

---

# EXPERIMENTANDO CINEMA NUM LUGAR-ESCOLA A PARTIR DE PAISAGENS EM DESAPARIÇÃO

EXPERIENCING CINEMA IN A SCHOOL PLACE  
FROM DISAPPEARING LANDSCAPES

EXPERIMENTANDO EL CINE EN UN ESPACIO ESCOLAR  
DESDE LOS PAISAJES EN DESAPARICIÓN

Katharine Rafaela Diniz Nunes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo apresenta parte dos processos de duas formações de professores ocorridas em escolas públicas. Elas se dedicaram a assistir, conversar e produzir imagens e sons, enquanto seus percursos foram acompanhados através do método da cartografia. Os professores assistiram fragmentos de filmes sensíveis às transformações espaciais e sociais sentidas nas paisagens e no cotidiano de seres cujos aspectos locais, comunitários e/ou públicos de seus modos de vida têm sido ameaçados por interesses privados com apoio estatal. E depois realizaram experimentações audiovisuais baseadas nas maneiras de filmar presentes nessas obras, precisando lidar com limites formais inspirados na “pedagogia do dispositivo”, em que a representação de uma narrativa, mensagem, e/ou roteiro fechado não tem centralidade. Esses limites fizeram essa produção audiovisual ser atravessada com certa intensidade pelo acaso das forças e materialidades de um lugar-escola, considerando o conceito de “lugar” a partir dos geógrafos Doreen Massey e Wenceslao Oliveira Jr.

**Palavras-chave:** Lugar. Educação. Audiovisual. Experimentação.

**ABSTRACT:** This article presents part of the processes of two teacher training in public schools. They was dedicated to watching, talking about and producing images and sounds, while their paths were followed through the cartography methodology. These teachers watched fragments of films sensitive to spatial and social transformations felt in the landscapes and

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Educação na Universidade Estadual de Campinas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5642-5927>. E-mail: [katharinediniz07@gmail.com](mailto:katharinediniz07@gmail.com)

Artigo recebido em agosto de 2022 e aceito para publicação em outubro de 2022.

daily lives of beings whose local, community and/or public aspects of their ways of life have been threatened by private interests with State support. After that, they created audiovisual experiments based on the ways of filming present in these works, having to deal with formal limits inspired by the “pedagogy of the *dispositif*”, in which the representation of a narrative, message, and/or closed script has no centrality. These limits made this audiovisual production to be crossed with by forces and materialities of a place-school, considering the concept of “place” from the geographers Doreen Massey and Wenceslao Oliveira Jr.

**Keywords:** Place. Education. Audiovisual. Experimentation.

**RESUMEN:** Este artículo presenta parte de los procesos de dos formaciones docentes en escuelas públicas, dedicadas a ver, hablar y producir imágenes y sonidos, mientras sus caminos fueron acompañados por la metodología cartográfica. Los docentes vieron fragmentos de películas sensibles a las transformaciones espaciales y sociales sentidas en los paisajes y en la cotidianidad de seres cuyos aspectos locales, comunitarios y/o públicos de sus modos de vida han sido amenazados por intereses privados con apoyo estatal. Y después, realizaron experimentos audiovisuales a partir de los modos de filmar presentes en estas obras, debiendo lidiar con límites formales inspirados en la “pedagogía del *dispositif*” en el que la representación de una narrativa, mensaje y/o guión cerrado no tiene centralidad. Estos límites hicieron que esta producción audiovisual fuera atravesada por las fuerzas y materialidades de un lugar-escuela, considerando el concepto de “lugar” a partir de los geógrafos Doreen Massey y Wenceslao Oliveira Jr.

**Palabras clave:** Lugar. Educación. Audiovisual. Experimentación.

## INTRODUÇÃO

Atentando-se a demandas da Lei 13.006/14 - que prevê exibir, como componente curricular complementar, duas horas de cinema nacional por mês em todas as escolas de educação básica - a formação de professores “Inventando Cinema na Escola a partir de fragmentos (de filmes) de Brasil e China em transformação” aconteceu em duas escolas públicas, através do Programa *Cinema & Educação: A experiência do cinema na escola de educação básica municipal*, da Secretaria de Educação do Município de Campinas.

Essas duas experiências de formação foram ministradas por mim e ocorreram através de encontros semanais de duas horas-aula, durante 3 meses de 2018, dedicando-se à assistir, conversar e produzir imagens e sons em contexto escolar. Elas tiveram certa atenção e metodologia acadêmica, por fazerem parte de um estudo que preparou a realização de uma pesquisa de doutorado<sup>2</sup> que atualmente está em andamento na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. Pois nelas foram pensadas parte da curadoria de fragmentos de filmes a serem assistidos e parte das experimentações audiovisuais a serem propostas em uma terceira formação de professores, que veio a ocorrer posteriormente, durante o mencionado doutorado.

O objetivo de refletir sobre essas duas experiências de formação é contribuir para o debate sobre o papel das tecnologias audiovisuais na escola pública hoje e que potências estéticas elas podem incorporar/vibrar deste tipo de lugar. O conceito de *lugar* trabalhado nessas experiências está sendo pensado a partir da geógrafa Massey (2008), como sendo a “coexistência de uma multiplicidade de trajetórias” (p. 100) heterogêneas, humanas e não humanas, que envolva algum contato e negociação, e não por parâmetros de localização, extensão, origem ou identidade. Pois, segundo Massey (1991, p. 184), o que dá a um lugar sua especificidade, não é uma história longa e internalizada, mas o fato de que ele se constrói a partir de uma constelação singular de relações. Oliveira Jr. (2016a, 2017) já tem feito aproximações entre esse conceito de lugar e experimentações cinematográficas:

Nos últimos anos, o cinema vem se expandindo, tendo como um de seus apoios as possibilidades das longas gravações em vídeo, permitindo artistas a deixarem-se levar pelo acaso dos encontros no espaço vivido e, a partir deles, junto com pessoas e paisagens encontradas, criarem situações de interação, de composições fílmicas através das negociações que surgem entre o cinema (equipe, câmeras, cultura audiovisual...) e a “constelação de trajetórias” (MASSEY, 2008) encontradas naquele lugar. Nesses encontros no espaço, o cinema vem inventando filmes que arrastam para si as pessoas e paisagens encontradas, impondo a elas devires cinematográficos, devir-personagem, devir-cenário. Devires esses com potência, mesmo que imperceptível, de provocar variações nas formações subjetivas e paisagísticas que dali se desdobram. (OLIVEIRA JR, 2016a, p. 68)

Bem como disso acontecendo em um “lugar-escola” (2017; 2019):

Que mundo – que lugar-escola – emerge das imagens, forçando a escola a devir outra? Nesse caso, o mundo visto através das imagens seria sempre outro, algo que está deixando de ser o que era, uma vez que afetado pela imagem? As imagens, então, desabam sobre as paisagens. Um “corpo-com-uma-câmera” é sempre híbrido e mira o espaço – é afetado pelo lugar-escola – em seu devir imagem? Portanto, não é sensível às coisas, mas ao devir delas enquanto imagens? (OLIVEIRA JR, 2017, p. 45)

Ao olhar para os “lugar-escola” onde a formação atuou, estive especialmente atenta às potencialidades de criação decorrentes do fato de serem espaços públicos. Isto é, características que lhe conferem um tanto de tempo livre - das obrigações impostas pelo mercado e pelo consumo – espacializado em um lugar (público) em que laços familiares, sociais e comunitários preexistentes possam ser *suspendidos* (MASSCHELEIN; SIMONS, 2017), propiciando que o estudante interaja com direitos compatíveis aos de seus colegas. Tal situação de suspensão é oportuna para a circulação do heterogêneo

e para o questionamento/profanação de saberes instituídos, potencializando relações pedagógicas “outras” com o que for trazido do mundo para estudo na escola.

Mais do que “conhecer *sobre* aquela escolas através de suas imagens”, acompanhamos as variações/afetações que esta proposta experimental de operar com o cinema provocou, considerando-a uma nova trajetória atuando na constelação que já compõe aquele lugar:

Uma das maneiras mais instigantes e produtivas desse cinema é fazer emergir histórias ficcionais em estreita conexão com o vivido nos lugares, extraindo desse vivido não propriamente aquilo que ele é – o que faria o filme ser uma obra sobre o lugar –, mas aquilo que esse vivido pode vir a ser, fazendo-se filme uma obra com e pelo lugar (“pelo” significa “em intenção de” e não “em nome de”), onde devires antes não sensíveis ali podem vir a tornar-se sensíveis. Esse cinema se imiscui no lugar e é atravessado por ele, pelas forças e materiais que compõem as trajetórias heterogêneas que ali se reúnem, se tensionam, se (des) articulam, produzindo sempre novos devires. Os filmes sendo, então, mais um desses devires dos lugares onde o cinema aporta e se mistura, se (re)inventa sem se distinguir do que nele se movimenta, seja o vídeo, sejam as nuvens, seja a escrita, sejam as pessoas, seja a narrativa ou os intervalos não narrativos, sejam os significados ou as linhas de fuga, fazendo-se rizoma que se avizinha em novas conexões e derivas e... (OLIVEIRA JR, 2016a, p. 69)

Apostando na potência da arte de partilhar de outro modo - na medida em que possa desestabilizar a distribuição de locais e identidades - o *comum* de uma comunidade de cinema (GUIMARÃES, 2015), percebo que essas experiências provocaram gestos de contato com a diferença - dando a ver as fraturas do comum na invenção de mundos – que podem propiciar práticas e relações educativas “outras”. E que o próprio cinema foi desafiado - em sua expressão e abordagem do espaço - ao ter que lidar com devires imprevistos, permeados pela copresença de uma constelação específica de (des)conexões entre trajetórias que compõem aqueles lugares-escola.

## **PISTAS METODOLÓGICAS**

Essas formações de professores ocorreram em formato de oficina de experimentação audiovisual, em que assistimos juntos fragmentos de filmes brasileiros (de vários autores pernambucanos) e chineses (do cineasta Jia Zhangke) sensíveis a transformações espaciais e sociais sentidas no cotidiano de seres cujos aspectos locais, comunitários e/ou públicos de seus modos de vida têm sido ameaçados por interesses de grandes corporações privadas com apoio estatal. Após conversarmos sobre essa espetação, propus aos participantes alguns desafi-os de experimentação envolvendo captação de vídeo e de áudio.

Na elaboração desses desafios, me baseei nas maneiras de filmar e/ou montar presentes nas próprias obras assistidas, inspirando-me na *pedagogia dos dispositivos*

(MIGLIORIN, 2015, 2018; MIGLIORIN *et al*, 2014; FÓRUM NICARÁGUA, 2021) - em que a representação de uma narrativa, mensagem, sentido e/ou roteiro preconcebidos não tem centralidade - de forma a propiciar que a produção imagética fosse atravessada com certa intensidade pelo acaso dos fluxos dos lugares-escola onde a formação ocorreu. Assim, cada *dispositivo de criação audiovisual* (conceito que será retomado mais adiante) instaurou um conjunto de condições, que limitaram as maneiras de captar som e/ou imagem. Por essas oficinas serem vinculadas às questões de uma pesquisa de doutorado, foram influenciadas por sua metodologia. Por atuarem como intervenções que fizeram emergir – tanto no cinema, quanto na escola - linhas de intensidade diversas, consideramos as dinâmicas de assistir/conversar coletivamente e os *dispositivos de criação audiovisual* realizados em oficina como parte dos gestos metodológicos que compuseram uma “cartografia intensiva” que vem sendo “tramada” pelo material audiovisual produzido e por diversas reflexões, como as contidas neste texto.

Cartografia se refere a uma abordagem de pesquisa - baseada nos pensamentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) e de Fernand Deligny (1971; 2009; 2015) - que acompanha processos inventivos e de produção de subjetividade, em forte relação com o contexto espacial onde eles se dão. Ela vem sendo desenvolvida por pensadores como Rolnik (2007), Oliveira e Paraíso (2012), Pucheu (2014), Escóssia, Kastrup e Passos (2015), entre outros, sem a finalidade de representar um real preexistente e/ou uma posição relativista (pautada exclusivamente em interpretações subjetivas), e sim, de construir e atualizar realidades em devir. De acordo com Escóssia, Kastrup e Passos (2015, p. 17), “a cartografia se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa, sempre considerando os efeitos do processo do pesquisar sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados”. Essas pistas foram vestígios, indicações, que me auxiliaram a defrontar as questões que regeram essas experiências e que, também, alteraram sua trajetória, orientando parte de seus passos a partir do próprio caminhar, pois, na composição de uma cartografia “[a oficinaira/pesquisadora] nunca sabe de antemão os efeitos e itinerários a serem percorridos. Na força dos encontros gerados, nas dobras produzidas na medida em que habita e percorre territórios, é que sua pesquisa ganha corpo” (PUCHEU, 2014, p. 67). Assim, tal abordagem foi mais como uma atitude adotada no ato de realizar as oficinas e acompanhá-las com um “olhar cartográfico” do que como a aplicação de um conjunto fixo de regras metodológicas. Na cartografia, o método é convertido em problema: a cartógrafa não está em busca de soluções para perguntas, e sim, interessada em suscitar questões ao longo do percurso, que coreografarão a dança traçada por seu corpo em campo.

## DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO AUDIOVISUAL

Segundo Migliorin (2015), um “dispositivo de criação audiovisual” pode ser:

introduzir linhas ativadoras em um universo escolhido. [...] uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente

da ação dos atores e de suas interconexões. Imaginamos o dispositivo como uma forma de entrada na experiência com a imagem sem que a narrativa e o texto estivessem no centro, nem as hierarquias fossem antecipadas, justamente porque o dispositivo é experiência não roteirizável e amplamente aberta ao acaso e às formações do presente. [...] O dispositivo instaura uma crise desejada por quem dele participa. (MIGLIORIN, 2015, p. 78).

Relacionando essas “formações do presente” com a “coexistência de uma multiplicidade de trajetórias” heterogêneas a que se refere o conceito de *lugar* de Doreen Massey (2008, p. 100), um *dispositivo*, potencialmente, promove uma abertura ao copresente (ao lugar) implicada num outro tipo de atenção (exigida pela *linha de extremo controle*) para com ele.

A *linha de controle* costuma impor “limites formais” para captação e/ou montagem de imagens e/ou de sons, que podem ser, por exemplo: ter que “manter uma câmera parada” ou “posicionada de tal forma”, “agarrada em tal objeto que tem seu próprio movimento” (como a roda de um ônibus, a traseira de uma “motoquinha” de parque de educação infantil, etc)”, “plano que tem uma duração específica de tempo”, “som captado em tal horário, estando o gravador posicionado de tal forma...”, “realizar uma montagem que precise produzir um vídeo de tal duração, combinando imagens de 5 vídeos específicos e áudio extraído de tal material de arquivo”, etc. Quanto mais intensamente eles atuam, mais estamos à “mercê do acaso”, pois é como se nossos corpos estivessem um tanto “atados” ao tentar captar e editar, o que, potencialmente, permite “dar passagem” a seja-lá-o-que-as-trajetórias-presentes-no-lugar-trouxeram, a despeito do que se tente realizar intencionalmente a partir da vontade central de um autor, roteiro, mensagem, discurso, pensamento prévio.

Desta forma, esse tipo de gesto criativo pode provocar encontros que façam emergir alguma parcela do real que já afete um lugar-escola - ainda que “só” virtualmente, num espaço de potência (DELEUZE, 1996) – mesmo que não tenha se tornado sensível (se materializado esteticamente) ou, dito de outro modo, algum excesso de real que já compunha aquele lugar, mas que ainda não tinha tido força para se tornar realidade. O que “emerge” do lugar é o que entra nos filmes através da *linha de abertura*, ou seja, é o que o(s) realizadore(s) da captação não controla(m). É como se a *linha de controle* fosse uma janelinha que se abre (mesmo que seus contornos sejam duros, funcionando como limite) no contato com o real e a *linha de abertura* fosse a ventania - impregnada de elementos do lugar - que acaba passando por ela (a janelinha).

Os dispositivos propostos nas oficinas ofereceram encontros entre o cotidiano de cada lugar-escola e fragmentos de filmes que têm como matéria-prima os próprios lugares filmados, atentando-se às forças que os atravessam e ativando suas potencialidades de contato. As experimentações que foram propostas (aos participantes das oficinas) inspiradas em suas maneiras de filmar, demandaram certa atenção ao que se passava e se vivenciava na singularidade que era (é) cada lugar-escola, em suas precariedades e potências.

Os dispositivos tem a potencialidade de provocar desterritorializações, crises, *microdesvios* que operam na realidade:

Em nosso trabalho, que só recentemente descobriu Deligny, a influência de Gilles Deleuze torna-se decisiva, uma vez que o dispositivo não seria mais pensado como um método de trabalho cinematográfico ou uma “prisão” para que o filme aconteça, mas como um operador na realidade. As imagens apareceriam a partir de uma ação produtora de microdesvios nas condições dadas. Tratava-se de uma aposta em uma instabilidade intrínseca à ordem social e aos modos de vida, como se o dispositivo fosse ativador de um movimento, de alguma maneira já existente. Intensificador, mais que inventor. Tal intensificação não se faria sem colocar em contato uma multiplicidade de atores de diferentes naturezas. (FÓRUM NICARÁGUA, 2021, p.89)

Podendo chegar a desafiar a presença de imagens disciplinadas e controladas em ambiente escolar, ao forçarem os corpos envolvidos na captação a produzirem imagens/sons de maneira não habitual, gestando novas relações com o lugar-escola, com o tempo presente (algo cuja solução não se pode buscar no passado) e com o outro (alteridade), por operarem transversalmente:

O dispositivo é uma noção transversal à produção de uma obra. Quer dizer, em determinados trabalhos, não podemos pensar a montagem, a fotografia, o roteiro ou a atuação dos atores de maneira segmentada, dissociados do dispositivo que os inventam. Trata-se de uma escolha, que estabelece limites antes da captação ou da apropriação de qualquer imagem. Essa escolha irá contaminar todas as opções, que se colocarem dali para frente. (FÓRUM NICARÁGUA, 2021, p. 88)

## **UM DOS DISPOSITIVOS REALIZADOS NESTAS DUAS EXPERIÊNCIAS**

A duas formações/oficinas mencionadas aconteciam paralelamente, em um mesmo dia da semana (sendo uma pela manhã e a outra à tarde), o que trazia certa intensidade para ele, fazendo com que, constantemente, uma atividade reverberasse na outra, por vezes abalando e contaminando planejamentos entre si: seja a oficina da tarde como uma “segunda chance” de realizar uma “mesma” proposta (de encontro) mas que “sofreu” variações a partir da experiência ocorrida pela manhã, seja o andamento da oficina (o próximo passo, a ser continuado pelo encontro da manhã) consideravelmente alterado por algum *insight*/desvio/criação inusitada que surgiu na tarde da semana anterior. Como se fossem duas oficinas “gêmeas” cujas singularizações eu testemunhasse, a ponto de seus caminhos/papos/tentativas se diferenciarem bastante com o passar do tempo, embora também se entrelaçassem por desafios e questões audiovisuais que tinham em comum. A primeira turma foi formada por professoras do Centro de Educação Infantil e Creche Conveniada (CEI) Prof. José Villagelin Neto e a segunda por educadoras que atuavam no CEI Profa. Gessy Gabriel Martins de Camargo e/ou na Escola Municipal de Educação

Infantil (EMEI) Dr. Perseu Leite de Barros, pois ambas as instituições eram vizinhas e vinculadas. Todas trabalhavam com Educação Infantil.

Uma das experimentações propôs assistirmos fragmentos de *Em Trânsito*<sup>3</sup>, filme em que, em boa parte de suas cenas, um mesmo personagem parece “destoar” das situações enquadradas, como se um tensionasse o outro. Através da fabulação de elementos presentes nas materialidades dos lugares filmados, o filme evidencia suas dinâmicas. Em suas cenas, carros de um grande estacionamento e tratores se mexem “orquestrados” por um homem recém sem-teto (seu barraco foi demolido por políticas públicas, na construção de um viaduto) que passa a agir como se tivesse poderes de supervisor na indústria automotiva e de governante estatal. Esse personagem interage com um outro - “Eduardo Campos” - criado a partir de duas reproduções: a de um áudio de propaganda política gravado com a voz do ex-governador de Pernambuco e a de uma foto dele, de corpo inteiro, impressa e recortada em tamanho real. Num ato simbólico, o protagonista sem-teto degola o “político de papel” para utilizar o rosto deste como máscara (e assumir seus poderes), também se aproxima da indústria automotiva, experimentando se adequar à lógica de desenvolvimento econômico responsável pela “desapropriação” que destruiu sua própria moradia.

Dividi cada turma de oficina em dois grupos que atuaram simultânea e separadamente (sem que um soubesse qual a tarefa do outro, nem o que ele decidiu gravar): O *Grupo 1* teria que produzir três arquivos de áudios, enquanto o *Grupo 2*, três vídeos (cujo áudio seria desconsiderado). Os áudios - de até 2 minutos - seriam ficções criadas a partir de alguma destas três opções:

- Diálogo entre dois personagens;
- Personagem-narrador contando uma história;
- Áudio-carta de um personagem da escola para um outro, de fora dela.

Além disso, esses personagens deveriam ser, preferencialmente, “não humanos” – animais, plantas, objetos, conceitos, instituições, entidades, etc... - e teriam que estar vinculados com a escola em que o dispositivo foi realizado, além de sua fala ser inspirada em alguma sensação de disputa de espaço existente ali. Considerando que no *Em trânsito* só tem duas falas humanas e elas são gravações que não foram feitas “para o filme” (foram inseridas nesse filme pela montagem, mas surgiram em outros contextos) – um discurso<sup>4</sup> da ex presidenta Dilma defendendo o avanço da indústria automotiva e um telefonema<sup>5</sup>, do ex-governador Eduardo Campos, defendendo a candidatura de Geraldo Júlio a prefeito do Recife – propus neste dispositivo que os áudios fossem abertos a certa fabulação. Já o de captação de imagens, restringiria as possibilidades de fabulação, movimento inverso do *Em trânsito* quanto à roteirização presente em suas imagens.

Cada vídeo seria um plano necessariamente gravado na escola - com duração de até 2 minutos - em que, o acoplamento “pessoa/grupo + câmera” sairia “à deriva” pela escola ao observar o *display/visor* da câmera, para ver se, a partir da disposição estética dos elementos que fossem invadindo o quadro, surgiria alguma sensação de disputa de espaço. Ou seja, não seria produzir uma imagem que *documentasse* e/ou *representasse* certa “disputa no espaço escolar” já pensada/reconhecida previamente, e sim, ir meio que *camerando* (DELIGNY, 2007) - algo mais próximo do movimento de acompanhar um *ponto de ver* (MIGLIORIN;



PIPANO, 2019a) que eventualmente surgisse do contato da câmera com o lugar, do que ordenar os corpos envolvidos (da câmera, de que/quem a segura, do que é filmado, etc...) no sentido de querer dizer algo sobre a escola a partir do *olhar* de alguém - e apertar “gravar” caso (já que há o risco de não acontecer) tal sensação emergisse do conjunto de linhas, formas, volumes, texturas, etc, dispostas (um tanto) ao acaso; e mesmo que esse plano nem parecesse ter sido gravado na escola, afinal, nos interessava encará-la como lugar: a coexistência de uma multipli-cidade de trajetórias heterogêneas, que excedem uma identidade/função escolar. Desta forma, a “disputa” aqui não se colocou como tema e sim, estaria (caso acontecesse) na imagem, na maneira com que as matérias que compõem os enquadramentos aparecem e se relacionam. Este plano também deveria evitar captar rostos e corpos inteiros de pessoas, dando prioridade a “partes” e detalhes não facilmente identificáveis. Outra regra foi filmar com câmera parada, embora, durante as filmagens, zoom e dois movimentos de câmera tenham sido praticados: tilt e panorâmica. Mais adiante, quando for comentar sobre os arquivos produzidos, apontarei mais algumas coisas que “desviaram das regras” ou, em alguma medida, “hábitos que prevaleceram” *apesar* dessas regras.

A ideia de “camerar” (em relação à de “filmar”) refere-se mais à ação de captar imagens do que propriamente ao fechamento em uma obra (o “filme”), pois prioriza a experiência, uma rede de relações traçadas entre cinema e espaço, com (não-)movimentos atentos, abertos e afetados (e, por isso, um tanto imprevisíveis) por elementos, forças, materialidades, dinâmicas humanas e não humanas do lugar. Se inspira nesta provocação de Fernand Deligny, presente no texto *Camerer*:

Filmar me parece um verbo curioso. Quando se trata de escrever um livro, não dizemos livrar. E pintar não se diz quadrar. Percebe-se que, no que diz respeito ao cinema, o produto finalizado vence e torna-se verbo. (DELIGNY, 2007, p. 1742<sup>6</sup>, tradução minha).

Considerando o quão frequentemente as relações entre captação de imagens e espaço são calcadas na finalidade de transformar este último em (ou extrair dele) algo já previsto e controlado – o cenário condizente com a caracterização de tal personagem, aquele prédio da cor que o roteiro exige, a rua cujo movimento foi suspenso temporariamente para que tal cena ocorra sem imprevistos, interrupções etc - para usá-lo num filme, em seu processo de tornar-se um produto finalizado/perfeito... e, levando em conta que, também acontece bastante das escolas serem atravessadas por certa demanda de “produtividade curricular” que vê o cinema como algo a ser (também) usado para executar algum discurso previsto/controlado-para-tornar-se-perfeito, pode ser interessante, às vezes, mergulhar numa experimentação com o lugar-escola que seja para “nada”: não há um filme a ser feito, somente presenças, intensidades, volumes, formas cameradas...

As diferenças entre “filmar” e “camerar” podem ser pensadas como semelhantes às existentes entre *fazer* e *agir*, no sentido operado por DELIGNY (p. 1774), pois esse educador - que dedicou parte da sua vida/trabalho a observar cartografias traçadas por

crianças autistas – aponta que uma imagem não pode ser *feita*, visto que está mais próxima de ser um acontecimento com gosto de acaso do que travada pela finalidade de ter que comunicar algo (e/ou traçar uma relação, caminho, gesto...) já conhecido:

Essa é a diferença entre agir e fazer. Fazemos alguma coisa, essa é a intenção, essa é a linguagem: fazemos a sopa, lavamos a louça, fazemos não sei o quê. Uma criança autista não faz nada: é o agir. Isso se vê muito fortemente. Pode ser visto por quem tem olho, por quem convive com crianças autistas. O mesmo vale para a imagem: uma imagem não pode ser “feita”, no meu jargão. Uma imagem chega, é apenas uma coincidência... Coincidentemente, a imagem no sentido que eu a entendo, a imagem própria, é autista. Quero dizer, ela não fala. A imagem não diz nada! E... como acontece com as crianças autistas, mais uma razão para que todos a façam dizer não sei o quê... A imagem também tem boas costas... UM MUNDO SEM INTENÇÃO. Todos se esforçam para mitigar o acaso. Quanto mais avança, mais a civilização nos protege, através de múltiplas instituições, do acaso... e se o acaso pudesse ser vislumbrado em um filme? Seria preciso “desintencionalizar”, tirar a intenção... pode haver atração por pessoas, histórias, situações, tudo o que se quer, desde que seja apenas uma atração e, desde que estejamos um tanto dotados da maneira de ser da imagem (para a qual teriam restado algumas sequelas do outro mundo), a embarcar em um tema que será rico em imagens... perceber coincidências, ter espírito livre, livre de qualquer projeto e da menor convicção... (DELIGNY, 2017, p. 1774, tradução minha<sup>7</sup>)

É justamente baseando-se na potência do *camerar*, que Migliorin e Pipano (2019a) abordam a ideia de *ponto de ver* em relação à de *ponto de vista*, pois, enquanto a segunda tem sido muito utilizada ao longo da história do cinema como algo que remete ao (olho) humano e à centralidade de um sujeito, a primeira englobaria algo além do humano (afinal, a própria presença da estrutura óptica de uma câmera já promove certo deslocamento, visto que, não coincide mesmo com um “olhar humano”) e *transindividual*, por ser menos a exposição da intimidade de quem produziu as imagens e mais um emaranhado de elementos que excedem, ultrapassam, escapam ao próprio indivíduo e, de forma um tanto tênue e efêmera, compõem a singularização de uma forma de ver.

Assim, esse “ver” pode chegar a emergir de seja-lá-o-que se materialize imagem e som a partir (e apesar) do conjunto de limites formais de captação e montagem - instauradas pelos dispositivos de criação - que agenciaram diversos elementos espaciais, como a luz que entra numa câmera após ser transformada por trajetórias de corpos heterogêneos, como humanos, animais, plantas, brinquedos, cadernos, notas, sirenes e demais materiais/forças/dinâmicas que atravessam um lugar-escola, sendo o que(m) movimenta (ou não) uma câmera – e como faz isso - somente parte de um conjunto de acoplamentos e condições. Um ver que é atravessado por uma rede de encontros singulares, não causais, imprevistos.

Desta forma, nessas experimentações tentamos nos atentar a gestos de produção de imagens e sons cujo propósito fosse menos produzir filmes, e mais entrar em relação com um lugar. E que também não priorizasse as intenções de um sujeito central que quisesse fazer de um filme a execução de seu *projeto pensado* (DELIGNY, 2015). Assim, em alguma medida, nessas formações encaramos o cinema como sendo produzido pelos *agires* das trajetórias dos corpos que compunham um lugar. Por isso, uma das questões que atravessou essa experiência foi: será que algo do que tem sido proposto aqui faz emergir um cinema inventado não por um sujeito, mas por um tanto da multiplicidade de um lugar-escola?

## PASSARINHO E GAMBÁ

*No descomeço era o verbo.  
Só depois é que veio o delírio do verbo.  
O delírio do verbo estava no começo,  
lá onde a criança diz:  
Eu escuto a cor dos passarinhos.  
A criança não sabe que o verbo escutar  
não funciona para cor, mas para som.  
Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.  
E pois. Em poesia, que é voz de poeta,  
que é a voz de fazer nascimentos —  
O verbo tem que pegar delírio.  
Manoel de Barros*

O filme Passarinho e Gambá<sup>8</sup> foi um dos que surgiu dessas experiências de formação, e seus personagens “brotaram”, por não terem sido combinados previamente: o gravador de som foi passando por corpos que – entre imposições, irritações, insultos, desesperos, indignações, pedidos de socorro e um “passarinho feio!” gritado, de repente - teceram fabulações no e do calor do momento, a partir de “fricções” entre palavras e afetos; improvisando o presente diante dos colegas, do gravador e de, por acaso, um gambá que havia acabado de cruzar o parque da escola. E a edição faz o áudio dessas palavras tensionarem outras falas e ruídos, de outros personagens e coisas (gravados por outros corpos e em locais distintos, ainda que, na mesma escola).

Como ninguém ali fazia muita ideia de “quem seria o quê (que personagem)”, “o que diria”, nem “em que ordem cada personagem deve se manifestar”, essas participações foram como forças que se materializam na medida mesmo em que se expuseram, compondo com seja-lá-o-que-houvesse-aqui-e-agora, uma espécie de performance, como diz André Brasil (2011, p. 5):

Performance é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma – não previamente – mas à medida em que aparece. [...] Uma exposição, uma presença, uma emergência: totalidade precária, a performance articula uma força e uma forma. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma. [...] a performance se encontra exatamente na passagem entre as formas de vida e as formas da imagem, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna, afinal de contas, estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu limiar (BRASIL, 2011, p. 5)

Penso que, enquanto esses corpos em experimentação de cinema na escola performavam, acabaram se expondo a um entorno específico que os afetou e transformou externamente. Ou seja, essa exposição acionou um Fora (como aquilo que “ainda” não faz parte de um corpo) justamente no contato inesperado com forças do entorno (inclusive, ou sobretudo, não humano) que compunha aquele lugar-escola.

Ainda sobre como essa proposta de experimentação reverberou nessa turma de oficina, vale lembrar que ela foi dividida em dois grupos (o dos áudios e o dos vídeos), de forma que, não foi “só gravar”, pois cada grupo conversou bastante e foi testando/experimentando as (im)possibilidades instauradas pelos limites e aberturas do dispositivo, sendo que o do áudio se concentrou mais ou menos num mesmo local, enquanto o do vídeo se dispersou pela escola. Assim, alternei entre os dois várias vezes, para acompanhar as discussões e tentativas de captação, bem como tirar (e provocar) dúvidas nos participantes, etc. Mas sinto que foi importante não ter participado das decisões envolvidas na captação, nem acompanhado integralmente (ou seja, fazê-lo propositalmente de forma interrompida) o que cada grupo fez, tanto para lhes dar certa independência da minha presença/julgamento nesses gestos de criação, quanto para não “contaminar” minhas montagens desse material com “intenções discursivas” que eventualmente estivessem presentes no contexto de sua produção.

Passarinho e Gambá mistura sensações um tanto “aleatórias” - de trajetórias independentes – ou seja, tal áudio não foi *feito para* se articular com tal imagem (e vice-versa), visto que quem fez um não participou da produção do outro e, além disso, se submeteu a regras distintas. O mesmo se deu entre os próprios arquivos de áudio, já que o grupo se subdividiu, acarretando na captação por pessoas diferentes. Já a montagem desse filme foi feita por mim, precisando lidar com o seguinte *dispositivo*: “produzir um vídeo de até 2 minutos, cuja banda sonora seja composta por trechos dos áudios gravados pelo Grupo 1 enquanto a banda de imagem por trechos dos vídeos gravados pelo Grupo 2”. Ela conectou um coletivo de gestos, produzindo encontros entre esses signos heterogêneos, alguns com mais cara de fabulação – como os áudios, que foram obrigados, pelas condições propostas, a produzir diálogos, contar histórias e/ou enviar cartas a personagens inventados (inclusive não humanos), “tecidos” pelo cotidiano

daquela escola específica – outros mais atentos às sensações compostas, em cada *frame*, pelas circunstâncias do real. Tais encontros produzem um real que “excede à realidade”, como diz OLIVEIRA JR (2016b, p.165), que a amplia, dando passagem a um tanto de coisa que já estava ali mas que não havia se tornado sensível ainda. Ou seja, esse filme não está a comunicar o lugar, mas dá expressão a ele, como uma experiência espacial para a qual ainda não há linguagem, como uma topografia de forças antes invisíveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ideia de atuar em escolas através de condições inspiradas no conceito de *dispositivo* é transtornar iniciativas de representação, instaurando certos atritos nas intenções de fazer do filme a execução de uma ideia preconcebida *sobre* um lugar, por exemplo. Para, em vez disso, se colocar *em relação com* esse lugar - se “agarrando ao lugar”, pelas maneiras singulares que as condições de captação impõem - cocriar com seja-lá-o-que-estiver-acontecendo nesse lugar... E, daí, potencialmente testemunhar no filme certa composição/mistura um tanto imprevista, com gosto de acaso. Esse exercício de “agarrar” e “deixar passar” é como uma espécie de dança com o lugar. Quando a gente dança, um corpo agarrado vira eixo de rotação de outro corpo - alterando as direções, sentidos e intensidades das forças que atuam nele - enquanto ele próprio tem suas forças abaladas, tudo entra num *estar com* que alterna entre papéis de apoio e propulsão, agarrar e (às vezes justamente para poder) soltar.

Essas danças com a escola – quando corpos, cultura audiovisual, equipamentos e softwares encontram ritmos, forças e materialidades do espaço escolar sob as condições de limites e aberturas – já são processo de cinema, e por isso, prescindem a necessidade de resultar em um filme, muito menos num que represente algo. “Danças” do cinema experimental com os espaços potencializam *devires*, que, segundo Oliveira Jr. (2019, p. 9):

[...] implica sempre em algo que não está na ordem do que já se é. Ou seja, *devenir* é da ordem da metamorfose, da fratura, do desdobramento de algo em um outro de si próprio, preservando parcelas dos signos que o compunham originalmente e impregnando-se de outros signos do outro universo onde ingressou, metamorfoseado, fazendo com que, mesmo os signos anteriores, sofra-se abalos e aberturas em seus sentidos e suas potencialidades. (OLIVEIRA JR, 2019, p. 9)

Parte da intensidade que compôs Passarinho e Gambá se deu por certa abertura a seja lá o que aconteceu - que não precisasse ser enquadrado no que supostamente devesse ser dito sobre aquela escola - e pelas condições impostas embaralharem e desestabilizarem a prioridade usualmente dada a certos modos de fazer, padrões e referências já conhecidos... pois um tanto disso precisa “decantar” para não abafar vozes do lugar (para que não aniquilem o que pede passagem) permitindo gestos que forçam a língua a ser

“outra” – múltipla - para expressar um acontecimento, ampliando suas possibilidades de dizer e traçando conexões tanto com modos de vida já presentes no espaço quanto com outros ainda possíveis. Além disso, as oficinas demandam que nossos corpos se disponham a prestar atenção ao que estiver sendo *insistido* - uma das potências daquilo que é intensivo - pelos espaços, a ponto de chegarmos a escutar “a cor dos passarinhos”, como diz Manoel de Barros (BARROS, 2011, p. 301). Assim, toda essa conversa só faz sentido como criação, pois ela não explica, nem comunica... visto que delira.

## NOTAS

2 Essas duas experiências de formação de professores são vinculadas a uma pesquisa de doutorado (ainda em andamento) aprovada pelo sistema CEP/CONEP, sendo CEP o Comitê de Ética em Pesquisa e CONEP, a instância de avaliação ética em protocolos de pesquisa envolvendo seres humanos.

3 Os fragmentos assistidos por nós também podem ser acessados nas minutas de 00:00:08 até 00:03:39 | de 00:08:51 até 00:11:42 | de 00:11:51 até 00:16:14, desta postagem: <<https://youtu.be/7SNmtkdellg?t=8>>.

4 Discurso proferido na abertura do Salão do Automóvel de São Paulo, em 2012.

5 Notícia sobre o assunto: <<https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,campos-usa-gravacao-telefonica-para-pedir-votos-no-recife,905536>>.

6 A referência que estou usando aqui é uma coletânea de vários textos chamada *Œuvres*, organizada por Sandra Alvarez de Toledo e publicada em 2007, mas o texto *Camerer* é de 1983.

7 A referência que estou usando é da mesma coletânea mencionada na citação anterior, mas este fragmento faz parte do texto *Ce qui ne se voit pas*, publicado em 1990.

8 Esse filme pode ser assistido no endereço: <<https://youtu.be/ML6LwRI7R2U>>.

## REFERÊNCIAS

BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.

BRASIL, A. G. A performance: entre o vivido e o imaginado. In: **ANAIS DO 20º ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, 2011, Porto Alegre.

BRASIL, A. G. O atual e o virtual. In: E. Alliez. **Deleuze filosofia virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

BRASIL, A. G.; GUATARRI, F. **Mil Platôs**, vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELIGNY, F. **Los vagabundos eficaces**. Barcelona: Editorial Estela, 1971.

DELIGNY, F. **O Aracniano e outros textos**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DELIGNY, F. **Œuvres**. Paris: l'Arachnéen, 2007.

DELIGNY, F. **Permitir, Traçar, Ver**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

FÓRUM NICARÁGUA. A pedagogia do dispositivo: pistas para criação com imagens. In: Leite, C., Omelczuk, F., & Rezende, L. A. **Cinema-Educação: políticas e poéticas**.

- Macaé: NUPEM, 2021.
- GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema?. **Revista ECO-Pós**, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.
- MASSCHELEIN, J; SIMONS, M. **Em defesa da escola**: uma questão pública. Autêntica, 2017.
- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MASSEY, Doreen. Un sentido global del lugar. (1991) In: ALBET, A.; BENACH, N. (Org.). **Doreen Massey – un sentido global del lugar**. Barcelona: Icaria Editorial, 2012.
- MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema**: educação, política e mafuá. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.
- MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, I. Camerar um ponto de ver: a pedagogia das imagens em Boa Água. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, 2019a, 8.1: 143-157.
- MIGLIORIN et tal. **Inventar com a diferença**: cinema e direitos humanos. Niterói: Editora da UFF, 2014.
- OLIVEIRA, T. R. M.; PARAÍSO, M. A. Mapas, dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. **Pro-Posições**, v. 23, p. 159-178, 2012.
- OLIVEIRA JR, W. M. Fotografias, Geografias e Escola. **Signos Geográficos**, v.1, p. 1-15, 2019.
- OLIVEIRA JR, W. M. Agências da imagem. Uma entrevista com o professor Wenceslao Machado de Oliveira Junior. [Entrevista concedida a] Marcelo Róbson Téó. **Revista Percursos**, Florianópolis, v. 17, n. 33, p. 162 – 175, jan./abr., 2016b.
- OLIVEIRA JR, W. M. Outros espaços no cinema contemporâneo: campo de experimentações escolares?. **Quaestio, Sorocaba**, v. 18, n. 1, p. 67-84, maio. 2016a.
- OLIVEIRA JR, W. M. Variações em um lugar-escola através atravessado pelo cinema e.... **Linha Mestra**, v. XI, p. 42-49, 2017.
- PASSOS, Eduardo.; KASTRUP, Virgínia.; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015 (2009).
- PUCHEU, A. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do Lav**, Santa Maria, v. 7, n. 2, p. 66-77, maio 2014.
- ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2007.