

O artigo é assinado pelo
Fórum Nicarágua
(forumnicaragua@gmail.com),
da Universidade Federal
Fluminense (UFF).

Compõe o Fórum nesse artigo:

Cezar Migliorin
UFF
Niterói, RJ, Brasil

Douglas Resende
UFF
Niterói, RJ, Brasil

Viviane Cid
UFF
Niterói, RJ, Brasil

Arthur Medrado
UFF
Niterói, RJ, Brasil

CINEMA DE GRUPO, NOTAS DE UMA PRÁTICA ENTRE EDUCAÇÃO E CUIDADO

CINE EN GRUPO, APUNTES DE UNA PRÁCTICA ENTRE EDUCACIÓN Y CUIDADO

RESUMO

O artigo mapeia as principais características do que temos chamado de *cinema de grupo*, uma experiência de criação de sons e imagens inseparável dos processos subjetivos dos envolvidos. Trabalhamos as questões conceituais e metodológicas que têm atravessado nossas práticas e pesquisas ao longo dos últimos anos em grupos com estudantes, professores e público em geral. Refletimos sobre o cinema de grupo e suas interfaces com a educação e, sobretudo, as práticas de cuidado. Apontamos ainda para os processos formativos e os desafios colocados para a formação de trabalhadores que atuem com esse tipo de prática.

Palavras-chave: cinema de grupo; educação; cuidado; pedagogia do dispositivo.

RESUMEN

El artículo mapea las principales características de lo que hemos llamado cine de grupo, una experiencia de creación de sonidos y imágenes inseparables de los procesos subjetivos de los involucrados. Trabajamos las cuestiones conceptuales y metodológicas que han atravesado nuestras prácticas e investigaciones durante los últimos años en grupos con estudiantes, docentes y público en general. Reflexionamos sobre el cine de grupo y sus interfaces con la educación y, sobre todo, las prácticas de cuidado. También señalamos los procesos de formación y los desafíos que se plantean a la formación de los trabajadores que actúan con este tipo de práctica.

Palabras Clave: cine de grupo; educación; cuidado; pedagogía del dispositivo

Recebido: 13/10/2020 / Aprovado: 04/12/2020

Como citar: MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 149-164, mai./ago. 2020.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

INTRODUÇÃO

“Quando alguma coisa acontece isto prova que alguma coisa acontece.”
“As coisas importantes nunca acontecem onde esperamos.”
Guattari

Em um coletivo de produção na universidade, em uma companhia teatral ou cinematográfica, a criação se faz, ou pode se fazer, em grupo. Nos últimos anos, a partir de um laboratório^[1] de pesquisa e extensão na UFF, desenvolvemos diversas ações e práticas que, mais que fazer em grupo, se tornou um *cinema de grupo*. Nesses grupos, a atividade de criação está voltada menos para um fim, para um filme, do que para a mediação de um processo coletivo que permite a um grupo estabelecer relações e existir de uma maneira singular.

Este ensaio é sobre o funcionamento desse cinema de grupo, seus métodos, os desafios de formar trabalhadores que possam desenvolver essas práticas e sobre as apostas ligadas à criação – sobretudo aquelas que afetam os processos subjetivos individuais e coletivos. O que trazemos agora tem um caráter provisório, trata-se de compartilhar formulações e dificuldades sobre essa prática de criação com o cinema entre educação e cuidado.

1. CINEMAR

Começamos por dizer que um cinema de grupo pode ser feito por todos. Trata-se de uma aproximação com elementos do cinema que todos conhecem. O cinema desloca. O cinema capta imagens e sons e os tira de um lugar para levar a outro. Uma pessoa filma sua avó ou sua rua e leva para outras pessoas verem. O cinema monta. Aproxima imagens e sons que estavam separados. Produz continuidades, descontinuidades e sentidos ao aproximar as imagens. Um olhar de uma pessoa encontra um muro ou o mar. O cinema enquadra. Escolhe o que deve ser visto e o que não deve ser visto, o que está longe ou perto.

Deslocar, montar, enquadrar são gestos cinematográficos que todos conhecem e experimentam no cotidiano, mesmo sem saber dizer o que é montagem ou apontar o nome de um plano. São também formas de vermos e apreendermos o mundo, maneiras de compartilharmos o que nos afeta, formas de elaborarmos pensamentos entre nós e com as coisas. O cinema é *cinemar*,² um verbo. Imaginemos então que a experiência do cinema pode não apenas nos dizer *sobre* mim ou o

¹ Laboratório Kumã de Experimentação e Pesquisa em Imagem e som.

² Há mais de um ano mantemos um *cinema de grupo* com esse nome – Cinemar – na Casa Jangada, espaço clínico de saúde mental em Botafogo, Rio de Janeiro.

mundo mas possa ser, ela mesma, criação de mundo. E, no limite, uma experiência que pode não apenas nos dizer como fazer ou ver imagens, ouvir e criar sons, mas provocar uma intensificação nas formas de ver e ouvir, narrar e pensar, em suma, uma experiência que possa afetar e ser afetada pelas coisas do mundo.

Quando propomos um cinema de grupo, gostaríamos de manter essa possibilidade do cinema como um laboratório em que é possível experimentar formas de apreender e transformar o mundo. Não é isso uma imagem? Algo que recebe o mundo que chega na câmera e que, no mesmo gesto e no mesmo momento, já cria com o que recebe.

Ter o cinema como um laboratório perceptivo, como um gesto de criação que ultrapassa as próprias imagens nos parece ser uma possibilidade do desejo pelo cinema. Um desejo compartilhável entre o mais experiente dos profissionais da área e o mais ingênuo dos espectadores. Fazemos assim uma aposta no cinema ao afirmar que suas técnicas mais básicas pertencem a todos, assentam um comum e permitem em um grupo uma heterogeneidade compartilhável de saberes e experiências.

No caso do laboratório, nossos trabalhos têm acontecido sobretudo com estudantes de graduação e professores de todos os seguimentos da educação básica, mas foi a partir da percepção de que o grupo ganhava força e consistência na intensificação da heterogeneidade de seus participantes que nos últimos tempos abrimos grupos com pessoas de diversas áreas, sem formação específica e com as idades mais variadas. As reflexões que aqui trazemos são sobre essa experiência de *cinema de grupo*.

2. DISPOSITIVO

Fazemos uma chamada em que anunciamos um cinema de grupo, às vezes direcionada apenas para professores, às vezes aberta a qualquer pessoa. Quando entramos em quarentena, por conta da pandemia 2020, fizemos uma dessas chamadas para professores com interesse em cinema e educação. Também durante a pandemia fizemos uma nova chamada com o nome *Cinema e práticas de cuidado*, com encontros por videoconferência. Normalmente recebemos muito mais inscritos do que podemos acolher³ e somos obrigados a fazer uma seleção. Na montagem dos grupos privilegiamos a diversidade e a heterogeneidade, garantindo que o grupo não será, desde o início, marcado por um recorte identitário e que terá pessoas com múltiplas relações com o cinema. Ao mesmo tempo que é um espaço de criação e experimentação, temos entendido que o grupo é também

³ Na chamada acima para professores, foram 190 inscritos em 3 dias. Com essa grande procura conseguimos formar três grupos chamando 25 pessoas em cada grupo. Cada grupo é coordenado por duas pessoas, um mestre ou doutorando e um estudante de graduação, normalmente da licenciatura de Cinema. Nos três grupos, o primeiro encontro teve em média 50% do número de pessoas chamadas.

um ambiente de formação para coordenadores de novos grupos. Para esse perfil é interessante que a pessoa tenha alguma trajetória na educação, nas artes ou na clínica.

Os encontros são semanais e duram duas horas e meia. Caso o grupo esteja muito animado, com coisas fortes sendo ditas e feitas, esse tempo não varia. A duração é um dispositivo. Quando tivemos que migrar os trabalhos para o modo *online*, passamos a trabalhar com encontros de uma hora e meia. No primeiro encontro falamos o mínimo sobre a institucionalidade que nos conecta ali, no caso, a UFF e o Laboratório Kumã, e partimos para alguma produção de imagem e som. Algo simples como um Minuto Lumière feito na rua ou na própria casa se estamos em videoconferência ou, três fotos na horizontal tendo as cores como centro de interesse do olhar, ou algum outro dispositivo. Iniciamos o processo sem ter como objetivo qualquer saber técnico cinematográfico ou os caminhos pedagógicos que guiam o cinema de grupo, mas partindo diretamente para a experiências.

É muito comum que nos três primeiros encontros o grupo se reduza, por isso guardamos uma lista de pessoas que podem ser chamadas com a eventual desistência de alguns. Para os organizadores, há uma angústia nessas desistências e no eventual enfraquecimento dos engajamentos. Vai haver grupo? É a pergunta que nos fazemos com frequência. Essa pergunta, entretanto, pode durar muito tempo. Temos experiências de grupos que depois de um ano ainda mantinham a fragilidade, uma certa incerteza se todos iriam, se mergulhariam no que estava sendo proposto, se estaríamos em número suficiente para mantermos a existência do grupo. Em resumo, diríamos que o grupo, como o temos entendido, é frágil e pouco previsível. Não estamos ali para efetivar um projeto, para receber uma nota ou um saber, mas para participar de um processo criativo, individual e coletivo, que pelo cinema nos toca como forma de cuidado consigo e com o mundo. Cinema que cuida de um grupo na medida em que nos cuidamos mutuamente.

Desde o primeiro momento partimos para trabalhos com os preceitos básicos do que chamamos uma *pedagogia do dispositivo*:⁴ 1) Trabalhar com os gestos mínimos do cinema sem a necessidade de uma “cultura cinematográfica” - um dispositivo 2) ver juntos o que foi produzido por quem participa sem identificar quem fez cada imagem, 3) partir das imagens e dos sons e não do texto, 4) fazer do cinema um artifício relacional com o outro, com a cidade ou com a própria tecnologia, em diálogo com toda uma tradição do documentário, 5) filmar sem temas, mas com desafios formais e de relação, 6) estar aberto ao acaso.

⁴ Forum Nicarágua. **A pedagogia do dispositivo**. Revista Devires – UFMG v.15, n.1 (jan.jun 2018).

3. JUNTOS

Nessa pedagogia, os dispositivos operam num primeiro momento como mobilizadores para a criação das imagens e sons, estabelecendo linhas comuns a partir das quais cada um irá produzir um pequeno objeto audiovisual. Ao mesmo tempo que garante uma grande abertura para que cada realização seja radicalmente diferente. Pelo dispositivo instaura-se um certo modo de o grupo estar junto entre uma semana e outra. E, também, um modo das imagens dos participantes entrarem em relação, uma vez que todos trabalham com o mesmo dispositivo. Como todos estão criando com as mesmas restrições, isso produz conexões fortes e inesperadas, a ponto de por vezes acreditarmos haver um cuidadoso investimento de montagem que organiza a sequência dos trabalhos exibidos, quando, na realidade, são as próprias linhas comuns do dispositivo operando e criando, por si mesmas. Desse modo, ao dotar as imagens de uma “força conectiva”, o dispositivo opera não apenas no momento da criação, mas também depois, nos modos de ver juntos.

Nesse processo, o retorno das imagens ao grupo é um momento fundamental para essa experiência coletiva. Em geral, vemos blocos de três ou quatro planos e voltamos para conversar sobre eles. Mas temos desenvolvido também dispositivos especificamente para esse momento do ver/ouvir juntos as imagens e sons criados. Como receber e experimentar de um modo compartilhado essas imagens e sons? Nos encontros online, essa pergunta parece ser ainda mais necessária, dado o risco maior de dispersão. Assim, no caso de um dispositivo sonoro, por exemplo, propomos, no lugar da tradicional conversa, uma breve e livre escrita em que cada um expressa percepções, sensações e imagens ao escutar as criações do grupo, o que pode se desdobrar em mais materiais para novas criações. Para esses textos normalmente temos um dispositivo: escrever na terceira pessoa sem adjetivos, por exemplo. No grupo, o lugar do espectador é, mais do que nunca, evidenciado como um trabalho ativo de criação.

O dispositivo é um tensor de multiplicidade e um espaço comum onde cada presença individual tem a liberdade de expressar suas singularidades ao mesmo tempo em que deve se manter situada nos limites formais acordados coletivamente. Essa pedagogia é também um modo de ver que é, ao mesmo tempo, um modo de ser visto – pois “ver juntos é vermos uns aos outros e não olhar todo mundo para a mesma coisa”, parafraseando aqui Comolli, num pequeno texto chamado *Notas sobre o estar juntos* (2012, p. 174). Assim, as imagens que cada um endereça ao grupo passam a ser do grupo, onde são reapropriadas, montadas, colocadas em relação com outras, num movimento do individual ao coletivo, do singular ao plural.

O modo de ver juntos as imagens e sons que chegam ao grupo sem estarem identificados a um indivíduo cria um distanciamento no qual essa pessoa pode, de certa maneira, se ver fora de si

mesma, podendo inclusive fazer comentários sobre a própria criação como uma produção coletiva, descolada de um eu. A não revelação da autoria altera a experiência de ser visto por outros, encorajando, principalmente no início do grupo, um arriscar-se na sua própria criação uma vez que suaviza o condicionamento entre o fazer e a expectativa de recepção do gesto de criação. Como não identificamos quem criou o quê, não aparecem os comentários do tipo: minha câmera não estava boa, tive que fazer na última hora, não era assim que eu queria, etc. O processo é parte de uma fabulação feita pelo próprio grupo, um processo que pode ser inventado e aderido pelas pessoas que fizeram as imagens. Nada como ter amigos para ajudar na invenção de uma história para si. Essa liberação da pessoa causa um deslocamento na conversa que permite uma liberdade e uma circulação da palavra sensivelmente maiores se comparamos com as experiências em que o peso da autoria recai sobre o sujeito. Assim, nesse modo de ver juntos, guardamos distância da tendência personológica com que geralmente lidamos com a criação, em que a pessoa se vê levada a defender suas escolhas e a comparar resultados, e nos mantemos, ao contrário, numa lógica processual, onde quem cria não deve explicações.

4. FORA

Se estar no mundo é estar em uma rede de interações, em uma experiência com uma multiplicidade de sujeitos, máquinas, poderes, o grupo aparece como intensificador e mediador dessas redes. Por um lado, o grupo heterogêneo é atravessado por um processo criativo que permite que essas interações encontrem agentes e afetos que não estão no cotidiano, que estão fora dos enquadramentos em que os indivíduos desenham suas vidas. Esses novos encontros que cada participante faz, com outros sujeitos e com as coisas do mundo, são mediados pelo próprio grupo: o participante está diante do novo, dos processos criativos e subjetivos, mas não está sozinho. O grupo aparece como um território que permite que o estranho do outro, ou de si mesmo, possa ser acolhido, que as diferenças que aparecem nas falas, gestos, imagens, possam nos afetar sem que tenhamos que nos esquivar, fantasiando que o desconhecido nos desmontará. Sem o território, o outro pode ser uma ameaça.

Os encontros são mediados pelos próprios processos criativos. No grupo, o que nos chega de novo já chega pelo cinema, pelas imagens: a relação dos indivíduos com essas novas interações com sujeitos, estéticas, afetos, palavras não chegam como uma relação dicotômica entre duas pessoas, mas triangulada com um objeto – uma foto, uma experiência sonora – que aponta para um *fora do eu*, um fora do próprio grupo. As imagens e sons que chegam ao grupo são ao mesmo tempo objetos conectores – agem criando laços – e exterioridades – mantém a conexão do grupo com o fora. Os

encontros são assim mediados por um objeto que já não pertence nem representa ninguém, mas, ao mesmo tempo, é parte de todos.

O grupo opera assim como um espaço que acolhe movimentos de diferenciação em relação ao outro. Tal movimento precisa ser entendido como um dos modos como os processos de singularização se dão. Ou seja, uma das maneiras como o sujeito consegue construir para si um mundo seu, não ordenado por uma dívida em relação ao mundo do outro, das normas de sucesso e das significações dominantes. No grupo, esse movimento pode se fazer em um processo inseparável de percepção e diferenciação em relação ao outro. Tal movimento afeta o sujeito uma vez que ele percebe o que o diferencia do outro ao mesmo tempo que é afetado por essa diferença. Esse processo não guarda nenhuma relação com uma diferenciação de traços preconceituosos que, ao perceber a diferença reforça o eu e nega o outro. Em outras palavras, trata-se de criar um território para que o que não sou eu possa ser ao mesmo tempo distante – posto que é muito diferente de mim – e próximo, uma vez que me afeta e com essa diferença me diferencio e crio.

Trata-se de uma questão, ao mesmo tempo estética e política, que nos é aqui cara: a diferença não é representável. Não buscamos nas imagens produzidas no grupo um *reconhecimento*, o que nos levaria a redundar em figuras do Mesmo, mas sim o que é estranho, o heterogêneo, uma alteridade radical onde o Eu não se reconheça, mas que se relance em um processo, subjetivo e coletivo, de invenção de si.

O grupo não é um organismo, mas uma máquina furadeira, que abre buracos nos sistemas de significação petrificados, uma flecha que velozmente é atirada para fora podendo encontrar um alvo invisível. Assim, os participantes de um grupo não são como órgãos de um corpo, mas partes móveis, não funcionalizadas, entre as quais o grupo se faz. O grupo não é formado por partes, mas por processos subjetivos e criativos que estão entre seus membros e em conexão com um fora indomável.

Nesse relançar contínuo da criação de si e das imagens, o grupo tem papel importante. É ele que com frequência dá notícias de algo que se passa na imagem, ou na relação de quem a fez com o mundo e com seus próprios processos criativos. É o grupo que fala das opções feitas em um plano, das conexões feitas em uma montagem ou do tipo de atenção que se faz no ritmo de um gesto, palavra ou movimento de câmera. Ao acolher processos de singularização, estranhos à uma normatividade, o grupo pode justamente devolver a presença de um gesto criador. É parte de nosso método devolver

ao grupo, depois de cada encontro, um breve texto em que nos esforçamos em explicitar o que foi criado nas imagens e nas escutas dessas imagens.⁵

5. ESTRONDO

A dimensão estética da criação pode ser pensada em três sentidos: 1) trata-se de fazer opções com os meios do cinema que podem ser vistas em suas escolhas formais; 2) trata-se de pensar os encontros filmados, gravados e as relações sensíveis que se dão na imagem, e, 3) trata-se de pensar os efeitos sensíveis de estar na criação com o cinema naquele que participa do grupo. Falamos então em três sentidos da estética: na forma do filme, nos encontros que se dão na imagem, na afetação de quem filma.

Pensar o sensível significa assim criação, relação e afetação. Nesse sentido, além das opções que um autor faz quando cria, a investigação estética implica uma alteridade, uma força, um modo de estar no mundo que afeta, que fura a unidade do eu. A obra de arte capta forças, diria Gilles Deleuze. (2007). O oposto disso seria um pensamento moral, o sujeito atravessado por modos de ser inabaláveis pelas semióticas diversas que o atravessam. O sujeito moral buscará uma intensa proteção de qualquer signo, experiência, relação, que coloque em jogo seu mundo. O sujeito moral precisa estar constantemente inventando formas de alienação, de não afetação. Precisa agarrar-se às máquinas binárias, como diriam Deleuze e Guattari, operações que não deixam passar nada entre um e outro – homem ou mulher, rico e pobre. O homem moral vai assim condenar as artes e tudo aquilo que pode desestabilizar a unidade de seu mundo. A esquivia ao sensível traduz-se no cotidiano por um afastamento de tudo que pode furar a ordem discursiva ou estética de um indivíduo, grupo ou instituição. Esse ponto merece ser enfatizado. A possibilidade de uma abertura à não-redundância semiótica, ou, em outras palavras, a abertura para uma afetação vinda de fora, é parte de uma ética que atravessa indivíduos, grupos, instituições, estado.

Ainda, se a criação é atravessada por um saber inconsciente, por intuições e poderes que ganham atualidade nas formas – um enquadramento, uma pergunta em um documentário, um corte – o lugar do criador é o de estar à altura desse saber, à altura do que aparece em um processo de criação. Como um lapso, que nos constrange por trazer à superfície movimentos vindos de outros mundos, o processo criativo implica na possibilidade de acolher esse movimento excêntrico ao eu estabelecido. Por isso, o artista é sempre sem vergonha, ele permite e se coloca à altura do que pode lhe constranger perante ao instituído. O artista acolhe o que não pede autorização para estar ali. Forças que já são o

⁵ Todos os textos produzidos nos últimos anos em cada um dos grupos se encontram nos arquivos do Lab. Kumã, bem como as imagens produzidas nos mais diversos grupos.

embaralhamento extra-pessoal que encontra brechas nas durezas do eu para deixar seus sons e suas marcas. Um estrondo vindo não sei de onde pode ser só um barulho e passar ou mesmo ser escondido. Mas, no processo criativo, o estrondo será acolhido. Tal acolhimento não se faz sem uma leitura, sem uma montagem com outros saberes. Não chega ao grupo para extrair dele uma verdade, apesar dele ser verdadeiro, mas para colocá-lo em relação. Não é esse o gesto do artista? Acolher e transformar? Aceitar o estrondo no que ele pode ter de mais estranho?

Da mesma forma que acolhemos um sonho e o levamos para uma conversa ou uma sessão de análise, o grupo pode acolher – e não decifrar ou interpretar – o que aparece na criação. Esse acolhimento torna o grupo responsável pelos desvios da criação, uma vez que, sobretudo no início do seu processo de constituição, aquilo que vemos de criação do grupo é visto anonimamente. Sem que possamos atrelar o que foi criado a um sujeito uno criador.

Esse acolhimento do estranho encontra espaço no grupo. Lembremos que uma das dimensões do grupo é constituir-se como território em relação e descontinuidade com as forças dominantes da sociedade. Essa continuidade/descontinuidade com a realidade é uma árdua modulação que o grupo faz, com frequência com o auxílio daquele que está de saída – o coordenador.⁶

6. COORDENAR

Quem está na coordenação de um grupo? Quem sabe mais sobre cinema? Quem conhece o universo da clínica, da educação? Quem propõe? Quem lidera? Se a formação de um grupo aposta em uma horizontalidade de relações e uma conexão com o fora que mantém o grupo aberto, como pensar a coordenação sem fechar o grupo sobre ela e sem verticalizar as relações? Como sustentar o lugar de coordenação, ao mesmo tempo mantendo-o vazio?

Coordenar um grupo é um trabalho sobre si. Um trabalho de escuta, intervenções e propostas que buscam manter uma circulação das falas e das criações, bem como a abertura para tudo que não pertence ao grupo. Abertura que se faz, justamente, pela criação com o cinema. Clínica e pedagogia não param de se cruzar. Coordenar é apontar para um rasgo no grupo, uma abertura que acolhe novos sujeitos e processos subjetivos ímpares. Essa abertura pode se fazer se o grupo perde qualquer centralidade que hierarquize as relações. Se o grupo vira uma oficina de fotografia em que se sabe o que é a “boa fotografia”, facilmente faremos com que esse julgamento, mesmo que não seja da

⁶ Vale lembrarmos aqui de experimentações como os grupos de Wilfred Bion, depois da Segunda Guerra. Nos grupos terapêuticos o lugar da liderança deveria estar vazio e o grupo se confronta com a sua própria fragilidade e possibilidade de dissolução. Esse vazio, entretanto, não significa que nada deve ser feito para que o grupo exista. Não ocupado por um sujeito, o lugar da liderança permanece existente, mas instável. Fora isso, mesmo sem um líder, há uma relação institucional que permanece, no nosso caso, uma universidade pública, um curso de cinema, uma tradição do cinema com a criação, etc.

coordenação, passe a organizar e hierarquizar as relações. À coordenação cabe então o papel de dar uma rasteira nas avaliações que encontram uma fixidez. Para isso, a variação de dispositivos e o anonimato na apresentação dos dispositivos são ótimos aliados.

A coordenação cava um buraco no saber e nas formas de julgamento do grupo. Tem o papel de perturbar os saberes, antes de ser um detentor de um saber. Ela não está ali para explicar, mas para garantir esse rasgo e conexão com o fora. O coordenador, esse estranho líder que não lidera, que está de saída, que perturba a ideia do grupo como unidade e garante sua incompletude; não por que ao grupo falte algo, mas porque o excesso criativo e desejante do grupo o conecta incessantemente com o que não é grupo, com o vizinho filmado, com a página de livro lida, com o som de um filme experimental da Carolee Schneemann. O contrário do mestre que ao centralizar se coloca como o saber sem fora, o grupo refaz-se constantemente na abertura que o cinema provoca. Nesse sentido, a escuta que o grupo faz de si, idealmente, não compara o que se passa com o que supostamente deveria se passar, mas é uma escuta em que o próprio grupo constituirá um saber sobre si, sobre sua forma de estar junto, de criar dispositivos, de permitir o afloramento das singularidades individuais. Para essa escuta sem saber, por vezes, a coordenação ignorante é fundamental.

Isso significa que a coordenação se apaga? Que seus saberes não interessam? Não, o problema central é a forma como o saber do mestre apaga os outros saberes e não os saberes e experiências que constituem a coordenação. Quando estabelecemos que para o grupo é importante uma relação de horizontalidade entre os participantes, a figura da coordenação pode parecer um contrassenso. Entretanto, só seria um contrassenso se o grupo não estivesse submetido ou tensionado por forças e poderes da realidade, o que é um engano: o grupo não está isolado do mundo e de suas significações dominantes. Em nossa experiência em cinemas de grupo, quando não é criado um dispositivo ou quando a coordenação não faz o papel de garantir essa conexão com o fora, os clichês narrativos, as competições e os recentramentos no eu acontecem com imensa velocidade. Todo um ímpeto de performance individual – operadora do par narcísico-paranóico – entra em ação. O grupo não está separado do mundo, da sociedade e suas contradições – ele é antes uma continuidade dos afetos majoritários de uma máquina identitária capitalística, muito pouco propensa às instabilidades dos processos criativos sem enquadrá-los em sua normatividade funcional. Por isso, um grupo percorre essa delicada linha em que há, pelo menos em seu início, a necessidade de uma coordenação que, a partir de certos gestos, possibilite que o grupo não seja tomado pelos afetos que dominam as relações coletivas e o próprio imaginário sobre o cinema.

Nesse imaginário, nos debatemos contra ideias que podem gerar obras-primas mas que não nos servem em um cinema de grupo, entre elas: cinema se faz em equipe, se começa com o roteiro, é

uma arte cara, é preciso dominar os termos técnicos, é necessário ter equipamentos especiais, etc. Todo um imaginário de um pretense cinema industrial focado nos filmes e que abandona o cinema como forma de pensar e perceber o mundo ou como um *cinemar*, forma de experimentar o mundo com os meios do cinema. Um coordenador não é aquele que enfrenta as ordens dominantes, mas aquele que desestabiliza a ideia mesma de um sistema de referências. É daí que a criação pode se fazer.

A coordenação fala em um grupo, mas todos falam, da mesma maneira que todos podem também ficar em silêncio, inclusive os coordenadores. Nos grupos que experimentamos nos últimos anos, os longos momentos de silêncio sempre surpreendem os recém-chegados. São momentos em que se espera alguém tomar a palavra, onde ninguém a tem como um pressuposto. Momentos em que nos deparamos com nossas próprias ansiedades em colocar coisas no lugar. A coordenação, com frequência, sustenta o silêncio. Já a fala precisa fazer o esforço de se dissolver no grupo. Não se fala a partir do eu, mas a partir da possibilidade de entrar no mundo do outro. Quando comentamos uma imagem, analisamos um som, nossos comentários só fazem sentido se houver algum compartilhamento da lógica e da sensibilidade do outro; uma fala com um esforço de livrar-se de si. Por isso que os objetos, as imagens e sons são tão importantes nesse processo. Eles oferecem uma triangulação, uma dispersão. Essa dispersão facilita esse falar atravessado por uma lógica que não me pertence. Uma fala que entra em ressonância com o que não é meu, com o que escuto: os sons e imagens dos outros. Eis uma dificuldade de coordenar um grupo! Não ser prescritivo, não dizer o que um ou outro deve fazer, mas ter como norte a manutenção dos processos não centrados no eu. E, ao mesmo tempo, ter o singular como possibilidade.

A coordenação não se faz na segurança da posição centralizadora do mestre tradicional, ela se autoriza conviver com suas próprias angústias sem se proteger na postura clássica de comando que demanda controle e não suporta a incerteza. A escolha de operar com os dispositivos nos permite utilizar muito menos de um saber de autoridade e mais da sensibilidade para garantir que o próprio dispositivo – tanto o que provoca a realização, quanto a dinâmica do ver junto – opere possibilitando que a palavra circule, que o fora apareça, que o eu se dilua. A coordenação que assume um trabalho com os dispositivos entende e deseja não se sobrepor aos participantes do grupo. Há uma posição ética na criação de um campo de encontro de saberes e sensibilidades.

7. CUIDAR

Gostaríamos aqui de acrescentar mais uma camada ao trabalho do cinema de grupo. Trata-se de uma associação que temos feito entre essa prática, a princípio ligada aos processos educativos,

com o que temos chamado de *práticas de cuidado*.⁷ Talvez, a associação entre cinema e processos subjetivos já tenha deixado clara essa dimensão clínica de um cinema de grupo, mas podemos avançar nessa ideia.

Primeiramente, é importante indicar que para entender o cinema de grupo como uma prática de cuidado, precisamos pensar o cuidado não como um atendimento a partir da dor ou da falta, mas como uma potencialização das formas de ser. O cuidado que não se faz na busca por suprir aquilo que se supõe faltar ao outro ou a si mesmo. Não se trata de cuidar de uma doença, mas atrelar a saúde à criação, à forma como cada sujeito se conecta com o outro, com a diferença, com as possibilidades de vida e afeto que ele inventa para si e para o grupo. Uma saúde ligada à alegria das forças inventivas que possibilitam uma vida singular, uma vida não pautada por modelos de riqueza, beleza, sucesso, etc. Uma saúde que se distancie dos narcisismos e fobias que veem no outro uma ameaça. Apostar em uma relação de cuidado é apostar que essa relação garante então um território para que um processo criativo possa se dar, ao mesmo tempo, um espaço de desterritorialização, de suspensão de amarras que seguram sujeitos e grupos em palavras de ordem e sistemas de significação *prêt-à-porter*. O cuidado se efetiva assim como território para a desterritorialização que retorna ao território. Tal território para as experiências de criação se faz como um amarramento que produz um comum não moral, não identitário, mas cria as condições para a singularização. Singularização aqui entendida como a possibilidade de *um* – grupo ou indivíduo – trazer para si, em uma mistura de criação e aceitação, aquilo que ele possui como traço que o difere dos outros e de seu ideal.

Um cuidado que passa por essa estranha proposição: o outro não me é indiferente e com ele: eu.

Um processo de singularização depende de um estado de coisas no coletivo. Em um espaço em que a competição ou em que cada um precisa afirmar sua identidade ou garantir um lugar, os processos de singularização se encontram muito prejudicados, organizados de fora, em dívida com modelos. No processo de singularização não se trata de fortalecer o que o indivíduo é, mas de possibilitar que o sujeito encontre brechas para atualizar processos desejanter desarticulados à normatividade ou à moralidade modelo. É diferente do “vai ser você mesmo”, mais próximo de um “*não seja você mesmo para poder ser*”. Um processo de singularização resiste à repetição, por isso a necessidade do grupo funcionar como espaço-tempo que acolhe uma desindividuação, só nela pode

⁷ Para um trabalho mais aprofundado sobre essa relação, ver MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e clínica: notas com uma prática**. *Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia*, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, jun. 2020.

haver circulação de afetos que retiram o indivíduo da dolorosa repetição do eu. Um processo de singularização, atrelado à criação, opera de maneira transversal entre vida psíquica e relação social.

Como já dissemos, há no grupo uma prática de escuta. Não de uma escuta de questões e histórias pessoais – o que não é proibido – mas de uma escuta para as singularidades que procuram no grupo um espaço de intensificação. Singularidades estas, não individuais. Como se tudo que é feito ou dito no grupo pudesse encontrar ali uma dupla dimensão da escuta: 1) acolhimento do que chega da singularidade; 2) montagem com outros signos, afetos, estéticas, a partir do que é escutado. É nessa escuta que cada um pode se expressar pela imagem, ou seja, já em relação a um fora do eu, e, ao mesmo tempo, recebendo novas conexões a partir do que é compartilhado com o grupo. Escutar é também devolver algo permitindo uma intensificação e uma complexificação dos modos de ser. A escuta é assim menos um espaço de aprofundamento no que somos e mais um espaço de cuidado na superfície das relações – ou seja, dos encontros dentro e fora do grupo, através da criação de imagens e sons, que permite um desdobrar-se. O grupo, assim, não resolve problemas, mas acolhe e relança a criação – inseparável dos processos subjetivos.

Nesse sentido, o grupo se inscreve como prática de cuidado se for possível um desgarramento em relação aos sistemas dominantes de produção de sentido e palavras de ordem. Tal desgarramento traz ao grupo uma impressão de ele ser atravessado por estranhezas de palavras, bizarrices nas imagens e sonoridades, risos fora do lugar, comentários desconexos e paradoxais, experimentações incompreensíveis, gestos bizarros. Quando isso começa a ocorrer, já sabemos que ele começa a se constituir como espaço-tempo em que é possível delirar junto.

As relações de cuidado em um grupo são pouco dependentes de um ato ou de um gesto de um indivíduo. Infelizmente, estamos tão habituados a pensar as práticas de cuidado em um mundo organizado pela clínica especializada, tendo os médicos como paradigma, que abrimos mão da ideia de um efeito clínico a partir de um movimento do próprio grupo como campo de singularização. Repetimos: não se trata de pensar o cuidado como algo que um faz em relação ao outro apenas, mas como forma de um grupo instalar-se como escuta e acolhimento de processos de singularização e liberado da centralidade do eu paranoico, competitivo e narcísico do contemporâneo.

Podemos intuir aí uma prática política inseparável da clínica. Uma prática que se dá na continuidade entre atos criativos, a produção coletiva do cinema e uma forma de cuidado que tensiona significações dominantes que intensifica processos subjetivos pautados pela competição, isolamento, privatismo, narcisismo e paranoia.

8. FIM

Assim como um grupo começa, ele pode acabar. Essa obviedade deve tirar o peso que podemos colocar quando há o final de um grupo ou a saída de um membro. Assim como o início de um grupo instaura uma máquina relacional, um espaço-tempo de experimentações, o final de um grupo, de preferência, se faz pela instauração de alguma coisa cujos efeitos ninguém controla. O percurso de um grupo é feito por movimentações não previstas de reinvenções próprias frente às chegadas e saídas. Quando um grupo acaba ou quando um coordenador deixa o grupo, esse gesto acontece como um corte, como um movimento que produz algo: uma nova distribuição de responsabilidades, novos agenciamentos de escuta.

Aprender a lidar com a finitude que está sempre no horizonte é encarar a impossibilidade de controlar um processo coletivo. Um grupo não tem fim, já que o encerrar também é composto por gestos de aberturas. Por isso, ele não deve acabar mole, com coordenadores apegados e lutando para que ele continue. Um grupo sabe quando deve acabar e isso pode ser tão importante quanto seus momentos de potência. Quando um grupo acaba vamos fazer outras coisas – sempre há coisas importantes a fazer – e podemos deixar suas reverberações produzindo novas criações e deslocamentos, como um texto com algumas notas sobre *Cinema de grupo*.

Bibliografia

- BAREMBLITT, Gregório, *et al.* **Grupos: teoria e técnica**. In : **Grupos: teoria e técnica**. 1986.
- BION, W. R. **Experiências com grupos** (2a ed., W. I. Oliveira, trad.). Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: EDUSP, 1975.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Notes sur l'être ensemble**. In: **Corps et cadre: cinéma, étique et politique**. Paris: Verdier, 2012.
- CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**. Editora Cosac Naify, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **A Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DELEUZE, G. **Três problemas de grupo**. In: GUATTARI, F. **Psicanálise e transversalidade: ensaios de análise institucional**. São Paulo: Ideias & Letras, 2004.
- DESANTI, J. T. et al. **Voir ensemble: douze voix autour d'un texte de Jean-Toussaint Desanti**. Paris: Gallimard, 2003.
- FERNÁNDEZ, Ana Maria. **O campo grupal. Notas para uma genealogia**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Fórum Nicarágua. **A pedagogia do dispositivo**. Revista Devires – UFMG v.15, n.1. Belo Horizonte, jan.jun 2018.

MIGLIORIN, Cezar. **Cinema e clínica: notas com uma prática**. Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, jun. 2020.

MiGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte: Ed. Relicário, 2019.

OURY, J. **O coletivo**. São Paulo: Hucitec; 2009.

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

SAFATLE, Vladimir. **Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo, fim do Indivíduo**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: Não se aplica.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.

Cezar Migliorin

Professor de Cinema e membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na UFF. Coordenador do projeto nacional de cinema, educação e direitos humanos: Inventar com a Diferença. Doutor pela UFRJ e Sorbonne Nouvelle, na França, com pós-doutorado pela University of Roehampton, na Inglaterra.

E-mail: migliorin@gmail.com

Douglas Resende

Documentarista e professor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF no campo das pedagogias do cinema. Doutor em Artes/Cinema pela Escola de Belas Artes da UFMG .

E-mail: dougresende@gmail.com

Viviane Cid

Mestre em Sociologia e Antropologia pelo PPGSA-UFRJ, onde foi pesquisadora do Núcleo de Experimentações em Etnografia e Imagem (NEXTimagem - UFRJ). Especialização em Supervisão Escolar pela UCAM. Graduada em bacharelado e licenciatura em Ciências Sociais (IFCS-UFRJ). Professora na SEEDUC e Orientadora Educacional na Prefeitura de Maricá. Colaboradora no Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (Kumã - UFF).

E-mail: cid.viviane@gmail.com

Arthur Medrado

Doutorando do PPGCine (Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual), da Universidade Federal Fluminense. Mestre em Educação e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP.

E-mail: arthurmedrado@gmail.com