar, e ela escolheu enviar um poema de sua autoria. Deixo aqui suas palavras de apresentação:

Em cada canto
Encontro cantos
Em vários tons
Que se agregam em mim.
Seus zunidos,
Seus sons,
-o seu pranto-
Formam cores que me cobrem.
Cada cinza que me neutraliza
Compensa o azul que nada
Em meu leito,
-se derrama.
Na parede do meu ser
Penduro quadros que me envolvem.
Me ilustram.
Um dissolver de tudo
o que já vivi.
Me avistam por aí
Uma muralha em tons pastel.
Os cantos vêm de seres que me cercam
Dos passos que dou por aí.
Pessoas que me rodeiam
Têm as mãos sujas de giz:
Seguem me colorindo.

## Carta para Clarisse Alvarenga

Clarisse,

Uma vez, em um encontro que tivemos antes mesmo de eu entrar no processo seletivo do mestrado, te apresentei a ideia de um filme que eu pretendia fazer. Após a explicação você me disse algo como: "Olha aí thiago, esse filme pode ser seu mestrado". Eu saí de nosso encontro provocado: como assim um filme ser um mestrado? O que ela quer dizer com isso? Sem saber muito bem as respostas dessas perguntas, eu fiz o processo seletivo e te encontrei novamente meses depois como seu orientando.

Eu nunca tive uma educação formal em audiovisual, não sou graduado na área e o máximo que fiz foram disciplinas que falavam de cinema, isso me deixava inseguro, não acreditava que as minhas produções eram "cinema, cinema de verdade", mas você, em outro encontro, falou sobre um "cinema ao alcance das mãos"[7] e isso despertou em mim inquietações para pensar minha prática no cinema. Sem me preocupar com a técnica, me arrisquei mais nas realizações de imagens, e sinto que *Aquilo ali é um caos* é uma materialidade resultante de suas provocações.

Mais recentemente, há uns quatro meses, tivemos um novo encontro para orientação em seu gabinete. Eu estava bem desanimado com a pesquisa, sobretudo após a qualificação. Eu sabia que ia concluir o mestrado e estava disposto a entregar qualquer texto medíocre apenas para terminar isso logo. Mas foi um encontro daqueles! Você, com toda sua sensibilidade que sempre esteve presente em nossos encontros, me

[7] Em sua tese de doutorado que posteriormente se transformou em livro, Clarisse fala mais dessa expressão/conceito, bem como aponta mais referências sobre esse assunto. A menção de seu livro se encontra nas minhas referências ao fim do texto.

orientou nos percursos que eu poderia fazer, trouxe um olhar sobre a banca bem positivo a respeito das contribuições de renata aspis e Cláudia Mesquita. Você me incentivou a seguir uma escrita que descrevesse o processo trazendo minhas reflexões. Uma de suas frases para explicar o que seria minha dissertação foi: “fazer esse filme foi isso aqui!”. Eu gostei dessa ideia, mas logo em seguida em meu caderno eu anotei assim:

“Descrição???????”

A gente já estava quase se despedindo e eu juntando minhas coisas para colocar na mochila, até que muito inquieto eu resolvi te perguntar:

- “Mas descrever como? Eu acho a descrição algo pobre, desinteressante”

Eu senti que você me olhou com muito cuidado, como se tivesse que me ensinar algo muito importante. Nossos corpos se voltaram para o foco da orientação e você me devolveu a pergunta:

- “Você acha que a descrição não é interessante?”

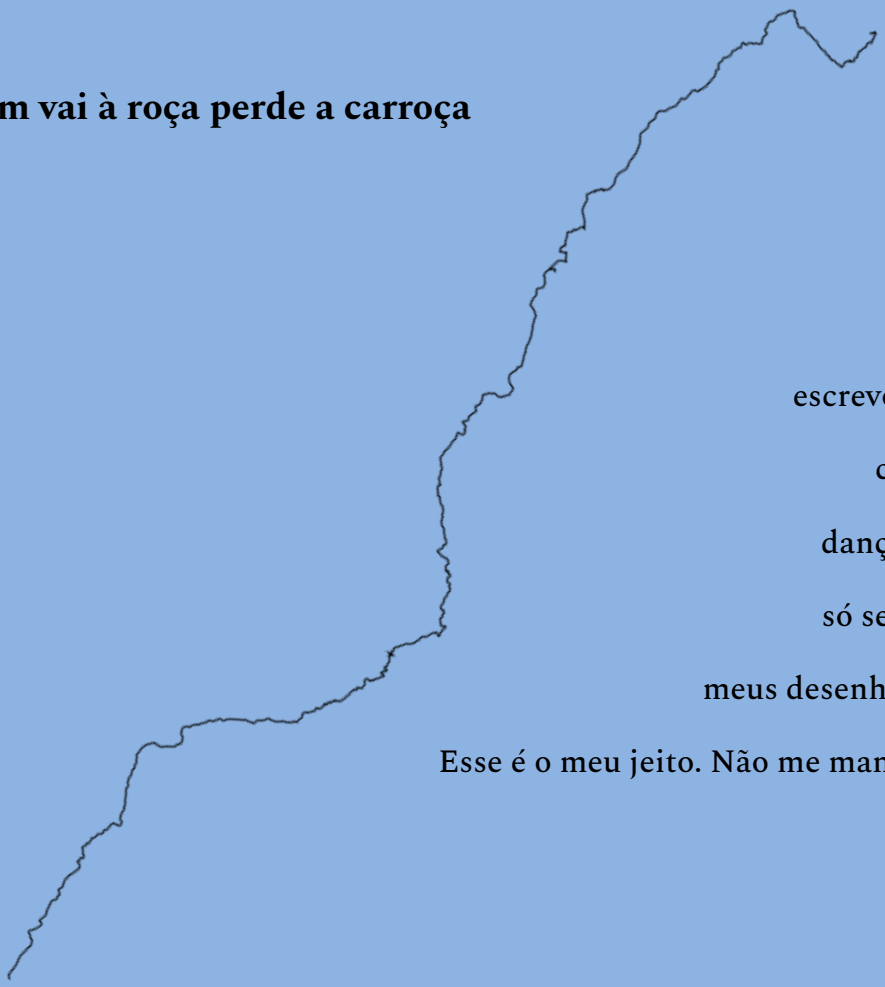
Sem tanta certeza eu respondi que achava que não era, que me sentia inseguro por não estar fazendo uma pesquisa acadêmica com conceitos bem definidos e um objeto bem delimitado, com problema da pesquisa super claro.

Em seguida você me entregou ensinamentos valiosíssimos que mudaram o rumo da escrita deste trabalho, aliás, não só deste trabalho, como minha escrita e autoralidade na vida. Você disse para eu não desprezar a descrição e que a maneira de descrever pode compartilhar conhecimentos. Disse que a gente não quer formular grandes teorias mais e a depender da descrição eu poderia abrir novos mundos, que esse tipo de escrita é muito mais próximo de nós, brasileiros, sul-americanos, do que as dos

europeus, portanto, que a gente assuma esse nosso jeito. Por fim você me disse: “thiago, as coisas que você escreve são interessantes! Confia nisso!”.

Eu acho que nunca falei, mas depois desse encontro eu saí chorando pelo campus, um choro de alegria! Nas semanas seguintes, e até agora no fim dessa escrita, eu me empolguei e me dediquei a seguir as suas orientações do meu jeito, acreditando na simplicidade das descrições, do falar sobre como se faz. Obrigado pela parceria até aqui, pela escuta atenta e paciência nos prazos que não cumpri, pela generosidade e orientação durante esse percurso. Seguirei fazendo e descrevendo processos com tudo aquilo que me constitui, o que inclui vários dos seus saberes com os quais eu tive a felicidade de ter contato.

## quem vai à roça perde a carroça



Falo tagarelando,

escrevo mal ortografado,

canto desafinando,

danço descompassado,

só sei pintar borrando,

meus desenhos são enviesados.

Esse é o meu jeito. Não me mandem fazer direito.

(Nego Bispo)[8]

[8] Trecho da palestra “Presenças orgânicas, invisibilidades sintéticas” realizada no “Seminário Culturas em Pensamento”, uma das atrações do 52º Festival de Inverno UFMG. Esta citação específica foi transcrita e publicada no site da UFMG. Você pode acessar a matéria completa aqui: https://ufmg.br/comunicacao/noticias/nao-me-mandem-fazer-direito-eu-nao-sou-colonizado-provoca-nego-bispo

Fotografia 01 - Fonte: acervo pessoal

Fotografia 02 e 03 – Imagens de thiago rosado

Fotografia 04 e 05 – Imagens de thiago rosado

Frame 01 - Filme *Pontos de Vista* (Graziely Lima e thiago rosado, 2016)

Frame 02 - Filme *Reverberações Freireanas* (Letícia Pires e thiago rosado, 2022)

Frame 03 - Vídeo-arte *Amaralina Via Centenário* (thiago rosado, 2022)

Frame 04 - Vídeo-arte *Diário (extra) classe* (Kelly Morato e thiago rosado, 2021)

Frame 05 - Filme *Costuras* (thiago rosado, 2019)

Frame 06- Filme *Pontos de Vista* (Graziely Lima e thiago rosado, 2016)

Frame 07 - Filme *Costuras* (thiago rosado, 2019)

Frame 08 – Episódio 01 da série documental *O pão nosso de cada dia* (thiago rosado, 2018)

Frame 09 - Vídeo-arte Sequence 01 MAPAS 1 (thiago rosado, 2017)[9]

Ter vindo da roça, no interior de Minas Gerais, com 16 anos para morar na cidade foi das coisas que mais impactaram a minha existência. Ser um migrante por aí, estar no entre, no interstício de uma vida na roça e uma vida na cidade, confluindo esses dois territórios, mas não sem conflito, sem fugas e vulnerabilidades. Estar aqui e ser de lá,

---

[9] Você pode assistir:
Pontos de Vista aqui: https://youtu.be/L02n1uokq24?si=aaEDAbLPAkQMqmCK

Reverberações Freirenas aqui: https://youtu.be/GxTKb9bysV8?si=R5YbpEzkVWoGuOqM

Amaralina Via Centenário aqui: https://youtu.be/sirIX4a23oA?si=ESk7tdYy5bFFf41G

Diário extra-classe aqui: https://youtu.be/i2ADlemQwHI?si=KmZPOdkHbaqHH9IO

Costuras aqui: https://youtu.be/4w1H53YlFjc?si=TCDzEu_7yr-fVZot

Episódio 01 (Desaguar), da série documental O pão nosso de cada dia aqui:

https://youtu.be/V8rv95_hgug?si=4jiomh9Y9dYtiIxD

Vídeo-arte Sequence 01 MAPAS 1 aqui:

https://youtu.be/fpOXfq191sc?si=dCO80d83p3gLaedJ

saindo da adolescência e construindo uma vida adulta em meio às desordens de sentimentos e afetações.

As imagens acima mostram fragmentos de alguns territórios existentes na minha trajetória. As fotos de 01 a 08 foram feitas na roça onde vivi meus primeiros 16 anos de vida, são imagens de um cotidiano da roça e de paisagens que me assistiram crescer. Os frames de 01 a 09 foram retirados de trabalhos audiovisuais que realizei na última década, e, não por acaso, todos eles têm uma relação mais ou menos íntima com a dinâmica da vida na cidade. Esta série de fotografias e frames pode inicialmente parecer uma montagem de mundos em oposição, mas reduzi-las a apenas isso não me interessa, pois reduziria a complexidade desses espaços e de suas relações a um binarismo. O caminho que escolho é pensar as suas complexidades, suas confluências, as diferenças, os deslocamentos, os trânsitos e percursos. Isso me permite olhar e aprender a ver as imagens e suas formas relacionando-as com a vida.

Desde minha infância no interior de Minas Gerais numa roça com menos de 5 mil habitantes, a imagem e o som (sobretudo as que me eram apresentadas pela TV aberta) eram de alguma forma um escape, um ponto de alívio e de ludicidade, desde os filmes populares na década de 90 às novelas, programas jornalísticos, etc. Com o passar do tempo as imagens e os sons me provocaram de forma contundente e minha relação com o cinema foi amadurecendo, ganhando mais elementos em sessões de filmes assistidos em salas de cinema, festivais, em casa, na graduação, enfim, minha sensibilidade e relação com o cinema ficavam gradativamente mais íntimas. O interesse por outros tipos de cinema foi aumentando até que me deu vontade de experimentar e criar minhas próprias imagens.

Foi assim que um dia eu peguei uma câmera e fui filmar na rua. As sensações corpóreas que esses momentos me causaram foram intensas, como se a câmera tivesse

aguçado o meu olhar, aumentado as sensações que tenho quando me relaciono com o mundo ao andar pelas ruas. Muitas emoções me atravessaram, eu percebia que estava sentindo algo inédito e era bonito. A partir daí eu fui experimentando mais e mais, criando imagens, compartilhando com pessoas, procurando entender o que era aquilo tudo que eu estava fazendo.

Nessas experimentações e em estudos que me interessei em fazer do cinema, eu me dei conta de que, ao se fazer um filme, muitos atravessamentos perpassam os sujeitos que estão envolvidos em sua criação e esse processo é pedagógico, no sentido de que permite uma experiência sensível capaz de nos transformar e nos constituir como pessoas. Existem aberturas para se ensinar e se aprender alguma coisa que não se sabe de antemão o que será. Ou, pelo menos, pode-se dizer que, ao fazer um filme, muitas oportunidades de processos de aprendizagem surgem ao longo do percurso. Essas aprendizagens não são normativas, curriculares, nem previsíveis, pois se constituem por meio da experiência sensível com as imagens.

Os processos de criação de um filme são necessariamente imbricados de escolhas, pensamentos, reflexão e criação, e, durante esses movimentos, tais elementos são capazes de afetar as pessoas envolvidas naquele percurso, na medida em que elas escrevem e reescrevem as suas relações com o cinema, consigo mesmas, com os outros e com o mundo. Ou seja, cada filme cria uma pedagogia e poética próprias.

Parto do princípio do cinema como invenção, assim como fizeram Vinícius Lírio e Virgínia Kastrup em seus campos de atuação. Essa ideia do cinema como invenção se dá, portanto, como desdobramento das leituras desses dois autores e se encontra com outros autores no campo do cinema.

Vinícius Lírio traz a “arte como invenção” (LÍRIO, 2017, p. 46), na medida em que ele compartilha conosco o pensamento de que os processos criativos são atravessados por

movimentos pedagógicos e os processos de ensino-aprendizagem se estruturam também com processos criativos. Dessa forma os sujeitos se implicam em criação e por consequência em um movimento de invenção em seus processos de descobertas.

Virgínia Kastrup, diante do conceito de incerteza, nos traz a invenção não apenas como solução, mas como "a capacidade de problematizar, de criar novos problemas" (KASTRUP, 2016, p. 4), inclusive no cotidiano e nas subjetividades dos sujeitos. Nesse sentido a arte é uma das várias formas de se trabalhar a invenção e de resistir ao que já está dado no mundo, ou seja, a arte tem seu potencial pedagógico.

Neste trabalho penso as pedagogias do cinema surgidas a partir de suas poéticas de criação – especificamente no filme que realizei – e que se apresentam como um território latente para pensar os modos de fazer cinema e conhecer o mundo. Para isso, acredito que seja fundamental uma atenção aos caminhos do processo criativo e às pedagogias da imagem que surgem em meio a esse percurso. Nesse ponto me aproximo do pensamento de Cezar Migliorin e Elianne Ivo Barroso: "Uma pedagogia do cinema, antes de estar relacionada a certos conteúdos, se constitui como forma de conhecer e compartilhar conhecimento" (MIGLIORIN; BARROSO, 2016, p. 17).

Por isso entendo as pedagogias de um filme como todos os processos de partilha de aprendizagens, invenções, problematizações, sensibilidades, afetações, escolhas que fazem parte de uma experiência de realização audiovisual. Importante notar que não se trata de transmissão de conteúdos ou transferência de saberes e sim da invenção de uma outra forma de saber que não é previsível de antemão e **se dá no processo**.

Fazer um filme é fazer pesquisa, não teria como ser diferente, pois filmar é investigar alguma coisa junto com o outro, na relação com um fora que é desconhecido e que incide fortemente e ao mesmo tempo sobre a cena (sobre o filme) e sobre a pesquisa. Criar imagens é também criar epistemologias, não somente pela materialidade da

imagem em seu resultado final, mas também em seu processo, e essa pesquisa se sustenta na especulação de que essas epistemologias devem ser investigadas no processo, pois é lá que acontece a gênese (SALLES, 2008) do resultado.

## PEQUENO CONTEXTO

Ao longo de todo o percurso do mestrado, dividi meu tempo com meu trabalho de pesquisa e extensão na UFMG, viabilizado por uma bolsa de pesquisa, além dos meus trabalhos informais aos fins de semana como editor de vídeo, iluminador cênico, entre outros no cinema e no teatro. Principalmente no primeiro ano do mestrado tive muitas dificuldades de concentração e foco na pesquisa e nas disciplinas. Eu havia retomado um tratamento de depressão com psiquiatra e a adaptação aos remédios fez oscilar meu ânimo, humor e libido. Com muita frequência, eu estava em estado de apatia constante, o que afetou muito a pesquisa, sobretudo no início da escrita e feitura do filme. O tratamento psicológico através da esquizoanálise, por muitos momentos, ajudou a sustentar a permanência e a continuidade do vínculo com o PROMESTRE, bem como o apoio de uma rede de afetos constituídos por pessoas queridas que fazem/fizeram parte da minha vida ao longo do percurso.

Meus deslocamentos em quase todos os encontros se deram através da bicicleta, esta que desde 2019 é meu meio de transporte principal, o que diz muito sobre a forma como faço pesquisa. Ao entrar no mestrado decidi tentar não sofrer, não ser capturado por uma certa dor muito comum em muitos relatos de pesquisadores que é associada à pressão dos programas de pós-graduação, a prazos e obrigações de produção científica, às contingências e desvios que qualquer pesquisa tem, bem como a uma autocobrança pela excelência acadêmica, além de uma disputa nociva de egos entre pesquisadores e pesquisas, entre muitos outros fatores que levam a esse sofrimento.

O mestrado para mim é sobretudo um lugar de desejo. Um território onde meus desejos podem correr de forma bonita e agradável, o que não exclui conflitos e angústias, os quais absorvo como parte do movimento da pesquisa. Certamente eu acho e acharei que esse texto da dissertação poderia ser diferente, talvez melhor, mais

completo, mais bem escrito, o que não quer dizer que não estou muito feliz e orgulhoso com o que consegui fazer. Toda essa composição que envolve o filme e essa escrita foi realizada através de cartografias, cujo resultado se constitui como outra cartografia, a minha, nesse período compreendido entre março de 2022 e agosto de 2024, o que está aqui é exatamente o que consegui fazer com a medida de meu corpo

O processo de criação do filme teve seu início em 23 de novembro de 2022 e o corte final em 27 de junho de 2023. Durante esses 7 meses me encontrei com Bruna quase que semanalmente. Os encontros foram realizados principalmente em minha casa e na casa de Bruna e duravam em média de 2 a 3 horas, mas também tivemos encontros externos na praça Raul Soares, no café do Cine Theatro Brasil, além daqueles realizados com os participantes do filme, que aconteceram na região da Praça Sete.

Eu gravei todos esses encontros em áudio, sempre com o conhecimento de todos presentes. Levava comigo também um caderno para registrar pensamentos ao longo das conversas e fazia anotações sozinho em casa e nas disciplinas do mestrado. No total, registrei 40 encontros, a maioria entre Bruna e eu, mas também alguns, como a conversa com os participantes, para explicar o filme; uma aula específica de uma disciplina do mestrado e quatro exibições do filme realizadas em BH pontualmente em eventos, sendo eles: uma estreia no Cine Santa Tereza; na semana mundial sem carro; I Encontro de Esquizoanálise realizado na UFMG e em uma aula da professora Rita Velloso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

É importante dizer que os encontros foram essenciais para a construção e tomada de decisão de todos os aspectos do filme, mas que fora dos encontros o filme também estava sendo realizado, visto que, ao longo dos 7 meses, Bruna e eu estivemos num certo estado de criação que implicava um envolvimento com o processo do filme mesmo quando não se estava presente no encontro. Nesse estado de criação me senti

poroso ao mundo, embora eu não pensasse no filme deliberadamente, os acontecimentos da vida às vezes me levavam ao filme, minhas andanças de bike, meus trabalhos, a cidade de Belo Horizonte, a roça de São Domingos das Dores, boteco com os amigos, cozinhar, tudo em alguma medida compunha o processo de criação. Esses espaços entre um encontro e outro serviam de respiro para deixar assentar as ideias, mas sempre em movimento, como um rio que deixa assentar as coisas sem deixar de movê-las.

**Brunaaaaa, eu preciso fazer um filmeee**

(Print de uma conversa com a Bruna no whatsapp)

Bruna Donini é uma cineasta, fotógrafa, designer gráfico e sobretudo uma amiga incrível. Eu a conheci durante a graduação, ela cursava Cinema de Animação e Artes

Digitais pela Escola de Belas Artes da UFMG e participamos juntos, como bolsistas, no programa de extensão Serelepe: brinquedorias sonoras e cênicas. Tínhamos em comum o fato de termos nascido no interior de Minas (ela nasceu na cidade de Machado), migrado para Belo Horizonte para estudar, o desejo pelo cinema e a vida universitária. Eu visitava sua casa às vezes e aproveitava a piscina de seu condomínio para me refrescar e falarmos da vida.

Uma vez, junto com mais alguns amigos de seu curso, decidimos brincar de fazer filme, pelo menos para mim era uma brincadeira divertida e gostosa. O plano era gravar um filme curta metragem de menos de 5 minutos ao longo de uma noite em seu apartamento. Chegamos lá por volta das 19 horas e fomos embora umas 4 horas da manhã. Das imagens feitas, nenhuma foi considerada boa o suficiente para se tornar filme, mas algumas cervejas neste dia nos aproximaram ainda mais e agora havia aberta uma janela para um novo território em nossa amizade: fazer filmes juntos.

Um dos passos foi abrir uma produtora junto com mais três amigos. Nossa expectativa era fazer curtas metragens de sucesso, mas não fizemos mais do que alguns vídeos de apresentações de escolas de ballet e a gravação de um programa de um comediante. A pandemia interrompeu nossas atividades e essa foi a breve vida da Zinco Produções.

Com alguma frequência enviamos vídeos de clipes um pro outro. Bruna é apaixonada por videoclipe. Um dia fiz um convite para ela: topa fazer a captação de imagens de um documentário que estamos fazendo no meu trabalho? Ela disse sim, não somente para esse trabalho, mas para quase todos os outros convites que lhe fiz posteriormente, bem como eu aceitei seus convites também. A criação de imagens se tornou um lugar onde compartilhamos ideias e afetos.

Bruna é muito importante para minha vida e foi especialmente importante no momento em que eu comecei a experimentar minhas primeiras imagens. Além de me

encorajar, ela entendia mais dos aspectos técnicos e de linguagem, o que me ajudou bastante, já que eu nunca havia passado por uma formação desse tipo. Bruna tem um olhar bonito sobre o cinema, alguns desses olhares eram distantes para mim, enquanto ela adora pensar e planejar a captação de imagens, ou seja, enquadramento, fotografia, direção de arte, configurações dos equipamentos, eu, como disse Coutinho uma vez, "escolhi fazer documentário para não ter que escolher onde colocar a câmera"(COUTINHO, 2013, p.16), no sentido de que me interessa mais quem segura essa câmera, como segura e a condição da filmagem, ou seja, os aspectos mais processuais. Essa nossa diferença alimentou várias produções que fizemos e gerou momentos de muito carinho entre nós.

Nossa amizade tem mais de oito anos e convidá-la a fazer *Aquilo ali é um caos* comigo foi das decisões mais certeiras e gostosas durante essa pesquisa. Nos organizamos muito bem nos encontros semanais para pensar as ideias iniciais do filme e posteriormente nos dedicamos à montagem e à finalização. Ela entendeu a urgência que eu tinha de terminar e mergulhou comigo nesse processo. Ah, ela também faz um ótimo risoto!

## Qual o propósito?

Encontro com Vinícius - 23/11/22

Bem no início do projeto, Clarisse e eu decidimos convidar o professor doutor Vinícius Lírio para ser o meu coorientador, sobretudo para me ajudar nas questões que envolveriam as cartografias. Assim o fizemos e ele aceitou. Tivemos dois encontros lá nas primeiras semanas do mestrado, todavia, com o decorrer do processo, esse vínculo não se concretizou de fato. A pesquisa foi para um caminho pelo qual não nos encontramos mais (felizmente tive a alegria de poder contar com ele na banca de avaliação), mas trago aqui um relato de um desses momentos em que conversamos.

No dia anterior ao segundo encontro com Vinícius Lírio eu decidi mapear e colocar em tópicos alguns dos meus pensamentos e desejos em relação ao início do processo de criação do filme a fim de apresentá-los a ele no dia seguinte. Era dia 23 de novembro de 2022 e eu precisava passar pela qualificação do trabalho até o fim de outubro de 2023, embora o intervalo fosse de 11 meses e parecesse grande, o meu objetivo no mestrado era fazer o filme, cartografar o processo criativo e então escrever, ou seja, era necessário fazer o filme para então começar a escrita, o que gerou certa urgência para o início do processo. Desde que soube que havia sido aprovado no processo seletivo do mestrado (janeiro de 2022), eu soube também que um filme seria feito. Essa era a condição da pesquisa: criar um filme e pesquisar seu processo ao longo da criação. Mas não era claro para mim sobre o que seria o filme, onde, como, quando, etc. Eu não estava dando conta de pensar na criação, havia pensamentos e caminhos confusos dentro de mim. Foi a partir destes pensamentos e caminhos desordenados que fiz o mapa e escrevi os tópicos para falar com Vinícius. Segue a foto das páginas do caderno do processo:

22/11/22 - filme inacabado

- Como se faz um filme??
- Como se faz um documentário
- filmam sob o risco do real
- Como fazem para que haja filme ou foto
- Estão ponto
- Ponto de não retorno
- O que fazem com a câmera?

Distópico = sob o risco do real

- Dois cameras, entregam uma para alguem. Um filma o outro e se contam algo e com a imagem

- EU, UM NEGRO
- RUA DO MEIO DUPLA
- ROSSOFONTE HÚNGARO

→ 22/

→ PRAZO 16/02/22

# Rizoma / Composição

AS PESSOAS
SE CONFUNDEM

- DEU MUITA COISA ERRADA
→ CONTO QUE RESPONDE

→ ADOECEU / PARTICIPEI / DESPEDIDA

→ DANÇA - SAUDADES

→ O/ VAMPIROCOCS SOBRE O ENVELHECIMENTO

- Onde esse cômodo vai ???

- Anti - Dança - Anti-Vídeo

- filmar no mar um mais o mar com a performance, não com o cômodo (sendo?)

- o espelhamento fílmico

- cômodo espectadora

- Apresentação única

↳ personagem encontro - outro

criações - objeto

→ Tirar a ideia do registro

- Cubo e o comportar

- *como se faz um filme??*
- *como se faz um documentário*
- *filmar sob o risco do real*
- *como fazer para que haja filme de fato*
- *estar poroso*
- *ponto de não retorno*
- *o que fazer com a câmera?*
- *dispositivo - sob o risco do real*

  *→ duas câmeras, entregar câmera para alguém. um filmar o outro e se conhecer pela e com a imagem*

- *Eu, um negro*
- *Rua de Mão Dupla*
- *Passaporte húngaro*

  *→ 22*

- *prazo 16/02/22*

- *RIZOMA / CRIAÇÃO*

- *as pessoas se conhecem*
- *deu muita coisa errada*
- *corpo que responde*

  *→ adoecer / pertencer / despedida*

- *dança-saudade*
- *q variações sobre o mestrado*
- *onde essa câmera vai?*
- *anti-dança - anti-vídeo*

- *filmar na rua tem mais a ver com a performance, não com a câmera (será?)*
- *experimento fílmico*
- *câmera espectadora*
- *apresentação única*
- *personagem encontra o outro*
- *criações → abstract*
- *tirar a ideia do registro*
- *cuba e o cameraman*

Fui muito inseguro e fragilizado para o encontro com Vinícius. Eu me enxergava confuso e sem material suficiente para a pesquisa. No dia 24 de novembro fizemos o encontro de forma online e, quando acabei de expor meus pensamentos (a partir dos tópicos no caderno), Vinícius, de forma muito sensível, teve o cuidado de começar sua fala me apontando para um certo perigo do discurso que eu estava assumindo. A seguir transcrevo o que ele me disse:

> bastante coisa você tem já, eu acho que tá mesmo num ponto de não retorno. E acho importante você tá gravando também, porque tem uma coisa que tenho percebido muito, sobretudo com gente que tenho orientado e entre alunos também, que as vezes é um discurso que a gente assume como se fosse um fato na nossa vida, no nosso modo de operar e na verdade não condiz, então esse discurso que: *'ai tá tudo muito incerto, tudo muito bagunçado, muito não sei o que...'* NÃO TÁ! Tem muita coisa, mas não tá tudo incerto e tudo bagunçado, então é importante tirar esse discurso do horizonte, porque não é. Tem o que tem pesquisa quando começa, muita coisa que precisa ser recortada, organizada e ver como isso é sistematizado[10]

[10]Transcrição da gravação do áudio da chamada online com Vinícius em 24/11/23.

Foi importante ouvir isso, porque, embora eu soubesse que não tinha a menor obrigação de ter algo pronto, na prática a cobrança que eu fazia para mim mesmo era diferente, é como se eu desejasse estar com algo pronto e acabado, quando na verdade as possibilidades de criação estavam no inacabamento e na desordem.

Entre muitos apontamentos que Vinícius trouxe nessa conversa, o que me tirou do eixo foi uma provocação sobre o propósito do meu filme/pesquisa, ele insistiu em perguntar mais de uma vez qual era o motivo pelo qual eu estava fazendo o filme, o que eu queria com o filme e a pesquisa. Na hora a resposta que surgiu em meus pensamentos foi de que o propósito de fazer esse filme/pesquisa era de ter um diploma de mestrado. Na época eu estava tomando alguns remédios antidepressivos e vivia com muita apatia pelo que acontecia em meu cotidiano, então não havia prazer, nem motivação em fazer um filme, embora fosse e ainda seja algo que eu gosto muito de fazer.

Fiquei pensando em como responder a essa pergunta que Vinicius me fez, me sentia uma farsa, sentia que eu deveria me retirar de tudo que eu podia, eu não sabia porque estava fazendo o filme, não havia muitas motivações, essa pergunta ecoou nos dias e semanas seguintes.

## Um mapa de desejos

Quinto andar com Bruna - 29-11-22

Em um dos primeiros encontros com Bruna numa sala no quinto andar da Faculdade de Educação, eu trouxe a inquietação que Vinícius havia me feito sobre o propósito e disse que não sabia muito bem como responder, mas que deveria ter um propósito, que isso era importante pro processo. Em algum momento respondi pra mim mesmo que o propósito era provocar novos olhares sobre a cidade. Mas essa era uma angústia somente minha, Bruna queria simplesmente fazer um filme comigo e não estava muito preocupada com isso. Percebi que havia uma diferença muito significativa entre nós, que era o fato de que eu, além de estar fazendo um filme, estava também preocupado em alimentar a cartografia do processo para posteriormente desaguar na escrita desta dissertação, enquanto ela estava focada na pesquisa do filme para alimentar o processo e por consequência ter o filme.

Nós dois estávamos fazendo pesquisa, porque fazer filme é fazer pesquisa, mas as naturezas eram distintas. Essa diferença enriqueceu o percurso na medida em que Bruna muitas vezes me puxava para o presente do processo, para o desejo que estava aqui e agora. Inclusive foi numa situação dessas que Bruna levou uma proposta cartográfica neste mesmo encontro. Enquanto eu fiquei 5 minutos falando com ela dos meus questionamentos sobre propósito, sobre definir o que era o filme e disse que era importante a gente mapear os desejos, ela me respondeu propondo o que nomeou ser um jogo[11] no qual numa folha de papel a gente escrevesse a palavra filme e respondesse à pergunta: quais assuntos nos interessam e rodeiam essa pesquisa? Ela queria nos proporcionar uma discussão sobre as diferenças e semelhanças que

[11] O que ela chamou de jogo penso que poderia ser indicado também como dispositivo (falarei mais sobre dispositivo ao longo do trabalho) na medida em que disparou/provocou em nós a **criação** de palavras que compuseram vários assuntos de nosso interesse.

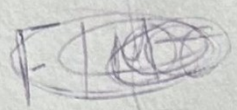
poderiam nos atravessar e, a partir daí, pensar e definir sobre o que seria e como poderia ser a criação do filme. Importante dizer que, antes de convidar a Bruna, minha ideia era fazer um filme acompanhando o processo de criação de algum artista, muito provavelmente uma atriz. Minha intenção era pesquisar o processo do meu filme enquanto o filme investigava o processo criativo de outra artista, mas me faltou fôlego para essa ideia e, no encontro com Bruna, outros desejos nasceram, como pudemos ver inicialmente no resultado do jogo proposto por ela. Seguem fotos das folhas com anotações que fizemos:

CONFLITOS
GERAÇÕES (VELHOS E NOVOS DE BH)
BARES ANTIGOS, ETC

FALE SOBRE A COISA QUE MAIS TRANSFORMA SEU DIA

*REALIDADES DIFERENTES INTERLIGADAS

HISTÓRIAS DE UBER



CRIAÇÃO
↳ MÚSICA?
MCS?

PROCESSOS CRIATIVOS CINEMATOGRÁFICOS EM BH

FILME

CIDADE

JK

vidas e vividas / imagens rodoviária

RUA

*Pessoas que transitam todos os dias

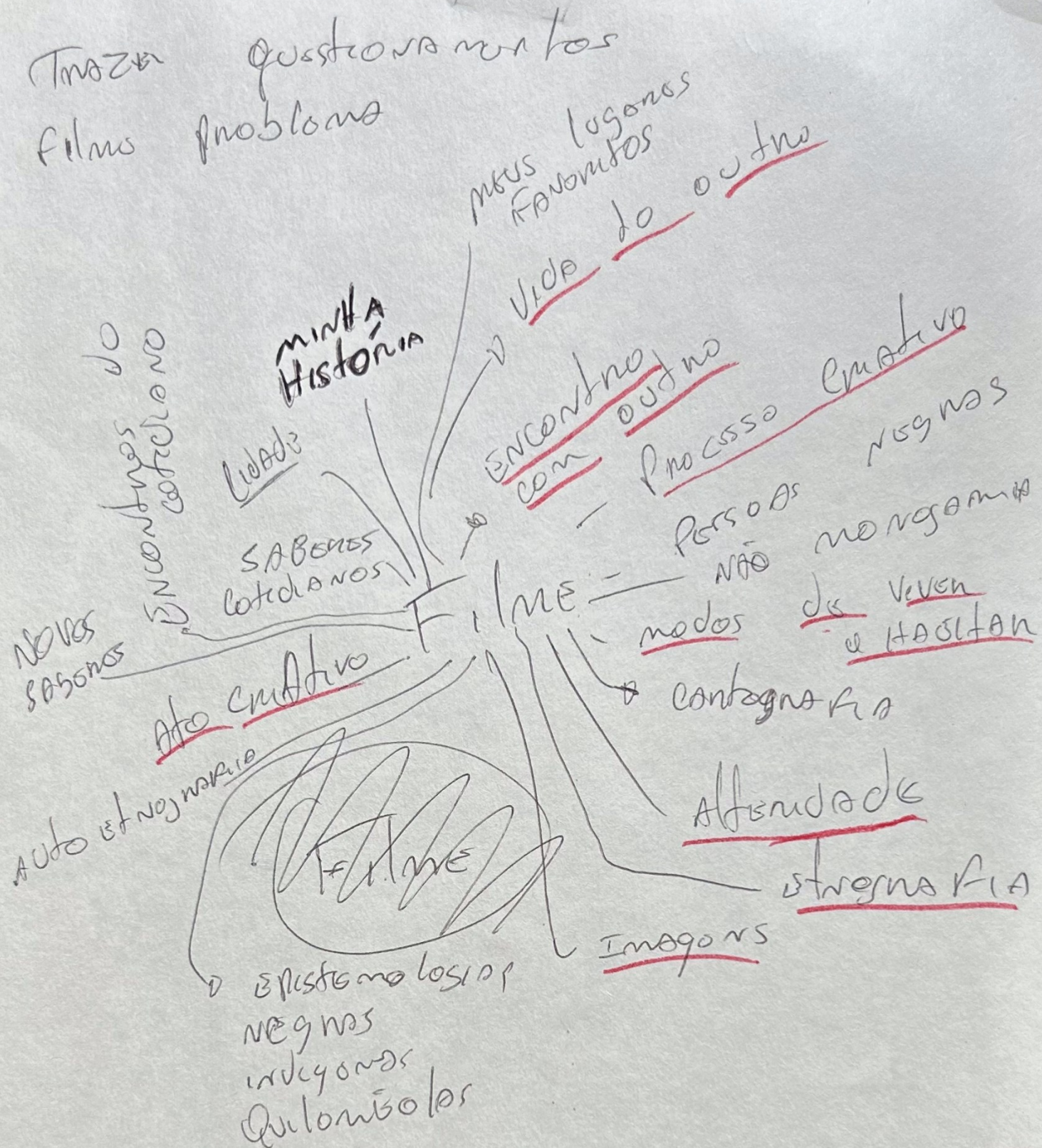
ENCONTRO

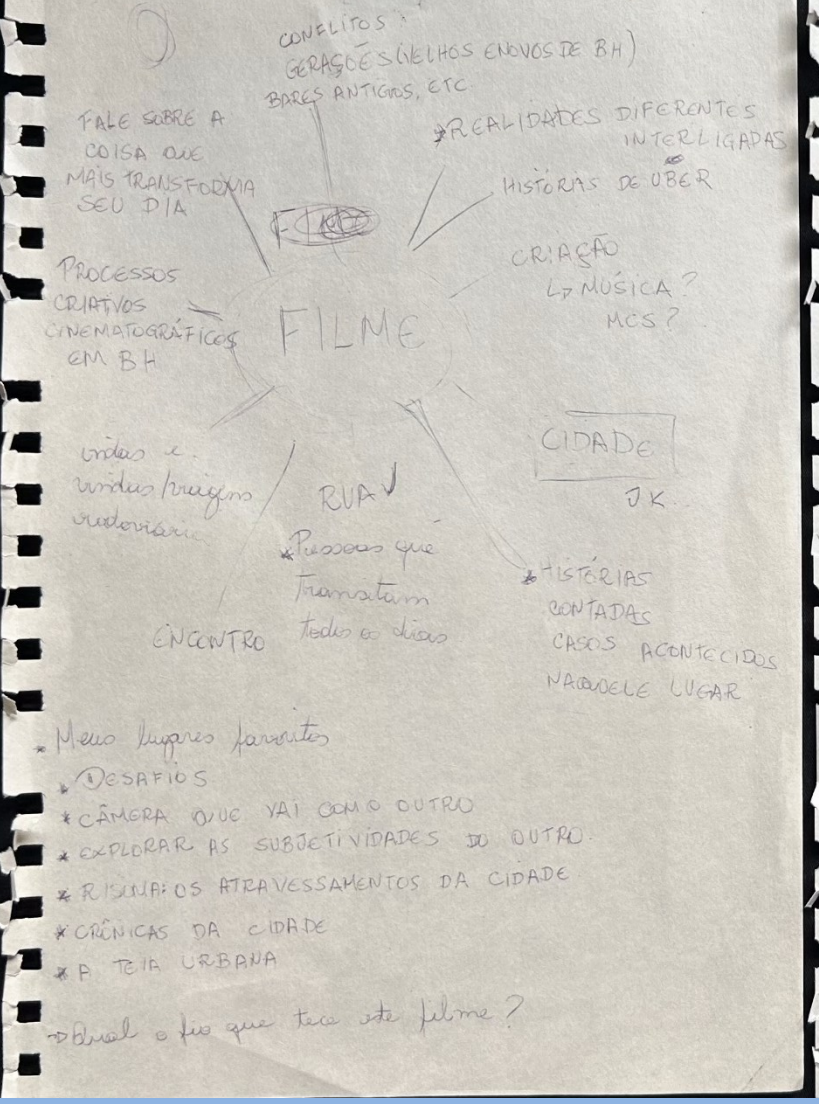
*HISTÓRIAS CONTADAS CASOS ACONTECIDOS NAQUELE LUGAR

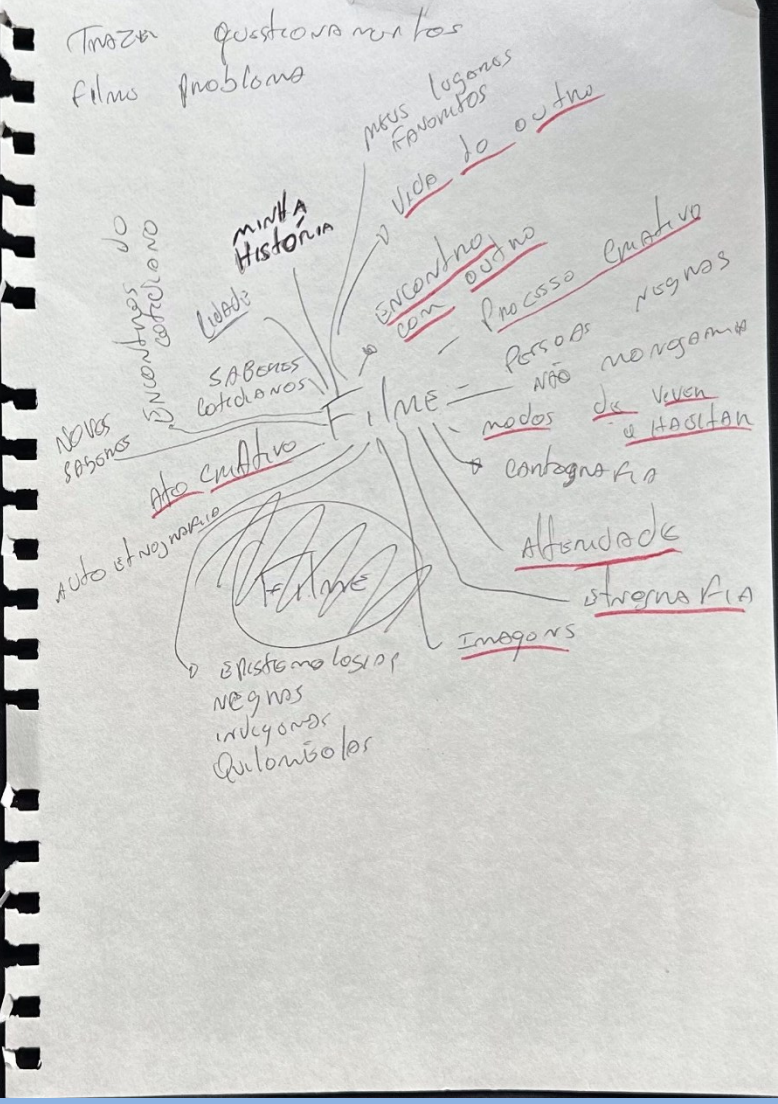
* Meus lugares favoritos
* DESAFIOS
* CÂMERA QUE VAI COM O OUTRO
* EXPLORAR AS SUBJETIVIDADES DO OUTRO.
* RISCAR: OS ATRAVESSAMENTOS DA CIDADE
* CRÔNICAS DA CIDADE
* A TEIA URBANA

→ Qual o fio que tece este filme?

Trazer questionamentos
filme problema






Olhando hoje para esse primeiro exercício de mapeamento de desejos e para o filme finalizado é possível observar alguns assuntos que foram levantados e que atravessaram o processo do filme, como: *cidade / meus lugares favoritos / encontro com o outro / modos de viver e habitar / rua / idas e vindas / realidades diferentes interligadas / encontro / cartografia / autoetnografia / ato criativo.*

## Linhas de confluências: caminhar e camerar.

**13/12/22**

No sexto encontro havíamos conversado bastante sobre possibilidades de se trabalhar com a cidade e os sujeitos, mas não chegamos a fazer nenhum planejamento do filme ou recorte específico, o momento era ainda de colocar pra jogo nossas ideias e repertórios sem muitos filtros.

No sétimo encontro, em dezembro de 2022, Bruna iniciou a conversa lendo trechos do livro *Fazer cinema fazer cidade* (2022), organizado por Aline Portugal e Cezar Migliorin. Ela havia comprado esse livro no 17° Cine Ouro Preto em junho do mesmo ano, o que aponta para o seu interesse no assunto **cinema e cidade** antes mesmo de eu convidá-la para o processo do filme.

A seguir coloco os trechos que ela leu e alguns de seus comentários sobre os textos lidos:

> *Filmar a cidade é também participar nessa disputa acerca da instauração de formas de vida e modos de habitar os espaços urbanos. (Portugal; Migliorin, 2022 p.09).*

- Bruna: Que é muito o que a gente tava pensando!

> *Por vezes, olhando para filmes "menores", longe das circulações hegemônicas, percebemos uma intensa atividade de cineastas e experimentadores audiovisuais que não operam sem um corpo a corpo com os espaços em que vivem e circulam. (Portugal; Migliorin, 2022 p.09).*

> *Fazer cinema é uma forma de fazer cidade, ao mesmo tempo em que o corpo a corpo com as cidades, sempre móveis, sempre em transformação, não para de exigir novas formas de se fazer cinema. (Portugal; Migliorin, 2022 p.09).*

> *O cinema aparece assim numa dimensão relacional, de produção e não apenas de representação. (Portugal; Migliorin, 2022 p.09).*

- Bruna: Que era aquilo que a gente tava conversando, **não só registrar, mas interagir com aquilo e transformar**, porque o que ele quer dizer aqui é: ao mesmo tempo que você tá vendo a cidade e o espaço que você tá filmando se transformar, você também está interferindo e transformando, então é uma troca" (trecho de gravação do encontro).

Nos dias que antecederam esse encontro eu estava bastante apático com o processo, um pouco confuso sobre meu desejo a respeito do tema do filme. Havia um desânimo generalizado não só com o filme, mas com as disciplinas do mestrado, meu trabalho, lazer. Após sofrer com isso me dei conta de que esses sentimentos estavam atrelados a uma nova dosagem de um remédio antidepressivo que estava tomando. Importante salientar que entrei no mestrado em um momento de bastante fragilidade na vida e tive muitas dúvidas se daria contar de terminar a pesquisa.

Após a leitura dos trechos pela Bruna, eu comentei dessa minha dificuldade pra ela e falei sobre questões que me afetaram nos dias anteriores.

- thiago: "Não tava conseguindo vislumbrar o desejo, o meu desejo! É isso que me deixou angustiado, tipo assim caralho velho! Eu me perguntei assim, eu não quero fazer esse filme então? Me perguntei assim, eu não quero? O que é isso então? não quero fazer mestrado? Que porra é essa?" (trecho da gravação do encontro)

Comentei com Bruna que eu fui compreendendo que o risco (qualquer risco) era inevitável, ao mesmo tempo lembrei do quanto a cidade é importante para os processos que eu havia desenvolvido até ali. Foi como se uma faísca tivesse acendido e eu pudesse ver o meu desejo a respeito do filme com menos opacidade.

Ou seja, neste dia Bruna trouxe a proposta de mergulharmos na ideia de cinema e cidade, ao mesmo tempo (e também por consequência de suas provocações) encontrei por onde andava meu desejo, que também era elaborar reflexões sobre a cidade através do cinema e reflexões sobre o cinema através da cidade, e, ainda que já tivéssemos feito um mapa de nossos desejos no papel, foi necessário tempo para que ele se expressasse no corpo e nas decisões do filme.

Neste sétimo encontro, Bruna e eu nos envolvemos muito na conversa sobre processos de criação, cidade e cinema. A gente se entendia e sempre tivemos uma escuta bonita um com outro. Isso permitiu um espaço confortável para caminharmos juntos no percurso.

Estávamos no sofá na minha sala de frente para minha estante e, inspirado pelas provocações de Bruna, sobretudo pelo trecho específico que ela citou e eu anotei em meu caderno: *"formas de vida e modos de habitar" (2022)*, quis pegar alguns livros e trazer para o sofá para fuçarmos juntos.

Fui passando pelos livros e pegando um por um:

*Construir e Habitar: Ética para uma cidade aberta (Richard Sennett, 2018)*

*Nova York: A vida na grande cidade (Will Eisner, 2020)*

*Becos da Memória (Conceição Evaristo, 2017)*

*Revista Perambula (N°1, 2020)*

*Fazer Filosofia com o Corpo na Rua: experimentações em pesquisa (renata aspis, 2021)*

*Cineastas e Imagens do Povo (Jean-Claude Bernardet ,2003)*

*Cinema de Brincar (Cesar Migliorin e Isaac Pipano, 2019)*

Esses livros espalhados pelo sofá, em especial o *Cinema de Brincar*, me fizeram/fazem lembrar de uma proposta de/ao cinema que li pela primeira vez na tese de doutorado de Isaac Pipano (Pipano, 2019).

*Camerar.* Uma maneira outra de pensar o fazer cinema e a criação de imagens, inspirada pelo educador francês Fernand Deligny. Se o verbo filmar está preocupado com filme-fim, o camerar se preocupa com o processo, com a maneira como essa câmera cria as imagens, a relação do corpo do sujeito com o corpo da câmera, seu caminho, seu ponto de vista, seu manuseio, seus limites, as imagens que não são capturáveis, sua condição espacial e sensorial sem se preocupar com o fim.

Criar imagens sem ao menos saber que imagens são essas, "filmar sobre o que nos escapa de nós mesmos, o que não se vê" (Deligny *apud* Pipano, 2023), renunciar o regime autoritário das melhores imagens ou das melhores linguagens cinematográficas. O camerar compõe esse filme sem borda.

Na ocasião do encontro com Bruna, eu trouxe a ideia do camerar um pouco deslocada (mas nem tanto) de seu significado primeiro proposto por Fernand Deligny. A ela eu disse:

- (thiago) eu fiquei pensando assim na câmera e performance, fiquei pensando assim como o camerar, essa coisa da câmera como ação, ela também é o corpo na cidade, o corpo performando, ou seja, não é uma câmera espiã, não é uma câmera que está escondida, a presença da câmera modifica. (trecho da gravação do encontro)

Pra mim, havia algo a ser descoberto e explorado nesse camerar, nesse verbo no infinitivo que não tem modo ou tempo, como se estivesse esperando os sujeitos trazerem seus corpos para flexioná-lo (ou não), para deformar, transformar, usar, diluir, destruir e criar.

O processo tem sua poética e esta dá conta de toda coerência e decisões no percurso, o que, visto de fora, pode parecer incerto, confuso e sem rumo, de dentro se estrutura em redes de pensamentos organizados pelas pessoas que o realizam.

Nossa conversa neste encontro foi muito intensa e gostosa. Após acompanhar Bruna até a porta da rua e vê-la entrar no uber para ir embora, fechei o portão e, no caminho do corredor até os fundos do barracão onde moro, me veio um pensamento eufórico de que o processo estava acontecendo, que o filme estava mais palpável e que meu desejo tinha encontrado um horizonte para percorrer e desaguar. Desses momentos felizes que o processo proporciona e faz um chocolate que está na porta da sua geladeira ficar ainda mais gostoso!

20/12/22

Clarisse Alvarenga me falou do seminário da Rede Kino[12] que aconteceu nos dias 20 e 21 de dezembro de 2022.

Figura 01 – Arte de divulgação do seminário da Rede Kino

Por ser fim de ano e quase férias, eu não estava tão empolgado em participar, mas o nome do seminário[13] me animou e decidi me inscrever

*"Seminário Rede KINO*

*A par e passo e alguns tropeços com o mundo, dançar e caminhar com os cinemas."*

**Caminhar** com o cinema. Desconfiei que isso poderia alimentar o processo de alguma forma. Não vou me aprofundar aqui sobre os dois dias de seminário que foram muito bem organizados com convidados com propostas dissidentes, diversas e falas sensíveis

[12] Rede Latino-americana de Educação, Cinema e Audiovisual, mobiliza Fóruns e Mostras de cinema e práticas pedagógicas que acontecem desde 2009 dentro da Mostra de Cinema de Ouro Preto (CineOP), além de ações de convergência entre os membros da rede em outros lugares do Brasil. As ações da Rede estão presentes em demais países da América Latina em sintonia com as especificidades dos territórios educativos e das singularidades culturais de cada espaço de formação. Para mais informações segue o contato: kino.rede@gmail.com.

13 Mais informações sobre este seminário em questão podem ser encontradas no link: https://sites.google.com/view/seminarioredekino/semin%C3%A1rio-rede-kino?authuser=4

e criativas a respeito de percursos pedagógicos no cinema, caso você tenha interesse sugiro procurar a Rede Kino e se inscrever em próximos seminários ou obter quaisquer informações em seus meios de contato que coloquei no rodapé da página anterior. Mas quero reverberar a fala de um convidado específico, o Arthur Medrado[14].

Antes de mais nada gostaria de salientar que o seminário e especialmente a fala do Arthur, no dia 20 de dezembro de 2022, foram muito importantes para que, naquele momento, eu pudesse abrir mais os olhos e elaborar pensamentos e propostas para nosso processo através de um fazer-cinema que relacionasse sujeito-câmera-cidade, compondo assim uma certa performance e invenção de novos territórios ou invenção de cidades e de novos cinemas. Naquele momento em dezembro de 2022 eu queria alimentar o processo com o máximo de referências possível, com repertórios, com discussões, encaminhamentos, então o seminário me deixou mais eufórico para dar prosseguimento ao filme, mas como eu estava fazendo o filme e cartografando o processo, não dei conta naquele momento de visualizar essas aproximações. Confiei que os rastros/materialidades das cartografias pudessem posteriormente me dar condições de elaborar pensamentos, por isso a importância de registrar processos.

Contudo hoje, dia 04 de maio de 2024, assistindo novamente o seminário e escutando os áudios dos meus encontros com a Bruna, consegui identificar alguns entrecruzamentos que confluíram, especialmente entre o sétimo encontro, o seminário da Rede Kino e o oitavo encontro com Bruna na Praça Raul Soares.

Acho importante trazer essas aproximações que já aconteceram no passado, mas que só foram identificadas por mim no presente dessa escrita, porque nelas se revela a grandeza e riqueza de se fazer pesquisa dos processos criativos.

---

[14] Doutor em Cinema e Audiovisual pelo PPGCine/UFF, Mestre em Educação e graduado em Jornalismo pela UFOP, com período de mobilidade na UNLP/Argentina estudando comunicação audiovisual. Currículo lattes: http://lattes.cnpq.br/4366710470670566

Bruna e eu, no sétimo encontro, trouxemos dois pensamentos que ocuparam um grande espaço no processo:

**Bruna:**

*"Que era aquilo que a gente tava conversando,* ***não só registrar, mas interagir com aquilo e transformar****, porque o que ele quer dizer aqui é: ao mesmo tempo que você tá vendo a cidade e o espaço que você tá filmando se transformar,* você também tá interferindo e transformando, então é uma troca." (trecho da gravação do encontro).

**Eu:**

*"eu fiquei pensando assim na câmera e performance, fiquei pensando assim como o camerar, essa coisa da câmera como ação, ela também é o corpo na cidade, o corpo performando, ou seja, não é uma câmera espiã, não é uma câmera que tá escondida, a presença da câmera modifica."* (trecho da gravação do encontro).

**Arthur Medrado** em sua fala partiu de sua pesquisa de doutorado (recém defendida naquele momento), relacionando-a com o tema do seminário para propor algumas práticas pedagógicas e de criação de imagens que partissem do que ele chamou de um *caminhar performático* e de um *movimento que acontece no caminhar, que se inventa no caminho.* Arthur está muito mais interessado no que acontece **entre** o ponto A (início) e o ponto B (fim) no que esse percurso, nunca linear, pode provocar de pedagogias e acontecimentos. Bruna e eu também estamos interessados nisso, essa pesquisa se dedica a pensar os percursos. Em sua fala ele sugere e desloca o camerar de forma muito parecida, e com ótimas diferenças também, com o que eu tinha falado com Bruna no sétimo encontro. No contexto de sua fala ele propõe um *caminhar para perder tempo (sem finalidade)*, trazendo essa ação quase como uma anti-caminhada, no sentido

antagônico ao capitalismo, camerar como uma forma de caminhar, camerar como caminhar e registrar através dos corpos (corpo da câmera, corpo humano, corpo coletivo). Quando falamos (Eu, Arthur e Bruna) sobre caminhar/camerar/interagir estamos trazendo uma dimensão afetiva para as coisas que acontecem no processo, afetar-se e transformar-se pelo que se sentiu/viu/pensou/tocou/intuiu no caminho.

Estes entrecruzamentos foram decisivos para o processo do *Aquilo ali é um caos*, essa confluência continuou e desaguou na criação do dispositivo que utilizamos no filme. Ao perceber e escrever sobre isso agora, mais de um ano depois, sinto-me como capturando o momento do acontecimento das coisas, como olhando muito rápido para um vagão do metrô que está em alta velocidade e por milésimos de segundos enxergar este vagão como se estivesse parado naquele instante até não estar mais.

momento havíamos conversado sobre vários aspectos que se relacionavam com nossos desejos e a criação do filme, mas faltava ainda pensar e estruturar o dispositivo que serviria como força motriz e disparadora para a criação de imagens. Sabíamos com certeza que não queríamos utilizar nós mesmos as câmeras para filmar o outro (sujeitos e cidades), então a decisão seria pensar uma forma poética e criativa para que o outro criasse imagens. Perceba que poderíamos utilizar imagens de arquivo da cidade de Belo Horizonte para fazer o filme, ou fazer nós mesmos as imagens, ou reproduzir alguma forma clássica do cinema, mas nos importava provocar nos outros uma atitude cartográfica[15] através da câmera. Camerar.

No oitavo encontro decidimos fazer a reunião em algum lugar público da cidade e escolhemos a praça Raul Soares.

[15] Registro aqui com muito carinho o nome da Professora Dra. Aline Gomes que, ao conversar comigo sobre a pesquisa e assistir ao filme em construção, teve a sensibilidade na escuta e me devolveu comentários valiosíssimos, entre eles, que o filme provocou nos participantes uma atitude cartográfica.

Fotografia 08 - (Fernando Michel/Hoje em Dia)[16]

Apostamos que fazer o encontro na rua poderia acionar outros atravessamentos e ideias sobre o filme, que poderíamos perceber a cidade em seu modo concreto e palpável para que seguíssemos o processo com outras afetações. Nos encontramos ao entardecer na Raul Soares, praça muito conhecida em Belo Horizonte, com grande fluxo de pessoas e carros e atravessada por quatro avenidas importantes que conectam vários bairros.

Abaixo transcrevo fragmentos dos 7 primeiros minutos de nossa conversa sentados no gramado da praça:

[16] **Fotografia retirada do site:** https://www.hojeemdia.com.br/minas/praca-raul-soares-no-centro-de-bh-ganha-maior-obra-shipibo-do-mundo-pelo-cura-confira-fotos-1.861478

- (Eu): Tem uma coisa aqui também que eu anotei que foi... “caminhar e tramar imagens inventar territórios” (cachorro se aproxima da Bruna) ohh atrás de você!

- (Bruna): Assobio da Bruna para o cachorro.

- (Eu): Ih! Cagou para nós!

- (Bruna): Tá desconfiado.

- (Eu): Vai dar um cheiro primeiro [...] a gente tá no território dele, né?

- (Bruna): Total!

- (Eu): Então assim Bruna eu fiquei pensando nesse trem, essa coisa do banal também da cidade, né. Essa coisa que eu já falei, a gente até falou sobre os cotidianos, né, essa banalidade assim, essa coisa que tá aqui. E aí eu fiquei pensando então da gente pensar em algo assim desse caminhar, assim, pensar esse caminhar como uma provocação da construção do filme, sabe? Assim, esse caminhar e por que não dançar também, claro, alguma coisa sobre deriva, essa ideia de inventar o mundo com a câmera e aí me passou pela cabeça uns rascunhos que foi assim: reunir um grupo de pessoas, a gente escolhe, talvez provocar esse percurso pedagógico de pensar um tema gerador entre cada pessoa ou algo do tipo ou individualmente e de pensar...

- (Bruna): Interrupção pelo toque do alarme do celular da Bruna.

- (Eu): E pensar nesse dispositivo que é entregar a câmera para a pessoa e propor que ela faça um caminhar por algum percurso afetivo na cidade, não necessariamente no centro, mas na cidade, talvez seja num bairro inclusive. Fiquei pensando nisso, no tipo, reunir 10 pessoas e pensar em 10 caminhar, e aí só entrega a câmera e a pessoa tem autonomia pra ela fazer o caminhar dela e gravar o caminhar dela, vamo pensar numa coisa assim [...] e aí é engraçado, porque eu fiquei esperando também e fiquei vendo as pessoas passarem e olhando esse caminhar das pessoas e aí me veio a ideia, imagina se a gente coloca um tripé, a câmera e um convite pras pessoas que tão

passando, elas registrem alguma coisa, elas inventem mundos, claro tem que elaborar alguma coisa.

(Um homem se aproxima e fala com a gente, não me lembro do nome dele, então darei eu mesmo um nome)

- (Lucas): Boa tarde, beleza?

- (Eu): Boa tarde.

- (Lucas): Cê num faz um favor pra mim não? Tá em frente à base de polícia aqui, eu não sou ladrão não, eu trabalho vendendo pano, cê num liga pra mim encontrar com a esposa minha aqui? Eu não sou daqui, eu mudei pra cá, ela falou que ia me encontrar nessa praça e eu tô desesperado.

- (Eu): Qual nome dela?

(trecho gravação do encontro).

Bruna recebeu minhas palavras com muita empolgação e tratamos logo de aproveitar essa euforia para começar a estruturar o dispositivo, pelo menos uma primeira ideia.

**CIDADE**

**AFETAÇÕES**

**ACONTECIMENTO**

**CÂMERA**

**SUJEITOS**

**DISPOSITIVO**

Essa foi uma lista de palavras que anotei em meu caderno durante o encontro da praça, uma síntese de ideias gerais que trouxemos para nos orientarmos na construção do dispositivo. Eu acrescentaria a esta lista a palavra CAMINHAR, porque, embora eu não tenha anotado no caderno, ela esteve presente em toda a conversa com Bruna

nesse dia. O verbo caminhar pressupunha se deslocar, fazer percursos, implicaria os participantes fazerem escolhas com a câmera na cidade.

## CIDADE

A escolha espacial foi delimitar a cidade de Belo Horizonte para a realização das imagens. Essa escolha se deu porque Bruna e eu somos migrantes nessa cidade e a nossa experiência por BH sempre foi guiada pelo viés da investigação, de descobrir inéditos, então nos afetava e queríamos ter contato com afetações de outras pessoas. Mas existiu também um fator pragmático para termos algum controle sobre o tempo do processo. Escolher BH era mais fácil logisticamente para entregar e recolher as câmeras e escolher as pessoas, pois nosso prazo era curto.

## AFETAÇÕES

> "Se considerarmos o afeto como a capacidade de afetar e ser afetado, conforme a filosofia de Espinosa, por extensão, arriscaríamos a "**pensar também as imagens enquanto forma sensível capaz de afetar o mundo e ser por ele igualmente afetada**" (MIGLIORIN; PIPANO, 2019, p. 148, grifo meu).

Renunciar a utilização da câmera por nós foi uma escolha, uma aposta e uma proposição para que o outro pudesse ele mesmo camerar imagens e produzir em si toda diversidade de afetações que as situações pudessem oferecer. Uma escolha pequena e ética para que a hierarquização da produção de imagens[17] no cinema possa

[17]Utilizo esse substantivo Imagens para dizer sobre todas as imagens que compõem uma produção audiovisual (suas imagens e sons). Considerando que um vídeo no cinema geralmente tem 24 imagens por segundo, me refiro então a todas essas imagens juntas que criam a totalidade do vídeo. Não confundir imagem com fotografia, pelo menos aqui nessa dissertação, se eu me referir a imagens como fotografias eu anunciarei.

se diluir pela produção de uma imagem de um não cineasta, de um sujeito comum com uma câmera na mão. A aposta era que essas afetações invariavelmente apareceriam nas imagens realizadas, como disse Bruna: "é um dispositivo do afeto", desta maneira a gente permite também que qualquer imagem seja uma imagem do cinema, na medida em que nos interessava menos a técnica utilizada, a exposição do ISO ou a escolha da luz, a qualidade dos planos ou o foco da lente e mais pensar por que os participantes escolheram filmar isso ou aquilo, o que no percurso os afetou para que eles sentissem vontade de "dar o rec"[18] na câmera, como eles se implicaram com suas próprias imagens, que cidade eles estavam criando com a câmera? Que tipo de montagem a gente faria?

Ao nos retirarmos do regime absoluto da tecnicidade do cinema, a gente mirava para as poéticas e pedagogias das imagens, dando atenção para aquilo que o ato de criar poderia nos proporcionar como resultado (filme), mas principalmente como afetações do percurso. Por isso que é um filme sem borda, porque parece não haver limite quanto às possibilidades do sentir e do criar.

## CÂMERA

Se para nós a ideia do camerar é, além de outras coisas, um novo significado para a relação do *corpo* do sujeito que filma com o *corpo* da câmera, então a decisão de qual câmera utilizar era tão importante quanto a escolha dos sujeitos.

No meu círculo de convivência de pessoas que produzem imagens para cinema, as câmeras mais utilizadas são as chamadas DLSR, inclusive, em todos os outros filmes que fiz, utilizei uma câmera dessas, que, de modo geral, possui uma carcaça (corpo) construída para que se utilize as duas mãos ao filmar ou fotografar e possibilita a troca

[18] Dar o rec na câmera significa apertar o botão para iniciar a gravação do vídeo.

de lentes, as quais podem tornar a câmera ainda maior e pesada a depender do tipo. A opção de uma câmera como essa logo foi descartada por nós, uma vez que a sua operação exigiria dos corpos dos sujeitos uma atenção e um foco mais no equipamento do que naquilo a ser filmado, além de limitar os movimentos mais rápidos e orgânicos do corpo, porque normalmente o uso da DLSR exige as duas mãos nas câmeras, uma alça pendurada no pescoço e câmera na altura dos olhos, isso poderia deixar os participantes mais acuados e até mesmo vulneráveis, uma vez que existiria um risco inerente ao utilizar uma câmera pela cidade. Cogitamos o uso do celular, que hoje em dia é bastante difundido no cinema, sobretudo cinema de baixo orçamento, mas nossa proposta era esse caminhar pela cidade filmando a partir das afetações dos participantes e achávamos que o celular, por ser um equipamento tão cotidiano e no qual o uso das imagens pessoais foi banalizado, poderia não provocar no corpo dos sujeitos uma certa urgência da filmagem ou um estado não cotidiano para fazer esse caminhar. Foi então que nos ocorreu a filmadora que popularmente é conhecida como Handcam, uma filmadora pequena muito popular nos anos 90 e que pode ser manuseada apenas com uma mão. Há nela uma espécie de faixa que prende a palma de uma mão junto ao corpo da câmera e deixa livre os outros dedos para o manuseio; o dedo polegar aperta o botão de iniciar gravação (rec) ou parar gravação (stop); com dedo indicador é possível dar zoom com velocidades distintas. Não há uma tradução difundida para filmadoras handcam, mas é interessante pensar que uma tradução possível no português seria câmeramão ou mãocâmera, dialogando com o camerar. A handcam permite que a pessoa que filma possa apontar para onde quiser de forma muito flexível e orgânica ao passo que a outra mão fique livre para outras ações que possam ser necessárias num caminhar pela cidade, além de ser muito fácil de tirar da bolsa caso haja desejo de filmar algo repentino e trazer consigo o extracotidiano e o

estado de alerta de estar fazendo imagens com um aparelho não comum como o celular.

Esse ato de filmar na cidade sob o risco de toda aleatoriedade e desordem que um centro urbano oferece demanda de quem filma um estado de atenção e tensão a todo momento, e dentro desse dispositivo que criamos vejo uma aproximação com a proposta de Alan Bergala em seu livro *Hipótese-Cinema* (2008). O autor propõe que a criação no cinema é uma "cosa mentale", antes da técnica vem o pensamento, ou seja, as infinitas possibilidades de se elaborar a criação, as imagens, o espaço, o som, etc, fazer cinema é antes de mais nada uma coisa mental. Para Bergala a criação em cinema pode ser resumida em três operações mentais, *eleição/disposição/ataque* (Bergala, 2008, p.133), as quais são utilizadas em todo o processo do filme, desde a primeira ideia até sua finalização. Neste momento da escrita vou relacionar as três operações ao uso da câmera provocado pelo dispositivo, mas quando eu estiver me debruçando sobre as imagens realizadas pelos participantes, poderemos analisar como eles manifestam o camerar.

O eleger é o ato de escolher, de tomar decisão sobre o que será captado em meio às possibilidades que a cidade oferece, não quer dizer necessariamente planejar (mas pode ser também). A eleição do que vai ser filmado passa por uma idealização de como aquilo pode aparecer nos 24 frames por segundos, eleger um carro, uma rua, um céu, um horizonte, um cavalo, uma banda de fanfarra, pés dançantes, etc. passa pelo afeto. Na Disposição, trata-se de posicionar o que será capturado ou a si mesmo em relação ao espaço, no caso do nosso dispositivo era mais improvável dispor os objetos para a câmera, uma vez que a cidade é um emaranhado de acontecimentos sem nenhum controle de quem filma, mesmo em bairros calmos, por exemplo. Mas dispor a si

mesmo em relação à cidade parece mais provável. Trata-se aqui de eleger algo e pensar: onde eu posso me posicionar para filmar?

O ataque diz respeito ao ato imediatamente antes do ato de filmar. Com tudo escolhido e disposto, o ataque é o processo final para a captação de fato. Apertar o rec e sentir que imagens estão sendo produzidas enquanto eu elejo e disponho. Na proposta de *Aquilo ali é um caos*, onde muitas das imagens são plano-sequência, esse ataque vai se atualizando à medida que a câmera percorre o espaço urbano, seja dentro de um carro ou em cima da bicicleta.

## DISPOSITIVO

*Aquilo ali é um caos* em seu processo de criação, sobretudo das imagens, se orientou a partir de um dispositivo que motivou os seis convidados participantes do filme a filmarem a cidade. Além disso, esse dispositivo também provocou neles uma atitude cartográfica na medida em que a ação não era apenas filmar, mas filmar aquilo que os afetasse na cidade em seus cotidianos através de percursos.

Inevitavelmente ao se falar do filme pelo seu processo, um assunto que vai tangenciar e irrigar as elaborações é o dispositivo utilizado para criar as imagens. “Um dispositivo não é inventar regras, mas criar a possibilidade de um acontecimento”. (Cezar Migliorin, 2011, p. 08). Dispositivo é uma ferramenta, uma metodologia “um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas” (LINS e MESQUITA, 2008), é uma maneira possível de provocar disparadores para a criação de imagens. Ele se constitui como um conjunto de procedimentos, diretrizes que vão possibilitar, dentro do processo de um filme, que os sujeitos envolvidos tenham motivação e orientação para começar a filmar e produzir situações, imagens e imaginações.

Depois de nosso encontro na praça começamos a pensar o dispositivo e fazer o exercício de imaginá-lo. Para nós era importante que os participantes tivessem toda a liberdade e conforto possíveis para experimentar a câmera da maneira que lhes fosse melhor, encontrar imagens e se relacionar com elas à medida que se relacionavam com a cidade. Ao mesmo tempo era importante também que houvesse um senso de urgência na filmagem, além de provocar um camerar, nesse sentido o dispositivo se estruturou da seguinte forma:

Entregar uma câmera individualmente e em dias distintos para seis pessoas e orientá-las com o seguinte enunciado: Você tem 24 horas para filmar a sua relação com a cidade de Belo Horizonte a partir das coisas que te afetam, você pode fazer o que quiser com a câmera, filmar qualquer coisa e de qualquer maneira. Experimente da forma que for melhor para você. Além disso, seu tempo de filmagem será limitado à duração de uma bateria da câmera, que pode variar de acordo com o uso.

Após os seis participantes terem feito esse exercício, recolhemos as imagens e montamos o filme a partir do material filmado. Esses participantes foram escolhidos dentro do meu círculo de convivência e o da Bruna, ou seja, amigos e colegas, mais ou menos conhecidos. Em alguma medida existiu um critério mínimo para diversificar os participantes, e por outro lado houve também algo de arbitrário e pragmático, pois, como disse Consuelo Lins,

> documentários não brotam do coração do real, espontâneos, naturais, recheados de pessoas e situações autênticas, prontas para ser capturadas por seres sensíveis, cheios de ideias na cabeça e câmeras na mão; são, sim, gerados pelo mais "puro" artifício, na acepção literal da palavra: "processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico. (LINS, 2008, p. 58).

O dispositivo traz um risco, inclusive, de que não haja filme, de que não dê certo, de as pessoas recuarem, de as imagens não serem suficientes, de o equipamento estragar, enfim, existe um risco e ele não deve ser qualificado em bom ou ruim. Pelo contrário, a possibilidade de não existir o filme desloca nossa relação com as imagens e enaltece a singularidade daquilo que foi produzido, traz consigo diversas potências e possibilidades de elaborar sobre as contingências do processo.

É por isso também que as pessoas escolhidas para o filme não são necessariamente familiarizadas com a filmadora ou com processos criativos em cinema, porque pouco importa a habilidade técnica. Importa mais ver essa relação entre o sujeito e sua criação que inevitavelmente se expressa na imagem.

## SUJEITOS

Certamente a escolha dos participantes seria das decisões que mais impactariam o filme, embora a escolha da cidade e da câmera fosse também determinante. No fim das contas quem iria caminhar e pegar essa câmera na mão eram as pessoas, com suas histórias e desejos. Nesse sentido passou por nós a ideia de fazer um recorte específico a partir de alguns aspectos como, por exemplo, seis homens brancos, seis mulheres negras, seis pessoas idosas, seis pessoas ricas financeiramente, etc. Embora a escolha por esse viés certamente traria questões interessantes ao filme, entendemos que nosso interesse era muito mais na relação específica da mediação entre corpo, câmera e cidade e o que o desejo produz disso, nesse sentido dividir os seis participantes por gênero por exemplo poderia trazer nas imagens um protagonismo maior ao recorte do que na relação com a cidade. Além disso sabíamos que essas questões ainda estariam presentes nas imagens se a escolha fosse mais aleatória e heterogênea, talvez mais diluídas, mas ainda presentes.

Dessa forma traçamos alguns critérios mínimos para a escolha dos participantes:

- Pessoas com diferentes faixas etárias;

- Dividir em metade homens (cis e/ou trans) e metade mulheres (cis e/ou trans). Aqui nesse ponto compreendo que existe uma certa armadilha de considerar apenas o binarismo homem x mulher e nesse sentido ter uma abertura maior para expandir e diversificar os gêneros e as sexualidades seria importante, mas não demos conta disso, tanto pelo tempo, pelo recorte do filme e pelo meu próprio círculo de convivências que ainda não abrange uma diversidade tão grande de gêneros e sexualidades. O processo não deixa escapar nada e vai revelando as fragilidades de quem cria à medida que seus autores se permitem estar vulneráveis;

- Diversificar as raças/etnias;

- Privilegiar pessoas que não trabalham com cinema;

Decidimos que Bruna chamaria três pessoas mais ou menos conhecidas e eu outras três. Dos meus convites, pensei inicialmente numa cineasta belo horizontina, com aproximadamente 28 anos, mulher negra que é dona de uma produtora, mas ela negou por falta de tempo. Bruna teve dois convites negados, sendo um de seus professores universitários do curso de Cinema e Animação e Artes Digitais, homem branco com aproximadamente 55 anos. Este negou por sentir que não teria tanto a contribuir com o filme e por não se sentir confortável fazendo as imagens. O segundo foi uma mulher que fazia parte da sua turma nas aulas de vôlei, branca, na casa dos 40 anos e mãe. Sobre ela não encontrei anotações que justificassem o motivo de sua recusa ao convite. No fim das contas, Bruna convidou duas pessoas e eu outras quatro. Nos convites que foram realizados via mensagem de whatsapp não revelávamos nenhum detalhe do dispositivo, apenas uma mensagem breve convidando-os a participar do processo de um filme. Fizemos questão de encontrar presencialmente com cada um dos

participantes e em todos os encontros levamos a câmera para que eles pudessem ter o primeiro contato, apenas de observação, com o equipamento. Estes encontros presenciais foram bem tranquilos. Eu particularmente imaginei que uma ou duas pessoas talvez pudessem desistir ao saberem da proposta, mas todos receberam o dispositivo com surpresa e uma certa empolgação. Foram feitas algumas perguntas pontuais, revelando um certo medo de fazer errado, principalmente aqueles que não tinham nenhuma familiaridade com a câmera, mas nós deixamos muito bem explicado que eles tinham liberdade para fazer o que quiserem e, portanto, não existia necessariamente algum tipo de erro. O único ponto que enfatizamos foi que preservassem a suas integridades físicas, bem como a de terceiros. Percebi na reação de todos eles uma surpresa maior ao saberem que teriam apenas uma bateria de duração e que a gente não iria falar quanto ela durava. Senti que nosso objetivo de trazer um senso de cuidado, uma certa curadoria mais refinada por parte deles estava sendo construído.

A devolução da câmera foi um momento bem rápido e pragmático. Com exceção da Tatá, para quem enviei e recebi a câmera via uber, por eu estar passando mal, encontrei presencialmente com os participantes e de forma breve recebi a câmera e perguntei se tudo tinha ocorrido bem. Todos os participantes disseram que havia dado tudo certo. Lembro de um ou dois falarem que não sabiam se estava do jeito que eu queria, ao que respondi que não tinha jeito certo.

Apresentarei os participantes conforme o que conheço deles, portanto é uma apresentação muito simples e reduzida do ponto de vista de suas vidas pessoais e de formação, pois nenhum dos que aceitaram são meus amigos íntimos. Compreendo que um estudo etnográfico aprofundado com eles poderia trazer outros caminhos e reflexões para a pesquisa ou até mesmo uma entrevista/conversa com cada um deles

depois das imagens realizadas. Eu tive o desejo de fazer isso e trazer neste texto, não somente pelos benefícios da pesquisa, mas sobretudo para que minha relação com eles não fosse apenas instrumental. Isso é um desejo de fugir do regime de ideias no cinema que torna o outro um mero objeto a serviço do diretor. Definitivamente não foi o que aconteceu com os seis participantes, do início do primeiro contato até os últimos momentos do processo tivemos um olhar muito cuidadoso com eles, além de só fazer o corte final do filme com a aprovação de todos antes, da mesma forma que enviarei este texto para todos eles.

Além de uma etnografia não estar presente em nenhuma etapa do planejamento do mestrado eu também não teria tempo e fôlego para isso. Às vezes preciso lembrar para mim mesmo que além dessa dissertação eu ainda fiz um filme. Sempre vai haver algo inacabado.

Irei apresentá-los pelos nomes e também por suas imagens realizadas nas 24 horas que tiveram com a câmera. Trago para o corpo do texto frames que na minha visão formam um panorama resumido de todas as suas imagens (incluindo as que não entraram no filme).

# Alê

*Devolução da câmera: 03/02/23*

*Quantidade de Arquivos: 47 arquivos de vídeo*

*Comprimento total: 38 minutos e 26 segundos*

*Tamanho total dos arquivos: 1,98 gigabytes*

Alê é um colega que conheci em 2022 nas minhas andanças de bike por BH, pedalamos juntos algumas vezes, bebemos cervejas e já o recebi em minha casa para bater papo e também já fui em sua casa em algumas festinhas com amigos da bike. Ele é um homem negro, cis e tem aproximadamente 27 anos, é especialista em café e um ótimo cozinheiro. Pela minha relação com a bicicleta queria convidar alguém que também

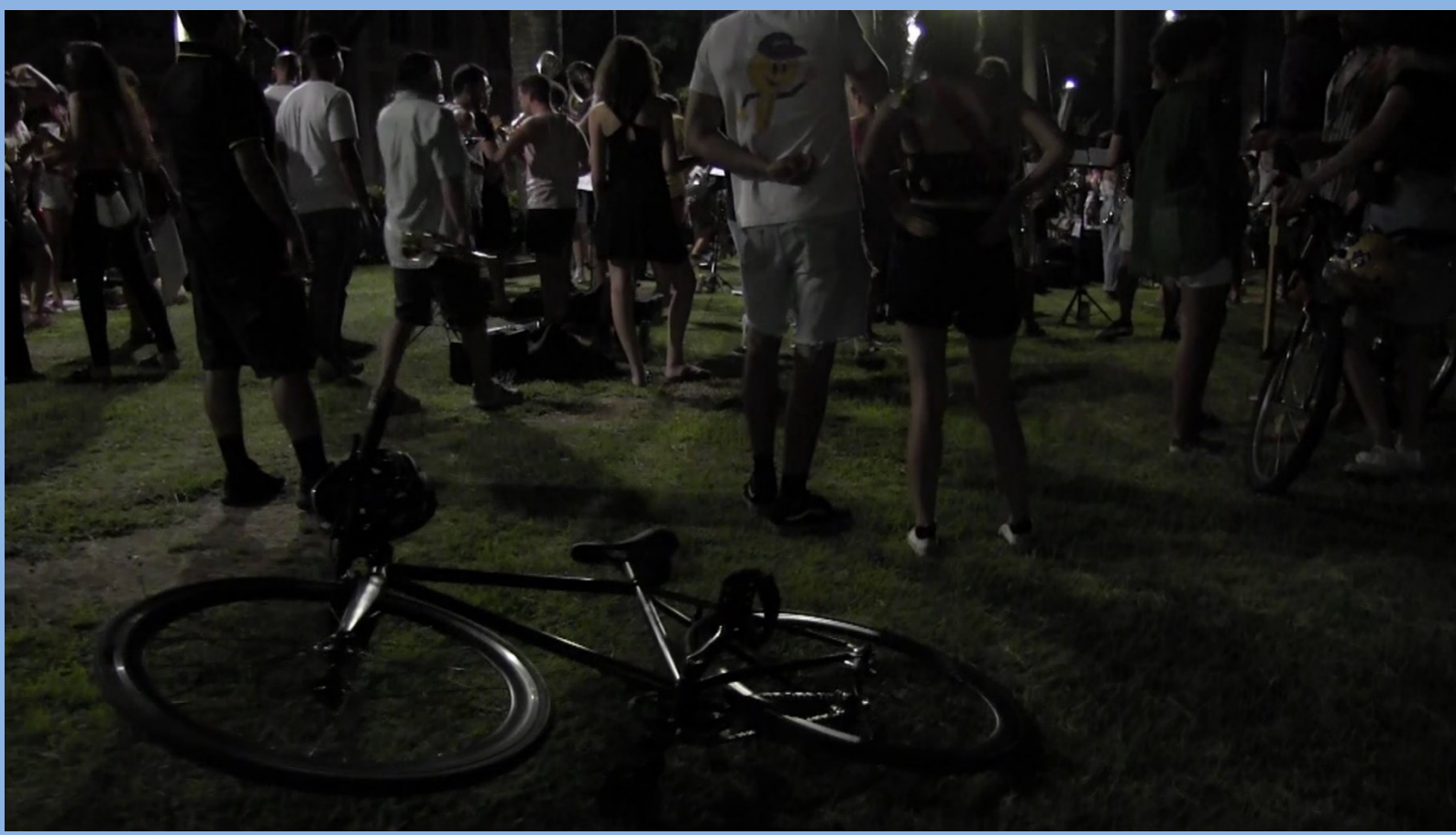
pedalasse por BH e sabia que Alê tinha repertório e familiaridade com as ruas da cidade.

Av. C. Machado
Av. Ant°. Carlos
Av. Pedro II
Pça. Estação
TAXI
JETTA

NÃO

RADICIONAL
nonada
DESDE 1938
300ML 500ML
SABOR PASSADO DE
geração para geração
PRESERVED FLAVOR THROUGH GENERATIONS
SR. GABRIEL

SAIDA
ÓtimoAPP
2130
ELEVADOR



Alê fez suas imagens em dois momentos/movimentos. O primeiro em um passeio de bike matinal pelo centro de Belo Horizonte, parando em alguns lugares pontuais. O segundo à noite, em um ensaio do bloco de carnaval Estagiários Brass Band, na Praça Floriano Peixoto. Posteriormente, quando nos encontramos em algum pedal, Alê me disse que havia saído um pouco sem rumo, mas passando por alguns lugares marcantes para ele na cidade. Ele parou no Mercado Novo, que é um espaço amplo e multiuso no centro de Belo Horizonte, e em seu segundo andar há vários restaurantes e botecos que servem café da manhã. Ele entrou na cozinha de um desses estabelecimentos e ficou algum tempo filmando uma cozinheira preparando alguns pratos, um barista passando um café e partes da decoração do lugar.

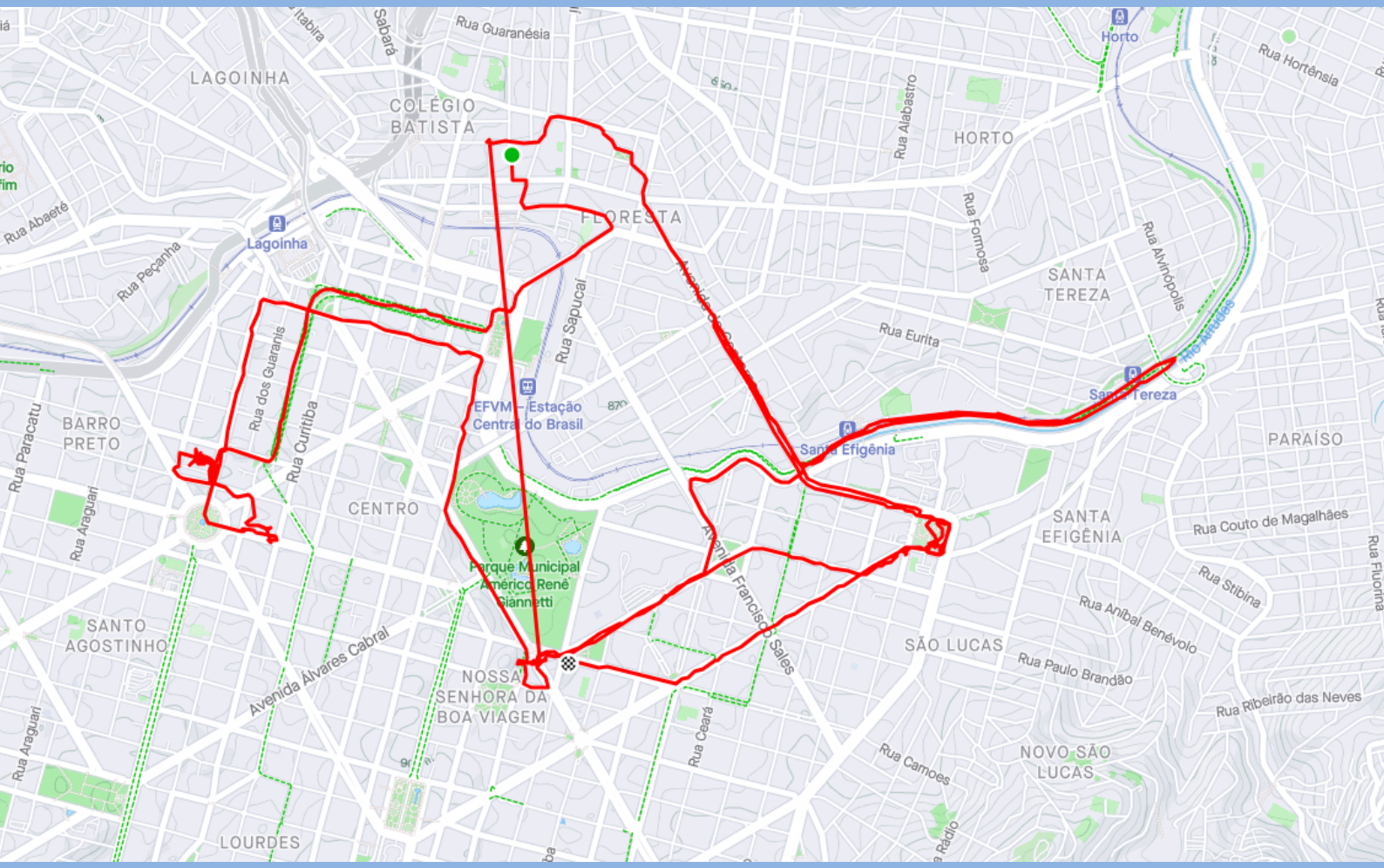



Figura 02 – Mapa do registro da pedalada de Alê com a câmera

Em seguida, em mais alguns vídeos, podemos vê-lo entrando no Mercado Central, um importante e famoso ponto turístico da cidade de BH que vende, entre muitas coisas, temperos e alimentos típicos de Minas Gerais, como queijo, cachaça, broa, café e artesanatos. Alê parece ter entrado no mercado apenas para tomar uma limonada numa lanchonete chamada Tradicional Limonada, que funciona desde 1938. Depois, ele saiu e fez uma caminhada até a praça Raul Soares, a mesma onde eu e Bruna tivemos um encontro para conversar sobre o filme. Em mais um momento ele se grava andando de bicicleta passando por algumas ruas de Belo Horizonte, por vezes ele parece enfatizar alguns prédios específicos. Seus últimos três vídeos são noturnos na praça onde o bloco de carnaval está ensaiando. Ele grava predominantemente pés de pessoas dançando, sua bike que está no chão e a banda tocando.

Alê se arrisca e se coloca em risco com a câmera e sua bicicleta, um risco controlado em alguma medida por ele. A maioria de suas imagens são realizadas em cima da bicicleta com uma mão no guidão e a outra segurando a câmera (a escolha da Handcam foi perfeita para essa situação), ora filmando sua própria bicicleta e o chão, ora os carros, prédios, pessoas e o que encontra no horizonte de seus olhos. Em vários momentos é possível ver que ele pedala até sem as duas mãos no guidão atravessando quarteirões inteiros, mostrando uma ótima habilidade no controle de seu corpo, da bicicleta e da câmera.

Sua bicicleta tem uma característica importante a se mencionar, ela é uma bike *fixa*. Isso quer dizer que o movimento de pedalar é contínuo, as rodas não giram livremente se o ciclista não pedalar, ou seja, a bike se move somente se o ciclista estiver fazendo o movimento com as pernas de pedalar, sendo que, no caso da bicicleta de Alê, existe apenas um freio na roda dianteira. Pedalar em uma bike fixa é estar em movimento constante, não somente em relação ao chão – o que a inércia, junto ao movimento da

bicicleta comum, pode proporcionar, como descer um morro sem pedalar –, mas é estar na condição de que a bicicleta só vai andar se suas pernas estiverem em movimento, como um plano sequência de um filme, aliás, como os próprios planos sequências de Alê, que passam de rua em rua revelando uma cidade vista pelos seus olhos. Se o camerar é um verbo de ação, para Alê pedalar não é diferente, ao que parece Alê está passando pela cidade ao invés de deixar a cidade passar por ele, o que quero dizer com isso é que a forma explícita e aberta como ele filma e se coloca na rua e o ato de movimentar seu corpo para movimentar seu corpo com a bike diz sobre sua autonomia de tomar todas as decisões ao passar pela cidade. O menor dos movimentos que ele faz traz grandes consequências ao seu trajeto e ao que a câmera captura. Alê dita seu ritmo pela velocidade que gira o pedal, decide passar por um sinal vermelho assumindo todas as consequências que isso pode ter. Se ele quer virar à direita seu corpo precisa fazer uma ação. É ele quem decide passar pela cidade.

Nos 38 minutos totais de gravação, Alê praticamente não utiliza a voz para falar e quando fala ele está parado na cozinha de um restaurante. Em cima da bicicleta, Alê não diz palavra alguma, mas nem precisaria, porque seu percurso é cheio de imagens polissêmicas, hostis, divertidas, estranhas e instigantes que nos contam o suficiente sobre a cidade e também sobre si mesmo.

A meu pedido, Alê fez um registro de sua atividade em um aplicativo chamado Strava, que é muito utilizado por esportistas do mundo inteiro e faz mapeamentos de percursos, monitora e registra dados como velocidade, calorias gastas, temperatura e força. Esse aplicativo também funciona como uma espécie de rede social na qual você pode publicizar suas atividades para que outros vejam. No título dessa atividade que fez para o filme ele escreveu: “Daria um filme”, numa referência direta à música dos Racionais Mc’s “Negro Drama”:

[...]
Nego drama
Crime, futebol, música, carai'
Eu também não consegui fugir disso aí
Eu sou mais um
Forrest Gump é mato
Eu prefiro contar uma história real
Vou contar a minha

Daria um filme
Uma negra e uma criança nos braços
Solitária na floresta de concreto e aço
Veja, olha outra vez o rosto na multidão
A multidão é um monstro sem rosto e coração

Hei, São Paulo, terra de arranha-céu
A garoa rasga a carne, é a Torre de Babel
Família brasileira, dois contra o mundo
Mãe solteira de um promissor vagabundo

Luz, câmera e ação, gravando a cena vai
Um bastardo, mais um filho pardo sem pai
Hei, senhor de engenho, eu sei bem quem você é
Sozinho cê num guenta, sozinho cê num entra a pé
[...]

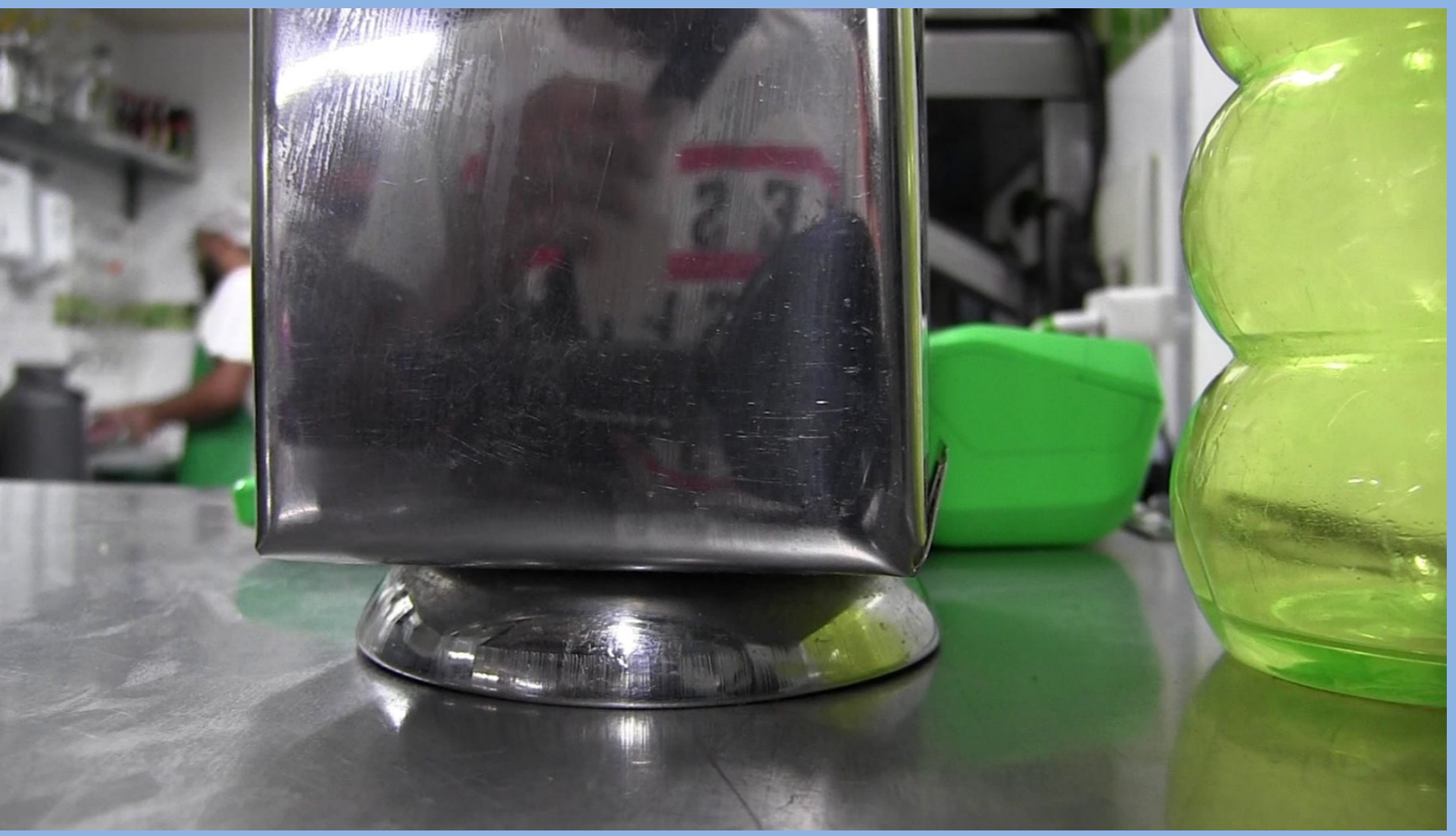
Mano Brown nesse trecho da música sugere que o que ele tem pra contar extrapola o próprio real vivido ou a música e convoca o cinema como mais uma linguagem para desaguar suas histórias e pensamentos. Ao não se contentar em apenas dizer que daria um filme, ele mesmo em seguida começa a fazer o roteiro e direção desse filme: “Luz, câmera e ação, gravando a cena vai”. Esta música e toda a obra dos Racionais Mc’s se ambientam e têm como forte elemento em suas composições a cidade de São Paulo.

Alê por sua vez convoca o cinema para contar, ainda que por um período curto de tempo e recorte espacial, algo sobre si e a cidade de Belo Horizonte. Suas imagens revelam seu camerar à medida que vemos seu corpo pedalando para perder tempo[19], seu envolvimento afetivo com o percurso e seu envolvimento e preocupação com o processo, porque se nós, ao entregarmos a câmera para os participantes, nos colocamos sob o risco de não ter filme, eles também se colocam sob o risco de suas imagens não se tornarem filme, ainda assim o fazem porque pedimos, mas sobretudo porque querem e se colocaram em risco para isso.

Alê não se filma em praticamente nenhuma imagem, o máximo que a gente vê são suas pernas em alguns poucos momentos quando ele filma o chão ao pedalar e em outros momentos quando filma sua própria sombra na rua. Mas, em um dos vídeos, ele permite se mostrar, ainda que nem tanto. Quando chega à Tradicional Limonada dentro do Mercado Central ele faz seu pedido em meio a várias pessoas que passam pelo corredor do mercado e outras que estão na fila. Esse momento é registrado em apena dois vídeos: um com duração de 12 segundos dele chegando mostrando o logo do estabelecimento e no segundo, com duração de oito segundos, a câmera está em cima do balcão posicionada de frente a um porta-guardanapos de alumínio que, de forma um pouco embaçada e desfocada, reflete a imagens de seu corpo, especificamente seu tórax e seu braço esquerdo segurando o copo com a limonada. O vídeo se inicia com esse enquadramento:

[19] Convoco aqui o convite que Arthur Medrado faz para “perdermos tempo”.

E em um movimento sutil que acontece no primeiro segundo, Alê move a câmera um pouco para a direita.



Esse movimento com a câmera me parece revelar toda a consciência de Alê com o que está acontecendo. Há um filme sendo feito e ele sabe disso, poderia ter deixado a câmera como estava, mas decidiu mover ela um pouco para direita talvez para se enquadrar melhor? Talvez ele tenha esbarrado sem querer? Talvez alguém tenha esbarrado sem querer? Importa menos essas perguntas, porque, em qualquer resposta para elas, significa que algo de cinema e seus processos estava acontecendo.

# Anair Patrícia

*Devolução da câmera: 06/02/23*

*Quantidade de Arquivos:  24 arquivos de vídeo*

*Comprimento total: 34 minutos e 15 segundos*

*Tamanho total dos arquivos: 1,71 gigabytes*

Conheço Anair desde 2014. Quando entrei no curso de teatro ela era uma aluna veterana e eu a via nos corredores, em algumas apresentações de cenas abertas e espetáculos que ela atuava. Não me lembro com exatidão do momento em que fomos apresentados, mas ao longo desses 10 anos a gente se viu por aí na cidade. Quase nunca conversamos muito, não somos íntimos e eu não faço parte de seu convívio, mas nossas interações sempre foram muito agradáveis. Eu sou um grande admirador de seu trabalho. Tentei ir em todas as peças que ela já fez, assisti a sua defesa de monografia

e fiquei feliz por sua aprovação. Recentemente eu também assisti a sua defesa de mestrado, que foi realizada no mesmo programa e linha de pesquisa em que eu estou. Na ocasião eu não apenas assisti, mas fiz a captação de áudio e vídeo de toda a defesa para presenteá-la posteriormente com esse material.

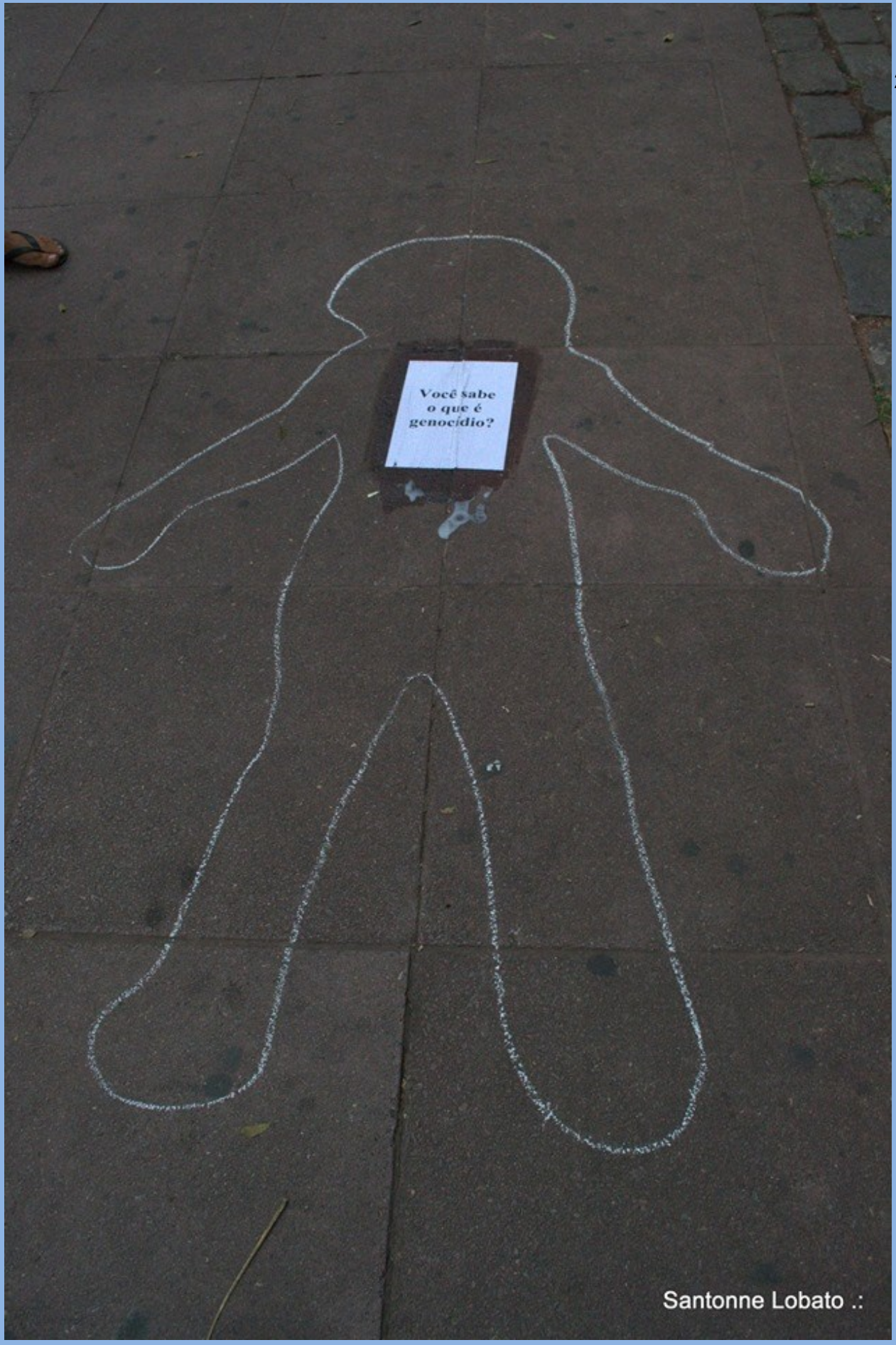
Fotografia 09 - Defesa de mestrado de Anair – foto de thiago rosado

Em meu estágio docente na graduação ministrei algumas aulas de teatro para alunos do ensino médio e uma das minhas referências para propor algumas atividades foi a

performance “Corpos Negros na Savassi”[20] que Anair criou em uma disciplina da graduação.

Fotografia 10 - Performance Corpos Negros na Savassi - Foto de Santonne Lobato

[20] Deixo aqui um texto da crítica e atriz Soraya Martins sobre a performance “Corpos Negros na Savassi” - https://www.horizontedacena.com/corpos-negros-em-cena/




Fotografia 11 - Performance Corpos Negros na Savassi - Foto de Santonne Lobato

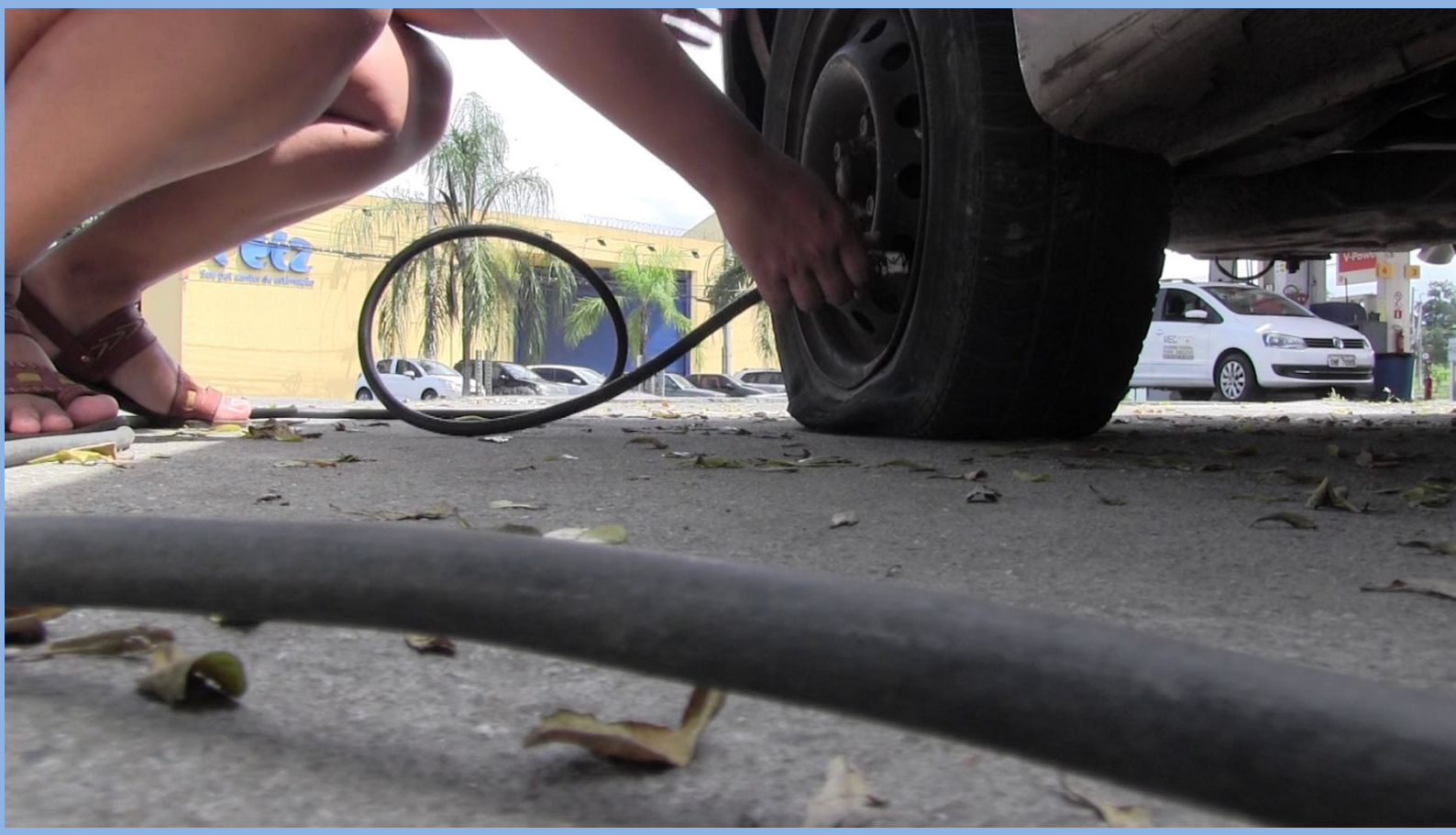
A performance aconteceu em uma região do centro-sul de BH chamada Savassi, um local considerado bairro nobre onde a classe média, predominantemente branca, de Belo Horizonte frequenta, sobretudo para ir em bares, festas e shoppings. É um ambiente hostil a corpos negros. Na performance, 15 pessoas negras circulavam pela praça e em alguns momentos tombavam ao chão e permaneciam por algum tempo. Em seguida, circulavam o corpo da pessoa com giz fazendo alusão a um procedimento policial utilizado em cenas de crime. Por fim, colavam no chão lambes com alguns dizeres como “Todo camburão tem um pouco de navio negreiro”.

Anair tem um sorrisão, é cheia de energia e super divertida. Eu sempre me simpatizei muito por ela e por suas criações. Tinha a percepção de que em seu corpo, sua fala, seus textos, suas criações artísticas, etc. se manifestaram muitos processos de sua vida, de que suas criações eram carregadas de seus processos. Quando comecei a me movimentar para criar um filme no mestrado e ainda estava sozinho, minha ideia era acompanhar o processo de criação de algum artista a partir de seus ensaios, sua rotina, origens de suas referências até o resultado final. Na época meu desejo era pesquisar sobre o processo criativo de um filme que abordava o processo criativo em suas imagens. Nessa época, a primeira pessoa que me veio à mente foi Anair, empolgava-me com a ideia de acompanhá-la e produzir um filme com ela. Entrei em contato e ela topou conversar. Fiz uma visita em sua casa, levei pó de café produzido na roça onde eu nasci, ela passou um café pra gente e falamos sobre sua pesquisa, que estava terminando, um pouco sobre a vida e em seguida apresentei a ideia inicial; ela aceitou a proposta, embora tenha se demonstrado preocupada com o tempo, já que estava em um momento de finalizar a escrita de sua dissertação. Saí de sua casa animado, ainda que eu não soubesse como fazer esse filme. Todavia nessa época estive mal de saúde mental e não dei conta de realizar nenhum movimento a mais em relação ao filme. Foi

nessa condição que fiz o convite à Bruna e ocorreu um desvio em relação a minha ideia anterior.

Mas fazer um filme com Anair ainda era um desejo e, quando decidimos convidar as seis pessoas, o primeiro convite que fiz foi para ela. Expliquei a ela que a ideia que eu lhe apresentara havia mudado e ela prontamente aceitou.

Quando nos encontramos com Anair e apresentamos o dispositivo, ao falar que ela teria 24 horas para filmar, sua reação foi de muita surpresa. Ela disse algo como “Meu deus! 24 horas é muito pouco!”. Tão logo eu mostrei a câmera, ela já foi fuçar os botões e fazer testes. Combinamos o dia e eu mesmo entreguei a câmera.



DITADURA É QUANDO
PASSAM FAZER COM A CLASSE
MÉDIA O QUE FAZ COM O POBRE
E PRETO NA DEMOCRACIA

Rosa
Dona Clara
Retorno

"*Eu-mulher-cis-negra de pele parda-lésbica-artista-professora, eu sujeito e não objeto, nascida no Morro do Papagaio e criada na periferia de Ribeirão das Neves, em Minas Gerais. Eu-mulher-negra neta de Dona Ana e Dona Nair, ambas analfabetas e não-negras.*" (MOREIRA, 2022, p. 27).

Acima trouxe as palavras da própria Anair para apresentá-la, retiradas de sua dissertação intitulada RESISTIR, SONHAR E (SOBRE)VIVER PARA NARRAR CAMINHOS PERCORRIDOS NA CONSTRUÇÃO DE POÉTICAS TEATRAIS NEGRORREFERENCIADAS.[21]

"Tudo que escrevo é profundamente marcado pela condição de mulher negra" (EVARISTO, 2017 *apud* MOREIRA, 2022).

Essas são as primeiras palavras da introdução de sua dissertação, em seguida ela pede licença aos mais velhos e aos mais jovens e convida o seu leitor a se sentar e tomar um café e comer uma broa, alimentos esses que estavam presentes na mesa de sua defesa para todos se servirem. Em sua dissertação Anair faz investigações de poéticas

[21] Deixo aqui o link para download de sua dissertação: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/52898

artístico-pedagógicas negrorreferenciadas, dialogando com a lei 10.639/03[22] a partir de algumas vivências que teve em espaços artísticos-formativos. O modo de sua escrita, metodologia, linguagem, estética e poética é recheado de sua história, de sua família, seus ancestrais e seu bando. Anair diz que encontrou na escrevivência modos de se expressar exaltando suas origens ancestrais (MOREIRA, 2022).

Escrevivência para Anair é um modo insubmisso e resistente de colocar seu corpo e suas epistemologias no mundo. Foi com suas escrevivências que ela também criou suas imagens para o filme. Assisti aos registros de Anair em minha televisão sentado em meu sofá, a cada vídeo que passava eu ficava emocionado, alegre, surpreso, curioso, provocado e mais algumas sensações. Em seu percurso Anair traz elaborações complexas e profundas sobre si enquanto cria imagens da cidade, quase todo seu deslocamento se dá com seu carro. Seu primeiro registro ocorre dentro da sua casa, nos deixando ver aquilo que ela vê de sua janela enquanto narra: “da minha janela eu vejo um pé de manga, um pé de pitanga, um pé de chia e o céu”. No próximo plano ela posiciona a câmera no chão e podemos vê-la tentando encher o pneu furado de seu carro. Depois, vemo-la passar em frente à UFMG e mencionar a importância da universidade em sua vida. O quarto vídeo e o mais longo (3min50seg) é um dos mais belos takes que eu já vi alguém fazer: ela deixa a câmera no painel de seu carro mirando para frente e, através do para-brisa, vemos a cidade de Belo Horizonte pela perspectiva de onde seu carro aponta e percorre. O vídeo começa quando ela está chegando na área central de BH, numa rua de muito fluxo. Podemos ver carros, motos, prédios, canteiro central, pessoas na calçada e o céu que ocupa a metade horizontal de cima do plano. Após alguns segundos, sua voz, que na ocasião estava rouca, preenche

[22] Lei que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares. Disponível em https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/l10.639.htm

as imagens com suas elaborações sobre a cidade e sua vida, num tom irritado e melancólico. Ela chama a atenção para aquilo que não se vê, como o rio por baixo do asfalto sobre o qual ela está passando. Uma de suas paradas ocorre nas margens da Barragem Santa Lúcia. De longe ela filma o Morro do Papagaio, uma favela localizada na zona sul de Belo Horizonte, lugar onde nasceu e viveu até os sete anos de idade. Na primeira tentativa de gravar, ela chora de emoção e finaliza o vídeo dizendo "eu não quero fazer nada chorando, meu Deus". Na segunda tentativa, em um vídeo de quase 3 minutos, ela mostra o morro com *zoom in* e *zoom out* enquanto fala de suas avós Ana e Nair, que foram as primeiras a chegar na favela e lutaram para sobreviver.

Sua próxima parada é na praça do Papa, ponto turístico de BH que se localiza em uma parte alta da cidade, proporcionando uma vista ampla de boa parte de Belo Horizonte. Nesta praça ela grava quatro vídeos e decide performar diante da câmera. Em dois deles a câmera está apoiada em cima de uma lixeira, deixando mostrar o piso da praça e a cidade ao fundo. Anair se posiciona a alguns metros da câmera e ergue dois cartazes, cada um em um vídeo, com os dizeres:

*"Está extinta a escravidão no Brasil?"*

*"Ditadura é quando passam fazer com a classe média o que fazem com o pobre e preto na democracia"*

No quarto vídeo gravado na praça ela lança um olhar pelos pedaços de Belo Horizonte que consegue ver enquanto, por trás das câmeras, tece um fio de elaborações provocados por esse olhar "de fora" / distante da cidade.

Seus últimos vídeos são gravados novamente com a câmera no painel do carro, agora à noite. Na sua volta para casa e em total silêncio, podemos ver seu percurso quase por completo até o carro entrar pelo portão de sua garagem.

Anair predominantemente filma num certo lugar de fora, mesmo estando dentro. Ela aponta para o para-brisa para mostrar algo que está fora do carro, aponta para a favela que nasceu lá de baixo, porque entrar naquele lugar naquele momento dói muito. Do alto da praça, ela contempla uma cidade que a adoece, segundo suas próprias palavras. Seus arquivos revelam para mim que naquele dia ela queria se afastar para revelar e talvez denunciar o máximo que conseguisse o corpo/forma dessa cidade que sempre quis fazer uma imagem distorcida e simplificada de Anair. Mas como ela menciona em um dos títulos de sua dissertação: “Entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu” (RACIONAIS MC’S 2002 apud MOREIRA, 2022).

# Fer

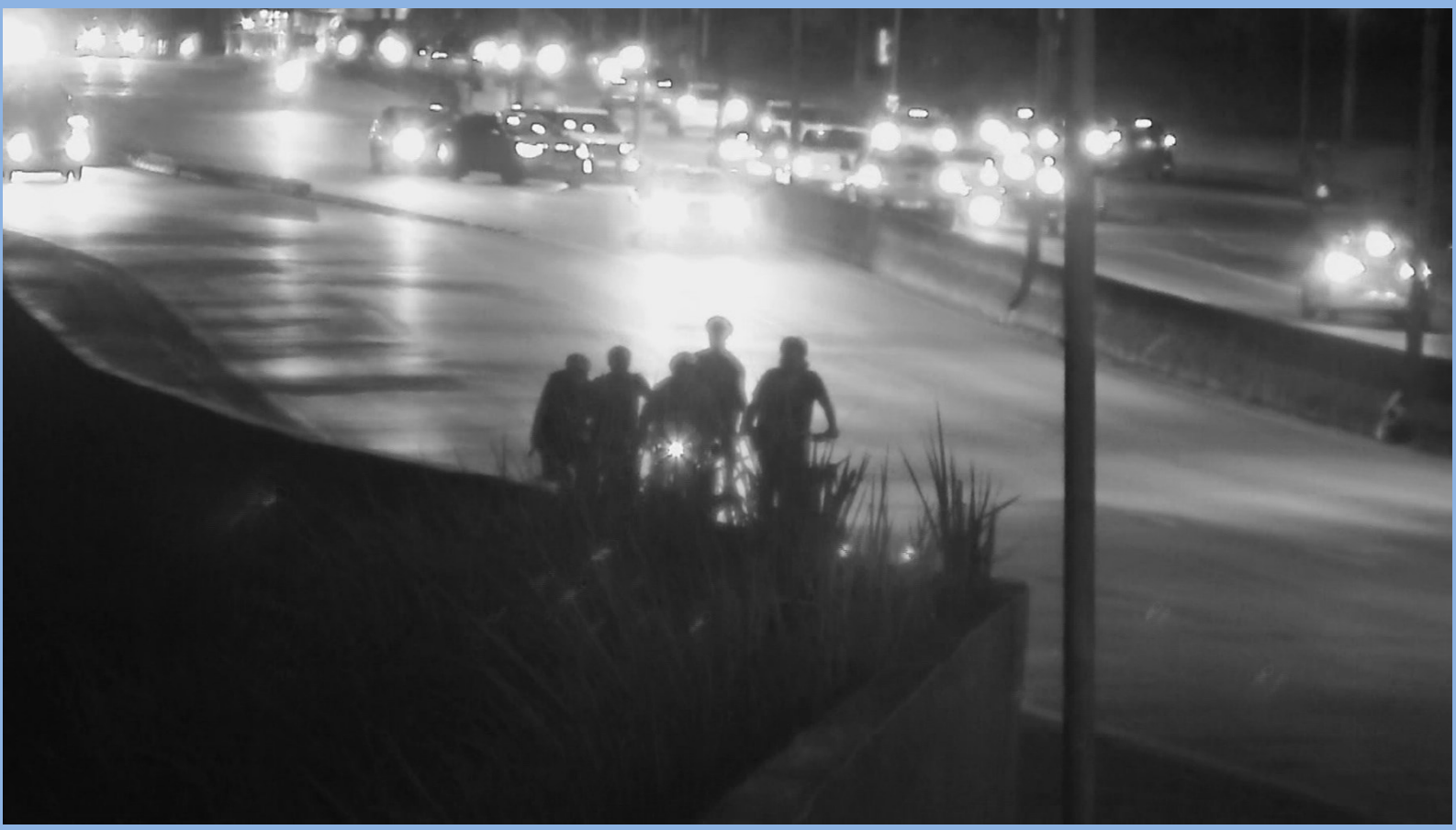
*Devolução da câmera: 02/02/23*

*Quantidade de Arquivos: 31 arquivos de vídeo*

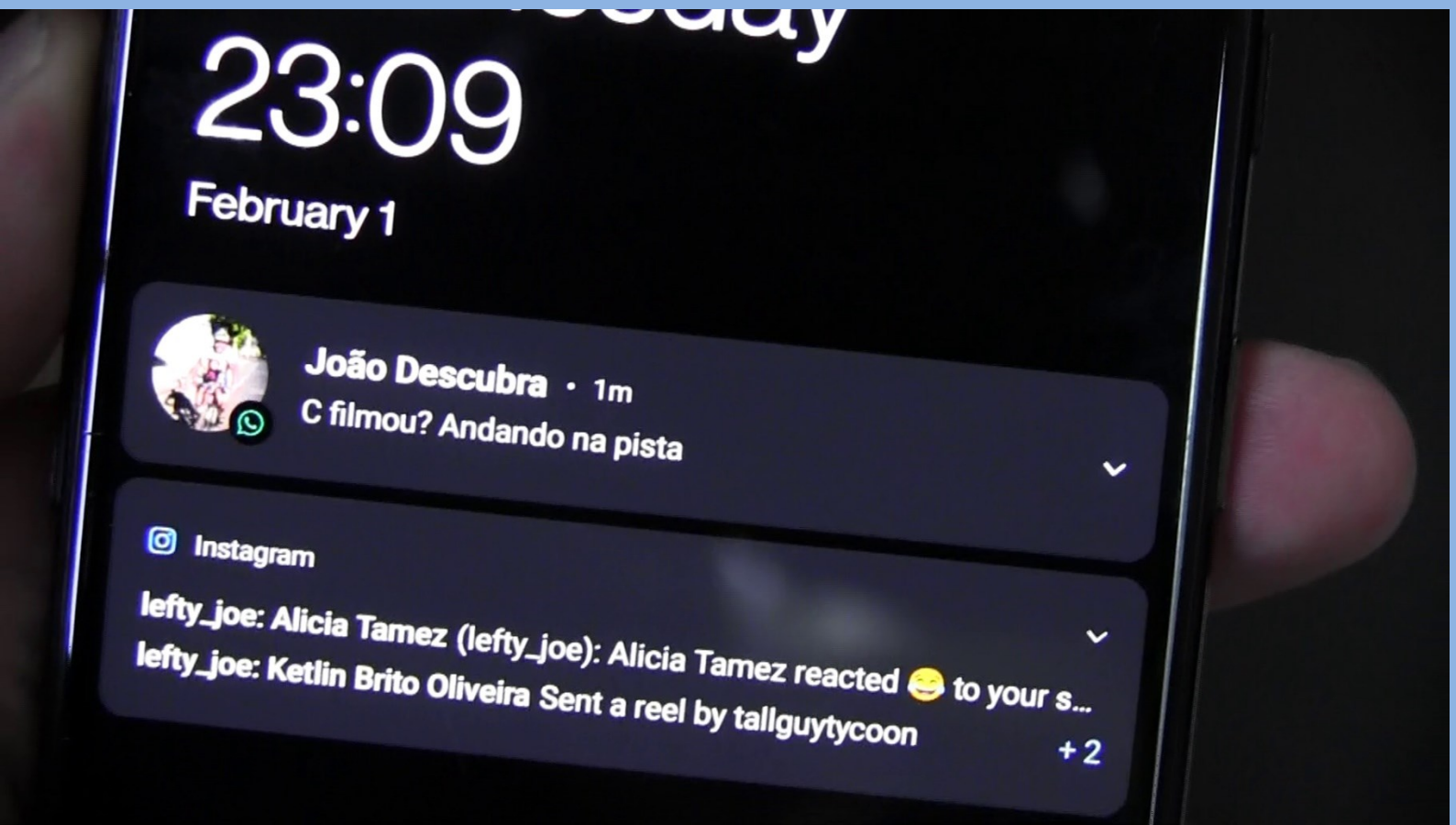
*Comprimento total: 56 minutos e 31 segundos*

*Tamanho total dos arquivos: 2,81 gigabytes*

Bruna disse que havia um colega no trabalho que poderia ser legal estar no filme e o apresentou como Fer, apelido carinhoso para Fernando. Ele trabalhava no estúdio de gravação junto com Bruna e eu o conheci apenas no dia de apresentar o dispositivo. Ele é um homem branco cis, cabelos longos e loiros e se veste num estilo que pode ser chamado de skatista ou street (rua). Descobri posteriormente que tínhamos amigos em comum pois ele também pedala.



SENSE
LAYBACK


23:09
February 1
João Descubra · 1m
C filmou? Andando na pista
Instagram
lefty_joe: Alicia Tamez (lefty_joe): Alicia Tamez reacted 😂 to your s...
lefty_joe: Ketlin Brito Oliveira Sent a reel by tallguytycoon
+2

Canon

IEF
GOVERNO DE MINAS

VITORIA

SOMA
PRÉ-ENEM E
PRÉ-MED 2023

Home fort
ATACADÃO DA CONSTRUÇÃO
PISOS e PORCELANATOS

De todos os participantes, Fer foi o que entregou arquivos com durações mais longas, algumas com 5, 6 e 7 minutos, e certamente foi o que percorreu mais ruas pelo centro de Belo Horizonte. Assim como Alê, a maioria de suas imagens foi realizada em cima da bicicleta. Fer compartilhou bastante de um dia da sua vida, começando às 19h56min, momento que ele fez questão de evidenciar no início de seu primeiro vídeo, filmando a tela do celular. Ele encontra alguns amigos de bicicleta que sobem uma avenida longa e íngreme em Belo Horizonte em direção a uma pista feita para fazer manobras com bicicletas. Ele filma seus amigos dando volta na pista, seu próprio tênis e a saída da pista em direção ao que parece ser a volta para sua casa. Fer mora no centro de Belo Horizonte, em uma avenida bastante movimentada. Suas imagens são predominantemente filmadas de cima da bicicleta, mas, ao contrário de Alê, seu percurso é calmo, brando, devagar e sem muitas intercorrências. A maior parte de suas imagens são realizadas à noite, portanto com menos carros e ruas movimentadas. Sua janta é uma pizza comprada em uma pizzaria famosa de BH (Scuela), ele filma o ato da compra e a espera. Seu almoço no dia seguinte é um hambúrguer da rede Burguer

King, onde ele também filma sua compra pelo drive-thru e a espera da entrega pela janela do estabelecimento.

Fer deixa muito evidente ter fuçado a câmera. Foi também o único que utilizou a ferramenta de “infravermelho” (como ele mesmo nomeia), que, ao toque de um botão, possibilita a filmagem em cores preto e branco, em alguns de seus vídeos ele fez essa transição de cores para o preto e branco sem corte na imagem.

Em sua última imagem, ele posiciona a câmera na janela de sua sala em direção a alguns prédios do centro e a deixa parada observando a noite. Em um certo momento ele balança a câmera e diz o seguinte:

“essa bateria não acaba nunca, mano!”

Ao ouvir essa frase desconfiei que havia acontecido um certo equívoco quanto ao entendimento do dispositivo. Eu e Bruna dissemos a todos os participantes que eles tinham 24 horas para filmar e apenas uma bateria de duração. Ao que parece, Fer entendeu que ele tinha que acabar com a carga da bateria em 24 horas de filmagens. Talvez por isso seus arquivos ficaram com a maior duração de todos os participantes. Talvez por isso também que em suas imagens há pouca ou nenhuma urgência para filmar. Fer estava verdadeiramente gastando energia com a câmera, suas primeiras imagens têm um olhar entusiasmado com seus amigos da bike, com a pista de bicicleta, com as funcionalidades da câmera, com situações na rua. Com o passar do tempo os vídeos vão ficando mais longos, provavelmente no intuito de gastar bateria de forma mais rápida.

De todos os vídeos brutos assistidos de todos os participantes, o do Fer foi o mais exaustivo, justamente por serem longos e contemplativos, inclusive em suas imagens

Bruna sentiu um mal estar de labirintite por ver a câmera se movimentando e andando quilômetros sobre a bicicleta. A imagem de Fer não foi pior ou melhor, inclusive utilizamos várias delas no filme, ela foi importante para nos dar indicativos concretos de que o dispositivo efetivamente afetou o ritmo das imagens e a relação dos participantes com a câmera. É uma coexistência do descontrole da criação das imagens com uma certa organização do dispositivo que não necessariamente é uma regra, mas se fez presente neste processo.

# Labibe

*Devolução da câmera: 31/01/23*

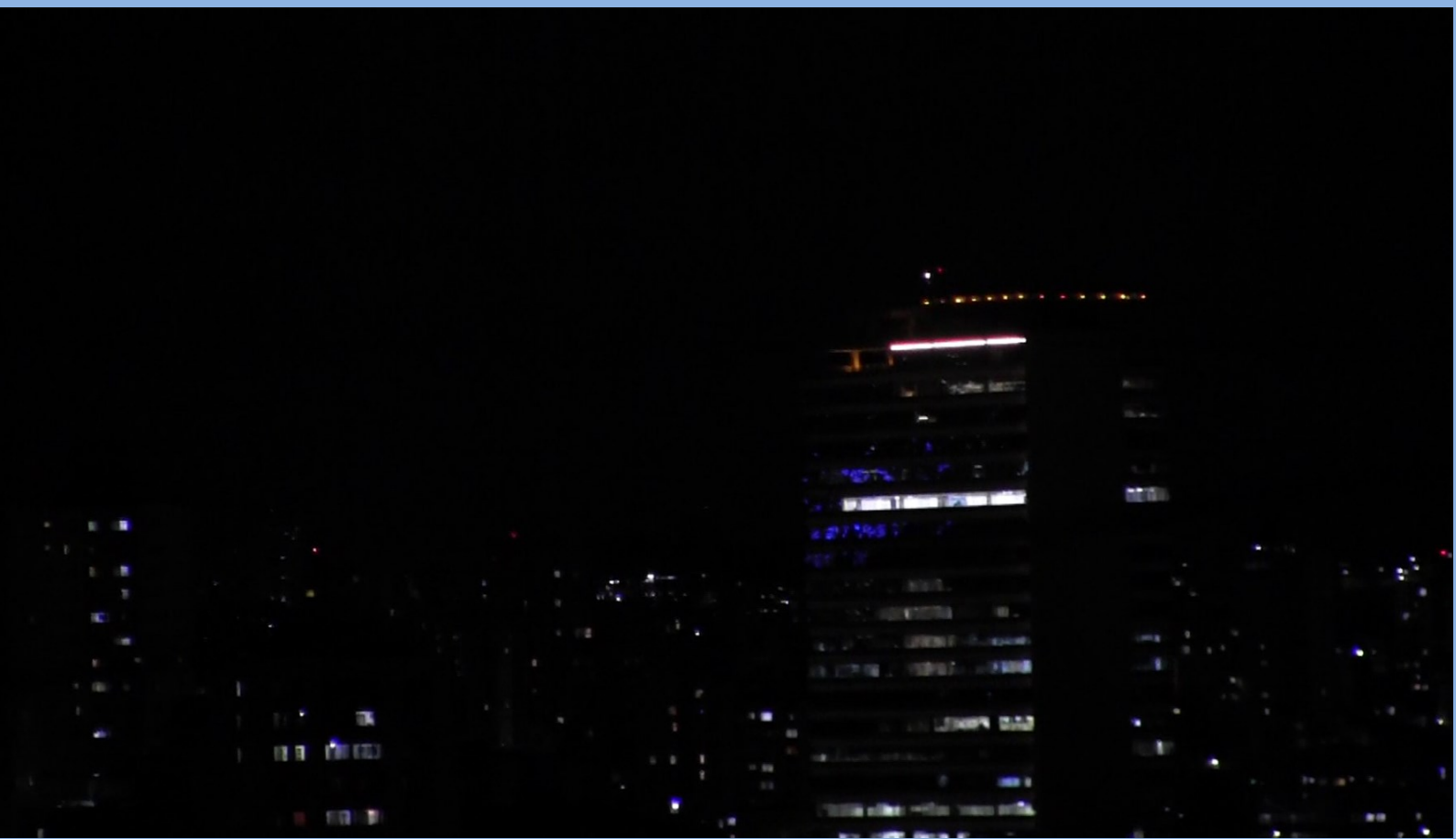
*Quantidade de Arquivos: 32 arquivos de vídeo*

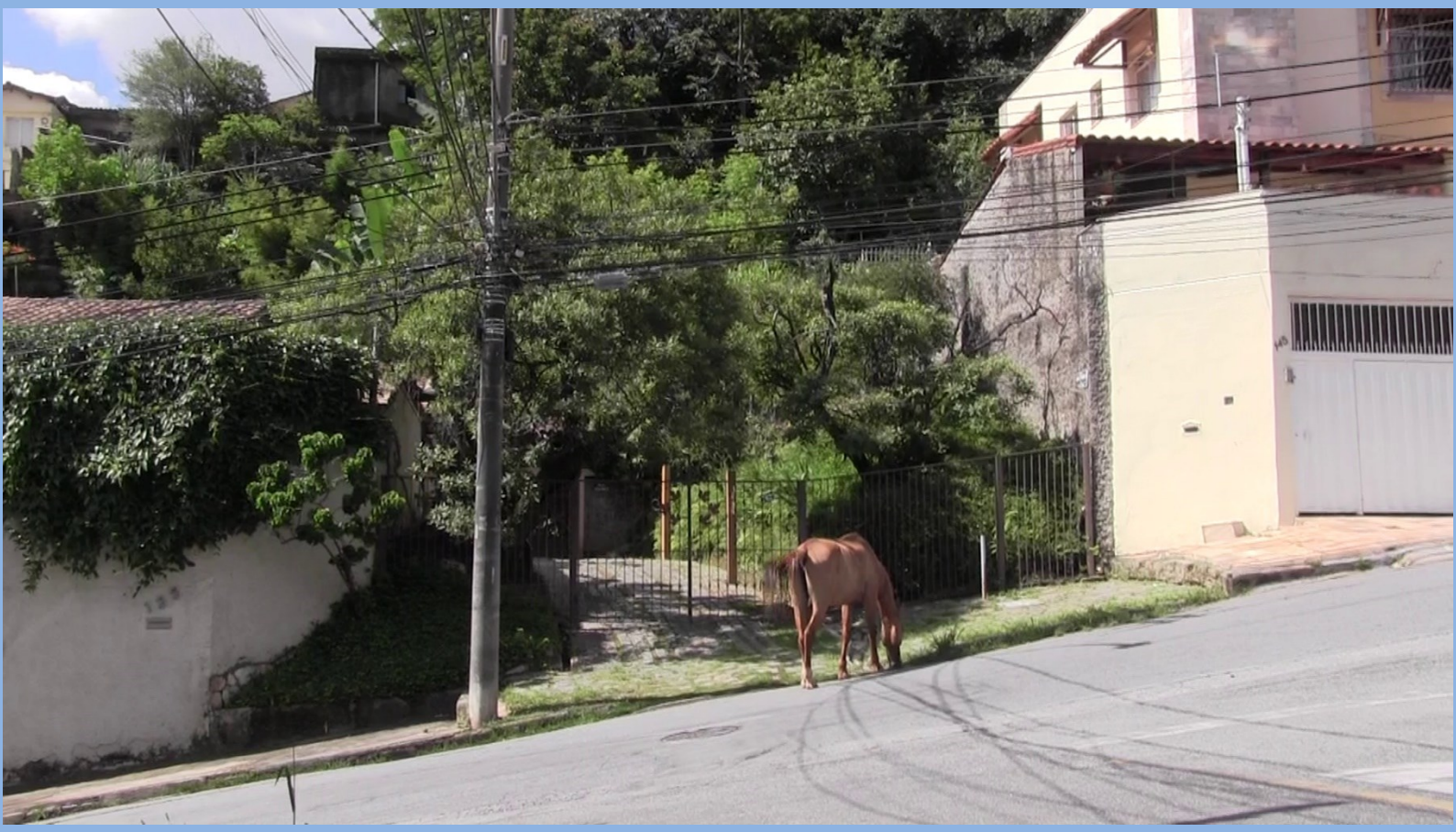
*Comprimento total: 13 minutos e 21 segundos*

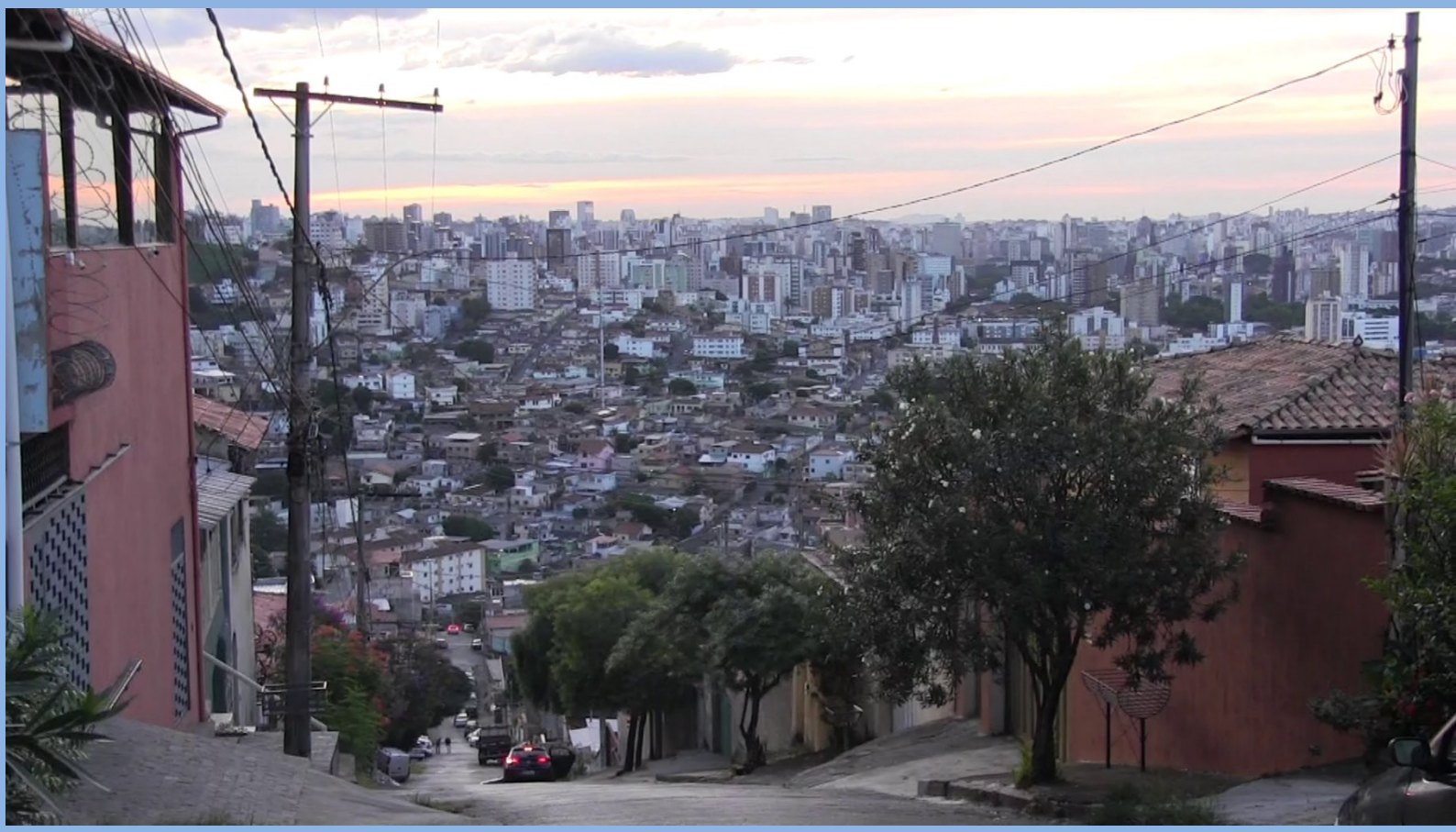
*Tamanho total dos arquivos: 642 megabytes*

Labibe é uma querida que conheci nas gravações de uma série na qual ela participava como assistente de produção. Desde então a gente se esbarra às vezes pela cidade e já fui em sua casa tomar cerveja e ela na minha. Labibe também veio do interior de Minas para morar em BH, se formou em cinema e participou de diversas produções, sobretudo em Belo Horizonte, como assistente de produção, assistente de direção, direção de arte, fotografia e direção. A última notícia que tenho dela é que está na p

rodução do seu primeiro longa-metragem como diretora. Sugeri o nome de Labibe porque admiro seu trabalho, sua pessoa e principalmente porque ela tem experiência no cinema. Eu e Bruna pensamos que ter uma pessoa que trabalha com cinema poderia ser interessante ao filme na medida em que ela poderia trazer em seu olhar seu repertório de criação audiovisual.







> "O Território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência." (SANTOS, 2009, p. 07).

Um rolê pelo bairro. Esse é um comentário pertinente para falar das imagens de Labibe. O conjunto de vídeos que ela produziu constituem um passeio pelas ruas mais ou menos próximas de sua casa. Seus vídeos parecem querer nos mostrar pequenos apontamentos como se fossem destaques de um marca texto em meio a uma certa imensidão de casas em seu bairro e prédios da cidade que percebemos em alguns horizontes registrados: A lua; um prédio iluminado bem longe de seu bairro; a palavra PARE escrita em uma rua; uma casa em ruínas; um pequeno pixo na fachada da casa em ruínas; um cavalo em uma esquina; um carro de polícia rondando as ruas do bairro; um homem que corre em frente a este carro para atravessar a rua; o horizonte da cidade em perspectivas diferentes à medida que ela sobe um grande morro; um grande bosque tão grande quanto o próprio bairro com bastante área verde; uma fronteira muito bem delimitada verticalmente entre a área verde e uma favela; uma flor dente-de-leão em primeiríssimo plano; um funk fora do quadro; uma área de convivência com mesa e cadeiras feitas de troncos de árvore.

Labibe registra seu território, ou, se for arriscado afirmar que o território é seu, ela registra um território conhecido. Com mais ou menos intimidade ela conhece esse território onde "desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas" (SANTOS, 2009, p. 07). Ao assistir as imagens conosco ela comenta sobre uma imagem em que é possível ouvir um som vindo de fora do quadro: "toda vez que eu passo nessa rua o vizinho de baixo tá com a música muito alta, ele tá sempre na porta da casa dele, sem camisa".

Labibe foi a única que decidiu captar imagens mais caseiras, por assim dizer, imagens próximas de sua casa. Ela nos revelou que gostaria de ter ido para outros lugares marcantes para ela na cidade, mas que não conseguiu e que, ao assistir as imagens do cavalo, que tranquilamente caminha e se alimenta no asfalto, ela percebeu que poderia ter alguma narrativa ao caminhar pelo bairro.

Das imagens de Labibe eu proponho uma aproximação com as imagens da produtora mineira Filmes de Plástico[23], especialmente o filme Fantasmas.[24] A Filmes de Plástico é uma importante e renomada produtora da cidade de Contagem, a maioria de seus filmes foram dirigidos pelos cineastas Gabriel Martins, Maurilio Martins e André Novaes de Oliveira. Suas obras são marcadas pela presença forte das cidades de Contagem e Belo Horizonte, pela atuação de não-atores, por personagens predominantemente negros e por retratar a periferia contagense e belo horizontina de uma forma respeitosa e singular na linguagem dos cineastas. No filme Fantasmas:

> Dois amigos dialogam sobre a vida, sobre os débitos, sobre a rua, sobre futebol, assuntos do cotidiano, enquanto a imagem se ocupa de registrar a movimentação de uma rua periférica em frente a um posto de gasolina à noite. Ônibus, carros, bicicletas, motos e pessoas passam mantendo uma vida cotidiana nos 11 minutos de registro. (LIMA, 2010, p. 82)[25].

Assim como em Fantasma, em que o espectador vai acompanhando um fragmento do cotidiano daquele bairro, as imagens de Labibe também nos mostram pedaços de seu

---

[23] Para mais informações acessar https://www.filmesdeplastico.com.br/a-produtora/

[24] Curta realizado pela Filmes de Plástico que pode ser assistido aqui: https://youtu.be/pEaejXwnAQI?si=QTIkcyFMrQzEdODR

[25] Recomendo a leitura da análise fílmica do filme *Fantasmas* escrita por Marise da Silva Urbano Lima no artigo intitulado "O mundo não é para contemplar. É para escutar" - uma análise fílmica do curta-metragem *Fantasmas* (2010). Disponível no link http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/viewFile/3335/3230

território. Em ambas as situações a presença do que está "fora de quadro"[26] é essencial para apreendermos mais sobre a narrativa. No caso de *Fantasmas*, além dos sons da rua um pouco mais distantes, existem dois personagens que estão ao lado da câmera, mas fora de quadro, conversando sobre seus cotidianos, e o que pode parecer irrelevante na conversa, por ser da ordem do mais ordinário, na verdade é o que existe de mais rico para pensar a psicologia dos personagens, suas visões de mundo, a relação com a periferia, com o passado e o futuro, o nível de intimidade entre eles, suas reações distintas sobre um mesmo acontecimento.

Nas imagens de Labibe, o que está fora de quadro também é essencial para compreendermos a grandeza e amplitude de suas imagens. A grande diferença é que Labibe foi a única dos seis participantes que não emitiu nenhuma palavra em todos os vídeos, o que se ouve nas imagens é somente a paisagem sonora de seu bairro, o senhor sem camisa que ouve música alta, um certo silêncio em que pode se escutar os ruídos indefinidos presentes no bairro, uma cigarra cantando, pessoas bem longe conversando, barulhos de motor de poucos carros que transitam pelo bairro, o som do cavalo mastigando um mato, cachorro latindo, um funk proibidão.

Em sua análise sobre Fantasma, Marise da Silva Urbano Lima comenta que

> o diálogo entre os dois demonstra uma relação de conhecimento do bairro, um traço marcante do convívio na periferia [...] o espectador é convidado a observar o cotidiano. Uma relação comum da vida, com diálogo e observação da rua e resolução de questões individuais (2010).

[26] Termo utilizado no cinema para definir tudo aquilo que está fora do campo de visão registrado pela lente da câmera, tudo que está fora do quadro, mas de certa forma adjacente ao que estamos vendo, como um som de um rádio ao fundo, o restante do espaço de uma cozinha não captado pela câmera.

Esse comentário pode incidir também sobre as imagens de Labibe, que, ao transitar por um território conhecido, revela, através da câmera, uma paisagem dentro e fora do quadro que provoca e convida também o espectador a observar a seu modo. Ao mostrar o filme para algumas pessoas em momentos distintos elas destacaram com euforia a cena do cavalo, por reconhecerem a rua em que se deu, mas não fizeram o mesmo sobre outras imagens do centro de Belo Horizonte. Certamente, elas podem ter se identificado pelas ruas do centro, mas uma rua da periferia menos conhecida lhes despertou uma identificação forte ao ponto de apontarem o lugar e nomeá-lo.

De modo geral as imagens dos outros cinco participantes de lugares super conhecidos pelos belo horizontinos do centro da cidade trazem uma intimidade e identificação distinta das imagens de Labibe. Em ambas existe uma multiplicidade infinita de afetações, mas parece que as imagens do centro trazem consigo a super exposição de milhares de pessoas que passam por esses territórios, uma certa impessoalidade, trazem os incômodos e contradições de grandes centros urbanos habitados diariamente por milhões de pessoas, ao passo que as imagens de Labibe trazem pra tela afetações de uma periferia que parece menos nociva à própria autora das imagens. O território por onde Labibe faz seu rolê se expressa com alguma calmaria em meio ao caos. Talvez dê mais vontade de estar perto do cavalo no cruzamento do que em meio aos ônibus de avenidas movimentadas. *Aquilo ali é um caos* teria esse título se o filme fosse feito somente com as imagens de Labibe?

# Milô

*Devolução da câmera: 29/01/23*

*Quantidade de Arquivos: 43 arquivos de vídeo*

*Comprimento total: 25 minutos e 22 segundos*

*Tamanho total dos arquivos: 1,16 gigabytes*

Milô é um querido amigo que conheço há quase 3 anos, ele é bacharel em Educação Física e, paralelamente, faz formação em circo, além de dançar pole dance. Ele veio do interior de Minas e mora há alguns anos em Belo Horizonte. Milô é um homem trans, branco e tem 31 anos de idade. O convite para fazer o filme foi tranquilo, ele o aceitou prontamente. No dia em que entreguei a câmera para Milô fazer seus registros cheguei em casa e me senti motivado a escrever algo em meu caderno de processo:

## Sair de casa e encontrar o Milô[27]

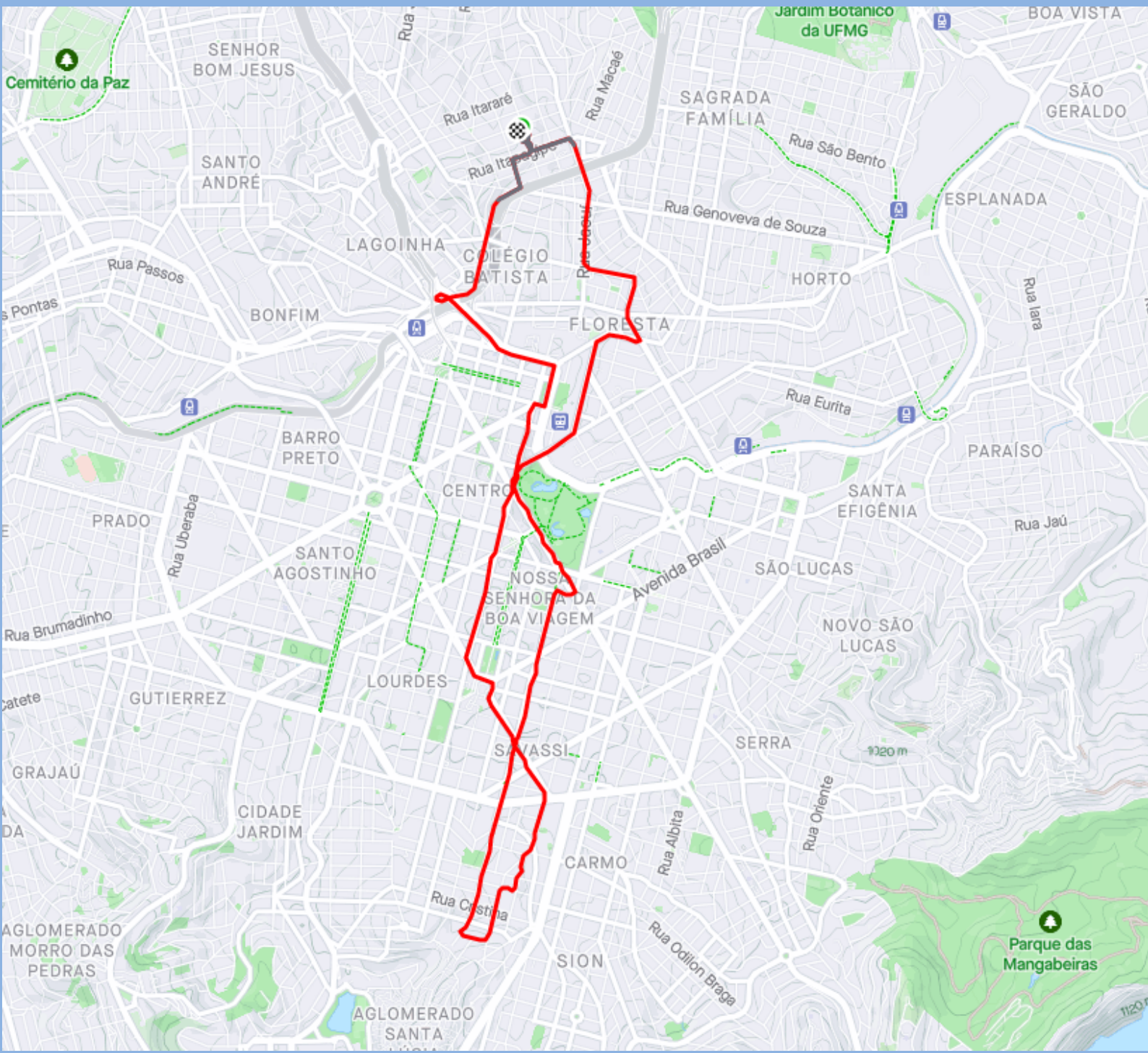



Figura 03 – Mapa do registro do meu percurso de bike até a casa de Milô

[27] Relato escrito em minhas anotações ao longo do processo.

Acordo, um solzinho quente e necessário, enrolo a filmadora em várias toalhas, coloco no alforge da bike e sigo em direção à casa do Milô.

Vou subindo os morros até chegar na casa dele que é bem mais alta de onde eu moro. Transpiro, transpiro muito, ele mora na zona sul, eu saio da zona nordeste da cidade e vou em sua direção. A cada quilômetro a arquitetura vai mudando, as cores dos prédios e das pessoas, quanto mais alto, mais senhores e senhoras brancos passeando com seus cachorrinhos brancos eu encontro na rua, na bike levo minha caixinha de som JBL, tocando funk e rap. Recebo olhares de estranhamento, de hostilidade, os mesmos olhares de quando vou em lojas ou restaurantes caros onde a burguesia belo horizontina frequenta. Na caixa de som, os versos de Djonga dão um tom pungente e melancólico para o percurso: “e parece que liberaram o preconceito, pelo menos antigamente esses cuzao era discreto”.

Chego na casa de Milô, bato a campainha em uma casa imponente e bonita ao mesmo tempo. Dou um abraço nele, entrego a câmera, com dificuldade de tirá-la em meio a tantos panos. Entrego também um GPS portátil e explico a proposta dele levar o GPS consigo durante essas 24 horas para mapearmos seus percursos e pensar depois como isso dialoga com as imagens.

Peço um copo d'água, aperto play na caixinha e sigo descendo os morros em direção ao centro. Em alta velocidade passo pelas ruas vazias e sinais abertos sentindo o vento na cara e a sensação incrível de perceber a cidade dali. Penso comigo: então é assim que se faz pesquisa? Sentindo o vento na cara e percebendo a mim mesmo: quando virar, quando frear, quando olhar pra trás?

Chego em casa, mal vejo a hora de ver as imagens daqui a 24 horas. Dessa vez pensei em um acolhimento, um café da manhã com Milô regado a fofoca, pão de queijo, café preto e uma conversa sincera e afetuosa sobre seu percurso.

No dia em que entreguei a câmera para Milô, ele me disse da intenção de usá-la no dia da caminhada da visibilidade trans de BH. Eu respondi que poderiam surgir muitas imagens potentes, mas o alertei dizendo para ele pensar na gravação mais como esse registro das coisas que o afetam e que era pra tomar cuidado pra acabar não virando uma cobertura jornalística do evento. Despedi-me dele e dias depois quando observei suas imagens percebi que meu alerta tinha surgido um efeito. Suas imagens durante a caminhada, em grande maioria, apontavam para cima nos topos dos prédios ou para o chão, raramente se vê imagens no horizonte de seus olhos, não se vê rostos, falas das lideranças no caminhão de som, nem mesmo alguma dança de corpo inteiro de alguma pessoa. Ele estava no meio de uma multidão, ainda assim quase não se vê rostos de pessoas em seus registros, me dei conta que meu alerta foi dito para imagens que eu faria. Era eu novamente querendo fazer o filme com as imagens que eu idealizei.

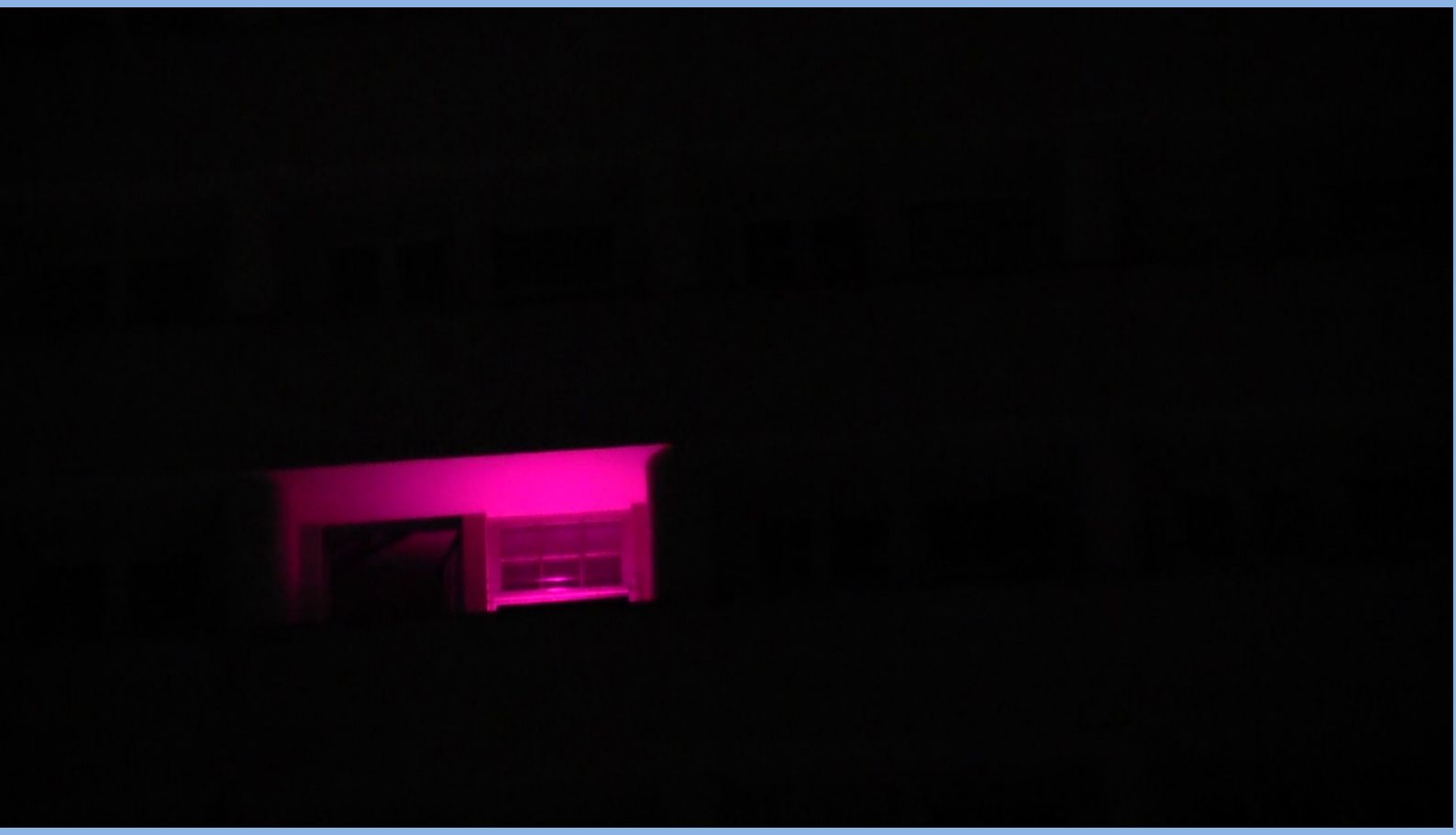
COSENZA
Usuflex
2 SUÍTES 65
BDA

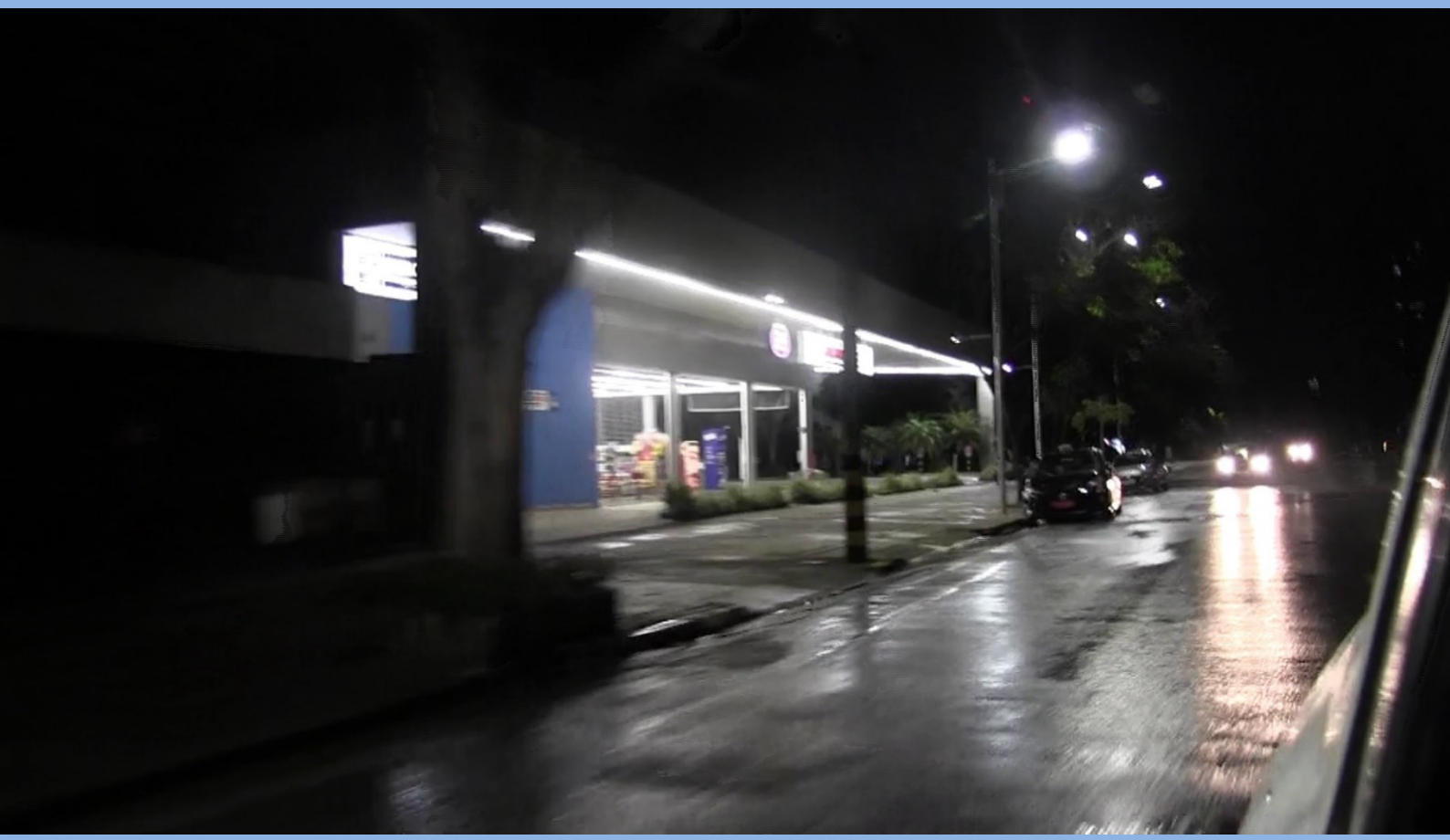
PROIBIDO
VIRAR A
DIREITA

FOTO
NA HORA
FOTO
@anna.viiu

Yury Bessa
99981-6846
Deus e Fiel
Minas Cap
Yury Bessa

Praça
Sete





LOJAS DISPONÍVEIS
PARA LOCAÇÃO
TODA DIA

Durante o processo, descobri que Milô é um fotógrafo amador, foi assim que ele se nomeou quando Labibe o perguntou sobre ter tido experiência com fotografia anteriormente. Vale mencionar que, após todos terem entregado suas imagens, nós organizamos uma tarde para assisti-las juntos, na ocasião estavam presentes eu, Bruna, Labibe, Milô e Tatá.

Ele me revelou que no passado tinha uma câmera e fazia experimentações com ela. Labibe, no encontro para assistir às imagens, relacionou a fotografia com aquelas imagens de Milô, segundo ela, o que lhe chamou a atenção foi um cuidado com a estética das imagens e que ficou muito evidente a profundidade de campo[28] e os enquadramentos.

Milô sugeriu uma data para que eu lhe entregasse a câmera, ele queria fazer os registros no dia da Caminhada da Visibilidade Trans em BH, aconteceu numa tarde de domingo ensolarado. Suas imagens começam já dentro de um carro mostrando trechos de seu percurso até chegar à Praça Sete, no coração de Belo Horizonte. Não há nada nas imagens que dão a entender que ele está especificamente no evento citado. Milô faz muitas imagens do céu, dos topos dos prédios e suas fachadas. Durante a caminhada ele filma ligeiramente o trio elétrico com integrantes e organizadores da caminhada, filma as pernas das pessoas com a câmera perto do chão e por fim o que parece ser a dispersão da caminhada no viaduto Santa Tereza. Seu percurso segue por baixo do viaduto, filmando as costas de seus amigos e seu namorado atravessando ruas e conversando entre si - eles sabem que estão sendo filmados.

[28] Termo utilizado na fotografia e no cinema que diz respeito ao aspecto da nitidez/ foco dos elementos fotografados, quanto mais elementos estão em foco maior a profundidade de campo, quanto menos elementos são focados, menor a profundidade de campo

O grupo de imagens seguinte os mostra chegando a um evento de batalha de rap chamado Clandestina 031[29], realizado às noites de domingo. Milô praticamente não filmou nenhum rosto durante a caminhada anterior, mas no evento da batalha se sentiu à vontade para filmar planos gerais das pessoas e algumas batalhas específicas entre alguns Mc's. Suas últimas imagens mostram uma avenida vazia com asfalto molhado, ele parece estar esperando seu uber chegar, as próximas imagens são novamente da rua vista de dentro do carro, agora à noite.

Ir na caminhada, curtir a batalha de Mc's e voltar para casa, esse é o resumo parcial de seu domingo.

Eu concordo com Labibe, as imagens de Milô parecem exprimir alguma linguagem fotográfica intencional.

Em junho de 2022 comemorei meu aniversário com uma pequena viagem à cidade do Rio de Janeiro. Choveu o fim de semana todo, o que me obrigou a deixar o mar de lado e explorar mais as ruas e estabelecimentos do Rio. Num desses rolês fui até o Museu de Arte Moderna (MAM). Na ocasião estava acontecendo a exposição *Terra em tempos: fotografias do Brasil*[30], em um de seus textos curatoriais uma frase me provocou ao ponto de eu querer citá-la dois anos depois aqui neste texto: "Podemos perceber a fotografia como parte constituinte do que a escritora Susan Sontag define como uma 'gramática', uma 'ética do ver'" (2022). As citações do texto da exposição estão no livro *Sobre fotografia* (1977).

> Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. (SONTAG, 2004, p. 13)

---

[29] Evento que acontece semanalmente aos domingos embaixo do Viaduto Santa Tereza. Para mais informações acessar https://www.instagram.com/clandestina031bh/

[30] Para mais informações sobre a exposição acessar https://mam.rio/programacao/terra-em-tempos/

Na exposição eu pude apreciar fotografias feitas desde 1860 até os tempos mais recentes, o que me oportunizou ver diferentes "gramáticas", ou seja, técnicas, linguagens, texturas e tipos de fotografias, mas sobretudo a expressão da autoralidade singular de cada fotógrafo e fotógrafa ao longo de mais de 150 anos.

> Na medida em que a fotografia é (ou deveria ser) sobre o mundo, o fotógrafo conta pouco, mas na medida em que é o instrumento de uma subjetividade questionadora e intrépida, o fotógrafo é tudo. (SONTAG, 2004, p. 70)

Quando Labibe perguntou se Milô era fotógrafo, ele titubeou e respondeu:

- "não, em um nível muito amador"

De forma brilhante e sensível Labibe o interrompeu dizendo:

- É! Amador não significa que não é! É!"

Labibe e Susan Sontag estão apontando para o mesmo sujeito da oração: o fotógrafo. Se as imagens de Milô contêm profundidade de campo trabalhada; *zoom in* e *zoom out*; foco e desfoque; plano sequência; enquadramento minuciosamente pensado ou qualquer utilização de técnicas, tem menos a ver com a técnica em si e muito mais a ver com sua subjetividade presente nas 24 fotografias por segundo. Talvez por ser amador, Milô está livre de todo e qualquer compromisso com uma "boa fotografia", nesse sentido não importa muito se o plano de várias pernas andando pela rua vai ser bom ou não, importa que, no presente da caminhada, ele pensou que poderia filmar as pernas (sejam lá quais foram suas motivações para isso) e é nessa imagem que vemos um pouco de sua subjetividade e a ética de sua visão.

# Tatá

*Devolução da câmera: 27/01/23*

*Quantidade de Arquivos: 16 arquivos de vídeo*

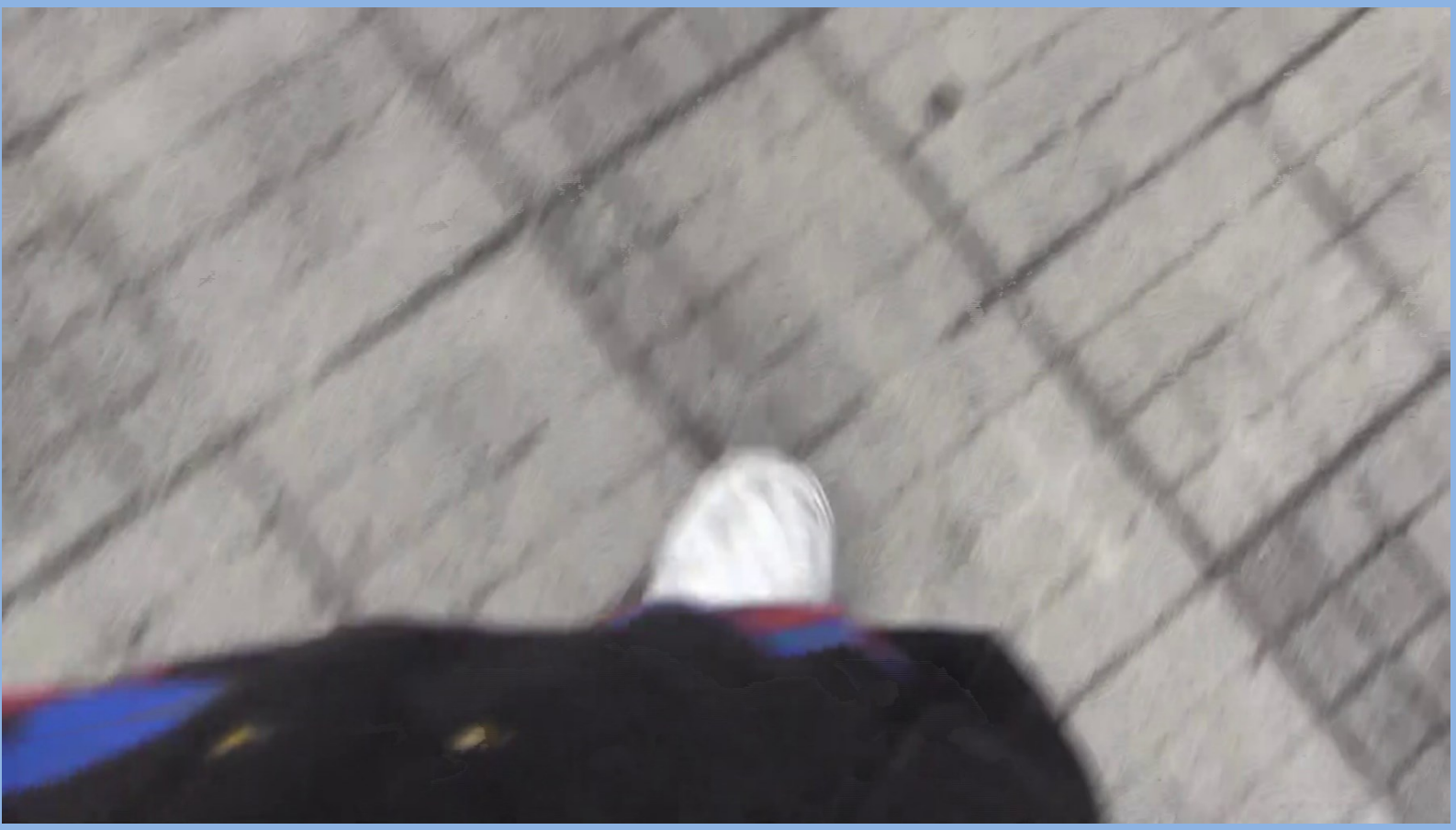
*Comprimento total: 15 minutos e 16 segundos*

*Tamanho total dos arquivos: 781 megabytes*

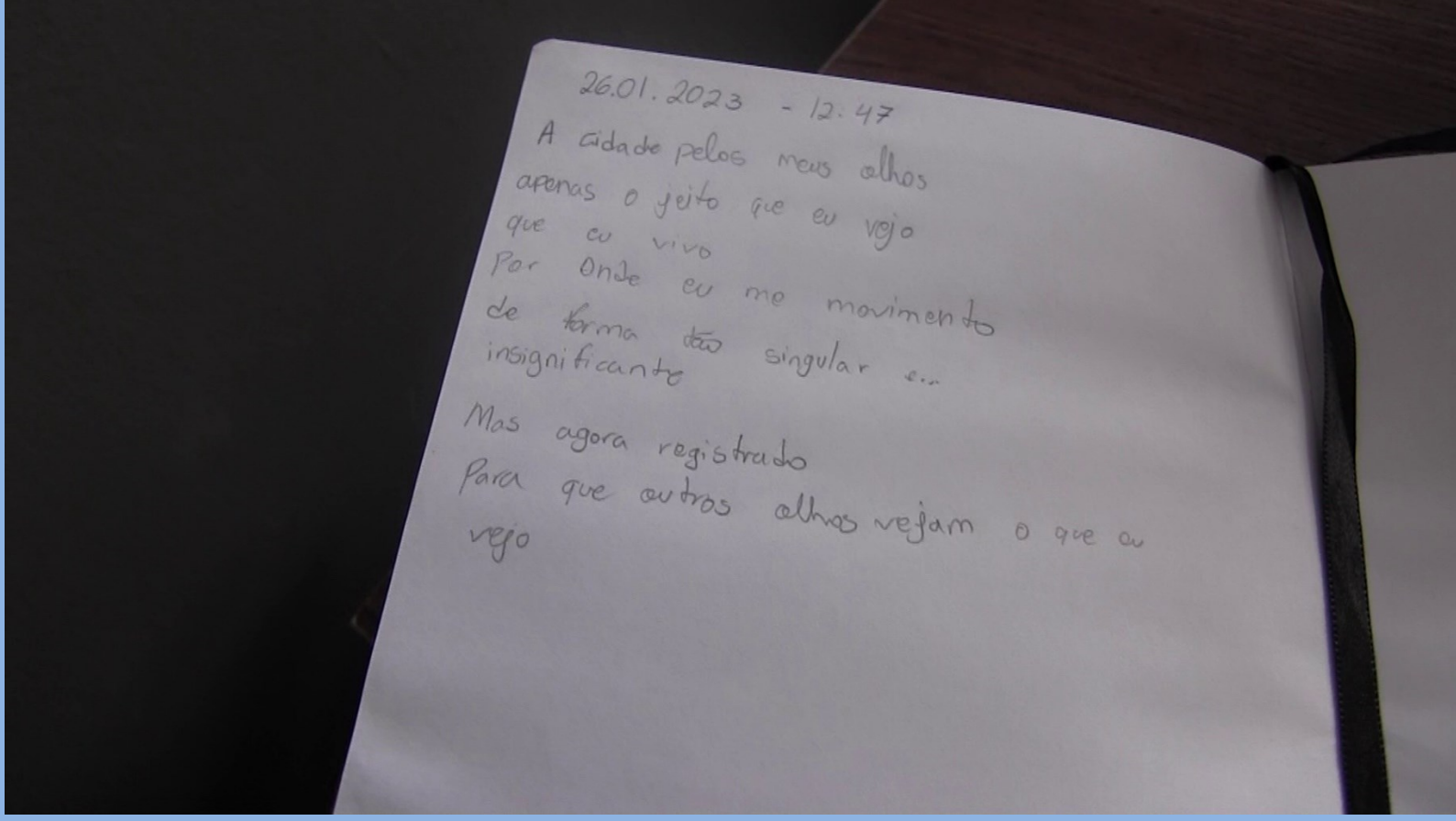
Embora tenhamos tentado diversificar e ampliar a faixa etária dos participantes, quase todos têm idade entre 25 e 35 anos, com exceção da Thaís, que é uma conhecida da Bruna e me foi apresentada como Tatá. Ela tinha 19 anos quando fez as imagens, mora em Nova Lima (cidade vizinha de BH) e trabalha e estuda em Belo Horizonte.

BELO
HORIZONTE
SURPREENDENTE
VOLTE SEMPRE
COME AGAIN
REGRESE SIEMPRE

Ponto de embarque
Mackenzie
Esporte Clube
Rua Viçosa
Academia Body
Shape
Rua São Romão
Terminando uma
viagem nas redondezas



QOB-9356
MANOBRISTA
ESTACIONAMENTO EXCLUSIVO
PARA CLIENTES
Carbel




Tatá foi a participante que trouxe vídeos mais curtos, dos seus 16 arquivos que ao total somam 15 minutos, um tem a duração de 06 min e 37 seg. Todavia esse vídeo foi gravado involuntariamente. Nele podemos ver os 6 primeiros segundos da câmera em sua mão que tampa a lente e guarda o equipamento dentro de sua bolsa. Nos mais de 6 minutos restantes se vê uma tela preta e o som de um ônibus em movimento pela cidade. Esse vídeo específico nos instigou, pois nele temos a possibilidade de exercitar uma escuta sensível e atenta a alguns sons da cidade sem a hierarquia da imagem sobreposta.

Dos 15 arquivos restantes, a média de minutagem entre eles é de 35 segundos em cada vídeo e poucos deles ultrapassam 1 minuto de duração. Na exibição dos arquivos brutos perguntamos à Tatá o motivo de os vídeos não terem uma duração maior. Sua resposta veio ao encontro de uma desconfiança nossa. Ela disse:

- Tatá: Eu não produzo filmes, o que eu gravo na minha vida são stories[31].

[31] Vídeos de curta duração gravados geralmente na vertical e publicados por qualquer perfil em redes sociais como Instagram, Tik Tok, Kawai, Youtube e Facebook. Este tipo de vídeo ficou muito popular entre usuários do mundo todo a partir de 2016.

Talvez por ser a mais nova, seja a mais letrada no mundo das redes sociais que atualmente circulam vídeos de curta duração em massa. Como ela mesma disse, seu repertório passa por vídeos curtos, geralmente gravados entre 15 segundos e 1 minuto. Praticamente todos os vídeos realizados pela Tatá foram gravados dentro de algum lugar, principalmente automóveis filmando pela janela, mas também dentro de sua sala de trabalho, dentro do prédio esperando sua psicóloga e dentro do ônibus. As raras vezes que filma estando na calçada é em momentos curtíssimos de deslocamento do uber até a portaria de um prédio. Tatá está sempre dentro de um lugar e a cidade "lá fora". Talvez por morar em outra cidade não estivesse segura de andar pelas ruas com a câmera na mão, talvez por ser mais nova, por ser mulher, por ser tímida.

De todas as suas imagens uma sequência de três vídeos foi o que mais nos chamou a atenção. Dentro do carro de sua mãe no banco do carona, Tatá reveza entre filmar pela janela ao seu lado e pelo para-brisa, está um dia chuvoso e este é o motivo pelo qual sua mãe a busca para voltar para casa. Elas andam poucas ruas até chegar na avenida Nossa Senhora do Carmo[32], uma avenida extensa que conecta o centro-sul de Belo Horizonte e a saída principal para o estado do Rio de Janeiro. Nossa Senhora do Carmo é uma subida extensa e contínua com alto fluxo de veículos. Tatá em momento algum grava o rosto ou qualquer parte do corpo de sua mãe, entretanto o som do diálogo entre as duas não passa despercebido pela captação da câmera e enquanto o horizonte da cidade passa pelo enquadramento, podemos ouvir ao fundo:

[32] https://maps.app.goo.gl/dQQUbRWidnwE9fM46

Vídeo 01

Mãe de Tatá: Me sinto exausta, então isso pra mim é muito difícil

Tatá: Entendi

Mãe de Tatá: Mas ok né? Tenho que me adaptar, mas tá mais difícil do que deveria

Tatá: É.

Mãe da Tatá: Cê contou pra tia Lu que cê tá trabalhando lá na Casa? No dia do lanche lá

Tatá: Não, eu esqueci.

Vídeo 02

Mãe de Tatá: Aí essa semana como eu tava viajando, passou pra quinta

Tatá: Entendi.

Mãe de Tatá: Amanhã nós vamo buscar o Newton e a Beth

Tatá: Que horas eles chegam? Eu fiquei de perguntar isso

Mãe de Tatá: Na hora do almoço, aí a gente vai almoçar lá na casa da tia Maira

Tatá: Hunrun...

Mãe de Tatá: Cê não consegue ir não, né?

Tatá: Não. Na casa da tia Maira é longe pra ir almoçar e voltar

Mãe de Tatá: É.

Tatá: Se fosse um tiquin mais pra baixo até dava. Mas tudo bem, eles vão ficar lá em casa, não vão?

Mãe de Tatá: Vão, vão.

Vídeo 03

Mãe de Tatá: Feliz com você, né? De ter conseguido arrumar, né? Que você arrumou.

Tatá: É.

Mãe de Tatá: Mas... aí voltaram as atividades e você parou de novo. Queria saber o que eu posso fazer pra te auxiliar, porque quando a gente organiza as nossas coisas, a gente vai se organizando por dentro também, sabe? Então é de um lado e de outro assim.

Tatá: Hunrum

Mãe de Tatá: E as coisas funcionam melhor. Não tem como viver naquele caos, *aquilo ali é um caos.* É, eu posso te ajudar de alguma forma? Posso entrar lá pra dentro do seu quarto e te auxiliar de alguma forma? Ou você mesma que tem que fazer?

Tatá: Mãe, eu acho que sou eu que tenho que fazer. Porque sinceramente? Toda vez que você fala pra eu fazer, dá menos vontade de fazer

Mãe de Tatá: Risos

Tatá: Então, se você puder só fechar a porta do meu quarto pra não te incomodar e não falar sobre, vai ser melhor

Mãe de Tatá: Então, é... eu... não consigo não falar sobre, porque é sobre a minha ca (corte da câmera)

Esse diálogo cheio de tensão pode nos dizer algumas coisas. Dentro de um carro cabem muitas elaborações sobre a vida e o cenário da cidade pode contribuir nos pensamentos. O modo como a mãe aborda sua filha dentro de um automóvel revela, no mínimo, uma classe social da qual elas podem fazer parte, revela também, ainda que de forma não precisa, a sua idade. Em conversa com Tatá no dia da exibição dos brutos, após ver e ouvir todo esse diálogo, ela comentou: “tenho certeza absoluta que é da adolescência” se referindo à discussão como algo da condição de sua idade e de seu momento de vida.

A última frase de sua mãe após a resposta incisiva da filha é cortada pelo fim do vídeo criando uma suspensão da conversa e um desejo em quem assiste de saber mais sobre

o desfecho do diálogo. Tatá comentou que interrompeu o vídeo nesse momento porque o dispositivo dizia para fazer registros na cidade de BH e naquele momento ela estava passando pela fronteira de Belo Horizonte. Isso pode nos dizer sobre o quanto o dispositivo utilizado de fato incidiu sobre a maneira dos participantes filmarem, mas diz também sobre como, ainda que Bruna e eu tivéssemos pensado no máximo de possibilidades que o dispositivo pudesse orientar. O encontro do participante com a câmera extrapola qualquer tipo de controle que nós diretores pudéssemos ter.

> Essa ideia de dispositivo, mais do que um conjunto de regras que permite um certo descontrole, enfatizaria a idéia de que talvez essas obras, o que elas possibilitam, são a entrada em movimento de uma pluralidade de forças não organizadas por uma instância exterior (Cezar Migliorin, 2011, debate).

Tatá, sabendo que havia passado os limites do município, se viu motivada a desligar a câmera, mesmo diante de um diálogo e um momento tão intenso com sua mãe dentro do carro. Talvez a decisão de desligar a câmera tenha sido mais simples do que eu possa imaginar. Ou, talvez essa pluralidade de forças não organizadas de que Cezar falou precedeu o ato de desligar. Será que se fosse a mãe de Tatá gravando a câmera teria sido desligada naquele momento? Será que se fosse eu ou a Bruna teríamos desligado naquele momento? Desconfio que não, mas apenas o instante vivido poderia dizer. Isso é a boniteza do cinema e isso também compõe suas poéticas e pedagogias. Quando acabamos de assistir às suas imagens, perguntei o que Tatá havia sentido ao vê-las na tela. Ela respondeu que: *"nada disso não aconteceu várias vezes, todas as coisas aconteceram várias vezes na minha vida"*, chamando a atenção para o quanto seus registros estavam alinhados com o mais comum e cotidiano de sua rotina. O seu

último vídeo gravado evidencia em primeiro plano um pequeno texto em um diário, que, segundo ela, foi escrito motivado pelas filmagens. Eu pedi para ela ler.

"A cidade pelos meus olhos, apenas o jeito que eu vejo, que eu vivo, por onde eu me movimento, da forma tão singular e insignificante, mas agora registrado para que outros vejam o que eu vejo" (Thaís Aragão [Tatá])

Não consigo me segurar de emoções ao ler e reler este texto, ele poderia ser facilmente a sinopse do filme ou sua apresentação, sua síntese e seu objetivo. Escolhi fazer documentário para que as fissuras sejam evidenciadas, para que o real seja revelado de forma "tão singular e insignificante, mas agora registrado", para que o processo esteja presente nos resultados de forma muito expressiva. A representação de um real definitivo não dá conta de existir no cinema e permite que uma mulher de 19 anos traga o seu jeito de viver e ver o mundo que, segundo ela, é singular e insignificante, para que outros vejam na forma de filme, portanto com infinitas possibilidades de serem vistas, especuladas, sentidas e afetadas.

Jean-Louis Comolli, escritor e diretor de cinema e referência presente em festivais de cinema, dissertações e teses e nos mais variados lugares de pesquisa, escreveu em 2008 algo que vai ao encontro do que Tatá escreveu em 2023:

> Esses homens e essas mulheres, seres reais tomados na relação filmada, nela irão manifestar (é o que convém esperar) ***toda sua singularidade: o que faz que um corpo, uma palavra, uma subjetividade se tornem em relação ao cinema (e talvez apenas a ele) únicos, insubstituíveis***, não reproduzíveis (a não ser pelos meios mecânicos, laboratórios, cópias, projeções). O milagre terá acontecido: filmado, o corpo atinge uma potência de

> convicção, uma beleza que o corpo não filmado não conhece. (COMOLLI, 2008, p. 175. Grifo meu)

Tatá e Comolli no encontro com o cinema perceberam algo muito parecido: os sujeitos filmados e/ou que filmam podem manifestar suas singularidades e subjetividades através da relação com o cinema. Respeitadas todas as diferenças entre eles, tanto Comolli, que fez sua carreira no cinema, quanto Tatá, com pouca experiência, chegaram a pensamentos próximos, por isso o cinema é constituído de pedagogias na medida em que seus processos permitem espaços para os sujeitos criarem suas epistemes, seus saberes e experiências. Em contato com o cinema sempre se aprende alguma coisa, mesmo não sendo “pessoa do cinema”.

## Montagem

renata aspis propôs um tal de *fuçar-ler-escrever*[33] nas aulas que tive com ela. Trata-se de uma metodologia de pesquisa que, entre algumas propostas, provoca experimentar a pesquisa com infinitas afetações, sobretudo no corpo, porque *"defendemos que ler tem que ser isso, e escrever também: deixar-se atravessar e se compor, compor seu corpo com aquilo que se lê, já que, ora, pesquisa é vida."* (ASPIS, 2023). Esqueça essa ideia de um objeto de pesquisa lá distante separado de nós (como se isso em algum momento tivesse sido verdade na história da ciência). O fuçar é *"estudar; é movimento de composição de conhecimento e, assim, composição do corpo que lê"* (ASPIS, 2023).

> Basta começar com um gesto. Você pode começar pela quarta capa de um livro, pelo sumário, vá vendo o que tem, pode começar pela orelha ou ir direto nas referências. Comece a ler. Ao deparar-se com algo que te intriga/interessa/parece relevante, pare aí. Pode ser uma citação, uma palavra desconhecida, qualquer coisa. Fuce essa coisa, no dicionário, na internet todinha, em outros livros, atrás da porta, dentro do forno... não se preocupe em fazer a coisa linearmente e muito menos progressivamente. Seja infantil, pare de ler e vá atrás do que te chamou atenção, distraia-se, desvie. A investigação dessa coisa pode te levar a outra: outra menção intrigante, outra curiosidade e assim vai. No percurso do interesse, sem medo de nada, siga. Vá anotando. Mapeie esse seu percurso, se sentir vontade, escreva sobre isso pelo qual você está passando, como

[33] Proposta que renata aspis trouxe na disciplina Metodologia de Pesquisa. Não encontrei até o momento alguma publicação sua a respeito somente do fuçar-ler-escrever e as citações que trago, datando o ano de 2023, são de um texto de duas laudas que ela enviou aos alunos, todavia é possível identificar essas ideias em suas pesquisas de forma indireta.

> isto está passando em você, como te afeta, o que faz você sentir, o que te leva a pensar, as questões, os achados, as relações. Depois de viajar, navegando por onde seu interesse te levar, sempre que desejar, volte ao texto original e continue, repetindo o mesmo modo, tudo de novo, só que diferente. (ASPIS, 2023)

Fuçar-ler-escrever em minha prática de pesquisa tem sido um deixar-se cair num abismo sem me preocupar em me agarrar a nada para ter segurança. É aproveitar o processo enquanto ele acontece, aliás, não só aproveitar o processo, mas compreender que ele em si mesmo é a pesquisa e a pesquisa é processo.

Sobre minha mesa estão nove livros empilhados, atrás de mim, em minha cama, oito cadernos espalhados, no computador mais de 30 arquivos pdfs abertos, mais de dez abas de pesquisa no google abertas no navegador de internet, várias pastas do computador à disposição, uma samambaia pendurada na sala, uma bicicleta na varanda, um samba tocando no bar da esquina, tudo isso ao mesmo tempo e em movimento. Em tudo isso eu saio fuçando e vou compondo a pesquisa. Não sem critério, não sem rigor, mas aberto às afetações.

renata disse: fuçar-ler-escrever.

Eu digo: fuçar-ver-montar. Uma tradução livre de sua metodologia para incorporar ao meu processo de montagem em cinema. Palavras diferentes com sentidos confluentes. Nosso denominador comum é o fuçar, esse verbo de ação que alguns dicionários associam ao verbo *remexer* para explicá-lo. Não é mexer somente, é mexer de novo (remexer), assim como os porcos fazem, fuçam tudo o que estiver pela frente, a terra, o barro, o mato, a lavagem, o cimento, a lama, a própria bosta e de novo e de novo e de novo sem se preocupar com alguma ordem, com o que vão achar ou não. Fuçar imagens quer dizer debruçar-se sobre elas, assisti-las, ouvi-las, cheirá-las, olhar seus

pedaços, seus sentidos, trazê-las para dentro e para fora ao mesmo tempo, ver onde elas se aproximam da gente, entender suas diferenças, percebê-las mais rápidas, mais lentas, experimentar transições, sons, elementos gráficos, cortar, esticar, posicioná-las umas após as outras, mas também umas sobrepostas às outras. Aceitar o que não se sabe. Fracassar, fracassar de novo, fracassar melhor (BECKETT *apud* FISCHER)[34].

Criar sentidos com as imagens, mas não subestimar quem vai assisti-las. Criar narrativas não é o mesmo que explicar e pedagogizar as imagens. Fuçar as imagens. Ver as imagens. Montar as imagens.

Nisso consiste a poética da montagem de *Aquilo ali é um caos*. Nesse fuçar-ver-montar que pode ser lido também como fuçar-montar-ver e montar-fuçar-ver e montar-ver-fuçar e ver-fuçar-montar e ver-montar-fuçar. Pouco importa a ordem. Uma montagem que era impossível ter roteiro, nós não sabíamos o que fazer com as imagens dos participantes, não sabíamos nem se essas imagens dariam um filme. Apostamos no dispositivo, na disposição dos participantes, no processo e em nossos desejos que lá atrás confluíram em direção a fazer um filme que provocasse olhares sobre a cidade numa perspectiva do afeto e da experiência.

Fomos fuçar-montar-ver.

---

[34] Vi esta citação no espetáculo teatral intitulado Misantrofreak (2016) de autoria de Rodrigo Fischer, essa frase apareceu em um objeto de cena dando autoria ao dramaturgo Samuel Beckett. Mais informações sobre o espetáculo podem ser acessadas em https://misanthrofreak.blogspot.com/

Adobe Premiere Pro 2024 - D:\Filme sem borda\Premiere\Estudos da escrita.prproj

File Edit Clip Sequence Markers Graphics and Titles View Window Help

Import Edit Export — Estudos da escrita

Source: 00069.MTS | Effect Controls | Audio Clip Mixer: 00069.MTS | Metadata

00:00:00:00 Fit Full 00:00:43:15

Program: Brutos_v01

03;06;18;14 Fit

OB A CAM E no final, também tem o reflexo do uber

Project: Estudos da escrita | Media Browser | Libraries | Info | Effects

Estudos da escrita.prproj

34 items

| Name | Frame Rate | Media Start | Media End |
|---|---|---|---|
| footage | | | |
| Alê | | | |
| Anair | | | |
| Fer | | | |
| Labibe | | | |
| Milô | | | |
| Tatá | | | |
| Sequencias | | | |
| Brutos_v01 | 29,97 fps | 00;00;00;00 | 03;08;36;16 |
| EDIT_V01 | 29,97 fps | 00;00;00;00 | 01;33;43;29 |

Brutos_v01 | EDIT_V01 | EDIT_V02 | EDIT_V03 | EDIT_V05 | EDIT_V04

03;06;18;14

;00;00 00;17;05;02 00;34;10;02 00;51;15;02 01;08;20;04 01;25;25;04 01;42;30;04 01;59;35;06

V4 V3 V2 V1 A1 A2 A3 Mix 0,0

## Domingão à tarde

Era cinco de fevereiro de dois mil e vinte e três, um domingo. Esperei Bruna em minha casa para a gente assistir o material bruto juntos pela primeira vez. Dos autores das imagens apenas Anair não havia realizado as filmagens ainda. Bruna chegou e em poucos minutos ajeitamos a sala e assistimos às imagens de cada participante. Começamos mais ou menos às 13h30min e terminamos por volta de 18h. Fazia um calor intenso, estávamos às vésperas do carnaval. Após terminarmos de assistir, fomos para varanda da minha casa conversar sobre as imagens. Eu estava deitado na rede e Bruna sentada em uma cadeira.

- thiago: olhando as imagens, eu sinto que nenhuma superou minhas expectativas, eu não esperava, na verdade eu desejava que tivesse mais situações (pausa longa) de encontros.
- Bruna: Sim! Pra mim também.
- rosado: De encontros, de coisas acontecendo assim, coisas acontecendo assim específicas.
- Bruna: Sim, sim.

[...]

- thiago: Eu esperava muita coisa extracampo acontecendo.
- Bruna: Situações inesperadas pela própria pessoa que estivesse filmando.
- thiago: Mas acho que isso não quer dizer que... era o que desejava né? E acho que a gente abriu mão de nós mesmos fazermos as imagens.

[...]

- thiago: Cê acha que a gente tem um filme?
- Bruna: (pausa longa) Eu acho que a gente tem um filme.

- thiago: Fala mais.

- Bruna: Porém, até ia te falar isso, propor isso, acho que talvez, agora que a gente já sabe mais ou menos o que a gente tem, fosse bem legal que a gente definisse se a gente vai ficar só com essas imagens ou se a gente vai gravar conversas com essas pessoas, se isso poderia entrar de alguma forma assim, porque a gente tinha colocado que era uma possibilidade...

[...]

- Bruna: Você acha que a gente tem um filme?

- thiago: (pausa longa) É engraçado, é meio dicotômico o que eu tô sentindo, as imagens não atendem às minhas expectativas no nível do desejo, é isso, eu tava idealizando a imagem do filme [...] é como se eu assistisse às imagens e não tivesse o filme que eu acho que eu queria, mas não quer dizer que não tenha um filme, entende? Eu acho que tem um filme, pode ter um filme e que o desafio vai ser um desafio de montagem...

[...]

- thiago: [...] a gente de repente olha um pro outro e fala assim: vamos conhecer mais essas pessoas no sentido de nós irmos lá filmar? Será que não é uma necessidade minha de controle? [...] eu tô até com dor de cabeça de tanta coisa assim, a gente precisa parar, ficar de boas, dormir.

[...]

- Bruna: O processo tá pedindo tempo mesmo.

[...]

- thiago: Tô sentindo a sensação de “pera, não tem nada aqui ainda”.

[...]

- Bruna: Essa ideia de ir até eles e filmar, eu acho que talvez isso não seria algo que acrescentaria à proposta, isso iria ferir nossa proposta, porque é uma vontade de repetir coisas, só que da nossa forma.

[...]

- thiago: Chega um momento que eu tenho que parar de falar, senão eu começo descambar ladeira abaixo, tipo assim: “esquece foi um equívoco, vamo pessoalmente na casa dessas pessoas e pedir desculpas falando que não tem filme, dá uma indenização (risos)”.

[...]

- Bruna: Acho que eu esperei demais das pessoas, no sentido técnico, porque assim às vezes pra mim é tão óbvio se você tá num rec ou não, filmar coisas que às vezes na minha cabeça inconsciente tava que era óbvio para elas também.

[...]

- thiago: Se as seis pessoas que gravaram, as seis repetiram o padrão de apertar rec toda hora alguma coisa na nossa orientação, alguma coisa no processo causou isso [...] ou seja, se o que você esperava não foi cumprido, a nossa orientação poderia ter sido ao encontro do que a gente esperava.

- Bruna: Não tem nada de errado com as imagens, o que tem de errado é com as nossas expectativas.

- thiago: Por isso que eu falo assim, eu acho que temos o filme, não é o filme que eu esperava ter.

[...]

- thiago: Não tamo falando aqui de erro, tamo falando de processo [...]

- Bruna: As pessoas fizeram o que o dispositivo orientou.

- thiago: [...] Muito fácil pra gente no nosso sofá assistindo a imagem, mas porra, a Tatá com 18 anos teve uma conversa seríssima com a mãe e o que que é isso né? o que provocou nela a vontade de apertar o rec?

- thiago: Cê acha que essas imagens do jeito que elas tão, o que elas contam?

- Bruna: Acho que contam situações, pra mim elas contam mais situações do que qualquer outra coisa.

[...]

- thiago: Olha, te ouvindo falar agora pra mim a gente tem um puta filme, te ouvindo falar assim [...] filme conta coisas ordinárias no dia a dia.

- (Bruna) A montagem é a consequência das possibilidades enxergadas a partir dos registros (citação de fonte desconhecida).

- (thiago) A pessoa que filma se revela em suas imagens (citação de fonte desconhecida).

- (thiago) Talvez por isso esteja tão estranho pra nós, porque a gente tá inventando algo [...] é sobre o que? descobrir enquanto se faz, provocar as pessoas a pensar suas relações com a cidade.

(trecho de gravação do encontro).

Para nós era muito importante que, ao invés de filmarmos pessoas na cidade, a gente entregasse a câmera para que elas pudessem elaborar sentidos, registros e imagens próprias com uma câmera na mão. Ao fazer isso queríamos renunciar o desejo e o controle pela criação estética do filme e em partes pela narrativa (falo em partes porque na montagem a gente tomaria a direção narrativa das imagens criadas). Nesse sentido a câmera na mão do outro seria uma espécie de deriva para nós que apenas entraríamos em contato com as imagens já realizadas a partir do dispositivo.

Algo que nos era ainda mais relevante foi o movimento de não apontar a câmera para um outro, mas de viabilizar/provocar em alguma medida que esse outro pudesse criar ele mesmo suas imagens através de um percurso na cidade. Acreditávamos que a relação dos participantes com a câmera pudesse ser direta e que a câmera na mão pudesse lhes produzir efeitos diversos, singulares e inéditos e em suas relações com a cidade, que esses participantes pudessem escolher o momento de apertar o rec, de decidir quando, onde e o que filmar. Essa posição política, pragmática e ética condicionou todos os aspectos visuais e sonoros das imagens.

Após assistir a todas as imagens elas produziram em mim um estranhamento de natureza corpórea, eu tive dor de cabeça, sinusite, cansaço e dores musculares, além da exaustão mental. Senti como se meu corpo estivesse me alertando para expulsar um objeto estranho de dentro de mim. As imagens não correspondiam à expectativa do meu desejo, eu queria um filme de um jeito, queria uma cidade de um jeito, desejava que nas imagens aparecessem situações extraordinárias e espetaculares, como alguma situação de briga que um dos participantes pudesse flagrar, ou um personagem inusitado na cidade ou uma conversa curiosa, que alguém roubasse a câmera da mão dos participantes. As imagens chegaram como um corpo estranho, porque de fato elas eram exatamente isso. Eu era um realizador fazendo um filme para meu mestrado em um momento importante da minha vida e, até o momento de entregar a câmera para o outro, nós estávamos no controle, seja nos encontros, no planejamento, nos prazos, etc., tudo estava dentro do normal. Fazer um filme com imagens de uma câmera que eu não iria manusear era ter que absorver e acolher sentidos e escolhas que não eram totalmente minhas, mas compô-las (na montagem) percebendo e tomando decisões coerentes com a poética do processo.

## Anair Patrícia Braga Moreira

Eu já apresentei Anair antes neste texto, bem como falei de modo geral das imagens que ela captou, mas acho necessário destacar os lugares que suas imagens ocuparam no processo de montagem. Anair trouxe uma profusão de imagens provocativas e de complexidades imensas, ela ficou muito à vontade com o manuseio e a presença da câmera nas 24 horas em que esteve com ela. Além disso, foi inventiva, posicionou e utilizou a câmera para além de sua mão. Podemos ver a câmera em cima da lixeira, no teto de seu carro, no chão e no painel interno do carro. Anair trouxe sua corporeidade à cena de uma maneira espetacular ao fazer ações de corpo inteiro diante da câmera, como erguer faixas em uma praça pública, dançar na garagem de seu condomínio e andar a pé na rua.

Anair faz suas imagens da cidade ao mesmo tempo que elabora sobre a vida e elabora sobre a vida porque está fazendo imagens da cidade. De forma indissociável ela faz uma decupagem[35] em tempo real daquilo que enuncia com a voz. Ela fala do que lhe afeta, de sua família, de sua história, do que sente pela cidade, ficcionaliza a vida dos outros e manifesta seus desejos com o corpo. Vimos nas suas imagens a possibilidade de estruturar e sustentar todas as imagens do filme, não de maneira hierárquica (o que não teria problema), mas em alguma medida tecendo e destacando esse fio dentre os demais emaranhados.

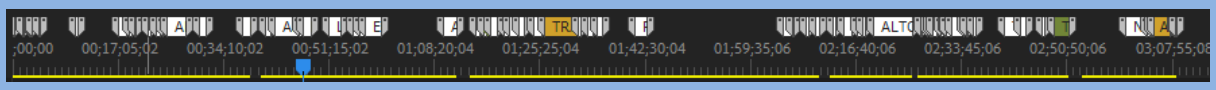
Das centenas de arquivos criados para o filme, a montagem poderia criar e seguir infinitas possibilidades estético-narrativas, assim como ao longo do processo. De fato, Bruna e eu o fizemos ao experimentar dezenas de imagens que por fim ficaram de fora.

---

[35] Processo cinematográfico, geralmente realizado pelo diretor e fotógrafo, que consiste em criar os planos de um filme a partir de seu roteiro, ou seja, traduzir o roteiro escrito em imagem e som.

Das que ficaram dentro, escolhemos as da Anair como certo fio que conduz, sem, contudo, ser uma decisão absoluta nem fechada.

## Por onde a gente começa a contar essa história?




Me parece impossível descrever o processo de montagem, porque para descrevê-lo eu deveria falar da temperatura do ambiente nos dias dos encontros, de como foram as cadeiras em que nos sentamos, quais preocupações nos passavam, como cada frame provocava a nós dois de formas distintas, às vezes em direções opostas, falar das dúvidas e inseguranças das imagens. Como disse Jean-Claude Bernardet, ao se referir à descrição de filmes do ponto de vista do crítico: "Quase sempre, quando falamos de filmes, não é deles que falamos, e sim dos andaimes interpretativos que erguemos em volta deles" (BERNARDET, 2004, p.16). Se ver de "fora" não é simples, ver do ponto de vista de quem viveu o processo é ainda mais denso e complexo.

Ao voltar nos cadernos do processo, nas gravações dos encontros e em minhas memórias, tentei identificar os momentos determinantes para a montagem do filme, momentos importantes de decisão, tentei investigar ações realizadas que mudaram o rumo do processo e tão logo percebi que não era por aí que eu deveria ir. Ao encontrar com Bruna, ficávamos um bom tempo conversando sobre nossas vidas, sobre a semana, os amores, as dores, a terapia, o passado, fofocas de terceiros, etc. A montagem já começava ali na medida em que a gente, antes de sincronizar imagens e sons, sincronizávamos mais ou menos as nossas vidas. Não tem como capturar O MOMENTO definitivo da montagem, porque ela acontecia em meu corpo e no corpo de Bruna o tempo todo, com mais ou menos consciência. A passagem dessas primeiras conversas sobre assuntos mais íntimos para começar a falar do filme era orgânica e

nossos encontros aconteciam semanalmente. Às vezes dois por semana e duravam em média 3 horas.

Ao longo de dois semestres eu tive aulas com a professora Rita Velloso, todas as disciplinas de que participei trataram sobre alguns pontos da obra de Walter Benjamin. Em seu livro publicado recentemente, Rita escreve a respeito da filosofia benjaminiana que *"A forma do texto sob a qual se pretende expor ou apresentar um objeto, deve necessariamente, fazer emergir do movimento interno ao objeto, sua própria verdade." (VELLOSO, 2023, p. 31).* Em meus cadernos as mesmas anotações eram recorrentes: "O que o objeto tá falando?"; "Objeto define o método"; "cidade como objeto de reflexão". Posteriormente[36] ouvi a montadora Cristina Amaral[37] dizer o seguinte: *"nunca tenho certeza do que eu vou fazer, é sempre uma busca. O material mostra pra você"*. Nessa busca nos perguntamos: por onde começar a montar esse filme? Não sabíamos qual seria a primeira imagem do filme, mas desconfiávamos de qual poderia ser a última, a cena em que Anair posiciona-se de frente pra câmera ao lado do portão de sua garagem que estava aberto e de uma forma intensa e linda se permite dançar para a câmera ao som que vem da rua, se deixa afetar pelo que está lá fora, fecha o portão e com o rosto bem

[36] Fala realizada no X Colóquio Cinema, Estética e Política no dia 12 de abril de 2024.

37Cristina Amaral nasceu em São Paulo e formou-se em Cinema na Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP) nos anos 1980. Iniciou sua carreira em 1977 no filme Parada 88, de José Anchieta, e desde então assinou a montagem de diversos diretores, como Carlos Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado, Edgar Navarro e Andrea Tonacci, com quem criou em 1997 a Extrema Produções Artísticas, que mantém até hoje. Entre os principais trabalhos, estão Serras da desordem (2006), de Tonacci, e Falsa loura (2007), de Reichenbach.

perto da lente da câmera nos convida a escutar a rua. Seu último gesto é o de colocar a mão à frente da lente, criando seu próprio *fade out*[38] para um *black out*[39].

[38] Termo em inglês comumente utilizado no audiovisual, consiste numa possibilidade de edição na qual o som e/ou a imagem vão desaparecendo gradativamente até se apagar ou surgir outro elemento na tela.

[39] Termo em inglês que pode significar a presença do preto total sobre a tela, geralmente indicando o fim de uma cena, capítulo ou filme.

Nós falamos: Essa pode ser a última cena do filme!! E assim aconteceu! Nos orientamos por essas imagens de Anair que, naquele momento inicial da montagem, provisoriamente seriam a última cena do filme (na versão final de fato ela se tornou a última). O ato de Anair fechar o portão que dá direto para rua provocou em nós a sensação de que esse fechamento do portão poderia ser também o fechamento do filme, além disso percebo agora, olhando novamente para as imagens, que o último gesto do filme é o da Anair utilizando uma de suas mãos para tapar a lente da câmera, me parece que esse gesto das mãos é também um certo símbolo de um filme artesanal esmiuçado e realizado pelas mãos de seis pessoas.

Se o portão foi esse fechamento do filme, nós precisávamos montar as imagens que antecediam esse fechamento, e outra imagem de Anair pareceu propícia para o começo. Na versão final, após surgir a tela preta com o título do filme nos primeiros 10 segundos do filme, entra uma imagem de um para-brisa e através dele podemos ver o percurso que Anair faz com seu carro pelas ruas de BH. Nesses primeiros segundos vemos uma água sendo esguichada e o limpador do para-brisa ativado para tornar o vidro mais transparente. Se Anair fechou o portão para anunciar o fim do filme, aqui ela limpa o vidro para anunciar o início.

Nos primeiros 100 segundos, ouve-se apenas o barulho de carros, após esse tempo a voz de Anair ecoa pela primeira vez no filme, trazendo, através de sua oralidade, pensamentos, reflexões e comentários sobre as coisas que ela vê e sente. Este vídeo tem a duração total de 3min50seg, mas decidimos cortá-lo na minutagem 2min46seg, momento específico em que Anair faz uma pergunta aparentemente retórica, mas ao mesmo tempo é um convite e uma quebra da quarta parede. Ela pergunta/convida: IMAGINA? Fizemos esse corte porque queríamos deslocar o significado desse convite

para que o espectador pudesse também estar à espreita de um estado de imaginação das imagens subsequentes em todo o filme.

## Se o meu carro falasse

É importante olhar uma imagem mais de uma vez e em momentos distintos para afirmar que ela não vai entrar num filme. Tatá traz uma sequência de três vídeos feitos dentro de um carro a caminho de sua casa, ela se encontra no lugar do carona e sua mãe é a motorista que conduz ambas desde um bairro na zona sul (muito próximo do local em que Anair faz uma imagem falando do Morro do Papagaio) onde o primeiro vídeo é feito, subindo a avenida Nossa Senhora do Carmo, onde foi realizado o segundo vídeo, até ultrapassar os limites de BH, quando o terceiro vídeo é interrompido. Embora eu tenha gostado muito desses três vídeos, pela conversa que mãe e filha estabelecem, eu havia me convencido de que eles ficariam de fora da montagem, por desviarem demais da temática do filme, eu estava operando numa lógica de separar apenas as imagens que falassem diretamente sobre a cidade. Bruna, que já havia percebido o potencial dessas imagens, me convenceu a assistir de novo e pude então perceber a riqueza que as imagens tinham para a montagem. Tudo se passa dentro de um carro seguindo um destino. O que significa filmar dentro de um carro? O que essas imagens estavam nos dizendo? Para Jean-Claude Bernardet, filmar de dentro de um carro pode fazer com que o carro se torne um dispositivo, como acontece no filme *Dez*, de Abbas Kiarostami, que o crítico analisa.

> "Não se trata apenas de um meio de locomoção que nos leva de um lugar a outro, é também uma casinha, um habitáculo muito íntimo com uma grande janela cuja vista não pára de mudar. Você nunca encontrará uma casa assim na vida real, pois a vista que se tem das janelas de uma casa não muda [...] a janela do

> carro é grande e, além disso, como numa tela em cinemascope, reflete o movimento. O carro tem outra vantagem: quando se filma do interior, as pessoas do exterior não sabem que estão participando de seu filme. É um travelling permanente, ou como que um movimento de grua [...] o conjunto dessas reflexões propõe uma estética do carro (BERNARDET, 2004, p. 40 e 41).

Por que a mãe teve essa conversa com a filha dentro do carro? Ela planejou essa conversa? Será que o tempo do percurso delas era suficiente para abordar o assunto? As imagens que ambas estavam vendo pelas janelas do carro afetaram a forma da conversa? Se sim, como?

Perguntas impossíveis de responder, mas abertas à especulação. Abbas Kiarostami, um cineasta que em sua filmografia tem com um dos traços marcantes a utilização do carro como dispositivo[40], disse que "o carro oferece um assento ideal. Como ninguém se olha de frente, você convida as pessoas e elas se abrem tranquilamente com você, como no divã de um psicanalista [...] dentro de um carro as pessoas ficam íntimas rapidamente" (Kiarostami, 2004, p. 41 *apud* Bernardet). Para a mãe, um momento ideal de tocar em um assunto delicado e dizer que "não tem como viver naquele caos, aquilo ali é um caos". Para a filha que responde a mãe falando que, se ela "puder só fechar a

[40] Meu contato com Abbas Kiarostami se deu graças à indicação que Cláudia Mesquita me fez na banca de qualificação do mestrado. Ela me indicou o filme Ten (Dez), do diretor, além do livro Caminhos de Kiarostami, de Jean-Claude Bernardet, e sugeriu que eu falasse, na dissertação, sobre a presença do automóvel ao longo do filme *Aquilo ali é um caos.* Jean-Claude Bernardet no livro faz um ensaio com muitos trechos de entrevistas de Kiarostami, além de trazer alguns de seus filmes, nos levando a um entendimento amplo sobre o cinema deste cineasta. As citações que utilizarei a respeito de Abbas Kiarostami foram retiradas do livro e foram dadas a diversos interlocutores que se encontram referenciados na obra em questão de Jean-Claude Bernardet. Um dos pontos abordados no livro é a presença forte do carro em seus filmes, não apenas como locação ou um lugar a serviço dos personagens, mas como essa "estética do carro" que se torna um dispositivo de narrativa e linguagem. Agradeço à Cláudia Mesquita pela indicação de leitura e recomendo ao leitor que se interessar pelo assunto que assista aos filmes de Kiarostami e leia o livro de Bernardet que está nas referências bibliográficas deste texto.

porta do meu quarto pra não te incomodar e não falar sobre, vai ser melhor", olhar para o lado contrário parece o melhor a se fazer. Mas ela não desliga a câmera, pelo menos não sem nos deixar bastante inteirados sobre os momentos de tensão entre elas.

Em *Dez* (2002), Abbas Kiarostami traz um filme dividido em dez sequências, todas elas de dentro de um carro com uma câmera fixa direcionada para o lugar do carona e outra para a motorista que é uma taxista, personagem principal do filme. Podemos acompanhar nas sequências uma série de pessoas – seu filho, sua irmã, uma desconhecida da rua, uma passageira frequente –, todos entram em seu carro por mais ou menos tempo, estabelecendo relações distintas no período em que lá passam. Seu filho é o primeiro que vimos em cena logo na abertura do filme, essa sequência com a presença dele tem duração de aproximadamente 16 minutos.

(Frame do filme Dez)

Nos é apresentado um diálogo tenso, difícil, agressivo e hostil, principalmente pelas reações do filho às tentativas de interação da mãe. Há uma semelhança entre essa primeira sequência de *Dez* e os diálogos de Tatá. Ambas as mães estão dirigindo para levar seus filhos em algum lugar, ambos os filhos estão sentados no lugar do carona, estes também parecem pouco interessados em dar margem para as investidas das mães em assuntos que cercam as suas relações. O carro em *Dez* e em *Aquilo ali é um caos* funciona como um dispositivo, um território em movimento que se faz poroso e inevitável a qualquer conversa posta. É possível fugir de um diálogo dentro de um carro em movimento?

Outra semelhança é o olhar dos filhos para fora do carro pela janela oposta à da mãe. É bem verdade que o filho em Kiarostami passa a maior parte do tempo falando com sua mãe direcionando o olhar a ela de forma incisiva, muito embora não saibamos se eles se olham nos olhos. Todavia há, em momentos pontuais, um olhar para fora, como quem quer desesperadamente achar algo lá que faça cessar a conversa dentro do carro. Tatá filma principalmente através da janela do carona, ou seja, à sua direita, portanto um olhar perpendicular ao que sua mãe vê no para-brisa. Isso demonstra que as duas não estão se olhando. Uma das grandes diferenças entre os dois filmes é a câmera. Se em *Dez* o dispositivo se sustenta com a câmera fixa, em *Aquilo ali é um caos* não há imagem "parada", são quase sempre sequências com câmera na mão em movimento, o que essas câmeras revelam também se distingue. Em *Dez* vimos principalmente os passageiros e a motorista em primeiríssimo plano e praticamente nada mais é possível de observar fora do carro, já em *Aquilo ali é um caos*, Tatá jamais mostra sua mãe e a si mesma, o que prevalece é a cidade que está fora. Ambas as cenas se assemelham com mais ou menos aproximações em suas naturezas e sobretudo na forma do diálogo, mas

são como um plano e contraplano uma da outra, uma vez que uma câmera olha pra dentro, a outra pra fora.

O dispositivo câmera, pelas mãos de Tatá, aconteceu dentro do dispositivo carro, mas não só dentro, como também foi afetado pelas conversas de dentro do carro enquanto mirava para o que estava fora. E por falar nisso, que fora é esse? Predominantemente imagens de lojas, outros carros, posto de gasolina, céu nublado, árvores e ao fundo prédios e casas distantes que indicam a existência de vários bairros e regiões de BH. Essas imagens todas indicam para a gente uma "pintura mental", como disse Abbas Kiarostami, a respeito de imagens que sua avó olhava e descrevia no banco traseiro do carro. As pinturas aqui são lançadas para que nós possamos criar cores e significados nelas, para que a gente faça o exercício de imaginar, como Anair nos convidou no início do filme.

Aliás, isso me lembra de que Anair não somente convidou a imaginar, mas ela própria imaginou em uma de suas imagens. Quando estava gravando na praça do papa e contando um pouco de sua relação com a cidade, em determinado momento ela diz:

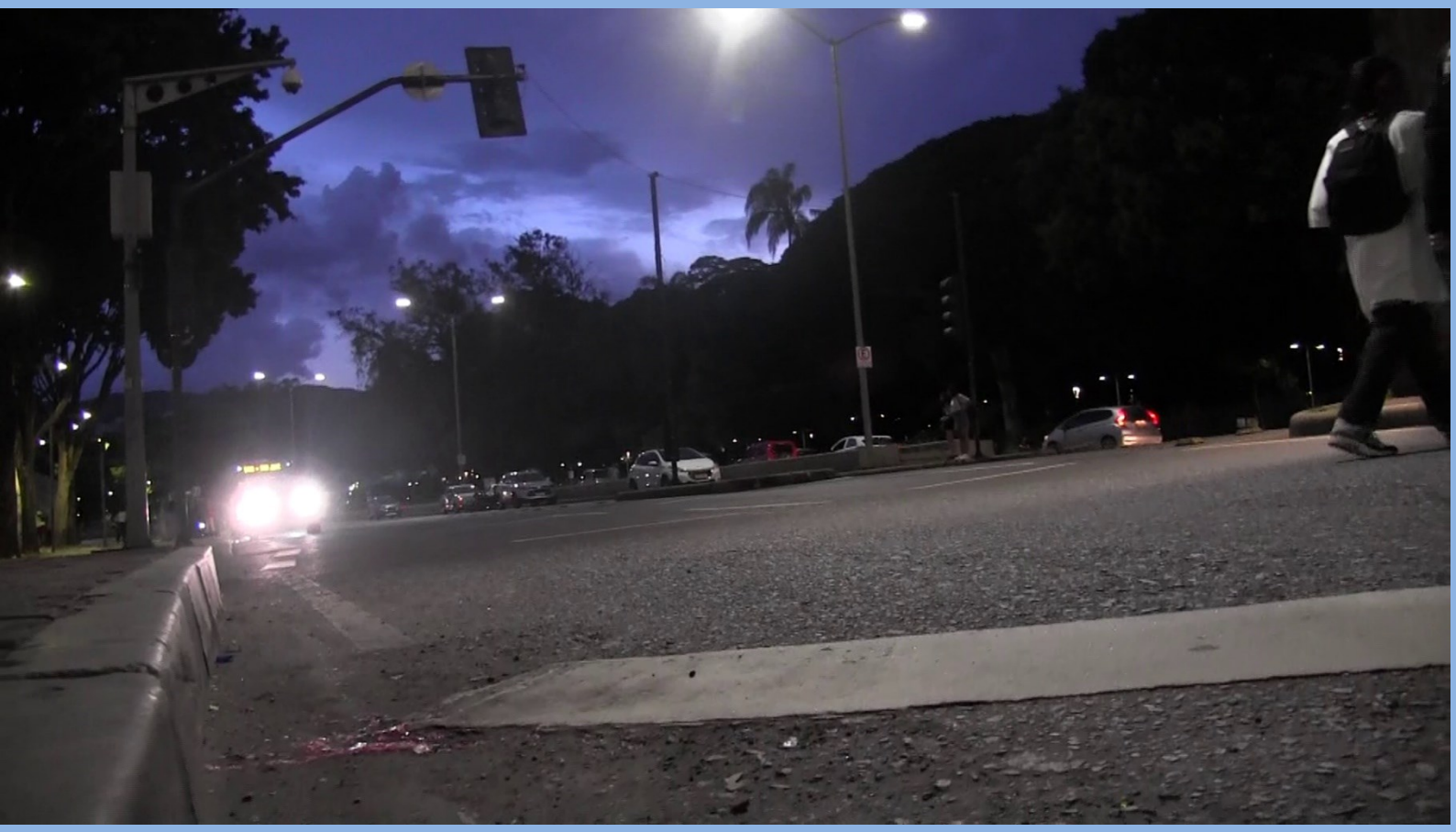
- "Imaginando o que que as pessoas tão fazendo nesse exato momento, dentro de cada uma dessas caixinhas, o que que essas pessoas estão fazendo agora? Algumas estão assistindo a séries, outras estão pegando um resultado de um exame de gravidez."

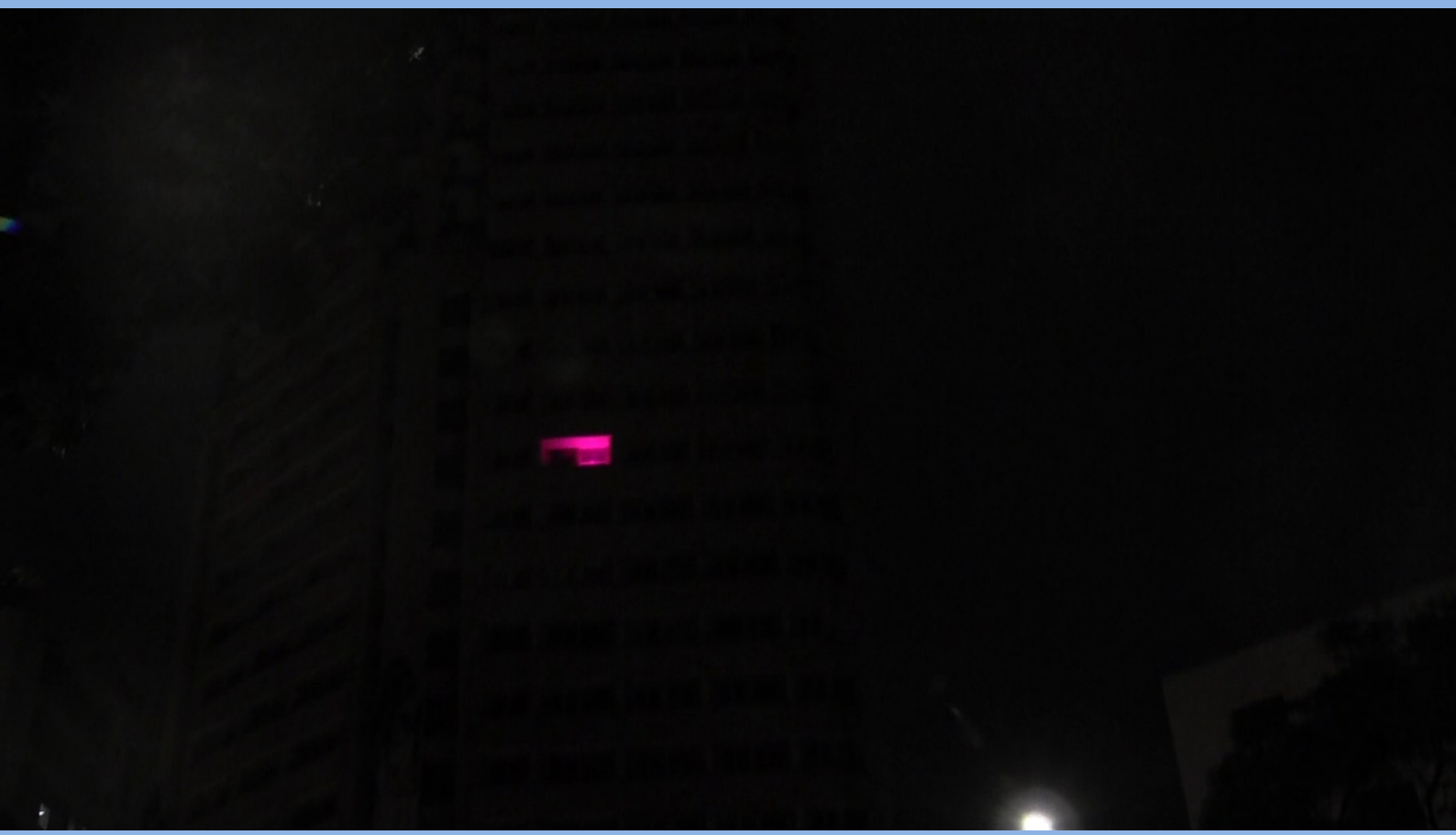
As caixinhas que Anair cita são apartamentos e casas, mas o carro não deixa de ser uma caixinha móvel, e Anair, que verbaliza situações da vida que podem estar acontecendo enquanto ela filma, talvez não ficasse surpresa ao ver que, em uma caixinha móvel, mãe e filha tentaram resolver a questão do caos da bagunça do quarto.

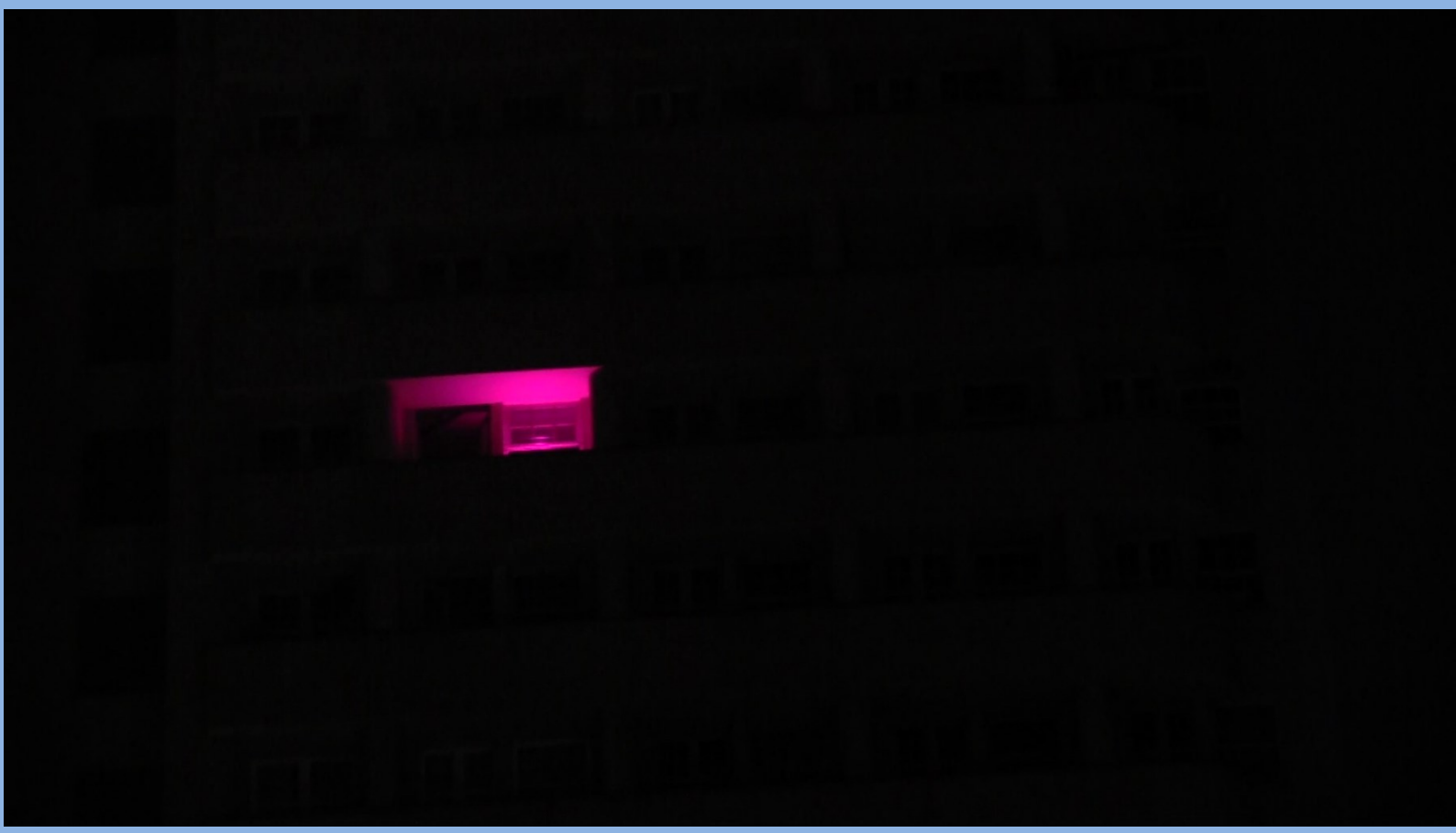
## Os planos de Milô

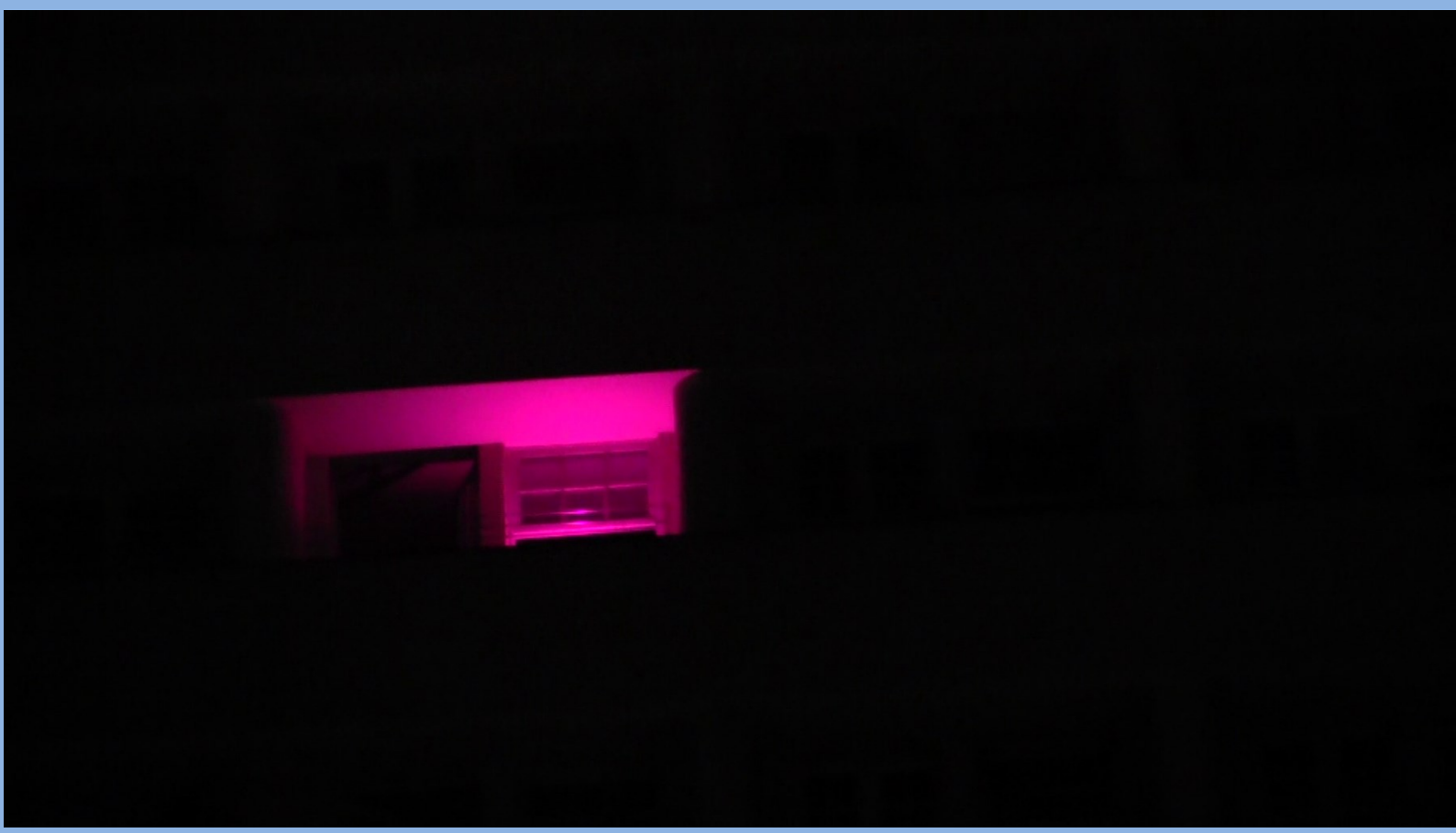
TRANS VIVER
LORENA PAIVA
INÍCIO
EXCETO
VEÍCULO
AUTORIZA

Deus é Fiel
Minas Cap
Yury Bessa
99981-6846
Yury Bessa









Em algum momento da montagem eu me dei conta: onde estão as imagens de Milô? Havia percebido que tinha apenas uma imagem dele, que, na montagem final, foi dividida na tela com uma imagem do Alê:

(Metade direita do frame:  a única imagem de Milô que entrou no filme)

Me senti um pouco culpado por ter pedido a ele pra filmar e não ter nenhuma de suas imagens no corte final do filme. Sugeri à Bruna de olharmos novamente as imagens a fim de inserir algumas na montagem. Mas, chegamos à conclusão de que isso não era motivo suficiente para incluir as suas imagens. O material nos mostrou um caminho no qual as imagens de Milô não entraram no corte final, mas elas foram importantes para a decisão daquelas que entraram. Um filme também é feito de imagens que não estão ali.

Esta imagem acima, por exemplo, é um frame de um vídeo de mais de 2 minutos gravado por Milô que acompanhou a montagem até quase o corte final. No vídeo um MC[41] e uma MC fazem uma batalha de rima na Batalha da Clandestina 031[42], na ocasião eles duelaram e os ataques e respostas que mais fizeram a plateia reagir foram temas sobre raça e gênero. Nós ficamos muito provocados pelo vídeo. O assistimos uma dezena de vezes para compreender a complexidade dos discursos feitos pelos Mcs. Eu em particular fui atravessado por muitas memórias afetivas, pois frequento batalhas de rimas em Belo Horizonte há mais de 10 anos. Todavia, embora fosse um vídeo muito bom isoladamente, na composição de nossa montagem não fazia muito sentido.

Nos atentamos a isso com apontamentos feitos por um grupo de amigos em uma exibição de um corte de 18 minutos feita em minha casa. Na ocasião os comentários

[41] MC é conhecido no hip-hop como o Mestre de Cerimônias.

[42] Batalha de rima realizada aos domingos à noite embaixo do viaduto Santa Tereza (Belo Horizonte) perto da pista de skate. Mais informações aqui: https://www.youtube.com/@clandestina031bh

foram de que, embora o vídeo fosse bom, estava descolado do restante da montagem, que trazia um aspecto da cidade e do urbano, em movimento, muito forte.

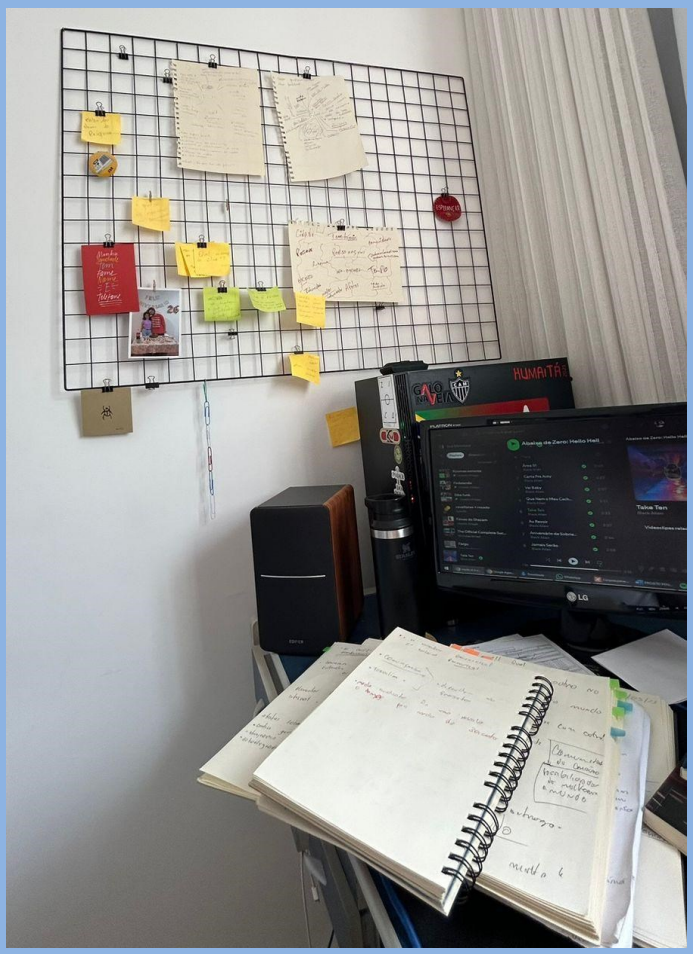
Nos filmes que já fiz, e nesse não foi diferente, percebo que é necessário ter uma sensibilidade para entender o que é desejo do diretor/montador vindo de sua empolgação diante de uma imagem que o afeta e o que as imagens/montagem estão pedindo. Às vezes essas duas linhas se encontram e confluem, trazendo uma sensação indescritível ao montador/diretor, aquela imagem "foda" cabe direitinho na montagem, mas nem sempre as imagens que a montagem pede são aquelas de que o montador gostou isoladamente. Não quer dizer que a montagem tem vida própria independentemente do diretor (ou tem?), mas quer dizer que existe uma poética dentro da montagem que demanda uma coerência autorreferenciada. Ver os rappers rimando é um deleite para mim, mas um sem-lugar para a montagem.

## Fofocas do processo

Na intenção de desaguar alguns comentários, percepções e memórias pontuais do processo, eu criei este espaço para trazê-los ao texto em forma de pequenas cápsulas. Trata-se de algumas anotações feitas em meus cadernos e lembranças no decorrer do processo. As escrevo aqui para que sejam mais uma linha desses mapeamentos realizados.

### Metodologia de parede

Em um encontro virtual com Vinícius Lírio, ele direcionou sua webcam para me mostrar suas anotações do pós-doutorado. Percebi que ele utilizava uma grade para pendurar fotos e, assim que terminou nossa reunião virtual, eu comprei uma igual, que se encontra até hoje aqui do lado do meu computador.



## Lá fora ou aqui dentro?

Em um de nossos encontros para montar o filme, enquanto estávamos assistindo a algumas imagens, Bruna pausou o vídeo e ficou em silêncio alguns segundos. Ela o interrompeu para verificar se o barulho da ambulância era das imagens do filme ou na rua de sua casa. Naquele momento pensei: é um filme sobre a cidade.

## Algumas referências audiovisuais

Nós somos o centro (Brasil, 3 min, Ana Pi)[43]

Eût-elle été criminelle... (France, 2006, 9 min, Jean-Gabriel Périot)[44]

EU UM NEGRO (Moi, Un Noir,) (França, 1958, 74 min, Jean Rouch)[45]

Áspero (Brasil, 2 min, Bruna Donini, João Emanuel, Luiz Alan Brito)[46]

Cuba e o Cameraman, (EUA/CUBA, 2017, 1h53min, Jon Alpert)

Rua de Mão Dupla (Brasil, 2002, 75 min, Cao Guimarães)

Passaporte Húngaro (França, 2001, 72 min, Sandra Kogut)

33 (Brasil, 2002, 74 min, Kiko Goifman)

## Aquilo ali é uma playlist, aquilo ali é um caos

Parte deste texto foi escrito ao som de várias músicas que às vezes me acalmavam, me davam coragem, me traziam confusão e outras sensações mais. Deixo aqui o link da playlist:

https://open.spotify.com/playlist/278JKEnG0iofLxXUE92bIa?si=44af36b86b7a41c0

---

43 Site da diretora: https://anazpi.com/

44 https://vimeo.com/11712366

45 https://youtu.be/O_7SVGIOJDU?si=uo21_B68bYoHjv2F

46 https://festivaltaguatinga.com.br/festivalTagua/15/assista/curta/filme/2175

## Preciso abandonar isso aqui, depois a gente continua a conversa, pode ser?

O ouro afunda no mar, no mar
Madeira fica por cima, por cima
Ostra nasce do lodo, do lodo
Gerando pérolas finas
(Ederaldo Gentil apud Don L; Tasha & Tracie)

Outro dia alguém me perguntou: quando você vai terminar a escrita? Eu respondi: não vou terminar, vou abandonar quando estiver na data limite de entregar o texto para a banca.

Sinto que eu passaria mais dois anos escrevendo este trabalho, porque os rastros dos mapeamentos da pesquisa são intermináveis e contêm muitas linhas de fuga, cada gravação de conversa minha com a Bruna, cada decisão que tomamos, todas as imagens gravadas, a montagem que fizemos, as anotações nos cadernos, minhas memórias, as primeiras exibições do filme, etc., tudo isso ao ser visitado de novo e de novo, traz novos horizontes possíveis para alimentar a pesquisa. Esses mapeamentos do processo foram as materialidades necessárias para as investigações que teci nessa dissertação. Elas ainda estão aqui nos armazenamentos internos do meu computador, nas nuvens, em meus cadernos, fichamentos e por aí vai. Não consegui acessar tudo o que queria nas cartografias que fiz, na verdade, em determinado momento, eu também desisti de acessar tudo, simplesmente porque não conseguiria mesmo. Vinícius Lírio, Clarisse Alvarenga, minha mãe Sônia Aparecida, renata aspis, Renata Marquez, minha avó Maria Aparecida, todos me disseram, do seu jeito, que o processo demanda aquilo que ele precisa na justeza de seu tamanho.

Pesquisar a pesquisa e mostrar para o outro, de forma simples, como foi fazer o filme *Aquilo ali é um caos*, o que eu vi, o que percebi e o que escolhi des(cobrir). Veja que eu

não disse sobre mostrar como se faz filmes, mas mostrar como fiz UM filme em UM determinado tempo e espaço, com determinadas pessoas envolvidas e de determinada maneira, foi isso que eu mostrei nesse trabalho e torço para que as elaborações e provocações desta pesquisa "preste" para você que está lendo. Seja uma nota de rodapé, uma informação entre aspas, os sentidos do texto, tudo ou nada.

Fiz um filme com minha amiga Bruna, cartografei o processo através de mapeamentos enquanto o processo ia se criando. Olhei para esses mapas e percebi várias coisas: as metodologias nascem de seus objetos; o jeito de fazer um filme, especialmente documentário ou experimental, surge enquanto o filme está sendo feito; o mais importante é ter um desejo; a utilização de um dispositivo disparador de imagens se mostrou importante neste processo, com ele a mediação dos participantes, mais ou menos familiarizados com a câmera, se tornou mais suave e com possibilidades de camerar; fazer filme na/com a cidade é sempre invenção na medida em que a cidade é rizoma e sempre se move; escolher para quem você vai dar a câmera para fazer as imagens do seu filme é importante, mas não se apegue tanto a isso, como disse Consuelo Lins: "filmes não brotam do nada"; montagem é devir, eu escolhi fuçar-ver-montar de maneira que em vários momentos a decisão sobre as imagens se deu por emoção, por raciocínio lógico, por influência externa, por sorte, por pistas do processo, por discussões com a Bruna, orientada por uma ética com princípios democráticos e de direitos humanos, mas sempre olhando para as imagens e percebendo nelas o devir; fazer cartografia é um abraço e eu amo abraços, é uma delícia fazer mapeamentos de um processo em que você está envolvido, porque quase tudo está ao alcance das mãos, pertinho e possível.

Quando as pessoas assistem a um filme no cinema e ele chega ao fim, elas podem ficar alguns minutos na sala tendo sensações e comentando o que se passou no filme e desta

maneira podem apreender e aprender sobre cinema, também é possível participar de uma sessão comentada, ler a crítica em algum jornal ou fazer um curso, mas, na maioria das vezes, quando se aprende sobre cinema, a gente não tem acesso à experiência do que acontece no processo criativo de um filme e sim ao que se fala e analisa sobre ele. No entanto, quando a gente faz um filme, a gente acessa outras dimensões dessa experiência e essas dimensões dizem sobre como o ato de criar pode ser também uma experiência de produção de conhecimento e de saberes com as imagens.

Eu vivi essa experiência da criação em *Aquilo ali é um caos* e mesmo uma dissertação inteira não deu conta de falar de tudo aquilo a que tive acesso. Sigo aqui reverberando em meu corpo todas as afetações do processo e te convido a ter sua experiência de criar sob a orientação de **colocar seu corpo pra jogo!**

## Referências

ALESSANDRA BRITO
ALEXANDRE FIDELIS (ALÊ)
BRUNA DONINI
CRISTINA AMARAL
D'JONGA
DON L
FERNANDO
JAIDER ROSADO
LABIBE ARAUJO
MARIA APARECIDA ROSADO
MILÔ NASCIMENTO
PAM
RACIONAIS MC'S
SÔNIA APARECIDA ROSADO
THAÍS ARAGÃO BASTOS (TATÁ)
TASHA E TRACIE

ALVARENGA, Clarisse. Da cena do contato ao inacabamento da história: Os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009), Os Arara (1980-). 1. ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2017. v. 1. 296p.

ASPIS, Renata Lima. Fazer filosofia com o corpo na rua: experimentações em pesquisa. 2. ed. – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

BERGALA, Alain. A hipótese-cinema. Trad. Mônica Costa Netto; Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink; CINEAD-LISE-FE/UFRJ, 2008. (Coleção Cinema e Educação).

BERNARDET, Jean Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. Caminhos de Kiarostami. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CORRADI, A. *et al.* (EDS.). Perambula. [s.l.] Revista Perambula, julho de 2022. v. 1.

COSTA, Pedro. Casa de lava - Caderno. Lisboa: Pierre von Kleist editions, 2013.

COUTINHO, Eduardo. O Cinema Documentário e a Escuta do Sensível da Alteridade. In: OHATA, Milton (org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 20-47.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia, Vol 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

EISNER, Will. Nova York: a vida na grande cidade São Paulo: Companhia das Letras (Quadrinhos na Cia.), 2009.

EVARISTO, Conceição (2017). Becos da Memória. 200p. Rio de Janeiro: Pallas.

DOMINGUEZ, Julia. Corpo-experiência. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal da Bahia. Orientadora: Paola Berenstein Jacques.

KASTRUP, Virginia; ESCOSSIA, Liliana; PASSOS, E. Pistas do método da cartografia. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LE GUIN, Ursula K. A Ficção como Cesta: Uma Teoria / The Carrier Bag Theory of Fiction (1986). Tradução de Priscilla Mello. Em: Dancing at the Edge of The World – Thoughts on Words, Women, Places. Ed. Grove Press, 1989.

LIMA, Marise da S. U. O mundo não é para contemplar. É para escutar: uma análise fílmica do curta-metragem Fantasmas (2010). In: LASICS : Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) Universidade do Minho, 2020, ONLINE. Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire. MINHO: CECS, 2020. v. 1.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

LÍRIO, Vinícius. Cartografia de Poéticas Híbridas: entre rastros de encenações à margem. Belo Horizonte: Kma, 2019.

LÍRIO, Vinícius. Criar, performar, cartografar: poéticas, pedagogias e outras práticas indisciplinares do teatro e da arte. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2020.

LÍRIO, Vinícius; DIAS, Cleuves E. F. Provocações Poéticas no Ensino de Teatro: uma criação coletiva com Intervenções Urbanas no ambiente escolar. Teatro: criação e construção de conhecimento, v. 3, p. 35-45, 2016.

MARQUEZ, Renata. Geografias portáteis. Belo Horizonte: Editora Piseagrama, 2019.

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

MIGLIORIN, Cezar.; BARROSO, Elianne I. Pedagogias do cinema: montagem. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 43, n. 46, p. 15-28, 2016.

MIGLIORIN, C.; MESQUITA, C. Obra em processo ou processo como obra? (E. Valente, Ed.) Mostra Cinema Brasileiro Anos 2000, 10 Questões. Anais...CCBB, 5 maio 2011.

MIGLIORIN, C.; PIPANO, I. Cinema de brincar. Belo Horizonte: Editora Relicário, 2018.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. Camerar um ponto de ver: a pedagogia das imagens em Boa Água. Rebeca, v. 8, p. 143-157, 2019.

MOREIRA, Anair Patrícia Braga. Resistir, sonhar e (sobre)viver para narrar caminhos percorridos na construção de poéticas teatrais negrorreferenciadas [manuscrito]. Belo Horizonte, 2022. 152 f.

NEGRO drama. Intérpretes: Edi Rock e Mano Brown. Compositores: Edi Rock e Mano Brown. In: NADA como um dia após o outro dia. Intérpretes: Racionais MC's. [S.I.]: Cosa Nostra, 2015. 1 CD, faixa 5.

PIPANO, Isaac. Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (PPGCOM / UFF). Niterói, 2019. 340p.

PORTUGAL, A. (Org.); MIGLIORIN, CEZAR (Org.). Fazer cinema, fazer cidade. 1. ed. Rio de Janeiro: Áspide, 2022. v. 1. 172p.

ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo / Suely Rolnik. - Porto Alegre: Sulina; Editorada UFRGS, 2011. 247 p.

SALLES, C. A. Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção / Milton Santos. - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1).

SANTOS, Milton. O Dinheiro e o Território. GEOgraphia, v. 1, n. 1, p. 7-13, 9 set. 2009.

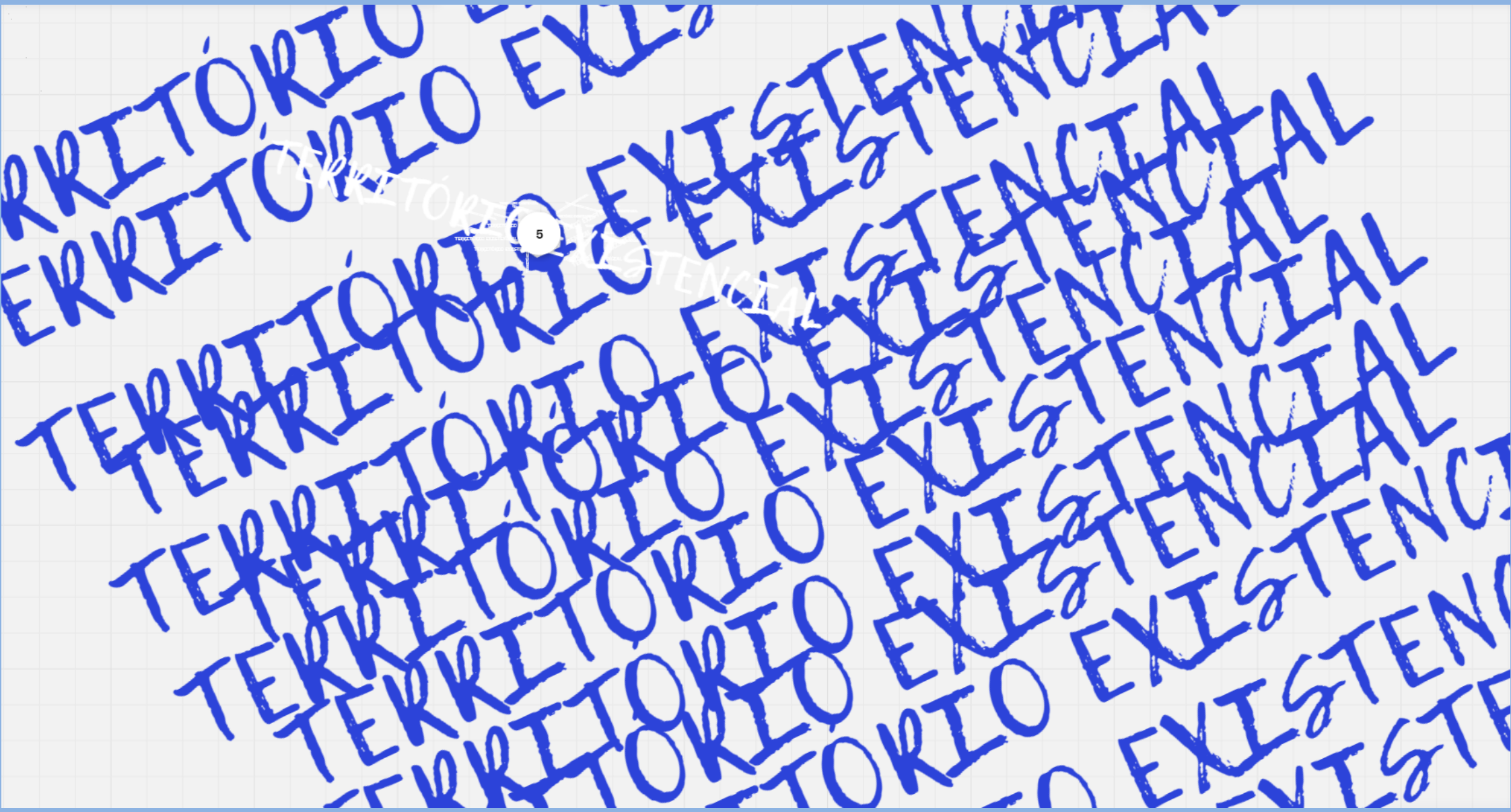
SENNET, R. (2018). Construir e habitar: ética para uma cidade aberta. Rio de Janeiro: Record.

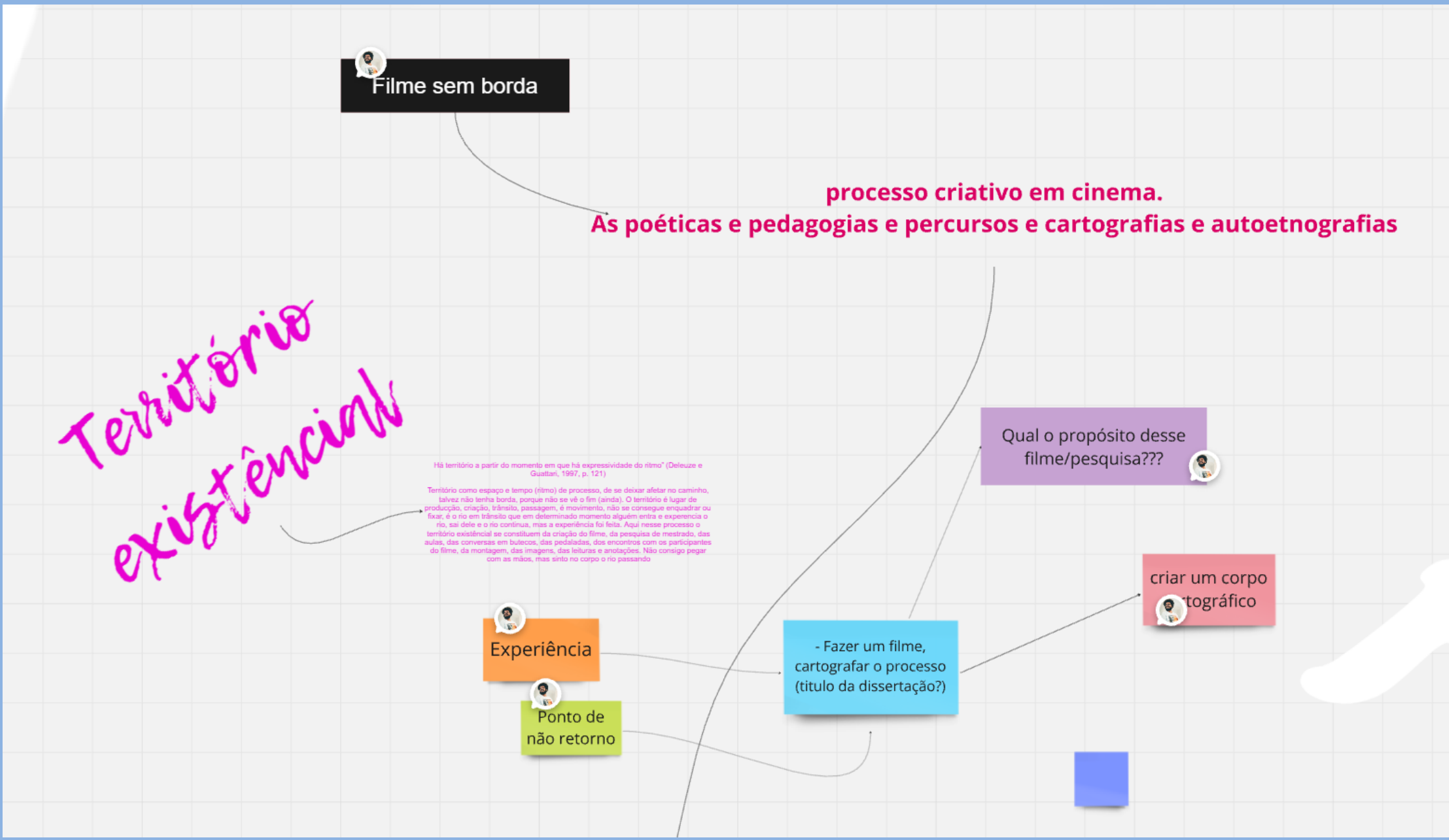
SPINOZA, Benedictus de. Ética. [Tradução de Tomaz Tadeu] Belo Horizonte: Autêntica, 2009

SONTANG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

VELLOSO, RITA; JACQUES, P. B. Enigma das Cidades. Ensaio de Epistemologia urbana em Walter Benjamin. 1. ed. Belo Horizonte: Cosmópolis/ Escola de Arquitetura UFMG, 2023. v. 1. 171p.

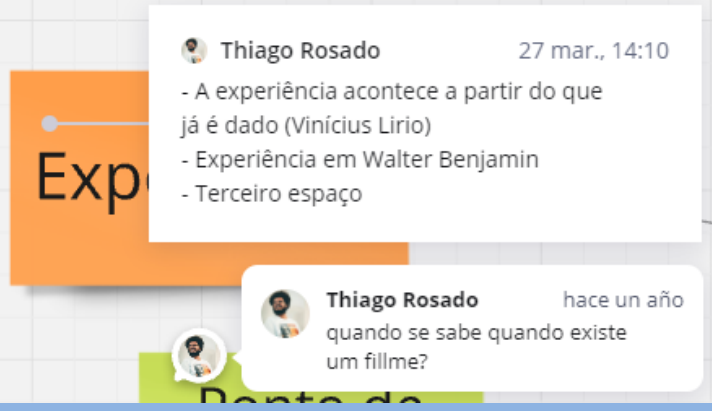
**Outros mapeamos e rastros do processo**



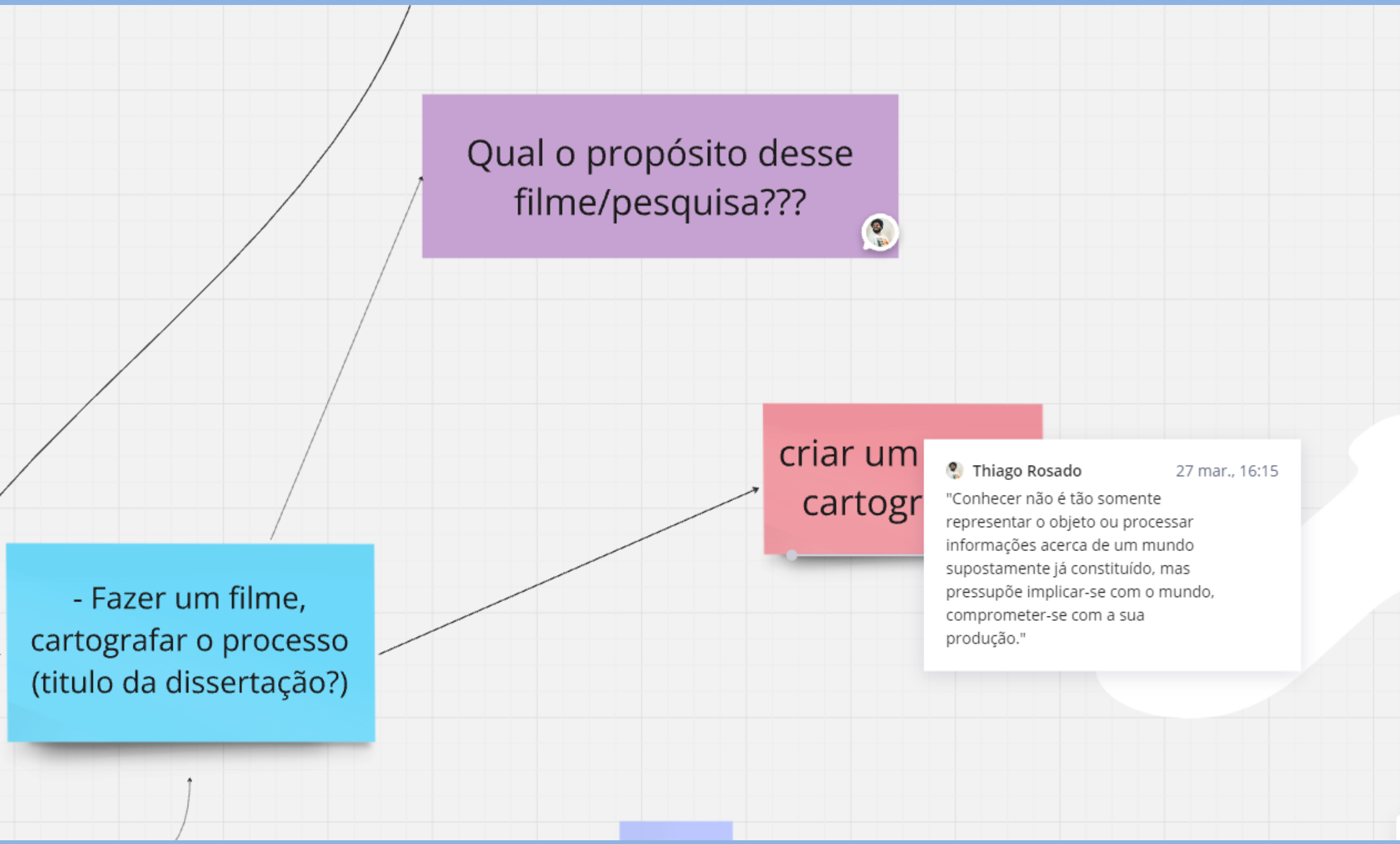

Filme sem borda
processo criativo em cinema.
As poéticas e pedagogias e percursos e cartografias e autoetnografias
Território existêncial
Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo" (Deleuze e Guattari, 1997, p. 121)
Território como espaço e tempo (ritmo) de processo, de se deixar afetar no caminho, talvez não tenha borda, porque não se vê o fim (ainda). O território é lugar de produção, criação, trânsito, passagem, é movimento, não se consegue enquadrar ou fixar, é o rio em trânsito que em determinado momento alguém entra e experencia o rio, sai dele e o rio continua, mas a experiência foi feita. Aqui nesse processo o território existêncial se constituem da criação do filme, da pesquisa de mestrado, das aulas, das conversas em butecos, das pedaladas, dos encontros com os participantes do filme, da montagem, das imagens, das leituras e anotações. Não consigo pegar com as mãos, mas sinto no corpo o rio passando
Qual o propósito desse filme/pesquisa???
criar um corpo tográfico
Experiência
Ponto de não retorno
- Fazer um filme, cartografar o processo (titulo da dissertação?)

Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo" (Deleuze e Guattari, 1997, p. 121)

Território como espaço e tempo (ritmo) de processo, de se deixar afetar no caminho, talvez não tenha borda, porque não se vê o fim (ainda). O território é lugar de producção, criação, trânsito, passagem, é movimento, não se consegue enquadrar ou fixar, é o rio em trânsito que em determinado momento alguém entra e experencia o rio, sai dele e o rio continua, mas a experiência foi feita. Aqui nesse processo o território existêncial se constituem da criação do filme, da pesquisa de mestrado, das aulas, das conversas em butecos, das pedaladas, dos encontros com os participantes do filme, da montagem, das imagens, das leituras e anotações. Não consigo pegar com as mãos, mas sinto no corpo o rio passando



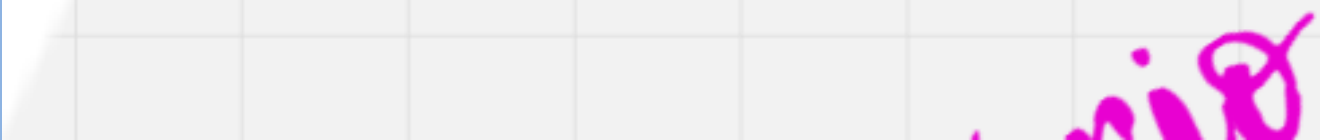

- Fazer um filme, cartografar o processo (titulo da dissertação?)


Qual o propósito desse filme/pesquisa???
criar um
cartogr
Thiago Rosado
27 mar., 16:15
"Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção."
- Fazer um filme, cartografar o processo (titulo da dissertação?)

**Thiago Rosado** 27 mar., 17:15

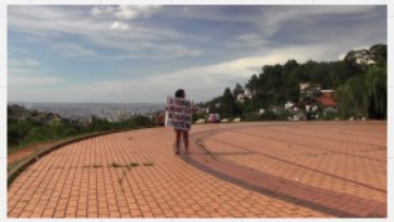
Filme sem forma, que não tem uma forma já enquadrada, que se permite poroso e aberto às possibilidaes de transbordar. Filme sem borda, que nasce no devir do processo. devir cinema, devir invenção de um cinema. Cinema menor.

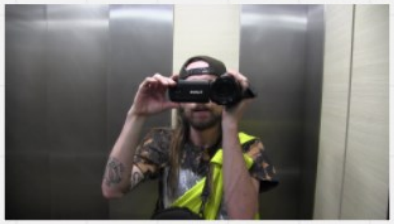
# Filme sem borda



# Obra como processso, processo como obra

Soterrando a desprogramação do autor e de autoria como ausência de controle em nome de inconsciências anteriores ao contato entre equipe de cinema e vida. O autor como organizador do dispositivo, com menos poder sobre o processo. Temos uma relação profunda entre cinema e vida, uma abertura a interferências, um se deixar afetar pelo processo, a ponto do processo ser uma ou ser a própria obra, de forma explícita. Como uma espécie de jogo com prazos e ordenação das peças (Cleber Eduardo-catalago)





O filme é o processo, não porque deseja se expor como processo, mas porque o processo é o filme (Cleber Eduardo - catalago

o dispositivo tem uma questão central que é a idéia de uma multiplicidade de forças sem exterioridade, essa é a idéia do dispositivo. (Cezar Migliorini debate 2000

Essa idéia de dispositivo, mais do que um conjunto de regras que permite um certo descontrole, enfatizaria a idéia de que talvez essas obras, o que elas possibilitam, são a entrada em movimento de uma pluralidade de forças não organizadas por uma instância exterior

# BALAIO DE METODOLOGIAS

metodo-desvio

RIZOMA

teoria da cesta

Metodologia fuçar-ler-escrever

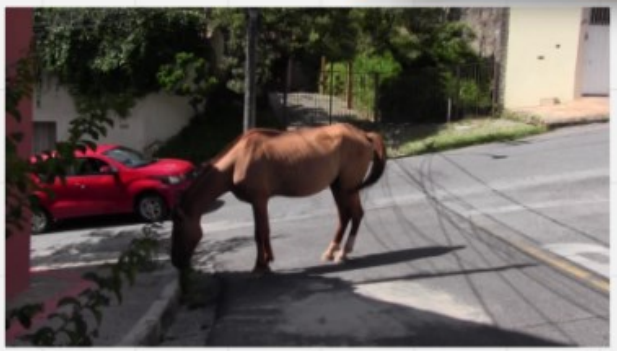
artes de notar

TORNAR-SE SELVAGEM

Obra como processso, processo como obra

# TORNAR-SE SELVAGEM

todas as coisas ruins que estão acontecendo no planeta Terra vêm de pessoas civilizadas, pessoas que não são, teoricamente, selvagens. (Jerá Guarani (artigo piseagrama)



relato das escolhas de montagem (mentorial denso)

leituras e referências

parte do que tá no filme pode ir pro texto

Escolha dos participantes

analise do material bruto enviado pelos participantes

envolver o fundamentar o dispositivo

dentro e fora da anair

o filme é o fio da meada

IDENTIFICAR OS DESVIOS DO PROCESSO

decidir pra quem estou falando

teoria a serviço da vida, teoria a serviço da cartografia

como puxar o fio da meada? cartografia como metodologia

cartografia é ação / mapa de intensidades

cartografia como tecnologia de escrita

explicitar as escolhas faz o trabalho ser científico

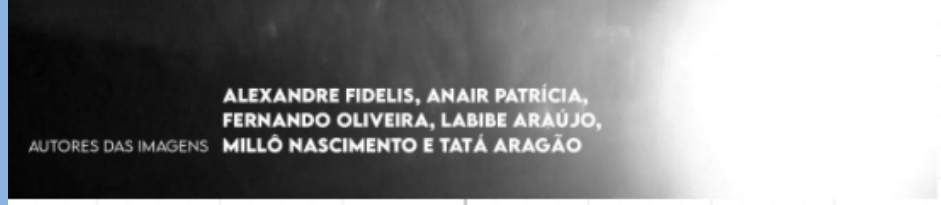
não preciso escrever em ordem cronológica

encontro com clarisse 22/04/24

- criação e elaboração do dispositivo

convite aos participantes

quem sao las




""

salientar que ao longo do texto vou falar "eu e bruna" mas problematixar essa escolha de falar por ela

encontro com clarisse 23/04/24

- criação e elaboração do dispositivo

convite aos participantes

quem sao las

quais equipamentos foram usados e de onde vem

o filme é o fio da meada

IDENTIFICAR OS DESVIOS DO PROCESSO

decidir pra quem estou falando

teoria a serviço da vida, teoria a serviço da cartografia

como puxar o fio da meada? cartografia como metodologia

salientar que ao longo do texto vou falar "eu e bruna" mas problematixar essa escolha de falar por ela

cartografia é ação / mapa de intensidades

cartografia como tecnologia de escrita

mapa de um possível que já foi organizado num estado de coisas, que virou história / congelou-se em representação, mas o rio ainda corre

cabra vira rizoma / pensar o texto como essa cascata do rizoma

explicitar as escolhas faz o trabalho ser científico

não preciso escrever em ordem cronológica

relato das escolhas de montagem (memorial denso)

leituras e referências

parte do que ta no filme pode ir pro texto

defender a escolha pela criação de dispositivo (com dispositivo o filme abriga multiplos olhares)

Escolha dos participantes

analise do material bruto enviado pelos participantes

envolver e fundamentar o dispositivo

01 Eu, Adelita e Matheus

02 encontro com Vinicius

03 - dispositivo referencia

04 - quinto andar com Bruna - 29-11-22

05 - chamada com bruna - 06-12-22

06 - eu e bruna (casa da bruna) - 08-12-22

07 - a noite aqui em casa e fofocas - 13/12/22

08 -Gustavo Jardim, percursos e

09 - rede kino 20/21 -12-22

10 - raul soares com bruna - 02-01-23

11 - Casa da Bruna a noite - 04-01-23

12 - eu e bruna no cine theatro brasil - 09-01-23

13 - em casa com bruna - 16-01-23

14 - encontro com alê - 17-01-23

15 - encontro com labibe - 17-01-23

16 - encontro com anair e milô - 18-01-23

17 - encontro com tatá - 23-01-23

18 - encontro com fê - 23-01-23

19 - assistir os brutos 05-02-23

20 - encontro com bruna e as imagens - 23-02-23

Nueva historia

Nueva historia

21 - encontro com os participantes e

22 - eu e anair e suas imagens - 04-03-23

23 - eu e bruna - 19-03-23

24 - eu e bruna - 25-03-23

25 - encontro com vinicius - 27-03-23

26 - encontro com clarisse - 28-03-23

27- eu e bruna - 02-04-23

28 - eu e bruna montagem - 06-05-23

29 - eu e bruna - 07-05-23

30 - eu e bruna 11-05-23

Nueva historia

31 - encontro com labibe - 20-05-23

32 - primeira exibição corte 04-06-23

33 - encontro montagem 07-06-23

34 - encontro montagem 14-06-23

35 - encontro montagem 21-06-23

36 - encontro com bruna 27-06-23

37 - encontro montagem 06-07-23

38 - exibição cine sta tereza 03-09-23

39 - exibiçao oratorio 05-09-23

Nueva historia

40 - exibição encontro esquizo 26-10-23

41 - exibição aula rita 01-11-23

Nueva historia

Detalles de la tarjeta

etiquetas —

- conversas sobre a cidade
- filmes menores... longe dos filmes hegemonicos
- lutas de geografia / cidade e propriedade
- o que nao se vê no excesso
- uma pessoa que conhece outra pessoa e outra pessoa.. as pessoas distantes
- acordei nao querendo ir pra lugar nenhum, relaçao com remédio
- nao tava conseguindo vislumbrar o desejo, o meu desejo e isso me deixou angustiado, me perguntei: eu nao quero fazer esse filme entao? nao desejo? lembrei que aumentei a dosagem do remédio
- virada na terapia de acolher a desordem, tomar o caótico e confuso como potência criativa
- a cidade como mapa do desejo, mapa afetivo
- efeito do remédio é algo a se considerar
- *camera e performance*
- *nao é uma camera espiã, a presença da camer modiofica, qunado ce ta com a camera ce tbm ta produzindo cidade*
- **nova suavidade, nova relação com cinema, pq o cinema é uma relação afetiva!**
- todo processo criativo tem sua própria poética
- nos dois mmigramos, reterritorializamos em bh
- pensar esse filme nesse lugar de nao ter borda, é como se fosse um organismo que nao necessariamente tem inicio, fazer um filme na logica do N-1, tudo menos o inicio
- filme sem borda é um filme sem orgaos, desorganizado nos modos de cinema
- como fazer um filme de uma maneira nao obvia? tem que ser bagunçado
- e se eu quiser criar sentido fora desse conceito de lineriadade.. como se começa pelo meio ou pelo avesso?
- a cidade nos provoca. entao é isso, é a cidade - a cidade é

06 - eu e bruna (casa da bruna) - 08-12-22

07 - a noite aqui em casa e fofocas - 13/12/22

08 -Gustavo Jardim, percursos e

09 - rede kino 20/21 -12-22

10 - raul soares com bruna -

16 -
18-0

17 -

18 -

19 -

20 -
ima

Nue

# AQUILO ALI É UM CAOS

AUTORES DAS IMAGENS

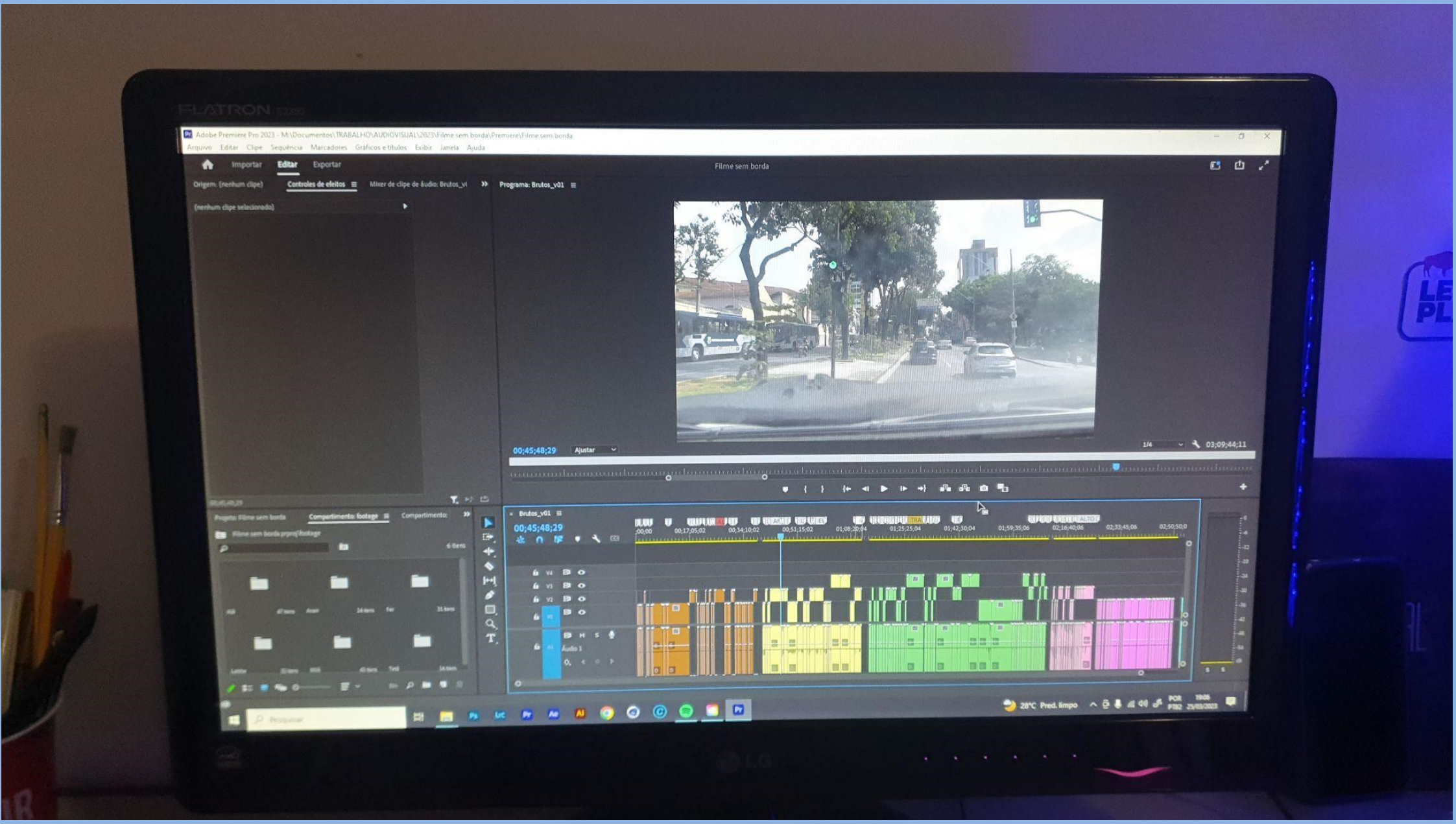
**ALEXANDRE FIDELIS, ANAIR PATRÍCIA, FERNANDO OLIVEIRA, LABIBE ARAÚJO, MILLÔ NASCIMENTO E TATÁ ARAGÃO**

DIRIGIDO E MONTADO POR

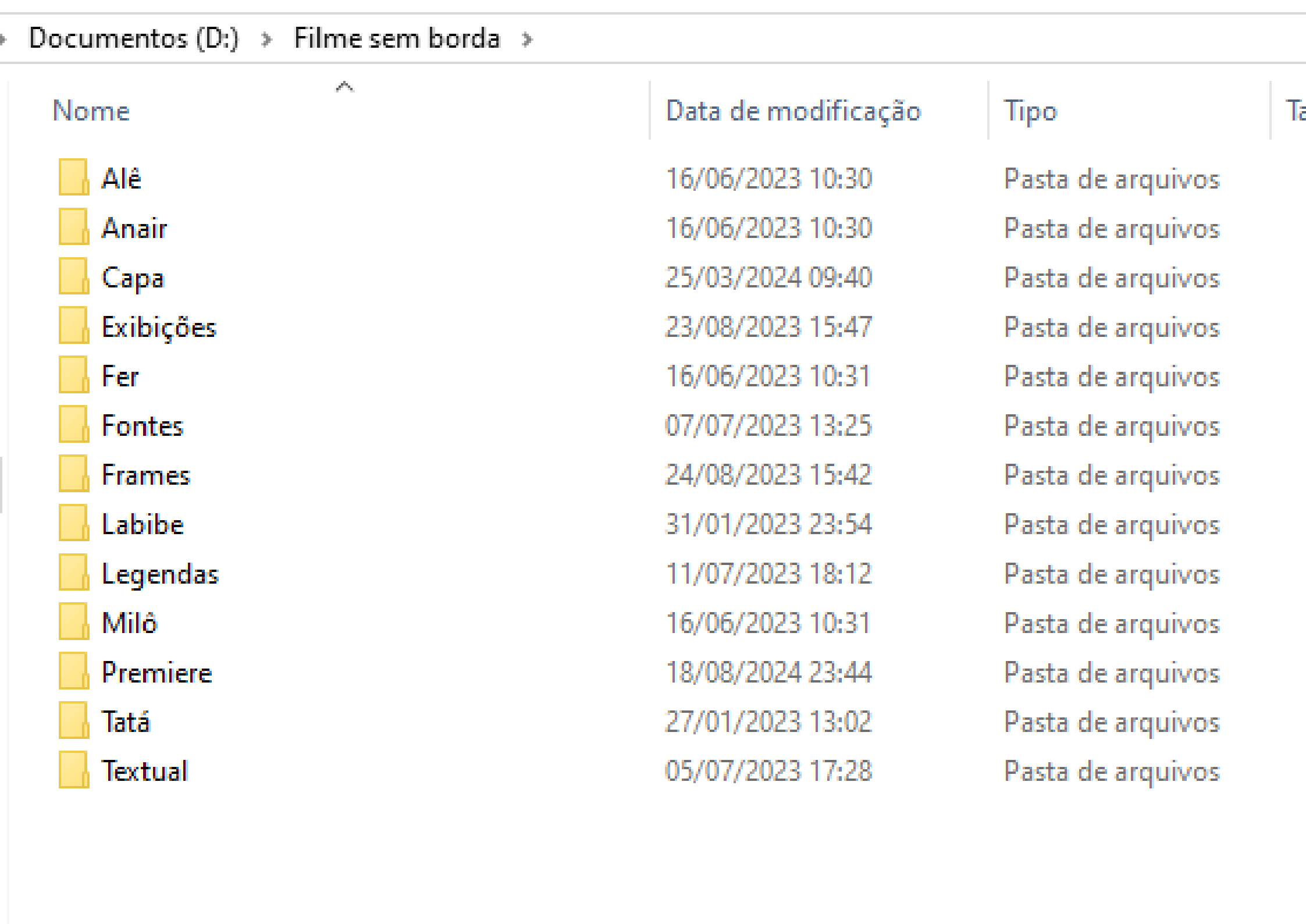
**BRUNA DONINI E THIAGO ROSADO**

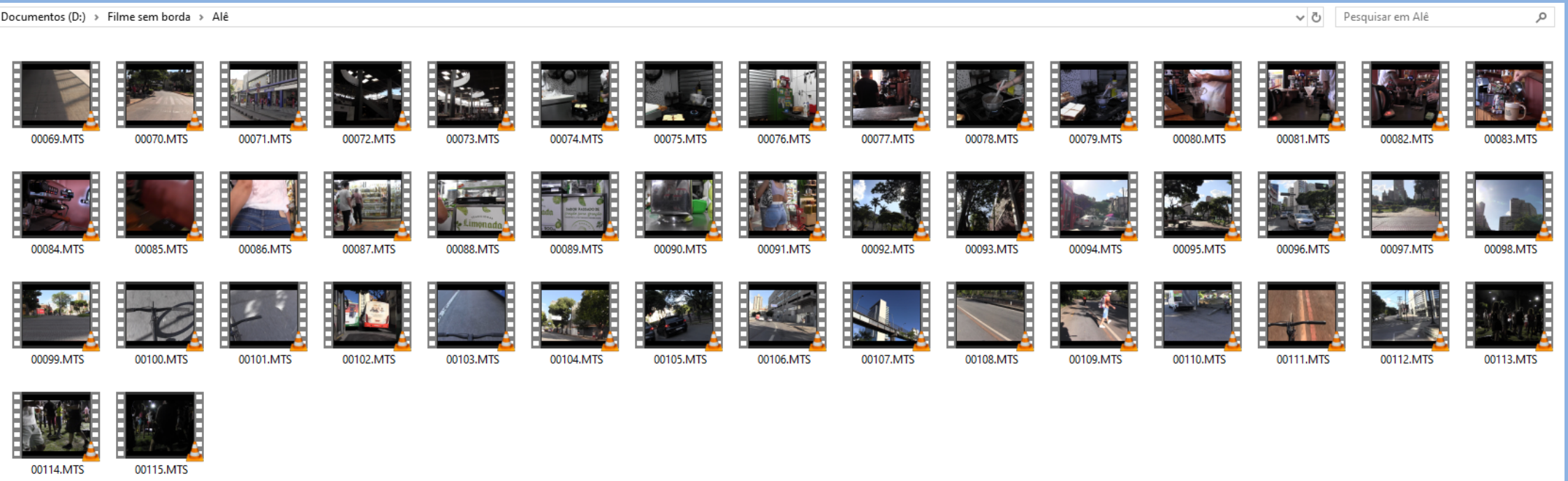
ARNALDO
ANTUNES

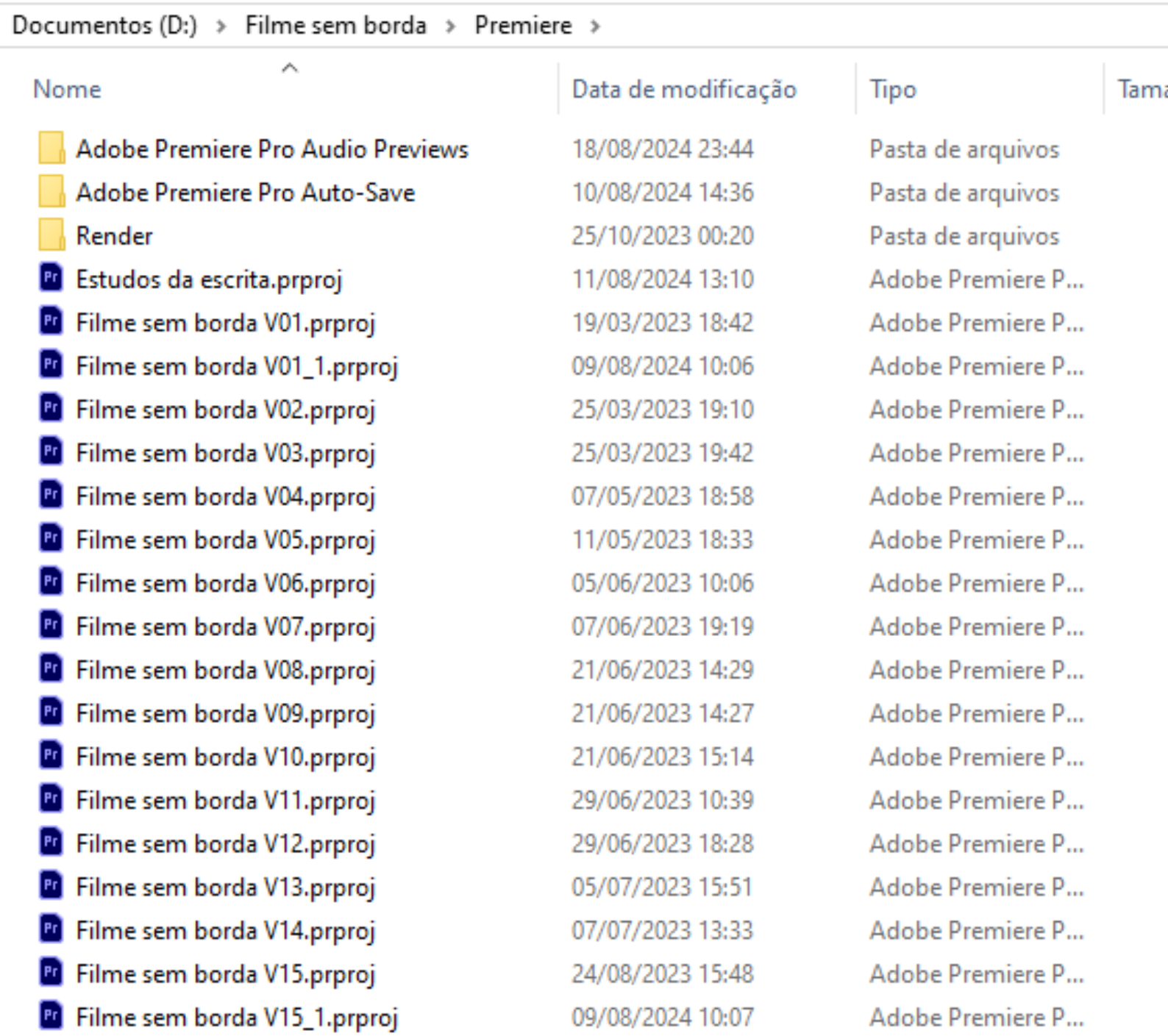
VANS
Canon
Natureza
500 ml


Adobe Premiere Pro 2023 - M:\Documentos\TRABALHO\AUDIOVISUAL\2023\Filme sem borda\Premiere\Filme sem borda
Importar
Editar
Exportar
Filme sem borda
Programa: Brutos_v01
00;45;48;29
Ajustar
03;09;44;11
Brutos_v01
00;45;48;29
Áudio 1
28°C Pred. limpo

E.T.
FOUR LOKO


Documentos (D:) › Filme sem borda ›
Nome
Data de modificação
Tipo
Alê 16/06/2023 10:30 Pasta de arquivos
Anair 16/06/2023 10:30 Pasta de arquivos
Capa 25/03/2024 09:40 Pasta de arquivos
Exibições 23/08/2023 15:47 Pasta de arquivos
Fer 16/06/2023 10:31 Pasta de arquivos
Fontes 07/07/2023 13:25 Pasta de arquivos
Frames 24/08/2023 15:42 Pasta de arquivos
Labibe 31/01/2023 23:54 Pasta de arquivos
Legendas 11/07/2023 18:12 Pasta de arquivos
Milô 16/06/2023 10:31 Pasta de arquivos
Premiere 18/08/2024 23:44 Pasta de arquivos
Tatá 27/01/2023 13:02 Pasta de arquivos
Textual 05/07/2023 17:28 Pasta de arquivos


Documentos (D:) › Filme sem borda › Alê
Pesquisar em Alê
00069.MTS
00070.MTS
00071.MTS
00072.MTS
00073.MTS
00074.MTS
00075.MTS
00076.MTS
00077.MTS
00078.MTS
00079.MTS
00080.MTS
00081.MTS
00082.MTS
00083.MTS
00084.MTS
00085.MTS
00086.MTS
00087.MTS
00088.MTS
00089.MTS
00090.MTS
00091.MTS
00092.MTS
00093.MTS
00094.MTS
00095.MTS
00096.MTS
00097.MTS
00098.MTS
00099.MTS
00100.MTS
00101.MTS
00102.MTS
00103.MTS
00104.MTS
00105.MTS
00106.MTS
00107.MTS
00108.MTS
00109.MTS
00110.MTS
00111.MTS
00112.MTS
00113.MTS
00114.MTS
00115.MTS


Documentos (D:) › Filme sem borda › Premiere ›
Nome
Data de modificação
Tipo
Tama
Adobe Premiere Pro Audio Previews 18/08/2024 23:44 Pasta de arquivos
Adobe Premiere Pro Auto-Save 10/08/2024 14:36 Pasta de arquivos
Render 25/10/2023 00:20 Pasta de arquivos
Estudos da escrita.prproj 11/08/2024 13:10 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V01.prproj 19/03/2023 18:42 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V01_1.prproj 09/08/2024 10:06 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V02.prproj 25/03/2023 19:10 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V03.prproj 25/03/2023 19:42 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V04.prproj 07/05/2023 18:58 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V05.prproj 11/05/2023 18:33 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V06.prproj 05/06/2023 10:06 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V07.prproj 07/06/2023 19:19 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V08.prproj 21/06/2023 14:29 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V09.prproj 21/06/2023 14:27 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V10.prproj 21/06/2023 15:14 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V11.prproj 29/06/2023 10:39 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V12.prproj 29/06/2023 18:28 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V13.prproj 05/07/2023 15:51 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V14.prproj 07/07/2023 13:33 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V15.prproj 24/08/2023 15:48 Adobe Premiere P...
Filme sem borda V15_1.prproj 09/08/2024 10:07 Adobe Premiere P...

Passar a limpo:

citações diversas

"O que deveria (ter lido) já passou"

Fazer pesquisa tem que ter a ver com a vida do pesquisador

Fuçar, ler e escrever = atitude acadêmica

Compromisso do intelectual com a transformação social

Falar das coisas que não encontramos

Desejar que o desejo do outro te deseje

Não há território sem vetor de saída

Toda instituição que te acolhe, ela diz: tu deves

A saída só existe no exato momento de sair

Cartografia: mapa dos **acontecimentos???**

---

**Processo deixa marcas no produto**

---

Quando se constrói saber? Na experiência - e a experiência sou eu

Desvios na pesquisa é a pesquisa – DESVIOS!!!

Sujeitos nunca é uma coisa só

Ninguém vive de forma linear, porque as narrativas seriam?

Ninguém aqui quer ser o que o outro diz

A identidade é marcada pela diferença

Prédios que são construídos não para pessoas, mas para suas funções

**Deixar o processo criativo me falar o que tenho que observar**

Sentido da imagem é sempre um sentido aberto

O cinema é sempre um ponto de vista muito específico

Escrever é uma exposição

Nego Bispo, relacionar as diferenças sem unificá-las

Texto apresentado para a banca de qualificação parcial após 20 meses da minha entrada no mestrado:

https://drive.google.com/file/d/16T3BzJQuIC9fjDj4V3FNF2rcC3CfJPvR/view?usp=sharing

## Pós defesa

Criei esta seção para anexar materialidades que surgiram durante a defesa de mestrado e que fazem sentido estar presente neste texto.

convite para defesa de mestrado | thiago rosado

# aquilo ali é um caos aquilo ali é um processo

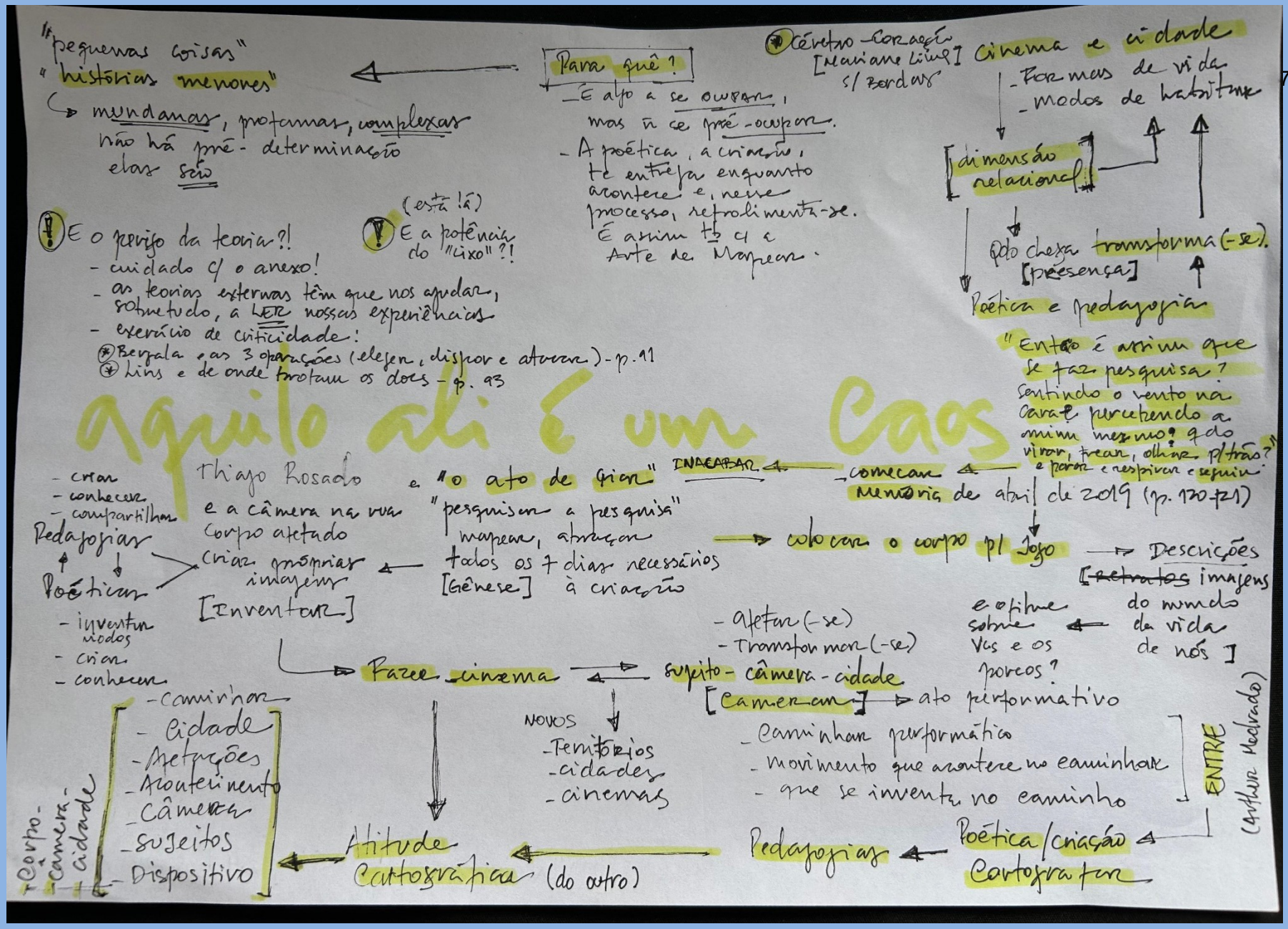
sala teleconferência
da faculdade de
educação da ufmg

exibição de Aquilo
ali é um caos às 13h
defesa às 14h

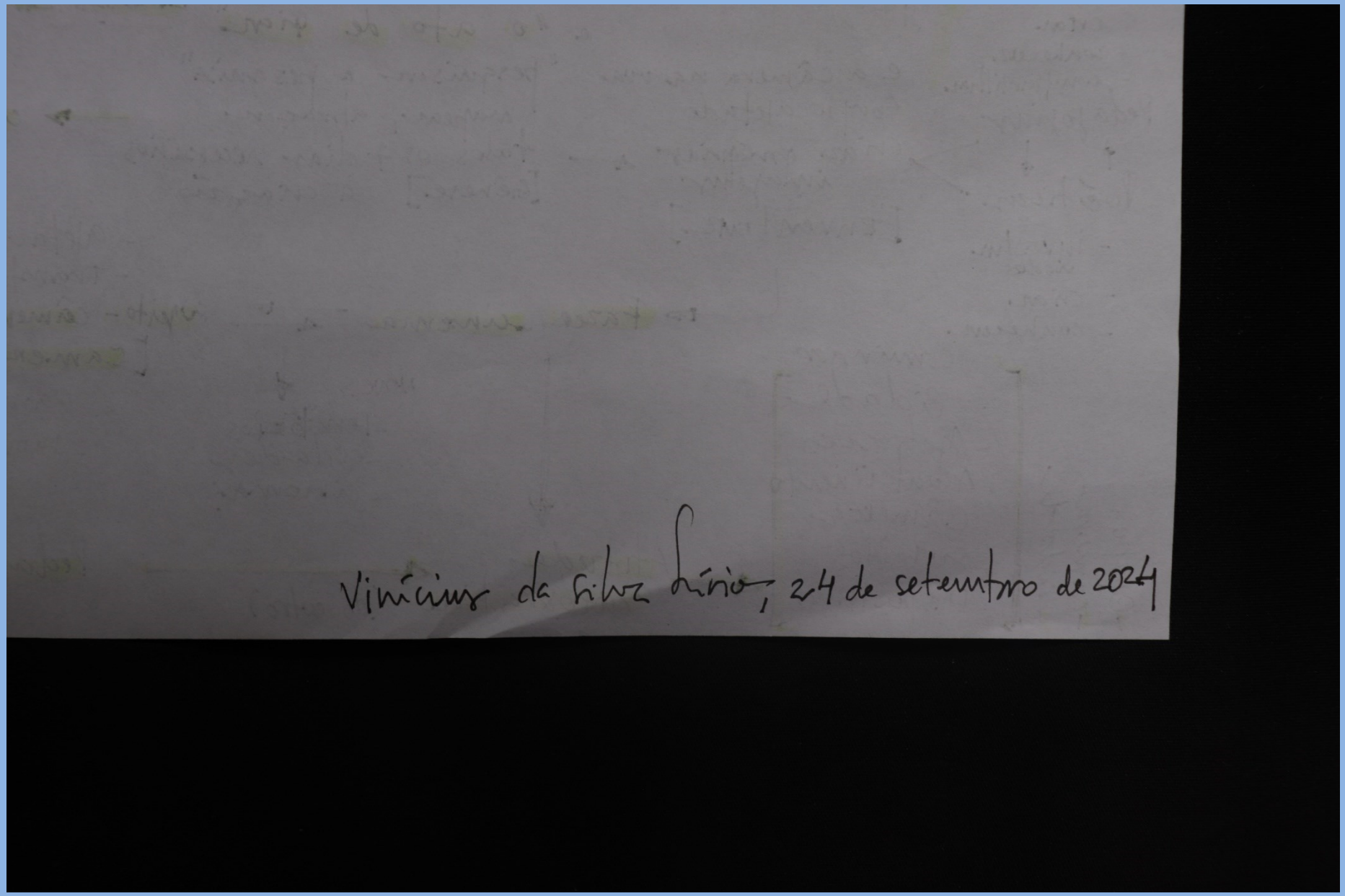
## 24 de setembro

orientadora:
clarisse alvarenga

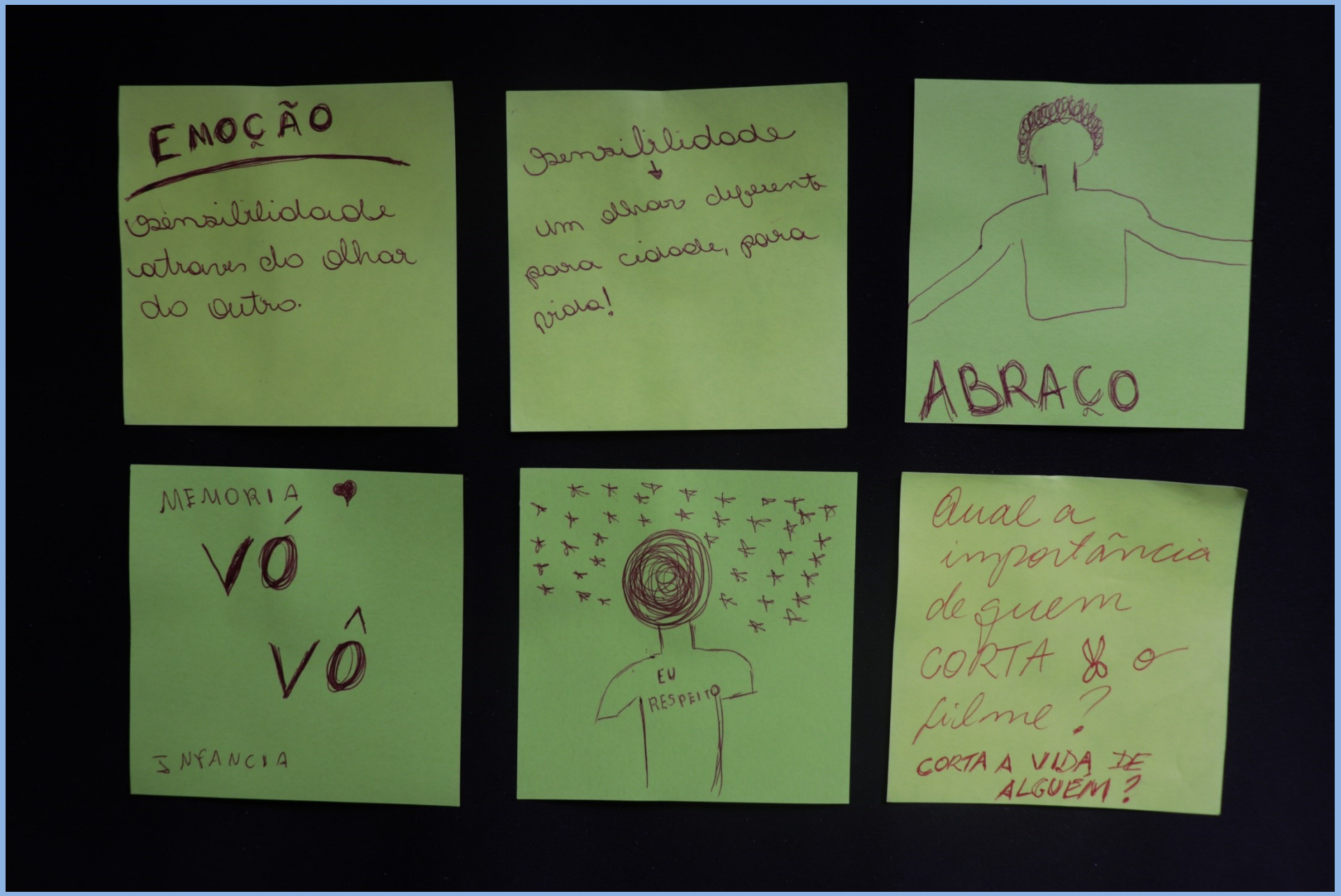
banca:
renata marquez
renata aspis
vinícius lírio



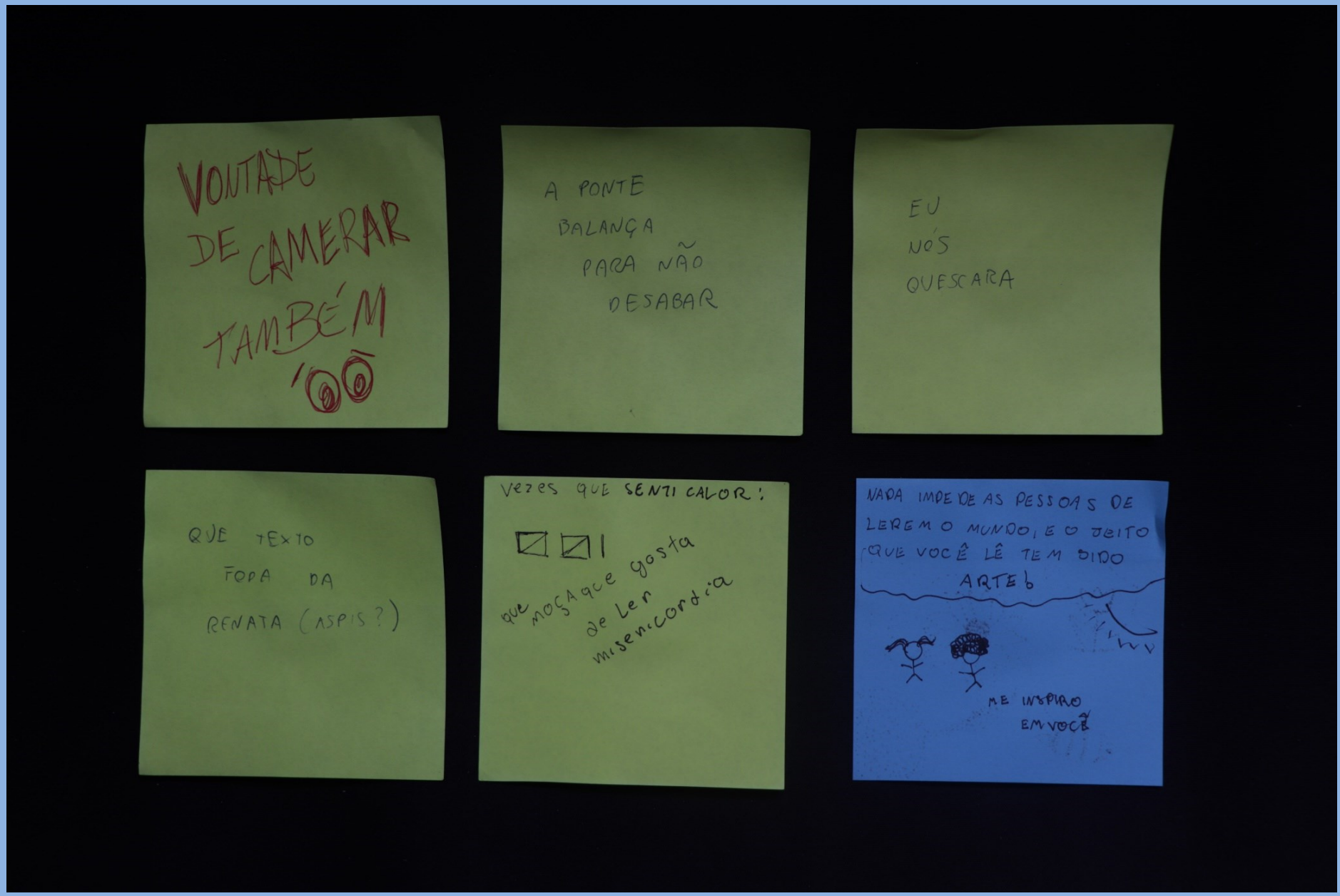

(Cartografia feita pelo professor Vinícius Lírio a partir da leitura da dissertação e entregue a mim durante a defesa de mestrado - frente)



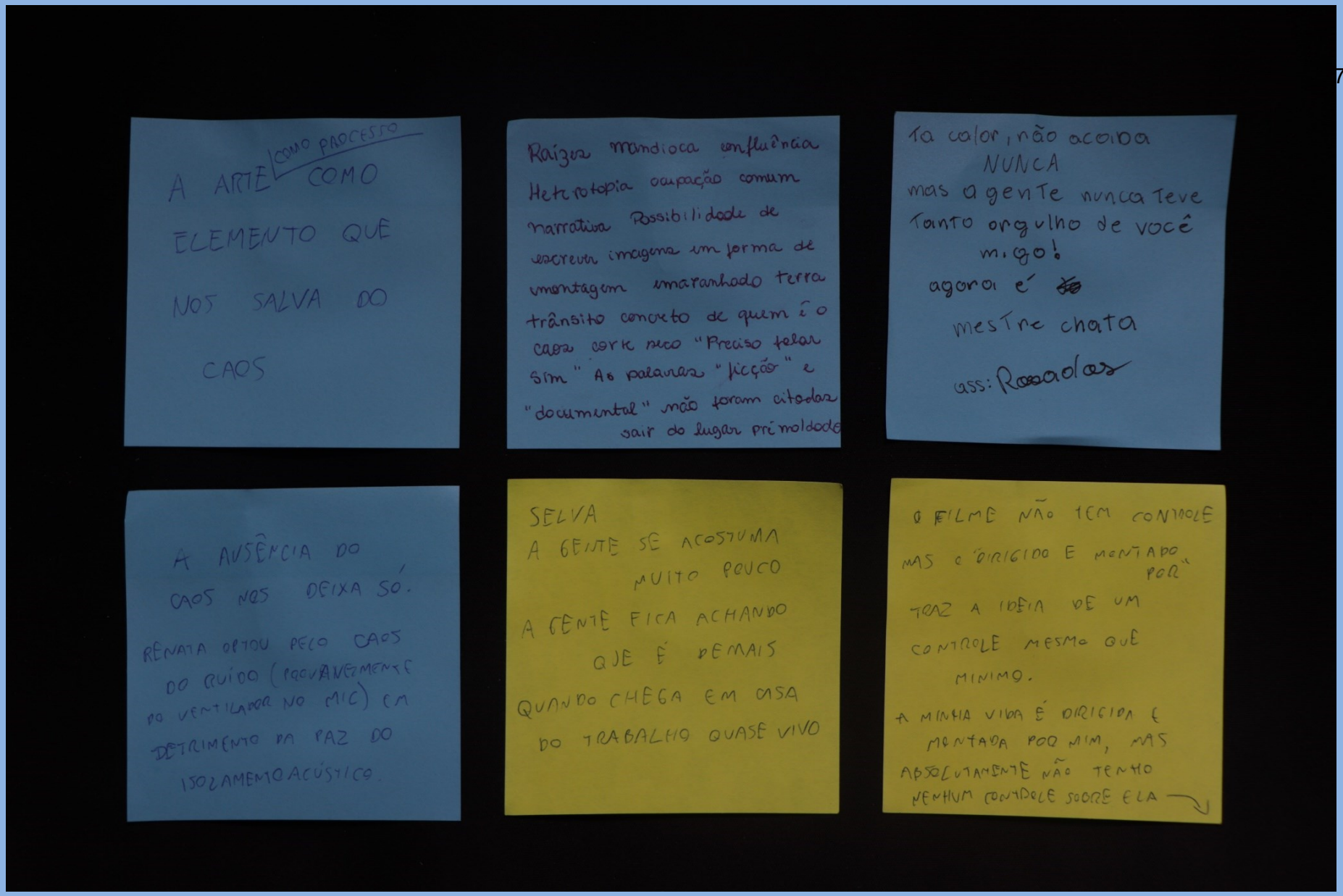

(Cartografia feita pelo Professor Vinícius Lírio a partir da leitura da dissertação e entregue a mim durante a defesa de mestrado – verso)



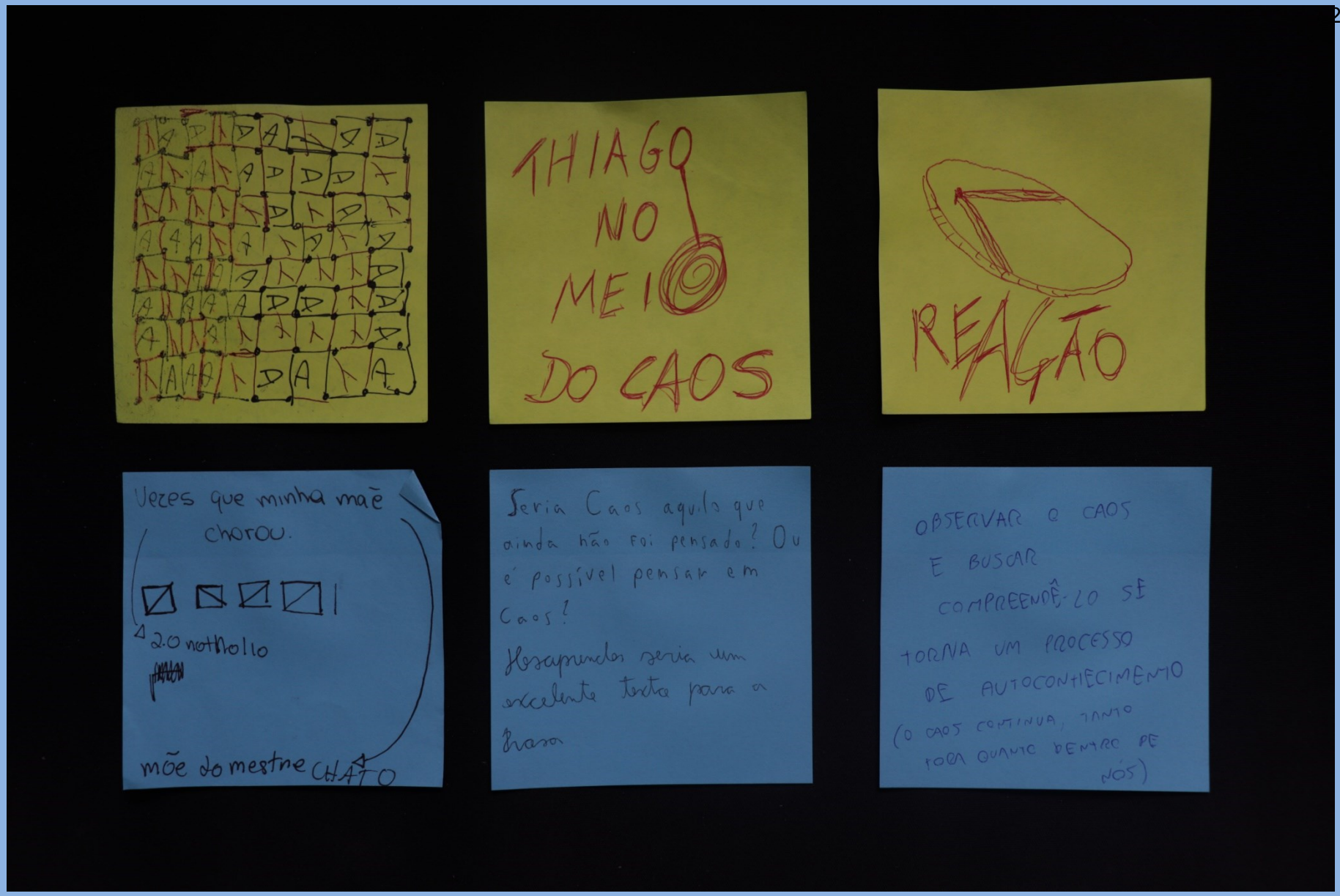

(Anotações realizadas, em post it, pelo público presente na defesa de mestrado)



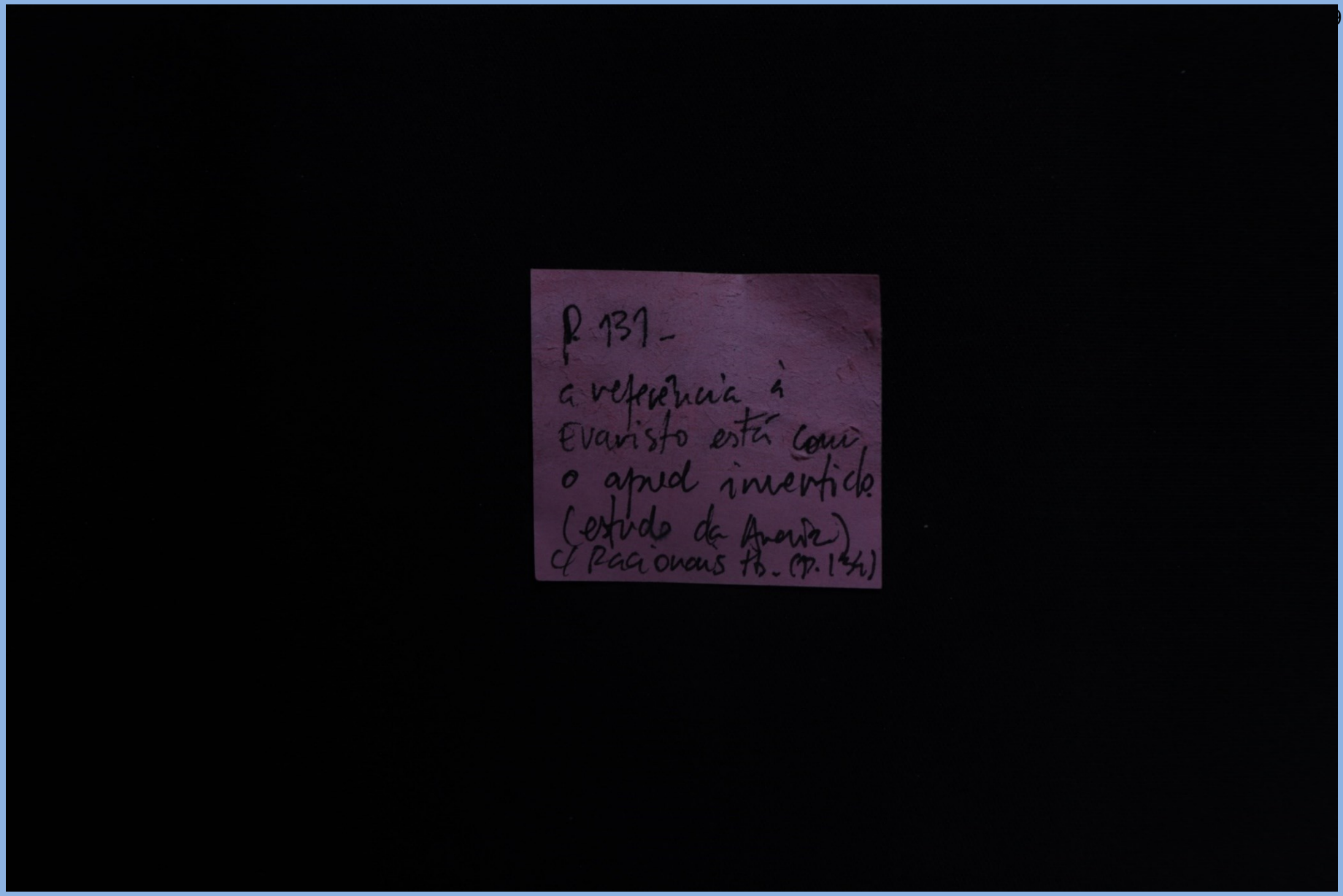

(Anotações realizadas, em post it, pelo público presente na defesa de mestrado)




(Anotações realizadas, em post it, pelo público presente na defesa de mestrado)




(Anotações realizadas, em post it, pelo público presente na defesa de mestrado)




(lembrete de uma pequena correção de formatação em citação feita pelo Professor Vinícius Lírio)