

ENSAIO-ANALÍTICO: DOCUMENTÁRIO A INVENÇÃO DA INFÂNCIA

ANALYTIC ESSAY: DOCUMENTARY THE INVENTION OF CHILDHOOD

KARINA ALMEIDA DE SOUZA

Mestre em Educação Psicóloga Licenciada pela
Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Especialista em Projetos Sócio-culturais e atuando em pesquisa
nas áreas de Psicologia, Educação, Cultura e Juventude.

RESUMO

Este ensaio-analítico busca percorrer as tramas, os circuitos, as fissuras, as trilhas, ou seja, as questões engendradas por Liliana Sulzbach na produção do documentário “A Invenção da Infância”. A cineasta nos impele a pensar a infância, o ser criança como processo construído historicamente. Entretanto, essa tarefa não é apenas da cineasta, pois é delegada também a seus “sujeitos-personagens”, aos espectadores, à palavra-personagem, às diversas narrativas e aos múltiplos olhares. A cineasta-documentarista não “documenta”, não dá respostas “verdadeiras”, ao contrário, ela parece ter o desejo de criar uma problemática, e é através desta dinâmica, desse modo, que nos instiga a pensar sobre (e com) suas inquietações e/ou problematizações. A partir de um olhar genealógico e perspectivo, seus “sujeitos-personagens” são sempre tomados como sujeitos históricos que produzem formas polifônicas, singulares, plurais e coletivas de modos de existência. Sulzbach, nesta multiplicidade muito viva, repleta de diferenças, que permeia o tecido social, nos possibilita pontos de pensar.

Palavras-chave: cinema, infância, subjetividade, genealogia, criação, tempo, autoria, dispositivo de ação

ABSTRACT

This essay aims to go through the crisscrossed lines, the tracks and the cracks, the paths and ways, and so, the questions raised by Liliana Sulzbach throughout “The Invention of Childhood” documentary production. She leads us to think the childhood/child being as a process historically built. Although this task will not be just hers as the “actors”, the spectators, the “word-actor”, the multiple narratives and several perspectives will also address it. The director does not want to “document” or simply give us “the right answers”, instead, she seems to struggle to develop a problematical concept and, therefore, using this dynamic, to make us think about (and with) her issues. From a *genea*

logical and perspective look, her “actors” are always presented as historical subjects that are able to produce polyphonic, unique, multiple and collective ways of existence. Sulzbach on this bursting multiplicity, full of differences, impregnated in the social fabric, allows us to establish *reflection points*.

Keywords: cinema, childhood, subjectivity, genealogy, creation, time, author-work, “apparatus” of action

Documentário: infância, subjetividade, multiplicidade, tempo, coletividade...

É precisamente o que hoje parece difícil: não se refugiar em algum paraíso pretérito ou futuro, de modo nostálgico ou embevecido, mas estar atento às exigências deste nosso presente, desta nossa vida, desta nossa guerra, destes devires revolucionários que se gestam em nosso dia-a-dia (PELBART, 2000, p. 9).

Mundo onde tudo parece possível, imaginável, onde antigos e novos paradigmas co-existem, se misturam, se selecionam, se purificam, se reciclam, se criam e, no qual, vários campos de nossa existência passam por transformações e mutações; vivemos, na contemporaneidade, uma intensa necessidade de re-leituras e re-significações. E, é nesse contexto, que passamos a problematizar mais intensamente nossa condição enquanto sujeitos. Já não se pode negar o fato de que as transformações afetam radicalmente nossas concepções e formas de ler o mundo. Nas três últimas décadas sofremos profundas mutações na sociedade, na família, na

educação, no trabalho bem como nas relações sociais, permeadas pela instauração de novas conflitualidades em uma escala global.

A constatação da existência de outras possibilidades e dimensões nos remete a pensar, re-pensar modos de vida, costumes, tradições, medos, dúvidas, esperanças... Na fragilidade em que encontramos o mundo das relações humanas e sociais, como buscar novos modos de existência? Como escreve Sartre em sua apresentação à revista *Les Temps Modernes*. “Não queremos perder nada de nosso tempo: talvez haja tempos mais bonitos, mas este é o nosso: só temos esta vida para viver, no meio desta guerra, *desta* revolução talvez” (SARTRE apud PELBART, 2000, p. 10).

Como nascem os anjos?

Liliana Sulzbach nos impele a pensar a infância e as relações que são mantidas com a mesma, além de nos remeter a rever o modo pelo qual se formou uma ideia de infância e de ser criança. Ou melhor, a cineasta-documentarista nos coloca pensativos em relação aos desdobramentos possíveis de construções

e desconstruções do “ser criança” ou do “ter infância”.

O documentário parece transitar pelo gênero “Agente Catalisador”, pois é dada, para os sujeitos que fazem parte da construção narrativa, a possibilidade de falar. O documentário tem um interesse em localizar o espectador na esfera social e fazer com que um mosaico de vozes possa ser escutado tangenciando bastante a estética e a proposta do Cinema Verdade. A palavra se torna uma personagem e movimenta a narrativa, tendo um papel central. Ela está lá para ser ouvida, debatida, contestada. Creio que podemos dizer que há também uma antropologia compartilhada. Penso que a cineasta vai apontando para diversos processos de vida e, no interior destes, pretende fazer com que o espectador problematize o que vai sendo colocado. Há um recorte temático, mas creio que este recorte se faz múltiplo, assim como a vida dos “sujeitos-personagens”, dessa trama muito viva e repleta de diferenças que habita o tecido social.

Sulzbach provoca o pensar em cada momento histórico, constrói simultaneamente suas questões e os modos pelos quais busca resolvê-las. Desta forma, pretende explorar alguns territórios com o objetivo de nos lançar na rede de fios que teceram/tecem as formas de ser criança. Vai, assim, abrindo trilhas para que possamos experimentar a criação de outras possibilidades de pensamento. Possibilidades que ampliem nossa compreensão do homem e de sua relação com a cultura, o tempo e os modos de subjetivação da criança, bem como do adulto na contemporaneidade e, a partir deste ponto, explorar um pouco mais os

desassossegos e as desterritorializações implicadas nesses processos. A cineasta convoca o espectador a questionar qual seria o lugar da infância/da criança neste tempo, que se faz cada vez mais veloz e, que tipo de produção de subjetividades vem acontecendo?

A sensação que Sulzbach passa é a de que esteve “trabalhando no terreno”, de não ter procurado a essência exata das coisas, as origens, onde tudo começou. Tampouco esteve à procura do útil, da razão, da certeza ou da perfeição. Não foi em direção à profundidade ou em busca de alguma suposta verdade. A trilha que a cineasta pretendeu abrir teve relação com a superfície, e, desse modo, ela foi até a superfície dos acontecimentos, procurando olhar para o que estava “exposto”, o que estava a “céu aberto”, para as descontinuidades, para as rupturas, como nos proporia Foucault (2000). E não procurou, de forma alguma, apontar caminhos “verdadeiros” ou “corretos”, mas apenas possibilidades. Talvez, Liliانا Sulzbach entenda que, ao trabalharmos na superfície, podemos olhar para processos mais contingentes de feitura, de pensamento e de criação. Como nos propõe Tony Hara, ao fazer referência à aventura do conhecimento, deveríamos: “[...] fazer como Deleuze e convocar Menville: [pois] desde o começo do mundo, os mergulhadores do pensamento voltam à superfície com os olhos injetados de sangue” (HARA, 2006, p. 272).

E, parece ter sido dessa perspectiva, que a cineasta tentou ativar, como nos provoca Foucault “os saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legitimados, contra a instância teórica unitária

1 Seja “do doente, do delinqüente, [...] do excluído, do marginalizado etc.” (FOUCAULT, 2000, p. 170).

2 - Eu sou mãe de dez, dois morreram; Dois eu tenho vivo e quatro morreram; Morreram assim de repente, sei lá; Morreram de morte; Eram dezesseis, tenho quatorze; Vivo? Tenho três; Tive vinte e oito filhos, tenho sete vivo, aliás, tenho seis, seis filho. Mas esses que morreram não eram meus, eram Dele. Deus me deu, Deus tomou; Pequeni-ninho, morreram sete; Perdi oito; Morreram de Disenteria. Cólica. Morreram de necessidade. Morreram de precisão, porque eu não tinha condições de zelar.

3 Um olhar perspectivo será tomado aqui a partir da obra do filósofo Friedrich Nietzsche. Para o filósofo, “existe apenas uma visão perspectiva, apenas um ‘conhecer’ perspectivo; e quanto mais afetos permitirmos falar sobre uma coisa, quanto mais olhos, diferentes olhos, soubermos utilizar para essa coisa, tanto mais completo será nosso ‘conceito’ dela, nossa ‘objetividade’. Mas eliminar a vontade inteiramente, suspender os afetos todos sem exceção, supondo que o conseguíssemos: como? - não seria castrar o intelecto?...” (1998, p. 109). Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

4 Nordeste Brasileiro – Meninos: estudantes e trabalhadores de 9, 10 e 12 anos. Sudeste Brasileiro - Meninas: estudantes de 8 e 9 anos. Todos assistem a novela: Explode Coração e referem: É muito divertida...

que pretenderia depurá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome de uma ciência detida por alguns” (FOUCAULT, 2000, p. 171). Ao ativar esses processos, a cineasta, desencadeou o que Foucault nos aponta como conceito de genealogia, pois de acordo com o filósofo, a genealogia pretende a “insurreição dos saberes dominados” (ibid., p. 170) como tática para uma outra política da verdade. Sendo que, por saber dominado, o filósofo entende duas coisas: a primeira delas diz respeito aos conteúdos históricos que foram, de algum modo, “sepultados ou mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais” (ibid., p. 170); e em relação à segunda, coloca que devemos entender por saber dominado algo bastante diferente, ou seja, “uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade” (ibid., 170).

Nesse sentido, Foucault realizou uma crítica em relação aos saberes ditos dominantes ou especializados. Segundo o filósofo, o ressurgimento dos saberes não-qualificados, que se encontravam embaixo ou à margem¹ que ele nomeou de saber das pessoas², seriam saberes que não teriam relação com “um saber comum, um bom senso, mas ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade [...]” (2000, p. 170). Para Foucault, era tanto “**nos domínios especializados da erudição como nos saberes desqualificados das pessoas [que] jazia a memória dos combates,**

exatamente aquela que até então tinha sido subordinada” (ibid., p. 171; grifo nosso). A genealogia seria, dessa forma, uma tática a partir do acoplamento do saber erudito e do saber das pessoas nas memórias locais.

Sulzbach parece ter feito uso desta proposta genealógica foucaultiana, costurando nesse documentário: **um olhar genealógico e perspectivo**³. Desse modo, nessa composição aparecem sujeitos-personagens, cujas falas-vozes-narrativas protagonizam certa trama-rede-teia de uma história contemporânea. Esses personagens são vislumbrados como sujeitos históricos e que produzem formas polifônicas, singulares, plurais e coletivas de modos de existência. A cineasta nos faz pensar que é nessa trama-rede-teia que a **subjetividade contemporânea**⁴ vai se compondo, se forjando, se transmutando, se espraiando, se perdendo, fazendo brotar...

O conceito de subjetividade, para Rosane Neves da Silva (1991), diz respeito a se perceber o quanto o real não se esgota mais na realidade existente, ou seja, não é apenas o que eu posso ver e tocar, mas também algo a mais que envolve o indivíduo, que é a sua condição de possibilidades. Passamos, assim, a compreender a subjetividade como algo que se entende para além da nossa percepção e para além da própria ideia de indivíduo. A autora entende que a subjetividade é algo que está atualizado no sujeito em um determinado momento, que é compartilhada e está relacionada ao coletivo porque é atravessada pelo social. Ao ser atravessada pelo social, pressupõe o tempo, isto é, algo que não está pronto, acabado, mas

em movimento. A subjetivação dá a idéia de uma processualidade intrínseca às formas de produção da subjetividade. Quando falamos em produção de subjetividade, entendemos que a subjetividade não está relacionada a uma suposta **natureza humana** ou à idéia de **interioridade** que permeia a concepção de indivíduo, idéia que pretendemos superar, pois supõe uma relação fechada entre o sujeito e o mundo. Mediante o pensamento genealógico, passamos a compreender que a subjetividade se constitui a partir dos agenciamentos produzidos socialmente, e não na perspectiva de algo interior ao sujeito (SILVA, 1991).

E, desse modo: Pensar dobra⁵. Pensar produz, cria, faz brotar... e, o tempo⁶ passa, pois é ele, com toda a sua intensidade, que, em parte, nos inventa. Necessário comentar aqui algumas questões relativas ao tempo e à subjetividade. De acordo com Rosane Neves da Silva (SILVA *apud* MACHADO, 1990), a subjetividade seria como uma escultura no tempo, ou seja, o modo como o **tempo vai esculpindo as formas de subjetividade**. Para Marcel Proust,

*[...] a palavra escultura é usada aqui para passar a idéia que capta um instante, fixando-o em uma determinada forma. É uma expressão para precisar a idéia de tocar e ser tocado por toda esta ação transformadora que é o tempo. O que a estrutura revela é a própria ação do tempo sobre as formas. Do tempo que vai esculpindo as formas de subjetividade. Do tempo que vive à cata dos corpos (PROUST *apud* SILVA, 1991, p. 37).*

Suponho, então, que Sulzbach tenha saído à cata de corpos! A construção do documentário, passou por um processo de **pesquisa-in(ter)venção**, pois, de acordo com Costa,

pesquisar é uma atividade que corresponde a um desejo de produzir saber, conhecimentos, e quem conhece, governa. Conhecer não é descobrir algo que existe de uma forma em um determinado lugar real. Conhecer é descrever; nomear; relatar; desde uma posição que é temporal, espacial e hierárquica (COSTA, 2002, p. 170).

Desse modo, “o que chamamos de ‘realidade’ é o resultado desse processo. A realidade ou ‘as realidades’ são, assim, construídas, produzidas na e pela linguagem [...]” (ibid., p. 170). Importante pensar com Costa, que tem como perspectiva uma

concepção que situa a questão da pesquisa e do conhecimento fora do enquadramento iluminista moderno e a coloca no horizonte das discussões que rejeitam as grandes narrativas, que não aceitam a idéia de um conhecimento pretensamente “universal” resultante de uma razão unitária e, conseqüentemente, que não aceitam a distinção entre “alta cultura” e “baixa cultura”. É apenas desta perspectiva teórica que podemos pensar em uma pesquisa participativa capaz de produzir [outros e novos] saberes (COSTA, 2002, p. 107).

Segundo Costa, faz-se necessário povoar o **mundo de histórias**, histórias que envolvam

Muita alegria.

5 Para explicar como o social produz a subjetividade, Deleuze (*apud* SILVA, 1991), realizando uma leitura de Foucault, sugere a idéia da dobra ou prega, isto é, de uma zona de subjetivação, que se constituiria como uma dobra do fora. Sendo assim, essa zona de subjetivação – no caso, a parte de dentro da dobra – seria apenas um fora selecionado. Segundo Pelbart (1989), “a subjetividade pode ser entendida como uma modalidade de inflexão das forças do fora, através da qual cria-se um interior” (p. 135). Cf. PELBART, Peter Pal. Três planos e uma invaginação. In. PELBART, Peter Pal. Da clausura do fora ao fora da clausura: Loucura e Desrazão. Ed. Brasiliense: São Paulo, 1989.

6 Cf. SANTOS, Laymert Garcia dos. Tempo de ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Ver ainda, MACHADO, Roberto. Nietzsche e a verdade. Rio de Janeiro: Rocco, 1984. Ver também: PROUST, Marcel. O tempo redescoberto. São Paulo: Globo, 1990.

7 Interior do Nordeste Brasileiro. Plantação de Sisal. Menino estudante e trabalhador de 12 anos. Trabalha desde os 9 anos. Eu trabalho porque não tem jeito, tem que trabalhar mesmo. É melhor trabalhar porque se fica em casa não ganha nada. Aqui eu ganho de R\$ 2,00 a R\$ 3,00 por semana. Deu muito trabalho aprender a trabalhar, eu não sabia botar palha, eu não sabia cortar, aí fui aprendendo aos poucos, estendendo fibra, aprendendo mais. Agora eu sei mais um pouco. O meu trabalho é quase o mesmo de um adulto. É como trabalho de adulto. Sudeste Brasileiro. Grande centro urbano. Menina estudante de 9 anos. Eu faço inglês e acho importante, acho que as outras crianças que não fazem inglês estão em desvantagem, né?! Porque se elas quiserem viajar para o exterior ou alguma coisa assim, elas não vão ter aquela base.

8 Conceito cunhado por Nietzsche em seu livro *O Nascimento da tragédia* (apud MACHADO, 2001). No que se refere ao conceito nietzschiano de **tragicidade**, acompanho o pensamento do próprio Nietzsche no qual realiza uma crítica à “racionalidade conceitual instaurada na filosofia por Sócrates e Platão [e] apresenta da arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisíacas e apolíneas, como alternativa à racionalidade [...]” (apud MACHADO, 2001, p. 11-12).

9 O conceito de acontecimento está relacionado à ordem do inesgotável, de um reservatório inesgotável de possibilidades. Nesse sen-

sujeitos não nomeados, histórias de pessoas e lugares que só passam a existir após uma câmera de televisão, registrados por fotografias ou narrados em filmes, revistas, jornais, novelas, livros. O mundo, as vidas das pessoas, as identidades são construídos, reinventados a cada nova história que circula” (ibid., p. 111).

E parece ser essa a concepção que Sulzbach compartilha. Ela povoa nosso mundo de diversos tipos de histórias.⁷

O termo **in(ter)venção** tem aqui um aroma, um desejo de **criação/invenção**, um desejo de aventura, de afecção, de produção de vida, de tragicidade,⁸ de multiplicidade, de desejo de fazer nascer, de parir, de trabalhar – ao mesmo tempo – com a vida, com o ético, com o político, com a arte, o estético, com a possibilidade do perder-se, do transformar-se, do transmutar-se. **Criação** possui um sentido nietzschiano que, segundo Rosa Dias (2004, p. 131), “despida de sua significação teológica-cristã, pertence à atividade humana”. Para a autora, “Nietzsche não deixa de usar o termo criação para descrever uma conduta com o mundo, uma conduta criadora. **Criar para ele é a atividade a partir da qual se produz constantemente vida [...]**” (DIAS, 2004, p.133; grifo nosso).

[...] Assim, ao sofisma de um Deus criador; Nietzsche contrapõe a vontade criadora, e com esse objetivo procura impedir a existência de fixar-se, de ser expressão do instinto de conservação, e nos convida a concebê-la como constantemente inventora. A doutrina

da vontade criadora privilegia a atividade. É uma nova maneira de pensar que se aplica ao devir, opõe-se à metafísica, que busca o estável e a permanência. O perene não é o sujeito criador, nem o objeto criado, mas uma ação – uma ação contínua –, um fluxo de vida constante (ibid., p. 133; grifo nosso).

Esta é a conotação que eu e, creio Sulzbach, pretendeu dar às palavras **criação/invenção, criador, criadora, criar**, durante a produção desse documentário. Fico com a sensação que, nessa trajetória, a cineasta realizou um movimento de feitura, e produziu um desejo pelo agudo, pelo acontecimento,⁹ pelo único, pelo singular. Como nos diria Deleuze, “a vida é uma obra de arte, uma vez que as regras da produção da existência são facultativas, regras éticas e não morais” e, conseqüentemente, “estéticas, porque constituem estilos de vida, modos de existência” (DELEUZE apud ROBINSON, 2003, p. 314-315).

Retomando a questão da pesquisa-in(ter)venção, trago agora Paul Veyne para continuar a pensar a produção de um documentário. Veyne (1998) entende que **os fatos não existem isoladamente**, pois seria no **tecido social da história**, ou seja, nessa **trama**, nessa

mistura muito humana e muito pouco ‘científica’ de causas materiais, de fins e de casos, de uma fatia da vida que o historiador [ou o/a documentarista] isolou segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa (VEYNE, 1998, p.42; grifo nosso).

O autor prossegue problematizando e realizando perguntas que nos interessam: “Quais são os fatos dignos de suscitar a atenção do historiador [do/da documentarista]?” (ibid., p. 43), respondendo que **“tudo depende da trama escolhida, um fato não é nem interessante, nem o deixa de ser”** (ibid., p. 43; grifo nosso). Para Veyne, é **“impossível descrever uma totalidade, e toda descrição é seletiva; o historiador nunca faz o levantamento do mapa factual, ele pode, no máximo, multiplicar as linhas que o atravessam”** (ibid., p. 44; grifo nosso). O autor prossegue, dizendo que

o objeto de estudo nunca é a totalidade de todos os fenômenos observáveis, num dado momento ou num lugar determinado, mas somente alguns aspectos escolhidos; conforme a questão que levantamos, a mesma situação espaço-temporal pode conter um certo número de objetos diferentes de estudo (VEYNE, 1998, p. 44).

Mais do que documentar, creio que o/a documentarista inventa, cria um **problema. E, criar é arriscar-se**. É muitas vezes – ou talvez sempre! – desmanchar o que já se sabe, desmanchar-se para, então, plantar sementes, fazer brotar algo novo, de outra espécie. Sendo assim, transitando por uma perspectiva do documentário-ensaio, entendo também o quanto à escrita (ou à inscrição), seja de um filme, de um roteiro, de um livro, de uma peça de teatro... é, por sua vez, metade de quem escreve-filma e metade de quem lê¹⁰ -vê. Desse modo, cineastas-documentaristas-escritores-leitores-espectadores enredam-se em algu-

mas problemáticas, em algumas experiências... ou em várias... Entendo com Deleuze (1998) que,

as questões são fabricadas, como outra coisa qualquer. Se não deixam que você fabrique suas questões, com elementos vindos de toda parte, de qualquer lugar, se as colocam a você, não tem o que dizer. A arte de construir um problema é muito importante: inventa-se um problema, uma posição de problema, antes de se encontrar uma solução [...] o objetivo não é responder a questões, é sair delas [...] o movimento acontece sempre nas costas do pensador, ou no momento em que ele pisca (DELEUZE, 1998, p. 9; grifo nosso).

Para o filósofo, a liberdade de invenção, de criação, estaria na possibilidade de poder decidir sobre a constituição dos próprios problemas. Um filme, um documentário como criação, como construção, são invenções sempre **engendradas e produzidas por nós, neste mundo**. Enquanto filmamos, falamos, escrevemos e pesquisamos estamos sempre nos posicionando e escolhendo. Nossas escolhas são **sempre** interesseiras e interessadas, vivendo-se, dentro desta arena, um verdadeiro embate de forças. Estamos, dessa forma, profundamente implicados em todas as práticas de nossa existência. De maneira alguma, os movimentos que fazemos são algo que se dá de modo pretensamente neutro, desprovido ou descolado de questões éticas e políticas.

Posto isso, o que propomos **documentar, investigar, criar** não é o que está dado, não é algo que está lá para ser descoberto, des-

tido, um acontecimento não seria um território, mas sim aquilo que priva de todo território, uma ruptura na continuidade temporal, uma abertura que priva de todo chão. Conceito trazido por Gilles Deleuze e trabalhado durante as aulas ministradas pelo filósofo, professor e doutor Peter Pal Pelbart, em 22 de agosto de 2003, na Faculdade de Psicologia da UFRGS, no curso intitulado Vida e Biopolítica.

10 De acordo com Montaigne, “a palavra é metade de quem a pronuncia e metade de quem a escuta.” Ver MONTAIGNE, Michel de. Ensaios. São Paulo. Editora Nova Cultural, 1992. 2 vols.

11 Cf. DELEUZE, Gilles. *Conversações*, Rio de Janeiro: Ed 34, 1998.

O conceito de *multidão* está relacionado nesta escrita ao que Michael Hardt e Antonio Negri trabalham em seu livro intitulado *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*. Esses autores diferenciam a *multidão de povo*, pois, enquanto “o povo tem sido tradicionalmente uma concepção unitária [...] [sendo da ordem] do uno. [...] A multidão, em contrapartida, é múltipla. A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos. A multidão é a multiplicidade de todas essas diferenças singulares. [...] Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes, a multidão é multicolorida. [...] A multidão, assim, compõe-se potencialmente de todas as diferentes configurações da produção social” (2005, p. 12-14). Cf. HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão – Guerra e democracia na era do Império*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005. Ver também: HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2004. & NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre o Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

vendado, mas aquilo que foi e vai sendo construído em nós, por nós, entre nós, neste mundo. Parto do entendimento de que nossas cons-truções são invenções, produções que, ao mesmo tempo, criam **efeitos de verdade** (Foucault), **efeitos de realidade** (Barthes), não se limitando a descrever ou explicar a realidade e estando, então, irremediavelmente **implicados** na sua produção. Nesse sentido, na medida em que descrevem um **objeto**, de certo modo, o inventam, sendo o **objeto** um produto, **um efeito** de sua criação. Assim, o documentar, bem como o pesquisar, o investigar não representariam a realidade, mas a fabricariam (SILVA, 2001; 2003).

Nessa direção, o movimento de investigação não seria algo natural, que esteve sempre presente na natureza humana, sendo algo criado e constituído pelo homem de conhecimento, pelo homem da vontade de saber, da vontade de verdade. Para Foucault, as verdades são deste mundo, verdades, então, historicamente datadas e geograficamente localizadas. Não há outro mundo, é neste/deste mundo que falamos, criamos, produzimos, desejamos e onde somos também falados, criados, produzidos, desejados. Sendo assim, na medida em que falamos, pesquisamos e produzimos conhecimento e saber, estamos **sempre** nos posicionando e escolhendo. Como havia comentado anteriormente, nossas escolhas são **sempre** interesseiras e interessadas, vivendo nessa arena do conhecimento um verdadeiro embate de forças.

Documentarista: numa perspectiva cartográfica, estética, ética e autoral

Neste ponto, arriscaria dizer que Sulzbach se abasteceu de vários intercessores que, com seus fazeres, nos ensinam, nos desviam e, melhor ainda, continuam nos colocando em movimento. Concordando com Gilles Deleuze, “essencial são os intercessores¹¹. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra” (DELEUZE, 1998, p. 156). Para Deleuze, esses intercessores,

podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artistas – mas também coisas, plantas, até animais, como em Castaneda, fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Felix Guattari e eu somos intercessores um do outro (ibid., p. 156; grifo nosso).

Liliana Sulzbach optou por acompanhar a multiplicidade heterogênea da multidão¹² que está lá e que nos chama, que nos convoca com sua vitalidade e potência e, nos produz desejo. E, é nessa direção, que convoco Suely Rolnik (1989) para nos falar um pouco da prática de ser um cartógrafo.

Essa prática, para a autora, está relacionada às estratégias das formações do desejo do campo social,

não importando que setores da vida social o cartógrafo tome como objeto, mas sim que ele esteja “atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe explorar”¹³ (ROLNIK, 1989, p. 66). Para o cartógrafo, teoria é sempre cartografia, na medida em que se compõe e que se faz “juntamente com as paisagens cuja formação acompanha” (ibid., p. 66). Para esse feito, o cartógrafo absorve e se apodera de teorias de qualquer procedência, entendendo que “todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas” (ibid., p. 66). O fazer cartográfico se abre para as mais variadas linguagens e estilos e se serve de fontes as mais diversas e plurais, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas, podendo seus operadores conceituais surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia.

Rolnik faz do cartógrafo um verdadeiro antropófago, que viveria de “expropriar, devorar e desovar, transvalorado” (1989, p. 67), alguém que estaria sempre buscando “elementos/alimentos para compor suas cartografias” (ibid., p. 67). Assim, o critério de suas escolhas seria o de:

descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. Entender para o cartógrafo não tem nada a ver com explicar e muito menos revelar. Para ele não há nada em cima, nem embaixo. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando ex-

pressão. E o que ele/ela quer é mergulhar na geografia dos afetos e ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ibid., p. 67).

Percebemos que a linguagem, nessa perspectiva, não é tomada como um veículo de mensagens e salvação, sendo, antes e em si mesma, criação de mundos, tapete voador, veículo capaz de disparar e de promover a transição para novos mundos, para novas formas de história, podendo-se dizer que, na prática do cartógrafo se integram história e geografia (ROLNIK, 1989). Para a autora, os procedimentos do cartógrafo não importam, pois ele sabe que deve “inventá-los em função daquilo que pede o contexto em que se encontra”, não havendo nenhum “protocolo normalizado” (ibid., p.68).

O problema para o cartógrafo não é o do falso-ou-verdadeiro, nem o do teórico-ou-impírico, mas sim o de vitalizante-ou-destrutivo, ativo-ou-reativo. O que ele quer é participar, embarcar na constituição de territórios existenciais, constituição de realidade. Ele não teme o movimento, deixa seu corpo vibrar todas as frequências e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega [...] (ROLNIK, 1989, p. 68).

O perfil do cartógrafo, para Rolnik, seria definido “exclusivamente por um tipo de sensibilidade que ele propõe fazer prevalecer em seu tra-

13 “Desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência... até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas institucionalizadas ou não” (ROLNIK, 1989, P. 66).

colocar-se na “adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito ilimitado do processo de produção de realidade que é o desejo” (ibid., p. 68). Para tanto, o cartógrafo utilizar-se-ia de um “composto híbrido”, (ibid., p. 69). Rolnik prossegue, enfatizando que os princípios do cartógrafo seriam: **extra-moral e ético**. Extra-moral porque o cartógrafo nada teria a ver com normatividade, julgamento ou interpretação, mas com o anti-princípio que o obriga a estar em permanente mutação de princípio. O critério ético do cartógrafo se deve ao fato de que sua análise de desejo e das linhas de fuga dos territórios mutantes estarem longe de sustentar valores, mas pretende criar territórios de existência que “**sustentem a vida em seu movimento de expansão**” (ROLNIK, 1989, p.74, grifo nosso).

A autora diz ainda mais: que o cartógrafo exige do pesquisador um devir-artista, já que ele vive no seu corpo os processos de outros devires de subjetivação e escolhe, diante de milhares de possibilidades, uma forma singular de tradução e expressão das linhas que percorrem a subjetividade, imprimindo um ritmo, um tom, uma melodia da existência. A estratégia cartográfica é a de compor com os devires, negociar com a alteridade, deixar-se afetar pela diferença, usufruindo a potência do devir – navegar no mundo da aventura (ROLNIK, 1993). Cartografar é, portanto, analisar dispositivos, percorrer mares e terras desconhecidas, adentrar no inusitado e se deixar atravessar, “**permitindo que o impensado invada o pensamento e experiente a potência, arriscando-se a**

si mesmo” (ROLNIK, 1989, p. 68, grifo nosso).

Nessa aventura, Guattari (1992) apresenta o paradigma estético como alternativa ao paradigma científico, sistêmico e estruturalista. O paradigma estético, de acordo com Guattari, “[...] subverte a pseudo-unidade do mundo de valores capitalísticos, uma vez que abre a possibilidade de recuperar a pluralidade, a multiplicidade do mundo” (ibid., p.315). Para Guattari, “só isso é que permite recuperar a dimensão ética. Só a partir do reconhecimento da alteridade é que a ética é possível. E isso requer um reconhecimento da complexidade do universo, tanto em nível dos regimes políticos, como dos territórios existenciais e da vida afetiva” (apud ROBINSON, 2003, p. 315).

De acordo com Guattari,

o novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em condições do destino da alteridade em suas modalidades extremas. Mas essa escolha ética, não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação, processual [...] (GUATTARI apud ROBINSON, 2003, p. 315).

Um documentarista certamente está sempre a perguntar: Como uma história será contada... e, nesse sentido acompanharemos o pensamen-

to de Wortmann (2002), quando a autora diz que “as análises realizadas sob inspiração foucaultiana não visam” (p. 85), de nenhuma maneira,

[...] à simples identificação de frases e expressões lingüísticas, ou a decifração léxica dos conteúdos explícitos e implícitos nos textos; tampouco se pretende, através delas, captar as tendências, ou a psicologia de autores, muito menos alcançar a origem fundadora do fenômeno examinado (WORTMANN, 2002, p. 85).

Nessa direção Hall dirá que: “Um discurso jamais consiste em uma declaração, um texto, uma ação ou uma fonte. [...] o discurso aparece ao longo de uma cadeia de textos e, como forma de conduta, em um conjunto de locais institucionais da sociedade” (HALL *apud* WORTMANN, 2002, p. 85). Segundo Veiga-Neto, “os discursos podem ser entendidos como histórias que, encadeadas e enredadas entre si, se complementam, se justificam e se impõem a nós como regimes de verdade” (VEIGA-NETO, 2000, p. 56). Para o autor, “[...] os regimes de verdade [...] seriam constituídos por uma série discursiva, família cujos (enunciados verdadeiros) estabelecem o pensável como um campo de possibilidades fora do qual nada faz sentido – pelo menos até que se estabeleça um outro regime de verdade” (*ibid.*, p. 56-57). Nesse sentido e de acordo com Larrosa, o discurso teria “seu próprio modo de existência, sua própria lógica, suas próprias regras, suas próprias determinações, faz ver, encaixa com o visível e o solidifica ou dilui, concentra-o ou dispersa-o”

(LARROSA *apud* WORTMANN, 2002, p. 86). Wortmann enfatiza que “os discursos exercem ações construtivas – tanto em formações sociais mais amplas quanto em espaços e usos locais – atuando como forças históricas” (2002, p. 86).

Larrosa explica que “a própria experiência de si não é senão o resultado de um longo processo histórico de fabricação no qual se entrecruzam os discursos que definem a verdade do sujeito” (LARROSA *apud* COSTA, 2002 p. 112), sendo “[...] as práticas que regulam seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais constitui sua própria interioridade” (*ibid.*, p. 112). Para Larrosa (*apud* COSTA, 2002), nossa vida, se é que ela tem uma forma, tem a forma de uma história que se desdobra. Responder a pergunta sobre quem somos implicará sempre uma “interpretação de nós mesmos, *uma* construção de nós mesmos, uma unidade de uma trama” (LARROSA *apud* COSTA, 2002, p. 146). O autor prossegue, dizendo que, “por outro lado, só compreendemos quem é outra pessoa ao compreender o que ela mesma ou outros nos fazem [...] É como se a forma de uma vida humana concreta, o sentido de quem ela é e do que lhe passa, só se fizesse tangível na sua história” (*ibid.*, p. 146). Desse modo, para o autor, se o sentido de quem somos está sendo sempre construído narrativamente, ou seja, a partir das histórias que escutamos, assistimos, lemos e/ou contamos/criamos, estas terão um papel muito importante em nossa construção, em nossa transformação, bem como no “funcionamento dessas histórias no interior de práticas sociais mais ou menos institucionalizadas [...]” (*ibid.*, p. 146). Assim, afirmo que a

então, algo construído histórica e culturalmente e não algo natural¹⁴

Documentário: como possibilidade de autoria & dispositivo de ação...

Não nego, como se entende por si mesmo – pressuposto que não sou nenhum parvo –, que muitas ações que se chamam éticas devam ser feitas e propiciadas, mas penso: em um como no outro caso, por outros fundamentos do que até agora. Temos que aprender a desaprender; para afinal, talvez mais tarde, alcançar ainda mais: mudar de sentir (NIETZSCHE, 1991, p. 125)¹⁵.

Sulzbach parece assumir a tentativa de abertura para espaços autorais em sua obra, bem como para os sujeitos-personagens que constroem essa mesma obra. Buscar construir um espaço inventivo e autoral tem relação com o que Regina Sordi trata como “**autoria de pensamento**” (SORDI, 2003, p. 149, grifo nosso). Sordi entende que autoria tem relação com a “vontade de produzir efeitos” (ibid., p. 149). Conforme a autora,

autoria não tem a ver com o que já está feito, não é compreendida como um produto, mas como uma abertura para o sempre inacabado; fala mais de um devir, um modo de situar-se, uma ética que tem a ver com o desejo de produzir e com as possibilidades produtivas do outro (SORDI, 2003, p. 150, grifo nosso).

E, nessa perspectiva, a cineasta nos provoca experimentações na

medida em que busca resistir a processos sobre os quais temos a sensação que, de alguma forma, haviam nascido prontos e acabados. Na autoria ela **instiga pensar**. Ela nos **dá a pensar**, ela nos **força a pensar**. Aliás, esse processo ocorre também com os sujeitos-personagens que ali estão e que se constroem e desconstroem na medida em que se narram.

Ao refletir sobre o fazer de um documentário, arrisco pensar que esse gênero, também, pode se constituir enquanto um dispositivo, pois conforme Regina Barros, “**uma primeira característica de um dispositivo é seu caráter ativo**”, sendo “**dispositivo aquilo que contém disposição**”¹⁶ (BARROS, 1997, p. 183, grifo nosso). O que caracteriza um dispositivo, para a autora, é a capacidade de irrupção naquilo que se encontra bloqueado de criar, é seu teor de liberdade em se desfazer dos códigos que procuram explicar, dando a tudo o mesmo sentido.

O dispositivo tensiona, movimentada, desloca para outro lugar, provoca outros agenciamentos. Ele é feito de conexões e, ao mesmo tempo, produz outras. Tais conexões não obedecem a nenhum plano predeterminado, elas se fazem num campo de afecção onde partes podem se juntar a outras sem com isso fazer um todo (BARROS, 1997, p. 183, grifo nosso).

Deleuze, a partir de sua leitura de Foucault, diz que o dispositivo “[...] é de início um novelo, um conjunto multilinear, composto de linhas de natureza diferente (DELEUZE *apud* BARROS, 1997, p. 183). Barros propõe pensar em uma filosofia

14 Na época das grandes descobertas o homem sonhou que o mundo poderia ser melhor e tentou inventar um ser humano melhor e capaz de conduzir os seus ideais juntamente com sua vida. A invenção da infância fazia parte deste sonho.

15 Cf. NIETZSCHE, F. *Aurora. Pensamentos sobre os conceitos morais*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1991.

16 Conforme *Dicionário Aurélio* (*apud* BARROS, 1997), dispositivo seria aquilo que contém disposição.

dos dispositivos, filosofia esta que possui como ocupação “**desfazer o lugar do universal, do invariável, do instituído e do molar, que recusa se ocupar da busca infinita** dos fundamentos e das origens como algo que pudesse explicar como tudo começou e para onde tudo iria afinal” (BARROS, 1997, p. 183, grifo nosso).

Assim, parece que um leque dinâmico de experimentações foi sendo acionado durante a feitura dessa obra, bem como quando do recebimento desta, tendo seus espectadores, também como **montadores**, de sentidos vários. Creio que as vozes, as narrativas, os discursos produzidos e disparados na construção do documentário proporcionaram movimentos e tentativas de invenção, de autoria e busca de resistência às verdades já instituídas, provocando uma problematização, uma descontinuidade, um deslocamento, um questionamento mais amplo do processo histórico.

Sulzbach ousou trabalhar com o singular e com o coletivo, apontando para pontos de respiro, para brechas e fendas capazes de propor espaços plurais de criação e invenção, em oposição, a uma

massa que se pretende hegemônica, universal e homogênea. Procurou dar não só voz ao outro, seus sujeitos-personagens, como também ofereceu passagem às produções, às resistências, às fissuras e aos efeitos que estes podem produzir (ou não) em suas vidas, em nossas vidas como sujeitos-cineastas e nas vidas de seus sujeitos-espectadores. Creio que Sulzbach entende que esses sujeitos-personagens habitam um lugar ativo nos engendramentos, nas invenções, nas criações e nos movimentos dos processos de vida. Havendo, a partir desse olhar, a possibilidade de um **deslocamento** dos nossos modos de ver, sentir, escutar e fazer.

Parece que sua intenção foi colocar em movimento tanto forças invisíveis e singulares quanto forças visíveis e hegemônicas e, a partir desses embates, provocar, talvez, outros agenciamentos, novos acontecimentos, enredos diversos e tramas ainda não tecidas. O intuito foi de promover ação, exercitar autoria, trabalhar com o desejo e com a produção do coletivo.

Sulzbach nos **deu a pensar**, nos **forçou pensar**, ofereceu ferramentas, nos desassossejou e, quem

Referências

BARROS, Regina D. Benevides de. *Dispositivos em ação: o grupo. Subjetividade: questões contemporâneas*. São Paulo, Hucitec, 1997. p. 183-191. (Saúdeloucura, 6)

COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em pesquisa em educação*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.

DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DIAS, Rosa. A vida como vontade criadora: por uma visão trágica da existência. In. FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda, (Org.) *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p.131-160.

FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade e Política*. Trad. Elisa Monteiro & Inês Autran Courado Barbosa. (Org.) Manoel Barros da Motta 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*: São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. A vontade de saber. *História da sexualidade I*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HARA, Tony. *Saber noturno: Uma antologia de vidas errantes*. Campinas. Tese de Doutorado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 2004.

MACHADO, Roberto. *Zaratustra, tragédia nietzschiana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MACHADO, A. *A Arte do Vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

NIETZSCHE, F. Aurora. *Pensamentos sobre os conceitos morais*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1991.

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000. 224 p.

ROBINSON, Patrícia Genro. Cartografando a onda teen. In. FONSECA, Tania Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (Org.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 307-318.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental*, Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade,, 1989.

SORDI, Regina Orgler. Os materiais da autoria. In. FONSECA, Tânia Mara Galli; KIRST, Patrícia Gomes (Org.). *Cartografias e devires: a construção do presente*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 149-161.

SILVA, Rosane Azevedo Neves da. *Tempo e subjetividade: em busca de novos paradigmas para a Psicologia Social*. 1991. 84 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – PUCRS, Porto Alegre, 1991.

SILVA, Rosane Azevedo Neves da. *Cartografias do social: estratégias de produção do conhecimento*. 2001. 144 f. Tese (Doutorado em Educação) – PPGEDU – RS, Porto Alegre, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. IN: COSTA, Marisa V. (org). *Estudos culturais em educação: mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema*. Porot Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000. p. 37-72.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. 4. ed. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WORTMANN, Maria Lúcia Castagna. Análises culturais – um modo de lidar com histórias que interessam a educação. In. COSTA, Marisa Vorraber (Org.). *Caminhos investigativos II: outros modos de pensar e fazer pesquisa em pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 73- 92.

DATA DO RECEBIMENTO: 30/03/2009

DATA DO ACEITE: 20/04/2009