



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ANDREA DE ARRUDA FERRAZ

**“AGORA”: QUANDO A IMAGEM SE FAZ GESTO**

Recife, 2020

ANDREA DE ARRUDA FERRAZ

**“AGORA”: QUANDO A IMAGEM SE FAZ GESTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação

**Orientadora:** Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo

Recife, 2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Andréa Carla Melo Marinho, CRB-4/1667

F381a Ferraz, Andrea de Arruda  
"Agora": quando a imagem se faz gesto / Andrea de Arruda Ferraz. –  
Recife, 2020.  
116 f.: il.

Orientadora: Cristina Teixeira Vieira de Melo.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro  
de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,  
2020.

Inclui referências.

1. Gesto. 2. Corpo. 3. Imagem. 4. Gestopia.  
I. Melo, Cristina Teixeira Vieira de (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2020-99)

ANDREA DE ARRUDA FERRAZ

**“AGORA”: QUANDO A IMAGEM SE FAZ GESTO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, do Centro de Artes e Comunicação, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em 20/02/2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Cristina Teixeira Vieira de Melo (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Duarte (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Dr. Marcelo Pedroso (Examinador Externo)

## **AGRADECIMENTOS**

Cada pessoa citada vive em uma parte de mim, porque é no corpo que ficam as marcas do atravessamento que somos. Não há palavra que dê conta de exprimir a gratidão que sinto porque o que sentimos é, muitas vezes, da ordem do indizível, mas sei que cada uma delas vê em meu olho e em meu corpo aquilo que vibra entre nós. Sendo assim, honro e agradeço a todas e todos que me atravessaram nesse percurso me transformando e me alimentando em quem sou.

À minha mãe, Elizabete, e ao meu pai, Reinaldo, portais de amor e apoio incondicionais. À Myrtha, sempre pronta ao amor. À Sophia Branco, porque sem ela não teria sequer entrado no mestrado.

Ao MAPE e todas as mulheres que me fortalecem e me ensinam um outro cinema, um outro mundo. Em especial Bruna Leite, Cecília da Fonte, Laíse Queiroz, Maria Samara, Milena Times, Natalia Gomes, Uilma Queiroz e Yane Mendes.

Às personagens do filme AGORA. A experiência do encontro com elas foi tão intensa, que a dissertação tornou-se o único caminho possível de mergulho e reflexão, numa tentativa de dar conta do vivido. A vocês! Adelaide, Cristina, Dante, Flávia, Joy, Kildery, Lucas, Orun, Raimundo, Rosa, Sophia, e mais Silvia e Livia me ensinando ainda mais sobre irmandades antigas.

À equipe que me amparou durante todo o processo do filme e que é parte fundamental do campo mórfico do próprio filme. Cada qual criando e pensando junto: Carol Vergolino, Neusa Rodrigues, Marcelo Lacerda, Luciana Teixeira, Chico Ludermir, Paula Antunes, Simone Dourado, Deco Simões, Nathalie Revorêdo, Beatriz Lins, Fernanda, Erivaldo, Gê, Lupa, Lupinha, Suchi Barbosa, Gera Vieira, Kiko Santana, Pablo Nóbrega, Marcelo Barreto e Cezar Maia.

A Eduardo Duarte, que me mostrou o caminho entre teoria e prática, além de dar nome a sensações e pensamentos que eu já sabia em meu corpo. A Marcelo Pedroso, Joana Collier, Amaranta Cesar e Carol Almeida, amores que o cinema me trouxe e com os quais compartilho o mundo. A Thais Faria, parceira de aulas e muita troca. Clara Feitosa, que me ensina a pensar com o corpo. A Emília Miranda, que me apresentou o cinema e com quem sou melhor.

A Cristina Teixeira, mais que orientadora, amiga e companheira de toda essa jornada, que com jeito e carinho me deu apoio até o fim.

A Claudio, com quem divido a vida e que me ensina todos os dias a leveza do amor. Por fim, a Mãe lá, que caminha junto a mim, e a todos os guias e mestres do invisível. Gratidão! Axé!

Por que nos causa desconforto a sensação de estar caindo? A gente não fez outra coisa nos últimos tempos senão despencar. Cair, cair, cair. Então porque estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos. Vamos pensar no espaço não como um lugar confinado, mas como o cosmos onde a gente pode despencar em paraquedas coloridos. (KRENAK, 2019, p 30)

## RESUMO

Na eleição presidencial de 2018, experimentamos uma enxurrada de imagens produzidas, inventadas e espalhadas pela mídia e pelas redes sociais, dando-nos a ver uma crise que se anuncia há tempos: a da imagem. Se algum dia a imagem se constituiu como verdade, hoje, seu estatuto precisa ser repensado. Do que uma imagem é capaz? Qual o gesto possível de uma imagem? Essas inquietações fizeram nascer o filme “AGORA”, por mim dirigido, e sobre o qual essa dissertação traça uma cartografia. “AGORA” surge da necessidade de registrar corpos que não só se opõem ao projeto vencedor nas urnas, mas, sobretudo, corpos que se lançam na experiência do tempo presente. No filme, 13 artistas performam o que sentem. A gestualidade do corpo é o foco e em determinado momento, há o comando para que eles “congelem” o movimento. Nessa dissertação, tomando por base o pensamento de Warburg (2015) sobre as imagens como janelas temporais, a ideia de Agamben (2018) do gesto como potência do corpo em devir, a proposição de Didi-Huberman (2017) de construir imagens como levantes, busco olhar para o cinema como gesto que se levanta. A imagem como gesto possível do presente. Imagem-gesto como conceito a ser construído ao qual eu dou o nome de “gestopia”.

**Palavras-chave:** Gesto. Corpo. Imagem. Gestopia



## **ABSTRACT**

In the 2018 presidential elections, we experienced a great influx of images that were produced, created and spread by the news media and the social networks, unveiling a crisis that has been foreshadowed for long: that of image itself. If the image was deemed as truth once, today its status needs to be re-evaluated. What is an image capable of? What possible gesture could an image present? These concerns led to the birth of the film "AGORA", directed by the author, which serves as basis for the cartography this research aims to draw. "AGORA" sprouts from the need of recording bodies that not only oppose the winning agenda on the election cycle but, above all, bodies that cast themselves into the experience of a present time. On the film, 13 artists perform what they feel. Their bodies' gestuality is the focal point and, on a given moment, there is a command for them to "freeze" the movement. On this dissertation, making use of Warburg's (2015) notion of images as time windows, Agamben's (2018) idea of gesture as the potentiality of the becoming body and Didi-Huberman's (2017) proposition to the production of images as an insurgence, I aim to look at cinema as a gesture of insurrection. The image as a possible gesture of the present. Image-gesture as a concept to be created, one that I call "gestopia".

**Keywords:** Gesture. Body. Image. Gestopia

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sílvia Góes, personagem do AGORA, em improviso: Grito.....	20
Figura 2 – Cena do filme Cilaos (2016), de Camilo Restrepo.....	25
Figura 3 – Cena do filme Cilaos (2016), de Camilo Restrepo.....	25
Figura 4 – Cena do filme La Bouche (2017), de Camilo Restrepo.....	25
Figura 5 – Cena do filme La Bouche (2017), de Camilo Restrepo.....	25
Figura 6 – Cena do filme “The Perfect Human”(1967), Jorgen Leth.....	27
Figura 7 – Cena do filme “The Perfect Human”(1967), Jorgen Leth.....	27
Figura 8 – Cena do filme “AGORA” (2020), Dea Ferraz.....	27
Figura 9 – Cena do filme “AGORA” (2020), Dea Ferraz.....	27
Figura 10 – Adelaide Santos.....	29
Figura 11 – Cristina Nascimento.....	30
Figura 12 – Dante Olivier.....	30
Figura 13 – Flávia Pinheiro.....	31
Figura 14 – Joy Thamires.....	31
Figura 15 – Kildery Iara.....	32
Figura 16 – Lívia Falcão.....	32
Figura 17 – Lucas dos Prazeres.....	33
Figura 18 – Orun Santana.....	33
Figura 19 – Raimundo Branco.....	34
Figura 20 – Rosa Amorim.....	34
Figura 21 – Sílvia Góes.....	35
Figura 22 – Sophia William.....	35
Figura 23 – Flávia Pinheiro, em pausa.....	37
Figura 24 – Lucas dos Prazeres, em pausa.....	37
Figura 25 – Adelaide Santos, em pausa.....	37
Figura 26 – Raimundo Branco, em pausa.....	37
Figura 27 – Lívia e Kildery na preparação.....	41
Figura 28 – Lívia e Sophia na preparação.....	41
Figura 29 – Lívia e Adelaide na preparação.....	41
Figura 30 – Lívia e Joy na preparação.....	41
Figura 31 – Dea e Sílvia logo após o improviso.....	41
Figura 32 – Dea e Lívia logo após o improviso.....	41

Figura 33 – Silvia na condução da preparação com o elenco e equipe.....	42
Figura 34 – Silvia na condução da preparação com o elenco e equipe.....	42
Figura 35 – Montagem com frames do filme.....	52
Figura 36 – Flávia Pinheiro, personagem, durante seu improviso.....	54
Figura 37 – Dante Olivier, personagem, durante seu improviso.....	57
Figura 38 – Dante Olivier, personagem, durante seu improviso.....	59
Figura 39 – Dante Olivier, personagem, durante seu improviso.....	59
Figura 40 – Orun Santana, personagem, durante seu improviso.....	61
Figura 41 – Orun Santana em improviso. Do bicho ao homem.....	64
Figura 42 – Orun Santana em improviso. Do bicho ao homem.....	64
Figura 43 – Orun Santana em improviso. Do bicho ao homem.....	64
Figura 44 – Orun Santana em improviso. Do bicho ao homem.....	64
Figura 45 – Kildery lara, personagem, durante seu improviso.....	65
Figura 46 – Kildery lara, convulsão.....	67
Figura 47 – Kildery lara, antropofagia.....	67
Figura 48 – Kildery lara, parto.....	67
Figura 49 – Sophia William, personagem, durante seu improviso.....	68
Figura 50 – Sophia William, improviso. Levante.....	69
Figura 51 – Sophia William, improviso. Pausa.....	69
Figura 52 – Adelaide Santos, personagem, durante seu improviso.....	70
Figura 53 – Adelaide Santos, personagem, durante seu improviso.....	72
Figura 54 – Lucas dos Prazeres, personagem, durante seu improviso.....	73
Figura 55 – Lucas em momentos de seu improviso.....	75
Figura 56 – Lucas em momentos de seu improviso.....	75
Figura 57 – Lucas em momentos de seu improviso.....	75
Figura 58 – Lucas em momentos de seu improviso.....	75
Figura 59 – Joy Thamires, personagem, durante o seu improviso.....	76
Figura 60 – Lívia Falcão, personagem, durante o seu improviso.....	80
Figura 61 – Rosa Amorim, personagem, durante o seu improviso.....	82
Figura 62 – Cris, personagem, durante o seu improviso.....	84
Figura 63 – Branco, personagem, durante o seu improviso.....	86
Figura 64 – Branco em seu improviso. Choro.....	88
Figura 65 – Silvia, personagem, durante o seu improviso.....	89
Figura 66 – Silvia, em improviso, Kali.....	90

Figura 67 – Silvia, em improviso, Bicho.....	90
Figura 68 – Silvia, em improviso, Grito.....	91
Figura 69 – Silvia, em improviso, Vento.....	91
Figura 70 – Foto da preparação com o elenco e equipe. Corpo coletivo.....	109

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO – QUANDO O ABISMO SE APRESENTA .....</b>	<b>13</b>
<b>2 CARTOGRAFIA DE UMA IDEIA: NASCIMENTO E DISPOSITIVO .....</b>	<b>22</b>
2.1 A CAIXA .....	23
2.2 OS CORPOS .....	27
2.3 A PROVOCAÇÃO E A PAUSA .....	36
2.3 A PREPARAÇÃO.....	37
<b>3 CARTOGRAFIA DE UM GESTO: A FILMAGEM.....</b>	<b>45</b>
3.1 ACIONANDO OS CORPOS: 13 GESTOPIAS .....	45
3.1.1 1ª Gestopia: corpo-célula .....	54
3.1.2 2ª Gestopia: corpo-reflexo .....	57
3.1.3 3ª Gestopia: corpo-povoado.....	61
3.1.4 4ª Gestopia: corpo-fenda.....	65
3.1.5 5ª Gestopia: corpo-sopro.....	68
3.1.6 6ª Gestopia: corpo-insurgente .....	70
3.1.7 7ª Gestopia: corpo-cósmico.....	73
3.1.8 8ª Gestopia: corpo-palavra .....	76
3.1.9 9ª Gestopia: corpo-portal.....	80
3.1.10 10ª Gestopia corpo-coletivo .....	82
3.1.11 11ª Gestopia: corpo-dual.....	84
3.1.12 12ª Gestopia: corpo-fuga.....	86
3.1.13 13ª Gestopia: corpo-mutante.....	89
<b>4 CARTOGRAFIA DE UM PENSAMENTO: A MONTAGEM .....</b>	<b>92</b>
4.1 MATERIAL BRUTO, MATERIAL FLUXO.....	92
4.2 O TEAR DOS CORPOS.....	98
4.3 A IMAGEM-GESTÓPICA .....	102
<b>5 CONCLUSÃO – UM CORPO COLETIVO QUE RESPEITA AS INDIVIDUALIDADES .....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO - QUANDO O ABISMO SE APRESENTA

“E se você olhar demoradamente para um abismo,  
o abismo também olha dentro de você”  
(Nietzsche, “Assim falou Zaratustra”)

O que significa estar diante do abismo? Quantas vezes nos sentimos, de fato, diante dele? E quando isso acontece, o que diz nosso corpo? Recorro à imagem do abismo porque nesse exato momento, diante da página em branco, enquanto busco cada palavra a escrever, enquanto imagino onde vou chegar, é o abismo que se apresenta. Mas não seria a própria vida um imenso abismo a ser mergulhado? Cada instante como um abismo a ser enfrentado? O próximo passo, a próxima palavra, o próximo encontro. Viver não seria estar em constante salto no vazio? Mas a questão é: diante dele, o que fazemos? O que sentimos? Ter consciência física do abismo diante de nós pode nos causar inúmeras reações. Frio na barriga, vertigem, excitação. E se antes de saltar, como sugere, Nietzsche, olhássemos demoradamente para ele? Talvez, de tanto olhar, vejamos o fundo do fundo do vazio, o nada, aquele lugar onde perdemos os referenciais externos, onde nem mais os sentidos existem e, ali, dentro dele, tornamo-nos o próprio abismo, que por sua vez nos devolve o olhar para dentro de quem somos, fazendo-nos ver não as coisas conscientes, nem sequer as inconscientes que carregamos, mas aquilo que as antecede, uma não linguagem, um não ser. Um sentir sem palavras, sem imagens, nem conceitos. Vertigem. Seríamos capazes de mergulhar no nada absoluto? Praticantes de meditação afirmam que sim. Mas não é sobre o sermos capazes ou não que quero falar. É sobre o antes, a sensação do pré-salto, o olhar demoradamente para o abismo, esse que se apresenta aqui e agora, porque essa dissertação nasce nesse lugar: do pré-salto. E se o abismo me devolve o olhar, me jogando de volta para dentro de mim, é por aí que começo para, quem sabe, ao final, estarmos juntos lançados nesse vazio de quem somos ou de quem podemos ser.

Trabalho com cinema e audiovisual há mais de 15 anos, tenho em minha trajetória 5 longas-metragens e pensar a imagem sempre me causou espanto. Não no sentido do medo e do horror, mas, ao contrário, o espanto a que me refiro se aproxima mais da ideia dos “momentos de intensidade” como nos fala Gumbrecht (2010) quando define sua reação diante de uma experiência estética. Esses momentos, segundo ele, são aqueles em que nos colocamos diante de uma obra de arte – seja uma música, um quadro ou até mesmo um passe num jogo de futebol – e este encontro é capaz de nos causar intensa sensação de presentificação no mundo. É o estado sublime ao ouvir uma música de Mozart, ou a respiração profunda e quente diante de uma cena excitante, ou ainda os olhos marejados de

dor diante de uma escultura. São momentos esse que o corpo sente a experiência e, ainda que não a entenda racionalmente, é capaz de guardá-la. “A experiência lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo” (GUMBRECHT, 2010. p. 129). A imagem, portanto, quando me causa espanto é porque a vejo e a sinto como experiência estética capaz de me proporcionar momentos de intensidade. Talvez, justamente por isso, tenha me capturado para o seu mundo de experimentação. Não vejo a imagem como matéria concreta sobre a qual nos possamos debruçar e a esmiuçar. Não me interessa olhar uma imagem e destrinchá-la como se fosse algo a ser compreendido em sua inteireza, mas, justo pelo contrário, interessa-me pensar a imagem a partir do que ela esconde, aquilo que não necessariamente vemos, mas que sabemos estar lá; a imagem como possibilidade lacunar de quem somos. Interessa-me pensar a imagem como um “*entre*”, nem só da ordem das coisas, nem só da ordem dos significantes. “As imagens não saberiam propriamente ser localizadas nem aqui, nem lá, mas constituem esse *entre* que mantém a relação” (ALLOA, 2017. p.16). Para chegar aqui são anos de uma prática cotidiana. Trago no meu corpo não só os espantos que me causaram imagens produzidas por outres, como também os espantos que vivi ao produzi-las. Nunca fui nem só da teoria, nem só da prática, talvez, como a própria imagem, eu também seja um “*entre*”, e interessa-me estar aí. Entre dois irmãos, entre o céu e a terra, entre o masculino e o feminino, entre o claro e o escuro, entre o corpo e o espírito, entre a vida e o pensamento sobre a vida. *Entre*. Mas não como sendo um ou outro, e sim no exato *entre*, unificando as dualidades. É aí que me vejo. A teoria alimenta minha prática, bem como minha prática inspira minha teoria, não necessariamente nessa ordem e nem de forma linear. Nesse caso, mais agrada-me a imagem de uma espiral e nessa espiral abismal sigo adiante.

Essa intersecção é tão fluida que, para se ter uma ideia, até chegar nessa dissertação, passei antes por outros dois projetos de pesquisa e passei porque a minha vida prática pedia e o pensamento ia junto, mas como a vida é dinâmica, logo me apresentava outro desejo e o pensamento mais uma vez o seguia. O primeiro projeto seria sobre “*Câmara de Espelhos*”<sup>1</sup> (2013, 75’), filme que rodei e sobre o qual já tinha interesse em construir uma pesquisa mais teórica acerca do pensamento que nascia ali. Tentei a seleção

---

<sup>1</sup> *Câmara de Espelhos* recorta a mesa de bar do cotidiano, o universo masculino, joga dentro de uma caixa e nos faz olhar para os discursos banais do dia a dia, desfilando a violência que caminha submersa. Como vêem a mulher? Criamos um dispositivo específico, com regras e funcionamentos concretos, para que o “novo” pudesse existir. Uma caixa “mal acabada”, que não se pretende completa nem perfeita porque se percebe apenas como possibilidade de reflexão, imagem-símbolo do que nos ronda. O próprio cinema como instância imperfeita e em construção constante. Rodado na cidade do Recife, Brasil, o que parece local torna-se universal. E nós? Onde estamos? Dentro, fora ou no limite da caixa?

(2014), mas não entrei. A pesquisa não aconteceu do ponto de vista acadêmico, mas o filme sim e o aprendizado também.

Em 2016 “Câmara de Espelhos” é lançado e junto com ele vivemos o golpe e o afastamento da presidenta Dilma Rousseff. O filme, que levou três anos para ser finalizado, parecia chegar no momento exato a ser debatido, porque vivíamos claramente um golpe, para além de político, misógino. Não à toa, cresce em todo o país o número de movimentos e coletivos feministas, naquela que é considerada a Primavera Feminista Brasileira. Em Recife, nasce o MAPE – Movimento Mulheres no Audiovisual PE, do qual me aproximo e com o qual inicio um caminho de militância e pensamento sobre o lugar da mulher no cinema. No atravessamento entre MAPE e “Câmara de Espelhos”, que estréia no 49º Festival de Cinema de Brasília e faz um circuito de vários festivais pelo Brasil, tenho a oportunidade de estar em diversas mesas de debates sobre a temática de gênero, o que me faz tentar uma nova pesquisa. Em 2017, escrevo “Olhar feminino: um cine-corpo?”, no qual pretendo estudar a obra das cineastas Agnès Varda e Naomi Kawasi, tendo como foco a possibilidade – ou não – da inscrição de uma subjetividade feminina nas imagens. O projeto de pesquisa está completamente impregnado por inquietações que nasciam da minha prática. Fui selecionada (dez.2017) com este projeto para o mestrado, mas no decorrer do curso ele também foi se transformando. Com a minha vivência no MAPE fui entendendo que seria mais interessante pensar cineastas pernambucanas, como também fui entendendo que me interessava trabalhar numa perspectiva mais colaborativa, construindo na pesquisa uma prática de encontro e construção com essas mulheres. Essa pesquisa se daria a partir da formação de uma GrupA, composta por distintas mulheres, que produziriam imagens a serem analisadas e debatidas. Termino o primeiro semestre do mestrado com o projeto reformulado: “Cartografia do olhar: uma jornada compartilhada por imagens que imprimem subjetividades femininas”. Inicia-se o segundo semestre do mestrado e nesse momento tenho a oportunidade de me encontrar com a disciplina “Dinâmicas do pensamento por imagens”, do professor Eduardo Duarte (PPGCOM). Faço essa volta na espiral, porque preciso dizer que é justamente aqui na intersecção entre o que eu ouvia em sala de aula e o que eu sentia no meu corpo; entre a disciplina e o contexto histórico que se desenha no Brasil, que nasce “AGORA”, filme que apresento como dissertação, junto a esta escrita.

Se por um lado, a disciplina do professor Eduardo Duarte plantava idéias sobre o que são as imagens e o quanto elas nos constituem, por outro, o Brasil dava sinais do desmantelamento que se aproximava. Mais uma vez, vida prática e vida teórica atravessadas em mim. Chegamos ao final de 2018 e tudo mudou. País, dissertação, academia, vida. Vivemos a eleição mais acirrada de que temos notícia na história do país. Houve um racha social. Disputas e sentimentos antagônicos constroem um panorama extremista. O presidente eleito, Jair Bolsonaro, é a representação de todo racismo, elitismo,



misoginia e fundamentalismo religioso da sociedade brasileira. O “homem cordial” mostra sua face. A sensação é de que o abismo cresceu e seguirá crescendo. É nesse contexto que experimentamos uma enxurrada de imagens produzidas, inventadas e espalhadas pela mídia em todo tipo de rede social, dando-nos a ver uma crise que se anuncia há tempos: a da imagem. Se algum dia a imagem se constituiu a partir de uma ideia de verdade, hoje, seu estatuto precisa ser repensado. Precisamos pensar minimamente sobre o gesto possível das imagens nos tempos atuais. Em “Sociedade do Espetáculo”, Guy Debord (2003) já nos explica que uma sociedade do espetáculo não é apenas aquela invadida por imagens mas, sobretudo, aquela na qual a vida real é tão pobre e fragmentária que aos indivíduos só cabe contemplar e consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes faz falta em sua existência. A realidade torna-se uma imagem; e as imagens tornam-se realidade.

Sendo assim, do que uma imagem é capaz? Qual o gesto possível de uma imagem? Essas são as perguntas que me invadem, cotidianamente, desde o último semestre de 2018 e das últimas eleições no Brasil, e é sobre elas, com elas, e através delas que nasce filme e dissertação, como resultado do “*entre*” que sou. A dor e a angústia das eleições presidenciais, bem como as reflexões sobre imagem gestadas em meu corpo a partir do mestrado e dos filmes que fiz até aqui, fizeram nascer “AGORA”, esse novo filme, e junto com ele uma nova pesquisa. Filme e dissertação movidos pela urgência desse tempo histórico. Filme e dissertação nascendo da mesma angústia, e construindo caminhos de compartilhamento e troca entre a escrita e a imagem; a oralidade e o corpo; o sujeito e seu objeto. O filme como resultado concreto e direto do mestrado. Como oficialmente o PPGCOM não aceita um filme como dissertação, fui provocada pela professora Cristina Teixeira, minha orientadora, bem como pelo professor Eduardo Duarte, a me lançar no desafio de pensar a partir do filme e com o filme. Abismo. Sendo assim, a minha proposta formal para o mestrado é de fazer do meu próprio filme objeto de pesquisa. Filme e dissertação como produtos de reflexão que se misturam e se complementam.

É sobre o processo de filmagem de “AGORA” que gostaria de fazer alguns apontamentos e reflexões. Um esforço, talvez ingênuo, de quem acredita na possibilidade de fazer ciência, ou de produzir pensamento, não mais a partir do distanciamento formal sujeito-objeto, mas, pelo contrário, percebendo-se em contato com o “objeto”, deixando-se atravessar por ele e o atravessando de volta. Esse é meu movimento. Um movimento de quem esteve dentro do processo de filmagem, – e, portanto, viveu muito na pele a experiência do filme. Tudo isso me aproxima mais formalmente da ideia de cartografia como método.

No lugar de *o que é isto que vejo?* (pergunta que remete ao mundo das essências), um *como eu estou compondo com isto que vejo?* Pergunta que nos direciona ao processo,

entendendo o cartógrafo enquanto criador de realidade, um compositor, aquele que com/põe na medida em que cartografa. (BEDIN, 2014. p.70.)

É justamente por estar implicada na criação do filme e por me saber dentro dele, no encontro com ele, que o faço “objeto de pesquisa”. Interessa-me, como uma cartógrafa, ser amante dos acasos, estar disponível aos acasos, ter o encontro como prática fundamental e assumi-lo como matéria que cria um terceiro. Encontro da ordem do inusitado, de certo grau de violência, porque desacomoda e nos faz sair do lugar, e de certa solidão. Como diria Deleuze, “uma solidão extremamente povoada” (1998. p.06). Solitário, porque sempre nos atravessa de uma maneira única, e povoado porque sempre se dá entre duas instâncias.

Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, ideias, acontecimentos, entidades. (DELEUZE, 1998. p. 06.)

Como pensar o encontro como ciência? Desafio imenso para o cinema e desafio imenso para uma dissertação, porque o relatar a si mesmo nunca será completo, nem uniforme, nem linear. Pensar filme e processo, em consonância com desejos e teóricos, será o passo talvez improvável, mas ao qual me lanço. Mais uma vez, o abismo segue diante de mim, nesse papel já não tão em branco, mas ainda em salto. Eu mesma, uma pesquisadora, realizadora, pensando meu próprio filme como objeto. Objeto que nasce dentro de mim, mas que me provoca a saída também, porque me coloca diante de uma questão central: como pensar e construir uma imagem-gesto. Será possível pensar ciência tão entranhada? Judith Butler, em *Relatar a Si Mesmo*, retoma Adorno para pensar o *éthos* coletivo. Ela nos diz que esse *éthos* coletivo é conservador, construído a partir de uma falsa unidade. A suposta universalidade, que ignora as diferenças e as descontinuidades entre as pessoas (BUTLER, 2017. p.14-15). Uma lógica cartesiana, de onde vem o que a gente entende como ciência: a negação da oralidade e a valorização da escrita; a comprovação de dados; o empirismo; o distanciamento; a 3ª pessoa; a objetividade. Ciência que estabelece padrões e tenta encaixar tudo dentro, violentando outras formas de vida e existência. Segundo o estudioso senegalês Felwine Sarr, em seu *Afrotopia*, uma crítica recorrente à concepção européia e ocidental de mundo diz respeito justamente a esse distanciamento entre sujeito e objeto. Sarr resgatando um outro teórico, Issiaka Prosper Lalêyé, nos diz que a pontualização do objeto e o recorte da realidade em ínfimas porções foi útil para o desenvolvimento da física e das ciências exatas, mas que essa metodologia torna-se infecunda para as ciências humanas e sociais, “pois os objetos estudados têm uma espessura e o sujeito não está dissociado do objeto. Como para a física quântica, a posição do observador modifica a ‘coisa’ observada”. (SARR, 2019. p.107).

Essa dissertação se lança no risco de pensar ciência também a partir de outros paradigmas, sabendo que outros e outras também já o fizeram. Segundo Gumbrecht (2010), o próprio Heidegger reformula o paradigma sujeito/objeto adotando um conceito de “ser-no-mundo”, devolvendo ao ser humano o contato com o mundo e as coisas do mundo. Entendendo a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana, Heidegger desenvolve uma ideia de “desvelamento do ser”, que questiona o conceito metafísico de verdade e aponta para a verdade como um sentido ou uma ideia de verdade (GRUMBRECHT, 2010, p.96-99). Também Grumbrecht (2010) vai “sujar as mãos”, como ele mesmo enuncia, para afirmar a possibilidade de se restabelecer o contato com as coisas do mundo, fora do paradigma sujeito/objeto, e pra isso ele defende a “substancialidade do ser” contra a “universalidade da interpretação”. Nenhum desses autores, autora, vai defender a eliminação do sentido em favor da presença, mas todos entendem que o paradigma sujeito/objeto da ciência cartesiana não dá conta das dimensões do ser. E não “só” isso. Estando no Brasil, país colonizado por portugueses, violentado em sua natureza e sua história pela cultura europeizante e europeizada, faz-se urgente sair dessa caixa onde nos colocam como os “outros” – ou o objeto a ser observado e medido -, aqueles que nunca serão europeus e, portanto, menos civilizados, para acionar um pensamento decolonial. Superar uma visão eurocêntrica de mundo, encontrando em nosso território os elementos necessários para nos pensarmos enquanto potência criadora de nosso próprio mundo. Desmistificar a Europa, numa estratégia de reconquista do próprio estar no mundo. (SARR, 2019.p 120). Desmistificar não quer dizer abandonar ou menosprezar a fonte de conhecimento e saber europeus, muito pelo contrário, significa olhar para ela com certa criticidade, fazendo certo deslocamento de perspectiva, tendo como ponto de partida nosso estar no mundo. Nessa dissertação bebo em vários teóricos e teóricas européias, mas devo dizer que há um exercício de distanciamento, bem como a tentativa de beber em outras epistemes. O próprio filme, ficará claro, nasce da construção de outros paradigmas.

Dito isso, é muito mais dentro dessa perspectiva de entrelaçamentos, desmistificações e contaminações que me situo. Sujeito, objeto; corpo, mente; matéria, espírito; eu, outro; mundo, eu. Não só porque acredito na política que se institui a partir de um pensamento decolonial, mas porque minha natureza se aproxima corporalmente desse lugar atravessado e contaminado pelo objeto, bem como pelo mundo. Nesse entrelaçamento, o que prometo é fazer o possível para ser honesta comigo, com o filme, com as personagens e com o processo que foi vivido, pensado e experimentado na pele e na mente. A 1ª pessoa, portanto, como narrativa – incompleta, parcial, passional – de mim.

“AGORA”, esse acontecimento que nasce em mim, mas que só se completa no encontro com outres. Encontro que se dá com a equipe, com as personagens, com o cenário, com o tempo presente e, mais adiante, com o espectador. Solidão povoada, teia e

emaranhado de encontros que geram uma cartografia, ou, pensando outra imagem, um organismo vivo, para o qual desejo olhar. O processo de filmar como objeto que se transforma em mapa, que nasce de encontros povoados de solidões. Mapa que se constrói enquanto se caminha, a cada passo, curva, olho, gesto. A cada orientação, direção, entrada e saída. E que se mantém em aberto, como uma estrada sem fim, porque as questões seguem em devir. “Pois à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE, 1998. p.02,). Estamos, pesquisadores e objetos, em constante movimento e, mais do que chegar a um lugar, é o movimento que me interessa. Nesse caso, o processo de construir e pensar imagens em constante deslize. O processo de vislumbrar imagens como janelas temporais (Warburg, 2015). O processo de perceber o gesto como potência do corpo em devir. (Agamben, 2018). O processo de construir imagens como levantes (Didi-Huberman, 2017). Cinema como gesto que se levanta. A imagem como gesto possível do presente. Imagem-gesto como conceito a ser construído.

O cinema reconduz as imagens para a pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Traum und Nacht* de Beckett, o cinema é o sonho de um gesto. Introduzir neste sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor. (Agamben, 2008. p.12.)

“AGORA” é um filme que nasce da necessidade profunda de registrar corpos que resistem historicamente às opressões de um mundo violento, corpos que disseram não ao projeto vencedor nessas eleições brasileiras de 2018; mas, sobretudo, corpos que se lançam na experiência do tempo presente, abrindo-se para uma conexão direta com tempos históricos internos e externos, numa circularidade que faz sobreviver quem somos. A experiência vivida durante as filmagens não poderá jamais ser retransmitida, nem em palavras, nem em imagens, porque a presença naquele lugar só se faz para quem esteve presente. No entanto, as palavras e as imagens talvez sejam capazes de criar uma terceira ou quarta ou quinta experiência, que diz respeito às limitações e expansões de cada linguagem. Por isso, me permito tentar algum tipo de compartilhamento. Porque acredito na experiência estética como possibilidade e caminho para algo da ordem dos desejos, ou da corporificação deles.

“Se compreendermos o nosso desejo de presença como uma reação ao ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea de nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas” (GUMBRECH, 2010. p. 145,146.)

É preciso, urgentemente, voltar a ‘estar-no-mundo’, e o corpo é um caminho para essa reconexão com quem somos nesse mundo, aqui e agora. Olhar para a história percebendo-nos parte dela, buscar na história os levantes que existiram, saber na história onde queremos estar nela se faz urgente. E esta é a tentativa de “AGORA”. Abrir uma caixa, assumindo o simulacro da imagem, e jogar dentro dela os gestos de nossa memória na presença absoluta de corpos em improviso. Fazer do cinema um portal que se abre para nossa história, para nossas memórias em imagens e, portanto, para a compreensão de nossas construções subjetivas. Esta dissertação, pensada como cartografia de um processo, tenta fazer o exercício de pensar cinema como gesto; cinema como memória; cinema como caminho que se faz ao andar. Uma dissertação que compartilha um processo de criação e reflexão, na esperança de que novos pensamentos e desejos nos atravessem, na busca pela compreensão do que são os gestos possíveis da imagem, ou do que seria uma imagem-gesto, fazendo-nos cada vez mais pensar sobre quais imagens nos libertam e quais nos aprisionam.

Figura 1 – Sílvia Góes, personagem do AGORA, em improviso: Grito



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

Ainda que o mapa se desenhe ao caminhar, há um norte ou uma luz para a qual me vou dirigindo enquanto caminho. Nessa perspectiva, a dissertação está pensada da seguinte maneira:

O Capítulo 1, “Cartografia de uma ideia”, está dividido em quatro partes, nas quais explico toda a construção do dispositivo fílmico. Discurso sobre o que nomeio de “caixa”, falo também de corpo, apresento as personagens convidadas, comento a provocação feita a essas personagens, discorro sobre a ideia de pausa, bem como sobre o processo de preparação das personagens. Concebo tudo isso como elementos disparadores da ação. No

Capítulo 2, nomeado “Cartografia de um gesto”, lanço-me no exercício de lembrar e relatar a etapa de filmagem, aqui o encontro com cada personagem é o foco. Mas, devo alertar, não me interessa simplesmente descrever a sucessão de ações de cada encontro. Desejo mais. Desejo pensar sobre o gesto surgido em cada corpo no momento em que, como ficará claro adiante, eu solto o comando da pausa. Para tanto, crio o neologismo “gestopia”: lugar do gesto. O corpo como lugar do gesto e cada personagem como uma gestopia.

No Capítulo 3, “Cartografia de um pensamento”, retomo o processo de montagem do filme, dividindo o capítulo em 3 partes. Em “Material bruto, material fluxo”, resgato o primeiro encontro com o material filmado. Aqui o desafio é criar um afastamento daquilo que foi vivido no corpo, durante as filmagens, e tentar encontrar a potência da imagem. É entender que a imagem não dá conta da experiência física dos encontros com cada personagem, mas é capaz de criar uma outra experiência, agora com o espectador. Em “Tear dos corpos” penso sobre as escolhas feitas para costurar a narrativa. Retomo o que moveu, a mim e a Joana Collier, montadora do filme, a unir os corpos e fechar o corte do filme. Também aqui volto ao conceito de gesto em Agamben, agora na etapa de montagem, para entender o que são os gestos pausados do filme, onde me situo neles, e como podem ser sentidos. No terceiro subitem do capítulo 3, “Imagem gestópica” discorro sobre o conceito de imagem e gesto, numa tentativa de construir a base para o que chamo imagem gestópica, abrindo para perguntas que ficam em aberto: é possível um filme gestópico? Ou uma gestopia fílmica?

Por último, na conclusão, me lanço no desafio de pensar um projeto de cinema e sociedade a partir de uma ideia de corpo coletivo que respeita as individualidades, axioma que nasce no e com o filme.

Preciso dizer ainda que me utilizo de alguns instrumentos práticos como ferramentas metodológicas para resgatar todo esse processo. No decorrer da dissertação, uso trechos de diários pessoais, escritos durante as filmagens e finalização do filme. Utilizo também trechos de entrevistas realizadas durante as filmagens com as personagens, bem como entrevistas feitas com a equipe após as gravações. Agora sim, que seja leve!

## 2 CARTOGRAFIA DE UMA IDEIA: NASCIMENTO E DISPOSITIVO

Uma semana depois das eleições, ainda imersa no sentimento de pânico e tristeza que tomou muitos corpos e mentes daqueles que se posicionaram contra Jair Bolsonaro, lembro-me do esforço que precisei fazer para levantar-me da cama, que fica no chão. Naquele momento, esse gesto cotidiano, banal, de levantar da cama, exigia um grande esforço emocional. Foi durante esse movimento, nem antes, nem depois, que a ideia do filme se apresentou. Entre a cama e o estar em pé, num gesto de levante, a ideia do filme surgiu como quem faz um download. Corpo e gesto como liberadores de uma ideia.

Claro que o pensamento, as leituras, os sentimentos acerca dos desejos desse filme já estavam sendo gestados de uma forma abstrata e acumulativa em mim, sobretudo a partir das aulas da disciplina “Dinâmicas do Pensamento por Imagens”, ministrada pelo professor Eduardo Duarte, (PPGCOM – UFPE). Mas foi o gesto do corpo, ressaltado, que fez conectar tudo. Como se no gesto estivesse contida a imagem primeira. Como se a imagem se desprendesse do corpo, e não da mente. Mas, se as imagens vivem dentro de nós, colecionadores de imagens (AGAMBEN, 2012), não há de ser um mistério vê-las nascer de nossos corpos e gestos. A pergunta é: qual o risco do parto?

Nós estamos habituados a atribuir vida somente ao corpo biológico. (...) Como os espíritos elementares de Paracelso, as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse ínsito está um risco mortal. Ao longo da tradição histórica, de fato, as imagens se cristalizam e se transformam em espectros, dos quais os homens se tornam escravos e dos quais, continuamente, é necessário libertá-los. (AGAMBEN, 2012. p.61)

Risco do aprisionamento. Olhar imagens, produzir imagens, pensar imagens, tendo em vista um exercício contínuo de libertação. Olhar, re-olhar, voltar a olhar outra vez, sem esquecer do que já nos disse bell hooks, “há poder em olhar”. (2017.p.01). Sempre tentando ver o que não se via, ou ver o que se via de outra forma, Compreendendo que o que se cristaliza ali é mais do que uma imagem, é um tempo. Emancipar nosso olhar sobre aquilo que vemos é fazer um deslocamento temporal e espacial. Algumas imagens nos permitem isso, outras não. A imagem que se desprende do meu corpo era simples: uma mulher, dentro de uma caixa, tentando me falar o que sentia usando seu corpo. A partir dessa imagem eu entendi que precisava filmar aquele tempo histórico, dezembro de 2018, e os corpos em ressonância com aquele tempo. A partir daí, estabeleci o dispositivo, que comporta quatro elementos essenciais: 1- A Caixa; 2 - O corpo (as personagens); 3- A Provocação & a Pausa; 4 - A Preparação. Filme-dispositivo, aqui entendido da seguinte forma:

“O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação de atores e de suas interconexões.” (MIGLIORIN. 2005. p.01).

Em “AGORA”, as “regas de funcionamento” estão definidas pelos quatro componentes mencionados acima, que agem na imposição de certos limites e recortes, mas que também se abrem ao descontrole sobre o que pode acontecer nesse encontro, deslocando o foco da compreensão do eterno para uma apreensão do novo. Não é um experimento científico, nem um sistema hermeticamente fechado, pois trabalha principalmente com variantes não-controláveis: as personagens convidadas. O dispositivo como possibilidade de acionar algo do Real.

## 2.1 A CAIXA

Um dos componentes do dispositivo é pensar o espaço cênico como Caixa. Toda a cena acontece dentro, literalmente, de uma caixa esvaziada, que deve ser iluminada adequadamente para receber as personagens. Em “Câmara de Espelhos” já experimento essa proposta, mas lá ainda havia uma sala de estar, com sofás e TV; aqui, em AGORA, intensifico essa materialidade, porque a esvazio completamente. Então, de forma bem direta e simples, o cenário é uma caixa. O que me interessa nessa espacialidade esvaziada de sentido é justamente pensar no que ela faz nascer e, para mim, o que a caixa dá a ver é justamente uma imagem carregada de lacunaridade e vazio, além de acionar 3 características da produção de imagens que me parecem importantes no enfrentamento ao espetáculo das visibilidades (MONDZAIN, José-Marie. 2017) no qual estamos imersos.

A primeira característica que identifico nessa imagem-caixa diz respeito à **materialidade e simulacro**: a caixa cênica faz nascer uma imagem que recorta um espaço-tempo através de um olhar específico – daquela que olha e filma. Pensar a imagem como uma caixa que recorta o mundo e fazer da caixa algo concreto, é assumir para o espectador a materialidade da imagem, como ela se constrói e se apresenta. Apontar mais claramente seu simulacro, sua representação, seu estado de criação, assumir a “mentira” da imagem e, portanto, sua verdade: construção específica de alguém que olha, artifício de representação do real. A caixa exacerba e explicita essa noção.

A segunda característica diz respeito ao nascimento de uma **performatividade** também mais explícita. A caixa, como percebo, coloca as personagens num estado de consciência permanente da filmagem, e, portanto, de um espectador. Sendo assim, a



câmera ganha um lugar de olho e a interação entre personagens, câmera e, mais adiante, espectador, pode arrancá-lo da posição de observador distante e invisível. Como se de maneira corporalizada no tempo presente da ação, personagem e espectador soubessem um do outro. A imagem dá sinais conscientes de sua simulação. A quebra da quarta parede<sup>2</sup>, por exemplo. O olhar para a câmera, assumindo a relação que se estabelece entre equipe/personagens, entre personagens e espectadores. “O ‘olhar para a câmera’ pode ser interpretado como uma espécie de mensagem direta da personagem ao espectador, já que um olha o outro ‘nos olhos’” (AUMONT. 2003, p. 254). Quase como se a imagem pudesse atravessar suavemente o limite entre representação e presença.

Assim, o olhar distanciado deu lugar a uma troca intersubjetiva, a um jogo entre a distância e a proximidade que desloca o agenciamento de sentido do olhar para o corpo. Na mesma medida em que o estatuto da imagem é questionado enquanto representação, o sujeito precisa repensar o seu lugar e se adaptar a sua condição de presença diante de uma imagem. (BAIO. 2012. p.241)

O dispositivo reforça o instante e coloca o espectador diante de corpos em presença. Não há uma dramaturgia pré-estabelecida, nem pela direção, nem pelos artistas. São corpos em ação direta, em resposta a uma provocação determinada, criando uma experiência imediata baseada na relação entre tempo, espaço e corpo. Abrir espaço, no cinema, para esse tipo de performatividade é certamente um exercício necessário ao pensamento sobre imagens. E outros já o fizeram.

O cineasta franco-colombiano, Camilo Restrepo, apresentou em seus dois últimos filmes – Cilaos (2016) e La Bouche (2017) – a força da performance no cinema. Tanto La Bouche quanto Cilaos são filmes que falam sobre heranças, lanços de sangue, vínculos quebrados, em atos e encenações performadas para a câmera, sem o menor pudor. Os corpos dançam para a câmera, os instrumentos tocam para a câmera, os olhos olham para a câmera. A decisão de assumir a câmera como parte concreta da cena cria um lugar de aproximação com o espectador, que sente-se parte dela, que parece lançar-se para a tela como parte do filme que vê. O olho que olha a câmera parece perfurar o corpo do espectador sentado na poltrona do cinema, tamanha a força que carrega e, mais do que isso, tamanho é o desconforto que a quebra da quarta parede causa no cinema. A imagem sendo construída em diálogo com essa concepção de encenação, com esta câmera que está dentro da caixa e se coloca junto com as personagens para vivenciar suas histórias e

---

<sup>2</sup> O conceito de quarta parede nasce no Teatro e é, justamente, uma parede imaginária que se coloca entre público e atores, criando um distanciamento e uma passividade na plateia, que não se envolve com o mundo encenado.

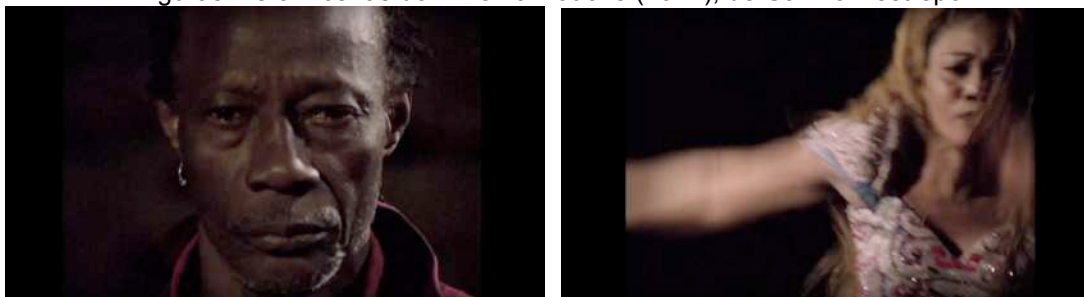
fabulações. A caixa como espaço de processo, onde algo se constrói junto com a imagem que vemos na tela.

Figuras 2 e 3 – cenas do filme Cilaos (2016), de Camilo Restrepo



Fonte: Frames do filme Cilaos

Figuras 4 e 5 – cenas do filme La Bouche (2017), de Camilo Restrepo



Fonte: Frames do filme La Bouche

A terceira característica que identifico para pensar a imagem que nasce da caixa, ou essa imagem-caixa, diz respeito à **espacialidade** da imagem. Ou um não-lugar. Lugar heterotópico: fora de todos os lugares, mas ainda assim localizável. “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013. p.24). Segundo Foucault, a heterotopia seria um deslocamento para fora do lugar reconhecido; é o contra-espço, o espaço absolutamente outro: o fundo do jardim, a tenda de índios erguida no celeiro, a grande cama dos pais. As crianças conhecem perfeitamente esses contra-espços. Para mim, o espaço da Caixa é o contra-espço, recortando os personagens do “mundo real”. A imagem-caixa vazia de contexto, mas que se preenche de matéria humana, capaz de nos levar, cada espectador, a uma construção pessoal e única desse espaço heterotópico. O vazio pede preenchimento e deslocamento, fruição. Caixa heterotópica, imagem idem.

O cineasta dinamarquês Jorgen Leth trabalha fortemente essa concepção das Caixas em vários de seus filmes, entre eles “The Perfect Human” (1968), “Life in Denmark” (1972), “66 Scenes from America” (1982) e “Notes on Love” (1989). Em todos eles, o cineasta utiliza a ideia de Caixas para contar o que deseja. Se pensarmos a câmera como uma caixa que recorta e enquadra, determinando o que deve ser visto, podemos dizer que Jorgen, literalmente, constrói caixas que recortam cenas (1ª característica - materialidade).

Em “The Perfect Human” (1968), o dinamarquês coloca um homem e uma mulher dentro de uma caixa completamente branca (3ª característica - espacialidade) e, enquanto ouvimos uma narração que diz, por exemplo, “olhem como ele se move”, “como ela se deita”, “como ele cai”, “como come”, assistimos cada ação (2ª característica - performatividade). Para Jorgen, a caixa é uma maneira de isolar os códigos sociais do contexto em que existem, criando uma maneira de sublinhar e jogar luz em atitudes e ações automatizadas.

A caixa, quando recorta uma situação e a isola, também acaba por sublinhar a falta, aquilo que está de fora, aquilo que não damos conta de representar. O contexto é o lugar onde existimos, o que está em nossa volta, a sociedade que nos fornece padrões e códigos aos quais vamos sendo atados e configurados. São os consensos preestabelecidos. O mundo diz “a mulher é a cuidadora da casa e dos filhos”, e a ideia se estabelece como verdade. Para Jorgen, isolar essa ideia e olhar para ela de outra maneira, é questionar o *status quo*. De certa maneira, é o que experimento em “Câmara de Espelhos”, quando coloco homens diversos num espaço descontextualizado, falando sobre mulheres, questionando o *status quo* dos discursos normatizados e naturalizados do machismo. A caixa de “Câmara de Espelhos” é impenetrável, nem eu nem as câmeras entramos, colocando o espectador também fora dela, como observadores de uma cena distante. Os personagens são inseridos na caixa como corpos que reproduzem movimentos, performances e discursos normatizados pela sociedade, e é justamente sobre a normatização e o aprisionamento dos corpos que o filme fala. Esse corpo aprisionado de que falo é um corpo que penso completamente inserido no magma do biopoder. Foucault já nos disse: “As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois pólos em torno dos quais se desenvolveu a organização do poder sobre a vida” (2013. p.152).

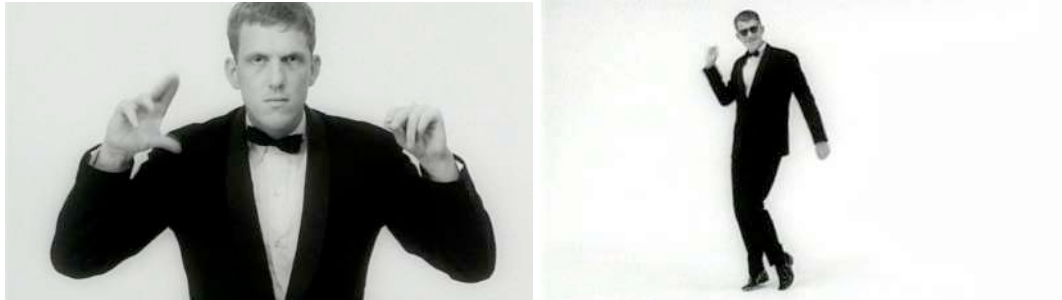
Esse poder, então, interfere tanto na vida que essa se obriga a internalizá-lo, adotando-o como princípio de sua organização, de seus órgãos e de seu organismo. O biopoder funciona, portanto, dentro da vida, em toda a sua extensão. (UNO, Kuniichi. 2018. p.64/65)

Em AGORA essa caixa não é impenetrável, estamos dentro dela, junto com as personagens, e, mais do que isso, estamos falando de corpos desnormatizados ou de corpos em potência, daquilo que não se controla, nem aprisiona. Corpos que, de alguma maneira, ensaiam escapar a uma ideia de normatização biopolítica. Dentro dessa caixa simbólica que é a sociedade, onde estamos todos imersos, o filme aponta para corpos em devir, corpos em deslize, corpos que escapam ao aprisionamento e se abrem para a busca de uma outra existência. Um outro cinema.

O cinema alternativo cria um espaço para o aparecimento de um outro cinema, radical, tanto num sentido político quanto estético e que desafia os

preceitos básicos do cinema dominante. (MULVEY, 2008, p. 437)

Figura 6 e 7 – Cenas do filme “The Perfect Human”(1967), Jorgen Leth.



Fonte: frames do filme “The Perfect Human”

Figura 8 e 9 – Cenas do filme “AGORA” (2020), Dea Ferraz.



Fonte: frames do filme “AGORA”

## 2.2 OS CORPOS (personagens)

Num primeiro momento meu desejo era de que as personagens fossem pessoas da militância política. Pessoas que estariam diretamente afetadas pelo desenrolar das eleições e por seus desdobramentos. Gente dos movimentos sociais, como o MST, MTST; dos partidos políticos, como PSOL e PT; gente de coletivos feministas; povos indígenas. Mas na medida em que eu conversava com parceiros e parceiras do cinema, como Joana Collier, Marcelo Pedroso, Cecília da Fonte, Chico Ludermir, a dimensão do corpo ia ganhando mais peso em mim. Em cada conversa, cada encontro, enquanto maturava a ideia, crescia a vontade de me lançar nesse abismo da não-palavra, e assim o perfil das personagens foi mudando. Entendi que precisava trabalhar com artistas ativistas, de diversas áreas da arte. Música, dança, artes plásticas, teatro. Pessoas que têm o corpo como instrumento de trabalho e a arte como ferramenta de luta, não panfletária, mas existencial. Junto com Bruna Leite, produtora de elenco, fizemos um levantamento de vários e várias artistas do Recife tendo em vista esse critério político e chegamos ao número de 12 personagens, que durante as filmagens se tornariam 13, já que a bailarina/performer Silvia Góes, que fazia a preparação do elenco, decidiu entrar na caixa.

Do momento em que me levantei da cama até o final das filmagens, foram 45 dias. Tempo bastante curto e improvável para se rodar um longa. Mas conseguimos. Parecia que o filme já estava agendado antes mesmo de existir. O trabalho de pré-produção, para além do que ele implica realmente, foi de explicar às pessoas, com as quais queria trabalhar, o que era o filme e convidá-las. Já no convite era bem importante para mim que elas entendessem bem a proposta e, mais do que isso, que elas sentissem no corpo se a ideia reverberava de alguma maneira. Tanto para com a equipe quanto para com as personagens o pedido foi o mesmo. A única diferença foi a de que com a equipe eu falava pessoalmente, porque são pessoas parceiras há anos, e com as personagens, eu encaminhava a seguinte carta (nominal):

Oi Lucas!

Antes de qualquer coisa, quero já agradecer imensamente a disponibilidade de leitura dessas palavras. Dessa Carta ao Agora, que, na verdade, é uma carta convite para um encontro com o Agora. Um Agora a ser filmado. Um Agora que é também encontro, registro do presente e filme.

Meu nome é Dea Ferraz, sou realizadora pernambucana, e gostaria de compartilhar o desejo que me move Agora, para depois saber como reverbera em tu esse convite-chamado. Alguns dias após as eleições, acordei e, ainda meio sonolenta, senti quase como uma voz a me soprar um novo filme a ser feito. Sem dinheiro, sem edital, só com o apoio e a energia dos parceiros e parceiras que sentirem-se convocados por esta idéia.

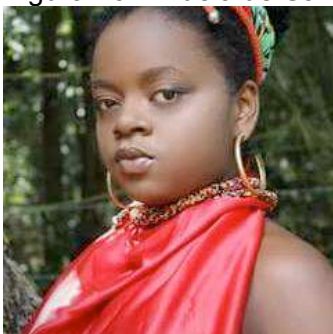
A “voz” me disse: “Um filme que seja um registro desse momento que vivemos Agora”. Um filme que fale do tempo presente. Dos sentimentos, medos, delírios e sonhos do agora. Nesse momento em que “aguardamos” a posse de um presidente fascista, eleito democraticamente, o filme deseja saber e registrar como as pessoas que não o elegeram estão se sentindo. O que estão pensando? Quais os medos que lhes atormentam? Como, ainda, podem responder a isso? Convertendo-se num registro pré-fascismo, pré-venda do país, pré-posse, pré-salto no abismo, o filme vai convidar pessoas variadas para contarem como estão vendo e vivendo o momento histórico. Um registro do que resta daquilo que conhecemos, como conhecemos. Dentro de uma caixa vazia, que recorta a realidade para jogar luz no tempo presente, na subjetividade de cada personagem, temos o cinema como artifício máximo. O simulacro materializado na tela, a performatividade assumida como força, o espaço concreto entre o agora e o porvir. As personagens são as pessoas que unem arte e consciência política, porque acreditamos na arte como instrumento de combate e porque sabemos que muitos e muitas artistas estão no front dessa guerra. Essas são as

peessoas que nos interessa encontrar. O filme deve trabalhar com oralidade e corpo. Artistas ativistas, numa caixa preta, se pensam no Agora, se performam como gesto de resposta àquilo que vivem no presente. Se não podemos parar o trem da história, que possamos congelar o gesto possível do agora, o corpo que responde e que (re)existe no momento presente. “**Agora**” é um manifesto daqueles que sempre resistiram e que resistem ainda mais desde já. Diante do abismo que se abriu, um registro daqueles que se vêem prestes à saltar. Daqueles que olham para o abismo e o abismo lhes devolve o olhar, fazendo-os perceber que o salto será para dentro e para fora, mas que só nele avançamos na descoberta de quem somos e de quem desejamos ser.

Gostaria muito de poder te ter conosco nesse Agora. E mais, que possamos deixar para a história um registro dos corpos que disseram não a este projeto que se apresenta. Se na leitura dessas palavras, teu corpo, de alguma maneira, reverberou, e se, em algum lugar dele, sentes que há um desejo de fazer parte disso, nos sentimos extremamente honrados e o próximo passo é marcarmos uma conversa urgente. Se nada reverberou, tudo lindo também, só gratidão pela escuta e muito amor pela atenção.  
Um grande e forte abraço. Espero te ver em breve.  
Dea Ferraz (CARTA-CONVITE ao AGORA)

Uma carta-convite que falava um pouco das motivações, mas não explicava exatamente o que faríamos nas filmagens. Para nossa surpresa, minha e da produção, todes toparam participar.

Figura 10 – Adelaide Santos



Fonte: facebook <https://www.facebook.com/pretaZn>

Poetisa, cantora, integrante da banda Femigang. Moradora da comunidade do Vasco da Gama, Adelaide é um expoente na cena contemporânea de mulheres declamadoras. Em suas poesias vê-se e sente-se a força de sua ancestralidade e de sua luta cotidiana, como mulher, preta, periférica.

LINKS: <https://bit.ly/2rauvaq> / <https://bit.ly/2QhYI5R>

Facebook: <https://www.facebook.com/pretaZn>

Figura 11 – Cristina Nascimento



Fonte: facebook <https://www.facebook.com/mcristina.nascimento>

Atriz, integrante e fundadora do grupo Loucas de Pedra Lilás, durante 30 anos Cris viajou por muitos países trabalhando com teatro do oprimido. Hoje integra o Fórum de Mulheres de Pernambuco e a Rede de Mulheres Negras de PE.

Link: <https://bit.ly/2ShiQCa/>

Facebook: <https://bit.ly/2DZs1nZ>

Figura 12 – Dante Olivier



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/OlivierDante.21/>

Artista plástico, homem trans, militante das causas transgêneras, Dante expõe em sua arte as questões existenciais que o invadem. Auto-imagem e militância são quase sinônimos.

Facebook: <https://www.facebook.com/OlivierDante.21/>

Instagram: <https://www.instagram.com/olivierdante/?hl=pt-br>



Figura 13 – Flávia Pinheiro



Fonte: site <https://cargocollective.com/flaviapinheiro/Flavia-Pinheiro>

Bailarina, performer, nascida em São Paulo, mas moradora do Recife há mais de cinco anos, Flávia é reconhecida por seu trabalho com o corpo. Uma investigadora de si e do corpo como potência, a artista tem trabalhos apresentados em todo o país.

Link: <https://bit.ly/2r8bkxW/>

Facebook: <https://bit.ly/2DOasWX>

Figura 14 – Joy Thamires



Fonte: frame do programa Zona Multicolor #12, TVU . Em [https://www.youtube.com/watch?v=y-F\\_5b2D-q0](https://www.youtube.com/watch?v=y-F_5b2D-q0)

Poeta e escritora, Joy nasceu em São Paulo, mas veio viver em Recife há mais de cinco anos. Com dois livros lançados, (Fiz da Minha Senzala Poesia e Terra Negra), é também integrante da Rede de Mulheres Negras de PE e militante feminista.

Facebook:

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10215870600500485&set=pb.1309977393.-2207520000.0.&type=3&theater>

Links: <https://www.youtube.com/watch?v=RhWpGI1jeE0>



Figura 15 – Kildery Iara



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/larakill>

Bailarina, performer, mulher trans, Kildery surge na cena artística pernambucana como um grande nome. Experimentando o corpo como forte elemento artístico, é também militante das causas LGBTQi+ e se considera uma sortuda por poder viver de sua arte.

Links: <https://bit.ly/2BBF4JS> / <https://bit.ly/2SjUubf> / <https://bit.ly/2DNPx6m>

Facebook: <https://www.facebook.com/larakill>

Figura 16 – Livia Falcão



Fonte: site <https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2016/09/27/livia-falcao-e-claudio-ferrario-formam-casal-em-a-costureira-e-o-cangaceiro/>

Atriz desde os 15 anos de idade, Livia já atuou em diversas obras do cinema e da televisão, mas é no teatro que tem sua forma de existência e política. Defendendo um mundo mais leve e menos opressor, em 2018 apresenta Opá – uma missão, espetáculo de palhaçaria, que se coloca como instrumento de cura do mundo. Além de personagem do AGORA, ela é também a preparadora de elenco, junto com Silvia Góes.

Facebook: <https://www.facebook.com/duascompanhias>

Figura 17 – Lucas dos Prazeres



Fonte: site <https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2014/03/03/elba-tera-participacao-de-lucas-dos-prazeres-na-apoteose/>

Músico reconhecido na cena musical recifense, Lucas é filho do Morro da Conceição e fruto direto da cultura popular. Representante de sua ancestralidade, tem a luta do povo negro e toda a sua religiosidade como ferramentas de comunicação com mundo.

Links: <https://bit.ly/2TUUr7p> / <https://bit.ly/2FHRoan> / <https://bit.ly/2KFpZd1>

Facebook: <https://bit.ly/2E1nBgo>

Figura 18 – Orun Santana



Fonte: site <https://robertajungmann.com.br/2019/06/01/orun-santana-apresenta-o-espetaculo-meia-noite-no-recife/>

Bailarino e performer, Orun é filho de Mestre Meia Noite, um dos maiores mestres de capoeira do estado. Como Lucas, Orun tem plena consciência de sua ancestralidade e usa o corpo como portal de auto-conhecimento e comunicação. Também administra o Daruê Malungo, centro artístico fundado pelo pai, no bairro Chão de Estrelas.

Links: <https://www.youtube.com/watch?v=twvZ1qY23h0>

Figura 19 – Raimundo Branco



Fonte: site <http://www.satisfeitayolanda.com.br/blog/2016/01/>

Bailarino, ator, diretor ou coreógrafo, Raimundo foi do Balé Popular do Recife (1978 a 1984) e contribuiu para a criação dos grupos Retornança (1986), Corpus Populis (1988) e Balé Brincantes de Pernambuco (1988). Em 1990 funda a Compassos Cia de Dança. O corpo é o seu principal instrumento de comunicação e a arte como resistência política.

Link: <http://4parede.com/05-arte-e-mercado-videocast-14-compassos-cia-de-danca/>

Figura 20 – Rosa Amorim



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/rosa.amorim.75>

Filha de lideranças do MST em Pernambuco, Rosa nasceu na luta pelo direito à terra, mas também se envolve com as lutas estudantis desde muito cedo. Estudante de Artes Cênicas, na UFPE, é no teatro que ela encontra espaço para falar sobre sua existência e suas posições políticas.

Facebook: <https://www.facebook.com/rosa.amorim.75>

Links: <https://www.youtube.com/watch?v=Hj2g4WuAakI>

Figura 21 – Sílvia Goes



Fonte: site <https://www.coletivolugarcomum.com/silvia-goes/>

Buscadora em transformação constante, na dança, no teatro, na palhaçaria e na poesia, Sílvia se define como um corpo em movimento-vida. Com muitos cursos e formações no campo da dança e da performance, assina alguns espetáculos na cidade, além das suas próprias intervenções artísticas. Hoje atua junto à coletivos artísticos em Recife, entre eles o Coletivo Lugar Comum. Sílvia também é preparadora de elenco do filme, junto com Livia Falcão.

Facebook: <https://www.facebook.com/silvinha.goes>

Figura 22 – Sophia William



Fonte: Facebook <https://www.facebook.com/ssophiawilliam>

Atriz, autora e diretora, Sophia é uma mulher trans que tem na arte seu instrumento principal de existência. Seu espetáculo de maior repercussão é o TransPassar, onde fala exatamente da luta das pessoas transgênero nas artes e na vida. Tendo Iansã como guia, ela é vento e ventania.

Link: [https://www.youtube.com/watch?v=eeOg\\_1eZ07o](https://www.youtube.com/watch?v=eeOg_1eZ07o)

### 2.3 A PROVOCAÇÃO E A PAUSA

A imagem que se desprende do meu corpo, quando nasceu a ideia do filme, é simples: uma mulher, numa caixa, tenta me dizer o que sente utilizando seu corpo. Para que a ideia se transformasse em filme, pensei o dispositivo com suas regras, e uma delas é a provocação que faço à cada personagem que entra na caixa, bem como a pausa que invoco enquanto improvisam. Como havia um desejo de registrar os corpos reagindo àquele tempo histórico, ou seja, os dias em que vivemos o limbo entre as eleições e a posse do novo presidente, minha provocação para todas as personagens era a mesma: “diante desse tempo histórico, conectado com essa caixa, essas luzes, esse lugar em que estamos, sabendo que o chão que pisamos é também o chão de um país, que carrega nossa história, como seu corpo se sente? Onde ele está? E como vai se colocar?” Diante dessa provocação as personagens se deixavam levar pelo próprio corpo, construindo um caminho de potência e presença. Outro elemento do dispositivo fílmico, de extrema importância, está na preparação desse elenco, que explicarei mais adiante. Por ora, gostaria apenas de comentar que essa provocação funcionava como disparador, e a sua existência já determinava muito de como cada corpo iria se colocar, e de como iríamos sentir cada um deles. Importante ressaltar que as respostas do corpo eram extremamente singulares, e que a palavra também apareceu como resposta, mas como uma espécie de continuidade do corpo, e não como discurso racionalizado. Ainda que corpo e palavra sejam dimensões autônomas, a palavra reside no corpo e quando elas nascem dele, “grudam tão fielmente à realidade do corpo, que são capazes de, ao mesmo tempo voar, dançar, livres do corpo” (UNO, Kuniichi. 2018. p.81).

Junto com a vontade de “ouvir” esses corpos a partir dessa provocação, existia também um desejo de pausar seus movimentos, de provocar a pausa dos gestos em potência. Durante as filmagens, a sensação era de que esses congelamentos funcionavam não só como denúncia do dispositivo que é o próprio cinema, simulacro do real, – com equipe e câmera intermediando aqueles encontros – mas também como possibilidade de congelar o gesto possível do presente. Ou, “se não podemos parar o trem da história, que possamos congelar o gesto possível do agora, o corpo que responde e que (re)existe no momento presente” (trecho do diário de filmagem). Na pausa do gesto possível, a câmera se aproxima até este corpo, registrando a “estátua” que respira, que segura a energia do gesto em pausa, deixando transparecer o movimento que segue por dentro, quase invisível, do olho que pisca, do suor que escorre, da mão que treme, porque conter uma energia tão potente é quase como conter uma explosão. A pausa que também é movimento e, ao mesmo tempo, o gesto que surge como construção de uma memória, seja ela do passado, do presente ou do futuro.

Figura 23 – Flávia Pinheiro, em pausa.



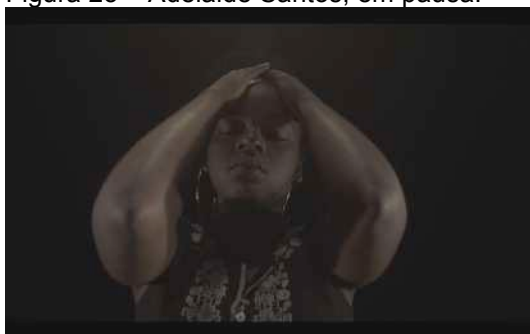
Fonte: Frames do material bruto do filme

Figura 24 – Lucas dos Prazeres, em pausa.



Fonte: Frames do material bruto do filme

Figura 25 – Adelaide Santos, em pausa.



Fonte: Frames do material bruto do filme

Figura 26 – Raimundo Branco, em pausa.



Fonte: Frames do material bruto do filme

## 2.4 A PREPARAÇÃO

Tendo a Caixa como materialidade assumida, como delimitadora espacial, e como potencializadora de performances; tendo as personagens definidas; e a provocação junto com a pausa como disparo; restava pensar como construir um ambiente receptivo, que facilitasse o encontro das personagens com o próprio corpo e com a equipe. É então que surge o quarto elemento do dispositivo fílmico: a preparação do elenco. Certamente o momento crucial de todo o processo, e que foi conduzido por Livia Falcão e Silvia Góes, parceiras e amigas de longa data. Com elas já havia um caminho de pesquisa em andamento, um trabalho prévio no qual buscávamos unir cinema e corpo, como método de encontro, acionamento de corpos e facilitação de processos coletivos, tendo em vista elenco e equipe.

É a terceira vez que eu e Livia trabalhamos juntas. A primeira foi em 2015, durante a montagem de *Câmara de Espelhos*. Ali havia, por um momento, uma demanda de que eu me colocasse como personagem do filme, nem que fosse uma personagem fictícia, e por intuição convidei Livia para me ajudar a encontrar essa personagem dentro de mim. Passamos cinco dias trabalhando e ao final desse processo nasce Ella, uma personagem que era um aspecto do meu feminino. A personagem não se manteve no filme, mas se

manteve em mim, e compreendi, ali, a capacidade e a potência do corpo como portal para descobertas únicas. Depois disso, entendi que precisava ampliar essa possibilidade para a equipe e para as personagens com os quais fosse trabalhar. No início de 2018, rodei o clipe da cantora Flaira Ferro, “Coisa mais bonita”, e pude filmar com uma equipe só de mulheres, com personagens mulheres, num set completamente diferente de todo set de que já participei antes. Um set em que as funções estavam definidas, mas a escuta e o pensamento borravam os limites entre funções. Nesse set pude experimentar um outro tipo de entrega, um outro tipo de olhar, um outro tipo de abraço. Um outro cinema. Também nesse set convidei Livia Falcão e, pela primeira vez, Silvia Góes, para seguirmos com a pesquisa dessa preparação de equipe e elenco, trabalho que, formalmente, poderíamos chamar “preparação de elenco”, mas que, por hora, chamamos “CORPORESSÊNCIA”, justamente porque propõe uma existência baseada na potência dos corpos em presença, utilizando ferramentas que possibilitam um encontro consigo, com o outro e com o mundo a partir de uma proposta de experimentação e relação pelo corpo, mais do que pela razão.

Outra vez vou falar a partir de uma lógica longe da dita modernidade ocidental, que instituiu o sujeito e a razão como centralidades do pensamento e da construção de saberes. Aqui me parece imperativo um afastamento do modelo racional e mecanicista que domina o mundo. Falar em corporessência me obriga a articular necessidades culturais e espirituais, porque o corpo, como Livia trabalha, acaba se convertendo nesse espaço cheio de camadas que nem sempre compreendemos, mas que sentimos. Pensando aqui no corpo como lugar de controle biopolítico, não seria ele também o lugar de uma revolução? Segundo Kuniichi Uno, o diretor de teatro francês Antonin Artaud, criador do “Teatro da Crueldade”, empreendeu essa revolução no que ele chamou de uma busca por um “corpo sem órgãos”, que por não ter mais órgãos poderia passar por todos os estados, todas as imagens, excluindo uma forma definitiva e, portanto uma delimitação específica ou qualquer aprisionamento.

Uma vez que você o fez um corpo sem órgãos, então você o terá libertado de todos os automatismos e terá recuperado sua verdadeira liberdade. (TATSUMI, Hijikata, in UNO, Kuniichi. 2018. p.57)

É entendendo o corpo como potência de criação e libertação, ou como caminho para outras compreensões sobre nós e sobre o mundo, que pensamos a ideia de CORPORESSÊNCIA. No clipe de Flaira, essa pesquisa se ampliou e tivemos equipe e personagens imersas num processo coletivo de autoconhecimento e confiança, justamente a partir do encontro e da abertura dos corpos. Livia constrói um caminho que rasga o óbvio e nos faz ver o abismo que somos. Ou o lugar e o não-lugar dos nossos corpos.



Em AGORA, a dinâmica das filmagens era bastante simples. Tínhamos conosco três personagens por dia, numa média de 2 a 3 horas com cada uma. Logo na chegada da personagem eu me apresentava e conversávamos longamente sobre o filme. Sem dizer qual seria minha provocação dentro da caixa, mas esclarecendo como a ideia nasceu, quais os desejos que nos moviam, porque estávamos ali. O segundo momento era entregar a pessoa para Lívia Falcão e Sílvia Góes. O trabalho das duas, que se dividiram durante as filmagens, como já ressaltai, foi imprescindível para o filme. Durante uma hora ou mais, elas mergulhavam no corpo de cada um/a, acionando o tempo no corpo e o corpo no tempo. Adotando ferramentas da biodança, da constelação familiar, da conversa, da exaustão física, quando o corpo responde por conta própria, e do olhar para dentro, as preparadoras abriam espaço nas personagens para que a conexão com o tempo presente, a conexão com a presença naquela caixa, diante daquela equipe, se desse o mais intensamente possível. Como todas as treze personagens são artistas ativistas, já existia uma abertura natural para que o corpo fosse acessado, mas a CORPORESSÊNCIA se utiliza de mecanismos físicos, espirituais e sensoriais na condução desses corpos, fazendo com que algo de intenso se desprenda deles. Importante dizer que não há unanimidade nas performances, algumas personagens conseguem se abrir completamente ao estado de presença, enquanto outras têm mais dificuldade. A beleza de ser o que se é. O tempo de cada uma. A existência de cada ser.

Eu comecei a trabalhar com cada artista entendendo-os como cada ser, porque não tinha personagem, não tinha uma persona a ser conhecida, mas ao contrário, o que precisávamos acessar juntos era um grau de confiança entre os dois corpos, para que aquele corpo, que se colocaria diante da câmera, expressando-se e improvisando, falando, através do movimento, daquele momento político, emocional, de si mesmo, pudesse sentir-se forte e livre. Uma confiança que a princípio estava nesse espaço entre nós, mas sobretudo uma confiança em si mesmo, pra que pudesse sentir-se livre pra expressar qualquer que fosse o movimento. Mesmo que fosse um movimento muito estranho ou aparentemente forte, ou frágil, enfim. Então eu fui buscar ajuda com a minha guiança. Porque existe um método sendo construído, mas não um método pronto, eu não tinha um personagem a ser buscado, eu não conhecia as pessoas e eu tinha pouco tempo, então eu me amparei e me sustentei na espiritualidade. Pedi a data de nascimento das pessoas, pra entender a energia guardiã delas, pelo Tzolkin (calendário Maia), que é uma ferramenta que me auxilia muito a estar na presença desse tempo-arte, e também a partir das minhas experiências de dança, nos exercícios de biodança. Havia algumas posições geratrizes que eu sabia que eram posições portais, que são posturas arquetípicas e que levam a gente pra muitas camadas do nosso ser, então eu trabalhei com isso também.

O encontro começava com uma entrevista rápida, que na verdade era um momento em que eu pedia que a pessoa



trouxesse algumas palavras naquele momento. E eu via que algumas palavras se repetiam entre todos os corpos. Eu também tentava entender os 4 elementos em cada corpo. A terra, o fogo, a água e o ar, como estava o equilíbrio ou ausência de equilíbrio de cada elemento no corpo, e eu tentava nutrir aquele elemento que estivesse mais ausente, e aí, muito na intuição, a gente começava a se mexer. E nesse trabalho de mexer o corpo, o que acontecia é que eu ia junto com cada proposta que eu fazia. A gente não falava mais, era um trabalho em silêncio e com música, ou só com movimento e sem música, mas sem palavras. Era como se eu dissesse “aqui tem um abismo”, e eu primeiro me jogava nele pra que a pessoa confiasse e também se jogasse. Assim eu fui me jogando em muitos abismos que se apresentavam naqueles universos daquelas pessoas e fui sendo atravessada por eles, junto com o trabalho. O que eu percebia era que essa confiança acontecia, a cumplicidade acontecia, no momento em que eu estava junto com eles, vivenciando com eles, o que eu havia proposto, então era minha verdade e a minha expressão também junto com cada corpo e com muitos desafios que se apresentavam. Havia muitos bailarinos, com consciência do seu corpo e do seu mover, e com esses o desafio era de quebrar o lugar conhecido deles, sair do lugar coreografado deles, sair da sala de balé ou da sala de criação daquela linguagem que eles já conheciam, e tentar acessar uma humanidade e um movimento novo ali, através de um caminho que eu ia construindo e sentia que podia quebrar, rasgar, chegar numa fragilidade, numa emoção, chegar muito mais num lugar do sentir; e outros corpos que tinham menos consciência de si, do seu próprio mover e sua potência do mover, como, por exemplo, as mulheres negras, carregadas dos mandatos sociais que enclausuram os corpos, e eu ia buscando, num espaço de tempo muito curto, como libertar alguma expressão ali. Algumas vezes foi possível, outras vezes a gente sentia que o trabalho podia continuar, para acessar essa emoção ou essa liberdade, que não é fácil, porque são milênios de história e aprisionamento. Mas de qualquer maneira o que eu sentia era que o trabalho era esse também: era o corpo daquele momento. Foi um trabalho de parto mesmo, foram muitos partos. Eu também estou no filme e ter preparado, estado junto com as pessoas e ter feito, com certeza me fez estar diferente em cena, porque tudo serviu pra mim, cada experiência daquela. E é isso, eu acho que todas as ferramentas se apóiam. A equipe também esteve junto com a gente, num momento de roda, de se olhar, de se tocar, e eu sinto que isso faz toda diferença, porque são todas as pessoas num set, são todas as pessoas se apoiando, pessoas que precisam de um acolhimento, de um olhar, de uma escuta daqueles corpos que estão na frente e que não são diferentes dos que estão atrás da câmera e dos equipamentos. Eu sinto que essa liga funciona numa camada bem profunda e quando eu vejo o resultado do filme, eu vejo isso impresso. Não sei se todo mundo vai ver, mas é isso. (FALCÃO, Livia. Em depoimento a Dea Ferraz, depois das filmagens)

Figura 27 – Livia e Kildery na preparação.



Fonte: foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figura 28 – Livia e Sophia na preparação.



Fonte: Foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figura 29 – Livia e Adelaide na preparação.



Fonte: foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figura 30 – Livia e Joy na preparação.



Fonte: Foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figura 31 – Dea e Silvia após o improviso.



Fonte: foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figura 32 – Dea e Livia após o improviso.



Fonte: Foto de Chico Ludermit, filme AGORA.

Figuras 33 e 34 – Silvia na condução da preparação com o elenco e equipe.



Fonte: Fotos de Chico Lurdemir, para o AGORA.

No momento das personagens com as preparadoras, nem eu nem ninguém da equipe participava. Era importante que as personagens construíssem esse espaço de confiança e entrega, era importante que a conexão fosse profunda. A minha conversa com as preparadoras se deu antes das filmagens, quando pensamos caminhos e vontades para o trabalho. O que posso dizer, enquanto testemunha, era que as personagens, depois da preparação, pareciam muito mais abertas ao encontro. Também em AGORA, selecionamos um dia para realizar um trabalho coletivo, quando juntamos as personagens e a equipe para uma vivência do corpo. Foi um momento lindo, de encontro e abertura entre essas instâncias – o cinema e suas personagens; a câmera e o outro – quando algo parece se unificar, ou quando nos deixamos atravessar. O trabalho realizado com todos criou um ambiente de confiança, admiração e troca, uma experiência compartilhada. Um set de encontros e criação coletiva. Um outro cinema? Filmar “AGORA” foi a oportunidade que tive de experimentar outros formatos e composições, não só com relação à equipe, como também na conduta dentro do set, e a CORPORESSÊNCIA é, para mim, um caminho em direção a uma construção mais horizontal, que permite um outro fazer cinematográfico, diferente dos esquemas hegemônicos e hierárquicos. E vale fazer uma breve digressão para refletir como cheguei ao cinema que busco hoje.

Em 2013 rodei 3 longas em intervalos curtos. Câmara de Espelhos, em abril de 2013; Modo de Produção, em julho de 2013; e Mateus, em maio de 2014. A aproximação entre eles, me deu a oportunidade não só de experimentar a linguagem do cinema, como também me possibilitou refletir sobre minhas pesquisas, meus interesses, minhas descobertas internas. Realizar um filme, tendo em vista todas as etapas de produção é um processo longo, de constante aprendizado. Tanto do ponto de vista da linguagem e da experiência cinematográfica, quanto do ponto de vista da produção, da composição das equipes, da relação com as personagens, da captação de recursos, das parcerias de trabalho, até a exibição e distribuição do resultado final. Existe um *modus operandi* do cinema hegemônico, que funcionou e funciona como modelo para muitas pessoas. Dentro

dele está a hierarquização das funções, as equipes majoritariamente masculinas, as violências de gênero, raça e classe reproduzidas naturalmente em sets, em festivais, em mesas de debate, em vans de filmagem. O cinema hegemônico reproduz a sociedade patriarcal, racista e classista em que vivemos e até conseguirmos desconstruir esse modelo e entender que podemos ter outros sets, outras equipes, outras imagens e outros compartilhamentos, leva tempo. Para mim, levou muito tempo. Como antecipei na “apresentação”, só em 2016 é que comecei a entender que, sim, podemos fazer e pensar cinema a partir de uma perspectiva muito mais coletiva, horizontal e afetiva. 2016 e 2017 foram, de fato, anos em que o cinema brasileiro finalmente viu suas estruturas serem questionadas. Falo como testemunha, porque tive a oportunidade de estar no Festival de Brasília, de onde vemos reverberar todas as discussões para o resto do país, tanto em 2016, quanto em 2017. Em 2016 as questões de gênero se colocaram como espelho para a reflexão sobre o cinema que fazemos, tanto do ponto de vista da representatividade, quanto da representação das mulheres nos filmes; e em 2017 as questões de raça e classe foram debatidas com veemência durante o Festival e ao longo de meses. Desconforto para as pessoas que pensam ou pensavam cinema como lugar de “confetes”. Vi cineastas consagrados serem questionados por seus lugares de privilégio; vi curadores serem criticados por suas escolhas de programação; vi produtores serem interpelados sobre a composição de suas equipes. Tempos de fazer tremer as bases de um cinema e de uma indústria cinematográfica, que parecia estabelecida. Vimos surgir outras vozes, outros sujeitos e sujeitas, outros corpos e outros pensamentos. O cinema sendo feito na periferia do país, nas comunidades indígenas, nas favelas. O cinema sendo feito por mulheres, lgbtqi+’s, pretos e pretas. Novos alfabetos cinematográficos se apresentando e um desconforto se estabelecendo como novidade. Outros cinemas possíveis. A professora Amaranta Cesar, curadora e criadora do Cachoeira Doc, na Bahia, foi pioneira na compreensão desse novo cinema brasileiro. A partir de Cachoeira, ela fez reverberar outros gestos cinematográficos e, mais adiante, quando aceita participar da curadoria de Brasília, joga todas essas questões no centro do país, no centro do cinema brasileiro.

Se o cinema moderno brasileiro e o cinema da retomada foram marcados pela problemática fabulação e figuração das minorias (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos) como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média, o cinema brasileiro contemporâneo comemora a multiplicidade de outros sujeitos históricos a realizar e produzir filmes. Testemunha-se, assim, a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que dão formas às lutas por visibilidade e justiça dos segmentos sociais que se constituem historicamente como alvos principais das opressões (pobres, negros, índios, mulheres e periféricos). (CESAR, 2017. p.102.)

Tempos de reconhecer privilégios e opressões. Tempos de olhar para nós enquanto sujeitos demarcados socialmente. Tempos de entender, na pele, o Brasil que vivemos e o cinema como reflexo de tudo isso. Pensar imagens, para mim, hoje, é pensar construção de mundos simbólicos, é pensar no poder que elas exercem sobre nós e ao mesmo tempo em sua potência libertadora.

### 3 CARTOGRAFIA DE UM GESTO: A FILMAGEM

#### 3.1 Acionando os corpos: 13 gestopias

“... e como explicar o vir a ser de um ser que só se sabe no AGORA, aí como explicar o depois de um ser de que só se sabe no instante?”

Hilda Hilst

Depois de 30 dias em pré-produção, entre encontros e conversas, convites e negociações com parceiros que entraram na produção, mesmo sem dinheiro, caí de cama doente dias antes das filmagens. Uma virose violenta, como há muito não me ocorria. Passei cinco dias acamada, justo quando mais precisava estar com a equipe. Pensei que não fosse conseguir filmar. Adiamos um dia as filmagens, mas no dia seguinte estávamos lá. Pensava: “Que mistério! Quando estou falando de corpos em potência, o meu se enfraquece”, e só no decorrer das filmagens é que entendi o quanto foi importante estar fisicamente debilitada. De alguma maneira, hoje, percebo que estar debilitada me colocou numa situação em que só me restava receber. Estar em presença com os personagens, sem deixar que o ego falasse tanto. Como se o filme pedisse que eu também me lançasse no abismo junto com as personagens, sem pensar no que faria, nem programar os gestos. O lugar da direção num set de filmagem é um lugar, na maioria das vezes, de vaidade, comando e liderança, quando poderia ser apenas o da troca e da entrega. Meu corpo, à medida que o tempo passava, foi melhorando, mas o estado da doença já me apontava um caminho de condução bastante interessante. Calar meu desejo e receber o que o/a outro/a me entregava era um exercício difícil, mas de grande aprendizado, que me permitia sentir em meu corpo o corpo das personagens, porque estávamos todes em estado de presença. Não de forma unânime, porque cada encontro foi um encontro, cada corpo um corpo, cada abismo um abismo.

Corpo que atravessa o tempo, tempo que atravessa o corpo. O filme chama-se AGORA, mas também poderia ser “Tempo de Presença” ou “Ode ao Corpo Presente” ou qualquer título que remeta a uma sensação de estarmos em completa conexão e presença com o instante vivido pelo corpo. As personagens entram na Caixa sem saber o que vai acontecer e deixam-se levar por seu corpo entre pausa e movimento, fazendo nascer algo improvisado, algo que só acontece no momento vivido. Ao todo, treze personagens se lançaram nessa caixa e, a partir da mesma provocação, saltaram no abismo que é o instante presente, transformando o próprio corpo em passagem para outros tempos, o próprio corpo como gesto resistente, como levante. Corpo-passagem, corpo-memória,

corpo-gesto, corpo-célula. O corpo como lugar heterotópico, livre, disforme, ou, como diria Kuniichi Uno ao se referir à Hijikata Tatsumi sobre seu butô<sup>3</sup>: “cosmologia do corpo, ontologia do corpo, noologia ou semiologia do corpo: descobertas infinitas dobram-se nesta busca e nesta errância” (2018. p.50). O corpo carne, sem forma, descontínua, repleta de fluxo, contaminada e misturada a tudo que há em sua volta. O corpo como caminho para acionar outros códigos de relação com o mundo, consigo e com o outro, a outra.

Todas as personagens são artistas ativistas, pessoas que já têm uma relação e uma compreensão de seus corpos em criação e que, para o filme, como expliquei, foram estimuladas por uma preparação, que estamos chamando “CORPORESSÊNCIA”. Antes de entrar na caixa, cada personagem, durante uma hora, foi provocada a manter-se em estado de presença, espiritual e física, deixando-se falar através do corpo. Estar em presença para que, justamente, o corpo pudesse simplesmente ser, para que o gesto pudesse acontecer. Gesto sem meio e sem fim, pura medialidade, gesto que não é ação (Agamben, 2018). Não é a mão consciente que se movimenta para pegar um copo, ou a perna que dá o passo na caminhada. Aqui o gesto está mais para um não-lugar ou um entre movimentos, quando o corpo é o que não pensa.

As personagens do filme entram na caixa e sabem que em alguns momentos, durante o improviso delas, eu vou dizer “agora”. Esse é o comando para que o corpo pare o movimento e congele o gesto do presente. Que gesto pode nascer? Ouso acreditar que é nesse gesto que somos resquício de memória, resto de outros corpos e outros tempos. Didi-Huberman quando fala sobre a emoção, vai dizer que os gestos da emoção passam por esse entre lugar dos tempos. Ele usa o exemplo dos enterros para dizer o quanto a emoção de uma perda afetiva nos faz reproduzir gestos de dor que nem sempre correspondem exatamente ao que estamos sentindo, mas que, de forma inconsciente, parecem ser os únicos gestos que surgem em nossos corpos.

Isso significa que as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. esses gestos são fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles sobrevivem em nós, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos. (DIDI-HUBERMAN, 2016. p.32)

---

<sup>3</sup> Hijikata Tatsumi foi um coreógrafo japonês, fundador do Butô, um gênero de arte performática, que instaura um corpo extremamente coreografado, habitando temporalidades variadas e universos oníricos. Segundo Cristhine Greiner, na breve apresentação do livro de Kuniichi Uno, Hijikata se distingue da maioria por não compartimentar o Butô em nenhum tipo de classificação ou gênero fechado em si mesmo. “Ao invés disso, lança deliberadamente os seus movimentos para penhascos e abismos que estão a nossa volta (e dentro de nós)” (GREINER, Cristhine in UNO, Kuniichi. 2018. p.20)

Algumas personagens improvisaram por mais de uma hora, outras em dez minutos, mas dentro da caixa o tempo cartesiano, gregoriano, do relógio, não existia, o que existia era uma suspensão do tempo, ou uma abertura temporal que nos colocava diante de corpos em estado de presença, corpos que se transformavam em janelas temporais, porque o que víamos eram corpos construindo imagens/gestos que nos contavam histórias deles e da humanidade inteira. Mas é preciso entender que o que eu via diz mais de mim do que das personagens em si. Como os corpos acionam outros códigos de relação com o mundo, cada espectador certamente vai ver o que lhe cabe, a partir de seu próprio repertório e vivência, porque a vibração que transborda das imagens não é nem linear, nem única. O que vibra em mim, de certa maneira é o que eu já carrego dentro. Olhando o outro, ativo em mim o que já sou e me vejo espelhado naquele corpo que não é meu e, ao mesmo tempo, passa a ser. Exercício de alteridade. Eu olho o outro em seu relato corporal, entrego-me e sinto a partir dele, interiorizando-o em mim. Judith Butler, em “Relatar a si mesmo”, vai nos dizer que só somos capazes de relatar quem somos sob o olhar do outro, no sentido de que é esse interlocutor que vai, desde o início, demarcar meu modo de falar de mim, é na interpelação do outro que eu me constituo. É uma exigência externa a mim à qual me entrego. “A reflexividade do si-mesmo é incitada por um outro, de modo que o discurso de uma pessoa leva a outra à reflexão de si” (2017. p.160). Nesse caso, sempre que eu falar do que vejo ou sinto nas imagens e nos corpos de cada personagem, certamente estarei falando mais de mim do que deles e digo isso porque também acredito que o que eles performam ultrapassa, e muito, o que eu possa perceber. O importante é que cada um construa com as imagens e os corpos um espaço para si, sem tanto querer entender o que acontece, mas deixando-se levar pelo que pode fazer brotar de choro, cansaço, leveza, raiva, ou o que quer seja no próprio corpo.

Com todas as ressalvas, posso dizer que com Kildery voltei à inquisição; com Orun percorri a dor e a alegria do povo negro; com Rosa caminhei lado a lado na luta pela terra; com Flávia fui ao futuro e virei bactéria, célula, vírus. O corpo das personagens ressoava no meu, alterando ou justificando certos padrões de comportamento que carrego. Ressonância mórfica, para usar um conceito do biólogo Rupert Sheldrake. Uma premissa fundamental desse biólogo é a de que a natureza tem memória. Dentro dessa perspectiva, Sheldrake desenvolve dois conceitos: o do campo mórfico e o da ressonância mórfica. Morfo vem da palavra grega morphe que significa forma; genética vem de gêneses que significa origem. Visto com desconfiança pelo meio científico mecanicista<sup>4</sup>, esse biólogo/bioquímico

---

<sup>4</sup> Tradicionalmente existem três correntes filosóficas sobre a organização da natureza biológica da vida: vitalismo, mecanicismo e organicismo. A mecanicista é determinada pelas experiências de laboratório e as exigências da investigação científica de mostrar as experiências com parâmetros que possam ser medidos na física e química. Sheldrake se situa dentro de uma perspectiva organicista, que recusa a ideia de que os fenômenos da natureza possam ser reduzidos exclusivamente às leis



desenvolve conceitos que propõem outro modelo de concepção da realidade. Não mais uma realidade física das coisas como leis imutáveis e eternas, mas, ao contrário, uma realidade física evolutiva e mutável – evolutiva não no sentido Darwiniano, de uma linearidade hierárquica, mas como vida que se mexe e se refaz, renova-se, avançando ou retrocedendo.

Em “Science set free” (EUA, 2012) - ou “The Science Delusion” (Inglaterra, 2012), Sheldrake questiona o que ele considera os dez principais dogmas da ciência mecanicista e acaba por levantar a hipótese de que esses dogmas não se sustentam, causando uma grande reação no meio científico. Ele nos diz que desde o fim do século 19, a ciência tem sido conduzida sob o aspecto de um sistema de crenças ou visão de mundo que é essencialmente a do materialismo. Materialismo filosófico. E que esse sistema cria dogmas que não só são a base de todo pensamento e construção social contemporânea, como acaba por inibir a livre investigação, que é a própria essência do esforço científico. Segundo Sheldrake, o primeiro dogma estabelecido pela ciência mecanicista é o de que a natureza é mecânica ou maquinal, ou seja, as leis da natureza seriam fixas. Como se todas as leis da natureza tivessem sido fixadas no momento do Big Bang, embora o Big Bang tenha revelado um universo radicalmente evolutivo, crescendo, desenvolvendo-se, resfriando-se por cerca de 14 bilhões de anos, com mais estruturas e padrões aparecendo dentro dele. Pergunta-se Sheldrake: em um universo em evolução, porque as suas próprias leis não evoluíam? É aí que o biólogo vai construir sua hipótese de campo mórfico e ressonância mórfica.

Campos mórficos seriam campos de forma, campos padrões, estruturas de ordem, organizadores potenciais, que existem não só em organismos vivos como em cristais e moléculas. Cada tipo de organismo ou padrão de comportamento tem seu campo mórfico e são esses campos que ordenam a natureza; a ressonância mórfica seria o processo de propagação, como se fossem ondas sonoras, das influências causais formativas dentro de um campo mórfico. O que Sheldrake propõe é que nossas mentes funcionam por campos estendidos que se alongam para muito além de nossas cabeças até o mundo ao nosso redor, conectando-nos a outras pessoas e a nosso ambiente. Para ele, são os campos mórficos que permitem que pássaros voem em sincronia, ou cardumes de sardinha fujam de seus predadores, ou rebanhos gigantescos se desloquem por territórios distantes, ou ainda que seres humanos sintam e percebam quando são observados mesmo sem ver quem os observa.

---

físico-químicas, pois estas isoladas ou conjuntamente não podem explicar a totalidade dos fenômenos vitais.

Os conceitos desenvolvidos por Sheldrake não foram ainda comprovados dentro dos moldes e padrões da ciência atual, ainda não se descobriu nenhuma espécie de “sismógrafo” (DUARTE, Em sala de aula, 2018) capaz de detectar o que ele chama de campos mórficos, mas, sim, já existem muitos experimentos e observações registradas pelo biólogo que o fazem defender suas teorias. A experiência mais conhecida é justamente essa da sensação de estarmos sendo observados. O biólogo posiciona uma pessoa a uma certa distância, com os olhos vendados, e pede para que ela o avise sempre que sentir que está sendo observada. Em 20 tentativas, a pessoa acerta 14 vezes, o que para ele é um efeito consistente. Já a ressonância mórfica estaria associada a uma noção de hábitos.

Minha própria hipótese é de que a formação de hábitos depende de um processo chamado ressonância mórfica. Padrões semelhantes de atividade ressoam pelo tempo e pelo espaço com padrões subsequentes. Essa hipótese aplica-se a todos os sistemas auto-organizadores, como átomos, moléculas, cristais, células, plantas, animais e sociedades de animais. Tudo derivado de uma memória coletiva e que, por sua vez, contribui para essa mesma memória. (...) Quando uma aranha começa a tecer sua teia, ela segue os hábitos de incontáveis ancestrais, ressoando com eles diretamente no espaço e no tempo. (SHELDRAKE, 2014. p. 108,109.)

Para Sheldrake, os hábitos da natureza evoluem, tudo na natureza teria uma espécie de memória coletiva que funciona na base da semelhança. Cada espécie teria um tipo de memória, até cristais, e os hábitos seriam transmitidos de um para os outros através das gerações. E se por acaso um cachorro, de uma determinada raça, aprende um novo truque em Londres, por exemplo, todos os cachorros da mesma raça naturalmente aprenderiam o mesmo truque com mais facilidade, estejam onde estejam. De acordo com essa hipótese, tudo depende de hábitos em evolução, e não de leis fixas. Um padrão de influência, um organizador potencial, suscetível de se manifestar física e emocionalmente, intelectualmente, em outros tempos, em outros lugares. Membros desse mesmo campo mórfico, que venham a nascer 10, 20, 30, 100 anos depois, são suscetíveis da propagação dessa ressonância. (DUARTE, Em aula. 2018).

Sheldrake me interessa não só pelo que as teorias colocam, mas também porque me interessa um cientista que questiona dogmas e rompe estruturas tão fundantes quanto as da ciência mecanicista. A ideia de campo mórfico e ressonância mórfica parecem criar um diálogo com a ideia de Gesto, de Warburg e Agamben, retomada por Didi-Huberman para pensar imagem. É por aí que eu retorno para o filme, sem saber ao certo aonde chegarei, porque afinal o abismo está posto e flunar é não saber aonde chegar. Como pensar gesto, imagem e campo mórfico? Duarte já faz isso em seu artigo “O gesto monumento, a essência do fazer político” (2018), e eu pego carona para pensar o filme que fiz. Se o campo mórfico faz ressoar hábitos,

comportamentos, organizações de outros tempos e outros espaços, poderíamos pensar que também por ele ressoam os gestos em pura medialidade. Gestos como espasmos involuntários, sem finalidade de comunicação (AGAMBEN, 2018). Em “Por uma antologia do gesto” (2018), Agamben usa o exemplo do mímico, que só imita o gesto do outro, sem objetivo, expondo apenas a medialidade do gesto, e também nos fala de uma dança do século XV. Segundo ele, o coreógrafo Domenico da Piacenza, em seu tratado *Dell’arte di ballare e danzare*, coloca no centro da dança um momento de pausa que denomina “fantasmata”.

Eis sua definição: “uma presteza corporal, a qual [...] faz parar a cada instante como se tivesse visto a cabeça de Medusa, isto é, uma vez feito o movimento, sê todo de pedra naquele instante [...] agindo com medida e memória”. (AGAMBEN, 2018, p. 03)

Eduardo Duarte, no artigo já mencionado, prefere falar de brincadeiras infantis brasileiras, como “batatinha frita 1,2,3” e “estátua”. Em ambas, o gesto se congela sob um comando externo e, justo por ser inesperado, faz surgir o gesto sem finalidade.

Em “Agora”, recriamos esse sentimento de forma mais densa, porque cada personagem foi estimulada a estar em estado de abertura e presença física-temporal, acionando uma energia livre da racionalidade absoluta para deixar que algo a atravessasse, e, embora não fosse possível congelar essa energia a todo momento, porque a catarse e o caos nem sempre se deixam frear, sempre que o congelamento acontecia, fazia vir à tona o gesto que nos aponta Agamben, ou a sombra do que pode ser ele. Quando Kildery, uma mulher trans, por exemplo, entra numa convulsão improvisada e seu corpo se debate sem controle, o gesto que produz torna-se um meio sem fim, meio como passagem para outros corpos e outras memórias, outras dores. Vejo em seus gestos, os gestos que a antecederam, os corpos de mulheres trans que antes convulsionaram e morreram.

As filmagens duraram cinco dias, sendo filmadas três personagens por dia, como já mencionei, mas a relação física temporal era da ordem da suspensão. Cada personagem nos levava para tempos próprios, o que me deixava a sensação de que aquela caixa era uma máquina do tempo, uma bolha temporal, uma janela que se abria através dos corpos para materializar os gestos possíveis daquele presente. O corpo como passagem entre passado, presente e futuro. Corpo celular, corpo-bicho. Durante as filmagens pude sentir no meu corpo o que Sheldrake propõe. Era possível sentir cada campo mórfico que se formava a partir da entrada de cada personagem, como também era visível a ressonância nos corpos que improvisavam. Hoje, a sensação que tenho é de que o mestrado foi um período de gestação de conceitos que já me interessavam, mas que não sabia nomear, sendo os principais: gesto (Agamben), imagem (Didi-Huberman) e campo/ressonância mórfica (Sheldrake). Como pensar esses conceitos alinhados com uma prática? De alguma maneira, o filme é essa tentativa de unificar corpo e pensamento, imagem e gesto, de experimentar

na prática o que dizem esses estudiosos. Acredito que o filme, da forma que se constrói, cria condições temporais e espaciais capazes de nos dar a ver algum lampejo do que sejam esses conceitos na prática. Conceitos que interessam ao pensamento sobre a imagem, mas que para o espectador talvez nem se façam notar. O filme, enquanto experiência estética, deve fazer o exercício inverso, que é o de causar espanto, “momento de intensidade” (GRUMBRECHT, 2017), mergulho em nós e em nossos corpos, em nossas sensações, mais do que em nossa razão. Aqui, enquanto escrevo, confesso, sou tomada pelo medo constante do desmembramento. Medo de destrinchar o filme até que ele perca seu mistério. Medo de olhar tanto a imagem que acabe por não ver mais o seu invisível, aquilo que não se mede nem se contabiliza, sua vibração. Como olhar para esse filme, pensar sobre esse processo, sem esvaziar o próprio filme? Se isso acontecer, será o inverso de todo meu desejo.

Abismo. Risco do salto. É tendo em vista esse medo, que recorro aos poetas, aqueles que são capazes de transformar palavras em imagens, pensamentos em sensações. Olho a prateleira de livros em minha frente e encontro “O Livro dos Seres Imaginários”, de Jorge Luis Borges (2007), bem ao lado de “Grande Sertão Veredas”, de João Guimarães Rosa (2006), e são eles que me encorajam a seguir no salto. Abro aleatoriamente o livro de Guimarães e ele vem me dizer: “Um sentir é do sentente, mas o outro é do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe de Jequitinhonha” (GUIMARAES, 2006. p.312). A pedra de volta na mão. Que linda imagem. E com ela o medo diminui, com ela volto ao corpo-pedra como lugar da experiência, o corpo, como diria Foucault (2013), como lugar utópico. O próprio filme como corpo único sobre o qual me debruço e sobre o qual permito-me sonhar outros corpos.

Em “O corpo utópico, as heteropias”, um pequeno e poético texto publicado após a sua morte, Michel Foucault esboça algumas idéias sobre o que seria o corpo. E já de início parece ter uma resposta: lugar. O corpo como *topia* implacável, que está sempre aqui, “irreparavelmente, jamais em outro lugar” (FOUCAULT, 2013. p.07). Mas, sendo a utopia o lugar do sonho ou o não-lugar, e sendo o corpo o lugar sempre aqui, como ser utópico? É aí que Foucault, ele mesmo, num segundo momento, retrocede:

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder

indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013. p.14)

Portanto, corpo utópico. O corpo não como objeto, nem circunscrito em si mesmo, mas em conexão com esferas do mundo que nos levam para outros lugares, outros mundos. É nessa perspectiva foucaultiana de corpo, esse corpo que é simultaneamente incompreensível, penetrável e opaco, aberto e fechado, visível e invisível, leve, transparente e imponderável, sendo portanto lugar utópico, que me deixo envolver e, mais do que isso, me deixo atravessar e ser atravessada por cada personagem em pleno voo. O corpo outro como lugar heterotópico, espaço outro ao qual me conecto. Também a própria Caixa como espaço heterotópico. Corpo, caixa, gesto, imagem. Vem chegando o momento em que devo relembrar e relatar os meus encontros com cada corpo, caixa heterotópica, e para diminuir o risco do desmembramento desse corpo maior que é o filme, gostaria de propor uma imagem:

Figura 35 – Montagem com frames do filme.



Fonte: frames retirados do material bruto do filme.

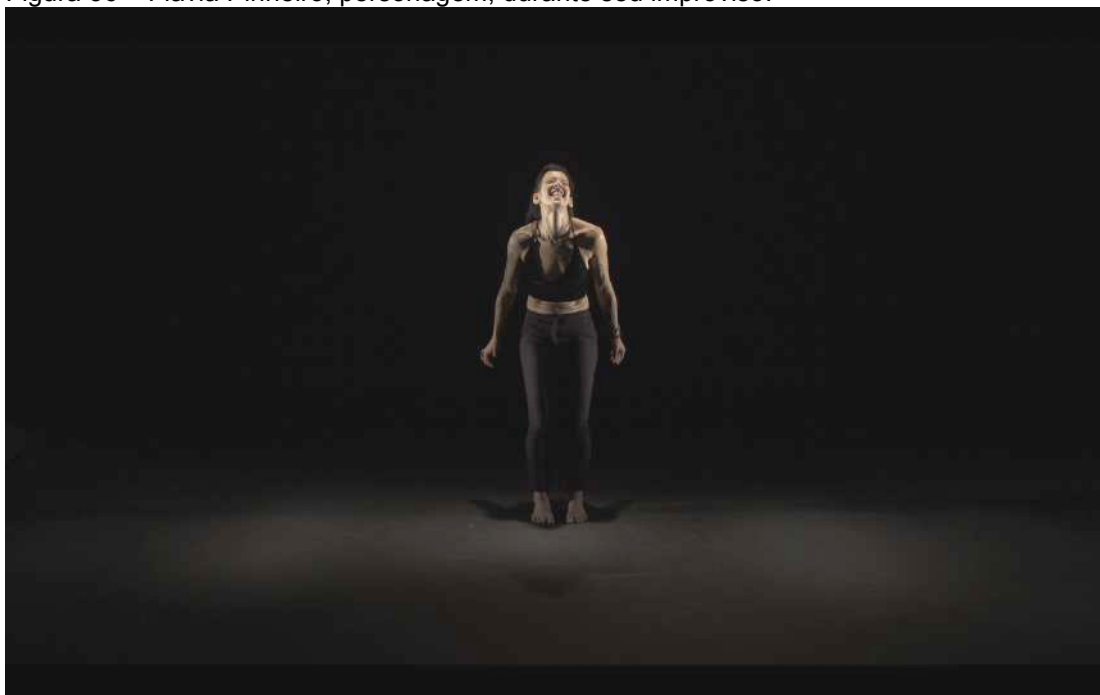
Cada personagem em sua caixa, cada caixa carregada de camadas invisíveis, cada encontro um campo mórfico, cada ser único, mas todas as caixas existindo em paralelo, como uma constelação, todas as personagens em conexão com algo para além delas mesmas, todo encontro coletivo. Respeitar cada unidade, tendo em vista a caixa maior que é o filme. É a partir dessa imagem, junto com Foulcault, Agamben, Mondzain, Sarr, Rolnik, Kuniichi, Butler, Didi-Huberman, Sheldrake, Borges, Hilda, Guimarães, e tantos outros, que me permito, aqui, inventar também uma palavra que tente dar conta dessa minha tentativa de reaproximação com esses corpos, agora a partir de uma lógica da escrita. Não quero relembrar esses encontros acionando uma memória descritiva, nem quero transformar essas pessoas em objetos. Quero acessar essas memórias a partir de uma lógica mais sensorial e física, entendendo o corpo como lugar do gesto e da utopia, portanto, cada corpo uma “Gestopia”. Mas a Gestopia transcende a persona que a habita, ela está mais no invisível, na vibração, no espanto.

O que tento, aqui, é relembrar sensações vividas no encontro com cada gestopia, criar imagens a partir da memória para cada gestopia, escolher palavras que possam acionar em nós o abismo de quem somos. Tatear um caminho para construir alguma narrativa possível, algum relato, ainda que incompleto (BUTLER, 2017. p.50-56), sobre o encontro, abrindo a possibilidade não só de compartilhar o vivido, como também de me pensar em atravessamento com eles e elas, na construção dessa cartografia que proponho. Assumindo a parcialidade desse relato, tendo em vista o “tu” que me interpela, ainda que anônimo e desconhecido, reconhecendo a ficcionalização e a fabulação do vivido, faço o exercício de uma transparência parcial. “O relato que dou de mim mesma no discurso nunca expressa ou carrega totalmente esse si-mesmo vivente” (BUTLER, 2017. p.51). O que vejo são seres imaginários, mergulhados em mundos particulares, mas conectados por um fio que é o dispositivo do filme, a provocação que os fez estarem, de alguma maneira, juntas, ali.

### 3.1.1 1ª Gestopia: corpo-célula

#### Flávia Pinheiro

Figura 36 – Flávia Pinheiro, personagem, durante seu improviso.



Fonte: Frame do material bruto do filme AGORA.

Os djins são capazes de atravessar uma parede maciça ou de voar pelos ares ou de tornar-se bruscamente invisíveis. É comum chegarem ao céu inferior, onde surpreendem a conversa dos anjos sobre acontecimentos futuros; isso lhes permite ajudar magos e adivinhos . (BORGES, 2007. p.52)

A ordem de filmagem foi pensada tendo em vista a agenda das personagens, mas também havia uma tentativa de perceber uma certa energia que move cada artista. No caso de Flávia tinha a intuição de que, pela sua experiência corporal, seria interessante abrir os trabalhos com ela. Diferente de um artista da música ou das artes plásticas, Flávia já usa o corpo como instrumento de pesquisa e começar com ela parecia ser um bom começo. Como de fato foi. Porque ela conhece os caminhos internos que deve acionar para deixar o corpo voar. É impressionante a capacidade que essa artista tem de acionar o corpo no presente. Seus movimentos surgem como quem acaba de nascer. Algo que parece novo a cada passo. Ainda que não seja novo, porque sabemos que cada artista tem seu repertório de movimentos, Flávia deixa que ali seja novo, porque também nunca é igual. Faço o relato a seguir usando o tempo verbal do presente, pois, acredito que esta forma de narrar contribui para a ideia de presença que evoco no filme.

Lívia termina a preparação e se retira da caixa. A equipe está posicionada. Flávia se coloca no centro da luz desde o começo. Eu a abraço antes de começarmos, pergunto se ela está bem, e ela balança a cabeça em afirmativo. Não nos conhecíamos até aquele dia,

mas já nos conhecíamos, de alguma maneira, porque olhos se reconhecem. A primeira personagem nunca é fácil, porque a equipe ainda está se conectando, a câmera ainda está se entendendo, o som se encontrando, mas começar com Flávia deixou tudo mais tranquilo. No centro da luz e diante da câmera/equipe, em pé, ela ouviu minha provocação: “Flávia, eu queria que tu tentasse se conectar com teu corpo, aqui, agora, dentro dessa caixa, diante dessa câmera, pisando nesse chão, que também é o chão de um país, com toda sua história, a história de um povo, a nossa história, e diante de tudo isso que estamos vivendo, tu me dissesse com teu corpo como tu estás se sentindo, onde tu queres estar nisso tudo e como tu vais estar. Vai no teu tempo.” O silêncio era profundo. Ela ouviu a provocação e iniciou seu improviso ativando os músculos do ventre, da barriga. Como se criasse ondas que nasciam da barriga, o corpo seguia a ondulação e fazia nascer outros movimentos. Mundo interno e mundo externo se tocando e se provocando, fazendo nascer o movimento. Os ruídos do corpo sendo redescobertos e reconstituídos.

Em seu corpo eu vi o cansaço, eu vi a luta incansável, eu vi o choro e a entrega. Em seu corpo eu vi o meu, mas vi também algo de bactéria, fungo, célula. Autopoiese<sup>5</sup> (MATURANA, 2018. p.52). Parecia que na interação com aquele espaço, aquele campo e seu próprio corpo, ela produzia a si, como se nascesse dela mesma a cada instante. Em certo nível, a caixa parecia estar imersa num líquido gosmento, como uma sopa molecular ou uma água mais densa, onde boiamos sem sacrifício. Células em autoconstrução, células em deslize.

Antes de começar, eu explicava para as personagens que em alguns momentos do improviso eu diria a palavra “agora” e que esse era o “comando” para a pausa. Não havia como saber quando eu seria impelida a pedir a pausa, e durante toda a filmagem não houve um padrão. Cada encontro era movido por sentimentos bastante diferentes. No caso de Flávia, três são os momentos em que peço a pausa. No primeiro ela está com os braços abertos, como quem olha o abismo, prestes a pular; no segundo ela está com a mão no ventre, em choro, como quem sente uma dor, que, pra mim, me ligou à história das mulheres; e no terceiro ela parece estar em posição de combate. Sinto que, no caso de Flávia, meu comando estava relacionado à imagem do gesto que seu corpo desenhava. O gesto em Flávia acionava uma memória em mim, que me fazia pedir a pausa. Seu improviso não foi demorado e acabou meio que de repente. Sinto que nem eu nem ela soubemos

---

<sup>5</sup> “Auto” quer dizer “si mesmo”, “poiese” quer dizer construção, criação. Os biólogos/filósofos Humberto Maturana e Francisco J. Varela, criam o conceito de autopoiese para dizer que os seres vivos são sistemas autopoieticos moleculares, ou seja, sistemas moleculares que se autoproduzem, e é a realização dessa produção de si como sistemas moleculares que constitui a própria vida. Ao contrário das máquinas, cujas funções de controle são inseridas por projetistas humanos, o organismo governa a si próprio, mantendo sua forma a partir de um constante fluxo de troca e intercâmbio de componentes químicos internos e externos, no contato com o mundo.



como parar. Em dado momento, ela vai descendo ao chão e se deita. Nesse instante, eu pergunto: “é isso?” E ela me devolve a pergunta: “é?” Decidimos que sim, porque a interrupção já havia acontecido, mas também senti que podíamos recomeçar. Então rodamos um segundo take, que já parecia menos livre ou mais racionalizado, e na montagem decidimos usar só o primeiro.

A ordem das filmagens era: preparação, improviso e conversa. Entre o improviso e a conversa tínhamos cinco minutos para organizar a câmera e reposicionar a equipe, porque queríamos manter uma certa energia do movimento, mas também sabendo que o momento da conversa funcionava mais como assentamento das energias mobilizadas, um aterramento do ser. Era importante estar com as personagens nesse retorno ao mundo, não deixar que saíssem da caixa sem antes elaborarem um pouco o que tinham vivido, porque havia uma energia tão potente em latência, que o parar e o falar funcionavam como um retorno ao estado apaziguado das emoções. De um modo geral, mais especificamente naquele momento histórico que vivíamos, as palavras, o pensamento racional, apareciam impregnados de tantas certezas e verdades, de tantos discursos prontos, que parecíamos só ouvir mais do mesmo, como se o pensamento sequer atravessasse a pessoa que o reproduz. Era o exato oposto àquilo que o corpo acabara de apresentar, denunciando uma lacuna quase intransponível entre corpo e palavra. Nos improvisos, algumas personagens até se utilizam da palavra, mas quando ela nasce do corpo parece dançar mais livre com ele. O corpo aciona um canal que não é da ordem mental. Flávia comenta:

É como que, ok, eu mexo o vento e o vento se mexe do lado de fora e vamo vê o que é que eu faço com o vento que se mexe do lado de fora e como é que esse vento mexe com o lado de dentro. Isso tudo eu tô dando nome agora, na hora não dá tempo, porque nem tudo chega no córtex cerebral, então nem toda informação passa pelo córtex, que é esse lugar que vai tá discernindo, qualificando, dando nome, escolhendo. Muita coisa tá ainda por aqui por baixo, no meio da coluna, que tem a ver com esse líquido céfalo-espinhal que te faz mover, que tem a ver com a tua centralidade, que tem a ver com todos os outros humanos, não humanos, pós humanos, trans humanos, que passaram e que passarão depois de você. Quando eu me mexo, só consigo estar no agora, não consigo estar em outro lugar, não consigo estar no futuro - antes, depois - é quase como que um tempo expandido, esticado, quase uma nave, talvez, dentro de você mesma. (PINHEIRO, Trecho de depoimento após o improviso)

Líquido céfalo-espinhal. Era aí onde estava imerso seu corpo e seus gestos, sua gestopia. Flutuando nesse líquido celular, acionando o corpo no presente de cada movimento, no agora absoluto, ela se fez e me fez passado, presente e futuro. Deu-me notícias de lugares que nem imagino. Bactéria, vírus, célula. Corpo-célula.

### 3.1.2 2ª Gestopia: corpo-reflexo

#### Dante Olivier

Figura 37 – Dante Olivier, personagem, durante seu improviso.



Fonte: frame do material bruto do AGORA.

Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não eram, como hoje, incomunicantes. Além disso, eram muito diferentes um do outro; não coincidiam nem os seres nem as cores nem as formas. Os dois reinos, o espetacular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. (BORGES, 2007.p.26)

Dante é um jovem homem trans, aparentemente ainda em processo de construção de sua auto-imagem. Para o filme, na montagem, entendemos que esses marcadores sociais não precisam ser explícitos, nem explicados, porque está dito de formas mais transcendententes. Aqui na dissertação, ao contrário, sinto que é importante pensar também a partir deles, porque eu, enquanto diretora, sei como cada um/a se autodefine, então não posso negar esse conhecimento prévio de minha parte, como também não posso deixar de pensar a partir dele. Porque são marcadores que nos dizem das dimensões da existência social num país como o Brasil, de uma suposta democracia racial – esse racismo velado – e de um extermínio da população trans, de modo que falar tendo em vista nosso próprio “lôcus social” (RIBEIRO, 2017) é o caminho para o reconhecimento da opressão, bem como do privilégio. E alguns personagens vão, de fato, me colocar diante dessas questões com mais veemência. Dante é um deles.

Saber que Dante era um homem trans certamente vai interferir na minha forma de olhar para ele e de tentar me conectar com o que ele apresenta. Perceber onde nos

conectamos e onde nos distanciamos, entender onde eu reproduzo os lugares de privilégio e onde sou capaz de acessar sua alteridade, tudo isso é de meu maior interesse. Durante as filmagens fui entendendo que não à toa aqueles corpos estavam ali, de alguma maneira cada um deles tinha muito a me ensinar e me mostrar sobre quem sou e onde estou. Se, mais uma vez, pensarmos na ideia de campo mórfico evocada por Sheldrake, posso dizer que a cada personagem que entrava na caixa, um campo específico se construía, mas era um campo povoado por todos os corpos presentes e quando eu conseguia acessar o campo, eu sentia no meu corpo o esforço e o prazer daquele que improvisava, bem como o que eles tinham a me ensinar ou curar e, para além de questões mais íntimas que possam ser tocadas, era claramente a possibilidade de pensar sobre os marcadores sociais que nos determinam, portanto, privilégios de gênero, raça e classe. No caso do encontro com Dante, é o meu privilégio de gênero que se estabelece. Mulher, cis, reconhecida e aceita socialmente dentro da performatividade do gênero feminino. É preciso assumir que estamos em diferentes lugares de fala, no sentido do *lócus social* (RIBEIRO, 2017. p.78), esse é um passo necessário para um relato minimamente honesto. Não posso ignorar essa condição de existência que me diferencia de Dante.

Gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder (SCOTT, 1995, p. 20-21)

Que relações de poder estariam implícitas na minha relação com Dante? O fato de sabê-lo homem trans interferiu em minha conduta? Como? Seu improviso foi o mais longo de todos, durou cerca de uma hora e quinze. Quando Lívia sai da caixa, repito o gesto de ir até a personagem. Olho nos olhos dele, toco suas mãos, pergunto se podemos começar. Ele senta-se no chão e diz que sim. Batemos a claquete, faço a provocação geral e aguardamos. Não saberia dizer quanto tempo Dante ficou sentado, olhando o vazio, sem fazer nada. Lembro que eu comecei a ficar nervosa, com medo de que ele não tivesse entendido a provocação, mas ao mesmo tempo não queria interferir, porque entendo que aquele silêncio também era uma ação. Uns dez minutos depois, talvez mais, ele se levanta, sai da luz e entra na sombra. A iluminação da caixa foi pensada de um modo que uma faixa de luz atravessasse a caixa de um lado a outro, formando uma fresta, uma fenda. Se nos colocamos no centro da luz, basta darmos quatro passos para frente ou quatro passos para trás e entramos na sombra, voltamos ao escuro. Cabe às personagens a decisão de entrar ou sair da luz. Quando Dante sai da luz, percebo que ele saiu para pegar uma tela que tínhamos colocado à sua disposição, já que ele é também um artista plástico. Ele volta para a luz, posiciona a tela, senta-se no chão diante dela, mistura uma tinta num pote, pega seu pincel e começa a pintar na tela em branco. O tempo dessa ação também é longo, mas aos

poucos começamos a entender que ele pinta seu auto-retrato, porque a luz da caixa desenha uma sombra dele mesmo em cima da tela e é essa sombra que ele vai contornando, criando uma espécie de duplo de si dentro da caixa. Espelho, reflexo, sombra. A imagem é, para mim, bastante interessante, e me aponta a necessidade dessa personagem em espelhar-se. Surpreendentemente, enquanto pinta o que seria seu cabelo, escorre do centro da cabeça uma linha de tinta preta, cortando a imagem verticalmente ao meio, dando a ver a imagem partida, um corpo dividido ao meio.

Figuras 38 e 39 – Dante Olivier, personagem, durante seu improviso.



Fonte: frame do filme AGORA.

A pintura deve ter durado mais uns 15 minutos e, de novo, algo em mim se inquieta. Tive muita dificuldade de acessar o campo de Dante, na maior parte do tempo me senti impaciente e hoje penso o quanto não tinha ali a minha incapacidade de lidar com esse corpo outro, tão cheio de questões distantes de mim e do meu corpo. A sensação que eu tinha era de que ele me expulsava do seu campo, como se não houvesse por onde entrar e talvez, de fato, ele também sentisse a minha impaciência e me expulsasse. Depois da pintura, chego mais perto dele e pergunto: e agora? O que fazer com essa imagem? Ele levanta-se e começa a quebrar o quadro. Ele quebra as estruturas de madeira, depois rasga a tela em pedaços. Com os retalhos da própria imagem ele venda os olhos, caminha cego pela caixa, retira a venda e faz dos retalhos uma espécie de armadura, amarrando nos pulsos e nos tornozelos. Com essa “armadura” feita da própria imagem despedaçada ele inicia um tipo de combate imaginário, que parece não ter fim. E, de fato, sou eu que encerro seu improviso, num momento em que sinto que a luta acaba.

(...) admito que havia, de minha parte, certa dificuldade de acessar seu campo mórfico, era como se algo me expulsasse ou me causasse certa impaciência, foi um dos personagens em que tive mais dificuldade de silenciar meus desejos e expectativas. Certamente, se eu penso em sua caixa como constelação, eu devo ter assumido o lugar da sociedade ou do olhar externo que o olha, impaciente. Sem dar-lhe tempo de ser quem é. (FERRAZ, Trecho do diário de filmagem, 1º dia)

De fato, se pensarmos numa perspectiva da terapia constelacional<sup>6</sup>, quando cada pessoa presente no campo assume um papel a ser representado, tenho a nítida sensação de que me tornei, ali, esse olhar julgador e determinante da sociedade em que vivemos. De alguma maneira me coube esse papel e voltando àquele dia, ainda sinto a impaciência no meu corpo. O tratamento, nessa terapia, passa justamente pela possibilidade de assumirmos papéis que racionalmente não ocupamos, mas que quando vivemos no corpo, algo se desprende e nos faz perceber onde estamos nesse mundo ou onde não queremos estar. Se há alguma possibilidade de cura nesse encontro, talvez esteja no fato de que, naquele momento, ocupando os papéis que ocupávamos, esse homem trans obrigou essa sociedade a olhar para ele como ele é e como quer ser.

Mas, para além da possibilidade terapêutica, quando penso sobre esse encontro de maneira mais racional, percebo dois aspectos que me afastam de sua Gestopia. O primeiro diz respeito a essa “obviedade” dos símbolos que Dante utiliza nos movimentos do seu corpo e o segundo está relacionado a uma sensação de superficialidade, como se ele controlasse todos os gestos que apareciam, como se não estivesse de fato mergulhado nele mesmo. Corpo-reflexo. Corpo-espelho. Apesar de rasgar e reconfigurar essa imagem pintada de si, o espelho ainda parece surgir como reprodução do duplo dessa imagem que não sai da superfície. Será? E se assim for, seria um problema? Agora, enquanto escrevo, se uso o mesmo espelho voltado para mim, o que vejo é a minha incapacidade de perceber, ali, que, talvez, para um homem trans, “desenhar” o óbvio seja a única forma de se fazer visto numa sociedade transfóbica.

A filmagem mostra-se, portanto, um grande exercício de espelhamento e alteridade, cheio de refrações, opacidade e aspereza, aparecimento e desaparecimento. O encontro comigo a partir do lugar de existência do outro, a partir da imagem que o outro me apresenta, dos sentimentos e vibrações que escorrem do seu corpo para o meu. O outro desconhecido, divergente, diante de mim. Abismo. Não seria essa a chance de me

---

<sup>6</sup> Desenvolvida pelo alemão Bert Hellinger, a “Constelação familiar” é uma técnica ou um método terapêutico, que pode ser realizada tanto individualmente, quanto em grupo. Numa constelação em grupo o cliente é convidado a colocar seu tema (problema/questão) na roda, depois o terapeuta escolhe quem são as pessoas que vão representar os membros envolvidos no problema em questão (pai, mãe, filhos, amigos, sociedade). As pessoas assumem seus papéis e o cliente observa. A partir daí a constelação toma seu próprio caminho. Os representantes sentem as mesmas sensações que aquela a quem representam. Por exemplo: se o cliente escolheu alguém da platéia pra representar seu pai, o representante começa a ter sensações verdadeiras – como as sensações do pai do cliente. Essas informações aparecem sem que o representante saiba qualquer informação prévia do cliente. Esse fenômeno pode ser explicado pela Teoria dos Campos Mórficos, de Rupert Sheldrake. O cliente assiste a situação de uma ponto de vista distanciando e acesa as emoções dos envolvidos. Essa compreensão, na maioria das vezes, é o que faz o cliente encontrar a cura do problema, ou mudar seu comportamento em relação aos envolvidos.

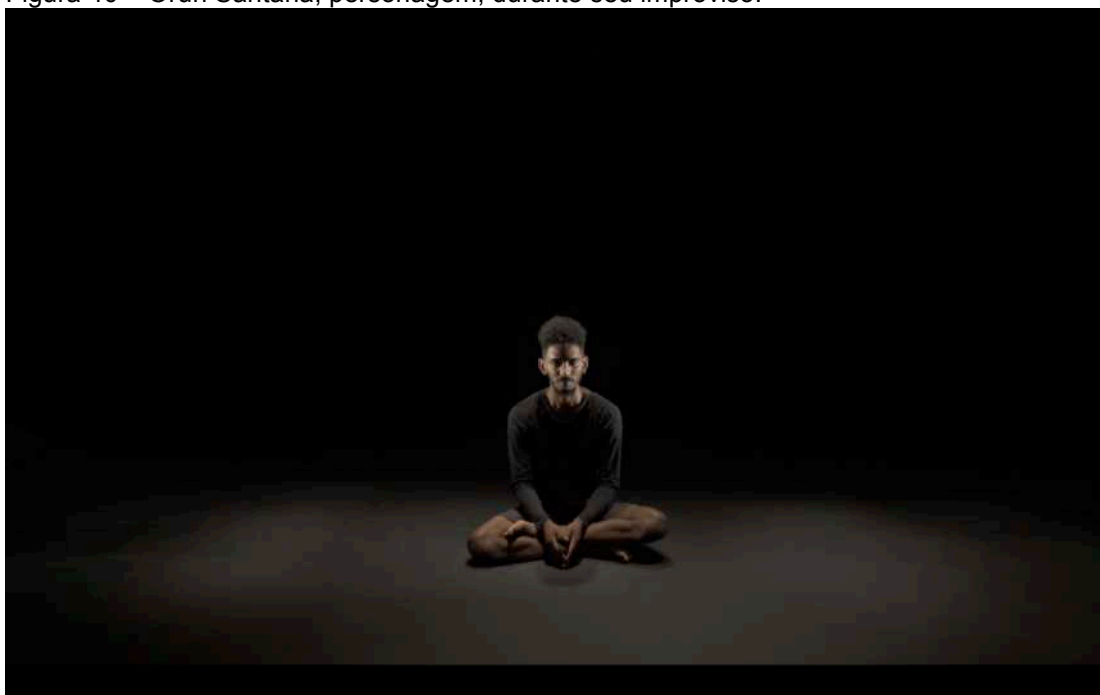
desfazer? Interpelada, provocada, incomodada. Não seria esse o estado capaz de nos levar à outra vida?

Sermos desfeitos pelo outro é uma necessidade primária, uma angústia, sem dúvida, mas também uma oportunidade de sermos interpelados, reivindicados, vinculados ao que não somos, mas também de sermos movidos, impelidos a agir, interpelados a nós mesmos em outro lugar e, assim, abandonarmos o 'eu' autossuficiente como um tipo de posse. Se falamos e tentamos fazer um relato de nós mesmos a partir desse lugar, não seremos irresponsáveis, ou, se formos, certamente seremos perdoados. (BUTLER, 2017 p. 171).

### 3.1.3 3ª Gestopia: corpo-povoado

#### Orun Santana

Figura 40 – Orun Santana, personagem, durante seu improviso.



Fonte: frame retirado do material bruto do AGORA.

São imortais e podem comunicar-se entre si apesar das distâncias que os separam e sem necessidade de palavras. (BORGES, 2007. p. 77/78)

Orun é o último personagem do primeiro dia de filmagem. Quando saímos da caixa com Dante, a produtora de elenco, Bruna Leite, me avisou que Orun iria se atrasar, não sabia por quanto tempo. Já estava bastante cansada, por conta da virose e pela energia mobilizada no encontro com Dante. A equipe, de um modo geral, também estava cansada. Depois de mais de uma hora com Dante improvisando, câmera rodando, som atento, eu tentando acessar o campo dele, lembro que pensei se seria o caso de cancelar com Orun. Mas cancelar com Orun seria correr o risco de perdê-lo, porque as diárias estavam todas preenchidas e, então decidimos delimitar um prazo, esperaríamos até às 18h e antes disso

ele chegou. O trabalho de preparação com Livia foi menor do que de costume, cerca de 30 minutos. Mas Orun é bailarino, performer, e conhece bem os caminhos internos que o fazem ativar uma conexão com o próprio corpo. Se com Flávia e Dante eu ainda tateava uma sensação de campo mórfico, com Orun o campo de que nos fala Shledrake deixou de ser uma sensação para tornar-se algo concreto.

Orun está sentado no chão da caixa, na área iluminada. Sentado como um iogue em posição de meditação. A caixa está silenciosa e já batemos a claquete. Faço a provocação. Daí em diante ele inicia uma trajetória, literalmente, de ordem histórica. Sem dizer uma única palavra, Orun constrói uma narrativa corporal impressionante.

Foi muito muito muito muito muito forte. O imprevisto dele foi absurdo. A sensação era de que estávamos literalmente mergulhados no presente, no instante em que tudo acontecia. A equipe inteira parecia mergulhada nele, com ele, e eu fiquei bastante mexida. Mexida porque eu vi a história da humanidade percorrendo o corpo dele e sobretudo a história dos negros, com uma força, com momentos de raiva, de leveza, de riso, ele transitou por muitas emoções. (FERRAZ, Trecho do Diário de Filmagem, 1º dia)

Com um conhecimento muito claro de seu próprio corpo como portal para outras comunicações, Orun começa no chão, de onde parece quebrar uma casca de ovo. O que vejo é um ser nascendo, um bicho que vai quebrando sua casca e levantando-se lentamente, executando movimentos que desconstroem o corpo, fazendo-o aproximar-se mais de uma imagem de pássaro ou algo alienígena, até ficar em pé e se colocar numa posição que podemos perceber a chegada do homem. Entre o bicho e o homem peço um “agora”, uma pausa do gesto, e com os braços entrelaçados ao ombro, com os joelhos arqueados, ele congela, mas sua respiração é ofegante, seus olhos olham para a câmera, seu suor escorre do rosto. O corpo para sem parar, porque o movimento segue por dentro. A caixa parece estar tomada por sua respiração, o tempo parece suspenso. O campo é real. Sentia o corpo dele no meu, como sentia toda uma movimentação acontecendo. Orun fazia mover camadas que estavam para além dele mesmo. Seu corpo me apresentou a ressonância de seu povo e de sua ancestralidade. Vi o nascimento, vi a dor, vi a luta – incansável luta – e vi a malemolência, a ginga, a alegria do povo negro. Orun era Orun e era muito mais do que ele.

Eu acho que a relação com minha ancestralidade sempre existiu. Acredito que todos alimentamos essa relação com a ancestralidade. Horas com consciência, horas sem consciência. E o caminho da consciência, pra mim, tem chegado cada vez mais... na verdade, tem sido buscado cada vez mais e dentro de diferentes lugares, inclusive. Não só dentro do candomblé, da jurema, dos meios da cultura popular. Tô entrando em contato com outras culturas, com outras

linguagens, com outros fazeres do corpo e da vida, criando elos, fazendo cruzamentos com o que eu já vivi dentro da minha família. Eu digo que a minha relação com minha ancestralidade é uma ancestralidade vivencial... é... presente. (...) O nosso corpo é constituído de vários outros corpos, de várias outras existências. Não só das minhas vidas, mas das vidas dos outros e não só daquelas que já passaram, mas daquelas que vivem comigo nesse momento. (SANTANA, Trecho de depoimento após improviso)

A sensação era de que eu tinha sido transportada para outros tempos e me senti revigorada. Agradecida. Ele não estava sozinho, sua Gestopia estava povoada de outros tempos, lugares e pessoas. Passamos por florestas, rios e desertos. Corpo-povoado. Que bom que esperamos por ele. Quando acabou, lembro que olhei para Marcelo, o diretor de fotografia, e expiramos juntos, como se a respiração estivesse no mesmo ritmo, acredito que estava. Assim como com Flávia e Dante, também com Orun, sentamos no chão para assentar as emoções. Conversamos e nos olhamos com calma, deixando o batimento cardíaco retornar. Foi depois de Orun que se fortaleceu em mim a sensação de que o filme faria o seu caminho pelo corpo e não pela oralidade. O que abria uma imensa dúvida sobre o que era, afinal, aquilo. Seria mesmo um filme? Ou uma instalação? Ou um espetáculo?

Volto à ideia de filme dispositivo: controle e descontrole, regras e aberturas. Um jogo que inventa um funcionamento capaz de acionar algo de Real. Em minha trajetória o Real sempre se constituiu minha matéria de interesse, pensamento e invenção. Se há uma diferença entre documentário e ficção – discussão tão cara ao cinema, que não pretendo retomar aqui, mas que me parece coerente tocá-la sob um ponto de vista bem pessoal – está justamente na matéria prima que escolhemos como fonte primeira. Uma ficção pode atravessar suas barreiras e chegar ao Real, como um documentário pode borrar o Real e chegar à ficcionalização, na verdade acho que isso, de alguma maneira, sempre acontece. Toda ficção tem algo de Real e todo Real algo de ficcional. No entanto, não podemos perder de vista o olho por trás da imagem, o gesto, o corpo, a subjetividade daquela que filma porque talvez seja aí o lugar da célula primeira, aquela de onde nasce o desejo de contágio e contaminação. Como se no início de tudo, escolhêssemos trabalhar com o barro da ficção ou com o barro do real, e para mim sempre me interessou acionar o barro do Real. A escultura que nasce desse barro certamente caminhará entre os limites do Real e da Ficção, mas seguiremos vendo nela sua célula primeira. Ficção ou Documentário: cinema. Para além de fixar ou determinar o que borra e deve borrar entre um e outro, interessa-me o cinema como espaço de fabulação das gentes e dos corpos como construção de mundo e vida.

O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou fictícia, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se



põe a “ficcionar”, quando ela entra em “flagrante delito de contar lendas, e assim contribui para a invenção de seu povo. (DELEUZE, 2005. p.183)

Em AGORA, vejo e sinto corpos em pleno vôo e fabulação de si. No momento da filmagem ainda era difícil de entender o que seria aquilo, mas minha intuição e meu corpo me diziam que o dispositivo fílmico estava acionando uma ideia de Real, que eu nunca havia sentido antes. Havia uma consciência muito clara, de ambas as partes, do encontro que acontecia, da provocação estabelecida, da câmera, do corpo, da auto-fabulação e, no entanto, algo para além de tudo isso nascia, nos jogando para um “devir-outro”, um despojamento, uma transformação mútua (CAIXETA e GUIMARÃES, 2008. p.36).

Figuras 41, 42, 43 e 44 – Orun Santana em improviso. Do bicho ao homem.



Fonte: Frames do filme AGORA.

### 3.1.4 4ª Gestopia: corpo-fenda

#### Kildery lara

Figura 45 – Kildery lara, personagem, durante seu improviso.



Fonte: frame retirado do material bruto.

Não havia nada que não pudesse partir com os dentes e ato contínuo digerir. (BORGES, 2007. p.64).

Segundo dia de filmagem. Estamos dentro da caixa. Tudo é escuridão, até que, lentamente, acende-se uma luz, depois outra e mais outra. Não vemos ninguém, só esta fenda de luz. Eu digo: “Kildery, eu gostaria que você se conectasse com esse momento de agora, com essa caixa, com essas luzes, com seu corpo no agora, entendendo, também, que esse chão que pisamos é o chão de nosso país, um país marcado por histórias. Eu gostaria de saber como seu corpo se sente diante disso tudo e onde ele quer estar?” O silêncio se faz por alguns segundos, até que um rolo de papel bolha se desenrola no chão, atravessando a fresta de luz, como uma passarela em direção à câmera, e começamos a ouvir o som das bolhas estourando, em tempos espaçados, uma a uma. Lentamente vemos uma pessoa saindo da sombra, caminhando por essa estrada branca, num esforço imenso de não estourar as bolhas. É Kildery lara. Mulher trans, negra, magra, alta. Ela veste um maiô de renda preto, tem os cabelos longos e está descalça. Num tempo que não poderia ser calculado pela matemática cartesiana, porque tudo é suspensão, vemos essa mulher atravessar essa passarela como quem pisa em ovos, num esforço contido de tentar desafiar a lei da gravidade, quase como se tentasse flutuar pelas bolhas de plástico sem impor seu peso, até que, de volta à sombra, – porque quatro passos à frente da fresta de luz já se faz sombra outra vez – ela inicia o que parece ser uma convulsão. Seu corpo inteiro treme, se debate, e, à medida que isso acontece, o som das bolhas estourando se transforma no que para mim parece o som de uma metralhadora. Vejo uma mulher ser metralhada, até cair. A

partir daí, ela vai comer o plástico, vomitar o plástico, parir o plástico. Renascer, se fazer nascer. Antropofagia. O plástico vai ganhando variados significados, bem como a sua relação com ele, e o seu próprio corpo. Kildery parece buscar dentro de sua carne formas de expressão e gestos longe das instituições e das normas. Um corpo saindo de outro corpo, que sai de outro, sem cessar.

O improviso de Kildery, como o de Orun, foi de intenso mergulho na sensação do campo mórfico. Quando digo que sentia o campo mórfico é porque podia identificar algumas características que se repetiam nesse sentir. Entre elas: a caixa se tornava uma espécie de bolha temporal, deixando o tempo em suspenso, onde eu perdia a noção do tempo cronológico, ao mesmo tempo em que sentia um tempo circular, que ia para o passado e para o futuro através do corpo que se apresentava; o meu corpo exprimia uma falsa dormência, que parecia abrir um outro canal de relação com o entorno, quase como se a voz dentro de mim viesse do corpo e não da cabeça; e os “agoras” me colocavam em conexão direta com o corpo das personagens. Nem sempre eu era capaz de sentir todos esses aspectos ao mesmo tempo, mas a caixa como bolha temporal sim. Era uma sensação real e concreta, que me dava a certeza do campo mórfico e, por consequência, via se estabelecer a ressonância mórfica, os hábitos e gestos que carregamos por herança e memória coletiva. O corpo e o improviso como janela aberta para outros tempos. Corpo e improviso criando imagens que apelam às nossas memórias – passadas e futuras – para dar forma a nossos desejos de emancipação (DIDI-HUBERMAN, 2017. p.18).

Com Kildery vivi o improviso mais sofrido, mais dolorido. Senti muita dor em mim, fiquei enjoada, com ânsia de vômito, com dor de cabeça, tonta e o coração apertado. Porque ela se conectou com muitos aspectos de dor. Uma mulher trans, negra, deixando seu corpo dizer o que sentia naquele momento. Corpo-fenda, por onde passavam muitos corpos. Kildery mastiga as dores antes de vomitá-las, nada passa por ela sem que uma transformação aconteça. Abismo e dor, mas também transmutação. Ela morre para voltar a nascer e reaprende a ficar de pé. Ela mesma, na entrevista final, me diz que depois do improviso sente uma acidez em seu corpo, acidez que a faz agir. Essa acidez pude sentir dentro de mim. Com Kildery, a imagem e o corpo são linguagens atravessadas em potência.

Eu acho que a palavra parece ser projetada pra ter limites, ter signos, ter um começo e um fim, ainda que a poesia possa chegar em outros lugares, borrar mais essas fronteiras, mas aí o corpo acessa outra frequência de comunicação, mais aberta, mais possível. Permite o acidente na comunicação. (IARA, Trecho do depoimento após seu improviso)

Em tempos de crise da oralidade, crise da palavra, ou como já nos alertou Peter Pál Pelbart, tempos em que um regime esquizofrênico parece querer instaurar sua lógica, as

palavras perdem seus sentidos reais. O que chamamos guerra vira paz, o que entendemos golpe vira governabilidade, o que sentimos exceção vira normalidade, e essas inversões só são possíveis por uma corrosão da linguagem, uma perversão da enunciação, uma inversão sistemática dos valores das palavras (PAL-PELBART, 2018. p.05). O discurso perde credibilidade e o equívoco torna-se regra. Se a palavra não dá conta da comunicação porque a distorce, o acidente de que nos fala Kildery soa mais como salvação. O corpo como alternativa de comunicação acionando outros canais e acordando outras sensações, outras leituras de si e do mundo. O corpo abrindo-se como uma fenda, capaz de fazer acionar outros canais de interação entre nós e o mundo. Corpo-fenda.

Figura 46 – Kildery Iara, convulsão.



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

Figura 47 – Kildery Iara, antropofagia



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

Figura 48 - Kildery Iara, parto.

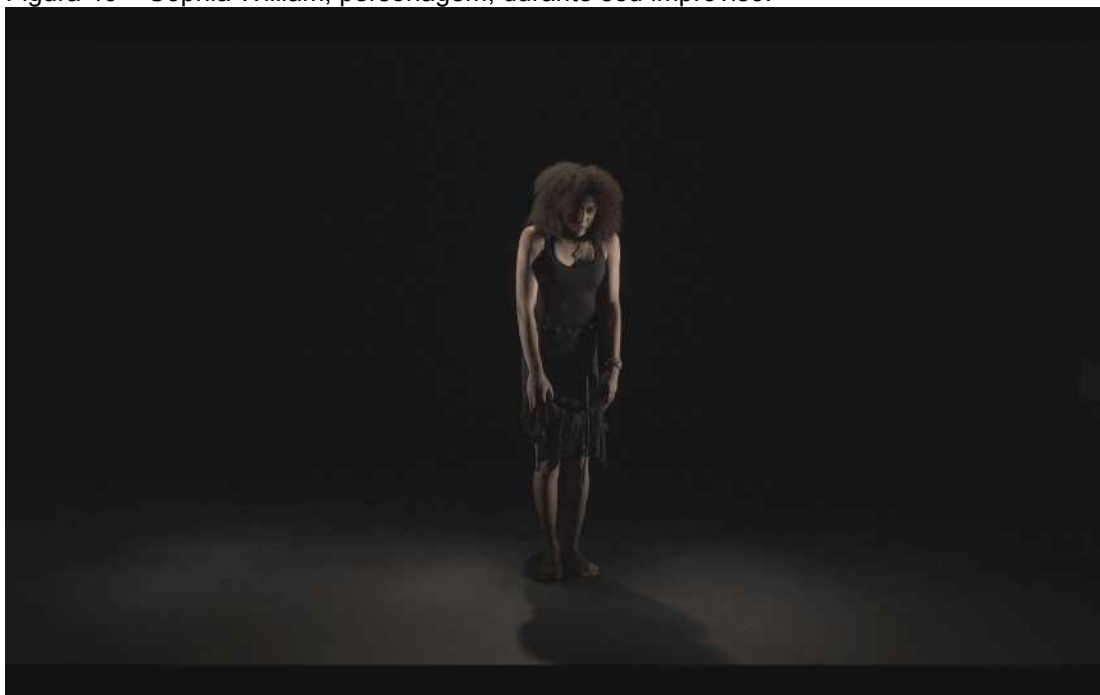


Fonte: Frame retirado do filme AGORA

### 3.1.5 5ª Gestopia: corpo-sopro

#### Sophia William

Figura 49 – Sophia William, personagem, durante seu improviso.

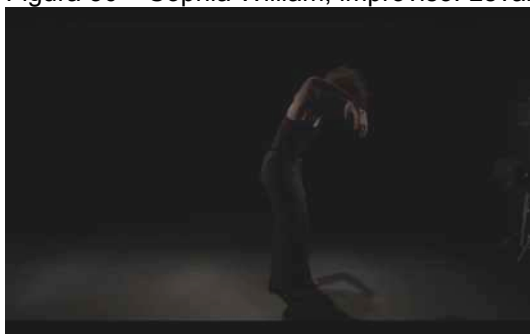


Fonte: Frame retirado do filme AGORA

Na região do Braço Esquisito, as pessoas têm um braço e três olhos. São fantasticamente hábeis e fabricam carruagens voadoras, nas quais viajam pelo vento. (BORGES, 2007. p.98)

Depois de Kildery, saí da caixa e tive uma reação física intensa: um choro quase convulsivo, que eu sabia que não era meu, mas que meu corpo estava dando passagem, fazendo-se também fenda para aquelas dores. Achei que não conseguiria seguir com a programação do dia, mas Lívia me segurou e me fez voltar a respirar. Enquanto Lívia fazia a preparação com Sophia, pude reorganizar-me e a sensação era de alívio. Algo havia sido transmutado em mim também. Voltei para a caixa e me encontrei, agora, com Sophia William. Atriz, performer, multiartista, como se define, mulher trans, negra, periférica. Ela se coloca no centro da luz, em pé, estamos em silêncio. Faço a provocação e aguardo. Não demora e Sophia inicia uma respiração mais ofegante. Os ombros arqueados, a cabeça para baixo, a respiração cresce entre inspiração e expiração. A cada expiração o corpo desce ao chão e a cada inspiração volta a subir. Esse movimento vai ganhando velocidade e de repente parece se transformar numa locomotiva veloz. Quando ganha força, numa última expiração, bate o pé forte no chão e faz subir os braços, num gesto de levante.

Figura 50 – Sophia William, improviso. Levante



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

Figura 51 – Sophia William, improviso. Pausa.



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

A partir daí, ela inicia uma dança suave, de giros e rodopios, enquanto canta “O mundo é um moinho” (1976), de Cartola. É a primeira personagem que faz da palavra também instrumento de seu corpo. Uma palavra que surge como expressão do corpo, não como um discurso lógico e racional. Sua voz é doce, seus gestos são leves e ao mesmo tempo são firmes. Ao contrário de Kildery, sua gestopia é canal para uma ancestralidade assentada no poder de ser quem se é, quase como se depois da transmutação vivida por Kildery, Sophia viesse nos dizer do corpo sobrevivente, do corpo que sabe ser vento ou ventania, porque muda a cada sopro, atravessado pelas pessoas que vieram antes de nós e pela pessoa que seremos no futuro de alguém.

Porque o corpo que era passado, hoje se faz presente e se fará futuro, de uma outra forma, de um outro jeito, porque já passaram e transpassaram outras informações e várias épocas, vários seres, vários amores, várias dores, vários sentimentos, e que foram cicatrizando, foram se transformando, foram nos construindo e que nos trazem para um agora, e esse agora não será mais agora daqui a pouco, não será mais agora daqui a alguns segundos, porque já foi e quando for a gente não será mais, não seremos mais as mesmas pessoas, seremos outras daqui a pouco... (WILLIAM, Trecho de seu depoimento após o improviso)

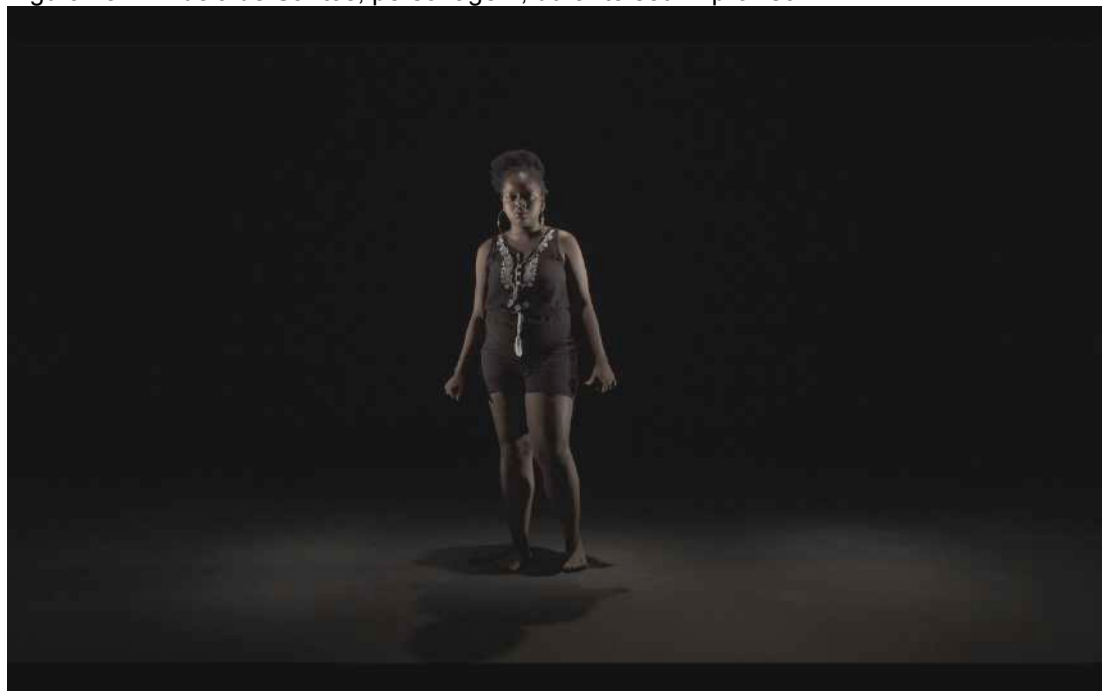
Sophia é fluxo. Kuniichi Uno, no livro que escreve sobre o criador do botão, Hijikata Tatsumi, já mencionado antes, retoma o depoimento do pintor Nakanishi Natsuyuki ao falar

sobre um trabalho realizado junto com o Tatsumi, para dizer onde os artistas se conectavam e onde divergiam. Nesse depoimento Nakanishi diz: “...concordo com a ideia de que o homem é um ser gasoso, que possui apenas um contorno” (UNO, 2018. p.144). Leio essa frase e penso em Sophia, porque olho para ela e vejo correntes de ar moventes. Sua dança é uma dança do ar. Seu corpo é vento. Sua gestopia é um canal para Yansã. Ela chama por Yansã, que no Camdomblé é a rainha dos ventos. Sophia é toda vento. A caixa se transforma numa caixa cheia de frestas por onde sentimos passar o vento. Seja sopro suave, seja ventania, ela vem dizer “nunca deixa de ser quem tu és”, ainda que esse ser mude a cada instante. Corpo-sopro.

### 3.1.6 6ª Gestopia: corpo-insurgente

#### Adelaide Santos

Figura 52 – Adelaide Santos, personagem, durante seu improviso.



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

O herói consegue fugir para o presente. Como único troféu traz uma flor desconhecida e murcha, que vira pó e que florescerá depois de milhares de séculos. (BORGES, 2007. p.89)

Havia um acordo com Livia e Silvia de que a equipe entraria na caixa, onde elas trabalhavam com as personagens e local onde o filme é rodado, cinco minutos antes do fim de cada preparação. Era um sinal para elas de que o tempo estava acabando, mas também era uma forma de adiantarmos a organização da equipe, para que a filmagem não demorasse a acontecer. Era uma tentativa de construir um fluxo entre a preparação e a filmagem, uma tentativa de manter o estado do corpo ativo. Com Adelaide não foi diferente.

Entramos silenciosamente na caixa, nos posicionamos e assistimos o fim da preparação. A cena desenhada era emocionante. Lívia estava sentada no chão, com Adelaide em seus braços, como uma criança (figura 16). Senti que Lívia teve dificuldade em deixar Adelaide conosco e depois ela me confessou que foi difícil mesmo. Mulher, preta, periférica, como se define, e a mais nova do elenco. Olhos de uma senhora e jeito de uma menina. Sua improvisação dura 10 minutos e ela usa a luz como elemento narrativo. Eu faço a provocação e Adelaide vai para o escuro. Não a vemos, só há escuridão. “A escuridão está por toda parte no mundo. O pensamento é feito de escuridão. Quando nos acostumamos a pensar em nada, pensamos, por consequência, ao extremo” (TATSUMI, Hijikata in UNO, Kuniichi. 2018. p.140). Adelaide, ao se colocar no escuro e nele permanecer, joga-me junto com ela nesse nada que faz ir ao extremo. Estar diante dessa escuridão, é estar diante do meu próprio vazio, e o que vejo é o meu abismo, aquele que me move até aqui.

Depois de um breve silêncio, ainda dentro da escuridão, ouvimos apenas a sua voz: “Será que agora eu posso chorar? Será que agora eu posso chorar? Não. Eu não to preparada!” Ela dá início ao que parece ser um diálogo dela com ela mesma. Pergunta e resposta dentro dela. Sempre no escuro. O que vemos é uma sombra caminhando de um lado para o outro. Até que ela se volta para nós: “você nunca vai entender o fardo de uma preta! Nunca!” E entra na luz, fazendo-se visível.

A arte pra mim é uma ferramenta de libertação, porque me faz sentir viva. Enquanto mulher negra e favelada a gente não tem muito motivo pra se sentir importante e se sentir viva também, porque todo dia a gente morre, e pela arte eu encontrei uma forma de dizer que eu existo. (SANTOS, Trecho do depoimento após seu improviso)

Por ser cantora e poeta, a palavra em Adelaide ganha outra encarnação, no sentido de que parece se desprender do corpo como movimento. Ela está claramente deixando o corpo falar através das palavras. Tudo nasce dele. Corpo-insurgente. Adelaide é a flor que floresce em séculos de luta. É muito clara a relação de sua arte com sua condição de mulher preta periférica. Adelaide canta rap e sua música é engajada na luta das mulheres pretas. Seu improviso é também esse espaço de luta por visibilidade e ainda que eu veja Adelaide Santos ali, enquanto fala e caminha, também a vejo como representante de um povo, de muitas outras mulheres. Ela se faz passagem para essas palavras e eu sou a mulher branca que a filma, a mulher branca a quem ela diz: “você nunca vai entender o fardo de uma preta”. Não há como estar na pele dela. Não há como não pensar nisso que nos diferencia. Dentro desse campo mórfico que se apresenta, sou, mais uma vez, a sociedade branca, opressora, que agora é interpelada a olhar para esse corpo e escutar o que tem a ser dito. Construir esse espaço para que ela me interpele é uma forma de abrir uma fenda, deixar passar outras existências. “Na sabedoria zapatista: um mundo onde



caibam muitos mundos” (TIBLE, 2019. p.29). Adelaide é o corpo que se levanta. A representação real daquelas que são invisibilizadas, violentadas e assassinadas pelo racismo estrutural brasileiro. A caixa dela vem de longe, de outros tempos, trazendo palavras de outros tempos, anteriores a ela, anteriores a nós. Ao mesmo tempo em que também parece fincada na terra do Brasil contemporâneo.

Figura 53 – Adelaide Santos, personagem, durante seu improviso.



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

### 3.1.7 7ª Gestopia: corpo-cósmico

#### Lucas dos Prazeres

Figura 54 – Lucas dos Prazeres, personagem, durante seu improviso.



Fonte: Frame retirado do filme AGORA

(...) no princípio houve água e lodo, com os quais a Terra foi amassada. Esses dois princípios aparecem como os primeiros: água e terra. Deles saiu o terceiro, um dragão alado, que na frente exibia a cabeça de um touro, atrás a de um leão, e no meio o rosto de um deus; chamaram-no 'Cronos que não envelhece'. (BORGES, 2007. p.65)

Iniciamos o terceiro dia de filmagem com Lucas dos Prazeres. Criado no Morro da Conceição, filho de Dona Conceição e Seu Edvaldo, ambos dançarinos do Balé Popular do Recife nos anos 80, Lucas diz que já dançava no ventre da mãe. Único músico entre as personagens convidadas, ele chega na caixa carregando seus instrumentos: um Ilu e uma zabumba, que parecem extensões do seu corpo. Mas Lucas é multiartista, tem no canto, na música e no corpo suas ferramentas de existência. Lívia me entrega Lucas e deixa a caixa. Seguro nas mãos dele, olho em seus olhos, pergunto se podemos começar, ele diz que sim. A equipe já está posicionada, eu me afasto dele e me encaminho para trás da câmera, sentada junto ao monitor. Faço a provocação e não demora para Lucas se mover. O silêncio na caixa é total e lembro que escuto sua respiração. Ele começa se movimentando de uma forma que, para mim, parece um ritual de abertura. Ele parece pedir autorização ao invisível para começar. Escuta a terra, se banha na sombra, joga as mãos da terra para o céu e do céu para a terra, como se fizesse canal entre os mundos. Cada personagem vai-se relacionar de uma forma muito específica com a caixa. Algumas estão totalmente

encerradas nela, criando uma relação direta com a materialidade da caixa, outras personagens se percebem nela, mas não se relacionam, e outras sequer a enxergam. A caixa de Lucas é assim. Não tem teto, é vazada para todo o universo. Ouvimos outros mundos, outras estrelas. A caixa para ele sequer existe. Não há prisão, nem materialidade que o encerre. Esse é o lugar para onde seu campo mórfico me leva: o cosmos. Sinto seu campo em mim, sou parte dele como uma fagulha é parte de uma imensa fogueira. Através de seus gestos vejo a humanidade como experimento de vida. Senhor dos tempos, Lucas parece dominar cada segundo de seu presente e é na conexão com esse tempo de presença que ele se abre para outros tempos. Tempo em espiral. Tempo circular.

A minha ciranda... é a minha ciranda que, de alguma forma, me mantém em equilíbrio. Eu tenho outro tempo. Outro tempo de aprendizado, uma outra dinâmica de absorver e vivenciar. Eu procuro entender que eu busco o presente. A minha palavra chave é a presença. (DOS PRAZERES, Trecho do depoimento após o improviso)

Presença que aciona passado, presente e futuro. Vejo a força da ancestralidade que lhe move, como também vejo a luta, o amor, a entrega. Naquele momento, a dor não passa por ele, nem por mim. O que sinto, junto com Lucas, é a unificação das dualidades que somos e carregamos. Durante o primeiro momento de seu improviso, ele “só” usa o corpo. Não fala, não canta, não toca seus instrumentos. Seus momentos de pausa são os que mais se aproximam da brincadeira de criança, a batatinha frita 1,2,3. Entre ouvir o comando “agora” e congelar o gesto, já outro gesto nascia, dando a ver outra imagem. Gesto sem medialidade. No primeiro “agora” ele abre os braços como quem se entrega; no segundo, ele escuta a terra; no terceiro faz uma ponte com o corpo. Seu improviso acaba com uma imagem em pausa. Ele faz dos instrumentos uma espécie de “casa”, se deitando entre o Ilú e a zabumba.

Eu entendi que as minhas armas são diferentes das armas dos meus ancestrais que já lutaram com facão, com arma de fogo. Hoje em dia meus irmãos lutam com poema, com instrumentos musicais. O ilú e a Zabumba me dão o empoderamento necessário pra entender qual será meu traçado. (Trecho do depoimento de Lucas após o improviso)

Depois do corpo, a música. Pergunto a Lucas se ele quer tocar algum de seus instrumentos em improviso e ele diz que sim. Primeiro escolhe a zabumba e nos leva para um espaço de luta. A música que faz é um crescente, uma fogueira que queima até cessar. Depois, com o Ilu, bem ao centro da caixa, faz um toque para Xangô, seu orixá. Xangô, rei da justiça. Lembro que senti a caixa reverberar para além dela. Seu improviso faz a caixa tremer. Meu corpo inteiro sente o ilú, bem como as mulheres que vieram antes de mim. O

corpo de Lucas parece tomado por um transe. Aqui não há como pausar os gestos, eles são avalanche. É preciso respirar com ele, deixar que o seu corpo decida o momento de parar. Aos poucos, o ritmo vai baixando, as mãos vão suavizando o toque e Lucas vai retornando. Sinto que posso pedir a pausa e digo “agora”. Ele para o corpo, mas os dedos não. Os dedos seguem batucando suavemente o ilú, como se tivessem vida própria. Nesse momento, a câmera se aproxima dele e Lucas levanta os olhos olhando fixo para a lente. Seu olhar derruba a quarta parede, intimando o espectador a olhar para dentro de si.

Na mitologia grega Cronos é o rei do tempo, filho de Urano (Céu) e Gaia (Terra). No candomblé, Iroko é o orixá que representa o tempo e rege a ancestralidade. Foi a primeira árvore plantada na terra. Evoco a imagem da árvore e do tempo porque Lucas, o sétimo personagem a ser filmado, trouxe em seu improviso uma relação fortíssima entre o céu e a terra, entre o corpo e o espírito, entre o visível e o invisível, a luz e a sombra. Sua gestopia está na intersecção das dualidades, no *entre* mundos. Corpo-cósmico.

Figuras 55, 56, 57 e 58 – Lucas em momentos de improviso.

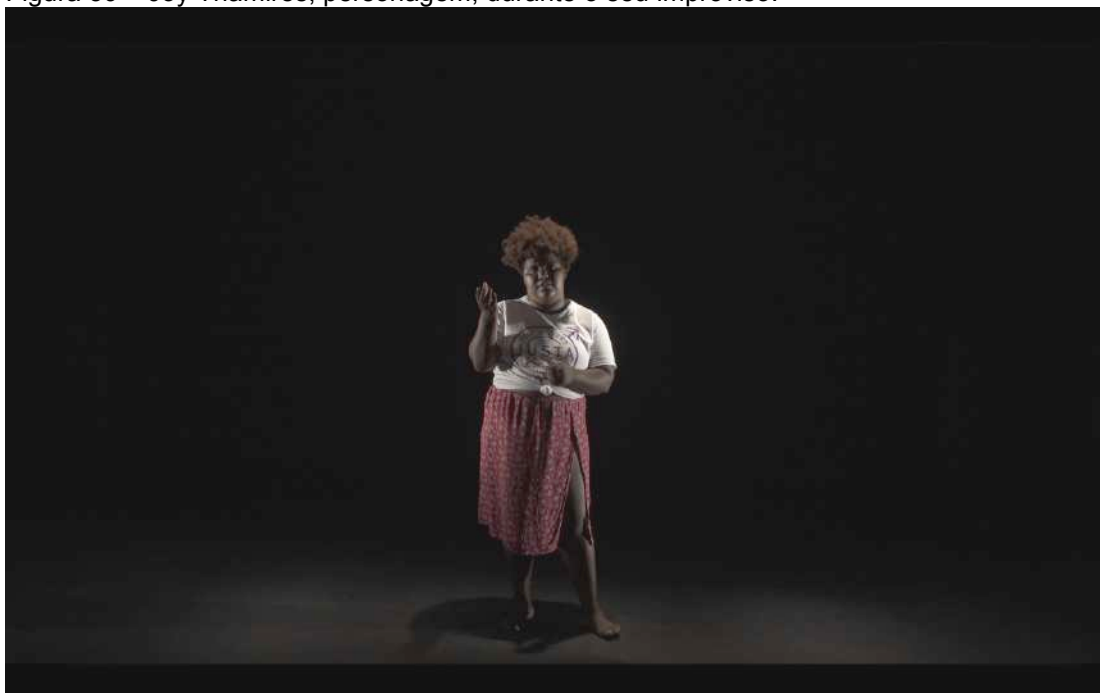


Fonte: Frames retirados do material bruto do filme

### 3.1.8 8ª Gestopia: corpo-palavra

#### Joy Thamires

Figura 59 – Joy Thamires, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

(...) de cujos troncos feridos brotam ao mesmo tempo sangue e palavras. (BORGES, 2007. p.48)

Sangue, palavras e, no caso de Joy, delicadeza. Joy nasceu em São Paulo e há cinco anos mora na periferia do Recife. Poeta, tem na palavra sua arte. A palavra poema, a palavra expressão, a palavra corpo. Depois de Lucas, Joy. Outro mundo, outras histórias, outro corpo, outro campo, outra alteridade e espelhamento. Ela chega para filmar bastante cansada, vinha da praia, onde vende caldinho e de onde tira seu sustento. “Comecei muito cedo hoje e vendi muito pouco, tô cansada”, me diz logo na chegada, denunciando em seus olhos cansaço e dores. É um corpo de quem já viu muito e já viveu mais do que sua idade pode dizer. Ela me olha com desconfiança e eu entendo. Mais uma vez: lugares distintos. A branca de classe média, a preta da periferia. Corpos socialmente marcados. Opressora e oprimida. Privilégios de raça e classe bem diante de nossos olhos. Espelho. Assim como Dante e Adelaide, Joy também me coloca diante de meus privilégios. Eu, mulher, sujeita oprimida pelo patriarcado. Eu, branca, sujeita opressora do racismo. Carrego o duplo estado social: oprimida e opressora. O que me obriga a construir pontes. Se sei o que é ser oprimida, por ser mulher, não posso deixar de pensar sobre o que é ser também opressora, por ser branca. Essas são as condições em que me percebo. Foucault nos diz que o sujeito não é uma essência pré-histórica, ou a-histórica, mas, justamente o contrário, é, antes de tudo, objeto de poderes, ciências e instituições, um composto histórico. O sujeito como

produto do seu meio. Guatarri (2010) complementa esse pensamento dizendo-nos que somos resultado do meio em que vivemos e, ao mesmo tempo, da relação individual que criamos com esse meio. Duplo agenciamento: de um lado uma natureza extra-pessoal – sistemas maquínicos, econômicos, sociais, midiáticos – de outro lado, uma outra natureza, infra-pessoal – sistemas de percepção, sensibilidade, afeto, sistemas corporais, orgânicos (GUATARRI e ROLNIK, 2010. p.39). Para mim, atuar tendo em vista esse duplo agenciamento seria pensar a natureza extra-pessoal como espaço da luta coletiva, que se dá a partir de engajamentos políticos, e o espaço infra-pessoal, aquele que se constitui a partir do afeto, do encontro com alegria e do mergulho para dentro, visceralmente, como diria Mbembe (2019).

Entro na caixa, depois da preparação, junto com a equipe. Joy e Livia estão abraçadas. Em silêncio nos posicionamos e aguardamos a saída de Livia. Joy parece menos cansada, mais leve. Coloca-se no centro da luz e aguarda. Eu me aproximo, dou-lhe um abraço, agradeço por ela estar ali. Volto para o monitor e faço a provocação. Sem demora Joy começa a me responder como se sente. Ela é a única que, no seu improviso, escolhe a palavra como resposta, uma palavra que diz do seu corpo, mas que, diferente de Adelaide, tenta dar conta de uma racionalidade:

Meu corpo está bem cansado. Está muito cansado porque a minha caminhada vem de muitos anos, né?! São muitos anos resistindo. Eu acredito que desde que eu nasci eu vim resistindo. E agora eu tenho que pensar como agora vai ficar, né? Como viver com mais medo? Porque eu sempre tive medo, eu sempre convivi com a ditadura, eu sempre convivi com a opressão. (THAMIRES, Trecho do seu improviso)

Ela, de fato, discorre sobre sua condição de mulher, preta, periférica, diante da realidade do novo governo que se aproxima. Suas palavras parecem sair da terra que pisamos, ao mesmo tempo em que parecem sair de toda sua existência e de outras tantas. Joy é Joy e é muito mais do que ela. Naquele momento a palavra é seu corpo, é através dela que Joy deixa levar-se. Eu sinto a força também dessa resposta e entendo que posso seguir com ela. Faço mais duas ou três perguntas, porque sinto que aquele era o seu gesto. Não haveria pausa, porque a pausa não cabia em seu discurso, a pausa não cabia em sua existência ali. Seu corpo precisava falar, falar, falar. Sua caixa era bastante concreta, seu campo era terreno, no sentido de que me puxava para a vida real e crua. Ao final de sua fala eu decido perguntar se ela quer recitar algum de seus poemas. Ela diz “pode ser”, como quem aceita uma sugestão. Peço para Marcelo, o diretor de fotografia, se aproximar dela com a câmera e Joy recita um de seus versos.

Eu sou a mulher preta que exige ser respeitada. A mulher preta que tem que ser amada. Chega de ser maltratada, humilhada, usada apenas como objeto sexual. Sou o fruto, a

raiz, dessa sociedade hipócrita, que diz que eu não sirvo pra nada, apenas pra lavar, cozinhar, passar. Ei! Sou professora, sou médica, sou deputada. Faxineira, por que não? Minha mãe sustentou eu e meus irmãos nessa profissão. Eu sou a força da natureza, sou Nanã, Ewá, Oxum, Iemanjá. Eu grito, eu exijo e eu também mando: Ei! Silêncio! Que a preta tá falando. (THAMIRES, Trecho do seu improviso)

Apesar das palavras fortes, Joy recita seu poema com uma energia apaziguada, delicada. Eu, do meu lugar branco, carregando uma imagem específica dessa mulher preta de luta, peço que ela repita o verso mais duas vezes. Eu queria que ela falasse com raiva, que olhasse para a câmera interpelando o espectador, mas ela seguia no mesmo tom. Até que depois da terceira vez, ela me diz: “eu não quero recitar minhas poesias com agressão, ou gritar, eu quero ser assim, calma. Recitar minha poesia com calma, porque eu acho que eu também consigo passar o que eu quero dizer, entendeu? Com essa calma, com essa paz. Porque eu também posso ser assim. Eu também posso ser delicada”. Naquele momento, senti uma dor no coração. Que estúpida eu estava sendo. Pedi desculpas e ela sorriu. “Sim, Joy, você pode ser quem você quiser”. Eu, que minimamente participo das discussões no movimento feminista, que tenho a sorte de ter amigas pretas que me explicam e me apontam reflexões de desconstrução, ali reproduzindo o automático das relações de poder. Eu, que há um tempo defendo o cuidado sobre as imagens que produzimos, que entendo a imagem como construção simbólica de mundo, ali reproduzindo os estereótipos que nos vendem. Não sabemos o que é estar na pele da outra. E não sabemos até que ponto estamos aprisionadas nas teias da naturalização das imagens e das palavras. Com Joy aprendi no meu corpo um caminho para libertar os olhos do aprisionamento social. Olhar para a outra e devolver o olhar para mim. Exercício urgente e cotidiano. Gestopia da delicadeza, apesar do chão duro da terra. Corpo-palavra.

Volto à Guatarri. A filmagem como espaço/tempo infra-pessoal, onde eu, mulher, cis, branca, classe média, feminista e, naquele momento, diretora, faço ver as diferenças e/ou aproximações com cada personagem, na minha relação com eles e elas, denunciando e fazendo pensar sobre quem sou no mundo. O objeto, nesse caso, sendo eu mesma, diante de minhas contradições, incongruências e aprendizados. Mas não “só” isso. A experiência com Joy me leva a pensar sobre a própria arquitetura do dispositivo fílmico, suas potências e seus limites. Se para mim e para muitas personagens o processo de filmagem evoca um lugar de partilha, libertação e até cura, – já que naquele momento histórico havia uma espécie de depressão generalizada por parte daqueles que se opuseram ao projeto vencedor nas eleições e o filme se coloca como um espaço para trabalhar essas sensações – com Joy, penso se isso também foi assim. Penso no quanto a estrutura do dispositivo pode ser emancipadora e libertadora, mas também o quanto ela é vetor de opressão em

alguns momentos. Porque há uma câmera, porque há uma equipe, porque há uma demanda de uma mulher branca. Seria, então, utópico pensar esse espaço livre de opressões? Utópico pensar a sociedade livre de opressões? As relações livre de opressões? Esvaziamos a utopia de um mundo mais justo e igualitário, porque sempre vai haver um fator de violência e uma incidência ou reprodução do poder? Ou entendemos que olhar para esses espaços e relações, reconhecendo nossas incongruências, opressões, desencontros e armadilhas, seria, pelo contrário, o gesto necessário à confirmação dessa utopia? A nossa busca é por um espaço sem qualquer tipo de opressão, sem qualquer tipo de poder ou dominação? Ou um espaço em que reconhecer a inevitabilidade dessa existência faz criar a possibilidade de uma emancipação dos corpos?

Butler nos diz que só no encontro com o Outro somos capazes de construir ou relatar algo de nós mesmos. É a interpelação do Outro que vai me dar uma vaga ideia de quem sou, porque encontro no Outro a “opacidade da infinitude que me constitui ao mesmo tempo em que me escapa e a respeito da qual eu só posso voltar a ter alguma experiência à condição de me aceitar despossuída” (SAFATLE, in BUTLER, 2017. p.182). Só no encontro com o Outro sou capaz de despossuir-me e na desposseção, reconhecendo-me de alguma maneira no Outro, devolvo o olhar para mim, retorno a mim, mas transformada. Porque “o encontro com o outro realiza uma transformação do si-mesmo da qual não há retorno” (BUTLER, 2017.p.41). Aqui, para mim, estaria a emancipação e a utopia possível. O encontro sempre como lugar para a desposseção de si.



### 3.1.9 9ª Gestopia: corpo-portal

#### Lívia Falcão

Figura 60 – Lívia Falcão, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

Os antigos acreditaram que, completado esse enorme ciclo astronômico, a história universal se repetiria em todos os seus detalhes, pelo fato de repetirem-se os influxos dos planetas...(BORGES, 2007. p.35)

Enquanto estamos com Joy na caixa, Lívia, sozinha, se prepara para entrar. Acabamos a conversa com Joy e antes mesmo de sair da caixa, Lívia se aproxima e me diz que está pronta. Voltamos a nos posicionar e antes de bater a claquete, Lívia já está no chão, o corpo se contorcendo e gemendo. O som que ouvimos são as dores de um nascimento. Mais um parto se aproxima. Lívia preparou 8 personagens e sinto que sua Gestopia carrega uma energia de portal, porque todas as personagens até ali passaram por ela e no seu improviso esses corpos haviam de deixá-la, bem como ela mesma parecia deixar-se. Vê-la em improviso, de certa forma, é ver-me também, porque a relação de amor e amizade que temos me faz sentir seu corpo como sendo o meu, me faz acessar seu campo mórfico com muita facilidade. Ouço seu coração batendo, sua boca tremendo, seus olhos marejados. Fico nervosa como se fosse eu mesma a me desnudar.

Por último vem Livinha. Irmã, companheira de vidas. Sem ela na preparação nada disso estaria acontecendo, não dessa forma. E é dessa forma que acredito. Com amor, acolhimento, cura. Muitos artistas que passaram pela caixa falaram do quanto foi importante se lançarem nesse abismo, no quanto foi terapêutico. E sei que isso se deve a Lívia. Pois esta criatura

lançou-se nessa caixa escura e se fez bicho, se fez mãe, se fez palhaça e mulher. Com força e leveza, veio nos dizer 'aceita-me como sou'. (FERRAZ, Trecho do Diário de Filmagem, 3º dia)

Lívia carrega fortemente a história das mulheres em seu corpo, da dor do feminino, esse aspecto negligenciado e maltratado da humanidade. Ela trabalha com esse elemento de forma muito clara. O início de seu improviso é um parto, ela pare um bicho. Uma leoa braba. Eu que tanto a conheço, olho para ela e não a reconheço ali. Vejo nascer um aspecto de sua existência que me é nova. Há um arco narrativo em seu improviso. Do parto nasce o bicho, do bicho nasce a mulher das cavernas, da mulher vem a mãe, da mãe a palhaça, da palhaça ela mesma. É a palhaça que tira a saia e diz: "me aceita como eu sou". Assim como começa, ela termina: deitada no chão, em posição fetal. Agora de volta ao útero. Tempo cíclico, tempo espiral. Depois de um enorme ciclo astronômico, a história parece recomeçar. Corpo-portal, por onde vejo passar os tempos e também muitas Lívias.

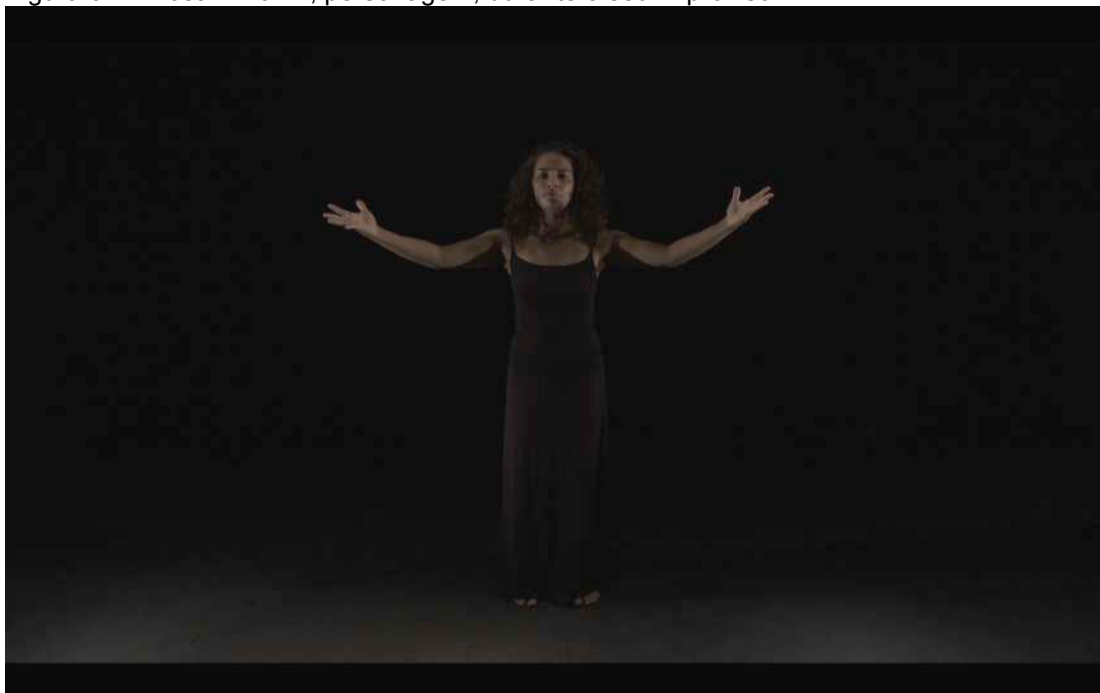
Assim, o corpo, como portal mesmo. Eu sinto que conhecer a história é muito importante pra gente se intensificar aqui e agora, no presente, e pra se projetar nesse futuro de uma forma mais livre, mais bela, mais potente. E eu sinto que é isso, que o gesto, que o corpo, sem a gente precisar ler 500 livros e estudar em 5 cursos diferentes, ele traz esse conteúdo histórico pra gente. Através de portais, de posições, de respirações, de emoções, onde eu volto pra outro tempo, onde eu vou também pra outro tempo, onde tempo e espaço são unidades soltas, não estão presas a nada. (FALCÃO, Trecho do seu depoimento após o improviso)

A caixa de Lívia parecia passear por entre florestas e rios. Em alguns momentos sinto que se aproxima de uma nascente de água, em outros momentos parece adentrar uma floresta densa. Uma caixa sem teto, aberta para um céu imaginário. Suas pausas acontecem de forma orgânica. O que me conduz no pedido da pausa é a energia que sinto vibrar do seu corpo, mais do que a imagem que se desenha nele. E se havia em mim o desejo de pausar os gestos possíveis daquele tempo histórico, posso dizer que em Lívia seus gestos possíveis me falam de raiva, dor, medo e leveza, dando a ver claramente o estado em que muitos de nós estávamos vivendo naquele momento de país.

### 3.1.10 10ª Gestopia: corpo-coletivo

#### Rosa Amorim

Figura 61 – Rosa Amorim, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

Naquela terra há muitos grifos, mais do que em outros lugares, e alguns dizem que eles têm a parte da frente do corpo de águia e a parte de trás de leão, e essa é a verdade, porque é assim que eles são; mas o grifo tem o corpo maior do que oito leões e é mais forte do que cem águias. (BORGES, Jorge Luis. 2007. p.112)

Último dia de filmagem e finalmente sinto-me quase curada da virose. Ao acordar, sinto o corpo agradecido, ainda que levemente adormecido. O adormecimento que me ensina a receber, que me ensina a simplesmente estar na presença de cada personagem. Corpo expandido. Parece que sou maior do que aparento, o corpo não me cabe, essa é a sensação. Rosa é a primeira do dia. Filha de lideranças do MST, Rosa cresceu na luta pela reforma agrária, na luta pela terra. Estudante de artes cênicas na UFPE, ela também é do Levante Popular da Juventude. Por ser uma das lideranças na ocupação da universidade em 2016, quando o Governo Temer congelou os investimentos em educação e saúde por 20 anos, Rosa sofre uma perseguição institucional e é punida com um afastamento de seis meses. Faço esse breve histórico da personagem porque, de fato, seu improviso está impregnado dessa luta, desse lugar que ela ocupa no mundo. Esse lugar que também é ponte entre política e arte, entre existência e cultura. Artista ativista porque vida ativista.

Na vida eu tento encontrar esse lugar de arte e política a partir do nosso corpo, a partir das nossas memórias, da memória do nosso povo, esse lugar extra cotidiano. A gente pode

transformar a realidade, transformar a sociedade e é aí que eu acredito. A força dos artistas, a força da cultura, a força da cultura popular tem uma potencialidade, porque mexe com a beleza, mexe com o belo, passa pelo corpo, aquilo que passa pelo corpo, aquilo que nos faz vibrar, tocar o que não é óbvio, é esse lugar que me interessa no mundo, na vida. (AMORIM, Trecho do depoimento após seu improviso)

Sua gestopia é coletiva porque parece não haver distinção entre ela e a luta. Todo o seu improviso é permeado por palavras e movimentos coletivos. Sua caixa é de terra batida, mas ela não se relaciona com a caixa, ela a excede. Iniciamos a filmagem. Ela se coloca entre a luz e a sombra, em silêncio, cabeça baixa. Lentamente começa a levantar a cabeça e os braços, como num gesto de entrega. Como se dissesse “aqui estou, aqui me entrego”. Eu me sinto quase hipnotizada pela sua presença e me deixo levar. Rosa é uma das personagens que só na etapa de montagem vou perceber outras leituras de seu estado, mas, aqui, dentro da caixa, durante as filmagens, ela me capturou em seus movimentos e discursos. Sem dúvida é a personagem que tem o maior engajamento político institucional, se é que posso falar assim. A firmeza de seus discursos, a forma com que domina cada palavra, a consciência de seu lugar nessas lutas, tudo isso é muito forte e certamente minha hipnose passa por aí. Pela admiração por uma jovem engajada, talvez a jovem que eu não fui. Mas estaria ela em estado de presença? Ou na representação do coletivo? Essas são perguntas que surgem na montagem. E a sensação lá é de que há uma variação entre esses estados. De fato, entre filmar e montar criam-se novas camadas de relação com o vivido. Camadas em que mais adiante volto a pensar. Por hora, sou parte de Rosa, e ainda que existam momentos em que ela parece controlar o corpo e o gesto, seu campo mórfico vai me levar para seu espaço de luta, corpo-coletivo. Espaço legítimo e poderoso, seja em representação, seja em presença. Seu improviso me emociona, arrepiame, captura-me.

Rosa carrega nela os cantos do movimento feminista, os discursos da luta pela terra, a consciência da história de seu povo, e faz desses elementos seu material de atuação. Interessante observar que nos improvisos tivemos aquelas personagens que não se utilizaram da palavra em momento nenhum (Flávia, Orun, Kildery, Dante); outras onde a palavra surge como expressão do corpo (Adelaide, Sophia, Lívia, Lucas, Cris, Branco, Sílvia), parecem nascer do estado de presença; Joy, sendo a única que utiliza a palavra como um discurso improvisado de seu corpo; e tem Rosa que usa a palavra num misto entre discurso e expressão, ou, dito de outra forma, entre representação e presença. A sensação era de que ela brincava com seu próprio repertório. A dança, o canto, as palavras já existiam dentro dela e ali ela deixava que viessem de um jeito novo, talvez numa ordem inesperada. Como se houvesse dentro dela uma disputa entre entregar-se totalmente ao momento

presente ou manter certo grau de controle. O corpo como campo de batalha. Ao final do improviso, no momento da conversa, ela deixa isso mais explícito:

O corpo é um território de conflito constante. O nosso corpo carrega em nós memória, uma memória que não é a de agora, uma memória dos nossos ancestrais, a memória de todos os períodos históricos que a gente viveu e que a gente vive. Então, não sou eu, Rosa, que venho aqui falar com esse corpo, mas, Rosa, que carrega uma história; Rosa, que carrega dentro de si a história de todo um povo e que é, por si só, um território de conflito. E por isso nosso corpo, também nesse momento que a gente vive da história, é um corpo que sofre brutalmente, sofre violências. Nosso corpo é um corpo, cotidianamente, violentado. Violentado pelo Estado, violentado pelo Capital, violentado por esse Sistema que nos oprime, que nos agride, que nos domina, e por isso nosso corpo hoje se tornou um bloqueio, nosso corpo é bloqueado. (AMORIM, Trecho do depoimento após seu improviso)

Rosa fala em “nós” o tempo todo. É impressionante ver como o coletivo está impregnado nela. São poucos os momentos em que ela fala dela num campo mais íntimo, mais individual. Quando isso acontece, parece um lampejo, parece que algo escapou ao seu controle, parece há mais a se descobrir nesse corpo-coletivo, que também é corpo-único.

### 3.1.11 11ª Gestopia: corpo-dual

#### Cristina Nascimento

Figura 62 – Cris, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

Seus ossos, dentes e saliva gozam de virtudes medicinais.(...)  
Na primavera sobe aos céus; no outono afunda nas

profundezas das águas. Alguns carecem de asas e voam com impulso próprio. (BORGES, Jorge Luis. 2007. p.76)

No último dia de filmagem quem assumiu a preparação foi Silvia Góes. Mantendo uma linha traçada junto com Livia, ela seguia passos aproximados, mas do seu jeito. Talvez a maior diferença entre elas esteja no fato de que Livia se utiliza mais fortemente dos métodos da biodança e Silvia não. Como performer e bailarina, ela recorre a outros repertórios para ativar os corpos, como, por exemplo técnicas de ativação pela respiração. Mas ambas faziam a conexão dos corpos com seus estados naquele momento. Depois de Rosa, veio Cris. Mulher negra, sapatão, como se define, Cris é uma das fundadoras das Loucas de Pedra Lilás, um grupo que nasceu nos anos 80 para trabalhar feminismo e teatro em praça pública. Integrante de alguns movimentos de mulheres na cidade, entre eles o Rede de Mulheres Negras de Pernambuco, Cris une arte e militância em sua vida, o que a faz inventar um novo conceito: “Eu sou das artes, mas é uma arte que se nutre dentro do movimento e que se movimenta com o movimento, por isso Artevismo”. Arte e ativismo num só corpo. Bem como sagrado e profano; céu e terra; riso e lágrimas. Cris é das personagens que conectam as dualidades.

Acessar seu campo mórfico não foi fácil para mim. Eu entrava e saía, como num movimento duplo de adesão e repulsa. Corpo-dual. Sua gestopia era esse entremeio, situada num estado entre dois extremos. Entre perdida e encontrada, entre dor e alegria, entre água e terra, entre solidão e coletivo. Durante seu improviso Cris atravessa essas dualidades muito fortemente e uma das cenas mais intensas é quando ela evoca um choro que vira riso que vira choro que vira riso. Essa é, sem dúvida, uma das cenas mais fortes do filme, porque há ali um transe emocional, um corpo em presença deixando-se atravessar pela dualidade que somos. Corpo em conexão com suas, nossas, histórias. Lembro que senti o choro e o riso em mim, mas tudo num lugar de dor. É uma transição dolorida, quase louca, de um forte descontrole, por isso potente. Esse momento com Cris é quando me sinto mais dentro de seu campo e ali sou essa dor junto com ela. Sou a anciã, a menina e a mulher que vejo nela. A bruxa. E penso, agora junto com Tible (2019), no quanto a luta de classes marxista, ao eleger o operário industrial como sujeito revolucionário, negligenciou a diversidade e potência de outros corpos em luta. No quanto o marxismo não entendeu que as resistências e alternativas ao capitalismo estavam em corpos múltiplos e diversos, em corpos como o de Cris, Kildery, Joy, Flávia, Lucas, Orun e todes que filmamos. Camponeses, mulheres, bruxas, negros, indígenas, LGBTQIA e tantos outros.

Paradoxalmente, parte dos movimentos e elaborações marxistas acreditou na burguesia, na sua ciência para a produção de conhecimento, no seu Estado para transformar as relações sociais, na concepção de uma natureza exterior, num sujeito universal depurado. Em vez de pensar a luta de classes

a partir das bruxas, preferiram deixá-las queimando e em vários momentos abraçaram seus caçadores. (TIBLE, 2019. p.31)

Cris, com sua gestopia que abriga esse corpo-dual, em algum lugar, leva-me para a força das bruxas. Talvez por entender que são elas as que melhor vivem entre os mundos. São elas as que melhor resistem, porque entendem o corpo como lugar do gesto em luta.

### 3.1.12 12ª Gestopia: corpo-fuga

#### Raimundo Branco

Figura 63 – Branco, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

(...) as éguas viram a cara para o vento ocidental e são fecundadas por ele; os potros assim engendrados mostram admirável ligeireza, mas morrem antes de completar três anos. (BORGES, Jorge Luis. 2007. p.57)

Quando fizemos a pesquisa de elenco tínhamos a preocupação por compor uma diversidade de corpos, mas sobretudo o que nos mobilizava era uma busca específica: as personagens seriam artistas ativistas. Queríamos encontrar artistas que partissem da compreensão de que seus modos artísticos eram também políticos, embora não panfletários. No final do levantamento percebemos que a maioria das personagens eram mulheres, cis e trans, e também corpos negros, o que nos fez entender não só que a diversidade estava posta, como também o fato de que esses são os corpos em enfrentamento cotidiano com o sistema e, portanto, são a maioria no filme. Raimundo Branco é o único artista, homem, cis, branco, hétero, do filme. Todos esses marcadores o definem,

mas não apenas. Ninguém é só seu “lócus” social (RIBEIRO, 2017). Somos, como já disse Guatarri (2010), a intersecção entre aquilo que a sociedade nos impõe e a forma com que nos relacionamos com isso. Extra-pessoal e infra-pessoal. Raimundo é também filho de agricultores da zona da mata de Pernambuco, filho de caboclo, neto de caboclo, como ele mesmo diz. A cultura popular faz parte de sua vida e a dança é seu caminho de comunicação com o mundo.

Seu improviso é angustiante. Acesso seu campo mórfico com certa facilidade, mas não com leveza. De todos os personagens, Branco é o que está em conexão direta com a caixa. Todo o seu improviso é uma tentativa de sair da caixa. Ele se movimenta como um bicho encurralado. Bate nas paredes, ensaia movimentos como quem planeja uma fuga, olha para o horizonte como quem procura algo no escuro. São poucos os momentos em que parece distrair-se desse claustro que é a caixa e que, para mim, naquele momento, é claramente a sociedade que o obriga a olhar para esse corpo masculino, branco e hétero. Essa é a minha leitura. Vejo nele muitos homens que nesse momento estão sentindo-se perdidos em seus masculinos. Os homens que estão pensando sobre esse lugar demonstram a angústia do opressor, como eu, quando me vejo branca, também. Se penso a caixa como espaço onde o campo mórfico se forma, dando início a um processo de transmutação ou observação das vidas que carregamos, Branco trabalha o seu masculino e o de muitos outros.

Depois da provocação Branco demora a se movimentar. Ele demonstra um incômodo que no momento eu não entendo. Com as mãos nos joelhos e a cabeça para baixo, ele diz “de novo não”. Por ser mais velho, penso que se está referindo à ditadura, algo que viveu no passado, mas depois eu vou entender que durante a preparação, com Silvia, ele incorporou algo sobre o qual não tem controle. Suas pernas ficaram imóveis e Silvia trabalhou com ele, para que ele voltasse. Dentro da caixa, quando diz “de novo não”, Branco está se referindo a esse fato, e busca em Silvia um acolhimento. Mas é um susto. Logo ele começa a andar em círculos, depois correr, e então segue seu improviso, com seu corpo em presença, lançando-se no vazio de cada instante, deixando-se atravessar por essa tentativa de fuga.

O que eu busco é não racionalizar. Vou e faço. Então é sempre o primeiro impulso. O desequilíbrio é que me diz... o erro me diz, o não acerto me diz pra onde ir. Aí eu sigo. Esse tem sido meu processo, inclusive, de trabalho, nos últimos 30, 40 anos. (BRANCO, em seu depoimento após o improviso)

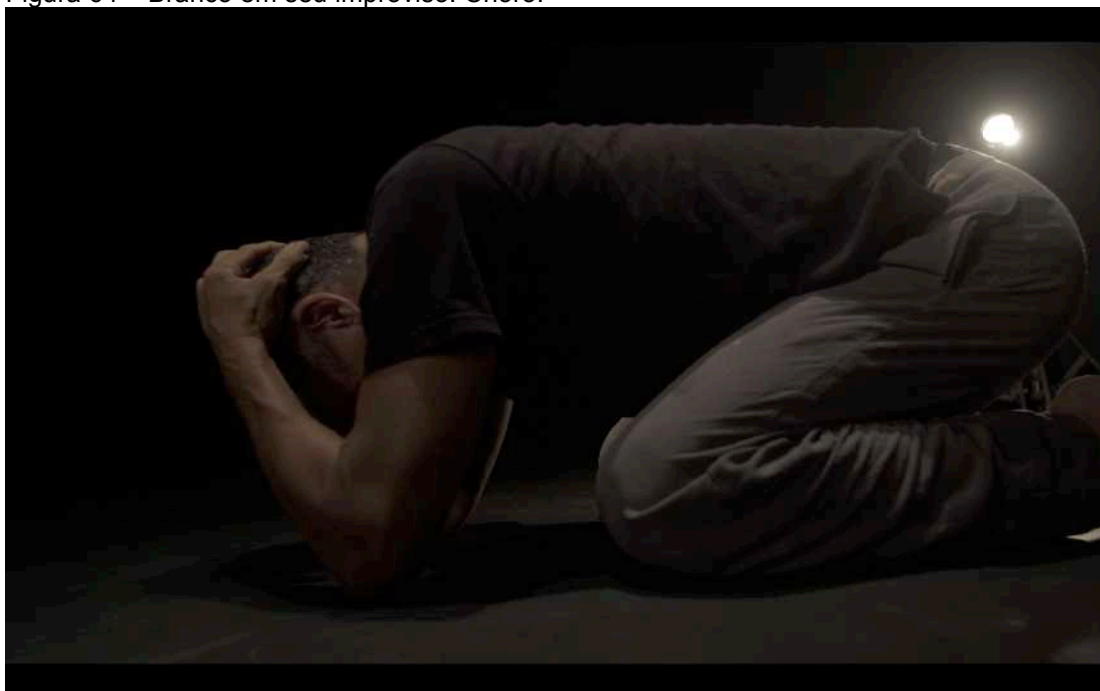
Esse depoimento de Branco nos diz de seu estudo de corpo e movimento. Há 40 anos ele experimenta jogar com o corpo em improviso, o que demonstra disciplina e continuidade. O que me faz voltar a pensar sobre o corpo que me interessa nesse filme. O



que chamo “corpo livre” é corpo consciente do engessamento biopolítico e que por ser consciente tenta escapar dele. Nesse caso, os corpos disciplinados, trabalhados – como são os dos bailarinos, os dos iogues, os de muitos atores e atrizes – na busca por um ultrapassamento, me interessam. É no ultrapassamento do corpo biopolítico, controlado e moldado, que sinto nascer com mais clareza, nessa pesquisa, o gesto sem medialidade. É nesse corpo em busca de ultrapassamentos que vejo com mais clareza o lugar do gesto, a Gestopia. Um desdobramento possível, mais para frente, talvez, seja pensar a Gestopia no corpo cotidiano e biopolítico. Existirá nele espaço para o gesto sem medialidade? Existirá uma Gestopia no corpo moldado? Ou a violência do Biopoder, no momento em que domina nosso corpo, arranca de nós nossa Gestopia? Não seria, então, o corpo o primeiro lugar da batalha contra o que nos oprime e determina? A Gestopia como lugar utópico da liberdade?

Ver Branco em seu improviso, completamente imerso na materialidade da caixa, naquilo que para mim parecia uma tentativa sem fim de fuga, leva-me a pensar sobre nossos corpos aprisionados e, por conseqüência, em nossas possibilidades de fuga e liberdade. O corpo de Branco encena a prisão, mas sua Gestopia está lá e nos diz da fuga que somos. Depois de muito tentar, Branco, exausto, cai no chão, aos prantos. É assim que acaba seu improviso. Encolhido e chorando. Seu choro faz reverberar um movimento de fluxo para dentro dele e para dentro de mim, capaz de nos libertar. Depois de Branco me senti mais paciente com os homens e, de alguma maneira, comigo mesma.

Figura 64 – Branco em seu improviso. Choro.

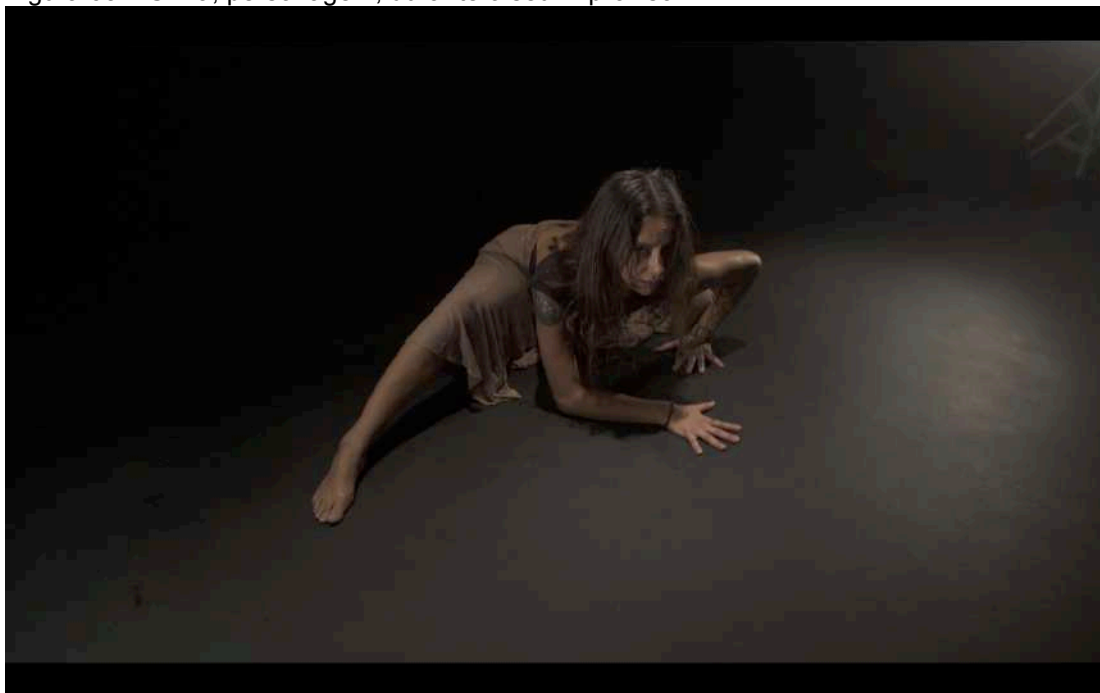


Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

### 3.1.13 13ª Gestopia: corpo-mutante

**Silvia Góes**

Figura 65 – Silvia, personagem, durante o seu improviso.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

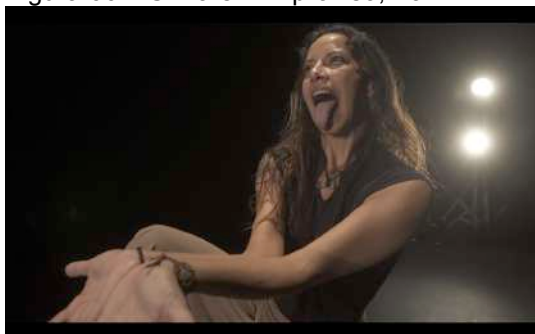
Do gato tem a cabeça e as unhas, do cordeiro o tamanho e a forma; de ambos, os olhos, que são esquivos e faiscantes, a pele suave e ajustada ao corpo, os movimentos ao mesmo tempo dançarinos e furtivos. (BORGES, 2007. p.67)

No planejamento das filmagens teríamos 12 personagens. Sílvia ficaria “apenas” na preparação, mas no decorrer dos dias eu fui sentindo que fazia muito sentido tê-la também como personagem. Fiz o convite no dia em que ela conduziu o trabalho entre equipe e personagens, e no sábado de manhã o reforcei. Ela disse que “ia sentir”. Ao final do dia, depois de me despedir de Branco, ela me diz: “estou pronta”, e sorri. Algo em mim sabia que ela aceitaria e algo em mim se alegrou por ser Silvia a fechar aquela caixa. Não só pela artista que é, mas pela relação de amor que temos. Somos irmãs de longas datas. Companheiras no pensar e no sentir. Depois de cinco dias imersa naquela caixa, sendo invadida e atravessada por tantos campos, corpos e histórias, chegamos ao fim. Talvez por ser a última personagem a ser filmada, talvez por ser justo uma amiga tão próxima, não saberia dizer ao certo, mas me senti tomada por uma emoção suave. Meu corpo agradecia aqueles encontros. Meu corpo honrava aquelas personagens, que tão bravamente se lançaram no abismo que é estar em presença, a cada passo e gesto, sem medo do erro ou do ridículo ou da exposição, muito pelo contrário, entregues a tudo isso porque tudo isso nada mais é do que a própria vida. Silvinha está no centro da luz, em pé, e faço a mesma

provocação, dessa vez com a voz embargada e com um final diferente: “eu te honro, eu te amo e eu te agradeço”. De alguma maneira, dizer isso para Silvinha, ali dentro, era como dizer a todas as outras personagens.

Sinto que posso olhar para o seu improviso em 4 partes, que são entrecortadas pela pausa dos gestos. Na primeira vem a mulher consciente de seu corpo. Nesse momento Sílvia diz “meu corpo é meu, teu corpo é teu”, enquanto sua emoção carrega uma raiva contida. Com útero e coração expostos, ela parece falar de vida e morte, raiva e dor. Até que cai no chão numa posição que me remete à Kali, justamente, deusa da vida e da morte no hinduísmo. Peço a pausa: agora. E a câmera passeia por essa imagem, deixando-nos ver o corpo que segue em movimento. Sinto em seu gesto essa energia da morte e do renascimento. Vejo Sílvia, Kali, e tantas outras mulheres ali.

Figura 66 – Sílvia em improviso, Kali.



Fonte: Frame do material bruto do filme

Figura 67 – Sílvia em improviso, Bicho.



Fonte: Frame do material bruto do filme

No segundo momento, muito semelhante à Lívía, Sílvia faz-se bicho. Um estado que também desconheço, um estado no qual nunca a vi antes. Há algo nesses bichos, tanto em Lívía quanto em Sílvia, que me fazem pensar no corpo domesticado, domado e abusado da mulher. Penso no nosso corpo como território de conquista para nós mesmas. Penso nas tantas vezes que senti medo ao andar na rua, ou nas vezes em que me senti invadida por olhares de julgamento, ou nos toques sem permissão. E penso no quanto a domesticação do corpo da mulher branca ou a hipersexualização do corpo da mulher negra, são condicionantes para nossa existência no mundo. Carregar um corpo de mulher é carregar dor e opressão, sendo um corpo negro tudo triplica, mas se, como já nos disse Butler (2015), o sujeito mulher é uma comunidade de destino e não de origem, o feminino não como resultado biológico, mas construído por uma performatividade de âmbito social e cultural, o corpo de mulher bicho, ao quebrar a performatividade esperada, há de quebrar sua opressão. Ver o bicho em Silvinha e Livinha, me fez pensar que talvez fazer-nos bicho seja nossa maior conquista, a conquista de nós mesmas e de nossas potências. O bicho que anda, o bicho que olha, o bicho que vive. Reconstruir nossos corpos como bichos livres.

É ainda como bicho que, num terceiro momento de seu improviso, ela transborda raiva e dor, num grito que sai de suas entranhas.

E por fim, em seu quarto momento, só depois do grito, ela dança uma dança suave, parecida com Sophia, como se um vento a comandasse. Depois de expurgar as dores, ela diz: “e também é leve”. Corpo-mutante porque mutável. Deixando-se atravessar por diversos estados de presença, entre a raiva e a leveza, sua gestopia me faz mergulhar num sentido de transmutação. Ser a cada passo outra. Bicho, vento, vida, morte. Livre.

Figura 68 – Silvia em improviso, Grito.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

Figura 69 – Silvia em improviso, Vento.



Fonte: Frame retirado do material bruto do filme

## 4 CARTOGRAFIA DE UM PENSAMENTO: A MONTAGEM

### 4.1 Material Bruto, Material Fluxo

Rodamos o filme em dezembro de 2018 e em maio 2019 fui montá-lo com Joana Collier, no Rio de Janeiro. Joana é parceira e amiga. Com ela, montei o *Câmara de Espelhos*. Devido a essa experiência anterior, posso dizer que construímos um pensamento comum sobre o processo de uma montagem. A verdade é que nos tornamos grandes amigas e parceiras do pensamento sobre cinema, imagem e vida. Muito do que eu penso sobre cinema e imagem, hoje, é resultado do que estabelecemos como troca entre nós. Creio que há uma sintonia afetiva e intelectual quando olhamos imagens e isso faz do momento de montagem um encontro a ser vivido também no corpo, porque não separamos o pensamento do sentimento quando mergulhamos num material bruto. É tudo parte de quem somos. Eu e Joana como mais um *entre*.

A questão central, no caso de “AGORA”, era conseguir me relacionar com aquelas imagens e personagens num outro campo, através de outra perspectiva, que era a da imagem. Durante as filmagens, ainda que existisse um aparato tecnológico mediando o encontro (a câmera, sobretudo), posso dizer que vivenciamos a relação com o outro diretamente, era o meu corpo no encontro com o corpo do outro. O meu olho no olho do outro. A minha pele sentindo a respiração do outro. Tudo era da ordem da presença. A relação com a imagem, pós filmagem, é de outra natureza. A imagem aciona outro tipo de experiência em quem a vê, e no caso específico do “AGORA”, senti um pavor do que poderia ver. Um pavor em descobrir que as imagens não seriam capazes de me dar a experiência física e sensorial que eu considerava tão importante. Quatro meses depois de viver no meu corpo a intensa experiência da filmagem, voltei para as imagens como quem volta à beira do abismo: pronta para saltar.

Do tempo em que filmei a este tempo que escrevo, e certamente ao tempo em que você lê essas palavras, muitos pensamentos, compreensões, sensações e reflexões me tomaram e seguirão tomando-me. Saber, hoje, se o que sinto ou penso nasceu na filmagem, ou depois, é certamente o desafio de uma cartografia, por isso me utilizo dos diários. E aqui, na fase de montagem, eles seguem sendo utilizados, bem como as conversas que tínhamos, eu e Joana, na ilha de edição. Por conta da dissertação, gravei nossas conversas no decorrer do processo de montagem e quando volto aos diários e às gravações faço o esforço de manter uma certa cronologia das descobertas para que se mantenha o frescor do caminho que se faz ao andar. Nem sempre consigo, porque a espiral é ir e vir, mas me esforço.

Como disse antes, o filme teria 12 personagens, mas Silvia Góes decidiu entrar na caixa e se lançar no improviso, fazendo-nos chegar ao número 13. Digo isso porque, de fato, o 13, no calendário Maia, do qual sou adepta, é o número que representa o meu Kin (caminhante do céu), é a Lua, é o feminino, é o número que foi retirado do calendário gregoriano (12 meses), transformando a frequência energética do tempo numa frequência cartesiana, racional, yang e falsa, porque incompleta. Ter 13 personagens parecia ser o alinhamento natural do campo mórfico que precisava ser estabelecido no filme e em seu percurso. Dia 13/05 comecei a montagem do filme com Joana, fiquei hospedada num apartamento de número 1305 e finalizamos o corte em 13 dias. Nada programado, nem pensado, ao final da montagem me dei conta disso. E só compartilho aqui – nesse “documento” que é uma dissertação – porque acredito que são aspectos como esses que nos fazem desarticular certo grau de racionalidade, para nos colocarmos no desafio de criarmos conceitos sensoriais, como já disse Gumbrecht (2010) lá na introdução, nem que seja “sujando as mãos”. Para mim não há nada de místico nisso tudo, o que há é um campo energético que nos envolve e que pode nos dar suporte, quando o corpo está aberto para atuar em ressonância com o meio e com o outro. Esses signos aparecem apenas como sinais daquilo que já está acontecendo em nós, ou em nosso entorno. A arte e o artista como portais que acessam o campo que nos envolve a todes. Nesse caso, a importância de resgatarmos o feminino, o Yin, a lua, o sensorial, a emoção. “AGORA” é um filme que, num gesto radical, tenta acionar outros portais de conexão em quem assiste a ele. E essa compreensão, talvez mais objetiva, chega na etapa de montagem.

Foram 13 dias de imersão absoluta no material filmado e o diário desse processo é extenso (60 páginas). Joana Collier tem em seu currículo de montadora mais de 30 longas e já trabalhou com diversos diretores e diretoras, o que a fez construir um método de trabalho e uma forma de pensar cinema muito peculiares.

A partir do meu encontro com Ricardo Miranda,<sup>7</sup> as sombras foram ganhando cada vez mais presença no meu pensamento narrativo. Pois ele me ajudou a perceber o quanto a montagem também precisa de mistérios, num provocar constante de sentimentos, memórias e ideias. Ricardo, que articulava seu pensamento cinematográfico como uma caixinha de enigmas, guardando seus planos como jóias e segredos, me incentivou a pensar sobre os caminhos subterrâneos que levavam uma imagem à outra, numa linha tênue entre público e privado.

---

<sup>7</sup> Ricardo Miranda foi um diretor, montador e professor de cinema. Trabalhou com Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Helena Ignez e muitos outros. Sempre defendeu um cinema mais experimental e seu último filme chama-se “Paixão e Virtude” (2014). Fonte: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2014/03/29/noticias-cinema,153077/morre-ricardo-miranda.shtml>

Através dele, fui entendendo a necessidade e importância das fendas e frestas nos encadeamentos narrativos, a força sugestiva do extracampo e de certos planos, em contraponto a uma contextualização excessivamente decupada das ações.” (COLLIER, 2015, p.70)

Sobre o conceito de frestas e fendas narrativas na montagem, Joana, na XXVI Jornadas Clínicas EBP-RJ e ICP-RJ, 2019, em sua participação na mesa “sonho, real e surpresa no cinema e na literatura”, disse-nos: “identifico as fendas como folhas, frestas, janelas, vaginas, bocas, poros, umbigo... elas são o que marcam a insuficiência, a ambiguidade de qualquer estrutura. E a transpiração de uma escrita”. (COLLIER, 2019) Aquilo que na junção dos planos abre-se para o que não vemos, mas que está lá. É um pensamento de montagem já bastante amadurecido por ela em anos de experiência e que para “AGORA” fez todo o sentido. Mas antes das fendas, o primeiro passo é conceituar a montagem logo após a primeira visionagem do material bruto. E não é uma imposição de um conceito ao material, mas justo o contrário. É o material em si que carrega desde a filmagem um conceito específico e Joana tem a capacidade de ler o que o filme carrega em seu cerne. A capacidade de ver e de traduzir aquilo que as imagens estão trazendo. A partir daí, tendo o conceito amarrado, o esforço é de se manter fiel a ele.

Depois do conceito formatado, o que não cabe nele, tá fora do filme. Isso não quer dizer que durante a montagem não sigamos indo e vindo, discutindo e rediscutindo tudo, sempre que precisamos. Também não quer dizer que não haja espaço para a intuição e para escolhas que nascem de outros sentidos. Mas conceituar o material bruto é adiantar em muito o trabalho de fruir pelas imagens. (FERRAZ, Diário de Montagem, 1º dia)

Conceituar o material bruto, entender o que de fato ele carrega, é como estar num barco sabendo por onde queremos velejar, mas abrindo-nos para que o mar também nos aponte o caminho. No caso do “AGORA”, o seu dispositivo já era um demarcador bastante determinante. Convidamos artistas ativistas a dizerem-nos com seus corpos, dentro de uma caixa, como estavam sentindo-se e onde gostariam de estar diante do país que se anunciava. Essa é a natureza do filme, sua célula primeira. Na montagem, temos a liberdade de manter-nos fiel a essa célula ou impor a ela um desejo exterior. Tudo pode, depende da forma que queremos nos relacionar com o filme, ou com o código estabelecido entre nós e as personagens, ou ainda com a vontade, ou não, de construir com o filme uma tese. Muitos são os filtros que podem ser usados no momento de uma montagem e o nosso foi de manter a célula viva. Decidimos respeitar o dispositivo e entender que na natureza dele está sua potência. Apostamos nisso e apostamos porque percebemos que estava no corpo e na presença desses corpos naquela caixa a força que nos movia e que moveu cada personagem a se colocar ali.

**Dea** - (...) eu acho que o filme é isso. Pra mim ele é corpo mesmo, ele é presença. O nome Agora vem muito, na época, de um desejo de falar daquele momento, que eu me lembro que eu dizia que era um limbo, que o 'cara' ganhou mas não assumiu, mas cada vez que eu penso nele, eu fico pensando somente que é isso, é a presença. O quanto aqueles corpos estão presentes naquele momento. E no quanto o agora é a cada segundo, aqui, enquanto montamos e nas exhibições quando o filme vai encontrar-se com os espectadores. O agora de cada personagem ali e de cada momento do filme. A vida. (FERRAZ, Diário de Visionagem, trecho de conversa com Joana Collier. 1º dia)

**Joana** - (...) eu acho que o mais importante, pensando o filme, onde tá a fissura do filme, é justamente isso, realmente não escapar da proposta dele, que é o corpo como passagem. Porque se a gente tem elementos pra ancorar essa mensagem, instantaneamente a gente se utiliza desses elementos pra nomear esse corpo e aí eu acho que o Agora tem força com o corpo que não tem nome, movimento que não tem dono, que você vai ter que entender o que tem... (...) eu acho que é menos articular conceito e mais sentir esses corpos. Mais sentir é trabalhar, realmente, em cima do corpo. O corpo como abertura e não como história, nem construção, é o próprio corpo..." (COLLIER, Diário de Visionagem, trecho de conversa com Dea Ferraz. 2º dia)

"Menos articular conceito e mais sentir os corpos", esse seria nosso conceito. Um conceito que deve ser menos conceito. Partir desse princípio já era uma decisão importantíssima e decisiva para construir outra relação com as imagens. Na verdade, era entender desde as primeiras visionagens que íamos olhar as imagens criando outros paradigmas relacionais. Ou, abrindo todos os sentidos dos nossos corpos. Como nos diz Kuniichi Uno: "uma imagem não é simplesmente um objeto visual" (2018. p.230). É preciso olhar a imagem com todos os sentidos, porque um cego pode construir uma imagem com seus outros sentidos, ou um surdo pode compor uma música com imagens sonoras em seu cérebro. É preciso abrir os sentidos para olhar e é assim que Joana propõe a ideia de "partituras corporais", sentindo a imagem em nossos corpos, e olhando para os corpos como notas musicais. Outros paradigmas. Os corpos para nós, no filme, então, começaram a surgir como notas de uma composição a ser construída ali, na montagem. Não à toa, já que a música é certamente a arte que melhor aciona em nós outros códigos de compreensão, na maioria das vezes completamente distantes de qualquer racionalidade. Assistíamos a cada personagem e íamos selecionando as partituras que nos tocavam, sabendo que se é um filme que trabalha o lugar do corpo, o corpo como resposta daquilo que não é dito, então ele teria que acionar o corpo do espectador também. Mas entre detectar essas partituras e uni-las ainda havia uma busca a ser empreendida e muitas dúvidas com relação à capacidade de comunicação desses novos códigos. Seria uma única imagem, vista uma única vez,



capaz de levantar questões sobre a personagem? Seriam essas imagens capazes de serem compreendidas em algum nível pelo espectador? Porque não estamos propondo um espetáculo de dança, estamos construindo um filme, e a linguagem cinematográfica pressupõe certas normas e alfabetos próprios. Seremos capazes de criar outros códigos dentro dela? Será ela mesma capaz de absorver esses códigos? Será uma imagem, um gesto, capaz de acordar o corpo do espectador?

Talvez mais do que “entender” ou significar o que vemos, o caminho seja sentir em nosso corpo o que o corpo de cada personagem nos diz, onde ele nos toca, o que se move em nós e não exatamente neles. O que conversamos muito, eu e Joana, após a visionagem, foi num caminho de montagem mais visceral, menos racional, mais conectado aos corpos e gestos das personagens. (FERRAZ, Diário de Visionagem, 2º dia)

Mas como não significar se somos seres programados para isso? Se carregamos desde Copérnico a ciência e o pensamento cartesiano em nossas costas? Numa tentativa de traçar outros caminhos ou de experimentar o que poderia ser essa outra forma de leitura do material, voltamos à Sheldrake (2014) e seu conceito de campo mórfico e ressonância mórfica. Para acessar as imagens e os corpos das personagens, tentando um afastamento da racionalidade, da interpretação, ou de uma ideia de causa e efeito, precisávamos ativar nossos corpos também como portais para que as imagens se apresentassem como existências e não representação, nem objeto. Imagens como acontecimentos. O exercício era de olhar as imagens e sentir o que em nosso corpo acontecia a partir da ativação da imagem. Era também me deslocar do lugar de produtora das imagens, para o lugar de espectadora, o que me dava a oportunidade de cruzar olhares sobre cada imagem, num exercício de liberdade que me remete ao que diz Mondzain:

(...) cada espetáculo coloca em jogo a liberdade do espectador em função do lugar que lhe é atribuído face ao ecrã pelo cineasta ou videasta. Quanto mais este lugar for construído no respeito pelas distâncias, mais os espectadores estarão aptos a responder, por seu turno, com uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível. (MONDZAIN, 2009. p.40)

Fazer o exercício de deslocamento entre produtora de imagem e espectadora da mesma imagem, possibilita-me uma outra relação com essas imagens, não no sentido de saber ou entender o que os espectadores vão sentir ou pensar diante dela – porque isso já não me cabe – mas no sentido de perceber onde se coloca o invisível da imagem e como escapar ao espetáculo, respeitando dentro dela esse lugar que só cabe ao espectador e seu desejo de olhar. É assim que entendo o pensamento de Mondzain: respeitar a capacidade de leitura do espectador sobre as imagens é perceber que nela precisa existir um espaço de

livre pensar. A imagem não pode estar encerrada nela mesma, porque senão é espetáculo, captura sem deslocar, sem fazer pensar. A imagem precisa conter um espaço de movência, onde se situa o espectador e esse espaço é a fenda, a fresta, o que não está lá. Há algo do invisível da imagem, que não é da ordem da racionalidade, nem do palpável, mas da emoção. Do espanto que se sente no corpo ao olhar a imagem. É esse espanto que nos interessa na montagem de AGORA, no encontro com o material bruto e na seleção das partituras corporais. E o espanto acontece no corpo, mais do que na razão.

Começamos a entender, na ilha de montagem, que também ali havia um campo mórfico a ser respeitado, sentido e reverberado pelas imagens em nós. A sala de visionagem como experiência física, corpórea e não só mental. Para acessar o material bruto do filme, tendo em vista sua natureza corpórea, pareceu-nos, na montagem, que o único caminho seria o de nos associarmos a novos códigos de interação com o filme, porque ele mesmo, em seu cerne, em sua ideia primeira, já nos pedia isso. Aquele medo que eu sentia de me encontrar com as imagens do filme depois da intensidade vivida nas filmagens dissipou-se, quando senti que outra experiência era possível. Quando permiti esvaziar-me da experiência passada, para me entregar a uma outra experiência no presente: um novo espanto. E a partir desses espantos fomos entendendo quais partituras selecionar. Para cruzar esses espantos, de alguma maneira, decidimos escolher palavras que pudessem nomeá-los. Palavras como expressão de um espanto, uma emoção, que é bem diferente de palavras que nascem da razão. As palavras nos ajudaram a entender onde eu e Joana sentíamos parecido e onde nos afastávamos. Por exemplo: ao terminar a visionagem de Lucas dos Prazeres, escrevi no meu caderno “relógio”, “universo” e Joana escreveu “tempo”, entendemos que havia algo nele que nos remetia a um sentimento de “senhor dos tempos”.

O seu arco dramático remete-me à criação do universo, ao senhor do tempo. Luz e sombra são iguais para ele, e sua relação com o invisível é real. Ele pede licença para entrar e sair. Ele se faz canal para algo maior. Ele tem o domínio do tempo, respira na presença, faz-se corpo presente em absoluto. Durante toda a visionagem eu senti meu coração apertado, emocionado, e no final, quando ele olha direto pra câmera, vi os olhos ou a energia de Mãe lá, minha vó preta, minha mãe, a que me cuidou na infância e a que me alimentou também, a que morreu em meus braços. Chorei um choro profundo, misto de saudade e gratidão. Será por ela que faço esse filme? Parece que Lucas é um personagem bem central. Muito interessante perceber como a relação que estabelecemos nas filmagens se modifica na montagem. Novas percepções, novos encontros. (FERRAZ, Trecho do Diário de Visionagem, 3º dia)

Já na visionagem de Rosa Amorim, eu escrevi “beleza”, “força”, e Joana escreveu “superficial”.

Rosa é a personagem que nos colocou, eu e Joana, em trincheiras opostas. Enquanto que eu a achava muito potente e muito linda, de muita força; Joana vê representação e superficialidade.(...) Não acho que seja superficial como Joana sentiu, mas também reconheço que não é a potência que eu via. O que será? Parece que não há nem contradição, nem fissura, e por isso não há canal. Mas a representação é muito boa. (FERRAZ, Trecho do Diário de Visionagem, 2º dia)

Era entre as aproximações e os afastamentos das nossas sensações que iniciávamos qualquer tipo de conversa sobre cada personagem. No fundo eram conversas muito mais de ajuste de frequência entre nós do que qualquer tipo de verdade construída sobre as personagens. De fato, foram os espantos e aquilo que não conseguíamos verbalizar que conduziram as nossas escolhas centrais. Muitas vezes entendíamos que a divergência era melhor do que a convergência, porque indicava um grau de abertura maior, porque anunciava um ruído mais do que uma paz, e porque ali um espaço de movência do espectador parecia mais amplo. A seleção das partituras corporais era uma busca pela imagem como ponta de iceberg, com infinitos subterrâneos. Nem coisa, nem representação da coisa, um *entremeio*. Ou um vagalume. (DIDI-HUBERMAN, 2011).

## 4.2 O tear dos corpos

O segundo momento na montagem, se é que podemos falar desse processo em termos lineares, diz respeito à costura, ao entrelaçamento, ao tear dos corpos. Tão misterioso quanto refundar a relação com as imagens, depois da experiência da filmagem, é entender como vamos costurar essas imagens. Depois de selecionar as partituras corporais, chega a hora de construir a melodia, unir as notas e ver, com todos os sentidos – audição, olfato, visão, pele – o que surge. Aqui a noção de fenda narrativa se apresenta mais claramente. Porque é também na costura do filme como um todo, entre uma imagem e outra, que podemos abrir espaço para o invisível. Tanto em *Câmara de Espelhos* quanto em *AGORA*, tinha a sensação de que costurávamos um filme visível e outro invisível, quase como se ambos caminhassem em paralelo.

É algo que se passa na fronteira de uma imagem para a outra, que nem o verbo, nem o olhar são capazes de delinear. (...) E no jogo de esconde, mostra e esconde, a montagem vai se fazendo presente e criando um dialogo invisível com o espectador. Para que ele, mesmo sem se dar conta, possa acessar o núcleo central do indizível que encobre o filme. (COLLIER, XXVI Jornadas Clínicas EBP-RJ e ICP-RJ, 2019).

Então, havia 3 aspectos que nos norteavam no encontro com as imagens e os corpos: 1- a frequência de cada partitura e do todo; 2- a curva narrativa de cada personagem e do todo; e 3- os agoras. Para falar de frequência, a figura 35, que utilizo lá no começo dos textos sobre a filmagem (p.51), aquela que mostra cada personagem em sua caixa, mas todos flutuando, uns em volta dos outros, ajuda-nos outra vez. Na montagem essa ideia de que todas as caixas existem concomitantemente e em paralelo é fundamental. É essa imagem que nos ajuda a perceber que as frequências energéticas de cada partitura parecem circular entre as personagens, ora ligando uns, ora ligando outros; ora carregando a mesma frequência e levando adiante; ora rompendo totalmente com a frequência anterior, criando outro momento. Quando falo em frequência, me refiro a uma aura de energia que cada partitura/plano carrega, aura que não vemos, mas sentimos. Para que pudéssemos sentir com um pouco mais de clareza essas frequências, começamos a associar cada partitura a um elemento da natureza: água, terra, fogo e ar. Assim nos pareceu mais claro perceber quando seguir com a mesma frequência ou quando romper. Pensar os elementos era uma forma de nos conectar com outra ordem de pensamento, ordem que certamente se afasta de uma ideia mais cartesiana e ocidental de mundo. Então as perguntas que nos fazíamos eram mais do tipo “como é que Orun está na terra? Como sente o chão? Onde é que estão os elementos de fogo em Kildery? Onde é que está o fogo de cada um? A água de cada um? O choro?” Sem dúvida uma outra forma de lidar com a produção de conhecimento instaurado pela modernidade e sua Razão. Aqui somos levadas a pensar e sentir o mundo sob o olhar de epistemes outras, porque somos Brasil e não Europa, por somos constituídos e constituídas por outras experiências e histórias, por outras cosmologias.

Por certo, deve ser realizado um trabalho de deslocamento no interior do campo dos saberes constituídos e também de renovação. Porém, é igualmente necessário explorar as possibilidades oferecidas por outras formas de conhecimento que demonstraram suas qualidades operatórias num amplo horizonte temporal em diversos domínios da atividade humana: saberes terapêuticos, ambientais, competências técnicas, saberes sociais, históricos, psicológicos, econômicos, agrônômicos. Esses saberes asseguraram a sobrevivência, o crescimento e a perenidade das sociedades africanas. (SARR, 2019.p.112)

Sarr se refere à África, mas está claro que o pensamento serve ao Brasil. Por mais que a dissertação abrace alguns cânones do pensamento europeu, como Didi-Huberman, Agamben e Warburg, o filme, por ser outra coisa, permite-nos experimentar outras formas

de relação com o mundo, e, portanto, com as imagens e suas costuras. É na pele que a costura do filme vai-se tecendo. O mais bonito é que algumas vezes as imagens pareciam pedir suas sequências, e noutras vezes chamávamos quem o nosso corpo convocava e íamos sentindo o que acontecia no encontro. Havia uma preocupação muito grande em não transformar o filme numa frequência única, porque o mundo não é assim. Isso seria falso. A gente não sai à rua e está tudo na mesma frequência, a gente está o tempo todo tendo que se friccionar. Era importante quebrar com certa fluidez, porque a diversidade e a pluralidade de existências nos interessam. Então, por exemplo, no momento em que Sílvia grita um grito gutural em sua caixa, e cortamos para Kildery no que parece ser um parto, a frequência se mantém; mas quando Orun improvisa uma batalha exaustiva e cortamos para Livia limpando o ar, com seu nariz de palhaça, a frequência se quebra. Não há nenhuma intenção de causa e efeito, cada escolha é feita tendo em vista essa ideia de frequência, aquilo que sentimos no ar de cada caixa e cada corpo. Há momentos que essa caixa vai gritar e depois vai estar em silêncio absoluto e é isso que nos faz humanos. Então é sobre as quedas também, sobre poder criar quedas de frequência no filme, porque a natureza não é nem progressiva, nem necessariamente coerente. Entre a quebra e o fluxo, o que acontece é a transformação, quase como se cada personagem tomasse o “bastão” daquela que vem antes e o levasse para outro lugar, outro nível.

A segunda camada que para nós é bem importante diz respeito aos arcos de cada personagem. Cada pessoa que entrou na caixa desenhou em seu corpo o que estava sentindo ou vivendo e precisávamos respeitar esses caminhos. Então, de forma simbólica, era como se todas as personagens improvisassem ao mesmo tempo, mas escolhíamos em que momento entraríamos em cada uma delas. Como se abrísssemos e fechássemos uma porta que dá acesso a cada uma delas. Enquanto vemos uma personagem, a outra, lá no seu mundo, segue improvisando, e de repente nós voltamos para vê-la outra vez. Naquele momento da montagem só sabíamos que era importante respeitar os arcos individuais, mas ao final entendemos que fizemos um filme que constrói o que imaginamos ser um corpo coletivo, que respeita as individualidades. Há algo na trajetória desses corpos que está claramente associada ao tempo histórico que vivíamos, era como se todas as personagens atravessassem sentimentos muito parecidos, mas de formas completamente diferentes.

A terceira questão que nos mobiliza na montagem são os “agoras”, ou as pausas provocadas, de onde víamos escapar os gestos daquele momento. Pensar a pausa durante as filmagens e, depois, na montagem, foi bem importante, e eu e Joana conversamos muito sobre o que seriam esses gestos no filme.

(...) o “agora” - a pausa – racionalmente, era isso: essa emoção e esse gesto sem medialidade, memórias pra frente e pra trás. Aí durante as filmagens eu senti que aconteceram

duas coisas... e é isso que tu falas, há uns que são verdade e há outros que não são. De fato, havia momentos que eu me sentia tão dentro do corpo da pessoa que o ‘agora’ saía de um lugar que eu não comandava, que não era da minha razão, era como se eu dissesse “agora é possível parar” e tinha horas que não era possível parar. Mas tem outros que eu vou pra um lugar da racionalização que não era nem uma decupagem da partitura, mas era assim... quando o gesto aparecia ele me dizia algo da história que eu queria parar. E aí, pensando aqui, não é bom mesmo porque já é uma leitura minha daquele gesto... mas enfim... só pra te situar o que é esse ‘agora’ pra mim. (FERRAZ, Trechos das conversas durante a montagem.)

No caso dos “agoras” a montagem nos mostrou que precisávamos entender o que cada congelamento trazia. Tanto do ponto de vista do gesto, quanto do ponto de vista da personagem, quase como se cada agora pudesse ser visto como uma fotografia do gesto e da personagem naquele instante, mas sem ter que construir sentido algum, estando mais próxima de um vazio semântico. Cada “agora” como uma “imagem dialética”, como nos diz Benjamin (2006), constelação que sobrepõe camadas da história, numa fusão entre passado e presente. Benjamin defende uma leitura da história descontínua, não linear, não causal, como é próprio das historiografias oficiais. Para ele pensar a história a partir do conceito de imagens dialéticas seria a possibilidade de olhar para o passado sob a urgência do presente e sempre em saltos, como que refazendo uma outra história possível e, portanto, revolucionária. Agamben (2012) retoma esse conceito benjaminiano e nos explica que teoria benjaminiana não contempla nem essência nem objetos, mas imagens, e é importante que essas imagens se definam por meio de um movimento dialético que é colhido no ato de sua paralisação.

Não é que o passado lance sua luz sobre o presente, ou o presente sua luz no passado, mas a imagem é aquilo em que o que foi se une fulminantemente ao agora em uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética em uma situação de paralisação (Stillstand não indica simplesmente uma paralisação, mas um limiar entre a imobilidade e o movimento) (AGAMBEN, 2012, p.40)

Imagem paralisada, carregada de camadas, passado e presente sob a urgência do momento. O “agora” do filme não é um congelamento artificial, construído em ilha de edição, uma pausa na imagem. É a pausa real do próprio corpo em movimento, o limiar entre o movimento e a imobilidade, quando sentimos, quase imperceptivelmente, no olho que pisca, no suor que escorre, na respiração que não cessa, que o corpo está vivo. Pausa carregada

de tensões. Paramos os corpos para que pudéssemos ver e sentir o tempo atravessá-los e, quem sabe, com isso, dar a ver as camadas invisíveis dos gestos e das imagens.

Andrei Tarkovski, cineasta, em seu “Esculpir o tempo” (1998), pergunta-se quais os fatores determinantes do cinema, quais seus meios, imagens e potencial, em termos formais e espirituais, com que material trabalha o/a diretor/a? E ele mesmo vai responder: com o tempo. Relembrando aquele que é considerado o primeiro filme realizado no mundo, o *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat*, de Auguste Lumière, Tarkovski vai dizer “pela primeira vez na história das artes, na história da cultura, o homem descobria um modo de registrar uma impressão do tempo”. Conseguimos reproduzir em tela o tempo, repetindo e retornando, adiantando e retrocedendo, quantas vezes quiséssemos. Uma matriz do tempo real. “Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre)” (TARKOVSKI, 1998. p. 70,71). Mas como o cinema imprime o tempo? E o mesmo Tarkovski, mais uma vez, vai nos dizer que o cinema imprime o tempo através de um evento concreto, que pode ser um acontecimento, uma pessoa que se move, ou qualquer objeto, mesmo estático ou imóvel, desde que essa imobilidade exista no curso real do tempo. O instante “congelado” dos “agoras” no filme retomam, de certa forma, essa compreensão do tempo como matéria cinematográfica. Mas não só os “agoras”. O tempo de cada personagem, no decorrer de seu improviso, de sua entrega, também é matéria para o filme. De minha parte, enquanto diretora, há uma espera e uma conexão com o tempo que é de cada um/a, de cada corpo e de cada gesto. O tempo que atravessa a imagem acaba por refugiar-se num “fora-da-imagem”, (LISSOVSKI, 2003, p. 155) o que não quer dizer num fora do cinema, mas em seu extracampo.

E na medida em que o “agora” acontece, é a câmera-corpo que se move em direção ao gesto, aproximando-se do corpo que contém toda a energia. Os “agoras” são, enfim, o congelamento possível dos gestos naquele momento específico, deixando-se atravessar pelo tempo. De alguma maneira, na montagem entendo que os “agoras”, em alguns momentos fazem nascer o gesto de Agamben, mas o mais importante é entender que ali eu digo: “se esse é o gesto possível do agora, ficarei com ele por um tempo”. Se é de braços abertos, fico com a personagem em seus braços abertos; se é de língua para fora, fico com sua língua em mim; se é com olhos de bicho, olho pelos seus olhos. Porque a imagem, é, também um potente exercício de alteridade, quando não é tomada pelo espetáculo das visibilidades (MONDZAIN, 2017)

### 4.3 Imagem-gestópica

Mas o que é uma imagem? Antes de pensar a imagem como gesto, sinto que preciso dar alguns passos atrás, nessa que parece ser uma questão central desse trabalho, para

resgatar uma ontologia da imagem, ou fazer interrogações ao seu ser. Alloa nos diz que a ambivalência da imagem está, justamente, no fato de que ao olhar uma imagem ou vemos a representação de um objeto ou transformamos a própria imagem em objeto (2017, p. 7-9). Ou seja, segue Alloa, agora a partir de Deleuze: ou a imagem é substituta, que suplementa a ausência do original ou a imagem é pretendente, que tenta substituir o original, simulando o ser. (ALLOA, 2017, p.10). Ou, ainda, a partir de uma distinção platônica, a imagem poderia ser pensada ou como imagens-cópias (eikós) que a tudo representam, mas permanecem ainda separadas do representado; ou como imagens-simulacro (eídola), que se confundem com o que tentam representar.

Insistir sobre o fato de que a imagem que aparece é sempre menos que aquilo que ela torna visível, é insistir sobre sua autonomia irreduzível e sua materialidade insuperável; insistir sobre o fato de que aquilo que vemos em uma imagem é sempre mais que seu objeto físico, é concordar com uma legitimidade que vem de fora ao objeto ao qual fornecemos o sentido. Trata-se, portanto, de negar a eficácia das imagens ou, ao contrário, de defender sua função significativa, se está diante de uma busca pela univocidade das imagens, permitindo arranjá-las ou bem na ordem das coisas ou bem na ordem dos significantes.” (ALLOA, 2017, p.12)

Há algo nessa ambivalência que parece esvaziar qualquer possibilidade de potência da imagem. Ou visíveis ou lisíveis, e, portanto, inteligíveis, o que acaba por “encerrar muito rápido sua capacidade de provocar, de abrir um pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.10). Coisa ou representação da coisa, é no *entre* desse duplo agenciamento que parece estar o que mais me interessa pensar na imagem. De fato, é aqui, nesse momento da dissertação – depois de filmar, montar e qualificar o projeto de pesquisa – que começo a entender onde encontrar resposta a uma das questões centrais que me lançam nessa pesquisa. Interessa-me, cada vez mais, pensar sobre aquilo que parece escapar da imagem, aquilo que não está lá, acreditando que na ausência pode nascer algo novo, quem sabe até uma nova imagem, que também diz algo sobre as personagens do filme, mas sobretudo diz algo de quem assiste, dos espectadores sobre eles mesmos. Incompletude, lacunaridade, fissura, palavras que Didi-Huberman certamente usaria para pensar a imagem, e que me ajudam.

Em “Imagens apesar de tudo”, o filósofo discorre sobre as 4 fotografias retiradas pelos membros do *Sonderkommando* ao crematório V de Auschwitz, como tentativa desesperada de denunciar o que estava acontecendo nos campos de concentração nazista. É tentando reconstruir os riscos que correram aqueles que fizeram as fotos, através das imagens retiradas, que Didi-Huberman nos mostra não só a necessidade de olharmos e pesarmos essas imagens do horror, porque essa seria a resposta àqueles que tentaram



sumir com todas as evidências do que foi o holocausto, mas além disso, é impressionante perceber que o horror das 4 fotografias se apresenta mais pelo que não mostra do que pelo que mostra. É na lacunaridade, na incompletude das imagens que acessamos o horror daquele momento. Nas duas primeiras imagens, vê-se a cremação dos corpos através de uma janela, lugar de onde o fotógrafo claramente se esconde para fotografar. Nas duas outras imagens, desfocadas e num enquadramento claramente improvisado, vê-se o que parece ser um grupo de mulheres à caminho da câmara de gás. No livro, Didi-Huberman usa as fotografias, dentre outras coisas, para pensar a relação do historiador com a imagem, a imagem como documento, a violência da imagem. É também aqui que ele define o que chama “imagem-lacuna”:

A imagem-lacuna é imagem-vestígio e, ao mesmo tempo, imagem-desaparecimento. Fica qualquer coisa que não é a coisa, mas um resquício da sua semelhança (...) Não é nem a presença plena, nem a ausência absoluta. Não é nem a ressurreição nem a morte sem resto. É a morte enquanto produz restos. É um mundo onde proliferam lacunas, imagens singulares que, montadas umas com as outras, suscitarão uma legibilidade, um efeito de saber, do gênero daquele que Warburg denominava *Mnemosyne*, Benjamin *Passagens*, Bataille *Documentos*, e Godard, *História(s)*. (DIDI-HUBERMAN, 2012. p. 209/210)

Na contemporaneidade, a imagem, que só responde ao espetáculo, surge esvaziada justamente daquilo que lhe é fundacional: sua lacunaridade, suas fissuras. É preciso resgatá-la de seu esvaziamento, “interrogar o paradoxo da sua insignificância e dos seus poderes” (MONDZAIN, 2009. p. 11). Nesse caminho, Mondzain vai pensar a imagem sob dois aspectos: o da encarnação e o da incorporação. Encarnar é dar carne e não corpo à imagem, ou seja, deixá-la sem forma, sem órgãos, operando na ausência das coisas. Incorporar, na direção contrária, seria dar corpo à imagem, torná-la substância consumível de qualquer coisa real, quando o espectador se funde com a imagem desaparecendo naquele corpo com o que se identifica.

Na incorporação somos apenas um, na imagem encarnada constituem-se três instâncias indissociáveis: o visível, o invisível e o olhar que os coloca em relação. (MONDZAIN, 2009. p 26)

Aqui o olhar e o desejo de olhar são centrais no pensamento de Mondzain. Para ela é no encontro entre o olhar daqueles que produzem a imagem e o olhar daqueles que a olham, que a imagem se estabelece, sendo de responsabilidade do produtor de imagens pensar o lugar do espectador na imagem, deixando nela um espaço para que ele se movimente. “A imagem exige uma gestão nova e singular da palavra entre aqueles que

*cruzam os seus olhares na partilha das imagens*" (MONDZAIN, 2009.p. 36). A imagem não como um tribunal de depuração moral dos conteúdos, mas sim como exercício de liberdade do olhar. Pensar a imagem como lacuna, como fissura, como encarnação, como espaço de movência do espectador, respeitando as distâncias, seria, portanto, construir uma liberdade crítica no funcionamento emocional do visível. Confiar no espectador, abrir a imagem para que ele a preencha com seus fantasmas, seus sonhos, suas vivências, é ofertar e produzir liberdade. Essa é a imagem que me interessa não só em "Agora", mas daqui em diante. Se no início dessa pesquisa me perguntava do que uma imagem é capaz, hoje retomo a crença na imagem como encarnação, visível, invisível, lacunar, como espaço de fruição e encontro de olhares. Se há uma imagem a ser produzida há de ser dessa natureza. Mas seria essa uma natureza gestual? É possível pensar essa imagem como uma imagem gesto? Aquele de que nos fala Agamben?

Aby Warburg cunha o gesto "como cristal de memória histórica" (apud Agamben, 2008, p. 13-14). Para Warburg, uma pintura, por exemplo, deve ser vista como um filme e não de maneira estática, pois carrega em seus traços o gesto de um tempo e, portanto, sua memória. Gestos que evidenciam na imagem um movimento muito específico de cada figura representada.

Mesmo a Monalisa, mesmo As meninas podem ser vistas não como formas imóveis e eternas, mas como fragmentos de um gesto ou de fotogramas de um filme perdido, somente no qual readquiririam seu verdadeiro sentido. (AGAMBEN, 2008. p.12.)

Olhar para as imagens/gestos, como propõe Warburg, exige um deslizar pelo tempo, um percorrer constante, um flunar entre fragmentos de tempos. É necessário efetuar um deslocamento "do pensar, dos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos" (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 31). E para operar esses deslocamentos, é preciso "desmontar" o tempo cronológico, afastar-nos da linha de uma razão hegeliana, que sabe para onde está indo, onde quer chegar e o que vai fazer, para nos permitirmos errar o caminho e "perder, ou melhor, fingir que se está perdendo tempo. É agir de forma oblíqua, por impulso. É bifurcar de repente. Não adiar mais nada. Ir ao encontro das diferenças. É partir para o campo." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 37). Intensa sensação de que o presente se tece de passados e é nesse tear entre tempo, gesto e imagem, nesse flunar pelo campo, que cada corpo me lança. Volto a pensar em cada corpo, em cada gestopia, se sou capaz de ver nessas imagens os gestos de um tempo, com todas as suas fissuras e lacunaridades. Imagem gesto.

No dia seguinte, após as filmagens, fui à praia. Passei dois dias mergulhando entre mar e rio. Não lembro de ter me sentindo tão em paz nos últimos tempos. Corpo em estado

de gratidão. A água como ambiente de renascimento, mas também de limpeza. Era preciso fazer o corpo passar pela água antes de seguir adiante. Foram 13 personagens. 13 gestopias abrigando imagens que vinham de muitos outros lugares e tempos. Mexer com tudo isso é mexer com camadas de existência que nos escapam. Fazer um filme é, cada vez mais, para mim, um ato de amor e uma possibilidade de mudança, porque é um exercício de alteridade. Olhar o outro, seja uma pessoa, um lugar, um bicho, é devolver o olhar pra mim. No devir-outro me transformo a cada encontro. Nunca sei exatamente onde o processo vai me levar, nem como as personagens saem dele, ou como os espectadores são tocados por ele, mas sei que sou outra a cada passo. Ao final de cada improviso, eu abraçava os/as artistas, como agradecimento pela entrega, pela troca, pelo encontro. Há algo da experiência física que dificilmente seremos capazes de racionalizar ou até verbalizar, mas todas as personagens que passaram por dentro da caixa, saíram usando palavras que variavam entre “cura”, “renovação”, “coragem”, “renascimento”, como se o corpo tivesse desatado nós que a razão não desata. A emoção como gesto capaz de nos mover para outros lugares.

Uma emoção não seria uma e-moção, quer dizer, uma moção, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é portanto uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos”. (DIDI-HUBERMAN, 2016. p. 26.)

Emoção que no atravessa e faz nascer gestos que nem imaginamos. E é esse gesto vindo não sei de onde, gesto sem medialidade, que faz do corpo portal para algo do indizível. Gestos que foram interessando-me cada vez mais. Havia algo nos gestos que pareciam dizer o que as palavras não dizem, e em tempos em que as palavras perdem os sentidos, ou quando não nos fazemos entender pela oralidade; quando nos perdemos dos olhos uns dos outros e a capacidade de diálogo – sobretudo nas diferenças – torna-se inviável; ter o gesto e o corpo como instrumento de comunicação é como abrir a capacidade sensorial das pessoas para que elas descubram outros canais de interação. Mais do que isso, canais de presença. O corpo como único veículo para o agora, que é o tempo real e o tempo presente. Esse gesto, essa imagem encarnada, essa abertura para tempos outros que carregamos em nós é da ordem do transcendental. Como os budistas, que conseguem transcender quando ficam no agora, que limpam a cabeça do antes e do depois. O filme trabalha com essa conexão de transcendência, porque se a gente pede que esses corpos se conectem com o agora, estamos criando um espaço de transcendência. O filme como fissura, o agora como fissura no tempo, como possibilidade de conexão com todos os tempos, porque a personagem, através do corpo, está tão presente que o gesto se torna

atemporal, nasce sem medialidade. O corpo como uma pintura, uma imagem, como uma obra de arte, de onde vemos nascer o traço do artista e o traço de um tempo.

Warburg acreditava que de alguma maneira essas formas, esses gestos carregados de passionalidade mantinham-se para além dos instantes de aparição no mundo. A força criadora imprimiria de alguma maneira uma marca numa forma de subconsciente social – podemos aqui pensar de forma freudiana, já que esse é um dos referenciais de Warburg – que poderia ser acionado em outros momentos coletivos, em qualquer outro lugar do mundo, como se cada gesto, uma vez tendo passionalizado a vida, tornar-se-ia parte de um repertório imaginário das sociedades humanas. Um gesto aciona gestos anteriores, e por sua vez também torna-se uma força virtual que acionará gestos no futuro. (DUARTE, 2018. p.41)

Se no traço que o artista faz correr sobre a tela, vê-se o gesto de um tempo; se no traço que o artista faz correr sobre o corpo, ressoa o gesto que já aconteceu antes, em outros tempos e lugares, “AGORA” é essa tentativa de fazer do artista um corpo-passagem, atravessado por puro gesto, colocando-nos diante dos gestos que nos antecederam, para, quem sabe, enquanto cinema, ser o gesto do futuro, aquele que se levanta. Gesto que se transforma em imagem, imagem que se transforma em gesto. Não-medialidade, incompletude, descontinuidades, invisibilidades, lacunas. Para Warburg, o gesto seria um instante de aparição. Para Didi-Huberman, as imagens seriam lampejos, e não horizontes. Tanto gesto, quanto imagem, restos que sobrevivem ressoando através da história. Fósseis de um tempo. A imagem como um “fenômeno antropológico total” (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 40) que cristaliza e condensa uma cultura no momento de sua história. “Em suma, a imagem não devia ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade. Nem do saber próprio de uma época” (DIDI- HUBERMAN, 2013, p. 40).

Se penso no filme como fóssil de um tempo e como corpo único que faz nascer imagens carregadas de gestos, pergunto-me: seria possível pensar a imagem como uma gestopia? Um lugar onde habitariam gestos sem medialidade? Uma imagem-gestópica? Minha intuição diz que sim. Mas antes me parece que teremos de construir um repertório sensorial e conceitual capaz de dar conta de novas compreensões do mundo e das imagens do mundo. Repertório que não seja apenas da lógica da interpretação, mas da sensação, da interação, do espanto. Faz-se urgente acionar outros códigos de interação com o mundo, com as coisas e não coisas, com as gentes. Pensar a ideia de imagem-gestópica é essa tentativa de criar novos códigos de relação com a imagem, talvez um conceito sensorial. Se penso no invisível da imagem, penso que é por aí que lhe escapa a não medialidade do gesto, aquilo que quem a produz não controla e não intenciona. Uma imagem que se constroi no espectador, nesse espaço de movência de que nos fala Mondzain, onde o

espectador é livre para se mover e onde o gesto se faz agambianamente. A pergunta que se coloca agora, porque toda cartografia abre novas veredas, é: seria possível pensar o filme como corpo e, portanto, também com sua gestopia? Mas seria possível um filme sem medialidade? E o lugar da direção? Onde estaria? Algo me diz que está na intersecção entre os desejos de todes que fazem o filme. Ainda que ninguém possa me dizer “agora”, para que o gesto sem medialidade apareça, é como se o gesto estivesse no invisível de cada filme, naquela fissura de que nos fala Joana Collier. Há algo que me diz que é aí o lugar da gestopia de um filme. Lugar sem medialidade, onde a realizadora não entra e nem controla, onde não há mediação, porque livre. Mas isso não ousaria atestar agora.

## 5 CONCLUSÃO

### Um corpo coletivo que respeita as individualidades

Figura 70 – Foto da preparação com o elenco e equipe. Corpo coletivo.



Fonte: Chico Ludermir, para o AGORA.

Recuperada a crença na imagem, ainda diante do abismo que é o pensamento e a vida, mas agora em pleno voo, faço a última volta na espiral como quem retorna ao começo, mas de uma forma diferente. Penso no corpo vibrátil, de Rolnik (2006), penso na despossessão, de Butler (2017), penso na utopia de Sarr (2019), para fechar o que não se fecha, porque o pensamento está sempre em devir. Ao final da montagem, eu e Joana passamos dois dias fora da ilha de edição porque era preciso respirar, maturar as emoções, deixar assentar todo o processo, e no terceiro voltamos para assistir ao filme. De lá pra cá, sempre que assisto a ele sinto que se abrem novas leituras sobre meu corpo diante das personagens, mas lembro que ali, naquela que seria a última sessão só nossa, minha e de Joana, respirei fundo, sem acreditar que tínhamos conseguido. Se desde o começo da montagem carregamos o desejo de respeitar as individualidades, ao final sentimos que construímos “um corpo coletivo que respeita as individualidades”, e não seria esse um axioma capaz de nos fazer pensar sobre o próprio cinema? Ou, além, sobre o próprio mundo e sociedade? Não seria essa a nossa grande utopia? Percebermos cada corpo em sua caixa, com sua gestopia, seus tempos, suas histórias, suas potências e fragilidades, mas todas as caixinhas compondo uma imensa caixa, atravessada e constituída por todas as frequências e vibrações que somos? Penso em Drumond e seu poema tão popular: O homem; As viagens.

O homem, bicho da Terra tão pequeno  
 chateia-se na Terra  
 lugar de muita miséria e pouca diversão,  
 faz um foguete, uma cápsula, um módulo  
 toca para a Lua  
 desce cauteloso na Lua  
 pisa na Lua  
 planta bandeirola na Lua  
 experimenta a Lua  
 coloniza a Lua  
 civiliza a Lua  
 humaniza a Lua.

Lua humanizada: tão igual à Terra.  
 O homem chateia-se na Lua.  
 Vamos para Marte - ordena a suas máquinas.  
 Elas obedecem, o homem desce em Marte  
 pisa em Marte  
 experimenta  
 coloniza  
 civiliza  
 humaniza marte com engenho e arte.

Marte humanizado, que lugar quadrado.  
 Vamos a outra parte?  
 Claro - diz o engenho  
 sofisticado e dócil.  
 Vamos a Vênus.  
 O homem põe o pé em Vênus,  
 vê o visto - é isto?  
 idem  
 idem  
 idem.

O homem funde a cuca se não for a Júpiter  
 proclamar justiça junto com injustiça  
 repetir a fossa  
 repetir o inquieto  
 repetitório.

Outros planetas restam para outras colônias.  
 O espaço todo vira Terra-a-terra.  
 O homem chega ao sol ou dá uma volta  
 só para tiver?  
 Não-vê que ele inventa  
 roupa insiderável de viver no Sol.  
 Põe o pé e:  
 mas que chato é o sol, falso touro  
 espanhol domado.

Restam outros sistemas fora  
 do solar a col-  
 onizar.  
 Ao acabarem todos

só resta ao homem  
 (estará equipado?)  
 a difícilíssima dangerousíssima viagem  
 de si a si mesmo:  
 pôr o pé no chão  
 do seu coração  
 experimentar  
 colonizar  
 civilizar  
 humanizar  
 o homem  
 descobrindo em suas próprias inexploradas entranhas  
 a perene, insuspeitada alegria  
 de con-viver.  
 (DRUMOND DE ANDRADE, 1974. p.20-22)

E nessa “dangerossíssima” viagem para dentro de quem somos, de nossas caixas e gestopias, tendo como ponto de partida o encontro com o Outro, esse que diz de mim aquilo que sou, buscar a despossessão (BUTLER, 2017) para acionar o corpo vibrátil (ROLNIK, Suely. 2006). Se, como já nos disse Butler (2017), somos formados dentro de um conjunto de convenções sociais e só somos capazes de relatar a nós mesmos – ainda que de forma sempre incompleta – sob a interpelação do Outro, porque é esse Outro que vai me fazer escolher como falar, como me colocar, que escolhas vou fazer para falar de mim, penso: não estaria aí o lugar exato, então, da construção de novas subjetividades? No encontro e sob a interpelação do Outro, olhar para dentro e se ver fissura. Não estaria aí o lugar também para a construção de uma ética? Estar diante da diferença, transformar nossas subjetividades e construir uma nova ética do encontro?

Talvez seja ainda mais importante reconhecer que a ética requer que nos arrisquemos precisamente nos momentos de desconhecimento, quando aquilo que nos forma diverge do que está diante de nós, quando nossa disposição para nos desfazer em relação aos outros constitui nossa chance de nos tornarmos humanos. (BUTLER, 2017. p.171)

Uma busca pela “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro” (ROLNIK, 2006. P.03). Na verdade, ter a vulnerabilidade como condição para que o Outro deixe de ser “objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade” (ROLNIK, 2006. p.03). Aqui e agora, enquanto escrevo, sinto-me invadida por cada personagem, cada corpo e cada gesto que me atravessou tanto na filmagem como na montagem. Fecho os olhos e vejo os olhos de Lucas, a delicadeza de Joy, o grito de Silvinha, o parto de Kildery, o rodopio de Sophia, a respiração no ventre de Flávia, o bicho de Livinha, a pintura rasgada de Dante, o riso-choro de Cris, o choro de Branco, a dança de



Rosa, a luta de Orun. É com eles e por eles que me sinto outra. Mas não porque eles afirmam meus sistemas de predicados e crenças, justo o contrário, porque me desamparam, acionam-me uma posição de desposseção de mim e é justo aí que tenho alguma experiência de mim. O encontro realizando uma transformação da qual não há retorno. E o encontro acontece *entre* corpos, *entre* olhos, *entre* mãos e pés e toques. O encontro acontece nesse terceiro invisível, aquele que não sou eu nem o Outro, somos nós. É no *entre* que nasce o espaço das transformações. É no *entre* que está a potência e a fragilidade de quem somos. É no *entre* que está o escape, a fuga, do controle biopolítico. É no *entre* que vemos o que não se vê na imagem, sua lacuna. É no *entre* que o cinema e a arte podem existir como instrumento de produção de novos mundos. *Entre* realizadora e personagens; *entre* filme e espectador; *entre* visível e invisível; *entre* imagem e corpo.

Sueli Rolnik, em “Geopolítica da cafetinagem” (2006) nos explica que a neurociência aponta para uma dupla capacidade de nossos órgãos dos sentidos: cortical e subcortical. A primeira estaria ligada à ideia de percepção. Como apreendemos o mundo em suas formas, dando-lhes sentido a partir de representações que fazemos sobre elas. É a capacidade cortical dos sentidos que exige a separação sujeito-objeto, delimitando uma separação entre nós e a exterioridade. Já a segunda capacidade, chamada subcortical, estaria ligada à ideia de presença, que nos permitiria apreender o mundo em sua condição de campo de forças a nos afetar o corpo sob a forma de sensações. Nela, sujeito e objeto se dissolvem e, com isso, aquilo que nos separa do mundo. Para Rolnik, é a partir da capacidade subcortical dos nossos sentidos que o Outro se torna “presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”. A essa capacidade Sueli vai chamar “corpo vibrátil”. E aqui, depois de tudo o que já foi dito e vivido, não tem como eu não pensar num alinhamento de alguns conceitos centrais dessa pesquisa. Pensar no quanto o corpo vibrátil, em sua capacidade de sentir o mundo e o outro, coloca-nos nesse espaço compartilhado do encontro sob outros signos e, portanto, na possibilidade da desposseção. Pensar no quanto o corpo vibrátil, e sua capacidade de presença e sensação dos nossos sentidos, dialoga com o campo mórfico, de Sheldrake; acionando outras formas de sentirmos o mundo. Pensar, ainda, no quanto esse corpo vibrátil, acordado e consciente, seja o corpo necessário para construirmos outras epistemologias, bem como outras imagens e outro cinema. A arte como facilitadora para um despertar de toda a capacidade subcortical de nossos sentidos. Num caminho contrário à identificação quase hipnótica às visibilidades do espetáculo, pensar a imagem e sua gestopia como possibilidade de fundar novas formas de expressividade para as sensações e o encontro com o Outro.

Rolnik também nos diz que é o mal-estar da crise, que ao meu ver tanto pode ser a crise global que vivemos quanto a crise interna que se estabelece no encontro com a

alteridade, que desencadeia o trabalho do pensamento e da criação. É na crise que nossas vidas nos forçam a criar formas de expressão que sejam capazes de dar conta daquilo que pede passagem e nessa criação está a arte, produção de linguagem e de pensamento como “invenção de *possíveis*” (2006. p.02). No meu caso, o cinema como invenção de novos mundos, atuando e participando das mudanças que se operam na atualidade. A arte, por isso, tão perseguida por regimes totalitários e conservadores, como esse que vivemos atualmente no Brasil, cujo empenho é de não só desconsiderar as expressões do corpo vibrátil, mas desqualificá-las e humilhá-las. Quando penso no que me motivou a filmar o AGORA, quando penso nas personagens, todas artistas ativistas, quando penso nos gestos e imagens que nascem desse encontro, no dispositivo do filme acionando tantas camadas de pensamento sobre o mundo e o cinema, quando penso no campo mórfico que se forma aqui, em meu entorno, enquanto escrevo, compreendo em meu corpo o que nos diz Rolnik. A arte como contágio e transformação. Caminho real para a emancipação do pensamento e, mais do que isso, do corpo vibrátil que há em nós.

(...) é necessário construir territórios com base nas urgências indicadas pelas sensações – ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil. É em torno da expressão destes sinais e de sua reverberação nas subjetividades que respiram o mesmo ar do tempo que vão se abrindo *possíveis* na existência individual e coletiva. (ROLNIK, 2006. p. 10)

Se, como nos diz Sarr, “o futuro é esse lugar que ainda não existe, mas que se configura num espaço mental”, (2018. p.133) podemos adentrá-lo pelo pensamento e pelo imaginário, transformando-o em um objeto prospectivo, que nasce no agora. Se a imagem se abre em sua gestopia, criando um espaço de invisível e, também de prospecção no agora, podemos adentrá-la pela imaginação de outros mundos; e se o corpo, como espaço heterotópico e disforme, gasoso, livre do domínio do biopoder, é o espaço a ser conquistado agora, podemos pensar que nele, bem como no cinema, na literatura, na pintura, na arquitetura, estão as formas vindouras da vida social e individual. Sem esquecer que “toda verdadeira presença é, antes de mais nada, uma presença em si mesmo”. Pensar, portanto, “o corpo coletivo que respeita as individualidades” não como utopia romântica da harmonia, mas como utopia desconfortável da presença que vibra. Quem sabe, libertadora.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN**, Giorgio. Ninfas. Tradução: Renato Ambrosio. Editora Hedra: São Paulo. 2012.
- AGAMBEN**, Giorgio. Notas sobre o gesto. Artefilosofia, n.4, Ouro Preto, jan. 2008, p. 9-16.
- AGAMBEN**, Giorgio. Por uma ontologia e uma política do gesto. In: [www.chaodafeira.com](http://www.chaodafeira.com) Caderno de Leituras n.76, 2018.
- ALLOA**, Emmanuel (org). Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar in “Pensar a Imagem”. Autêntica Editora: Belo Horizonte. 2017
- AUMONT**, Jacques; **MARIE**, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BAIO**, Cesar. Performatividades - A presença e o gesto na estética audiovisual in XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 1/ Organizadores: Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro – São Paulo: Socine, 2012
- BEDIN DA COSTA**, Luciano. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do vol. 7, n.2, p. 66-77. Santa Maria: mai./ago.2014
- BENJAMIN**, Walter. Passagens. Organização: Willi Bolle. Colaboração: Olgária Chain Féres Matos. São Paulo/Belo Horizonte: Ed.UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BORGES**, Jorge Luis. O livro dos seres imaginários. Companhia das Letras: São Paulo, 2007.
- BUTLER**, Judith. Corpos em aliança e a política das ruas – notas para uma teoria performativa de assembléia. Tradução: Fernanda Siqueira Miguens. Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro. 2018.
- BUTLER**, Judith. Levante. In: DIDI-HUBERMAN, Levantes. Edições SESC: São Paulo. 2017.
- BUTLER**, Judith. Problemas de Gênero – Feminismo e Subversão da Identidade. Tradução: Renato Aguiar. 8ª edição. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro. 2015.
- BUTLER**, Judith. Relatar a si mesmo – crítica da violência ética. Tradução: Rogério Bettoni. 1ª edição, 3ª impressão. Autêntica Editora: Belo Horizonte. 2017.
- CAIXETA**, Rubens. **GUIMARÃES**, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. In “Ver e Poder”, COMOLLI, Jean-Louis. Editora UFMG: 2008
- COLLIER**, Joana. “Pensamentos de papel picado” in: Cinema de Montagem. Catálogo da Mostra “Cinema de Montagem”, Caixa Cultural: São Paulo e Rio de Janeiro, 2015
- DEBORD**, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Digitalização da edição em pdf originária em [www.geocities.com/projetoperiferia](http://www.geocities.com/projetoperiferia) 2003  
<https://www.marxists.org/portugues/debord/1967/11/sociedade.pdf>
- DELEUZE**, Gilles. A Imagem-Tempo. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Editora Brasiliense: São Paulo. 2005

**DELEUZE**, Gilles. **PARNET**, Claire. Diálogos. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro, Editora Escuta: São Paulo, 1998.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. *A imagem sobrevivente*: História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução: Vera Ribeiro. Contraponto: Rio de Janeiro, 2013.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. Que emoção! Que emoção! Tradução: Cecília Ciscato. Editora 34: São Paulo, 2016

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. Imagens, apesar de tudo. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. KKYM: Lisboa. 2012.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2011.

**DIDI-HUBERMAN**, Georges. Levantes. Edições SESC: São Paulo, 2017.

**DRUMOND DE ANDRADE**, Carlos. As impurezas do branco. 2ª edição. J.Olympio: Rio de Janeiro. 1974.

**DUARTE**, Eduardo. O gesto monumento. In: Revista Mídia e Cotidiano, Artigo Seção Temática. Volume 12, Número 3. Rio de Janeiro. 2018.

**FOULCAULT**, Michel. As Palavras e as Coisas. São Paulo: Martins Fontes. 2016.

**FOULCAULT**, Michel. A história da sexualidade 1: a vontade de saber. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Graal: Rio de Janeiro. 2013.

**FOULCAULT**, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. N-1 Edições: São Paulo, 2013.

**GUIMARÃES ROSA**, João. Grande Sertão Veredas. Nova fronteira: Rio de Janeiro, 2006.

**GUMBRECHT**, Hans Ulrich. Produção de Presença – o que o sentido não consegue transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Contraponto: Ed. PUC Rio. Rio de Janeiro, 2010.

**HARAWAY**, Donna. Em Feminist studies, vol 14, n.3. Saberes Localizados. Feminist Studies Inc,1988.

**JUNG**, Carl Gustav. O homem e seus símbolos. Tradução: Maria Lúcia Pinho. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2008.

**KRENAK**, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. Companhia das Letras: São Paulo. 2019.

**LISSOVSKI**, Mauricio. O tempo e a originalidade na fotografia moderna in “Tempo dos Tempos, DOCTORS, Márcio (ORG). Editora Zahar: Rio de Janeiro. 2003.

**MATURANA**, Humberto. **VARELA**, Francisco. A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana. Palas Athena: São Paulo, 2018.

**MBEMBE**, Achille. Poder Brutal, Resistência Visceral in “Série Pandemia”. N-1 Edições: São Paulo, 2019.

**MIGLIORIN**, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. Narrativas midiáticas contemporâneas. Livro da XIV Compôs: Porto Alegre. 2005.

**MONDZAIN**, José-Marie. A imagem pode matar? Tradução: Suzana Mouzinho. Nova Vega Editora: Lisboa. 2ª edição. 2017

**PELBART**, Peter Pal. Estamos em Guerra. In “Série Pandemia”. N-1 Edições: São Paulo, 2018.

**RIBEIRO**, Djamilia. O que é Lugar de Fala? Letramento: Justificando: Belo Horizonte. 2017.

**ROLNIK**, Suely. Geopolítica da Cafetinagem. Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUC: São Paulo. 2006

<https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

**SARR**, Felwine. Afrotopia. Tradução: Sebastião Nascimento. N-1 Edições: São Paulo. 2019.

**SCOTT**, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação e Realidade*. v. 20, n. 2, 1995.

**SHELDRAKE**, Rupert. Ciência sem Dogmas. A nova revolução científica e o fim do paradigma materialista. Trad. Mirtes Frange de Oliveira Pinheiro. Editora Cultrix: São Paulo, 2014.

**SPIVAK**, Gayatrí Ghakravort. Pode o subalterno falar? Tradução: André Pereira Feitosa, Marcos Pereira Feitosa e Sandra Goulart de Almeida. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2010.

**TARKOVSKI**, Andrei. Esculpir o tempo. Livraria Martins Fontes Editora Ltda: São Paulo, 2ª edição. 1998,

**UNO**, Kuniichi. Hijikata Tatsumi – pensar um corpo esgotado. Tradução: Christine Greiner e Ernesto Filho. N-1 Edições: São Paulo. 2018.

**WARBURG**, Aby. Histórias de Fantasma para gente grande. Trad. Lenin Bicudo Barbara. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.