

## **CINEMAS EM VENTO, AO VER, INVENTAR**

## **CINEMAS IN WIND, AT SEEING, INVENTING**

Nataska Conrado Veiga Braga / UFC

### **RESUMO**

Numa deriva que não cessa, que não se rende à fixidez nem à apoteose, tentamos nesta escrita apontar para o cinema como múltiplo, adentrando na escuridão sem dar as costas aos corpos que se bronzeiam com as luzes dos filmes. Como numa conversa, vejamo-nos escrevendo e vendo juntos, percebendo que inventamos cinemas e nossos modos de vê-los e, quem sabe, também percebendo que, com isso, também inventamos modos de juntos vivermos. Com o que vem conosco, com as afetividades dos encontros e com o que provocam em nós Humberto Maturana (1999; 2008), Hermano Figueiredo e alguns outros, pensamentos intermitentes sobre ver, sobre espectadores e cineclubes.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Cinemas; modos de ver; afetividades; invenções; cineclubes.

### **ABSTRACT**

In a drift that does not cease, which does not yield to the fixity or apotheosis, we try in this writing to point to the cinema as multiple, entering into the darkness without turning away from the bodies that brown with the lights of the movies. As in a conversation, let's see ourselves writing and seeing together, realizing that we invent cinemas and our ways of seeing them and, who knows, also realizing that, with this, we also invent ways of living together. With what comes with us, with the affections of the meetings and with what provoke in us Humberto Maturana (1999, 2008), Hermano Figueiredo and some others, intermittent thoughts about seeing, about spectators and cine-clubs.

### **KEYWORDS**

Cinemas; ways of seeing; affectivities; inventions; cine-clubs.

Embora eu, sempre nós. Escrevemos nós. Escrevemos juntos, com intensidades, fragilidades e incertezas distintas. Escrevemos com fiações de palavras – cada uma espaço potencial de sonho, a dizer de tudo o que pode ser; cada uma um cosmo. Escrevemos com fragmentos no presente mesmo, simultaneamente memória e *topia* do agora, com palavras sequenciadas, montadas, entre tempestades e bonanças, num corpo que fazemos pelas pontas dos dedos e dos olhos, mar adentro, céu a fora – mar de pensamentos, céu de vontades e adentro-fora de mim, de ti, de nós, de um tal modo de ver e estar com o mundo e com os cinemas que inventamos.

Nesta escrita que partilhamos, nas materializações fugidias das palavras, pensamentos intermitentes como tentativa de “participar da vida inflamada do mundo” (BACHELARD, 1989, p. 67). Pensamentos com cinemas (no plural, para explicitar que nunca um). E, sempre com eles, experiências com imagens, sons e convivências; formas de percebermos e lidarmos com corporeidades. Com eles, modos de inventarmos com encontros e afetividades, com outras vidas, lugares e coisas do mundo; modos de produzirmos nossas existências entre filmes e telas. Sempre com os cinemas, nós, aqueles e aquelas que ocupam a penumbra dos espaços escuros onde os filmes são exibidos, os animais que vão ao cinema (AGAMBEN, 1998, p. 66) nas iminências e peles das imagens, na pulsão e na escritura do que dizemos e queremos ser, do que fazemos ver/perceber.

### **Cinemas em vento...**

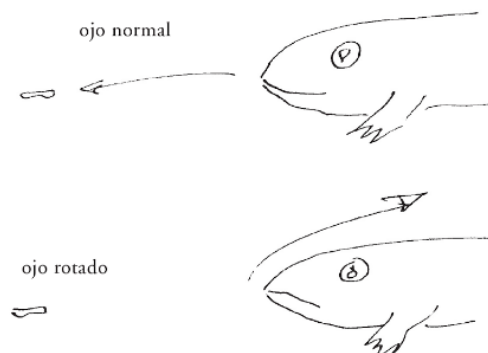
Na escuridão, olho aquele cinema de dentro do Velho Chico. Seguro uma máquina de capturar instantes. Quero colher do preto da noite a enorme borboleta luminosa e as dezenas de vagalumes encantados com as asas de pano e filmes que se mexem nas investidas do vento. Entre os olhos que brilham com a luz da tela, os de um de meus irmãos, Gabriel, que assiste a tudo deitado numa rede de dormir, armada lá no alto de uma ingazeira. Já Diáio bronzeia seu corpo com o filme na noite e parece estar a navegar sem que ele e o barco mudem seus corpos de localização. Enquanto observo a navegação, não vejo meu irmão descer do pé de ingá e sair de uma face para outra da tela. Só o noto quando já está a se agachar no rio até deixar os olhos, como os de um jacaré, a beirar a superfície que espelha os filmes na água. Anúnciação! Adentro ainda mais na escuridão, sem dar as costas aos vagalumes e à borboleta. Sob o riscado lento da lua no céu, tento imaginar de quantas maneiras

poderíamos ver um mesmo filme naquele arranjo. Penso, então, no espaço entre mim e o cinema, assim como enquanto escrevo penso em você que não conheço. Sinto brisas dos afetos alegres de materializar e viver cinemas possíveis, de criar ambientes, paisagens, gambiarras, gestos de diferença nos modos de fruí-los.

Um cinema: uma multiplicidade que se dá no encontro de um cinema com o outro. Para cada *cinema esperado*, inúmeros *cinemas não esperados*. E para espichar o que quero dizer sobre eles, partamos de rãs e salamandras com apetite. (Sim, rãs e salamandras! Surpreendente que possam dizer sobre ver cinemas, não é?) Tentemos entender isso melhor com pensamentos de Humberto Maturana (2008, pp. 67-70) sobre experimentos feitos por Roger Sperry com esses animais, nos anos 1940.

Antes, lembremos algo que já observamos ou que provavelmente podemos facilmente imaginar (algo que Sperry também experimentou). Se colocamos uma presa diante de uma rã ou salamandra que tenha nascido com olhos que convencionamos “normais”, podemos observar (ou imaginar) que o animal esticará a língua na direção da presa, caçando-a e comendo-a.

Em seus experimentos, Sperry retirava os olhos de animais que viam num “ângulo normal” (após corte do nervo ótico) e os girava 180 graus. Depois de reconectar cuidadosamente o nervo e aguardar sua regeneração, Sperry colocava presas na frente das salamandras e/ou das rãs e observava que os animais com os olhos girados, lançavam sua língua para trás, num desvio que correspondia ao ângulo de rotação dos olhos que viam a presa. (Figura 1).



**Figura 1:** Desenho de Humberto Maturana (2008) que sintetiza o experimento de Sperry.

Interessante o que nos faz atentar Maturana (1999) ao dizer das questões que geralmente são elaboradas sobre os tais experimentos de Sperry. Diz ele que as perguntas usualmente

se referem a se os animais aprendem ou não a corrigir sua pontaria, ou se recobram ou não sua habilidade de lidar com o meio ambiente, sem tentar caçar uma presa onde ela não está. Eu nunca ouvi ninguém, exceto eu, dizer que tais experimentos giram o mundo do observador em relação aos sapos e salamandras operados, e que esses animais não cometem erros — mesmo que morram de fome por nunca mais conseguirem pegar uma presa (MATURANA, 1999, p. 79).

O que ele percebe nos provoca, não é mesmo? Pois, com isso que partilha, não somos observadores independentes do que observamos e nem o que observamos independe de nós. Somos indissociáveis disso que percebemos, o que não nos faz consequentemente prisioneiros do que vemos, mas, pelo contrário, talvez mais livres e próximos a nos sentirmos partes inventivas de um mundo que nos seria exterior.

Abrem-se possibilidades tantas para estarmos com o mundo, sentindo-o nas potências das invenções e dos inventores que podemos ser, vivendo encontros, conexões, diferenças, fazendo constantes negociações entre modos de estar, perceber e viver. Todo modo, assim, é apenas um entre tantos.

E se mudam nossas relações com o mundo, mudam também nossas relações com o que criamos nele. Obviamente, com isso, o cinema (e não apenas ele) sendo invenção que partilhamos, não independe de nós. Por mais que falemos de uma *forma cinema*, sempre será uma entre várias possíveis.

Voltemos às rãs e salamandras...

Mais adiante em seus pensamentos, Maturana (1999) desenvolve que

quando se gira o olho de uma salamandra, um observador vê seu comportamento inadequado porque ele ou ela espera que a salamandra seja um sistema diferente do que ela é após a operação. Consequentemente, para o observador, a *salamandra esperada* não opera em acoplamento estrutural e comete um erro por não perceber o mundo exterior adequadamente, e se desintegra. Entretanto, a *salamandra não esperada*, aquela que resultou da intervenção cirúrgica no olho, opera no seu domínio de acoplamento estrutural

sem cometer erros, enquanto conserva sua organização e sua adaptação (MATURANA, 1999, p. 100, *grifo do autor*).

Com isso, Maturana não só deixa tangível que nos percebamos sempre diante de possibilidades, mas faz com que seja possível estarmos também atentos a considerar que nossas maneiras de estar e inventar com o mundo e nossos modos de o percebermos estão implicados conosco, com nossas expectativas. Ao espectar, expectamos. Daí que um cinema esperado sempre traga consigo muitos cinemas não esperados. Daí que nos sintamos livres para criá-los com o que podemos e queremos. Daí também o desafio de fazê-los ver, de dizê-los.

Cinemas convencionais, não-convencionais. Cinemas expandidos, ampliados, fora da caixa. Cinemas com a rua, sem paredes. Cinemas-mundo. Cinemas descontínuos, invisíveis, *superversivos*,<sup>1</sup> conversivos, transmutáveis. Cinemas implicados, diletantes, místicos, vibráteis. (Bastaria dizer cinema e todos eles já teriam corpo?) Quando estamos por tocá-los com o *logos*, quando lhes atribuímos palavras, escapam pela areia das ideias e logo parecem sombras indefinidas de outros que vêm, ventania. Aí uma aventura infundável, com faltas e delícias.

É como estar em Macondo, quando “o mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome e para mencioná-las se precisava apontar com o dedo” (MÁRQUEZ, 2003, p. 7). Apontar, nomear e logo apontar e nomear de novo. E um poeta “bocó”, nos sugere: “melhor que nomear é aludir” (BARROS, 2016, p. 49). Numa deriva que não cessa, que não se rende à fixidez nem à apoteose, tentamos nesta escrita apontar para o cinema como múltiplo, adentrando na escuridão sem dar as costas aos corpos que se bronzeiam com as luzes dos filmes.

O cinema: “*uma multidão de coisas*” (RANCIÈRE, 2012a, p. 14, *grifo nosso*),

[...] é o lugar onde vamos nos divertir com o espetáculo de sombras, na expectativa de que essas sombras nos tragam uma emoção mais secreta do que aquela expressada pela condescendente palavra ‘diversão’. É também o que se acumula e se sedimenta em nós dessas presenças à medida que sua realidade se desfaz e se altera: aquele outro cinema que é recomposto por nossas lembranças e com nossas palavras até diferir muitíssimo do que a projeção apresentou. O cinema também é um aparelho ideológico produtor de imagens (...). É ainda o conceito de arte, isto é, de uma linha divisória problemática, dentre as produções do *savoir-faire* de uma indústria, aquelas que merecem ser habitantes do grande reino

artístico. Mas o cinema é também uma utopia: aquela escrita do movimento que foi celebrada na década de 1920 como a grande sinfonia universal, a manifestação exemplar de uma energia que anima ao mesmo tempo a arte, o trabalho e a coletividade. O cinema pode, enfim, ser um conceito filosófico, uma teoria do próprio movimento das coisas e do pensamento. (RANCIÈRE, 2012a, pp. 14-15)

Sem mesmos, indo-se o tempo inteiro, está em permanente passagem por situações, produções, composições, movimentos, fugas. Cinema como desejo que sempre estabelece um outro lado, um porvir, um devir. E desejar move, nada carece, é como delírio, como força de invenção sem fim.

Desejar é construir agenciamentos, conjuntos (DELEUZE, 1988), diferenças. Estas que desassossegam e tensionam os modelos de subjetivação e pensamento (NEVES, 2012, p. 67). Estes que são como fantasmas que – se nos imobiliza – afastam-nos de nossos corpos, dos mundos que habitamos, e ameaçam transformar a nós mesmos em mimese terrível do que nos devasta. Que cinemas nos aproximam de nossos corpos, dos mundos que queremos? Que cinemas nos movimentam? Que cinemas podemos?

Estão em discussão as linhas de força do que convencionalmente chamamos cinema, o que nele fazemos ver. O espectador não só aquele que vê, mas também que faz ver. Cinema não só aquele que acontece numa sala escura, toda coberta por carpetes, com uma tela grande, um superprojeto e um sistema de som de última geração, mas tantos outros, pouco ou muito diferentes daquele: cinemas com praias, com velas de embarcações, com a lua, o céu, o vento; com os mais diversos projetores e caixas acústicas; com prédios, casas e outras estruturas; com ruas, árvores, escolas, praças; com bairros, cidades. Cinemas com pessoas, com o olhar das crianças, das estrelas, do mar, de cata-ventos; com a inventividade dos encontros entre amigos e desconhecidos e das parcerias com outros cinemas; cinemas com as vontades das comunidades. Cinemas que engendram políticas sensíveis.

Uma rede no alto de uma ingazeira e um mergulho numa porção de água, modos para vermos um filme. Uma vela de um barco ou um farol que vira tela e uma tela num cinema de um centro comercial qualquer que vira farol ou vela, tecidos para

sentirmos as peles que são os filmes. O cinema menos pelo filme e o que se passa na cabeça dos espectadores e mais pelos corpos, por suas formas de materialização, engajamento, criação de públicos, estes imprevisíveis e vistos não como uma massa uniforme, mas como um agenciamento tal qual o cinema é uma *assemblage* de diferentes linguagens e coisas, uma multidão.

Está em campo aqui o que se dá conosco, espectadores, ao ver-nos juntos (ver-nos vendo); ao vermos juntos (aos outros e com os outros), que

nos permite perceber que o mundo não está somente diante dos nossos olhos, mas também atrás da nossa nuca; por isso é preciso contar tanto com o que o outro vê (e que nós não vemos), quanto com aquilo que ele também não vê, igualmente (GUIMARÃES, 2015, p. 50).

Ver com os corpos em seus poderes de afetar e serem afetados, de se atraírem e se repelirem (ROLNIK, 2016, p. 31), ver com os encontros dos corpos com corpos outros. Outrar-se, suspender “o olhar que parte do mesmo, deslocando-se para a fronteira vertiginosa do estranhamento” (SIMONI; RICKES, 2012, p. 179). Avizinhar-se, “esgueirar-se para estar próximo, um princípio articulador dos heterogêneos, para tornar possível a relação entre mundos antes não colocados em coexistência” (LIMA, 2016, p. 3). Tornar-se, ciente de que à medida que algo se torna, “o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 10). E esses não são processos harmônicos, mas conflituosos, fragmentários e que provocam fissuras, quebras de condicionamentos e de acomodações. É pensar o cinema como forma de resistência, modulação e perturbação de homogeneizações, centralizações, submissões provocadas pelos sistemas de poder e controle. É uma maneira de pensá-lo na criação de comunidades, de composições de encontros, afetividades, singularidades e distâncias, de formas de se estar junto, “ser/estar-em-comum” (NANCY, 2001, p. 145). Comum esse que

é a potência de vida da multidão, sua biopotência, em seu misto de inteligência coletiva, de afetação recíproca, produção de laço, capacidade de invenção de novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação, como diz Maurizio Lazzarato na esteira de Gabriel Tarde, que é cada vez mais a fonte primordial de riqueza do próprio capitalismo. Por isso mesmo, esse comum é visado pelas capturas e sequestros capitalísticos, mas é esse comum igualmente que os extrapola, fugindo-lhe por todos os lados e todos os poros (PELBART, 2008, pp. 35-36).



Olhar, estar também na nuca do cinema. Das telas para fora, dos olhos dos espectadores para fora. No que emerge do encontro de um cinema com o outro: o cinema da tela com o cinema da sala com o cinema *es[x]pectado* pelas pessoas... Cinemas que acontecem com as performatividades das coisas do mundo, com as performatividades e as afetividades daqueles e daquelas que veem com o corpo, que se juntam para ver/fruir filmes, que se juntam para estar junto. Ver o que se põe em partilha entre telas e olhos, numa perspectiva vizinha às comunidades de cinema vistas e denominadas por César Guimarães (2015) como

os diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem parcela na distribuição vigente das parcelas e das ocupações configuradas por uma cena política determinada (GUIMARÃES, 2015, p. 49).

Os cineclubes – espaços de cinemas construídos pelo público organizado, pelos encontros de espectadores, de pessoas que partilham gostos por estarem juntas a outras, para compartilharem gestos de ver e dialogarem cinemas de muitas formas – criam comunidades de cinema, lugares em que espectadores geralmente negociam e inventam modos de verem juntos. São lugares de convivência com o cinema, com as experiências que ele instiga, com suas multiplicidades; lugares que por suas variáveis formas de constituição e relação com o cinema estão propensos a escapar dos enrijecimentos de um único modo de vermos filmes juntos, um que seria caracterizado pela separação entre o espectador e o mundo fora da sala escura – uma única *situação* possível para um tal cinema acontecer, um (que talvez num senso comum) seja abrigo para o que seria uma experiência ideal com os filmes.

É a ela que Hugo Mauerhofer (1949) se refere ao usar a expressão *situação cinema* para designar um estado típico do espectador, caracterizado por seu “isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva” (MAUERHOFER, 1949, p. 375) no interior das salas de projeção, para que ele se dedique exclusivamente aos filmes – situação ainda tida como ideal na contemporaneidade e base para quase totalidade das reflexões realizadas pelos estudos de espectadorialidade cinematográfica (ao menos os mais difundidos no Ocidente).



O isolamento do espectador na sala escura é também seu isolamento em grande parte dos estudos de cinema. Os espectadores, tão presentes nos relatos e estudos dos primeiros cinemas junto de suas experiências afetivas e sociais, são descolados desses estudos quando estes passam a se ater mais à história do filme, das narrativas (ou ainda à história comercial/industrial do cinema ou mesmo à história de seus aparatos técnicos) que as outras histórias possíveis do cinema, dentre as quais, as que o percebem como invenção e espaço-tempo social.

A *situação cinema* apontada por Mauerhofer (1949) acontece na conjuntura do *dispositivo cinema* descrito por Jean-Louis Baudry (2003) – dispositivo que se configura para uma espécie de performance ideal dos filmes: num retângulo branco posicionado a nossa frente, “rodeado de preto como um cartão de pêsames” (BAUDRY, 2003, p. 395), passeiam imagens lançadas por um projetor ocultado atrás de nós, que nos fazem grudar na tela, entre nuças e topos de cabeças mergulhadas em poltronas enfileiradas; ao nosso redor, caixas sonoras camufladas no espaço para que delas só notemos os sons que emitem; e o que resta precisa ser silêncio. Para lembrar: tudo dentro de uma sala escura que isola nossos corpos do mundo exterior. Mas, quando o cinema sai do dispositivo que consagramos, não desviariam das circunstâncias observadas por Mauerhofer (1949) e daí não poderíamos falar de uma *situação cinema*, mas de várias, de *situações cinema*, portanto? De vários estares, singulares, temporários – estares que sempre se dão conosco, com o que somos, com esses estados de pertencimento na figura de uma existência sempre fugaz...

Os cineclubes, diferentes entre si, mas também juntos, diferentes de qualquer outro modo de cinema, são lugares onde uma diversidade dessas *situações* acontece, onde esses estares com os filmes por vezes bastante semelhantes, mas sempre outros, são produzidos. Lugares coletivamente montados por espectadores organizados, que criam ambiências, condições e intervenções que desejam para estarem juntos entre si e com os filmes. Escolhem e exibem entre estes, inclusive, os que querem ver, movendo-se de uma condição que lhes seria pré-estabelecida, uma que apenas seria a de acolher as vontades, disponibilidades e intenções do mercado exibidor, de produtores/diretores dos filmes, de museus, etc.

Cineclubes são como comunidades de ziguezaguear entre cinemas tantos, de bailar entre desejos de ver, entre as potências inventivas das distrações, como quem descobre ao contar uma história, que as verdades e as realidades são produzidas; como quem encontra resistência e poesia nos movimentos dos corpos nas penumbras que cercam as telas; como quem se percebe caminhante das ruas e das sertanias que nos habitam pelas imagens que são postas a caminhar numa superfície qualquer; como quem se vê a aprender com a pele que recebe o toque luminoso do projetor, algo sobre o tempo, as dobras e os afetos.

São como cinemas invisíveis. Cinemas se fazendo como *As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino (2014), com memórias, desejos, símbolos, trocas, olhos... E foi um viajante, tal qual Marco Polo (personagem do livro de Calvino), quem primeiro me contou que eles eram possíveis. Hermano Figueiredo acende faíscas de cinema por onde passa. Quando o conheci, narrava os cineminhas com filmes projetados em barrigas de crianças. Tinha de um deles duas pequenas imagens e um pedaço do que viveu registrado em palavras. Também contava de cinemas feitos em outras barrigas. Destes eu nunca vi fotografias. Nos quase quinze anos que o conheço, ocupou-se a dizer deles, no meio de outros tantos experimentados, apenas que havia certa vez feito um cinema na barriga de uma vaca ou de um boi. Quando questionado se havia algum registro da sessão, dizia ele que sim, mas não sabia onde estava. Por ser um homem de muitas anedotas e várias fabulações tão cheias de pormenores e marcas, esse era um cinema sem figura, sem pistas, que cheirava a chiste.

Poucas horas antes de escrever estas linhas, no entanto, fui surpreendida ao fazer uma pesquisa pela rede. (Não a de dormir, como as que Hermano também utiliza vez por outra para fazer suas “sessões em rede”, motivado por um questionamento, num passado não tão distante, sobre sua provável maneira “ultrapassada” de dar a fruir o cinema em pleno florescer da era digital.)

De volta a trama de navegação na *web*, o que me aturdiu há pouco foi um relato, bem mais minucioso, do cinema no bucho bovino, numa matéria jornalística na *net*. As imagens, Hermano parece ainda não ter encontrado. Mas as pistas estão aí.

Em 1999 uma emissora de TV francesa também foi "tocada" pelo cinema itinerante de Hermano, gerando um dos episódios mais inusitados da carreira do cineclubista. A Gaumont Télévision decidiu gravar a ida dele para a região de Penedo, no litoral sul de Alagoas. Em um ponto da estrada havia dois povoados separados por uma estradinha, o de Quaresma e o de Alecrim. Ali, viu um animal branquinho pastando. Quis logo saber quem era o dono e pediu autorização para usar o bicho em sua exibição. Seu Francisco, o dono, trouxe o animal com outro, todo preto. "Ele ajudava o branco a ficar quieto", conta Hermano, sério. Na hora da sessão, os moradores do Alecrim correram para a frente da capela de Quaresma. Tiraram os bancos da igreja e seu Francisco, o dono do boi, segurou o animal. "Expliquei para o público que o filme a ser exibido vinha do boi e ao boi voltaria, pois o colágeno que compunha a emulsão do filme era extraído de mocotós" (MERLI, 2015).

Talvez, em todo esse tempo, eu sempre tenha perdido os momentos em que contava algo mais sobre vacas, bois e cinemas. Mas já nas memórias e invenções de Hermano – que, dentre estas tantas, também idealiza e faz acontecer cinemas com velas de embarcações e com comunidades praieiras desde 1987, especialmente no Nordeste brasileiro –, as paixões que irradiam e fazem irradiar outras paixões, mesmo no mais turvo dos tempos. Os cinemas que saem de sua boca, de seus gestos, têm um poder incendiário, uma energia que impulsiona a materialização de desejos, o atravessamento do ver como invenção.

Foram com eles, com as sessões de cinema em Alagoas, nas quais o teto era a imensidão do cosmos e uma jangada parada a tela (figura 2) – e, mais tarde, também com as experiências com o Tela Tudo Clube de Cinema<sup>2</sup> e com outros cineclubes, que girei meu corpo como foram girados os olhos das rãs e salamandras nos experimentos de Sperry descritos por Maturana (1999). A tela passou a se expandir para a sala (desde do primeiro giro, o mundo) e a contaminar outras existências (as nossas, espectadores, a de dispositivos, lugares onde as sessões ocorrem, ..., conjunto que torna qualquer filme possível depois de pronto).



**Figura 2:** Acenda uma Vela, cinema idealizado por Hermano Figueiredo [Sudene, Piaçabuçu (AL), 2010. Fotografia: Nataska Conrado].

### ...ao ver, inventar

Os meus olhos; os de Hermano; os de Maturana e de Sperry; os teus; os das salamandras e rãs; os dos cães, dos gatos, dos coelhos, dos peixes, dos insetos; os das águias, das corujas, das cabras; das tamarutacas; os profundos; os rasos; os mágicos; os gregos; os do furacão; os da rua; os das flores; os grandes; os d'água; todos os olhos, quaisquer – e não apenas eles – dizem de veres. Dizer que dizem diz de um modo de ver, de pôr a si e ao mundo em encontro e relação. Diz de uma maneira de perceber dentre tantas possíveis.

Ver é perceber pela visão, mas não somente isso. Ver também tem a ver, talvez mais nitidamente para quem por alguma perspectiva diz que vê mal ou nada vê, com explorar e refletir sobre o mundo sensível a partir do próprio corpo e de experiências com o toque (MONDZAIN, 2015, p. 18). Ver, nas pistas do que traz Maturana (1999, pp. 77-105), tem a ver ainda com as maneiras de conhecer, isto é, de distinguir, descrever, pesquisar, perguntar, compreender, aceitar, elaborar, observar. Ver talvez seja o próprio movimento entre o que se vê e o que se mostra a ver. Ver, portanto, tem a ver com o *logos* visto como “uma relação do sujeito com uma exterioridade ou a aplicação de uma relação entre o sujeito que vê e o que diz aquilo que vê” (MONDZAIN, 2015, p. 20). Ver tem a ver comigo, com você, mas tem mais a ver com nós. Ver envolve sempre um com.

Todo esse modo de percebermos o ver nos implica na existência de todo e qualquer objeto que vemos. Indaga as certezas de um mundo dado independente de nossa existência, de nossas ações, de como vemos, porém. Fissura o mundo dos objetos que inventamos desagregados a nós e nos faz pensar que para cada consenso, os dissensos são incontáveis.

Colocamo-nos, pois, em meio à percepção do jeito como vemos, como observamos. Vemo-nos a esperar, a aguardar, na expectativa de algo que não nos concerniria e no risco de, assim, impormos desejos que porventura partilhemos a outros que nos são distintos. Podemos nos pôr, não obstante, como aqueles que se notam inventores dos próprios gestos do ver num conjunto de possibilidades determinado por um sistema de convenções e restrições (CRARY, 2012, p. 15). Possibilidades, convenções e restrições elaboradas e estruturadas nas multiplicidades que somos – estas geralmente ignoradas para a criação de uma comunidade total e homogeneizante que nos seria, entre a problemática da objetividade esterilizante que predomina sobre os corpos, externa e pré-existente a nós mesmos.

Ao percebermos como vemos, compreendemos, produzimos, inventamos, pois somos aqueles que criam signos para ouvir e ver, dar a ouvir e dar a ver os movimentos dos nossos desejos e pensamentos (MONDZAIN, 2015, p. 15). Notamo-nos co-inventores indomesticáveis das possibilidades, convenções e restrições. Somos espectadores. Talvez espectadores esperançosos. Mas, certamente, espectadores emancipados (RANCIÈRE, 2012b).

## Notas

<sup>1</sup> *Superservivo*: termo utilizado por Hermano Figueiredo em: PROVOCAÇÕES. Apresentado por Antônio Abujamra. São Paulo: TV Cultura, 2 jul. 2006, 23h30. Duração 25 min.

<sup>2</sup> O Tela Tudo Clube de Cinema se forma em 2008 com o encontro de amigas e amigos, dentre os quais Lis Paim, Flora Duarte, Amanda Nascimento e Nadja Rocha. Chegam a compor o cineclube de maneira mais passageira Camila Cavalcante, Marianna Bernardes, Rafael Soriano e Adso Mendes. Mais tarde, entre 2010 e 2011, passam a integrar o coletivo Alice Jardim, Nivaldo Vasconcelos e Flávia Cerullo. Movimentávamo-nos pelas vontades de experimentar quaisquer superfícies como tela para projeções de filmes e outras produções audiovisuais, como as vinhetas que produzíamos para algumas de nossas ações. Instigava-nos a ideia de telarmos tudo e, nisso, irmos descobrindo com o que telamos, o que telar, como telar e o que nos move a fazer isso.

## Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Le cinéma de Guy Debord. In: *Image et mémoire*. França: Editions Hoëbeke, 1998, pp. 65-76.
- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Alfabeta, 2016.
- BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 2003, pp. 381-399.
- CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DELEUZE, Gilles. D de desejo. In: *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Entrevistado por Claire Parnet. [S.l.: s.n.], 1988. Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos.



- Disponível em: <<http://stoa.usp.br/prodsubieduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2017.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista ECO-Pós: Dossiê Arte, Tecnologia e Mediação*. Rio de Janeiro, v.18, n.1, 2015.
- LIMA, Érico Araújo. Quando o cinema se faz vizinho. In: Encontro Anual da Compós. 25., 2016, Goiânia. *Anais eletrônicos...* Goiânia, 2016. Disponível em: <[http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivocompleto\\_3293.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/arquivocompleto_3293.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2017.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. 54 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- MATURANA, Humberto. O que é ver? Per + capere. In: *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, pp. 77-105.
- \_\_\_\_\_; PÖRKSEN, Bernhard. *Del ser al hacer: los orígenes de la biología del conocer*. Buenos Aires: Granica; Juan Carlos Sáez, 2008, pp. 66-70.
- MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983, p. 375-380.
- MERLI, Eduardo. O homem do cinema na vela da jangada. *Planeta Sustentável*. Contigo! Publicado em: 23 abr. 2015. Disponível em: <<http://planetasustentavel.abril.com.br/noticia/atitude/o-homem-do-cinema-na-vela-da-jangada-865444.shtml>>. Acesso em: 03 fev. 2017.
- MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. Jean-Luc Nancy / Chantal Pontbriand, uma conversa. Tradução de Gisele Ribeiro e Glória Ferreira. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, ano VIII, n.8, 2001.
- NEVES, Claudia Abbês Baêta. Desejar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012, pp. 67-70.
- PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátima (Org); GARCIA, Silvana (Org). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012b.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2 ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.
- SIMONI, Ana Carolina Rios; RICKES, Simone Moschen. Outrar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (Org). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012, pp. 177-179.

### **Nataska Conrado Veiga Braga**

Mestranda em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), com estudos financiados pela Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pesquisa modos de juntos vermos cinemas. Integra o Laboratório Artes e Micropolíticas Urbanas (LAMUR), vinculado ao PPGArtes | ICA | UFC.