


## Cinema no infinitivo: de Lygia Clark a Adirley Queirós

*Cinema on infinitive: connexions between Lygia Clark and Adirley Queirós*<sup>1</sup>

Maria Bogado

 0000-0001-5786-4430  
mariadbogado@gmail.com

### Resumo

Este artigo apresenta proposições e reflexões de Lygia Clark que abordam o campo do cinema. Tendo em vista os originais entrelaçamentos entre arte e vida nos processos de criação do cinema brasileiro contemporâneo, sustentam-se a atualidade e o vigor do legado da artista para refletir acerca de experiências recentes. Com esse intuito, propõe-se uma análise do processo de criação do filme *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, em conexão com as práticas de Clark.

### Palavras-chave

Cinema brasileiro contemporâneo. Lygia Clark.  
Adirley Queirós. Neoconcreto.

### Abstract

*This article presents Lygia Clark's propositions and reflections about cinema. Considering the original interconnections between art and life in the processes of contemporary Brazilian cinema creation, the relevance and vigor of the Lygia Clark's legacy are considered rich to reflect on recent cinema experiences. With this aim, an analysis of the creation process of the film *Era uma vez Brasília* [Once There Was Brasília] (2017), directed by Adirley Queirós, is examined in connection with Clark's practices.*

### Keywords

*Contemporary Brazilian cinema. Lygia Clark.  
Adirley Queirós. Neoconcrete.*

<sup>1</sup> Este artigo tem como base escritos da tese *A produção do comum e a emergência de gestos políticos no cinema brasileira contemporâneo*, defendida pela autora em 2023 no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ.

## Introdução

Nos últimos anos, no Brasil, uma série de transformações sociais possibilitou que diferentes sujeitos históricos ligados a distintos territórios alcançassem reconhecimento até então inédito de suas produções no campo do cinema. Diversos fatores transformaram os ambientes de recepção e feitura cinematográfica, tais como o fortalecimento das lutas dos movimentos negros, dos povos indígenas, a maior inclusão desses grupos e de estudantes de baixa renda nas universidades públicas, a regionalização dos editais de fomento ao cinema, além da expansão dos feminismos e outras militâncias. O barateamento proveniente da difusão das tecnologias digitais também favoreceu a entrada de novos grupos sociais na produção cinematográfica. Nota-se, nesse novo cenário, uma descentralização do cinema como campo específico, o que desestabiliza critérios de análise fílmica e impõe desafios críticos. As ricas experiências de processos de criação coletivizados no cinema brasileiro recente aproximam arte e vida de modo original. Fez-se necessário, portanto, construir perspectivas de análise que permitam perceber não só aquilo que está formalizado nos filmes, mas também observar essas obras com atenção aos possíveis efeitos de seus processos de realização nos territórios em que se dão. Além dos filmes finalizados, passa a importar, cada vez mais, o impacto das experiências de realização na vida dos participantes, que muitas vezes são pessoas sem contato anterior com o campo da arte de modo profissional. A partir dessa perspectiva, a aposta deste artigo consiste em buscar nas práticas e no legado conceitual de Lygia Clark um rico vocabulário crítico para pensar processos inventivos de diversos coletivos e cineastas contemporâneos.

Como amplamente sabido, a trajetória de Lygia Clark junto aos artistas neoconcretos marca, no Brasil, a passagem da arte moderna para a arte contemporânea. Um dos pontos principais dessa transição é o deslocamento da ênfase em um público receptor de um produto acabado para o fortalecimento das experiências e relações interindividuais estabelecidas entre os participantes das ações artísticas (Duarte, Scovino, 2015). O artista perde a totalidade do controle da autoria das obras e passa a agir como um “propositor”, que não espera espectadores, mas busca ativamente “participantes” para realizar experiências de cujos efeitos não detém ciência completa. Abandona-se, por fim, um paradigma “formal-artístico”

(Pedrosa, 2006, p. 29) para alcançar uma abordagem “estético-vital” (p. 29) da arte. Embora Lygia Clark não tenha realizado nenhum filme, apenas esboçado projetos fílmicos e brevíssimas reflexões sobre cinema em suas cartas e diários, esses vestígios de pensamento, aliados à extensa fortuna crítica de sua obra, dialogam de maneira surpreendente com certos processos de realização cinematográficos atuais. O legado de Clark dialoga com procedimentos de criação fílmica que passam a se aproximar de um paradigma “estético vital”, quando a experiência de realização importa também em si mesma e não mais somente em função das formas a alcançar em um produto final. Apostamos que esta incursão no trabalho e nos escritos da artista permite a extração de ferramentas de análise para pensar a conexão entre arte e vida, amplamente discutida na crítica de arte brasileira e ainda um tanto negligenciada na crítica cinematográfica.

Para analisar as possíveis aproximações de processos experimentais do cinema brasileiro com o legado de Clark, deixo aqui uma pista, apontando breves conexões com a produção de Adirley Queirós, com destaque para a realização de seu longa *Era uma vez Brasília* (2017). O cineasta da cidade-satélite de Ceilândia, localizada na periferia de Brasília, realizou alguns dos filmes mais premiados e discutidos do cinema brasileiro contemporâneo da última década, como *A cidade é uma só?* (2011), *Branco sai, preto fica* (2014) e *Mato seco em chamas* (2022). Seus processos de realização, extremamente inventivos, com o engajamento de pessoas do território de Ceilândia e arredores, onde o cineasta sempre morou, são, sem dúvidas, exemplos importantes das articulações originais entre arte e vida no cenário da produção cinematográfica brasileira. Certamente ecoando e reelaborando procedimentos do antropólogo e cineasta francês Jean Rouch, Adirley afirma que seus filmes são “etnografias da ficção”. Seu método, desenvolvido especialmente em seus quatro longas-metragens, consiste em construir ficções em diálogo com os desejos dos atores não profissionais que convida para estabelecer um processo de criação coletivizado. Essas ficções são filmadas de modo etnográfico uma vez que o cineasta afirma que o filme só passa a poder existir quando a ficção se torna tão real na experiência de quem a vive, que pode ser filmada de modo documental. Como veremos, há uma aproximação especial com o trabalho de Clark, posto que o cineasta investe na construção instalativa do espaço e na mobilização do campo sensorial para disparar as ações e memórias dos participantes. A direção de Adirley aposta especialmente

nos gestos dos participantes, que não são simplesmente representações, mas irrompem como expressão real da experiência ocasionada pela proposição que enseja o processo cinematográfico. Busca-se, com essa conexão – entre uma artista e um cineasta um tanto distantes na história e nos campos de atuação –, investigar como as noções de “proposição” e de “participação” dos neoconcretos e em especial de Clark ajudam a compreender as dinâmicas de produção e de compartilhamento da autoria no cinema de Adirley.

### **Lygia Clark e o fazer-se**

As proposições vivenciais,<sup>2</sup> que seriam proposições de “filmes”, escritas por Lygia Clark entre 1967 e 1968, fazem o corpo dos participantes oscilar entre a percepção habitual e o alcance de gestos singulares, desautomatizados. A aposta de Clark ao elaborar essas proposições é de que essas experiências permitam aos participantes uma tomada de consciência crítica diante do modo de percepção habitual. Ao comentar um desses projetos, Lygia sintetiza com rigor: “Objetivo do filme: por uma precisa deslocação da imagem, tomamos consciência dos gestos e das atitudes do cotidiano” (Clark, 2015, p. 108). Mais à frente, poderemos notar como essa consciência renovada também implica a remodulação das formas de estar junto, de perceber os espaços e os limites entre um e outro indivíduo.

As práticas descritas em suas proposições de filmes “vivenciais” exigiam tecnologias hoje banais, como câmeras e gravadores portáteis, mas extraordinárias ou mesmo inexistentes naquela época. Nenhuma das proposições chegou a ser realizada publicamente ao longo de sua vida.<sup>3</sup> Esse dado leva a pensar que essas proposições, mais do que ser de fato rascunhos de um trabalho, operaram quase como ficção especulativa que, sem o compromisso efetivo de realização, permite vislumbrar, na escrita, um modo diferenciado de experimentar o presente. A conexão com as tecnologias audiovisuais, com a possibilidade

---

<sup>2</sup> As proposições são descritas especialmente em três documentos: “Quatro proposições recentes” (Clark, 2015, p. 107-108), “Projetos vivenciais” (Clark, 2015, p. 109) e “Proposições vivenciais: filmes (1967-1968)” (Clark, 1998, 223).

<sup>3</sup> *O homem no centro dos acontecimentos*, uma dessas proposições, chegou a ser realizada em 2012, na exposição Lygia Clark: uma retrospectiva, que teve curadoria de Felipe Scovino e Paulo Sergio Duarte.

de registro do cotidiano, lança o trabalho de Lygia Clark diante de uma questão crucial para compreender como sua arte pode efetivamente se embrenhar na vida. Em 1967, Lygia escrevia: “Quando fiz o *Caminhando* em 1963, já tinha consciência do problema do ato e da imanência. Me perguntava se qualquer gesto na vida poderia adquirir magia como era a experiência do *Caminhando*” (Clark, 2015, p. 105). A colocação desse problema oferece uma pista para a compreensão da opção da artista pelo diálogo com o campo do cinema, um meio especialmente fecundo para captar a “magia” dos gestos no curso da vida, em especial em sua vertente documental. Diferentemente de outras proposições suas, em que ela cria situações extraordinárias mediadas por objetos radicalmente inventivos, mesmo quando realizados com materiais precários, os seus “projetos vivenciais” de “filmes”, de inspiração situacionista, acessam, também, um campo de ações e espaços prosaicos, desde atividades matinais corriqueiras a caminhadas pelo Centro das cidades.

Das quatro proposições ou “projetos vivenciais”<sup>5</sup> a analisar, é interessante notar como alguns deles são agudamente abertos às interferências do mundo na relação com o corpo que segura a câmera, enquanto os outros já seguem amarras narrativas mais explícitas e se baseiam em ações notadamente ficcionalizadas. Por ironia, a proposição mais indeterminada se chama *Filme: o homem no centro dos acontecimentos* (Clark, 2015, p. 107). No documento “Quatro proposições recentes”,<sup>6</sup> Clark descreve a ação propondo que quatro câmeras sejam fixadas na cabeça de um homem que caminha, de forma que as imagens sejam captadas automaticamente, sem a operação costumeira de um cinegrafista que vê e enquadra o que filma. As câmeras registram tudo o que se passa em sua volta, para os dois lados, para frente e para trás, assim como as reações das pessoas que podem interagir com a máquina ou fazer perguntas à pessoa que a carrega. As imagens produzidas devem ser projetadas em uma pequena sala, ocupando paredes inteiras para intensificar a sensação de imersão. Segundo Clark, com a projeção,

<sup>4</sup> No vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3sP-uT5DQLM&t=7s>, realizado pelo Itaú Cultural há uma descrição da proposição *Caminhando*, a que a artista se refere.

<sup>5</sup> É interessante notar como a artista oscila entre a palavra “projeto” e “proposição” ao descrever suas práticas cinematográficas.

<sup>6</sup> Disponível no acervo digital da artista: <https://portal.lygiacklark.org.br/acervo/10182/quatro-proposicoes-recentes-174281-texto>.

o espectador “revive o acontecimento” (p. 107), podendo se sentir como o provocador das “reações que acontecem nas paredes” (p. 107). É curioso que em outro documento do mesmo período, ela descreve a mesma proposta de modo diferente: “Pega-se em 4 câmeras que saem pela rua captando o que se passa em torno das mesmas. Depois projeta-se essas 4 imagens em um pequeno ambiente e o espectador é jogado dentro da projeção como se fosse o centro dos acontecimentos” (p. 109). Nessas duas situações descritas, há deslocamentos cruciais. Na primeira, ela se refere a um caminhante com câmeras fixadas sobre a cabeça; já na segunda, ela fala em quatro câmeras que “saem pela rua”. Acerca das imagens projetadas, na primeira descrição ela se refere aos acontecimentos filmados como “reações” que se davam diante da pessoa que carregava a câmera e, na segunda, ela se refere às imagens projetadas simplesmente como “acontecimentos”. Se o trabalho permanece com o mesmo título – *O homem no centro dos acontecimentos* –, há que perceber a descentralização da agência desse homem como catalisador privilegiado de meras reações. A palavra usada para descrever a posição do espectador também sofre considerável desvio. Enquanto no primeiro documento com a proposição, o espectador “entra na cabine”, no segundo, o espectador seria “jogado dentro da projeção”. Se o homem – produtor e futuro espectador das imagens – *está* no centro dos acontecimentos, mas não é o seu agente central, lhe é oferecida uma oportunidade renovada de perceber os seus gestos e o entorno. A proposição livra esse produtor e futuro espectador do mito do voluntarismo absoluto. Oferece, ao contrário, a possibilidade de experimentar a indeterminação drástica do que pode ser percebido por quatro câmeras em movimento, por quatro sequências de imagens diante das quais se é violentamente “jogado”. O produtor e futuro espectador dessas imagens confronta-se com a poética involuntária de sua vulnerabilidade. Ao perceber de outra forma, torna-se capaz de adquirir uma consciência crítica das limitações a automatismos de sua própria percepção.

A proposição *Filme sensorial*, por sua vez, já apresenta uma espécie de roteiro. Recusa-se, no entanto, o uso de imagens. Trata-se de uma banda sonora a ser projetada ora no escuro, ora com luz mais clara. Cabe reproduzir um trecho do “projeto vivencial” para compreender a dinâmica proposta:

FILME SENSORIAL. Tela escura. Escuta-se o barulho de um trem que passa à distância. Tela um pouco mais clara: escuta-se o canto de um

galo. A tela escuríssima: escuta-se o tique-taque de um despertador. Ouve-se o despertador funcionar. Escuta-se o barulho de uma luz que acende. Barulho de água da pia, do escorrer do xixi, do escovar dos dentes do water-closet.

Passos, café, jornal que se abre. Bater de porta. Escurecimento de tela. Passos que descem escadas. Tela um pouco mais clara: barulho ligeiro de tráfego. Um ônibus que pára. Na medida em que o ônibus corre em direção à cidade, os barulhos vão se intensificando e a claridade também. Centro da cidade, barulho infernal, jornaleiros gritando o nome do filme. Claridade máxima.

Em seus diários, Lygia retoma essa proposição declarando que faria outras experiências até que o espectador chegasse a criar a ação ele mesmo (Clark, 2015, p. 111, o sublinhado é do original). Provavelmente, essa versão quase roteirizada dos sons a ser captados seria deixada de lado para que o participante criasse as ações ele mesmo. Sem saber como a artista chegaria nessa segunda fase da proposição, que contaria com mais abertura à criação dos participantes, é possível afirmar que a produção desses sons efetivamente se dá com grau menor de indeterminação em relação às imagens de *O homem no centro dos acontecimentos*. Ainda nos seus diários, no entanto, Clark escreve que esperava que o espectador “adivinhasse” as ações que estariam sendo realizadas, insinuando que a faixa sonora não seria imediatamente compreensível, dando margem a uma relação que de fato engaja os sentidos, em vez de ser mera ponte para a significação. O fato de não haver imagens visuais, apenas sons e variação de luz, descentraliza a visão como campo cognitivo e reivindica um caráter mais tátil na afetação dos olhos diante da variação entre claro e escuro.

Em *Filme sensorial*, contudo, há uma oscilação entre um regime mais abstrato e uma significação mais declarada, notável no momento em que indivíduos realizariam uma ação não cotidiana especialmente para o filme. Clark prevê que, enquanto o participante caminhasse pela rua captando sons, jornaleiros gritariam “Filme sensorial! Filme sensorial!!!”. Seria uma ação encenada para o filme. Parece um modo um tanto bem-humorado de deslocar o regime de atenção dos corpos do campo sensorial para o campo de cognição. Isso se dá quando o participante deixa de prestar atenção na textura dos ruídos da rua e tem sua atenção capturada por esse foco ao ouvir os gritos que lembram a realização do

filme em curso. A passagem entre esses dois campos talvez ajude a perceber a experiência sensível com mais distanciamento. Não se trata de uma suposta tentativa de registro de vivências comuns para provocar sensações que não encadeiam uma lógica ou narrativa qualquer, pois os gritos do final sinalizam que “isto é um filme!”. Dialogando com o campo crítico do cinema, podemos verificar a passagem de um regime mais documental a um momento deliberadamente ficcional e autorreflexivo, no qual se dá uma espécie de atuação dos jornalistas que emitiriam esses gritos na rua. O registro das ações cotidianas dá lugar a uma fabulação, com esses gritos ficcionalizados que se referem ao próprio título do filme. Essa operação indica um desejo de narrar que se intensifica nos “projetos vivenciais” seguintes.

Os projetos seguintes já contam com a participação de um público composto de múltiplos indivíduos e colocam em questão a construção de uma coletividade. O caráter ficcional e narrativo do projeto que se segue é enfatizado pela artista. Não por acaso, ele acontece em uma sala de cinema convencional. Em tom jocoso, Lygia trabalha com um dos gêneros mais conhecidos do cinema clássico, que nomearia o projeto, intitulado *Western*. Segue sua breve descrição do projeto:

No cinema mesmo. Começa-se a projetar um bang-bang e em seguida entram pelo palco do cinema cavalheiros dando tiros de pólvora seca em direção aos espectadores e sujando-os com líquidos vermelhos que ao secarem ficam incolor. Tudo ao vivo com máxima violência.

Os espectadores que quiserem poderão invadir o palco e participar ativamente do espetáculo que é sempre imprevisível. Mocinhas que ao entrarem serão raptadas pelos cavalheiros, velhas que se ajoelham pedindo um estupro com a frase: – ‘Guerra é guerra!’ (Clark, 2015, p. 108).

Esse projeto propõe uma percepção do tempo solapada pelo excesso de informação, possivelmente diminuindo a densidade e indeterminação sensorial relativas às outras proposições. No entanto, sua aposta na violência figura como possibilidade de renovar esse campo sensorial familiar ativado a partir de um encadeamento de imagens (do gênero *western*) e de um espaço (da sala de cinema), ambos já conhecidos pelos participantes. Se, por um lado, ela aponta para a distração dos corpos que podem se envolver com a narrativa, por outro lado, ela os “joga” na percepção do presente por meio da violência dos atos



promovidos por atores abertos ao improviso, numa sala de cinema transformada em arena de embates. Embora ela ainda use a palavra “espectador”, essa postura é sempre deslocada do seu caráter tradicional para uma posição interventora no curso das ações. Os espectadores podem interpelar esses atores que invadem, literalmente, a sala de cinema.

É interessante notar como os “projetos vivenciais: filmes” não anulam uma tensão entre as imposições do indivíduo inventor e o estabelecimento de uma coletividade. Clark não deixa de lado a possibilidade de efetuar ações deliberadamente controladas, com direito a cenas roteirizadas, personagens e introdução de elementos como figurinos e objetos cênicos. Sua aposta é a de que as estruturas convencionais da ficção podem se diluir no real, operando como ativadores de desvios no coletivo, que reagirá imprevisivelmente. As diretrizes mais controláveis da ficção podem reconduzir ao real, e, possivelmente, em um grau mais rico de imprevistos. Um controle exacerbado dos procedimentos da performance, como figurinos, objetos de cena e, em certo grau, a atuação dos que invadem o cinema, pode ser motor para um descontrole ainda mais surpreendente dos espectadores. Mais do que se afastar do cinema, portanto, seus projetos vivenciais mostram como convenções tradicionais do fazer cinematográfico, incluídas as do cinema de gênero, como o *western*, regidas por um diretor, podem se desmanchar no coletivo, proporcionando outras dinâmicas políticas fundadas na partilha da experiência. Nota-se a necessidade de participação do coletivo para que o espaço tome suas formas. O espectador não só se insere na cena, como cria a coletividade que, por sua vez, o afeta. Como a coletividade convoca a participação dos indivíduos por meio de deslocamentos sensoriais, permite-se uma compreensão de si anterior ao estado individual do sujeito, dotado de suas vontades e formas estáveis de perceber. O campo de interações composto pela proposição busca acessar os indivíduos em um grau de experiência em que “a percepção ainda é capaz de surpreendê-lo” (Duarte, Scovino, 2015, p. 16).

Nesses trabalhos, o jogo entre duas temporalidades distintas, a da imanência do gesto, com as reações dos espectadores diante dos atores e vice-versa, e o das representações orquestradas, ajuda a escapar de uma possível fragilidade apontada por Nuno Ramos acerca do *Caminhando* (1963), célebre trabalho de Clark que marca sua passagem para uma arte relacional. O artista, que considera Lygia uma “bruxa fundadora da arte brasileira contemporânea” (Ramos, 2013, p. 74) percebe que o “sujeito fusionado ao real” que corta

a fita (podendo continuar infinitamente caso tivesse uma tesoura infinitamente fina) corre o risco de sucumbir a uma “anemia do momento” (p. 74). O sujeito se desconectaria, assim, de outras temporalidades caindo em uma homogeneização da experiência proposta. Com os procedimentos da ficção, na oscilação entre temporalidades, esses projetos fílmicos de Lygia podem acionar, por um lado, o ato, que percebe o agora. Transversalmente, reivindicam a passividade das ações orquestradas, o que deixa o tempo correr no modo do hábito. Essa oscilação entre uma atividade e uma passividade em relação aos gestos, libera o corpo para diferentes qualidades de imaginação e ativação da memória. Mais do que produzir representações de um espaço ou de indivíduos, nesses projetos ou proposições “vivenciais” de Lygia Clark a produção de imagens opera como coconstitutiva de meios que afetam os indivíduos de modos desviantes dos fluxos já estabelecidos em um determinado campo de convívio.

### ***O fazer-se em diálogo com Hélio Oiticica e o Cinema Marginal***

Nos diálogos de Clark com o artista Hélio Oiticica e em comentários sobre a recepção de filmes do Cinema Marginal, é possível encontrar reflexões da artista que ajudam a compreender melhor certas intencionalidades de suas proposições de “filmes” que sejam “projetos vivenciais”. Alguns dos poucos comentários de Lygia Clark como espectadora de cinema, datados de 1966, podem ajudar a compreender motivações implícitas na elaboração dos Projetos vivenciais: filmes. Essas breves linhas, escritas em correspondência com Hélio Oiticica, podem ser lidas como esboços tanto de suas intenções ético-criadoras como de alguns de seus critérios de abordagem de obras cinematográficas:

Vi o filme do Antonioni que detestei. “Blow-up”. As pessoas acharam maravilhoso. [...] Toda a simbologia dele é tão externa, tão fraca, tão ultrapassada que a vida se transforma num bonito jogo pré-concebido perdendo toda a densidade do ‘o fazer-se’, única realidade hoje real como percepção.

[...]

Também acho que hoje no cinema, como nas artes plásticas, acabou o mito do gênio.

[...]

Isso poderia significar que nenhum artista hoje pode sozinho, sendo atual, dar uma medida de uma visão individual da realidade. Também aí parece que entramos na coletivização do indivíduo. Época extraordinária. Perde-se e ganha-se numa nova escala de valores e aprende-se a viver na base da permanente mutação (Clark, 2015, p. 99-100).

Sem entrar no mérito da justeza de suas críticas ao filme do diretor italiano, salta aos olhos a recusa veemente de Lygia a qualquer postura formalista. Não lhe interessa a composição estável das formas de um produto acabado. Por mais equilibradas (ou meticulosamente desequilibradas) que as formas possam ser, seus arranjos delineados por um indivíduo orquestrador não podem concernir mais que o “fazer-se”. A necessidade de “coletivização do indivíduo” torna o gênio obsoleto. O infinitivo do “fazer”, acrescido do pronome reflexivo “se”, remete o produto ao processo, enfatizando o ato necessariamente relacional da criação. Esse “se”, que não é um “si”, acontece no espaço-tempo, à medida que se desenrola uma ação: singulariza-se (provisoriamente) junto com os gestos do fazer. A complexa busca de Lygia parece ser a de ver o filme no ponto em que ele “se” faz. Nesse ponto, qualquer “visão individual da realidade” seria como uma camada de ofuscamento do real e impedimento do acesso ao “fazer-se”. Esse comentário tão sintético a partir da recepção de *Blow up* pode ser crucial para compreender a ética buscada em seus trabalhos: em recusa radical à transformação da vida em um “bonito jogo pré-concebido”, a “densidade” do “fazer-se” apresenta a busca por esse “viver na base da permanente mutação”, mas não uma mutação qualquer, uma mutação de indivíduo aberto ao coletivo, intrinsecamente ligado às circunstâncias que o desenham.

Quando o processo já não é mais o meio para se chegar a um fim, restam os gestos em sua imanência. O compartilhamento de experiências próprio do “fazer-se”, ao mesmo tempo que convoca os indivíduos para habitar e perceber esse campo comum que se forma com um processo, também se altera pelo que esses devolvem do seu interior. Em última instância, abalam-se os polos interior/exterior, assim como antes/depois, atingindo-se a exposição do “o fazer-se”.

Se no campo da arte contemporânea podemos destacar inúmeros artistas que já não se voltam mais para um produto acabado, no campo do cinema, o objetivo de se alcançar um “filme” ainda parece imperativo. Assim, a reivindicação desses “projetos vivenciais” enquanto projetos de “filmes” traz uma tensão

ainda fecunda para avaliarmos como podem ser mobilizados critérios de análise diante de certos cinemas contemporâneos, cujos processos são experimentais e geram impactos políticos e subjetivos nos participantes. Por ora, é interessante notar que, ao criticar a pobreza de Antonioni em não demonstrar “o fazer-se” em seu filme, Clark pressupõe que isso seria, de fato, possível. Portanto, mais do que uma dicotomia entre um processo inacabado, voltado para as vivências, e um produto acabado, formalista, ela desloca o problema em direção à seguinte indagação: como os filmes podem apresentar uma linguagem que efetivamente expõe uma coletivização do indivíduo nas imagens e sons apresentados aos espectadores?

Diante da indagação de como o cinema pode apresentar processos de “coletivização do indivíduo”, vale observar os comentários de Clark acerca da produção do Cinema Marginal no Brasil, em 1971. Em carta para seu amigo e grande interlocutor Hélio Oiticica, Lygia destaca e elogia uma vivacidade do coletivo em toda a cadeia de produção e recepção desses filmes. Ao notar como as pessoas circulam entre funções e se engajam como espectadores uns dos outros, a artista verifica o fato de realmente constituírem um modo de realização a partir do qual o fazer fílmico age como amálgama criador de um grupo. É interessante, no entanto, perceber a crítica que ela faz a certos filmes, diante do perigo, para os autores, de sobrepor suas subjetividades ao salutar caráter grupal dos processos de produção e realização:

E quanto ao cinema achei o seguinte: a expressão do *wounder grow* (?) [suponho que seja *underground*] é em si a coisa mais importante que está acontecendo em matéria de cinema, pois a realidade toma uma força tão grande que quando se vê a plateia, tribal, não se sabe mais o que é cinema e o que é real. E as pessoas que participam do filme estão lá também: a turma funciona como uma coisa global, e tudo que é precário é importante, como nas outras coisas hoje, sejam quais forem, mas há um defeito grave para mim. A linguagem, que deveria ser aberta, é oposta: é fechadíssima e sente-se a personalidade de quem fez o filme, inteira, sem abertura, e os seus problemas de ordem subjetiva. Como fazer com esse cinema uma coisa aberta, que hoje é fundamental, esse é o problema, a meu ver. O Ivan [Cardoso], que é cineasta nato, que trabalha com imagens, fez do seu depoimento uma biópsia dele próprio, não dando abertura para quem olha e vê. [...] Mas, de qualquer modo, foi a coisa mais importante que vi ultimamente e pensei até em fazer uma

coisa no gênero, só que no meu filme não há filme e a máquina passeia na assistência como se estivesse filmando mas não está. É só para mostrar o que chamaria de “pensamento mudo” da própria linguagem do cinema, que já não existe na realidade (Clark, Oiticica, 1998, p. 192-193).

Em seus escritos, Lygia Clark dá diferentes sentidos a isso que chamará de “pensamento mudo”. Chega a formular que o “pensamento mudo” seria o alcance de um estado em que já não precisaria da arte para acessar os gestos em sua imanência, tornando a vida mesmo uma experiência estética crítica e criadora. A partir dessa perspectiva, é possível pressupor que essa prática descrita na citação, da qual não temos registros de realização, seria um modo de ativar essa sensibilidade de “como se estivesse filmando”, porém sem a necessidade de efetivamente fazer um filme, apenas tomar o processo como ativador desse “pensamento mudo” no coletivo em questão. Desse modo, o cinema seria simplesmente o disparador de gestos que não respondem a um fim.

### **Adirley Queirós e o cinema no infinitivo do “o fazer-se”**

Motivado pela “convivência e relação”,<sup>7</sup> Queirós destaca a centralidade dos corpos como motor expressivo de seus filmes: “a gente tem que fazer um cinema do nosso corpo. Os nossos corpos são os nossos filmes”. Em uma sintética e notória sentença, Adirley desloca-se da proeminência do discurso, ao enfatizar que “o nosso corpo é a nossa história”. Diante dessa concepção, sublinha que o engajamento político contra os sistemas de opressão deve ser um “enfrentamento de corpo, não um enfrentamento teórico”. Queirós propõe, então, a “etnografia da ficção”, menos interessada em uma realidade já dada e mais comprometida com o real que emerge nas dinâmicas relacionais do processo de criação:

É *propor* a essas pessoas que a gente encontra personagens ficcionais. A gente propõe para eles papéis e a partir daí a gente filma como ideia etnográfica, como um documentário, nessa relação documental. O primeiro encontro é documental até chegar naquilo que a gente busca sempre, que é a representação de uma história, que é altamente ficcional, no sentido clássico (grifo da autora).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Os trechos entre aspas desse parágrafo se referem a falas extraídas de conversa com a antropóloga e curadora Júnia Torres na edição de 2020 do Forumdoc.BH.

<sup>8</sup> Entrevista concedida à autora.

Como vemos nessa citação de Adirley, a ficção parte de uma proposição, o que nos remete aos processos artísticos de Lygia Clark aqui estudados. Os projetos cinematográficos de Lygia, os Filmes: projetos vivenciais não partiam de roteiros, mas de proposições, sempre abertas, que buscavam provocar nos participantes uma possibilidade de reavaliação crítica da percepção do presente. Em seus diários, Lygia declara, em relação a um de seus projetos vivenciais, o Filme Sensorial, que faria outras experiências até que o espectador chegasse a criar a ação ele mesmo (Clark, 2015, p. 111, o sublinhado é do original). Cabe lembrar aqui sua definição poética de proposição, segundo Clark:

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. [...] Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado nem o futuro, mas o agora.<sup>9</sup>

É interessante frisar a especificidade desse “agora”, como tempo de suspensão de um presente solidificado, que é próprio da experiência da proposição e promove um modo de percepção distinto do modo habitual de perceber o presente. Vale seguir com as palavras de Adirley para perceber como uma dinâmica parecida se dá em seus filmes:

O processo criativo é antes de tudo individual, depois ele se expande para o coletivo, para as diversas individualidades que estão ali. Como que a gente pode gerir esse processo? Como que a gente vai trabalhar com isso dentro dessas camadas políticas, dessas camadas territoriais, dentro dessas camadas todas que vão envolvendo a gente? Como que a gente age no processo de uma espécie de coordenação do filme? Como que vai ser a negociação desses desejos? Acho que tudo isso faz parte da criação, não existe modelo da criação. O modelo que nós seguimos é no sentido de acreditar que as pessoas podem realizar, acreditar piamente, até o fim do filme. Tem uma crença no filme, mesmo que ele seja do âmbito de uma incompreensão absoluta. Mesmo a incompreensão absoluta é fundamental. Um filme que não seja padronizado dentro de uma escala comercial clássica. Isso é que é o fundamental. Assim, nunca surge um

---

<sup>9</sup> Disponível no acervo digital da artista: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/65313/1968-nos-somos-os-propositores-2331010-1-texto>.

filme igual, eu esqueço todos os roteiros que escrevi. Na hora, é sempre um outro transe que existe. Esse transe é tudo isso: é desejo, é vontade, é tentativa de respeito, é tentativa de que um ator não profissional desempenhe um papel, que ele se sinta feliz com as histórias dele, que ele interprete o papel que ele quiser, da forma que ele quiser, que a gente tenha esse entendimento com ele. Esses modelos que existem de interpretação não servem para a gente. Não só não servem para fazer filme, como não servem para a vida.<sup>10</sup>

O “fazer-se” do filme, para utilizar o termo de Clark, é norteado não por uma perspectiva daquilo que favorece o resultado imaginado, previsto em um roteiro a ser cumprido, mas interessa, antes, aquilo que favorece a vida. A ficção, portanto, se faz a partir de um norte ético, precisa ser uma ferramenta que “serve para a vida”. Dessa forma, o processo constitui condições para que os atores criem de acordo com os desejos que florescem no choque entre as suas memórias e esse tempo do agora oferecido pelo processo. Nesse tempo de suspensão, no “o fazer-se” do filme, destaca-se a importância de “viver”, em contraposição ao norte de necessariamente chegar até um produto já pensado a partir de uma comunicação imaginada com códigos preexistentes. Seguindo com reflexões de Adirley:

Esses modelos de roteiro interpretativo, acho uma chatice, não gosto de ver, muito menos de fazer [...]. A gente tem uma estrutura montada, mas a gente cria uma estrutura para criar o nosso mundo. Se o nosso mundo chegar até alguém, é lindo e maravilhoso. Se não chegar, paciência. Podemos pensar que viver esse mundo foi massa, foi massa fazer uma e outra cena, ou viver uma situação, fazer um churrasco, estar com as pessoas... Então, eu acho que isso também potencializa uma criatividade de todos os lados, a gente tira as amarras da obrigação. A fotografia, a direção de arte não têm uma obrigação, e os atores começam a entender isso, que a gente não sabe quase nada, que estamos tasteando as coisas também.

---

<sup>10</sup> Essa fala, bem como as que se seguem, foi extraída de debate com a curadora Lila Foster e a montadora Cristina Amaral, realizado na Mostra de Tiradentes de 2021.

Não é exatamente um saber prévio que rege as ações, mas o desejo, motor do “viver”, que aparece como norte ético, como a tessitura dos laços do coletivo que já não se subordinam completamente ao propositor. Joana Pimenta, diretora de fotografia de *Era uma vez Brasília*, que depois viria a codirigir o longa seguinte de Queirós, *Mato seco em chamas* (2022), corrobora essa percepção de um não controle total do processo por nenhuma das partes, permitindo que os atores tomem parte até em decisões técnicas:

Os equipamentos de iluminação poderiam ser controlados pelo próprio elenco, com interruptores simples. Isso começou em *Era uma vez Brasília* [...]. No trabalho de luz, usamos lâmpadas que nós mesmos podemos instalar, e que os atores sabem como controlar em cena, uma vez que o trabalho de direção de um filme aberto e sem um roteiro fixo está sempre a reagir àquilo que acontece quando começamos a filmar. Iluminação e dramaturgia avançam lado a lado, e se os atores mudarem de lugar na cena ou quiserem acender ou apagar as luzes é importante que eles tenham também esse controle sobre a técnica (Pimenta, 2022, n.p.).

A dinâmica das ações ganha uma autonomia a partir da qual não há mais um sujeito único que faz o filme, mas um “fazer-se” que se dá na “coletivização do indivíduo”, rememorando aqui outra colocação de Clark, quando criticava o filme de Antonioni. Segundo Adirley,

Quando eles compreendem que a gente não sabe nada, vira uma conversa, vira uma brincadeira. [...] Obviamente, quando a gente vai fazer um filme a gente tem uma perspectiva política, um tom político, mas a construção desse tom político só é entendida lá para o final do filme, não no começo. Ou você vai chegar num *set* e fazer um discurso político para começar um filme? Não é isso. São os pequenos gestos, as pequenas ações com os personagens, com o modelo de produção, com a comunidade que está ao redor, com os equipamentos.... com o mundo.

A política aparece, enfim, não como um tema ou discurso, mas nessa escala ínfima e – moebesianamente íntima, porque superficial – dos “pequenos gestos”, seja na interação entre os integrantes da equipe de filmagem ou na relação com a comunidade e o mundo ao redor. Adirley prossegue sua argumentação até chegar no “mínimo”. Precisa haver uma “mínima” compreensão comum



do processo, que é, também, “um mínimo enamoramento”. Talvez porque a compreensão não seja meramente cognitiva, mas se confunda com a possibilidade de contato dos desejos que acabam por reger a coreografia de ações do “fazer-se”. Talvez essa escala do mínimo seja mais apta à apreensão daquilo que não se vê de antemão, mas pode se tornar visível com o processo de “etnografia da ficção”: o real.

Esses pequenos gestos com o mundo que vão trazer para o ator não profissional a crença dele naquilo que ele quer falar. A partir dali ele pode perceber que você está criando um mundo assim e assado, e eu sei que este mundo está indo para este lado assim e assado, e talvez eu não concorde. E quando ele não concorda também não é ruim porque a gente é um universo de contradição. E a contradição é a criação. Sem contradição, sem briga, não há universo criativo. Meu universo criativo é também a briga, o enfrentamento, com muito respeito obviamente, com muito respeito e com muito amor, porque são aquelas pessoas que me interessam, meu sonho é que aquelas pessoas sejam os grandes atores. Então, o processo criativo que a gente está falando é envolvido nesses encontros, cada filme encontra pessoas diferentes, cada filme encontra desejos diferentes. E esses desejos se concretizam nesse processo criativo em médio e longo prazo. Por isso, na minha cabeça é muito difícil pensar modelos de produção convencionais. Por exemplo: ‘neste filme, vamos fazer dois meses de gravação’. Eu nunca sei. Às vezes, no final de um ano a gente consegue fazer uma cena que preste, mas talvez podemos não conseguir porque essa coisa que é o mínimo respeito, a mínima compreensão do que é o processo não aconteceu ainda, o mínimo enamoramento não aconteceu. Como você vai fazer um filme sem estar apaixonado por alguém, pela cena, pelas pessoas que estão ali?

Compreende-se, assim, por que Adirley declara que os atores começam a tomar mais iniciativas quando percebem que a equipe técnica também não está movida por um saber prévio muito rígido e filma como quem está “tateando” o mundo. Uma certa deflação das intencionalidades, permitida por esse “tatear”, libera, possivelmente, a percepção e mesmo ascensão de gestos imprevistos. O coletivo se abre, então, a esta memória outra que se imprime nos corpos – mas

que a história, por vezes, não chega a registrar – uma memória dos gestos, dos mínimos gestos captados ou mesmo produzidos pelos processos de Adirley<sup>11</sup>.

A ficção de *Era uma vez Brasília* (2017), de Adirley Queirós, acontece no ano 0 PG (pós-golpe). O filme se inicia com os pequenos sons de estrondos da cadeira de rodas de Marquim, ao aproximar-se de Andreia, ex-presidiária que traz notícias de Corina, uma guerreira intergaláctica que conheceu na prisão. O ator Marquim, que está presente como rapper entrevistado no primeiro curta-metragem de Adirley, *Rap: o canto da Ceilândia* (2005), continua trabalhando em quase todos os filmes do diretor, de forma que os processos de criação apresentam uma continuidade. No longa *Branco sai, preto fica* (2014), Marquim do Tropa narra a ocasião real em que sofreu o ataque racista da polícia que o tornou cadeirante a partir da proposição de uma ficção científica na qual se vinga do Estado brasileiro. Já a atriz Andreia Vieira, é de fato uma ex-presidiária e reelabora suas memórias da prisão ao passo que atua na proposição de *Era uma vez, Brasília*. Enquanto isso, o agente intergaláctico WA4 aterrissa em Ceilândia em 2016. Após ter sido preso, foi lançado ao espaço com a missão de matar o presidente Juscelino Kubitschek no dia da inauguração de Brasília. No entanto, sua nave se perdeu no tempo e só chegou à Terra com mais de meio século de atraso. O filme utiliza registros documentais de falas dos ex-presidentes da República, integradas à diegese ficcional e ouvidas na rádio da nave espacial do viajante intergaláctico WA. No entanto, a construção de uma tensão dialética, com o embate de diferentes tempos históricos, faz-se mais a partir da composição dos planos e na forma de perceber o agora da proposição ficcional.

Como percebe a pesquisadora Claudia Mesquita (2021, p. 16-17), sobre a construção da dramaturgia e dos espaços para a composição dos planos,

Os espaços internos são densamente elaborados: a nave espacial de WA, o viajante que – incumbido de eliminar Juscelino Kubitschek – se perde no tempo e no espaço e cai na Ceilândia em 2016, é precária e insalubre como uma cela de prisão brasileira. Já presente em *Branco sai, preto fica*, ganha força a aposta na construção cênica, na performance dos atores nos espaços, registrada em sua duração. Constrói-se assim uma atmosfera de imobilidade, isolamento e confinamento em uma espécie de “cifra” da condição precária e periférica.

<sup>11</sup> Na tese da autora, Bogado (2023), essa discussão é adensada e é possível encontrar uma reflexão sobre gestos e memória relacionando os processos de Adirley com reflexões de Fernand Deligny.

Em consonância com essa percepção de Claudia Mesquita, de que há um aumento na investida da construção dos espaços nos longas de Adirley, desde *Branco sai, preto fica* (2014), é possível estabelecer uma semelhança entre o seu método de *mise-en-scène* e as noções de “proposição” de Lygia Clark. Nesses dois filmes, criam-se cenários e objetos não naturalistas que ensejam aos participantes o acesso a percepções extracotidianas dos territórios em que de fato vivem. As cenografias aproximam-se, assim, de experiências de caráter instalativo. Esses espaços forjados para o filme, como naves espaciais e objetos, como próteses que se acoplam aos corpos, permitem, a partir da desnaturalização da percepção, a tomada de gestos imprevistos e, assim, criam um campo especial para elaboração renovada de memórias. É o caso da nave espacial em que o viajante WA se encontra – em vez de dirigir diretamente o ator, Adirley fez com que ele ficasse na nave por muitas horas, até que seu corpo começasse a reagir de modo singular a essa experiência. Adirley, em vez de direcionar os movimentos dos corpos dos atores, aposta que a criação dessas instâncias de mediação – os cenários e os objetos – podem ser um *meio* que faz com que eles mesmos atuem as performatividades e a retomada de memórias que formam a matéria da narrativa. Esse meio ganha densidade com a duração dos processos, que permite um acúmulo de experiência. Usando os termos de Lygia, podemos dizer que são construídas condições para um “fazer-se” capaz de permitir que os participantes “criem as ações eles mesmos”. A escolha por manter a duração dos planos na montagem, em vez de repicar apenas pontos de interesse para a representação da narrativa, mostra a densidade do “fazer-se”. Os planos longos apresentam os movimentos de corpo do ator em processo.

É interessante perceber como a construção desses espaços é sempre ligada ao território, também pelas escolhas materiais. Como descreve o pesquisador João Campos (2019, p. 56),

Resquícios de automóveis são reelaborados numa nova proposta: fazer uma cápsula espacial. É um trabalho de bricolagem que mistura guidom de bicicleta, teto de carro, molas de caminhão, para-lama de fusca, portas de carros, carcaça de van e outras peças de automóveis.

O filme não pretende inventar novos espaços a partir de uma tábula rasa, mas reelabora os trânsitos no território intervindo em seus próprios materiais e paisagem.

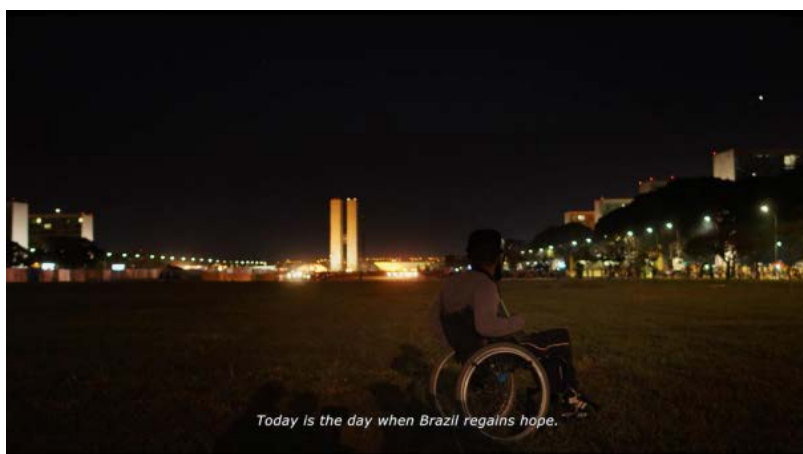
De toda a filmografia de Adirley, é nesse longa que há o registro de uma das condensações mais fortes de um embate dialético de distintas temporalidades – a documental do presente histórico e a do real promovido pela proposição ficcional – no interior de um plano. Registra-se o momento de votação do *impeachment* da então presidenta Dilma Rousseff, em 2016, nos arredores do palácio onde os deputados declaravam seus votos. Nesse ambiente, Marquim usa máscara que, segundo a ficção do processo que não chega a figurar claramente no filme, o protegeria de um vírus que pegaria todos ali, menos ele. Foi extremamente incômodo habitar a cena do golpe com a multidão de apoiadores eufóricos no local, como relata Marquim:

o sol torrando, uns trinta e cinco grau, eu com aquela armadura todinha lá na Esplanada, suando igual a um louco. Eu falei: “Caramba véi, que porra!” E eu viajando naquela cena... Eu não esqueço disso mais nunca. Todo mundo tirando foto de mim, eu puto, né, por causa da situação. E Adirley falava bem assim: “Ó, é um vírus que vai vim e você está protegido e todo mundo que está lá, eles vão ser contaminados”.<sup>12</sup>



Figura 1  
Fotograma do filme *Era uma vez, Brasília* (2017)

<sup>12</sup> Entrevista concedida à autora e ao pesquisador João Paulo Campos.



Figuras 2, 3 e 4  
Fotogramas do filme *Era uma vez, Brasília* (2017)

Neste último *frame*, as sombras parecem mostrar a presença da equipe do *Era uma vez Brasília*, que filma Marquim. Caso se tratasse de uma ficção que busca anular o real, seria um erro, uma quebra da quarta parede que divide a realidade do processo da representação da história narrada. Nesse *frame*, no entanto – como um lampejo –, o que se vê é o coletivo (a equipe de filmagem) que sustenta a presença de Marquim nesse momento de apresentação direta de um presente intolerável. As estratégias de proposição da ficção, com direito à armadura futurista, somadas à presença de um coletivo que se propõe a construção de um campo comum de experiências inaugurais, contudo, permitem sustentar o gesto de encarar a história de modo ao mesmo tempo frontal e crítico, revirando-a com a força da poesia e da invenção.

Segundo Adirley,

E mesmo que não houvesse nem uma fala em relação a isso, quando aquele corpo apareceu, ele já diz toda uma história brasileira. Quando o Markin aparece na cadeira de rodas, ele já diz toda uma história brasileira. Não é por acaso isso. Esse corpo já é uma potência de estabelecer isso. Pronto, então eu carrego comigo todo o trauma, eu carrego comigo toda a sequela da sociedade brasileira. Mas isso não quer dizer que vá ficar preso a isso. Isso quer dizer que eu tenho conhecimento da história do meu corpo. A partir dali, eu vou em frente em relação a uma cidade política, revolucionária, estética, explosiva e tal (Queirós, 2015, n.p.).

No plano, o tempo presente do golpe de Estado, convive com todo o trauma inscrito na memória do corpo de Marquim, bem como com toda a potência do seu próprio corpo, do imaginário do *rap* e dos processos fílmicos de que participa. As armaduras da ficção permitem que esse corpo fracture a solidez do presente e experimente o agora que se abre às tensões dialéticas da história. No final do filme, vemos os personagens principais, Marquim, Andreia e WA em uma passarela de Ceilândia e, em *voz over*, ouvimos a fala do presidente Michel Temer, que toma posse após o golpe: “O momento é de esperança na retomada do Brasil. A incerteza chegou ao fim. É hora de unir o país e colocar os interesses nacionais acima dos interesses de grupos”. Enquanto aqueles que projetam futuros são movidos pela esperança, esses filmes, movidos por processos abertos, só acessam o imaginário de futuros pela capacidade de experienciar de forma vívida e errante o agora.

## Conclusão

O crítico Guy Brett (1976), a partir da observação do trabalho de Clark, sublinha justo uma reverberação de lutas sociais que não se dá por uma via temática ou pela tentativa de representação, mas por uma aproximação ética que se apresenta desde o processo:

Ao pôr o foco na criatividade de todos, Lygia lança um ataque radical contra o papel tradicional do artista, o papel tradicional da obra de arte e o do espectador – e contra as relações entre esses três. Se o espectador deixa de ser um consumidor passivo, a obra de arte deixa de ser simplesmente um objeto de consumo e o artista deixa de ser um produtor de mercadorias para o mercado de arte. [...] A despeito de suas vastas implicações, não há como negar que esses progressos foram alcançados no âmbito altamente especializado da arte de vanguarda. Até agora Lygia não conseguiu alcançar o grande público. Suas últimas criações aparecem dentro de um pequeno grupo e tiveram caráter experimental. Ainda assim, estou convicto de que suas propostas de uma saída das condições de opressão não são verdadeiramente alheias às lutas que se desenrolam pelo mundo afora e onde as condições são mais duras no momento – nos países do chamado terceiro mundo (Brett, 1972, n.p.).

Os projetos fílmicos de Lygia parecem especiais por associar essa política do gesto a uma relação com coletividades e trânsitos no espaço urbano, desviando-os de uma percepção mais individualista da política que talvez outros de seus trabalhos possam suscitar. Além do mais, é instigante retomar uma análise desses trabalhos no contexto contemporâneo para pensar como uma política da arte ou do cinema pode acontecer em recusa à noção de representação, focalizando a ética dos processos. A análise dos Projetos vivenciais pretendeu destacar que o que há de pulsante nesses processos de produção de imagens, mais do que qualquer significado que possam vir a exprimir, é a experimentação de um fazer junto ou, simplesmente, “o fazer-se”. Destacamos, como “o fazer-se” não é simplesmente a realização de uma tarefa em uma realidade dada, mas um estado de percepção que produz uma experiência singular do tempo e do espaço. Em suma, “o fazer-se” suspende a percepção corriqueira da realidade ao produzir um real próprio da duração dos gestos. A conexão do “fazer-se” de Clark – sem dúvidas um tanto

arbitrária e inusitada – com os processos cinematográficos de Queirós se fez a partir da crença de que, *caminhando*, as bases éticas do “fazer-se” acabariam rompendo as fronteiras elitistas da arte e servindo também aos sujeitos periferizados em luta por justiça que, hoje, relançam essa ética dentro e fora das telas com novos matizes de invenção e reivindicações.

**Maria Bogado** é doutora em comunicação social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que é professora substituta de cinema. Crítica de cinema, assistente de curadoria do Fenda/Festival Experimental de Artes Fílmicas, curadora convidada da 6ª Mostra Sesc no Rio de Janeiro em 2023 e produtora e curadora do Subcena. *Fazemos da memória nossas roupas (2020) é seu primeiro filme.*

### Referências

- BRETT, Guy. Arte de vanguarda e terceiro mundo. *Portal Lygia Clark*, 1976. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/4772/arte-de-vanguarda-e-terceiro-mundo>. Acesso em 20 jun 2024.
- CAMPOS, João Paulo de Freitas. *O inferno é agora: uma leitura de Era uma vez Brasília* (2017). Dissertação (mestrado em antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.
- CLARK, Lygia. “Escritos”. In: DUARTE, Paulo Sergio; SCOVINO, Felipe (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- CLARK, Lygia. Proposições vivenciais: filmes (1967-1968). In: BORJA VILLEL, Manuel (org.). *Lygia Clark: Retrospectiva*. Barcelona: Fundació Tàpies, 1998, p. 223.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- DUARTE, Paulo Sergio; SCOVINO, Felipe (orgs.). *Lygia Clark: uma retrospectiva*. São Paulo: Itaú Cultural, 2015.
- MESQUITA, Claudia. Memória contra utopia: *Branco sai, preto fica* (Adirley Queirós, 2014). XXVI Encontro da Compós, GT Fotografia, Cinema e Vídeo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://museuvirtualdeceilandia.com.br/site/index.php/memoria-contra-utopia-branco-sai-preto-fica-mesquita-2021.html>. Acesso em 7 jan. 2022.



PEDROSA, Mario. A obra de Lygia Clark. In: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento*. São Paulo, 2006 (catálogo).

PIMENTA, Joana. Ficção documental: Mato seco em chamas. *Revista Iris Cine*, n. 4, abr. 2022.

QUEIRÓS, Adirley. Entrevista com Adirley Queirós: o historiador do futuro. Por Amanda Seraphico com contribuição de Maria Bogado. *Revista Beira*, 19 out. 2015. Disponível em: <https://medium.com/revista-beira/na-manh%C3%A3-do-dia-16-de-setembro-de-2015-tive-um-encontro-via-skype-com-adirley-queir%C3%B3s-para-d2541b63eb28>. Acesso em 29 dez. 2019.

RAMOS, Nuno. No Palácio de Moebius: João Gilberto, Lygia Clark, Graciliano Ramos, Mira Schendel e a modernidade brasileira girando na vitrola sem parar. *Piauí*, n. 86, nov. 2013.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

**Como citar:**

BOGADO, Maria. Cinema no infinitivo: de Lygia Clark a Adirley Queirós. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30, n. 47, p. 120-144, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>