



EDUARDO DE OLIVEIRA BELLEZA

**DESACOSTUMAR OS OLHOS:  
EXPERIMENTANDO (EM)  
VÍDEOS/ESPAÇOS/POESIAS**

**CAMPINAS  
2014**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**EDUARDO DE OLIVEIRA BELLEZA**

**DESACOSTUMAR OS OLHOS: EXPERIMENTANDO  
(EM) VÍDEOS/ESPAÇOS/POESIAS**

**Orientador(a): Prof. Dr. WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE  
DEFENDIDA PELO ALUNO EDUARDO DE OLIVEIRA BELLEZA  
E ORIENTADA PELO PROF. DR. WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR

Assinatura do Orientador

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Wenceslao", written over a horizontal line.

**CAMPINAS  
2014**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Gildenir Carolino Santos - CRB 8/5447

B416d Belleza, Eduardo de Oliveira, 1984-  
Desacostumar os olhos : experimentando (em) vídeos/espacos/poesias /  
Eduardo de Oliveira Belleza. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Wenceslao Machado de Oliveira Junior.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação.

1. Barros, Manoel de, 1916-. 2. Oficinas. 3. Aprendizagem. I. Oliveira Junior,  
Wenceslao Machado de, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade  
de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Wean eyes : experimenting (in) videos/spaces/poetry

**Palavras-chave em inglês:**

Barros, Manoel de, 1916-

Workshops

Learning

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Mestre em Educação

**Banca examinadora:**

Wenceslao Machado de Oliveira Junior [Orientador]

Ana Maria Hoopers Preve

Carlos Eduardo Albuquerque Miranda

**Data de defesa:** 27-02-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**DESACOSTUMAR OS OLHOS: EXPERIMENTANDO (EM)  
VÍDEOS/ESPAÇOS/POESIAS**

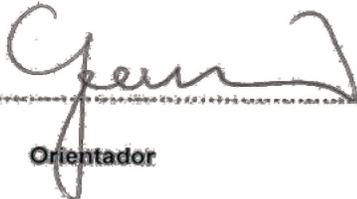
**Autor: EDUARDO DE OLIVEIRA BELLEZA**

**Orientador: Prof. Dr. WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR**

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Eduardo de Oliveira Belleza e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 27/02/2014

Assinatura:

  
Orientador

**COMISSÃO JULGADORA:**

  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

2014



## RESUMO

Em nossa pesquisa experimentamos na/com a linguagem audiovisual outras possibilidades de grafar *um* bairro situado na periferia da cidade de Campinas-SP, a partir de uma oficina de criação de vídeos com jovens moradores daquele lugar. Nesta oficina trazemos a poesia de Manoel de Barros para propor contaminações criativas entre linguagens (escrita/videográfica), nossa aposta é lidar com a imagem para além de sua condição informativa, comunicativa e de ilustração, é, também, uma aposta de deslocamento e dispensamento espacial que abrevia o bairro em representações da periferia pelo clichê da falta. Elegemos como teóricos principais: 1) Cristine Mello (*A extremidade do vídeo*) que nos ajuda a olhar para as *extremidades criadoras onde o vídeo toca em diferentes esferas de nossa sociedade*; 2) Doreen Massey (*Pelo espaço*) por pensar o espaço como uma *eventualidade* engendrada no encontro de trajetórias abertas; 3) Gilles Deleuze e Félix Guattari por desterritorializarem, em várias de suas obras e conceitos, nosso modo de pensar, nos abrindo um novo arranjo de conexões.

**Palavras-chave:** Vídeo; Espaço; Oficina; Experimentação; Manoel de Barros.

## ABSTRACT

In our research experience in / with the audiovisual language other ways to spell a neighborhood on the outskirts of the city of Campinas - SP , from a workshop creating videos with young residents of that place . In this workshop we bring the poetry of Manoel de Barros to propose creative contaminations between languages ( written / videographic ) , our bet is to deal with the image beyond its informative , communicative and illustration condition , is also a bet displacement of thought space that abbreviate the neighborhood at representations of the periphery by the lack cliché . We selected as leading theorists : 1 ) Cristine Mello ( The extremity of the video) that helps us to look for the creative extremities where the video touch in different spheres of our society , 2) Doreen Massey ( For space) to think of space as a eventuality engendered in meeting open trajectories , 3) Gilles Deleuze and Félix Guattari by desterritorializarem in several of his works and concepts , our way of thinking , opening in a new arrangement of connections .

**Keywords:** Video; Space; Workshop; Experimentation; Manoel de Barros.



## Sumário

INTRODUÇÃO .....	1
“SER CARACOL É...”: PISTAS PARA COMPOR UMA PESQUISA .....	5
A MÁQUINA DE ABREVIAR SENTIDOS .....	14
NOMADIZAR O SEDENTARIO .....	23
A Máquina de guerra.....	23
Primeiro sedentarismo: a relação espaço-representação .....	26
Segundo sedentarismo: a imagem como representação do real .....	28
Conversas com espaços-vídeos .....	35
OFICINA COMO PLANO DE EXPERIMENTAÇÃO: A PRODUÇÃO DE MÁQUINAS DE GUERRA? .....	39
Encontros míopes.....	41
Primeiros traços do plano .....	42
O que é um plano de experimentação? .....	45
Manoel de Barros como intercessor: a relação entre poesia e audiovisual .....	48
O papel do professor militante/ intercessor: saber alguma coisa só serve enquanto ferramenta para enfrentar a diferença. ....	51
Saberes nômades .....	56
Exercícios videográficos .....	60
TRANSFAZENDO (em) IMAGENS .....	64
Desacostumar os olhos .....	69
Coisa de ser inútil .....	71
Prego(s) que Farfalha(m).....	72
Acumulador de sonhos.....	75
Desexplicar: outras imagens .....	77
Esperança .....	79
Multidão.....	82
Memória.....	84
A rua .....	87
Quelugarévocê? .....	90
(IN)CONCLUSÃO: “Esticador de Horizontes.” .....	93
LISTA VIDEOGRÁFICA: OBRAS PRODUZIDAS NA OFICINA DE DESCOSTUMAR OS OLHOS ACERCA DO LUGAR .....	98

BIBLIOGRAFIA.....101

Agradeço ao apoio das agências de pesquisas CAPES e FAPESP por me auxiliarem com uma bolsa de estudos, os recursos provenientes foram fundamentais para a dedicação ao trabalho. Gratidão também à editora Leya, que gentilmente presenteou os participantes da oficina com obras de Manoel de Barros, estimulante para nossos outros olhares. Agradeço em especial ao Professor Doutor Wenceslao Machado de Oliveira Junior, por me acompanhar e me provocar a experimentar com/nas imagens/Vida outros possíveis modos de existir. Agradecimentos múltiplos aos leitores/críticos deste trabalho: Professor Doutor Carlos E. A. Miranda, Professora Doutora Ana M. H. Preve, Professor Doutor Claudio Benito e a Professora Doutora Áurea Maria Guimarães, seus outros modos de ver/pensar esta pesquisa abrem caminhos por vir. Agradeço aos colegas do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO pelas ótimas conversas e estudos em nossas tardes de sextas-feiras, a convivência em um ambiente tão criativo alimenta o desejo de continuar experimentando. Agradeço em especial ao grande amigo Francisco Flores Meneses que ao longo dos anos tem me apoiado como um irmão. Sou grato também a toda equipe do CRAS Campo Belo II, que não só nos cedeu o espaço para a concretização deste trabalho, mas também com todo o suporte para o desenvolvimento das atividades. A todos os demais envolvidos, jovens e outros nem tanto assim, meu muito obrigado.



## INTRODUÇÃO

A entrada para este trabalho pode ser iniciada por caminhos distintos. O leitor poderá escolher em ir para as páginas finais e encontrar-se primeiro com as obras em vídeo produzidas na pesquisa. Se assim optar, terá o prazer de conversar com as imagens sem que haja qualquer prévia acerca delas, ou, se desejar, poderá correr o texto, e, ir se encontrando com elas ao longo de seu percurso de leitura.

Essencialmente o que mobilizou a escrita foi pautado por uma experiência em educação através de uma oficina de produção de vídeos com jovens residentes de um bairro da cidade de Campinas-SP, por ali experimentamos outras miradas para o espaço, tomando um bairro como palco de nossas produções, bem como outras possibilidades de se produzir/pensar a imagem na relação com a poesia de Manoel de Barros.

Trata-se de uma “Pesquisa-intervenção”, como um mergulho na experiência que agencia sujeito, teoria e prática, em torno da realização de vídeos acerca de um lugar, e, também, da escrita sobre as imagens. Objeto, sujeito e conhecimento como efeitos coemergentes do processo de pesquisar, um saber que surge na experiência da pesquisa. Assim, apostamos no *método cartográfico* como condição para este trabalho. Avançamos menos no sentido de alcançar metas pré-fixadas (metá-hódos), nos dispusemos mais em um caminhar que vai traçando no percurso da pesquisa suas metas (hódos-métas). (PASSOS; BARROS, 2009).

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas nem com saberes objetivos previamente estabelecidos.” (PASSOS; BARROS, 2009, p. 117).

Optamos dar ao leitor pistas para conhecer alguns desses traçados: apontamentos retirados do diário de campo do pesquisador que emergem no texto em alguns momentos; trechos da poesia manuelesca e fragmentos de obras da pesquisa; descrição de acontecimentos no campo; entrevistas com moradores e funcionários locais; etc.

Algumas investidas conceituais ajudarão a estabelecer conexões mais teóricas e permitirão que nos arrisquemos em alguns diálogos com autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, Doreen Massey, Cristine Mello, entre outros. Entendimentos adensados em conversas

com o grupo de pesquisa no Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO amplificaram nossas conexões, e funcionam como engrenagens para muitas de nossas experimentações.

Dividimos os capítulos de modo a sugerir ao leitor quatro grandes momentos: 1) *Ser caracol é...: pistas para compor uma pesquisa*: ali desenvolvemos alguns escritos que nos ajudam a delimitar os primeiros movimentos da pesquisa, apontamentos de alguns percursos do pesquisador que o levaram a tomar contato com um bairro em encontros com questões que ajudaram a perceber alguns problemas mobilizadores da vontade de investigação. 2) Nos capítulos seguintes: *A Máquina de abreviar sentidos e Nomadizar o Sedentário*, adentramos em alguns conceitos que serão mobilizados em diferentes momentos do texto, importante para situar o leitor em algumas das referências teóricas da pesquisa. Com eles queremos produzir conexões que nos ajudem a perceber a diferença como força de criação, e, portanto, por onde a própria Vida se dá – no espaço, na imagem, nos encontros. 3) No capítulo *Oficina como Plano de Experimentação: a produção de Máquinas de Guerra?* estabelecemos um diálogo mais contundente com a oficina (o processo), bem como com nossas apostas em mobilizar pensamentos com/nas imagens acerca do lugar. Este capítulo é pautado, sobretudo, pelo modo como aconteceram os encontros (com os jovens; com um bairro; com as imagens). Procuramos apontar como foram se configurando nossas experimentações e por quais (des)caminhos fomos arrastados. Tomamos para esse momento uma escrita com desejo de cartografar forças - acompanhamento de processos inventivos e de produção de subjetividades - (KASTRUP; BARROS, 2009). 4) No capítulo *Transfazendo (em) Imagens* enfrentamos mais diretamente as obras em vídeo. Seleccionamos algumas de modo a buscar indicar nelas, tanto onde houveram proliferações do pensamento (espacial e imagético) -sugerindo para nós outros possíveis modos de (re)existir com/no espaço, com/nas/pelas imagens, onde o vídeo alcançou outras *extremidades* (MELLO, 2008) - bem como paralisações, onde o modo habitual de sentir/ver/produzir imagens/espacos foi sedentarizado em capturas. No capítulo final *(IN)CONCLUSÃO: “Esticador de Horizontes”* tentamos perceber menos os resultados, e, com mais intensidade, apontar as questões que desdobram caminhos por vir, outros movimentos de pesquisa que pulsam encontros ainda não atualizados.

De início desejamos situar o leitor em alguns de nossos combates acerca das imagens, dos espaços e da educação.

Imagem: confiamos na dimensão educativa e subjetivadora das imagens. Visamos promover experiências audiovisuais apostando que elas possam promover rasuras naquilo que já se estabeleceu enquanto uma cultura visual, desacostumando o olhar ao modo habitual como as produzimos/pensamos. Por exemplo, quando desejamos escapar do sentido mais comum de ver/produzir a imagem como documento do real, prova da verdade ou da neutralidade em relação ao contexto em que foi criada. Queremos lidar com a imagem de modo a buscar nela aquilo que ela está a nos dizer de dentro delas, ou seja, aquilo que se dá na imagem e não fora dela. “... chamar atenção para a imagem como coisa em si, antes de ela remeter a outras que não estão nela.” (OLIVEIRA JR, 2009, p. 22). Consideramos esta a principal ação educativa (subjetiva) da imagem.

Espaço: assumimos que o espaço tem sido capturado num modo demasiadamente redutor de pensamento: extensivo, passível de ser representado, sobretudo em imagens, inerte, oposto ao tempo, como algo que se dá fora das imagens, as quais simplesmente o representariam. Em nossa pesquisa assumimos o espacial como sendo as próprias imagens (vídeos) na relação dos jovens com *um* bairro e com a poesia, e não como algo passível de ser representado por elas, “espaço como algo que se configura na intensidade da Vida (das/nas imagens) e não como uma superfície sobre a qual a vida se dá.” (OLIVEIRA JR., 2013a, p.305). Um espaço que acontece na composição eventual entre imagens e poesias acerca de um lugar, mas, também de um bairro agenciado nas trajetórias jovens de indivíduos que se lançam a experiência de produzir obras em vídeos. Lugar como produto da negociação do agora, como constelação de trajetórias humanas e inumanas, múltiplo, em movimento (MASSEY, 2009). Espaço atualizado na negociação entre a câmera e quem a manipula, de escolhas, cada momento-lugar aberto às conexões porvir, outros agenciamentos espaciais. Espaço nômade de velocidades infinitas, espontâneo, não previsto, e também, espaço capturado, sedentarizado, discreto, *estriado*.

Educação: que se realiza tanto na experimentação, como proposta de habitarmos o conhecimento de maneira inacabada, não pronto, em variação, como na criação de imagens que forcem o pensamento a inventar um lugar. Saberes nômades que emergem de um aprendizado por signos (DELEUZE, 2003), *máquinas de guerra* (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Uma educação, portanto, que não se apoia na transmissão da informação e da opinião, como saberes acumulados ao longo do tempo e que tem por objetivo esclarecer a “realidade”, mas sim que assume o saber

como sendo da ordem do encontro, do acaso, que prolifera pensamentos; Educação efetivada em oficinas de experimentação, que lida com o desvio como potência criativa da Vida; o oficinairo como *professor militante* que se mistura às misérias de seus alunos (GALLO, 2003), intercessor de processos/produtos em que está tão envolvido quanto os demais participantes. Oficina aberta, imprecisa, onde se perde (PREVE, 2013), que nos lança para pensar as imagens em extremidades criadas na linguagem (MELLO, 2008), da relação entre o vídeo e a poesia.

Em torno desses combates a aproximação com a poesia de Manoel de Barros (2010) se mostrou potente às experimentações que nos propusemos. A (“não”) precisão exercitada no interior na linguagem manuelesca - sua capacidade de desterritorializar a palavra, o comunicativo, para assim fazer variar os sentidos e abri-la às novas conexões - funcionou para nós como intercessora da experiência com a produção de imagens acerca do bairro. Poesia que não nega a palavra, muito menos os sentidos já estabelecidos nela, mas que para existir força o habitual, o já conhecido, a deslocar-se de sua única possibilidade de ser, para proliferar outros sentidos, outras conexões, outros agenciamentos. “Visão é recurso da imaginação para dar as palavras novas liberdades?” (BARROS, 2010, p. 459).

Explorar os escritos do poeta nos permitiu gestar algumas linhas de fuga que nos lançou para um *entre*, que se deu, algumas vezes, em meio aquilo que já era conhecido - no caso das imagens como portadoras do real presente na educação visual dos jovens; do espaço como abreviação do bairro; da oficina como capacitação de um conhecimento que não se tinha, mas que havia uma expectativa que o professor, detentor dele, passaria adiante - , e daquilo que ainda nem existia, em imagens que tentavam repetidamente lidar com impossibilidades de se fazer, gagueiras do pensamento projetadas e olhares atônitos, desconforto num silêncio que ficava.

Deixemos que um bairro apresente-se como vier, adensado por escritos e imagens. Que o leitor perceba-o/invente-o a partir de imagens e palavras, a partir de outras referências, não somente extensivas, mas, também, entre anotações do diário de campo, rabiscado de dentro dos sacolejos do ônibus, lembranças de uma vivência em um projeto em 2011, uma carona perdida que atualizou um encontro, o som do avião no sonho, um cadáver que me fez chegar atrasado, café na igreja e problemas diversos, disso também se faz um bairro... e uma pesquisa. Permitir que as conexões, aqui narradas, fabulem um/com o lugar, que é, também, próprio do encontro do leitor com um texto.

## **“SER CARACOL É...”: PISTAS PARA COMPOR UMA PESQUISA**

*“Que é um caracol? Um caracol é:  
dentro de casa, consumir livros e cadernos e  
ficar parado diante de alguma coisa/  
até sê-la.”*

(BARROS, 2010, p. 132).

No final de 2010 eu encerrava a graduação na Pontifícia Universidade Católica de Campinas, recebendo um diploma de historiador. Como sempre de costume, no mês de dezembro eu voltava para São Paulo Capital, para um período de férias. Momento de encontrar parentes e amigos, contar e saber novidades, rever pessoas e lugares.

O fim da graduação trouxe também o início de novas relações. A possibilidade do novo é excitante tanto quanto pavorosa. A sensação de desconforto por não saber, bem ao certo, o que me aconteceria naquele próximo ano tornou-me quieto, confuso, atento. Aos poucos meu estado emocional tornava-se um conflito interno em meio ao período de festividades. Minha disposição era a de estar só, justamente porque me encontrava excessivamente povoado por múltiplas sensações. A dificuldade em lidar com a presença das pessoas, naquele momento, provocava em mim a decisão de voltar para Campinas - SP. Lá, me encontraria com o silêncio, tal qual ainda não havia experimentado – o silêncio da cidade universitária na época das férias. Apostava que ali poderia meditar novos projetos, que o novo me traria boas reflexões. Passaria o ano novo de 2011 sozinho em minha casa.

Ainda em São Paulo - SP, no dia 26 de dezembro de 2010, entrei em um site de oferecimento de caronas a fim de encontrar meu transporte de volta já para o dia seguinte. Surpresa a minha quando encontrei, entre os nomes, um familiar, de um amigo que havia morado comigo em 2009. Conversa rápida e contente, rapidamente combinamos a hora e o local de encontro para o dia seguinte. Tudo certo. Porém, ao acordar na manhã do dia 27, senti-me um pouco confuso sobre o local exato do encontro, não tinha certeza de qual ponto da rodoviária da Barra Funda era o firmado entre nós. Tentei ligar, mas não consegui contato. Segui para lá com o intuito de conseguir comunicação durante o caminho. Tentei inúmeras ligações e nada. O local se aproximava a cada estação de metrô que passava, continuava tentando, mesmo assim não

conseguia me assegurar do local do encontro. Cheguei à rodoviária muito próximo do horário combinado (09h00min). Continuava ligando, mas não conseguia contato, meu celular já estava com a carga da bateria no final, me avisando que desligaria a qualquer momento. Estava pronto para desistir da carona e embarcar em um ônibus, quando, caminhando pela rua, uma moça, de *calça roxa*, toda apressada a olhar para os lados, atravessou entre os carros que passavam pela avenida e subiu as escadas correndo. Num impulso inexplicável decidi segui-la. Já na escada comecei a achar minha atitude um tanto estranha. Acho até que ela notou e ficou um pouco desconfiada. Senti que ela estava tão confusa quanto eu. Ela tinha um caminho, ela tinha um objetivo, e apesar de parecer atrasada sabia onde tinha que ir. Foi quando de repente foi abraçada por outra moça que ia em sua direção. Nesse momento eu percebi que a pessoa que a encontrava era alguém conhecida por mim também, justamente a namorada do meu amigo que me esperava, por acaso ela estava me procurando. “Calça roxa” estava atrasada para a mesma carona que eu também estava. O acaso fez com que eu a seguisse, e, depois de perder-me, achei minha carona. Pronto para voltar. Essa viagem se tornaria a gênese de um longo percurso.

Uma conversa muito alegre preenchia o interior do automóvel, parecia transbordá-lo. Aquela situação inusitada disparava contentes risadas, misturadas às notícias dos atuais acontecimentos, questões ligadas a planos futuros, saudades de amigos comuns que já não mais encontrávamos. Seguíamos pela Rodovia dos Bandeirantes e o papo ia correndo. Em um de nossos assuntos, já no meio do caminho, meu amigo me contava sobre um projeto em que estava trabalhando como educador. Tratava-se do PROTEJO<sup>1</sup>, desenvolvido em parceria com a Secretaria de Cidadania, Assistência e Inclusão Social, da Prefeitura Municipal de Campinas, com participação de uma ONG responsável pela execução, e pelo NTC (Núcleo de Trabalhos Comunitários), da PUC-SP, como responsáveis pelo planejamento e avaliação pedagógica.

No primeiro momento me pareceu um projeto sério e fiquei interessado em saber um pouco mais, pedi a ele que me indicasse um site e algumas leituras. A conversa seguia animada e, dessa forma, nem notei que já estávamos chegando em casa. Antes de me deixar no local combinado ele havia me contado que o projeto estava à procura de um educador social, e que, se

---

<sup>1</sup>O projeto PROTEJO foi fruto de uma parceria entre o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (PRONASCI) e a Prefeitura Municipal de Campinas via Secretaria Municipal de Cidadania, Assistência e Inclusão Social realizado no durante os anos de 2010/2011.

acaso eu tivesse interesse em me candidatar, acertaríamos os detalhes depois. Aceitei o convite, combinando que tomaríamos um café para que eu pudesse entender um pouco mais.

Nosso encontro posterior acertou uma entrevista com a coordenação do projeto, que reverberou na minha contratação para atuar como educador social no bairro Campo Belo II, localizado nos arredores do aeroporto de Viracopos em Campinas-SP. Localidade identificada como área de vulnerabilidade social, descrita desta forma nas diretrizes do projeto. Uma grande ocupação de famílias migrantes, sobretudo vindas da região nordeste do país, que ao longo de meio século foram ali se estabelecendo. O trabalho era com jovens entre 16 e 24 anos. Minha frente teórica era Saúde Preventiva, mais especificamente tratar de um tema: a gravidez na adolescência, focando em políticas em saúde. Eram duas turmas, uma de manhã (com cerca de doze jovens), outra (com igual número de participantes) no período da tarde. Os encontros eram duas vezes na semana com jovens que já haviam começado o curso, vivido trocas de educadores, mudanças no eixo pedagógico, e eu, que agora chegava (mais um) para executar atividades pré-planejadas e decididas em reuniões pedagógicas com os gestores. Os encontros ocorriam no salão de festas de uma igreja em frente a um campo de futebol.

O trabalho com a turma da manhã abordava o papel do menino na gravidez na adolescência. Com a turma da tarde o assunto era sobre direitos e deveres dos jovens, na gravidez, frente à legislação do SUS (Sistema Único de Saúde) e do ECA (Estatuto da Criança e do Adolescente). Ambos os temas haviam sido previamente eleitos pelos jovens como demanda local e, portanto, passível de uma intervenção via a aplicação de um plano de ação que deveria ser pensado e executado pelo grupo. Esse era o momento em que eu chegava, na fase de contribuir com discussões e propostas para a criação e aplicação dessas intervenções acerca de problemas identificados anteriormente. O projeto estava no fim e tínhamos apenas três meses.

Aos poucos a confiança entre o grupo de jovens e o educador social criava vínculo e este se tornava o principal ingrediente para apostar em ideias que surgiam, tanto quanto para também se desfazer delas. Quando nos encontrávamos perdidos, sem saber ao certo quais decisões tomar, percebíamos que a falta de resultados práticos gerava incômodos, mais aos gestores – preocupados com os prazos do projeto - que a nós próprios.

O fim do projeto resultou na elaboração de um jornal informativo sobre os direitos dos jovens – decisão do grupo -, métodos de prevenção da gravidez não planejada, relatos de alguns líderes da comunidade traçando a história do bairro, *cartoons* e indicação de sites informativos. O jornal repercutiu tanto pelo bairro como para além dele, sobretudo por conta de alguns eventos: algumas páginas censuradas pelo Departamento de Imprensa da Prefeitura de Campinas – especialmente a matéria que tocava em histórias de líderes locais opositores ao atual governo da época -, o que nos colocou em situação de discussão constante; cinco mil cópias espalhadas por escolas, igrejas, comércios pelo bairro; parcerias com outros educadores de outros projetos; desacordos; suspeitas; algumas noites acordados editando o jornal; fortalecimento do vínculo com o grupo; vontade de desistir; convite para a escrita de um capítulo de um livro sobre políticas sociais com juventudes (BELLEZA, 2012).

Aos poucos um bairro foi sendo criado, carregado para casa, na roupa, (re)formado em borradas imagens de sono, na viagem de ônibus pelas primeiras horas do dia. Rabiscos de ideias em folhas de caderno; pensamentos que alargavam a paisagem em torno da igreja, por sobre as ruas que o ônibus entrava, esticando becos e vielas em direções nada conhecidas por mim; por entre histórias de acontecimentos do antes e do agora; um bairro em pessoas de mãos apertadas, de bancos na calçada onde elas no fim de tarde se sentam para conversar; bares e igrejas dividindo a mesma calçada; crianças e cachorros que se entendem de pés no chão; jovens apressados com a vida, com desejo de viver, como se isso só fosse possível no ato de experimentar: o trabalho, o sexo, a família, a religião, a não-família, a maturidade inesperada, a escola, a rua, impaciência, voz, estilo, óculos coloridos, barriga crescendo, partir, ficar, faculdade, casar, “puxadinho”. Passa um avião, fica o som, fica porque o som é maior do que avião e demora mais tempo pra passar, depois vira sonho, e daí a gente fica pensando nele, atualizado a cada cinco minutos, como se ele passasse nas nossas cabeças entre nuvens pensamentosas.

Variavelmente participávamos de reuniões com alguns líderes da comunidade, presidentes da associação de bairro, conselheiros tutelares, assistentes sociais. Encontros cotidianos de pessoas ligadas aos principais problemas do bairro, que tentavam buscar soluções, quase sempre de articulação política, propondo ações para melhores condições de habitação, saúde, educação, etc. Em um desses encontros, conheci o Sr. B. e o senhor J., antigos moradores

conhecidos no bairro, pais de jovens participantes do projeto, lideranças com histórias de luta naquele lugar. A apresentação quase sempre acontecia mediante café. Impressionante como esta bebida congrega conexões.

Em uma rápida apresentação o Sr. J. me disse: *O Sr., professor, tem que ensinar esses jovens a história do bairro, pra eles poderem continuar nossa luta.*

Uma pausa leitor: no pedido do Sr. J. reside um emaranhado, um conjunto de linhas que se cruzam e formam uma espécie de nó, são forças que se dobrarão sobre a pesquisa.

Era uma reunião de pais. O momento era o de ter que seguir as normativas tiradas pelo NTC e pela Prefeitura. Felizmente não conseguíamos. De alguma maneira, talvez pelo fato de eu habitar a insatisfação dos jovens com as atividades pré-planejadas – quase sempre deslocadas do desejo de atuação dos participantes –, isso me colocava na disposição de propor outras experiências, de permitir que eles propusessem outras atividades. Assim, nos vinculávamos a questões que não apareciam nas reuniões com o grupo gestor. Consequentemente nos lançávamos a compor os encontros com elementos que surgiam no momento em que estávamos juntos. Por exemplo, como quando cozinhávamos na cozinha da igreja e ali pensávamos por que tantas eram as meninas que engravidavam tão jovens. Em meio ao trato com os alimentos eles se soltavam e muitas vezes compartilhavam dúvidas que não expunham em outros lugares, me contavam seus segredos. Mas o Sr. J. tinha uma questão, a de ensinar os jovens, ou melhor ele tinha uma missão para mim. Ele era um líder local, sabia da “realidade” do lugar.

Eu fiquei com ele na cabeça e com essa história de ensinar aquele lugar para os jovens. Era confuso pensar nisso. Algumas vezes levava textos para a gente ler, filmes, mas o que acontecia era outra coisa, caminhávamos pelo bairro, eles me apresentavam ruas, permitiam meu acesso. Outras vezes os jovens falavam e eu ficava ali escutando, só escutando, tentando descobrir na fala deles um lugar, vivências do cotidiano no bairro, passava um avião e eu dispersava. O lugar na fala é diferente de falar acerca do lugar. A geografia perpassa pela capacidade de imaginar o espaço, de participar de uma construção que não termina, que não possui autoria. Conversas que deliravam de tão variados que eram os assuntos: religião, festa de

aniversário, emprego novo no mercado, prima que chegou do nordeste, música, problema na escola, briga com os pais, etc. Um bairro emerge e desmanchava-se na próxima estória.

Por que eu tinha que ensinar sobre o lugar deles pra eles? Por que o bairro era para estar vinculado ao desejo do Sr. J. e às conexões pré-estabelecidas em torno de um contexto político de lutas? Por que a mim era delegado esse desejo?

A questão levantada a partir do encontro com Sr. J. sugere que pensemos acerca das minorias. Muito tem se apostado nas menoridades como potência de desterritorialização de processos consolidados, da criação de outras formas de existir. (DELEUZE; GUATTARI, 1977). Seriam os líderes daquela comunidade - afastados do centro urbano, atravessados por todo tipo de problemas habitacionais, forçados a inventar outros modos de vida (casas, ruas, “gambiarras”, comércios, etc.) – minorias? É possível respondermos que sim, na medida em que os sentidos (maiores) da vida ali ganhem outros contornos, conectados a outros modos de existência, outra produção de realidades. Porém, há que se perceber dois tipos de minorias por aqui: a primeira, aquela apontada por Deleuze e Guattari (2012) como a produção de re-existências, gestação de *máquinas de guerra*, produção de *linhas de fuga*; a segunda, que produz resistência como oposição, que afirma, portanto, o estabelecido, o *aparelho de Estado*, que opera por enlace das linhas de fugas, *configura linhas duras*, e as condicionam a um fim. Importa dizer também que nosso papel nesta pesquisa não diz respeito diretamente às lutas travadas na tensão que ali promovem alianças, antes, nosso foco é buscar sentir quais forças estão por detrás dos modos de vida que operam naquele lugar. Como cartógrafo, nos lançamos ao desafio de acompanhar forças.

A solicitação do Sr. J. sinalizou uma *captura* (DELEUZE, 2012), que vê na juventude local uma potência de vínculo de continuidade das causas que embalam as lideranças locais. Uma abreviação seria a palavra adequada. Abreviação dos múltiplos desvios, das varias conexões com outras causas (ou melhor, sem causas), outros modos de ver/sentir o lugar que não pela luta, abreviação de outras possibilidades de variar, de invenções. As estratégias da captura, identificam Deleuze e Guattari (2012), são da ordem de dois polos: 1) O *imperador mágico*, que age na produção dos signos que encaminham os sentidos da vida 2) O *rei sacerdote*, que organiza as leis, os limites do território, dá as diretrizes, impõe uma disciplina, subordina os corpos aos fins que julga justo. Ambos efetivam a captura por aliança, juntos eles fazem da “... máquina de

guerra uma instituição militar, apropria a máquina de guerra ao aparelho de estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 121.).

Se pensarmos por aproximação, poderíamos encarar o líder comunitário como um sacerdote jurista? Como aquele que quer efetivar um modo de habitar/pensar o espaço em uma política que ele acredita ser a mais contundente? E o educador, se obediente e capturado pelos signos da luta, alinhado a política local, poderia nos servir como o imperador mágico? Aquele que agencia os signos para que esclareçam os sentidos daquilo que se quer tornar realidade? O educador como abreviador dos diferentes modos de vida, em detrimento do vínculo com aquilo que toma para si como verdade?

A liderança quer que a história do bairro seja contada. Qual história? Como as relações com uma memória podem definir o modo como agimos no espaço? Como ela pode gestar as possibilidades e as negociações que agenciam um lugar. A questão do Sr. J., quando preocupado com *uma* história do bairro e com a necessidade de vincular os jovens a esse modo de pensar e habitar esse bairro, traça um pensamento próximo ao da geografia escolar, como aponta Oliveira Jr.(2009)?

É neste caminho de pensamento – de que as nossas memórias acerca dos lugares medeiam nossas práticas espaciais nele desenvolvidas – que entendo a Geografia, e notadamente a Geografia Escolar, como aquele conhecimento que visa o entendimento das relações e das ações que homens e mulheres – crianças e jovens – travam com os lugares e seus elementos. Essas relações são aquelas que definem como agimos no espaço e, portanto, gestam a forma dos lugares, uma vez que eles ganham suas formas em função do uso que deles fazemos e da imagem que deles criamos a partir das memórias postadas em nós. Essas relações e memórias são formadas em nós tanto pelas experiências corporais diretas – aquelas valorizadas nos trabalhos de campo e nos estudos de meio – quanto pelas experiências mediadas pelas teorias ou por mídias diversas, notadamente as imagéticas. Estas últimas, cada vez mais, são responsáveis por uma grande quantidade dos acontecimentos e dos saberes – das memórias – que temos dos lugares. (OLIVEIRA JR., 2009, P. 23).

Ensinar uma história do bairro é correr o risco de efetivar uma imagem do lugar que vincule os aprendizes a tomarem-na como verdade. Imagem que segue os princípios em torno de uma questão apontada por uma liderança. Seria, portanto, uma ação política de direcionamento semelhante àquela realizada pela geografia escolar citada acima?

O projeto acabou, era início de maio e eu sentia que não era pra acabar, a sensação era a de começo. Animei a buscar algumas possibilidades de pesquisa que permitissem meu

retorno com novas propostas de trabalho. Meus incômodos aos poucos foram se tornando problemas. Problemas de pensamento espacial, de propostas em educação na relação com as experiências vividas dos encontros semanais com os jovens, desconforto bom, que nos envolve, na fala do Sr. J., nas conversas e andanças pelo bairro, de alguns textos lidos, outros filmes assistidos.

Eu cursava disciplinas na pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp como ouvinte, encontrei-me com outras geografias, outras imagens. Fiquei assustado. Aproximei-me da proposição de que “... o lugar não é um dado em si, mas produto das tensões e das disputas entre as muitas práticas e narrativas que se dobram sobre ele...” (OLIVEIRA JR., 2009, p.23).

Apostei em um novo encontro com *um* Campo Belo II, sem saber como o faria. Enxergava na metodologia com oficinas (CORRÊA, 2006; PREVE, 2010) a potência de uma educação que se processa por experimentação. Minha aposta era lidar com a produção de vídeos/espacos/escritos. Arrisquei um percurso de pesquisa em torno do combate às questões acerca do uso das imagens na representação do lugar e da educação pautada pelo ensinar como comunicação de um saber pré-definido, instituída como algo maior, capaz de existir enquanto verdade, como configuração de uma única realidade.

Uma oficina corresponde sempre a um interesse do oficinairo. Interesse que independe de obrigações que possa ter com o cumprimento de currículos ou por força de sua formação. Não há necessidade de ater-se à sua especialidade ou área de conhecimento. A oficina inicia quando se quer conhecer algo. (CORRÊA; PREVE, 2011, p. 197).

Animado pela possibilidade de escrita de um projeto para o mestrado na Universidade Estadual de Campinas, onde eu pudesse delimitar meus desejos de inserção no bairro e desenvolver uma pesquisa com força nos movimentos que me animavam (espaço, educação, audiovisual), estabeleci metas, me envolvi com bibliografias, aproximei-me de professores. A concretização das intenções me colocou em uma nova constelação de relações, através da pesquisa acadêmica encontrei outras possibilidades de atuação. O início do ano de 2012 foi empolgante. Fortalecido pela bolsa<sup>2</sup> de estudos do programa eu poderia me dedicar à pesquisa, aos estudos e aos projetos futuros.

---

<sup>2</sup>O início da pesquisa foi apoiado por uma bolsa de estudos da CAPES, posteriormente (cerca de quatorze meses depois) substituída por uma bolsa de estudos da FAPESP, as quais sou inteiramente grato por todo incentivo e segurança no percurso da pesquisa.

Encontrar outro bairro, em um novo arranjo de relações, animado por novos percursos, envolvido com *geografias menores* (OLIVEIRA JR., 2009), em um outro tempo/lugar. As tentativas de formar um grupo de jovens moradores locais para início da oficina possibilitaram aproximações com grupos já estabelecidos em torno de projetos locais. Um deles era o grupo de jovens que se encontravam as quartas-feiras, com uma educadora social, para problematizar questões de saúde e cidadania, sobretudo sexualidade. O grupo (cerca de treze jovens) era amparado por uma educadora, e por um grupo de assistentes sociais que atuam naquele bairro. O trabalho desenvolvido pela assistência social é uma tentativa de atender as demandas locais – cadastro de *Bolsa Família*, divulgação de oportunidades de empregos aos jovens, atendimentos às gestantes, mediação de conflitos familiares, acesso à informatização e a internet através de um telecentro, atividades de bem estar com adultos, entre muitos outros. O espaço onde ocorrem estas atividades é um CRAS (Centro de Referência da Assistência Social), e este seria também o nosso local de trabalho com os jovens. Os encontros ocorriam uma vez por semana, com jovens entre 12 e 15 anos, moradores locais. A parte prática foi desenvolvida desde outubro de 2012 até junho de 2013.

Certo dia, eu, depois de descer do ônibus por volta das 07h35min, caminhava por uma rua do bairro, o fluxo das pessoas indo para o trabalho ou para levar suas crianças à escola, em meio ao som dos aviões que passavam, apertavam o meu passo mesmo tendo tempo de sobra para o início da oficina. As mãos guardadas no bolso da blusa davam algum conforto a meu caminhar. Olhava o comércio. Fitava as pessoas. Quando de repente, algo me chamou a atenção mais do que qualquer outra imagem, era um cadáver. Um cachorro, grande, cor de caramelo, velho. Estava morto e encostado ao meio fio. Por um momento tive intensão de fotografá-lo. As pessoas passavam, elas me notavam, a mim mais que o cadáver. Fiquei ali pensando na possível imagem. Cheguei atrasado para a oficina.

## A MÁQUINA<sup>3</sup> DE ABREVIAR SENTIDOS

*A máquina mói carne  
excogita  
atrai braços para a lavoura  
não faz atrás de casa  
usa artefatos de couro  
cria pessoas à sua imagem e semelhança  
e aceita encomendas de fora.*

(BARROS, 2010, p. 131.).

Precisávamos compreender melhor os Campos Belos – aqui já o tomamos como uma multiplicidade, impossível de ser entendida como um só bairro -, não para delimitá-los, mas para pensar com os variados trajetos que convergiam para ali. As pistas dadas pelo Sr. J. indicavam caminhos. Partíamos em busca de outros sujeitos, agentes naquele território conceitual e geográfico, que exercessem alguma influência nos modos de vida da juventude local. Decidimos realizar entrevistas. Elegemos uma educadora social, um conselheiro tutelar e uma coordenadora de políticas sociais do bairro, todos escolhidos com base em suas ações diretas na vida jovem daquele lugar. Optamos entrevista-los com a aposta de que eles pudessem nos indicar capturas e fugas, daquilo que já era tido como o bairro, mas, também, daquilo que ainda não havia se efetivado espacialmente e que, como frestas, nos surgiam como incertos espaços. Queríamos as falas desses sujeitos antes de partir para outros modos de invenção com a juventude. Queríamos mais pistas, não pra segui-las, antes para derivar outros possíveis a partir do já existente. Nossa busca foi, em grande medida, por tentar entender como esses sujeitos fazem funcionar um bairro, e como esse mesmo bairro pode escapar dele mesmo, para propor outros funcionamentos, engendrando outras invenções espaciais.

Nossa mirada percebe o espaço como um conjunto de fluxos que não cessa de diferenciar-se nas tensões locais, de efetivar novas existências, exatamente porque é tomado como relacional, negociado, criado. Qual Jardim Campo Belo II já se efetivou e em que medida

---

<sup>3</sup>A noção de máquina aqui empregada, a partir de Deleuze e Guattari (2012), nos ajuda a pensar as engrenagens da pesquisa, que fazem funcionar fluxos e forças, plurais e heterogêneas, como acoplamentos que agenciam outras máquinas e gestam outros acoplamentos. Estes acoplamentos podem interferir na criação de aberturas para a diferença (*máquinas de guerra*) ou capturar o pensamento para sedentarizá-lo (*Aparelho de Estado*).

esta efetivação o aprisiona em um único modo de pensa-lo? Buscar contornos para esta dupla pergunta nos ajudou a entrar em contato com aquilo que em algum momento experimentaríamos movimentar.

A metodologia foi balizada pela *entrevista centrada*, utilizando equipamento audiovisual para gravação. “É aquela na qual, dentro das hipóteses e certos temas, o entrevistador deixa o entrevistado descrever literalmente sua experiência pessoal a respeito do assunto investigado.” (PRÓCHNO, p.19, 1999). Tentamos deixar os interlocutores falarem do modo mais a vontade possível sobre suas experiências em relação ao bairro. As questões sugeridas para as entrevistas foram as mesmas para todos os entrevistados, elas funcionaram mais como disparadores para conversas aleatórias do que como questionário a ser seguido.

Queremos trazer ao leitor alguns fragmentos/pensamentos desta etapa que iniciou a entrada da pesquisa no território. Tomamos o cuidado de não citar os nomes originais dos entrevistados para poder preservar-lhes a privacidade. Para a conversa que se inicia utilizaremos uma identificação genérica por letras.

O ponto de encontro tanto para as entrevistas quanto para a oficina a ser desenvolvida com os jovens foi um CRAS (Centro de Referência em Assistência Social), localizado no bairro. O lugar lembra uma escola de educação infantil. Ele é aconchegante e está dividido entre salas de atendimento social, salas de trabalho educativo - em geral alfabetização de jovens e adultos e oficinas - e um telecentro - uma sala com computadores conectados na internet, inaugurado em 2011 (na época do antigo projeto em que atuei), que serve como dispositivo de informatização da comunidade. O trabalho é desenvolvido por assistentes sociais que buscam soluções para diversos problemas locais, por exemplo: atendimento às gestantes, distribuição de *Bolsas Famílias*, intermediação em conflitos familiares, oferta de cursos, bolsas e empregos, etc.

A primeira entrevistada, H, é uma representante do poder público municipal. Suas atribuições dizem respeito a coordenar as atividades do telecentro. Sua principal responsabilidade é a de fomentar experiências naquele espaço que contribuam para democratização digital da comunidade. A demanda local para utilização dos computadores, sobretudo para acesso a internet, é alta, conseqüentemente a gestão das atividades é fundamental para proporcionar equidade da utilização, bem como potencializar seu maior aproveitamento. Importa para nós

como H pensa o bairro, uma vez que suas ações impactam diretamente na juventude local usuária daqueles espaços: o telecentro e o bairro.

Ela começa nos informando que o público jovem do bairro é numeroso:

O processo de ocupação do território, as constantes investidas do poder público para desapropriar a área em virtude da expansão de *Viracopos* gera muita insegurança na população, nunca se sabe, se estar aqui será duradouro ou não” (Trecho retirado da gravação realizada em 26/09/2012).

Logo de início percebemos o quanto é relevante a tensão entre o ficar ou sair. Impossível refletir sobre isso sem que se entenda o que se passa na região por conta da relação com o aeroporto de Viracopos. Pode acompanhar/gravar uma apresentação pública do plano piloto de desapropriação da região – não só do Jardim Campo Belo II, mas em outros bairros da grande Macro zona 7 (Jardim Fernanda, Jardim Nova América, Jardim São Domingos, Cidade Singer, Jardim Itaguaçu) – em virtude da construção da segunda pista do aeroporto.

O argumento principal dos agentes públicos na apresentação do plano piloto de desapropriação é que o crescimento vertiginoso da cidade – referência para chegada de empresas e indústrias – precisa lidar com a ampliação de seus serviços de transportes aéreos. Mais do que isso, precisa lidar com a ocupação, também vertiginosa, de inúmeras famílias em torno do aeroporto. A presença das pessoas, do ponto de vista do grupo gestor, cria significativos desafios. Segundo ele, a região que foi pensada para atrair empresas, escoar a produção e acelerar o trânsito, convive hoje com uma ocupação desordenada<sup>4</sup>, com uma taxa de crescimento anual quase três vezes maior que a taxa do município<sup>5</sup>. Famílias vindas, sobretudo, do nordeste, instalando-se, partindo, criando possibilidades de habitação e de trabalho, caminhos que viram ruas, casas erguidas da noite para o dia, muitos bares funcionando dia e noite, o som dos *Junkebox* (as 07h00min a.m.) misturam-se aos barulhos dos carros que cruzam o bairro pela avenida que liga o aeroporto às principais rodovias.

Quando perguntado a H sobre as primeiras impressões recebidas nos primeiros momentos em que tomara contato com o bairro, ao iniciar seus trabalhos ali, ela é enfática:

---

<sup>4</sup>Para uma compreensão mais técnica do processo de ocupação do bairro consultar o trabalho de FONSECA (2010) em: <http://www.provedor.nuca.ie.ufrj.br/eletrobras/estudos/fonseca3.pdf> consultado em 06/12/2013.

<sup>5</sup> Estes dados foram retirados da apresentação pública do plano piloto responsável, entre outros assuntos, pelo processo de desocupação da área em que o bairro se encontra.

Eu tive um impacto grande quando cheguei... eu senti uma sensação de deserto, algumas regiões com casas, muito calor... poucas árvores e ausência de muitas coisas... falta de árvores, casas espaçadas... longe... diferente... Ah! Como precisa de muitos serviços! (Trecho retirado da gravação realizada em 26/09/2012).

Deleuze e Guattari (2012) recorrem à imagem do deserto algumas vezes em seus *Platôs* para designar, ao mesmo tempo, a potência criativa da Vida<sup>6</sup> e da morte no espaço. Para estes autores, deserto é um lugar da/para a Vida. É no deserto que a Vida começa e é potenciada.

A entrevistada está a nos dizer da falta. Suas palavras quando conectadas ao aporte teórico dos autores que aqui trazemos, ressoam como potencia inventiva da Vida naquele lugar. A imagem do deserto abre fendas no bairro/periferia, marcado pela falta, permitindo que fabulemos trajetos nômades, de inúmeras famílias migrantes, em busca de oportunidades, que ali se instalam – muitos ilegalmente -, criam territórios, mas que também partem, desterritorializam-se, deixam rastros, memórias, casas, escombros. Ocupam sem saber se vão se estabelecer – habitam a incerteza do ficar. A sensação de pertencer e não pertencer à cidade é marcante - me lembro de um dos jovens que me perguntava: “O Sr. vem de Campinas pra cá?”. Outra cultura que se cria em (re)existência aos hábitos sociais da cidade já estabelecida: o *Hip-Hop*, o *RAP*, o *Funk*, *Calcinha Preta*, *A Rocha*, *Góspel*, entre outros. O “culto”, o “erudito”, o “paulista”, erigindo-se outro por essa minoria deslocada do desenvolvimento proveniente do crescimento econômico da cidade. Minoria que age

(...) como estrangeiro na própria língua [lugar], gaguejando e deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem... (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p.28).

Outro entrevistado que desejamos trazer nesta pesquisa é P, morador local e conselheiro tutelar do bairro, sujeito engajado na luta por melhores condições de vida da comunidade, sobretudo, as demandas da juventude local por melhores condições de estudo, de lazer, de cultura, de expressão. Quando o convidado a depor acerca de suas experiências com o bairro ele me diz: “Você quer conhecer o bairro? Vem comigo, vamos dar uma caminhada”

---

<sup>6</sup>Vida entendida no sentido deleuzeano, entendida nesta pesquisa como força de criação diferenciada-diferenciável, uma multiplicidade de planos heterogêneos de existência. “Há um laço profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo. É a potência de uma vida não-orgânica, aquela que pode haver numa linha de desenho, de escrita ou de música. São os organismos que morrem, não a vida. Não existe obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho por entre as vias. Tudo o que escrevi era vitalista, pelo menos eu espero, e constituía uma teoria dos signos e do acontecimento.” (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p.59).

(Trecho retirado da gravação realizada em 27/09/2012). Aceito o convite e sigo meu guia pelas ruas de terra. À medida que vou me embrenhando por entre as ruas vou também me deparando com olhos curiosos, que buscam investigar minha presença por ali. Algumas casas mais antigas, com melhor estrutura de construção, outras mais recentes, provavelmente de moradores que se instalaram há pouco tempo. Pessoas sentadas na calçada a conversar, bares abertos, “tiozinhos” bebem, trazem cigarros. Crianças e cachorros correndo, placas escrito “vendo geladinho”, “cuido de crianças”... P me dirige: “Aí, você tá vendo? Você sai na rua e cumprimenta as pessoas, você sabe quem mora aonde, tem uma coisa de comunidade, de bairro.” (Trecho retirado da gravação realizada em 27/09/2012). Durante a caminhada a imagem do deserto me assombra. Que tipo de deserto é esse? Aridez, de poucas árvores, de chão trincado por onde saem casas, comércios, pessoas que chegam e partem – como em um terminal de ônibus -, vida em mutação na tensão com um aeroporto.

Em seguida, refletindo sobre os moradores que conhecem a história da ocupação do bairro, ele cita:

Se essa molecada de hoje, talvez meu filho, tivesse a oportunidade de conhecer estes caras [os moradores mais antigos] e entender a dinâmica do bairro, de defender o lugar, de lutar pra ficar onde você mora, de defender a sua casa (...) (Trecho retirado da gravação realizada em 27/09/2012).

Na fala de P ressonâncias de uma demanda local para com uma juventude. Atrair os corpos e mentes jovens para a “lavoura”, labutar melhores condições para *um* bairro. Mas o que fariam os jovens não se engajarem, o que estaria afastando-os daquilo que os líderes desejam tanto vincula-los? A luta para pressionar os representantes políticos por garantia de direitos é uma questão para os líderes do bairro. As organizações de bairro, as lideranças, os poucos políticos que dali ascendem a cargos no governo, todos integram um grande *rizoma* de pontas sedentas por dar visibilidade aos problemas da comunidade, fazendo ecoar as querelas locais que compreendem os bairros em torno do aeroporto. Mas e os jovens?

A terceira entrevistada é Z, educadora social responsável por desenvolver oficinas com a juventude que frequenta o CRAS - muitos dos jovens estão com ela desde muito pequenos, vínculo que talvez aponte como o mais significativo interlocutor em termos de efetivação de pensamentos naqueles jovens.

(...) acho que eu sou uma peça importante na vida deles, eu faço uma diferença (...). Ouvi de tudo que você pode imaginar do bairro. Quando cheguei aqui não era tudo que as pessoas falavam, elas diziam que era um lugar feio, longe, fora de mão, pessoas pobres. O bairro não oferecia políticas, eu criei uma imagem de gente que não queria nada, eu achava que era um buraco... (Trecho retirado da gravação realizada em 28/01/2013).

Os apontamentos de Z sobre suas primeiras impressões deixam vaziar traços aparentemente comuns acerca de uma imagem de um bairro de periferia. “Era um buraco”. E o que tem dentro desse “buraco”?

Tem muita gente, muita criança, isso me chamou muita atenção, muito, muito, muito... É um bairro muito populoso e tem muita criança, só que não tem nada, tem a escola, o posto, mas não tem nada no entorno [nos outros bairros], então todo mundo vem pra cá, aí acaba faltando tudo, porque não tem recursos suficientes... Tem recursos, mas falta, porque todos vêm pra cá... (Trecho retirado da gravação realizada em 28/01/2013).

Falta. Na fala da educadora salta aos olhos os traços da falta. Mas não só na fala dela, também na dos demais entrevistados e na do Sr. J., o “signo” da falta é aquele que, com mais força, cria uma representação do espaço Jardim Campo Belo II, de certa forma amalgamando um conjunto de pensamentos que dão existência àquele lugar.

O que há de tão interessante nesta constatação tão óbvia quando nos debruçamos à pesquisa em comunidades periféricas? Talvez, a resposta, esteja no entendimento de que a *falta*, como marca, faz necessariamente, subsistir o caminho da *busca*, ou seja, vincula o espaço e as pessoas a existirem em marcha a algo e a traçarem caminhos para o *ter*. E quais seriam as implicações desta imaginação espacial? Que forças atuam nos moradores e trabalhadores de um bairro cuja imagem tem como centro mobilizador a sensação de *falta*? Estas forças não os levariam a traçar um único caminho na direção de *ter* algo que já existe em outros lugares? Em outras palavras, só é possível imaginar a *falta* – e o que falta – comparativamente com outros lugares? Nas palavras dos entrevistados parece que sim, que eles pensam o bairro a partir de referências externas. Tanto em relação àqueles bairros onde aquelas faltas – de escolas, de postos de saúde, de políticas públicas... – não existem, quanto em relação àqueles bairros onde as faltas são ainda mais acentuadas, fazendo com que os moradores confluam para lá, onde tem.

Esta imaginação espacial nos parece muito semelhante àquela engendrada no pensamento atual da globalização capitalista, conforme aponta Doreen Massey (2009). Segundo esta autora, os países do dito Primeiro Mundo olham para o Terceiro Mundo e os identificam “em desenvolvimento” – ou seja, onde *falta* o desenvolvimento. O Terceiro Mundo, portanto, estaria

indo em direção ao modo de vida do Primeiro Mundo, que já *tem* o desenvolvimento realizado. Massey (2009) escreve que:

Esta é uma visão a-espacial da globalização. As diferenças potenciais das trajetórias do Mali e do Chade são obstruídas. (As multiplicidades essenciais do espacial são negadas.) Supõe-se que tais países estejam seguindo o mesmo (“nosso”) caminho de desenvolvimento [Inglês]. (A abertura do futuro que é, em parte, uma consequência das multiplicidades do espacial é refreada. Trata-se de uma narrativa com uma trajetória única.) Os efeitos são políticos. (MASSEY, 2009, p. 126).

Assim como o modelo da globalização leva a pensarmos o Primeiro Mundo e o Terceiro Mundo como parte de uma mesma e única história, levando o último a ser pensado não como coetâneo ao primeiro, mas como atrasado em relação a ele, o pensamento espacial habitual representa as periferias urbanas marcadamente pelo signo da falta. Os efeitos aqui também são políticos, e é essa política que as entrevistas revelam: uma política da luta, ou seja, da busca por um caminho, pela realização de um modelo de existência dado pelos lugares onde não há falta. A imaginação da falta faz subsistir a política da busca ao *ter*. O *ter* aqui atua como uma espécie de realidade a ser alcançada. O asfalto, a saúde, a educação, a expansão, o crescimento, a posse da propriedade, etc...

Ora! Mas o que esta pesquisa traça enquanto combate é também evitar estas abreviações, presentes num modo de conceber o espaço que o condiciona a uma única possibilidade, que restringe a multiplicidade de trajetórias de um lugar a um conjunto de devires já traçados, uma vez que toda multiplicidade deve ser constrangida a agir na direção de atingir aquele modo de vida já existente em outro ponto da superfície que é considerado como mais avançado, mais “desenvolvido”, porque lá existem mais coisas.

A aposta política deste trabalho é a do *também*, ou seja, de tomarmos o espacial não como isso ou aquilo, mas como também, e, portanto, apontar para a existência de múltiplas possibilidades do espaço, tantas quantas não possam ser numeradas, medidas, descritas, identificadas, mas que possam (re)existir na medida em que com elas outras conexões se dêem. Arriscamos pensar em *um* espaço múltiplo para o Campo Belo II, uma constelação de *estórias-até-agora*. (MASSEY, 2009).

No lugar de uma imaginação de um mundo de lugares delimitados, somos agora apresentados a um mundo de fluxos. Em vez de identidades isoladas, um entendimento do espacial como relacional, através de conexões. (MASSEY, 2009, p. 126).

Relevante para nós é notar que as entrevistas, de um modo geral, apontam para uma efetivação do bairro como lugar onde *falta*. A exceção talvez esteja em algumas passagens da conversa com P, que inaugura indícios inventivos do lugar, sobretudo, nos guiando por entre ruas, permitindo que o olhar corra, em silêncio, criando sentidos para o espaço ou desviando o espaço dos sentidos onde ele estava aprisionado na sensação de *falta*. Em uma parte da entrevista, o conselheiro tutelar fala: “Eu sou daqui e quero viver aqui”. O “aqui” é trazido num contexto que quer falar de uma parte do bairro que já não existe mais, um antigo lugar que fora desapropriado e passou da condição de existência material para se transformar em memória. P conversa com o entrevistador, recordando fatos vividos naquele lugar favela que criam camadas acerca da formação singular do entrevistado. Ele nos permite imaginar *um* lugar:

Era lá na rua A. Por que ali tinha muito amigo, muito... ah! Eu me formei ali dentro. Se hoje eu consigo trocar ideia, conversar com as pessoas, tem haver com o movimento hip-hop que eu conheci ali dentro... eu aprendi muito ali mano, então, assim, eu escutava muito RAP, eu via muito nego fazer uso de droga, eu vi muito mano morrer ali, eu conheci muita gente boa ali véio... (Trecho retirado da gravação realizada em 27/09/2012).

Forças criativas na fala do entrevistado convidam o entrevistador a caminhar numa rua que já não existe mais, ao menos fisicamente. Obrigam-no a pensar que naquele bairro um outro modo de vida existiu e existe, que tem suas potências desvinculadas do *ter*. Neste momento da fala do conselheiro tutelar não há falta, mas presença, mesmo que uma presença (de um modo de viver) que naquele momento tenha já sido retirado dali (a favela havia sido erradicada, deixando em seu lugar um descampado com algumas árvores e um curso d'água). Nesta fala notam-se outras formas de habitar aquele lugar, formas potentes em inventar a vida em conexões distintas – ainda que certamente atravessadas – da proposta pelo modelo do *ter*. Há aí alguma variação da Vida, a marca de que aquele lugar não está atrasado em relação aos mais “bem equipados” que ele, mas sim mantém diferenças na constelação de trajetórias (MASSEY, 2009) que configuram a heterogeneidade espacial que ali gestou e gesta outras maneiras de viver, outras potências de inventar a Vida.

Mas existe algo em comum à fala dos interlocutores que diminui a potência de variação das conexões existentes naquele contexto espacial, há uma imagem do lugar edificada, a qual leva os moradores a não prestar atenção e energias naquilo que há ali, preocupados demais que estão em fazer aquele lugar ser outro numa certa direção já dada. Em outras palavras,

descartam-se os devires gestados ali em nome de alcançar *ter* aquilo que se identifica pela *falta*. Isso faz com que na fala deles existam muitas motivações para vincularmos a vida jovem à luta por garantir mais recursos para o bairro. O caminho da busca traça uma existência que abrevia outros caminhos que não sejam aquele. Ainda que possam ser distintos, todos os caminhos querem suprir a falta. Neste sentido, afirmamos que o signo da falta é uma política da captura, pois quer efetivar um modo de vida no espaço que é o de buscar aquilo que não se tem, mas que existe em outros lugares e são tomados como índices de melhoria necessária para se viver melhor: um espaço que já existe como modelo a ser alcançado.

E os Jovens? Como é a vida deles? Z nos responde com propriedade:

Desafio. É um desafio porque é uma idade que eles acham que tem tudo, mas assim, eles vivem em uma corda bamba, eles quebram a cara, porque sonham muito, estão sempre em desafios: primeiro emprego, primeira namorada, ser mãe, ser pai, desafio de viver, desafio de conviver, onde chega depende da história de cada um. (Trecho retirado da gravação realizada em 28/01/2013).

Aceitemos a metáfora da corda bamba para pulsar nossa aposta no múltiplo, em experimentações que agenciam contaminações (da língua escrita e da linguagem do vídeo), que provocam estranhamentos no habitual e nos forçam a pensar. O que é possível para uma mente que sonha na corda bamba? Quais imagens podem ser produzidas a nos dizer de um lugar Jardim Campo Belo II outro? Há potência de criação neste cenário? Certamente que sim. Queremos aproveitar as pistas dadas por Z para propor propagações nesta juventude nômade, que vive em cordas bambas, sonhando muito, difíceis de serem capturados por demandas políticas, topando com os desafios da vida e tendo que lidar com eles sem muito conforto. Investiremos em outras versões do lugar, para além da *falta*, de modo a trazer o múltiplo, o variável, outros (des)usos da linguagem do vídeo, aprendizagens gestadas em uma oficina de produção de vídeos em que os processos não estão dados, pouco planejados, abertos aos desvios por vir.

Compreendemos pelas entrevistas que as capturas querem efetivar um modo de vida nos jovens. Nossa aposta será a de incluí-los na inventividade do espaço. Entendemos também que o signo da *falta* é uma marca, produtora de uma realidade do espaço, e que só ela, ou, pelo menos, ela como imagem *maior* do pensamento acerca daquele bairro, age como uma máquina de abreviar os múltiplos sentidos daquele lugar, asfixia os outros possíveis modos de habita-lo.

Queremos nos lançar junto com a juventude do bairro Campo Belo II em experimentações de algo que ainda não existe, mas que para essa pesquisa já pulsa em algumas possibilidades.

No seu *Livro das Ignorâncias*, na passagem *Didática da Invenção*, o poeta Manoel de Barros nos interfere:

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas  
razoáveis:  
Elas desejam ser olhadas de azul –  
Que nem uma criança que você olha de ave.  
(...) Repetir repetir – até ficar diferente.  
Repetir é um dom de estilo.  
(BARROS, 2010, p. 302.).

## **NOMADIZAR O SEDENTARIO**

As entrevistas nos deram boas pistas para pensar um bairro do ponto de vista dos sujeitos que de alguma maneira efetivam pensamentos espaciais acerca daquele lugar, seja através das políticas que traçam para a inclusão de ferramentas digitais, nas lutas que travam com o poder público e criam possibilidades para ali, seja mais diretamente no contato com a juventude e os modos que entendem a participação destes naquele contexto. Estas pistas nos ajudam a propor inventividades audiovisuais que possam produzir outras versões, tanto do lugar em que vivem quanto dos usos que fazem das imagens em seus jeitos de ver/filmar. Não saber do que virá nos dispõe a experimentar. Importante que façamos algumas aproximações com autores que incluem a experimentação como condição da própria Vida. Experimentar como circunstância para a produção de vídeos que funcionem como *máquinas de guerra*.

### **A Máquina de guerra**

Os conceitos de *Maquina de Guerra* e *aparelho de Estado* efetivam para nós noções importantes na relação com o espaço e com a linguagem do vídeo que, em grande medida, se efetivam na tensão com aquilo que quer se manter onde já está (um pensamento sedentarizado acerca da linguagem audiovisual e do espaço) e outros movimentos, menos precisos, em apostas na variação do já estabelecido.

Acerca de um pensamento sobre as forças e fluxos capazes de conjurar um *aparelho de Estado*, os autores Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), no platô *Tratado de Nomadologia: a Máquina de Guerra*, conceitualizam o *philum maquínico* – conjunto total das possibilidades – do Estado a partir de uma noção de aparelho que funciona como componente de fluxos que dão forma. Eles remetem-se às mitologias indo-européias para demonstrar como tal acontecimento pode ser pensado a partir de uma estrutura binária. O Imperador Mágico e o Sacerdote Jurista são apontados como exemplo de uma soberania política ou dominação que se efetua por aquilo que chamam de “duas cabeças”, a conjunção de ambos é a base para a formação do aparelho de Estado.

São os elementos principais de um aparelho de Estado que procede por Um-Dois, distribui as distinções binárias e forma um meio de interioridade. É uma dupla articulação que faz do aparelho de Estado um *estrato*. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.12).

Qualquer força que não esteja em equilíbrio com o modelo prescrito, ou que possa subvertê-lo, deve ser banida. O Estado, portanto, pressupõe uma organização das “duas cabeças” para impedir ou coibir desvios ao modelo gestado. Estes são como vírus que precisam ser destruídos ou impedidos de proliferar, pois a sua proliferação desarticula o articulado, trair o pacto, sacode o inerte e produz fendas, buracos, por onde emergem diferenças. Os anticorpos, considerados aqui como a opressão, são mecanismos de resguardo da ordem fundada. Para os autores “O Estado não se define pela existência de chefes e sim pela perpetuação ou conservação de órgãos de poder. A preocupação do Estado é conservar.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.19).

O aparelho de Estado, portanto, é pensado pelos autores como a conjuração de uma interioridade delineada, por uma ordenação das relações entre o bem e o mal, o certo e o errado, o justo e o injusto. Desta forma, exerce o papel de normatizador, balizando as relações sociais e estabelecendo parâmetros de conduta, por conseguinte, formas de pensar e de existir.

Seguindo o texto nos deparamos com um pensamento que toma a guerra como uma força externa ao aparelho de Estado. A guerra, portanto, não está pressuposta neste sistema binário. O aparelho é gestado pelo equilíbrio, seu desejo é conservar e perpetuar-se, a guerra representa desarticulação, uma potência contra a soberania. Ela é contrária à ordem e ultrapassa o aparelho, forçando-o a um novo acoplamento. “Um mesmo campo circunscreve sua interioridade

em Estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa ou se erige contra os Estados”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.25).

O aparelho de Estado, todavia, encontra meios de tomar para si essa potência de desarticulação, convertendo-a em organização. Exemplos emergem ao longo do texto sugerindo que pensemos, sobretudo, a partir de termos etnológicos e epistemológicos. As diferenças entre as operações *logos/nomos* em uma *ciência de Estado* é distinta das operações executadas em uma *ciência Nômade*. “é que as duas ciências diferem pelo modo de formalização, e a ciência de Estado não para de impor sua forma de soberania às invenções da ciência nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.27) A ciência nômade - como exemplo de uma relação distinta entre os termos - opera por invenção, criação, seu modelo é hidráulico ao invés de uma teoria dos sólidos; suas conexões são da ordem da heterogeneidade, do devir, que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante; modelo turbilhão em um espaço aberto, *liso*, (vetorial, projetivo). O Estado age por captura, por apropriação dos fluxos fazendo-os funcionar sob seu regime, ele comporta uma moeda, um regime jurídico, uma estrutura de poder.

A ação de captura ocorre via tecnologias projetadas para impedir a desestabilização do *nomos* e do *logos*. São por exemplo os exércitos, as polícias, as leis, a escola (normalização do conhecimento), as lideranças que querem vincular seus discípulos, etc. Aspis (2012) oferece algumas indicações acerca disso: “O que é deixado morrer o vivo: a potência de transformação, de criação de novas formas de pensamento, a multiplicidade de possíveis, o fora, o imprevisível.” (ASPIS, 2012, p. 125).

A *máquina de guerra* em seu funcionamento é uma forma de exterioridade a forma Estado, são formas *menores* de ação que escapam ao consolidado (maior), ao habitual, ao interno, ao ordenado, a regra. Este exterior se processa em relação a um interior, por afirmação e ao mesmo tempo por rompimento. É *máquina de guerra* por não desejar um modelo a seguir, diferente, portanto, do aparelho de Estado. O combate da *máquina de guerra* se faz na relação entre o dentro e o fora, nas suas fronteiras. Ela age como *re-existência*, efetua um corte no aparelho e rompe com a estrutura. Não pode querer conservar-se, mas existir produzindo variação e diferença. Efêmera. Nômade.

A forma-Estado, como forma de interioridade, tem uma tendência a reproduzir-se, idêntica a si através de suas variações, facilmente reconhecível nos limites de seus pólos,

buscando sempre o reconhecimento público (o Estado não se oculta). Mas a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa, em todos esses fluxos e correntes que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p.47).

Aproximamo-nos das proposições dos autores de modo a enfrentar alguns problemas que, de modo mais direto, movimentam esta pesquisa. 1) A relação espaço-representação, bem como a imagem como documento do real, ambas, funcionando como força sedentária do pensamento, e, por conta disso, numa educação do olhar que nos vincula a um modo de ver/produzir/pensar imagens em uma cultura visual capturada pela grande mídia e pelos modos de produção/reprodução do mercado. 2) A oficina, onde a experimentação atua como principal força de processos criativos, que tome a relação entre as imagens e os espaços como problema - de um saber com vontade -, seria um ambiente propício ao surgimento de pensamentos nômades, que enfrentam os sedentarismos atuando como *máquinas de guerra*?

Solicitamos que o leitor tome estes problemas como vontades da pesquisa, que nos mobiliza a fazer/conhecer através de experimentações com jovens, e, se pergunte junto conosco: seria a oficina um interesse de estudo do pesquisador, de um saber que não se conhece de antemão, a não ser por uma aposta nos encontros entre um oficinairo/pesquisador e um grupo de jovens? Entre poesias/imagens/lugares captadas em andanças pelo bairro? Oficina como afirmação de um conhecer com vontade? Corrêa (2006) nos ajuda a pensar que sim.

Um dos pontos mais importantes da oficina, como estratégia em educação, é a ligação do oficinairo com o tema que escolhe. Uma oficina corresponde sempre a um interesse do oficinairo [...] a oficina inicia-se quando se quer conhecer algo. (CORRÊA, 2006, p.28).

Esperamos que, em alguma medida, esses escritos ajudem o leitor a pensar, junto com o pesquisador, alguns arranjos que configuraram nossa oficina como um *plano de experimentação*, que *arregimenta máquinas de guerra* na invasão de territórios sedentários.

## **Primeiro sedentarismo: a relação espaço-representação**

De que tipo de relação estamos tratando aqui quando pensamos espaço-representação? Em nosso caso, muito especificamente, estamos a apontar que há um determinado

uso que se faz das imagens, sobretudo as videográficas, que ao tomar o espaço como algo externo a ser capturado, passa a funcionar como portadora deste, uma prova do real tomado pela “objetiva” da câmera e colocado diante de nós através da imagem, condição esta que confere tanto ao conteúdo quanto à forma uma espécie de aprisionamento.

Com este artifício – o de tornar realidade a representação – desaparecem as mãos humanas, as vontades humanas que criaram aquela obra num certo contexto cultural. Desaparece, portanto, a política, assumindo esta última, para economia de palavras, como a esfera das negociações atuais que gestam devires para os territórios, para o espaço. (OLIVEIRA JR., 2011, p.2)

A associação espaço-representação é uma grande discussão engendrada pela obra de Doreen Massey (2009). No segundo capítulo de *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*, a autora nos demonstra como a relação entre espaço e tempo – na história do pensamento científico – acabou por sobrepujar o segundo em relação ao primeiro. Uma espécie de primazia do tempo sobre o espaço. Como exemplo, ela cita Henri Bergson como importante teórico deste cenário. Influenciado pela matemática riemanniana – sobretudo na relação com a *Teoria das Multiplicidades* - há neste autor uma preocupação central com o Tempo. Para Bergson o Tempo (*continuum*) está relacionado os fluxos de velocidades infinitas, enquanto ao espaço (*discreto*) o modo de operação é por fixidez, por paralisação dos fluxos, um ponto no Tempo, o que em grande medida equipara espacialização a representação.

O problema, no entanto, é mais profundo do que uma simples priorização. Mais exatamente é uma questão de modo de conceituação. Não é tanto porque Bergson “despriorizou” o espaço, mas porque, na associação do espaço com a representação, ele foi privado de dinamismo e, radicalmente, contraposto ao tempo. (MASSEY, 2009, p.45).

As consequências deste pensamento é que ao Tempo atribuiu-se uma condição de movimento, dinâmico, de variação, e, ao espaço a inércia, o definido, determinável. Nesta perspectiva, imaginado como uma dimensão menos importante que o Tempo, restaria ao espaço interromper o movimento caótico da *duração*<sup>7</sup> para estabilizar a Vida, assim, espacialização e representação têm sentidos muito próximos.

---

<sup>7</sup>Duração é um conceito central no pensamento de Henri Bergson, e está ligado à noção de tempo uno e interpenetrado. O tempo, neste caso, não é o de Cronos, mas o tempo de Aion. No primeiro só o presente existe, ao passo que para o segundo o que se tem é, somente, passado e futuro interconectados e em afetação contínua.(DELEUZE, 2012).

Em sua obra a autora busca não somente apontar as condições teóricas que acabaram por associar o espaço à representação, mas, repensá-lo sobre outras bases. (Re)Colocar o pensamento espacial em outras bases seria então um movimento político que ressoa outra relação-espaço-temporal, portanto, uma outra maneira de se pensar a própria Vida no espaço. O espaço como *eventualidade*, onde tempo e espaço não são meramente categorias separadas e opostas, mas que se compõem para formar o agora. O agora e o aqui juntos, como parte de uma constelação, composta de diferentes trajetos em movimento dinâmico de interferência. A autora em sua crítica busca promover um deslocamento da representação em favor da coetaneidade e da copresença que se processam na criação do espaço.

É eventualidade, em parte, no simples sentido de reunir o que previamente não estava relacionado, uma constelação de processos, em vez de uma coisa. Este é o lugar enquanto aberto e enquanto internamente múltiplo, não capturável como um recorte através do tempo no sentido de um corte essencial. Não intrinsecamente coerente. (MASSEY, 2009, p.203).

## **Segundo sedentarismo: a imagem como representação do real**

*Aqueles que se enamoram da prática sem ciência são como o marinheiro que entra no navio sem timão ou bússola, que nunca tem certeza para onde vai.*

(DA VINCI apud ALMEIDA, p. 138, 1999).

A falta de certeza para onde se navega é um risco de cair em deriva, se enamorar da prática sem que se esteja bem alicerçado pela ciência é uma ponderação considerável. Almeida (1999) reflete acerca das bases da Perspectiva renascentista, e, sugere como - através de uma educação visual da memória - nossos olhos passaram a ser governados por um determinado modo de olhar o mundo educadamente - em/atraves de *imagens agentes*<sup>8</sup> que operam como ícones da realidade, uma representação do real na/pela imagem.

---

<sup>8</sup>“Imagens de catástrofes, imagens fantásticas, imagens violentas e ensanguentadas, imagens de ambientes aristocráticos, nobres, burgueses, plenos de decoração maravilhosa, imagens de seres extra-terrestres, grotescos, híbridos, imagens angelicais, imagens infernais, povoam os afrescos em movimento do cinema (...) imagens agentes, visuais e sonoras, as imagens e locais que o espectador fiel deve recordar ao cogitar o passado, o presente e o futuro de sua vida.” (ALMEIDA, *idem*, p. 55).

Hoje a maior parte das populações vê o real naturalizado, reproduzido pela fotografia, pela cinematografia, pela videografia, como verdadeira representação visual do real. Como uma virtude artística e científica, a perspectiva, governa a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstrói, à sua maneira, a história de homens e sociedades. (ALMEIDA, 1999, p. 141).

A ciência perspectiva, como aparato técnico e intelectual, configura-se como uma ciência do olhar, objetivamente produzida enquanto técnica de representação do espaço tridimensional numa superfície plana, de modo que a imagem obtida se aproxime o máximo possível do real. Linhas imaginárias construídas a partir do cálculo e da observação buscam reproduzir a realidade no plano bidimensional, sob o objeto enquadrado, na relação com a profundidade de campo, de modo que pareça o mais “natural” possível. Objetiva-se um conjunto de técnicas – a lente da câmera, no caso do cinema e da fotografia, mas, antes disso ainda, a relação com a luz e com os pontos de fuga na pintura -, ou seja, estamos imersos em um processo de educação cultural da inteligência visual capturador de um determinado modo de ver e significar as imagens e o mundo.

O autor explica que no cinema o corte dado entre uma tomada e outra não é mais que um intervalo entre os quadros, e é exatamente neste intervalo que o espectador é convocado a compor conexões entre as imagens, é o que dá sentido as imagens no filme, é ali que o filme acontece. “É entre os quadros, no silêncio visual da passagem de um para outro, no que não se vê, que acontece a significação do que é visto”.(ALMEIDA, 1999, p. 34.). As imagens, portanto, atuam como ícones daquilo que devemos lembrar para que o filme seja significado de um determinado modo. Isso pode se dar em um processo mais ou menos livre, a depender do estilo de filme que nos deparamos, da proposta de um ou outro diretor.

Buñuel (2008) é enfático em sua crítica a um determinado modo de produzir filmes, consagrado pelo mercado da arte, e que vincula o expectador àquilo que Almeida (1999) está a nos dizer:

Aos filmes falta, em geral, o mistério, elemento essencial a toda obra de arte. Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns, repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, como é natural, sancionado pela moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, regido pelo bom gosto e temperado de humor branco e de outros prosaicos imperativos da realidade. (BUÑUEL, 2008, p. 335).

O cinema como arte da memória atua em nossa educação visual treinando o olhar a um determinado modo de composição com as imagens. Mais do que isso, para além do *intervalo significativo*, as imagens – de um modo mais direto na fotografia e no cinema – fazem parte de um projeto científico de educação visual.

Miranda (2001) pensando a educação do olho na relação com imagens produzidas na/pela sociedade urbana, industrial e de mercado, sugere dois principais movimentos consequentes disso: o primeiro se refere a uma valorização de um modo particular de figuração do real (ponto de vista perspectiva-renascentista); o segundo, como instauração desse tipo de “olhar” tomado como modelo de objetividade visual. A imagem como representação do real – objetiva - ganha estatuto de um “olhar correto”, e, para, além disso, um “pensar correto”. “(...) uma busca que necessita educar não apenas o olhar, ou seja, a alma e seus movimentos, mas, também, o olho, ou seja, o corpo e seus movimentos”. (MIRANDA, 2001, p.33).

A hipótese do autor é que a produção de imagens em ritmo e qualidade industrial, sem uma reflexão mais apurada dos modos como elas se realizam, sem uma crítica mais contundente de sua atuação no mundo, contribui para uma perpetuação do olho educado que vê o homem e o mundo conforme as possibilidades e os limites dos modos de representação da realidade (MIRANDA, 2001). Essa educação visual, portanto, inibe outros possíveis modos de relação na/com/através da imagem onde, por exemplo, a(s) realidade(s) não pode(m) ser representada(s) de antemão, mas, em outro possível modo de ver, estaria(m) em constante processo de atualização. O grande problema disso é que - ao condicionar a imagem aos limites da ciência Perspectiva – cria-se uma prisão mitificada de um determinado modo de ver/produzir que se estabelece como verdade, e é perpetuado através de uma educação do olhar. É, por exemplo, quando assistimos ao Telejornal e tomamos as imagens que surgem na tela como ilustração acerca de um determinado fato, e enquanto o âncora está a narrar o conteúdo de um acontecimento as imagens que surgem a tela funcionam como prova daquilo que está sendo dito, ou seja como a própria realidade capturada pela imagem, e não como imagens em si, ou seja como uma produção a partir de um acontecimento, que na relação de forças atua como produção de outra camada do real; é ainda, quando tomamos as imagens dos livros didáticos (seja uma paisagem, ou mesmo uma fotografia de uma mitocôndria) como ilustração de um real externo

tomado pela imagem, e, educamos nossas crianças dizendo pra elas como é o mundo a partir das imagens que o representam para nós.

Estas explanações dispostas no texto nos serve para delimitar de onde partimos nos estudos com as imagens, aqui, tomamos aquilo que já se estabeleceu com força suficiente a permanecer/perpetuar-se – por exemplo, a imagem como documento. Propomos frágeis deslizos na linguagem do vídeo, entendendo serem suficientes a produzir outros modos (*menores*) de pensamento com as imagens. Apostamos tornar possível distintos modos de ver/produzir obras audiovisuais que possam sugerir aprendizagens a partir de situações novas. O novo aqui é pensado a partir daquilo que não tem ainda uma resposta, um método ou uma verdade que precisa ser descoberta, o novo está para nós como o acaso despertado nos encontros com situações/problemas inéditas. Deteremos-nos a trazer ao leitor mais a frente alguns exemplos destas situações vividas na oficina.

Na esteira de autores contemporâneos tomam a experimentação como força produtora de diferenças, buscamos aproximações nas interconexões entre educação, vídeo e espaço, escritos e produções audiovisuais, atravessados pelos conceitos de *menoridade* e *resistência*, ambos provenientes da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como exemplo, os estudos de Oliveira Jr. (2011; 2012; 2013) sugerem caminhos ao gestar resistências na relação com as imagens, bem como apontar outras grafias espaciais, o que ressoam em outros modos de pensar tanto o espaço quanto as imagens. Em seus escritos, marcados pelo pensamento de Deleuze e Guattari, toma-se resistência não como oposição ou como força contrária. Há muitas maneiras de criar resistências, e aqui a pensamos como força que promove o existir em outros possíveis, sem deixar de existir como o que já é, mas, também, como um movimento de esgarçamento que se dá nele próprio. Proliferar outros possíveis modos de existência. “De maneira geral, pensamos que há tantas maneiras de resistir quantas forem as forças que tomamos como contrárias, seja porque elas nos impedem de realizar algo, seja porque elas nos obrigam a realizar algo”.(OLIVEIRA JR. 2010.P.162). Esta noção de resistência é central para as experimentações que investimos nesta pesquisa.

Nós pesquisadores do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO FE/Unicamp, e, em um contexto de múltiplas conexões, no projeto “Imagens, Geografias e Educação”<sup>9</sup> (que reúne grupos de pesquisa de dez universidades brasileiras), temos buscado por outros modos de conceber a imagem, para além de sua efetivação mais habitual como informação, ilustração, representação, esgarçando-a em outros possíveis modos de (re)existir (fabular, inventar, delirar, criar) onde o real não está dado, mas, em constante movimento por fazer-se. Apostamos, também, em outras grafias pelo espaço, alcançar lidar com a geografia de maneira *menor*<sup>10</sup>, combatente às asfixias do pensamento espacial ao realizar experimentações em vídeo e em palavras. Isto é o que

[...] tem sido nossa geo-política, nossa política espacial, a qual se traduz em múltiplas e pequenas ações micro-políticas onde o combate se dá não propriamente no espaço, mas *pelo espaço*, em torno do próprio “conceito” ou “ideia” de espaço, em busca de novos e mais potentes usos e imaginações deste “conceito” ou “ideia”. (OLIVEIRA JR., 2012, P.1).

A ideia de *geografia menor* apontada por Oliveira Jr. (2010) está ligada a potência que alguns vídeos têm, ao tocarem em questões espaciais, em fazer proliferar em nós outras impressões/pensamentos acerca do espaço. É quando uma imagem em vídeo pode ela mesma tornar-se um elemento do espaço (e não só uma representação dele), e, portanto, atualiza em nós sensações/pensamentos que a princípio não estavam postos. Movimentar pensamentos espaciais:

fazendo-os proliferar em direções múltiplas, em encontros inusitados com os mais variados modos com que a vida se faz no espaço, com que a vida ganha existência ao criar territórios onde ela, vida, continue a proliferar em imaginações e ações espaciais.” (OLIVIERA JR., 2010, p. 171).

Barbosa (2012) ao tomar como base teórico-conceitual as concepções de espaço da geógrafa Doreen Massey (2009), sobretudo, os conceitos de *cartografia* e *devir* de Gilles Deleuze e Felix Guattari (2000) e de *geografiamenor* de Oliveira Jr. (2010), arrisca-se às experimentações em vídeos com alunos do Ensino Fundamental buscando outros modos de produzir de imagens, elegendo a sala de aula como palco de novas possibilidades. Em seus escritos, o autor explica como tentou produzir uma cartografia do espaço vivido e percebido pelos alunos, em oito encontros em que foram discutidas as possibilidades de mapear a escola e a sala de aula, para além dos formatos propostos pelo currículo do Estado e pelas concepções usuais de mapa, onde o espaço é tomado unicamente como dimensão extensiva. Além de trazer para o universo educacional a linguagem do vídeo, em uma vertente distinta daquela que habitualmente conecta

<sup>9</sup>Projeto “Imagens, geografias e educação”, Processo CNPq 477376/2011-8.

<sup>10</sup> O conceito de menoridade nos escritos de Oliveira Jr. é retirado da obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari *Kafka: por uma literatura menor* (1977).

vídeo e escola (como registro de algo que deseja ser documento do que acontece na escola), o pesquisador propõe pensa-la junto com os alunos. Ele faz isso ao pedir para que eles escolham ângulos e enquadramentos, bem como espaços da sala de aula que eles gostariam de filmar. O autor/experimentador convida seus alunos a problematizar a noção de espaço via uma cartografia audiovisual, propondo que as imagens filmadas funcionem como um mapa aberto<sup>11</sup>, desta experiência podemos extrair que:

[...] em vídeo o mapa pôde ser diferente, chamou a atenção para objetos que no cotidiano passam despercebidos, alterou suas funções e sentidos, mudou a relação com o tempo das coisas, evidenciou a co-presença e as relações entre os elementos materiais e imateriais presentes naquele espaço. Assim, o espaço ganhou novas configurações e o vídeo como mapa aberto pôde cartografar as dinâmicas espaciais construídas neste processo de criação audiovisual. (BARBOSA, 2012, p.7).

Criar possibilidades de despertar no ambiente escolar atmosferas criativas na relação com a cartografia. Ações em educação que provocam pequenos desvios com/nas/através de imagens no pensamento espacial e na linguagem, ambos sedentarizados pela ideia de representação do real.

Mapas desejanter agenciados por uma versão do espaço que chega a ganhar contornos poéticos nos escritos de Gisele Girardi (2011). Neles, o urbano compõe-se sinestesticamente, como em um mosaico de conexões abertas, que convida o leitor a percorrer as sensações de ruas e vielas, sentir o gosto da chuva com os olhos, tatear o cheiro dos passos que arrastam a cidade em um exercício de cartografia.

Novos modos de pensar fotografia – pin hole –no imprevisível, por imagens transformadoras em transformação, desvelando o espaço da cidade em obras que desafiam o instantâneo, a verdade, operando outras possibilidades de fotografar na pesquisa de Marques (2012). Também nos escritos de Souza (2012), nos quais a sugestão é pensar a partir das cartografias do intervalo de uma escola, onde se buscou permitir aos alunos escaparem da única possibilidade de informação e descrição (dada pela cartografia tradicional), sem abandonar as condições habituais dadas pela geografia escolar (cores, legendas, escalas, etc.), promovendo variações nos modos de grafar o espaço (neste caso o do intervalo), propondo arranjos de sensações, cartografias das motivações dos alunos em habitar aquele lugar, manifestadas em folhas de sulfite A4.

---

<sup>11</sup>O vídeo produzido nessa experimentação se chama “O vídeo como mapa aberto” e está disponível no endereço eletrônico [http://www.geoimagens.net/#!\\_\\_sp---videos/vstc8=page-6](http://www.geoimagens.net/#!__sp---videos/vstc8=page-6)

Desvios encontrados também em obras audiovisuais. Nestas, as tentativas são a de promover variações acontecem em tentativas por uma relação mais intensiva com o espaço, compondo com as imagens/sensações alguns arranjos poéticos, transformações forjadas na própria relação entre a linguagem do vídeo e o conteúdo espacial nela constituído. Com isto, procurou-se também delirar o modo de produção das imagens, elegendo sobreposições, enquadramentos outros que não o habitual (objeto centralizado na cena), acordos com o inumano convidando sombras para promover a cena, ângulos e desfocamentos. Assim, as pesquisas acima citadas são alguns exemplos onde procura-se tomar as imagens na criação de outros possíveis modos de pensar e habitar o espaço, nelas, encontramos ressonâncias para as inquietações que movimentam nossos escritos.

Stan Brakage (2008), artista do audiovisual experimental consagrado nos anos 70, é intuitivo para ensaiarmos na/com as imagens:

Cuspindo propositalmente nas lentes, ou destruindo sua intenção focal, pode-se chegar aos primeiros estágios do impressionismo. Acelerando o motor, podemos tornar esta “prima dona” pesada ao executar o movimento da imagem; retardando o motor ao registrar a imagem, podemos decompor o movimento de forma a revelar uma inspiração mais direta da percepção contemporânea. Pode-se filmar com câmera na mão e herdar mundos de espaço. Pode-se subexpor e superexpor o filme. Pode-se usar os filtros do mundo, como a neblina e as chuvas, luzes desajustadas, neóns com temperaturas neuróticas de cor, lente que nunca foi desenhada para uma câmera, ou mesmo uma lente que o tenha sido, utilizada, porém, em desacordo com as especificações, ou pode-se ainda fotografar uma hora após o nascer do sol, ou uma hora antes do poente, naquele período tabu maravilhoso quando nenhum laboratório garante nada, ou pode-se sair à noite com um filme especial para a luz do dia, ou vice-versa. O cineasta pode-se tornar o mágico supremo, com chapéus cheios de todos os tipos de coelhos conhecidos. Pode, com uma coragem incrível, tornar-se um Méliès, aquele homem maravilhoso que iniciou a “arte cinematográfica” na magia. Méliès porém, não era um bruxo, curandeiro, sacerdote ou feiticeiro. Ele era um mágico de palco, típico do século XIX. Seus filmes são coelhos. (BRAKHAGE, 2008, p. 345.).

Tomamos os coelhos de Méliès como inventividades na linguagem, experimentos que criam imagens desafiadoras para o expectador. Brakhage (2008) é um artista, sabemos, assim suas obras buscam imprimir com a linguagem do vídeo desfigurações no visível, de modo que outros níveis da imagem possam ganhar expressão – suas produções são pouco informativas e possuem um alto grau de experimentação na linguagem<sup>12</sup>. Um processo semelhante ao que Francis Bacon propõe em sua pintura, conforme apontado por Deleuze (2007). O artista busca

---

<sup>12</sup> Ver por exemplo o filme *I... Dreaming* (1988) disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lkJK01toHww> acessado em: 09/01/2014.

desfigurar a informação visual comumente dada pelas imagens, do cinema e da pintura de modo a adensar em suas experimentações outras camadas da realidade que a visualidade comum das coisas não nos dá. Bacon dizia que pintava as forças que atravessam os corpos, Brakhage buscava filmar coelhos saídos da cartola mágica das películas de cinema.

Não queremos aqui traçar nosso território de criações em vídeo no universo da arte, apesar de nos contaminarmos com força em obras de alguns artistas, tais como os dois acima citados e uma enorme gama de cineastas, fotógrafos e videomakers que tomaram as linguagens em imagens com vontade de arte (Oneto, 2009) ao fazê-las (re)existirem como criadoras de mundos e não como instrumentos de sua representação. Entendemos nosso projeto político como algo que se dá na interlocução com algumas obras – imagens, escritos – de modo a buscar inspirações para nossas experimentações, e, em certa medida, mantermos alguma conexão com o universo de apostas em educação. Por isso diagnosticamos que nossas rasuras são frágeis, pequenos deslocamentos propostos dentro da linguagem, e que é justamente nesta fragilidade que encontramos maior potência para deslocar as imagens de seus sentidos e usos sedentarizados sem que isto as remeta direto ao mundo da arte, onde todos os sentidos são possíveis a uma imagem. O desafio que nos propusemos é encontrar o fio da navalha, onde uma imagem escapa da captura do documento visual, da ilustração comunicativa e informativa, mantendo ainda fragmentos intensos desse sentido e uso de documento, informação, dado do real visual, mas se negando a ter somente este sentido e uso, sem, contudo, deslocar-se para sentidos e usos eminentemente artísticos, abertos a todos os possíveis. Nos perguntamos como fazer para que as imagens deixem de ser representacionais sem que a força e o poder que o sentido representativo – documental, comunicativo, informativo – lhes escape totalmente. Como fazer para que os índices paisagísticos se mantenham ali sem tomarem toda a imagem, deixando que esta arraste para si outras dimensões que compõem aquele lugar geográfico – parcela do real – indiciado na imagem, justamente ao tornar imagem e lugar um único e singular “acontecimento em imagem”?

## **Conversas com espaços-vídeos**

As três obras em vídeo subsequentes<sup>13</sup> - “Escolhas”, “Quase” e “Mapa do visível” – são como os coelhos de Méliès, experimentações na linguagem que fabulam em nós outros pensamentos/sensações. Apesar do exercício de escrita sobre elas, entendemos nossa incapacidade de esgotá-las em palavras, como sugestão indicamos para que o leitor os assista e delire suas próprias impressões.

O vídeo “Escolhas” foi produzido em uma oficina realizada no MIS (Museu da Imagem e do Som) de Campinas-SP e ministrada por um grupo de pesquisadores da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro)<sup>14</sup> acerca de metodologias imagéticas para lidar com o espaço urbano como conceito geográfico.

Nesta oficina os participantes foram provocados a pensar o urbano em fotografias e vídeos produzidos durante os encontros. “Escolhas” aconteceu num caminhar da/com a câmera, um percurso em imagem. O vídeo foi realizado por cinco participantes que se colocaram ao desafio de se deslocarem com a câmera ligada, espalhados por uma praça do centro da cidade, tentando sentir as forças – no sentido, próximo ao de sensação, dado a esta palavra por Bacon em Deleuze (2007) – presentes no espaço urbano e lidar com elas na produção de imagens. Desse modo o que se tem é uma espécie de mapa das sensações que vai sendo traçado, em vídeo, acerca do urbano. Entre um e outro cinegrafista há a criação de conexões em imagem-espaço, um lugar a partir da negociação entre a presença da câmera e os elementos do espaço, aí incluídos os corpos dos que filmam. O vídeo é um exercício, uma tentativa de compor um lugar com/através dos fluxos, evidenciando a presença da câmera como força, também, de composição de um lugar-espaço público. Há um momento mais nítido em que a força-sensação atravessou o corpo da pessoa que filmava e que foi tragada pela câmera: o giro da câmera-espaço quando o som da ambulância invadiu aquele lugar. Nesse instante a câmera gira algumas vezes e os elementos que preenchem o quadro deliram na imagem embalados pelo som da sirene. “Escolhas” é um título que quer salientar o múltiplo, o acaso, o escolher e o ser escolhido, entre umas e outras, o próprio espaço urbano por realizar-se na imagem.

---

<sup>13</sup>As três obras em vídeos que citaremos agora poderão ser acessadas no seguinte endereço eletrônico: [http://www.geoimagens.net/#!\\_\\_sp---videos](http://www.geoimagens.net/#!__sp---videos)

<sup>14</sup> Oficina Metodologias Visuais Aplicada à Pesquisa dos Espaços Públicos, com carga horária de vinte horas, realizada no Museu da Imagem e do Som de Campinas – SP.

No vídeo “Quase”, também produzido durante a oficina citada acima, a sensação que se tem é a de sombras devindo pessoas, e vice-versa. Os personagens efetivam uma prostituta e um homem que paga para ter o prazer de uma dança. No processo de edição pós-captação a imagem foi girada 180 graus, de modo que todo o espaço filmado ficasse de ponta-cabeça, permitindo que as sombras, antes horizontais no chão da praça, aparecessem num plano vertical na tela. A inversão horizontal-vertical do espaço público promoveu uma mudança na cena, permitindo que o inumano (as sombras) compusesse outra porção do espaço, forçando a ser pensado no *entre* horizontal-vertical. Outro aspecto da edição foi a desaceleração do vídeo. O espaço público, em geral configurado pela aceleração dos corpos que passam, dos autos que cortam as ruas, dos olhares apressados em meio a variedade de informações no ambiente, tudo é forçado a mudar de velocidade na imagem, embalado pela dança dos corpos/sombras num espaço em devir-dança. Um terceiro e não menos importante aspecto do vídeo é a ausência do som, uma rasura – via audiovisual – numa condição clichê do urbano: seu excesso de barulho. A ausência do som introduz poesia no vídeo, permitindo ao espectador ir além da narrativa, conectando-se as sensações de uma dança que não se sabe quando terminou, a sensação de dança permanece mesmo após o desenlace do casal. Assim a proposta “quase” nos convida a pensar que estamos em um teatro. Ali no espaço público também um teatro e... Lidar com as sombras rasurou não apenas o realismo, contido na relação mais habitual da imagem como representação do espaço, mas, sobretudo, a forma de lidar com o real, produzindo mais um possível modo de habitá-lo.

Incomodada com a relação ver/enxergar – como se a única condição fosse através do olho que vê – a autora de “Mapa do visível” se lança em sua vizinhança e pelas ruas de uma cidade do interior de São Paulo com uma câmera, parando as pessoas e provocando-as a estarem de olhos fechados falando a partir do seguinte enunciado: “daqui onde estou eu vejo:”. As pessoas descreveram “tanto do espaço micro onde estavam, quanto os arredores macro, montando então um mapa mental afetivo, daquilo que para ela era importante lembrar naquele momento”. (BARTALINI, 2013, p.1). A edição em fragmentos destas entrevistas cria um mapa oscilante, de lugares variados e em escalas variadas: desde a mesa da sala até a montanha se intercalam na composição deste mapa dos olhos fechados.

Estas são algumas obras em vídeo que funcionam como experimentações, ao realizarem com as imagens e com o espaço outros possíveis pensamentos. Não se objetiva

informar, comunicar ou registrar simplesmente, mas também não se descarta estas qualidades presentes na linguagem. Acreditamos tanto na potência de conexões que se fazem pela imagem em si, bem como dos escritos que dela possam emergir<sup>15</sup>. Outras tantas experiências vem se atualizando em torno do projeto *Imagens, Geografias e Educação*. Não considero que todas elas tenham a mesma potência ou lidem com as mesmas implicações políticas sobre as imagens, as geografias e a educação. Nosso momento, enquanto grupo, é o de habitar o caminhar. Cartografias em experimentações de modo a nos fornecer pistas para outras experiências, ou como nos aponta Preve (2012):

O meio é onde estamos no momento (...) No meio de escolas, de turmas de alunos já constituídas, no meio do presídio, na rua, no meio do mundo, de algo que está acontecendo. A gente se vê aí, no meio das velocidades e não dos lugares, dos fluxos rápidos aos quais esses lugares correspondem. Dentro deles, habitando as velocidades que atravessam os lugares, estamos plugados, tentando escapar da condição prisional que os espaços escolares, aliás, que os fluxos destes lugares, e de outros também, nos exigem. Se não prestarmos atenção à vida, aos fluxos que aí correm, quando não a construímos e a apreendemos livremente, ela passa a ser uma prisão. (PREVE, 2012, p.8).

Caminhamos em meio a um percurso que vai sendo traçado no ato de nossas experimentações. Deliramos com/nas imagens que nos forçam a encontros espaciais sensíveis, que atualizam em nós *geografias menores*, que configuram para nós algumas possibilidades de escrita. O texto que segue, embalado no conjunto de contaminações imagético/espaciais, está desenvolvido para os próximos parágrafos nas aproximações mais diretas em relação aos saberes gestados em uma oficina de experimentação. Queremos entrar no processo em que as obras foram produzidas.

---

<sup>15</sup>Ver textos publicados sobre estes vídeos no Polo São Paulo do site do Projeto Imagens, Geografias e Educação: [www.geoimagens.net](http://www.geoimagens.net)

## OFICINA COMO PLANO DE EXPERIMENTAÇÃO: A PRODUÇÃO DE MÁQUINAS DE GUERRA?

O que o leitor poderá encontrar nas linhas a seguir diz respeito, sobretudo, a um olhar do pesquisador acerca do processo de produção de saberes na experimentação com os jovens residentes de um bairro localizado na periferia da Cidade de Campinas - SP. A razão do título deste capítulo vir disposto como questão diz respeito a nossa tentativa de entender em que medida os encontros puderam criar condições para o surgimento de *máquinas de guerra*, e se sim, onde atuaram com mais intensidade, uma vez que nossa aposta vem sendo a de deslocar o espaço e a imagem do território da representação para outros possíveis. O conceito de *máquina de guerra* é bom porque sugere que pensemos por cortes e criação de fissuras por onde escapam forças produtoras de diferenças. (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Enfrentar a escrita acerca dos encontros nos colocou desde o início um desafio: qual termo utilizar para dar conta de abarcar os processos vivenciados em torno de nossas experimentações com vídeos/poesias/espços/juventudes? Ou seja, simplesmente dizer que se trata de uma oficina não dava conta de responder aquilo que eram nossos encontros. Nós tentamos nos deslocar de capacitar, ou algo próximo a isso que o termo oficina possa, por convencimento, sugerir. Pensar com empenho num possível título para os encontros nos fez sentir como que um diretor de cinema, que se vê necessário a sugeri-lo ao conjunto de sua obra. Depois de nos questionarmos inúmeras vezes, com certo anseio por errar na escolha, uma decisão derivou. Aproximamos do termo oficina a expressão *plano de experimentação*, assim, tentamos avizinhar à palavra um pouco do caráter ensaísta, impreciso, casual, aberto, de modo que possamos extrair dele não uma definição que o esgote em seu próprio nome, mas que permita oscilações de sentido. Ao decidir pelo título *Oficina como plano de experimentação* esperamos que os termos se contaminem uns aos outros, e possam, ao longo do texto, ganhar variantes leituras. Tentaremos entendê-lo no movimento de apontar ao leitor como se deram os encontros.

A oficina se inicia muito antes dos encontros dos corpos no espaço combinado. A preocupação em tentar desenhá-la, formatar alguns conteúdos, arranjar alguns textos e imagens para apresentação já a torna presente em meus pensamentos. Mas, logo no primeiro encontro, o acaso desmancha boa parte do planejado. (Diário do pesquisador, 18/10/2012).

Para auxílio da escrita fazemos uso de um diário de campo, porém, o trazemos em uma aproximação com o universo de Proust (1981) , sem nenhuma pretensão de qualificar nossa escrita, antes, perceber que não se trata somente de relembrar através dos registros, mas de escrever guiado pelas sensibilidades do campo. Palavras muitas vezes podem emergir muito mais do que informações, todo um conjunto sensível que criam possibilidades de leitura, não somente daquilo que aconteceu, mas também daquilo que está sendo no momento da releitura/escrita. Memória como atualização muito mais do que somente como lembrança.

Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (DELEUZE, 1997, p. 14).

O texto é um povo, um conjunto de letras que se alinham para gestar pensamentos. Fatos cotidianos, crônicas, poesias surgidas de relance, uma fala jovem acerca de um acontecimento, problemas que invadiram a oficina e que no momento da escrita deste texto ganham outras versões. Trechos do diário navegam pelo texto que se apresenta, auxiliando o leitor e o pesquisador a atravessar os arquipélagos criados na/pela própria escrita.

No prefácio escrito por Mario Quintana, na obra *Às Sombras das Raparigas em Flor* (1984), a leitura do universo proustiano dá elementos para que pensemos como nos chegam os fluxos do diário de campo, para que comuniquemos ao leitor de onde partiu a relação com os “registros” do campo.

O narrador vê o mundo através da carícia luminosa do olhar, suas comparações são quase sempre oriundas de uma visão de esteta. Apenas a obra de arte sobrevive ao tempo, à duração de uma vida. Proust é o recriador de um mundo mediante a aguçada sensibilidade da memória afetiva e os instantes associados a um tempo iluminado. Esse recurso permite aflorar sensações escondidas pelo hábito, pela automatização do cotidiano. (QUINTANA in PROUST, 1984, p. 9).

## Encontros míopes

E foi como se a miopia passasse e ele visse claramente o mundo. O relance mais profundo e simples que teve da espécie de universo em que vivia e onde viveria. Não um relance de pensamento. Foi apenas como se ele tivesse tirado os óculos, e a miopia mesmo é que o fizesse enxergar. Talvez tenha sido a partir de então que pegou um hábito para o resto da vida: cada vez que a confusão aumentava e ele enxergava pouco, tirava os óculos sob o pretexto de limpá-los e, sem óculos, fitava o interlocutor com uma fixidez reverberada de cego. (LISPECTOR, 2009, p. 244).

No conto de Clarice Lispector *Evolução de uma miopia* (2009) o protagonista é um menino míope, ele percebe desde muito cedo como seus comentários inteligentes provocam aprovação e orgulho dos familiares. Assim lida com a vida, como se jogasse xadrez, pensando sempre no movimento das pessoas em função de sua conduta. Até que um dia, ao descobrir que faria uma visita à casa de sua prima (mulher adulta, sem marido e sem filhos), sem saber ao certo qual comportamento adotar para impressioná-la, colocou-se em um longo tempo a pensar, o que lhe deixou em um estado de extrema ansiedade. “Procurava decidir se logo de entrada diria alguma coisa inteligente – o que resultaria que durante o dia inteiro ele seria julgado como inteligente [...]” (LISPECTOR, 2009, p.240). Chegado a hora, sem mais esperar, foi ao encontro da prima. Ao abrir a porta, e tomar contato com a mulher, fora invadido por um inusitado estranhamento, algo que o arrebatou e de súbito desestruturou toda sua arquitetura pensamental. Ela tinha um dente de ouro do lado esquerdo da boca. Havia nesta eventualidade algo que, por desestabilizá-lo, por deslocá-lo de suas expectativas em relação ao momento tão esperado, o convidava a experimentar a vida.

Então foi ao banheiro onde resolveu que, já que tudo falhara, ele iria brincar de não ser julgado: por um dia inteiro ele não seria nada, simplesmente não seria. E abriu a porta num safanão de liberdade. (LISPECTOR, 2009, p.243).

O conto de Clarice faz aflorar algumas questões pertinentes a oficina. O que há de potente na miopia do menino – perda da clareza da visão – que nos motiva pensar uma oficina? Como lidar com *dentes de ouro* que a todo o momento cruzam as expectativas do oficinairo e o convidam para o desvio (o acaso como força produtiva no plano de experimentação)?

O que nos inspirou a realização dos encontros, desde o início, pautou-se mais por perguntas do que por respostas. Como lidam os jovens com o audiovisual quando provocados a

produzir imagens sobre o seu bairro? Quantas outras versões de um lugar pode ser experimentada na relação com a linguagem? Quais outras formas de habitar um bairro em vídeo? Quais potências há na relação entre o vídeo e a poesia (contaminações da linguagem), de modo a configurar outras grafias do espaço e, também, outros usos dos modos de ver e filmar?

Algumas questões se complementam e até sugerem respostas, outras permanecem mais no território da dúvida - por assim serem mais potentes -, o trato com elas está diluído pelo texto, alguns movimentos de resposta só poderão ser apresentados ao leitor através das imagens – que deixaremos um pouco mais para frente -, outros, porém, podem se desdobrar em mais questões. De qualquer modo, nossa conversa neste capítulo é com a oficina, com um plano de experimentação, com os encontros que reverberaram saberes, com os desvios que agenciaram miopias, aprendizados pelos signos da imagem/espaço.

## **Primeiros traços do plano**

A necessidade de estruturar de modo escrito os encontros - atendendo a uma carga horária de sessenta e quatro horas, sendo um encontro semanal de quatro horas - marcou o início das atividades. Traçar os principais conceitos, como desenvolvê-los, quais materiais utilizar, etc. Os primeiros esboços do pesquisador em torno de conteúdos espaciais e imagéticos rascunhavam, em parte, uma proposta de condução. Nada muito desacostumado do que se espera de uma oficina.

De início, me apresentar, conhecer os participantes, conversar sobre como seriam os encontros. Aos poucos tentar penetrar na cultura visual deles e ir vagarosamente propondo experiências com outros modos de ver/produzir imagens. O mesmo se dava em relação a leitura espacial que faziam do bairro, mas neste caso as questões eram um pouco mais imprecisas: não tínhamos claro o modo como eles pensavam o lugar de moradia e nem entendíamos se haviam (no olhar deles para o espaço) atravessamentos políticos vindos das lideranças locais.

O grupo de jovens composto para a oficina já era um grupo formado, cerca de 12 adolescentes entre 12 e 15 anos, vinculados a oficinas de cidadania e sexualidade, desenvolvida

naquele lugar com a educadora social Z. Somaram-se a este número duas adolescentes do antigo projeto em que atuei em 2011, e, também, um garoto de doze anos, irmão do conselheiro tutelar do bairro. Participariam também a educadora social e uma agente de saúde do bairro, ambas com mais de quarenta anos de idade. Estava formado o grupo que se encontraria no telecentro do CRAS pelas manhãs de quinta-feira.

Meu itinerário era: acordar por volta das 05h40min para tomar o ônibus que sai de Barão Geraldo (município da Cidade de Campinas – SP) em direção ao terminal de ônibus, de lá, partir em outro ônibus até outro terminal de ônibus no centro de Campinas, para então entrar num terceiro ônibus, o 194, com destino ao Jardim Campo Belo II. A viagem leva em média duas horas e assim conseguia chegar a tempo de iniciar a oficina as 08h00min. Sempre andei de ônibus. Nascido e criado em um bairro periférico na Zona Sul de São Paulo-SP, me acostumei com os fluxos de pessoas que atravessam grandes trechos, passando de ônibus em ônibus para ir ao trabalho, à escola, diversos destinos, múltiplas histórias, sinestésicas trajetórias em comboios urbanos. Entre uma troca e outra, um café e um pão de queijo, mas, também, pessoas, olhares, pedintes, gente acordando, gente chegando, cabeças encostadas sobre as janelas, olhos que assistem o movimento dos carros do lado de fora, pensamentos.

O primeiro encontro seria o das apresentações, mas logo que cheguei mudei de ideia. Sugeri aos participantes que não nos apresentássemos naquele momento, que deixássemos para fazê-lo ao longo do curso. Uma intuição com vontade de já de início coloca-los em contato com alguma produtividade. A ideia é que atuássemos como em um filme, desses comumente encontrados, onde os personagens são apresentados aos poucos de acordo com a trama. Para a apresentação sugeri que produzissem um vídeo, curto, que tomasse a seguinte pergunta: *Que lugar é você?*<sup>16</sup> A primeira questão que surgiu por parte deles foi: “é para filmar o lugar ou eu?” (Trecho retirado do diário do pesquisador em 18/10/2012). Aqui então já surge uma espécie de pista para o leitor, algo sutil, um pergunta. Acredito que não ter conseguido desenvolver naquele momento uma boa conversa, problematizando a noção de sujeito e de espaço, foi em parte pelo fato de eu ainda estar sentindo o campo, os jovens, de entender um pouco de mim nisso tudo. Não consegui responder, me calei e deixei-os pelo próprio (des)entendimento. Suas expressões eram a

---

<sup>16</sup>Ver alguns destes vídeos, disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=RyaIEgY4hr0&feature=youtu.be> acessado em: 03/05/2013.

de estranhamento, não sabiam ao certo o que eu lhes pedia, arriscavam pouco, esperavam talvez que eu fosse didático. No encontro seguinte trariam as primeiras imagens realizadas fora do espaço da oficina, com os equipamentos que dispunham. Foi então que disso partimos para experimentações com alguns elementos do vídeo, eu precisava observar como lidavam com a linguagem audiovisual.

Iniciamos um exercício com os principais elementos (ângulo, enquadramento, plano, movimento, lente, luz. etc.). Algo que me era sugestivo para identificar em que espécie de gramática audiovisual eles estavam apoiados, como enquadrariam os objetos, quais ângulos seriam escolhidos, o que filmariam. Dispúnhamos da câmera do pesquisador, de uma câmera do CRAS e mais os celulares dos jovens. A ideia foi que eles saíssem pelo espaço do CRAS e fizessem tomadas curtas, livremente<sup>17</sup>. Eu ia me embrenhando por entre os percursos deles, observando, palpitando, dando algumas dicas sobre a câmera, sobre mudar de posição, segurá-la de outros modos, respiração ao manipular o foco. Eles caminhavam e filmavam enquanto eu os seguia.

Há algumas investidas em planos detalhes, algo que sugere à pesquisa uma disposição à poesia, mas o que marca radicalmente todas as tomadas é o fato de eles quererem mostrar algo, utilizar a câmera para representar alguma coisa. Por isso, quando pedi para que eles, ao saírem pelo lugar, lidassem com o espaço, fez com que a maioria dos elementos remetesse o espectador a algum índice da natureza (flores, plantas, insetos). Há, portanto, nesse exercício, a percepção de um modo pronto de filmar, já apontado neste texto, alinhado à imagem como captura de um real (exterior) no qual diz do mundo de modo a representa-lo.

Noutro encontro, eles um pouco mais a vontade, apressados em querer a câmera e sair pra realizar alguma imagem, houve a sensação de que talvez estivessem com a expectativa de que faríamos filmes, como no cinema, com claquetes, roteiros, diretores, personagens, histórias fantásticas. Trabalhar com a linguagem audiovisual, acaba por gerar, muitas vezes esta possibilidade - com esse fazer filmes na disposição de aprender as múltiplas técnicas da sétima arte, contar boas histórias, inventar personagens, montar uma trama, escrever um roteiro, etc. Tínhamos tempo para fazer e aprender um pouco sobre modelos consagrados do cinema, bem

---

<sup>17</sup> Estas imagens estão disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=nv1N9U7VXek> acessado em 03/05/2012.

como tomar contato com outros menos conhecidos, isto talvez ressoasse mudanças de rumos, talvez nos desse mais elementos para propor depois desfazê-los. Isso era uma aposta da pesquisa naquele momento. Mas havia algum desconforto, do ponto de vista da própria pesquisa, quanto à possibilidade de vicia-los em determinado modo de produzir – neste caso a composição a partir de uma estética cinematográfica (com roteiro, claquete, narrativa, início/meio/fim, etc.). Como já é grande empreitada dos filmes mais populares do mercado de Hollywood – há algumas exceções -, como já atua a TV brasileira na cultura visual, enfim, havia uma desconfiança nossa se isso ajudaria mais do que atrapalharia. O fato é gostamos de produzir dois pequenos curtas: *Quem diria?* e *Aguarde*<sup>18</sup>. Para nosso entendimento estas imagens ficaram como as mais comunicativas e informativas, assentadas em um modo que é o de contar uma história, e deixar o espectador pouco livre para criar, as imagens neste exercício dão o pensamento pronto, ou seja, não efetivam algo novo que para existir teríamos que pensar, funcionam como captura de uma educação visual que é a mais habitual na cultura destes jovens. Ótimo para nós que, seguindo estas pistas, podemos propor desvios, outros gestos com a câmera e com os elementos da linguagem. Para além dessa feliz produção, desejei avançar em direção ao novo, e, sem saber bem em qual labirinto nos metíamos.

## **O que é um plano de experimentação?**

No pensamento de Deleuze e Guattari (2010) o plano é um recorte sobre o caos. Traçamos um plano quando queremos dar consistência a um conjunto de fluxos para enfrentar um problema que nos mobiliza. O plano, portanto, é o solo movediço dos acontecimentos, ele imprime um pouco de ordem ao caos, necessário para arregimentar os fluxos/forças em agenciamentos. Os autores apontam três tipos de planos: o *plano de referência* (onde se criam funções científicas), o *plano de composição* (criação de blocos de sensação) e o *plano de imanência*, neste último a consistência dos fluxos é agenciada em conceitos. “... conceitos são velocidades infinitas de movimentos finitos, que percorrem cada vez somente seus próprios componentes.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.45).

---

<sup>18</sup>Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=0xg2NkAMSmQ> e [https://www.youtube.com/watch?v=-viEtakqS\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=-viEtakqS_k) respectivamente.

Os conceitos são o arquipélago ou a ossatura, antes uma coluna vertebral que um crânio, enquanto o plano é a respiração que banha essas tribos isoladas. Os conceitos são superfícies ou volumes absolutos, disformes e fragmentários, enquanto o plano é o absoluto ilimitado, informe, nem superfície nem volume, mas sempre fractal. Os conceitos são agenciamentos concretos como configurações de uma máquina, mas o plano é a máquina abstrata cujos agenciamentos são as peças. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 46).

No plano de referência, porém, o autor enfatiza o esforço da ciência em arregimentar *funções*. A principal diferença, neste caso, se dá no modo como o plano lida com o caos em cada caso. “A ciência tem uma maneira muito diferente de aborda-lo, quase inversa: ela renuncia ao infinito, à velocidade infinita, para ganhar uma referência capaz de atualizar o virtual.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 140). Ela age por limite, por desaceleração, ao contrário do plano de imanência que busca também um limite, mas sem que se perca o fluxo das velocidades infinitas, aliás, este seria o grande problema da filosofia, dar consistência aos fluxos, mas sem perder de vista o caos (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Há na ciência tanta criação quanto na filosofia, as funções assim como os conceitos não são pré-determinados, há tanta experimentação como experiência do pensamento.

Outro plano, ainda pensado pelos autores, é o *plano de composição*, onde se criam, sobretudo, blocos de sensações, conjuntos de *perceptos* e *afectos*. Aqui, a arte também deseja enfrentar o caos, porém de modo distinto ela traça um plano para criar um finito que restitua o infinito, que dure independente da matéria que a exprimi e do expectador que ela atinge. (composições estéticas através da matéria: pintura, monumento, vídeo, som, fotografia, etc.)

As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 194).

Três grandes formas do pensamento teorizadas na obra do autores para convocar o leitor à proposição que nos embala: *a oficina como um plano de experimentação*, onde os fluxos e forças agenciam obras em vídeos, mas, sobretudo, uma pesquisa acerca dos múltiplos acontecimentos que por ali nos atravessava. De imediato comunicamos que nossa preocupação não é buscar compreender se o que se produz no plano são conceitos, funções ou blocos de sensações. Nossa questão é anterior, e diz respeito a observar, no plano, os fluxos de forças – experimental - que agenciam conexões acerca dos usos das imagens e das possibilidades de

pensar o(s) espaço(s) intensivo(s) que arregimentam um lugar. Entendemos que os vídeos criados na oficina podem servir para tantas outras questões possíveis, possuem algumas fendas, e seria precipitado de nossa parte caracterizá-los como isso ou aquilo, antes, o que apontamos é que, neles, há um processo de experimentação da imagem e do espaço, observá-lo nos ajuda, neste momento, a conversar tanto com o processo criativo dos vídeos quanto com as próprias conexões espaciais que emergem das obras.

E o que experimentamos? De modo mais direto, criações em vídeo que negociem outros modos de ver/sentir/pensar tanto *um* espaço (ao tomarmos um bairro como palco de nossas experimentações) quanto à própria linguagem audiovisual em suas mutações, na relação com outras linguagens – por exemplo, com a poesia escrita de Manoel de Barros. A experimentação é nossa principal aposta educativa, encontramos na oficina um solo fértil para tal – talvez por estarmos liberados da obrigação do ensinar -, caminhamos sem um rumo pré-estabelecido, carregamos em nossa bagagem muito mais dúvidas do que certezas. Temos percebido a oficina como um caixa de ferramentas, e as ferramentas que dela retiramos são pontiagudas, perfuram peças rígidas, lâminas que rasgam proteções e embalagens, queremos martelar e martelar até ficar diferente. Transitamos em saberes que não podem colar em nossos corpos/mentes como jeito certo de fazer, mas que acontecem, em frágeis fugas produzidas dos encontros com a câmera, ao acaso dos corpos, em um bairro contornado pelo desfocar da imagem. Em que medida a oficina – como plano de experimentação – pode gestar percursos educacionais onde os saberes não estejam diretamente ligados a noção de ensino (como transferência de saberes)? Onde as conexões eventuais, ao surpreenderem os envolvidos, podem propor novas possibilidades, novos trajetos, novas questões, não previstas?

Desse modo, três grandes ingredientes ensaísticos fluem sobre a escrita/pensamento: as imagens (vídeos), os espaços (o bairro como tema), as educações (saberes despertados na oficina). Demais ingredientes acrescentam cores e sabores, alguns deles experimentados de maneira mais direta, como no caso da relação com a poesia de Manoel de Barros, em que buscamos contaminações entre linguagens; outros, ainda, surgem-nos pelo próprio movimento da oficina, ao acaso, sem precisão ou expectativa, como no caso do *dente de ouro* do personagem de Clarice, queremos estar míopes.

## Manoel de Barros como intercessor: a relação entre poesia e audiovisual

Passado já três encontros, “decidi” que seria um bom momento para entrarmos com um pouco mais de poesia, apostei em Manoel de Barros por sentir/intuir que suas criações em palavras nos ajudariam, de alguma maneira, a delirar o modo como produzíamos as primeiras imagens. Identificar que elas estavam em geral capturadas em um modo de filmar/ver – a câmera na altura dos olhos, planos abertos, imagem como comunicação de um real aprisionado pela objetiva – reforçava que a aposta no poeta dos desobjetos poderia trazer estranhamentos nos modos de fazer. Desejar estranhamentos é para nós o mesmo que querer que os modos de fazer, já estabilizados, dominados por uma cultura, fiquem um tanto desajustados. O desafio é o de criar algum jeito que dê conta de fazer com que um conjunto de sensações possa existir na língua do vídeo. O filósofo Elton Luiz (2010), acrescenta interessantes observações acerca das potencialidades da linguagem manuelesca que acentua nossa escolha:

A linguagem utilitária designa as coisas. A poesia expressa as pré-coisas; o pensamento lógico e racional representa os entes, as coisas, enquanto a poesia dá voz ao nada; a ciência constitui um saber ancorado em formas e limites, já a poesia exerce uma ignorância que é a sabedoria do deslimite.” (SOUZA, 2010, p. 83).

No cronograma que havia anteriormente traçado, lidar com a poesia só entraria alguns passos mais à frente. Antecipado, optei fazer isto já naquele momento. Iniciamos assistindo ao filme *Só dez por cento é mentira* (2008), um longa metragem com caráter documental e poético que atravessa o universo manuelês, elegi alguns trechos<sup>19</sup>. Observaríamos como os elementos da linguagem são mobilizados e também como a poesia nos convoca à criação.

Como na primeira vez em que tomei contato com a obra, os gestos de estranhamento vindos dos jovens eram nítidos – sobranceiras cerradas, olhares desatentos, “cochichos”, sensações de desatino, risos, as vezes calados a notar a beleza no semblante do “velhinho” que com ternura fala da vida. Sua poesia passou a incidir sobre nós desviando nosso olhar daquilo que já conhecíamos, a ideia de sentir a imagem começou a participar do nosso fazer.

Os estranhamentos esburacavam nossos conhecimentos e não sabíamos ao certo o que fazer com isto, todos (inclusive o pesquisador) estavam um pouco perdidos. Sentia que havia

---

<sup>19</sup> Disponíveis em: <http://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBull4> acessado em 03/05/2013.

potência em trabalhar com a poesia mas não sabia direito o que fazer com ela. Foi quando decidi que tentar filmar pelo bairro trechos da poesia de Manoel Barros poderia ser uma boa experiência. Quais elementos do espaço poderiam compor imagens na relação com a escrita dos desobjetos? Tomamos a poesia como intercessora de exercícios audiovisuais com jovens, forçando-nos a buscar no bairro os elementos/forças para composição de nossos vídeos.

O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas – mas também coisas, palavras, até animais, como em Castañeda. Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série. Se não formamos uma série, mesmo que completamente imaginária, estamos perdidos. Eu preciso de meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimiriam sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê. E mais ainda quando é visível: Félix Guattari e eu somos intercessores um do outro. (DELEUZE, 2008, p. 156).

Experimentávamos incorporar forças do lugar, tentando esgarçar nossas imagens da condição da explicação, informação, comunicação. “Poesia não é pra compreender, poesia é pra incorporar” (BARROS, 2008). Tentativas de filmar trechos da poesia manoesca em caminhadas pelo bairro se mostraram potentes, tanto para (des)inventarmos *um* bairro, como também para lidar com outros modos na linguagem. Em grande medida nossa questão foi fazer funcionar vídeo e poesia e pensamento espacial em uma relação de interferência. Não buscávamos criar poesia, mas, infectar-se dela, para, através das imagens, produzir intervenções no real (BOGUE, 2011). Naquele real passível de ser capturado pelas lentes da câmera, de um olho que governado pelas técnicas da Perspectiva enxerga um mundo através da percepção primeira da imagem figurativa, de um modo pronto de pensar, científico, que se sobressai como verdade e reserva para a invenção/fabulação o território da ilusão, do delírio, da esquizofrenia, do devaneio, ou mesmo do sonho, da poesia. Algo que já se instalou em nossa educação visual como um *aparelho de Estado*, que se perpetua a cada instante, obstruindo – mas ao mesmo tempo possibilitando – o desvio do estabelecido em direções ainda por fazer-se. Usamos a poesia nos contaminar de incompletude, mirar o espaço e lidar com a linguagem como quem não compreende ao certo o que se passa.

Conversamos sobre as forças que atravessam os corpos e dão existência aos seres. Entendemos que as regras regulam nossos corpos, regulam os atravessamentos. Ex: (Pesquisador) *se estamos sentados na escola podemos dormir?* (Eles) *Não*. (Educadora social) *Não concordo! Nós temos que cumprir algumas regras. Todo jogo, por exemplo, tem regras. Todo jogo tem um objetivo. No futebol chutamos a bola no gol.* (Pesquisador) *Todo jogo tem regras? Todo jogo tem objetivo?* (Eles) *Sim*. (Pesquisador)

*Então o que seria um jogo sem regras e sem objetivo? (Adolescente) Poesia. (Trecho retirado do diário do pesquisador em: 25/11/2012).*

Da experiência com o vídeo-biografia do poeta concebíamos a entrada em algumas de suas (des)palavras, escritas nos livros “Ensaio fotográfico” e “Gramática expositiva do chão” (BARROS, 2010)<sup>20</sup>. Experimentávamos outras grafias do/no espaço na aproximação entre a linguagem do vídeo e a linguagem da poesia escrita. Uma questão nos estimulava: Em qual universo de criação embarcávamos quando nos dispúnhamos à relação entre a linguagem do vídeo e a linguagem da poesia escrita?

Para pensarmos esta questão, buscamos em *As extremidades do Vídeo* de Christine Mello (2008) alguns entendimentos acerca do vídeo como obra de arte numa cultura. A autora aponta alguns procedimentos que marcam a arte contemporânea refletida na relação com o vídeo, como um campo criativo que se dá na convergência de múltiplas linguagens (videodança, videoclipe, videoteatro, videopoesia, videoperformance, videoinstalação, etc.). Emergem desse campo alguns adjetivos que qualificam a obra em vídeo como: “híbrido”, “interligação midiática”, “interface”, “rede de conexões”, “diálogo”, “transitivo”. O vídeo, portanto, a partir da relação com outras formas de arte, se dobra sobre a própria linguagem audiovisual, gerando outras conexões expressivas, atualizando outros agenciamentos em torno da imagem, nas extremidades criadas “[...] a noção de extremidades é utilizada como atitude de olhar para as bordas, observar as zonas-limites, as pontas extremas, descentralizadas do cerne da linguagem videográfica e interconectadas em variadas práticas.” (MELLO, 2008, p. 31).

E o que se cria nessas extremidades? Fragilidades. Pequenas frestas por onde escorrem possibilidades. Nossas rasuras na linguagem são pequenas, como que arranhões. A potência da aproximação entre a poesia das inutilidades e a gramática do vídeo se coloca para nós como uma interface (fronteira compartilhada). Afetações da poesia escrita na linguagem do vídeo e vice-versa. Avizinhações criadoras de zonas indiscerníveis que podem funcionar como *máquinas de guerras*, efetuando cortes em um modo já habitual de ver/fazer. Linhas de fuga na linguagem que criam um modo de dizer estrangeiro dentro da própria língua, forçando o que ela já diz de si a ser dito de outro modo, diferente. O vídeo não deixa de ser vídeo, a palavra não

---

<sup>20</sup> Ambos os livros encontram-se publicados em um mesmo volume publicado pela Editora Leya em 2010.

deixa de ser palavra. A contaminação extravasa as possibilidades da obra, a expande na medida mesma que faz as linguagens alargarem-se em si mesmas. Filmar, aqui, aproxima-se do ato de escrever apontado por Gilles Deleuze:

Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem da vida que atravessa o vivível e o vivido. (DELEUZE, 1997, p. 11).

A sensação de que esta foi uma boa aposta para a pesquisa nos mergulhava na relação entre a poesia e o vídeo, as experimentações nos chegavam a medida que assistíamos as imagens produzidas e pensávamos, juntos, as próximas atividades.

A introdução da poesia de Manoel de Barros abre o corpo dos participantes lentamente para as forças do lugar. As experiências com os vídeos produzidos abrem, também, o corpo do pesquisador, sugerindo outros percursos não programados. O pesquisador não deve lutar para manter o cronograma das atividades, ao contrário, tem que estar à disposição do acaso mais do que todos os envolvidos, ele deve se permitir ao imprevisto mirando-o como potência. (Retirado do diário do pesquisador em: 30/11/2012 ).

## **O papel do professor militante/ intercessor: saber alguma coisa só serve enquanto ferramenta para enfrentar a diferença.**

Para que serve um oficinairo?

Uma oficina corresponde sempre a um interesse do oficinairo. Interesse que independe de obrigações que possa ter com o cumprimento de currículos ou por força de sua formação. Não há necessidade de ater-se à sua especialidade ou área de conhecimento. A oficina inicia quando se quer conhecer algo. A pesquisa sobre o tema, todavia, só vai resultar em uma oficina quando se queira mostrar aos outros — qualquer um — o resultado do seu estudo. (CORRÊA; PREVE, 2011, p. 197).

Lugar de descobrir e perder-se, apostar e experimentar, um solo movediço onde as conexões não podem ser previstas, seguindo os escritos dos autores acima nos lançamos à oficina com o desejo de conhecer. Nela, também, desejamos entender como age um oficinairo/pesquisador que se dispõe como um elemento de pesquisa. Neste sentido cabe uma pergunta: o que pode um oficinairo/pesquisador?

Em primeiro lugar, neste caso, o oficinairo é aquele que propõe a oficina. É ele, animado por uma pesquisa/intervenção, que enxerga - via oficina - a possibilidade de adensar questões que persegue bem como encontrar-se com problemas por existir. Por outro lado, as

questões de sua pesquisa fazem parte de conexões outras, gestadas a partir de múltiplas relações – em seus percursos/encontros pelo bairro, na relação com autores experimentados em sua trajetória acadêmica, a partir de suas vivências no grupo de pesquisa (observando outros movimentos de pesquisa).

A origem da vontade de pesquisar, neste caso, é menos importante que o modo como se dispõe a ela. A oficina como plano de experimentações configura uma aposta para enfrentar a diferença – de produzir/ver/sentir imagens para criar/pensar/inventar outras grafias espaciais. O oficinairo, no princípio, é aquele que propõe os primeiros traços do plano. Ele põe algumas estacas, pedaços de madeira sobre o mar para formar um chão, para possibilitar que algo novo aconteça. Ele enxerga as questões que persegue e as dispõe para os participantes de modo a convidá-los a experimentar junto, ao fazê-lo, ele permite que suas vontades de conhecer se interfiram das vontades de conhecer dos participantes, num processo de afetação e metamorfose que animam as experimentações, rearranjando os primeiros traços gestados, conectando com outros possíveis. Este processo ocorreu ao longo dos encontros, configurando um caminhar imprevisito, exatamente por possuir maior força de criação nas bifurcações de uma vereda por fazer-se.

Pensar que a oficina não se faz de maneira linear – como um processo de aprendizagem variável - parece um tanto óbvio para se apontar, porém, o que desejamos enfatizar aqui é que o oficinairo é, em primeiro lugar, aquele que se dispõe a lançar suas questões de pesquisa na aposta que elas se contaminem de outras, na relação com outros indivíduos, de modo que elas não sejam mais suas exclusivamente.

A aproximação com os participantes na oficina não é um mero ponto do processo - olhares desconfiados às “intenções” do oficinairo, como se questionassem “quem é você?” “o que você quer?”. Para que o processo criativo aconteça é preciso confiança, os jovens precisam se sentir à vontade para, aos poucos, irem se dispondo a interferir e serem interferidos. Assim, um dos elementos essenciais para o desenvolvimento da oficina é o vínculo, e este, é gradual, surge vagarosamente.

Eles estavam em silêncio, mas, seus olhos falavam, eu me desconcentrava em alguns momentos tentando decifrar seus pensamentos, algo que me apontava certa ansiedade de minha parte. No momento de sair a campo para filmar eles se soltaram, queriam a

câmera muito mais do que minha voz. (Trecho retirado do diário do pesquisador em: 18/10/2012).

Gallo (2003) quando reflete sobre o papel do professor aponta para a qualidade de *professor militante*, e, assim, ressoa para nós algumas considerações acerca do *oficineiro*. O *professor militante* é aquele que se permite contaminar-se pelas misérias de seus alunos (GALLO, 2003), assim, a aprendizagem acontece não somente a partir de um saber já existente, que só precisa ser analisado, mas, ao contrário, de saberes que emergem do encontro, na própria espontaneidade dos *afectos*. O *oficineiro* torna-se sensível aos signos da oficina, das experimentações, dos fluxos que agenciam criações em vídeo. Ele está à espreita – como um carrapato esperando para habitar o animal –, espera atento por conexões que o façam gaguejar. Não se ocupa da informação e da explicação tanto mais do que do silêncio frente às estratégias que os participantes criam para lidar com a imagem. Não busca ensinar. O ensinar, nesse sentido, configurara um território marcado pela informação - a transmissão de conhecimentos acumulados através de métodos eficazes de “apreensão” do conhecimento-, o que ocupara a mente do *oficineiro* com o cumprimento de objetivos pedagógicos através dos conteúdos. É preciso que ele se mova do lugar de professor detentor do conhecimento a ser transmitido – ensinado – e habite o lugar do encontrar-se com as misérias do mundo. Deslocado de si mesmo, reterritorializado em outras conexões – na relação com os signos emitidos pelos participantes, pelas obras audiovisuais – ele caminha como se estivesse no deserto, observa o que possa vir a ser.

Nesse sentido, o professor seria aquele que procura viver a miséria do mundo, e procura viver a miséria dos seus alunos, seja ela qual miséria for, porque necessariamente miséria não é apenas uma miséria econômica; temos miséria social, temos miséria cultural, temos miséria ética, miséria de valores. Mesmo em situação em que os alunos não são nem um pouco miseráveis do ponto de vista econômico, certamente eles experimentam uma série de misérias outras. O professor militante seria aquele que, vivendo com os alunos o nível de miséria que esses alunos vivem, poderia, de dentro deste nível de miséria, de dentro dessas possibilidades, buscar construir coletivamente. (GALLO, 2003, p. 73).

Entendemos miséria não como falta de algo, mas como algo em formação, pouco estabilizado, frágil, como no deserto, tanto para a morte como para a Vida, aquilo que ainda não se estabeleceu, em vias de atualização. Miséria como potência de tornar-se alguma coisa, ainda que não saibamos o que. Como um andarilho a deriva pelo deserto do bairro e da oficina nos perdíamos, e esta condição nos animava exatamente por não termos prontos as rotas por onde navegar. Nas palavras de Ana Preve (2013):

Perder-se é uma noção importante que não encontra seu começo no início do trabalho das oficinas. Trata-se de uma conquista, que se dá à medida que a oficina vai se desdobrando como estratégia em favor da constituição de novos territórios em educação. Com o perder-se, temos a dimensão do movimento que a oficina precisa atingir para produzir passagens do que não costuma passar: modos de ver, de viver, de escrever, de driblar uma situação, de produzir mapas com fundamento em uma cartografia não usual, de uma educação não ancorada nos sistemas de transmissão da informação. (PREVE, 2013, p. 258).

E quando vive a miséria dos participantes, quando está perdido no deserto, o que percebe oicineiro? Forças. Kohan (2012) assinala que a força mínima produtora são os agenciamentos, multiplicidades nas quais funcionam elementos heterogêneos, espessura, idade, sexo, tamanho, valores, desejos, afetos. O icineiro precisa estar sensível aos agenciamentos gestados na oficina, se deixar afetar por eles para compor novos acoplamentos, produzir outros agenciamentos, perceber outros problemas. O arranjo das diversas forças que compõem os encontros com os jovens - o conjunto das forças em afetação – forma aquilo que chamamos de *plano de experimentação*, e mesmo que não tenhamos condições de cartografar completamente estes fluxos nós tentamos experimentá-los ao produzir vídeos, compondo também outros atravessamentos.

Imerso na miséria dos participantes – como um ato político, uma aposta na promoção de um combate em favor de uma educação *rizomática*, não vertical - adquirimos atenção para provocar, atravessar, propor experimentações outras, compor arranjos abertos a rearranjar-se.

[...] a potência nasce do conjunto e não dos indivíduos, das associações que se fazem, das composições em que alguém pode entrar, dos estilos que lhe permitem falar. A questão passa a ser, então, de quais agenciamentos é possível fazer neles [indivíduos]; em quais políticas de agenciamento circula-se. (KOHAN, 2012, p. 54).

Os agenciamentos se dão em um *plano de experimentação*, o real em processo de atualização. As linhas que conformam o plano variam, e podem ser apontadas segundo Kohan (2012) de três modos: como segmentos *menos flexíveis* (em nosso caso a influência da educadora no processo de percepção espacial dos jovens, a associação de bairro no tocante a um determinado discurso político, a família, a escola, o bairro configurado no extensivo, a imagem como prova da verdade), *mais flexíveis* (conexões que se produzem no contato com as poesias de Manoel de Barros, experimentações na linguagem do vídeo), e as *linhas de fuga* (deslocamentos produzidos nas obras por eles realizadas, promovendo variação em si, gestando possíveis na impossibilidade). (KOHAN, 2012).

As linhas de fuga são minoridades que podem efetivar forças de (re)existências. Desvios. A diferença entre menor e maior não é de tamanho, mas de intensidade. O oficinairo funciona como intercessor de agenciamentos apostando em linhas de fuga. O faz por assim acreditar que é ali, onde não há mais possibilidades de efetuar-se outro, que há a potência de criação. O que ele faz, então, é buscar tornar-se cada vez mais sensível, penetrar cada vez mais fundo nas misérias dos participantes, para, enfim, forçar impossibilidades, provocar sensações de estranhamento nos jovens para que estes sejam postos em condições de silêncio, não de imobilidade. O oficinairo não busca resolver problemas, ele deseja cria-los, já que os problemas abrem horizontes de sentido, inauguram modos de ver o mundo.

A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, mesmo no francês, por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível. (DELEUZE, 2008, p. 167).

A criação é a maior das apostas do oficinairo, justamente porque o pensamento acontece na produção do novo, de coisas ainda não totalmente determinadas pelo arranjo de forças existentes. Pensar é criar. Nesse sentido é que os saberes emergidos dos encontros na oficina são como trampolins para perder-se novamente, (re)encontrar um território desconhecido que não era possível de ser ocupado, entrar em variação, (re)configurar novas conexões no plano. O miserável é, antes, aquele que não se sustenta nem sustenta o mundo, tudo nele é frágil, ele está desprotegido, a disposição, portanto, de ser arrebatado.

O saber é necessário somente para enfrentar a diferença, isto não condiz com a necessidade de eliminá-la, antes enfrentá-la, isto é permitir mais diferenciação. Assim talvez possamos pensar a oficina como possível em educação, uma *educação menor*<sup>21</sup>, concebida para proliferar a Vida – perder-se, encontrar, perder-se novamente... - do conjunto de impossibilidades dado pela escolarização como única possibilidade do aprender, imposta, regulada, que se processa por transferência. Oficina como produção de *máquinas de guerra*, gestada na impossibilidade do olho educado a buscar nas imagens *somente* a prova da verdade, na

---

<sup>21</sup>O conceito de *Educação Menor* é criado por Sílvio Gallo (2003) a partir do conceito de *Literatura Menor* de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977). Pensada como menor, a educação se compõe a partir da produção de singularidades e de diferenças em diferenciações, para além dos processos já instituídos postos como modelos estabelecidos através da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, pensada a partir das *cabeças bem-pensantes* a serviço do poder. Uma educação outra gestada nas impossibilidades de uma educação estabelecida.

impossibilidade do espaço ser aprisionado na extensividade, parado, contraposto ao tempo. Cabe ao oficinairo viver a miséria dos participantes e do mundo, atravessar e ser atravessado pelos fluxos dos encontros entre os corpos – humanos e inumanos –, negociar a todo instante por perder-se sem garantias do porvir. Atento, ele se move.

## **Saberes nômades**

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o Desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de Estado...). Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.56).

O nômade não se vincula, a não ser temporariamente, provisoriamente, seu lugar é o desabitado. Ele está suscetível a todo tipo de transformação, em função do clima e da vegetação, de conexões móveis, fatores que alteram a orientação dos percursos, que lançam os corpos ao por vir. O sedentário é diferente, uma de suas tarefas é estriar o espaço por onde reina, delimitá-lo, fazer emergir as fronteiras como uma tecnologia do poder sobre seus súditos. O estriamento é controle, ordem, número. Ele quer a todo momento buscar capturar os fluxos que ameaçam sua estabilidade, inibir as fugas ao modelo instituído.

Não pensamos em acúmulo de saberes na relação com as experimentações gestadas em nosso processo criativo. Não estamos voltados para o decorar, o acumular na memória, nos corpos. Anotar nossas conversas ou registrar eventos com a câmera é antes um material que nos ajuda a problematizar o aprendizado, estimular outras questões que possam aparecer. No final, queremos abandonar o que tínhamos; não nos dispomos a tomar o que aprendemos como um saber verdade que destitui um saber anterior, que toma seu lugar e se instaura como pensamento hegemônico. Se assim o fizéssemos estaríamos próximos a conjurar uma forma sedentária do pensar; desejamos nos deslocar para habitar outros problemas, novos trajetos. Miramos em (re)existências, “uma resistência é por si mesma, afirmativa, uma resistência como movimento contra a sujeição sim, mas porque antes afirma a vida” (ASPIS, 2012, p. 136). O saber nômade

nos ajuda a pensar, inventa outros modos de ver/sentir o mundo ao desterritorializar o olho de seu lugar comum, produz um vão por onde passa a Vida, inapreendida, não pensada.

Entendemos que alguns pensamentos despertados na oficina podem ser assumidos como nômades, na medida em que funcionem como *máquinas de guerras*, em relação aos saberes sedentarizados acerca do bairro e das imagens. A *máquina de guerra* é antes uma ação, um funcionamento que escapa ao modo do aparelho de Estado de funcionar.

Seria antes como a multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose. *Desata o liame assim como trai o pacto*. Faz valer um *furor* contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho. Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...). Dá provas, sobretudo, de outras relações com as mulheres, com os animais, pois vive cada coisa em relações de *devoir*, em vez de operar repartições binárias entre "estados": todo um *devoir-animal* do guerreiro, todo um *devoir-mulher*, que ultrapassa tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações. Sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13)

Fazer funcionar de outra maneira, outros modos de produzir/ver imagens, nas extremidades do vídeo – para além do já consagrado poder científico da perspectiva renascentista -, tornar possível outros modos de lidar com o pensamento espacial – intensivo, em variação permanente - é nosso desafio. Encaramos a oficina como a possibilidade de experimentar processos onde os aprendizados são desencadeados “(...) por algo que intensifica a sensibilidade e força as outras faculdades a irem além de sua inércia habitual ou da acumulação de um saber abstrato.” (ORLANDI, 2011, p. 148). Para tanto duas observações se fazem necessárias: a primeira é promover uma oficina sobre o que se quer saber, “Dá-se um curso sobre aquilo que se busca e não sobre o que se sabe” (DELEUZE, 2008, p. 173). A segunda é perceber o aprendizado como uma pluralidade de encontros (ORLANDI, 2011). Para que haja saberes é necessário encontros, com o que? É preciso encontrar-se com os signos.

Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação aos signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos. (DELEUZE, 2003, p. 4).

Deleuze (2003) ao pensar o aprendizado a partir da noção de encontro desloca o acento da *emissão* dos signos - o ensinar do professor no caso de uma escolarização baseada na transmissão de saberes acumulados - para recolocá-lo no *encontro* com os signos, não importando por quem ou pelo que eles tenham sido emitidos (GALLO, 2012). Experimentar encontros com signos, permitindo que os envolvidos – trajetórias humanas e inumanas, pessoas e câmeras, imagens e linguagens... – possam atingir diferentes níveis de sensibilidade. Os signos da imagem, os signos do espaço, signos do corpo, signos da poesia de Manoel de Barros, signos da pesquisa, etc.

Eles são os propulsores da aprendizagem, mas esta não se dá por acomodação, antes por tensões, discordâncias de forças, encontros violentos que desestabilizam o já posto, disjunções. Aprender se dá por desconforto. “Por isso aprendemos por decepção, quando os objetos, passíveis de serem perspectivados, não fornecem os segredos que queremos, pois não dão a ver o tempo perdido da experiência.” (ZORDAN, 2012, p. 46).

Esta semana não será possível acontecer a oficina por conta de um desentendimento de minha parte com a administração do CRAS. Me sinto incompreendido ao mesmo tempo sem compreensão do modo como estão organizados para enfrentar um problema local. Preciso criar novas estratégias para restabelecer o diálogo com o grupo gestor e aproveitar este incômodo para criar novas imagens com os jovens. (Trecho retirado do diário do pesquisador em: 06/06/2013).

Deleuze (2003) aponta que os signos têm duas metades: designar um objeto e significar alguma coisa diferente, ele nos diz que a percepção mais representativa é a de identificar o objeto a partir dos signos que ele emite “relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo é de início a direção natural da percepção ou da representação” (DELEUZE, 2003, p. 27). A decepção seria um momento fundamental da aprendizagem, porque nela há uma desestabilização da representação, quando o objeto não dá conta de revelar-se do modo como o esperávamos. O autor aponta que poucas são as coisas não decepcionantes à primeira vez que tomamos contato, “porque a primeira vez é a vez da inexperiência, ainda não somos capazes de distinguir o signo e o objeto: o objeto se interpõe e confunde os signos” (DELEUZE, 2003, p. 32). Como no caso do personagem de Lispector (2009), quando é arremessado à vida, em sua dimensão mais inesperada, e, passa a existir sem que a (pré)paração de seus atos o governe “Aprender é sempre encontrar-se com o outro, com o

diferente, a invenção de novas possibilidades, o aprender é o avesso da reprodução do mesmo.”(GALLO, 2012, p. 8).

O encontro onde ocorre aprendizado é, na perspectiva da filosofia da diferença, da ordem do acaso, das múltiplas conexões que formam/desformam os rizomas, “Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.21). Estamos tentando estar sempre prontos a descartá-los, e assumir novas conexões, permitir novos agenciamentos, produzir outros problemas, gerar outros saberes, assim, apostamos em experimentações que tenham força de escapar do vínculo, que habitem a ação do pensar, que se desfaçam noutro instante, entrando em variação, conectando-se em outro ponto do rizoma, tornando-se outro.

É assim que para a ciência nômade a matéria nunca é uma matéria preparada, portanto homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo). E a expressão tampouco é formal, mas inseparável de traços pertinentes (que constituem uma matéria de expressão). (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 37).

Por isso tratamos de mostrar ao leitor em outras passagens do texto nossa vontade de permitir que o acaso componha as experiências da oficina; não estamos fazendo muito mais do que assumir que os imprevistos são matéria-prima dos processos criativos gestados na oficina. Ao invés de negá-lo, de descartá-lo em favor do planejamento, do que havia sido “pré-determinado”, nós o assumimos como encontro, o que potencialmente age na experiência como produção de desvios, novas formas de conteúdo e expressão.

Essa valorização do acaso e dos imprevistos também pode ser entendida como abertura – ou mesmo a solicitação – para o aparecimento de singularidades gestadas na oficina; singularidades provenientes do encontro entre trajetórias-forças jovens num bairro de periferia, trajetórias-forças das imagens e palavras, deslocadas para ali pelo pesquisador-oficineiro, trajetórias-forças da linguagem audiovisual em suas múltiplas variantes que para ali convergiram (câmeras, filmes, celulares, etc), trajetórias-forças da língua escrita rasurada pela poesia de Manoel de Barros, trajetórias que, ao se conectarem umas nas outras, se metamorfosearam em certos momentos, entrando em devir, fazendo uma coisa funcionar como outra: vídeo funcionando como poesia manuelesca que força um bairro a funcionar como poesia e inutilidade, que... desertaram de seus significados e usos habituais e se nomadizaram por ali, uma sendo o

deserto da outra, múltiplas singularidades a se constituírem sem destino ou significado já existente.

Há muitos momentos em que chego para a oficina sem nada preparado, nenhuma atividade pré-planejada, não me inspirei para tanto. Apenas uma vontade de selecionar alguns trechos do filme sobre Manoel de Barros, aleatoriamente, abrir uma poesia em uma das páginas de seu livro e conversar com os jovens. Ainda que isso seja um modo de planejar, acredito estar mais aberto para descartar qualquer possibilidade que me venha à cabeça. (Trecho retirado do diário do pesquisador em: 04/11/2012).

## Exercícios videográficos

Como indicação do que estamos tratando aqui elegi dois vídeos para uma conversa, *Ensaio videográfico parte 3* e *Corpoética*<sup>22</sup>, eles agrupam alguns exercícios realizados na oficina e contribuem na visualização dos movimentos com os jovens. O primeiro deles é parte de uma experiência dividida em quatro encontros que resultou em quatro obras. Nos balizamos pelo livro “Ensaio Fotográfico” de Manoel de Barros (2010). Nesta obra o poeta apresenta um conjunto de escritos em que a imagem compõe com as sensações dispersas no mundo, queríamos tentar dar conta de fazer a imagem se contaminar das sensações do bairro e da oficina.

### O FOTÓGRAFO

Difícil fotografar o silêncio.  
Entretanto tentei. Eu conto:  
Madrugada a minha aldeia estava morta.  
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre as casas.  
Eu estava saindo de uma festa.  
Eram quase quatro da manhã.  
Ia o Silêncio pela rua carregando um bêbado.  
Preparei minha máquina.  
O silêncio era um carregador?  
Estava carregando o bêbado.  
Fotografei este carregador.  
Tive outras visões naquela madrugada.  
Preparei minha máquina de novo.  
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.  
Fotografei o perfume. (BARROS, 2010, p. 379).

---

<sup>22</sup> Os vídeos estão disponíveis respectivamente em: <http://www.youtube.com/watch?v=w-t52G3DD1o> e <http://www.youtube.com/watch?v=1-3v2bWfBQI> acessados em 03/05/2013.



Embalados pela dica do poeta, saímos pelo bairro em “Ensaio Videográfico”. Antes de nos remetermos às imagens do terceiro encontro, temos que necessariamente passar pelo encontro precedente, “Ensaio videográfico parte 2”<sup>23</sup> para percebermos um fato que despertou uma escolha. Ao final desse vídeo a cinegrafista produz o seguinte plano sequência: um enquadramento em um guarda-chuva velho, inutilmente deixado sobre um terreno, bem danificado pela ação do tempo, uma escultura ali sobre o mato que parecia querer tomá-lo para si. A câmera, em um movimento diagonal desloca-se pelo espaço/vídeo, filma uma placa torta, depois mergulha em direção a uma lombada. O som do avião que passa compõe com o movimento da imagem. Quando a cena termina a participante esquece o equipamento ligado, e, caminhando e gravando ela nos diz: *O duro é a gente saber se saiu boa, sem óculos, sem nada, sem visualizar né?*. A realizadora nos indica a pensar que, em geral, os vídeos devem ser produzidos de modo que se possa “ver” o que se filma. A visão exerce o controle das escolhas dos diversos ângulos e enquadramentos que compõem a imagem, nos garante alguma segurança de filmar aquilo que estamos a ver, como se a câmera fosse uma máquina capaz de aprisionar o visível, e depois poder reproduzi-lo quantas vezes quiséssemos. Estas imagens e falas estimularam a proposta para o encontro seguinte: sair às cegas pelo bairro para produzir imagens<sup>24</sup>. Tornar o olho fraco pela ausência da luz para fazê-lo funcionar de modo a permitir enxergar outras imagens, esta foi a proposição que gerou as imagens do vídeo *Experimentações videográficas parte 3*.

---

<sup>23</sup>Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=z7sHMb2SbbI> acessado em 03/05/2013.

<sup>24</sup> O exercício foi sugerido da seguinte maneira: éramos em oito, assim formamos quatro duplas. Um estaria com os olhos completamente vendados e se apoiaria no outro, que apesar de estar com os olhos abertos mantinha-se em silêncio. Aquele de olhos fechados caminharia aleatoriamente pelas ruas ao redor do CRAS sempre na companhia do outro participante. Quando aquele que estava de olhos fechados decidia então o que queria filmar pedia pela câmera e efetuava a captura da imagem; feito isso tirava a venda e trocava com o outro participante, que iniciava o mesmo exercício.

Os planos sequências sugerem o enxergar sem “ver”. As velocidades com que as coisas passam e param no quadro filmado desorientam sentidos, fazendo com que notemos o quanto o tempo de filmagem é também uma marca da educação do olho. O bairro, no escuro, ganha outros contornos, o desafio de filmar coloca o corpo em situações inéditas: por exemplo a procura pelos sons. São eles, muitas vezes, que atraem a direção que se filma: alguém falando no celular, um avião que passa, uma latinha de refrigerante que rola. Mas como o som é difuso no espaço, a câmera mostra muito mais como procura do que como focalização; ela oscila na busca da fonte sonora, a encontra e perde. A frágil rasura está em não saber (com exatidão) o que se filma. O que se têm são imagens. Nelas percebemos que os ângulos oscilam, o objeto – que em outros exercícios permanece, geralmente, voltado ao centro do quadro – encontra outras regiões, a câmera quase sempre está a procurar, e assim mantem-se em movimento, como se estivesse correndo atrás de uma certeza, pautada num enquadramento, sobre aquilo que se acha – e se deseja – estar filmando. Muitas vezes perde-se, delira, se deixa apontar em múltiplas direções, mas, contudo, busca. Ela, a imagem, quer filmar algo, o que? É passível de ser apresentado ao leitor? Deixemos que veja o vídeo.<sup>25</sup>

As conversas a partir das imagens potencializaram o exercício de lidar com as sensações pelo espaço (intensidades) – assim como Manoel de Barros na fotografia escrita. Percebemos o bairro em duas situações distintas: de olhos fechados, a caminhar confiando em um braço que serve de suporte, a cada passo o momento de decidir onde, o que filmar. É possível produzir imagens quando “não” se vê? Atentos a todo tipo de ruídos, texturas, relevo, temperaturas, enxergamos *um* bairro. No momento seguinte, outro bairro agenciado nas imagens realizadas durante o percurso, outras sensações, imagens que vibram, formas instáveis, enquadramentos imprecisos, ângulos pouco experimentados, a câmera é guiada pela sensação do cegar, emergem daí elementos do espaço:

Achei legal ver os fios, mas eu queria filmar o avião (...). Eu escutava uma latinha, procurava por ela, não sabia se conseguia filmar (...). Apertei o zoom de propósito, queria passar a sensação que não enxergava. (Trechos de falas dos jovens retirados do diário do pesquisador em: 07/03/2013).

---

<sup>25</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=w-t52G3DD1o> acessado 12/10/2013.

O segundo vídeo, *Corpoética*, veio de um encontro muito feliz com a pesquisadora/performer Juliana Bom tempo<sup>26</sup>. A oficina movia-se para os últimos encontros, mas, ainda podíamos experimentar mais. Surgiu-nos então a intuição de explorar a relação corpo/poesia/câmera. O que pode um corpo com uma câmera? Apostamos em estímulos corporais em que os jovens fossem colocados em situações inéditas, para que pudessem criar imagens a partir de trechos das poesias de Manoel de Barros escritos em pedaços de papéis. Buscávamos novas conexões entre corpo e câmera, extensões entre o humano e a câmera, entre linguagem corporal e linguagem do vídeo, outras maneiras de filmar, outros modos de compor o quadro filmado, estimulando nossos corpos através de jogos com sons, texturas e cheiros.

Reservamos uma sala no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp e combinamos dois encontros. Neles, estaríamos à disposição das vivências propostas pela pesquisadora. No último encontro os jovens receberam trechos da poesia e, depois de sensibilizados, foram provocados a criar a partir das palavras e gestos corporais que pudessem exprimi-las na relação com *um* espaço. O vídeo<sup>27</sup> mostra tanto os exercícios de sensibilização em que éramos colocados, como algumas das criações dos jovens. Nos deteremos a tratar apenas de um dos planos sequências produzidos, e, a partir dele, pensar como o conteúdo da imagem sugere os atravessamentos da poesia compondo com o pensamento espacial.

Dois participantes realizam suas ações, a câmera está no chão (contra *plongée*). Um rio imaginário emerge na cena, talvez pela composição dos braços que realizam uma espécie de nado<sup>28</sup>, também pelo próprio movimento das nuvens que, ao fundo, sugerem movimento e um azul claro infinito; as palavras do poeta correm pela tela e trazem a palavra rio atualizando-o na imagem, fazendo conexão com toda a cena, se abrindo como um espaço-rio intensivo entre poesia e imagem. “O menino foi andando na beira do rio e achou uma voz sem boca” (BARROS, 2010, p. 466). A extensão do gramado da Faculdade de Educação é arrastada para cima, dado o ângulo elegido, e o espectador é lançado para ver/sentir um céu/rio na cena. A relação poesia/corpo deriva outra extremidade no vídeo, o vídeo passa a atuar na composição

---

<sup>26</sup>Doutoranda do Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO da Faculdade de Educação da Unicamp, pesquisadora da relação direta entre a performance e o risco do processo criativo como mobilizador de novas conexões com o mundo.

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=1-3v2bWfBQI> acessado em 14/11/2013.

<sup>28</sup> A sensação de nado vem, também, pela escolha do ângulo de filmagem que impõe uma relação específica entre o plano em que oscilam os braços e o plano de fundo..

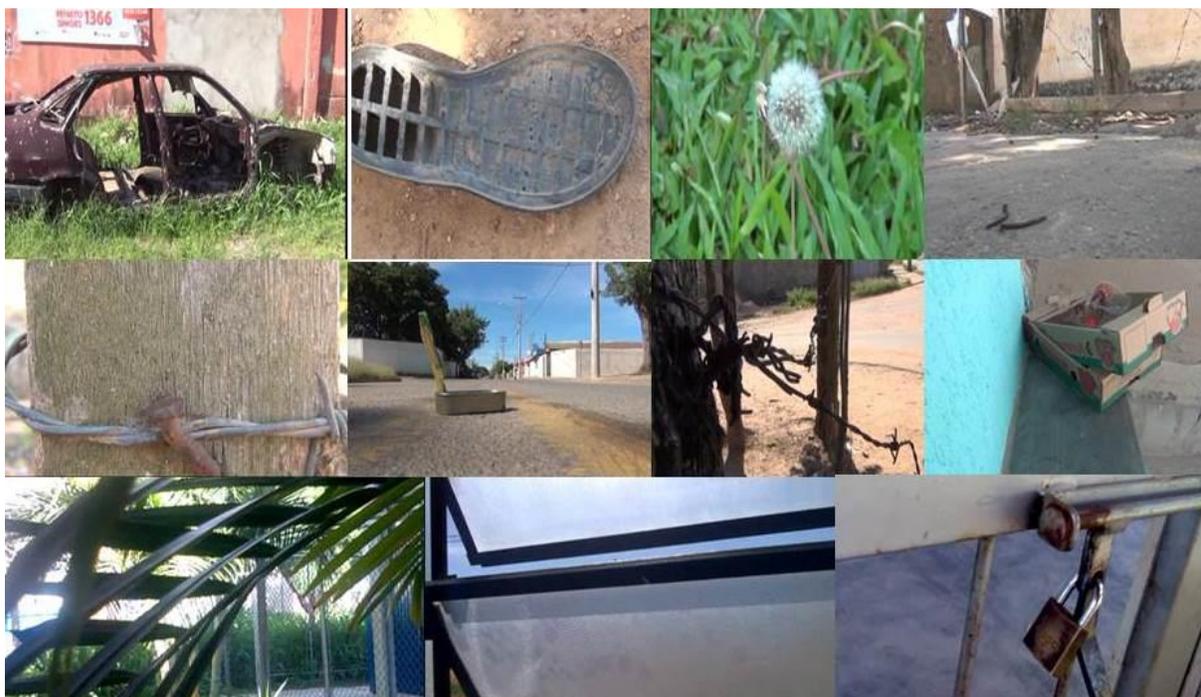
espaço/corpo/poesia que se cria. O pesquisador (i)emerge no/do processo criativo com a câmera, ele se dispõe a compor com a cena realizando escritas-imagens. Ele, assim como a câmera, também atravessa e é atravessado pelas forças de negociação do lugar.

## TRANSFAZENDO (em) IMAGENS

*“Transfazer é recriar a natureza a partir do sentido inventado pela poesia.*

*Transfazer é desterritorializar.”*

(SOUZA, 2010, p. 43).



Até o presente momento a escrita do trabalho vem percorrendo por entre os caminhos que configuram pensamentos em torno de um combate mais contundente acerca de uma “educação menor”, - entendida como um *plano de experimentação* - uma oficina com jovens

moradores de um bairro da cidade de Campinas-SP, onde buscamos contaminações criativas em imagens/poesias/espços para pensarmos nas fronteiras de processos educativos outras aprendizagens possíveis.

Avançemos, pois, em direção a outros combates – pelo espaço, pelo vídeo -, conversando, agora, com as imagens produzidas, e com os pensamentos espaciais que delas emergem. Nossa tentativa será pela busca de tocar os rastros de singularidade que talvez os jovens tenham impresso nas experimentações que fizeram em vídeos. Desejamos observar nas obras produzidas onde houve desvios e capturas em relação a uma educação do olhar e do pensamento espacial. Dito em forma de questão: o que, nas imagens produzidas, pode ser tomado como elemento(s) alargador(es) da linguagem para outros modos de ver/produzir? O que se cria nas extremidades do vídeo? Quando houve a possibilidade de rasura/desvio/linha de fuga, de um modo já estabelecido de filmar, quais pensamentos espaciais puderam ser tensionados, criados? Em que medida estes pensamentos intuem, ou não, uma leitura do bairro? Quais singularidades espaciais ganharam existência nestes encontros entre aqueles jovens, vídeo e Jardim Campo Belo II?

Os primeiros exercícios audiovisuais <sup>29</sup> realizados com os jovens apontam para um modo de filmar em que a imagem funciona como representação de algo externo a ela mesma. Quando solicitava que produzissem vídeos que expressassem alguma condição espacial, quase sempre retornavam com imagens que tentavam reproduzir aquilo que seus olhos educados enxergavam. São constantes alguns clichês: objetos enquadrados que servem de informação, nitidez da imagem que quer comunicar algo, câmera parada, planos fechados, ângulo na altura dos olhos, etc. O vídeo funciona como intercessor de uma realidade tomada pela imagem. Nelas, o espaço é pensado, sobretudo, na relação com elementos que expressam natureza: flores, plantas, insetos, etc. Um pensamento espacial que se configura pouco dinâmico, dado de um modo de filmar com a câmera parada, do objeto enquadrado, da escolha sedentarizada dos elementos, habitualmente instalado na visualidade dos jovens. Olhar educado a conectar espaço a natureza, a pensar a imagem como substituição de algo que se coloca diante dela. Índice de uma cultura visual massificada (gestada nas mídias e na escola), que direciona o olhar a uma relação com o

---

<sup>29</sup><http://www.youtube.com/watch?v=nv1N9U7VXek&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzzELP2FDyPZJQhPw> Acessado em: 04/08/2013.

vídeo/imagem tanto quanto o espaço. Estas imagens dão pistas para que o pesquisador penetre no modo de ver/produzir dos jovens.

Enquanto educação do olhar abordamos anteriormente algumas considerações de Almeida (1999) e de Miranda (2001). Estes autores nos mostraram como o cinema – ao menos um cinema consagrado pelo mercado - dá existência a um modo de ver e produzir sentidos que arregimentam uma cultura visual – em torno de uma evolução da ciência perspectiva renascentista. Almeida (1999) enfatiza este processo como uma arte da memória, ou seja, através de *imagens agentes* sedimentadas em *locais guardiães* da memória “o espectador será conduzido por elas a seu mundo interior, povoarão seus conflitos, darão conselhos, darão pavor, darão conforto, indicarão o caminho.” (ALMEIDA, 1999, p.56). Entendemos que as primeiras imagens realizadas na oficina evidenciam este processo com maior força, como algo que se dá num “modo realista”<sup>30</sup> de lidar com as imagens consagrado pelos produtos imagéticos de massa que cercam a juventude.

O que há de instigante na obra destes autores é apontar que estes acontecimentos são margeados por uma cultura visual ratificada, “parte de um projeto de educação visual mais amplo, que pode nos remeter à Perspectiva renascentista e ao ‘olhar’ cartesiano” (MIRANDA, 2001, p. 31). Há neste processo uma educação do olhar que nos interessa na medida em que apostamos em deslizamentos de um já arraigado modo de ver/produzir/pensar com/as imagens.

Em relação ao espaço, como também já citamos, viemos percorrendo entre os escritos de Doreen Massey (2009) as teorias que problematizam o estático, o inerte, o fixo, como qualidades de um pensamento espacial único e exclusivamente extensivo. Assumimos a proposição da autora de que o espaço se efetiva, sobretudo, nas conexões, nos (des)encontros, como “sendo constituído através de interações, desde a imensidão global até o intimamente pequeno.” (ibid. p.29). Sua obra nos ajuda a investir em um pensamento da diferença, onde a definição é forçada a ceder ao múltiplo, trazendo para o palco de nossas pesquisas a pluralidade

---

<sup>30</sup>O cinema, novidade no final do século XIX e consagrado a partir da segunda década do século XX, é apontado por Bazin (2008) como uma evolução da técnica fotográfica. Através dele, o realismo acentua-se pela possibilidade de imprimir à imagem aquilo que faltava à fotografia e a pintura, o movimento (BAZIN, 2008). O fato é que o desenvolvimento da ciência renascentista, o alcance de sua expressão limite pela arte barroca, o aperfeiçoamento tecnológico garantido pela fotografia – em relação a uma “imitação” do olho humano – e o desenvolvimento do cinema com base na imagem em movimento, são acontecimentos que participam do pensamento humano e dão condições à produção e a visualidade das imagens na contemporaneidade.

dos sentidos que pautam o espaço contemporâneo, “como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade.” (ibid. p.29). Assim, reconhecemos o espaço como continuamente em construção, “ele está sempre no processo de fazer-se. Jamais está acabado, nunca está fechado. Talvez pudéssemos imaginar o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora [stories-so-far].” (ibid. p.29).

As obras dos autores citados acima tem, portanto, de uma maneira mais ampla, nos movido a esgarçar categorias estabilizadas – bairro, vídeo, educação (limites). Observamos atentos ao que se (des)configura neste processo, e, alguns movimentos de pesquisa junto ao Laboratório de Estudos Audiovisuais (OLHO) tem nos indicado conexões criativas, como nos ensina Oliveira Jr. (2013), ao escrever: “temos apostado que uma das mais potentes aberturas para se pensar o espaço e o espacial em rotas alternativas é aquela amparada em obras visuais ou audiovisuais com grande força poética [...]”(Oliveira Jr. 2013, p.168).

A representação, portanto, vem adentrar a discussão desta pesquisa como procedimento caro ao pensamento. Entendemos que ela atua tanto na regulação de uma cultura visual, em que a imagem opera como capturadora do real – notar, por exemplo, a nomenclatura mais técnica presente na linguagem audiovisual (captura, reprodução) –, quanto na própria dimensão conceitual do espaço – o espaço passível de ser representado, medido, metrificado, inerte. Porém, o que é fundamental para este trabalho é apontar ao leitor que nossa posição não é a de eliminar as forças representativas que atuam no pensamento, antes, o que desejamos é rasura-las, lança-las ao caos, sem que para isso tenhamos que negá-las, mas, antes acumular devires delas mesmas na medida em que estabeleçam novas conexões, tornando possível o que não podia ser até então.

Partiremos agora a imaginar-escrever junto com algumas obras audiovisuais produzidas pelos jovens: “estórias-até-aqui” em vídeo. Desejamos lidar com elas na busca por observar em que medida elas nos dizem de um lugar que só pode se efetivar através da linguagem que o produz. Ou seja, consideramos todos os vídeos a serem apresentados como lugares/vídeos, não só na/pela/atraves da imagem, mas, também, nas práticas sociais agenciadas pelas obras, nas relações com as conexões que as possibilitam (um bairro, juventudes, poesias, oficina). Lugar é aqui entendido por nós como encontro de trajetórias copresentes, marcado pela condição da relação/negociação entre os elementos humanos e inumanos (MASSEY, 2009). O que queremos

trazer ao leitor é que estes lugares/vídeos ora potencializam a variação de um pensamento espacial, ora são capturados por alguma organização do pensamento que o estabiliza. O mesmo se dobra na linguagem, em alguns momentos é nítido que eles experimentam outros contatos com a imagem, em outros apenas reproduzem os clichés incorporados da grande mídia.

Até aqui, nossa aposta na relação entre a linguagem do vídeo e a poesia de Manoel de Barros vem atuando de modo a criar aquilo que Souza (2010) aponta como *estética do deslimite*.

Em uma primeira aproximação, o deslimite pode ser compreendido como um processo ao mesmo tempo estético e existencial, no qual vida e poesia se mostram como duas faces de uma mesma Vida a qual não se pode impor uma forma ou limite. Esta Vida somente se deixa apreender em uma experiência de devir. O devir não é uma forma ou algo de determinado, mas um processo no qual os seres atingem seus deslimites [...] (SOUZA, 2010, p. 48).

A relação entre o *devir* e a poesia de Manoel de Barros, apontada pelo autor, sugere que investiguemos nas imagens quais desterritorializações se processaram, portanto, quais metamorfoses ganharam existência no desafio de tentar fazer a poesia funcionar como vídeo e vice versa. Deslimites produzidos nas extremidades do vídeo provocaram deslimites nas extremidades de um bairro/vídeo inventados pelas singularidades de alguns daqueles vídeos?

O exercício será o de dizer das imagens a partir daquilo que elas me afetam – não poderia deixar de lembrar ao leitor que o olho do pesquisador, ao longo das oficinas, passeou por toda espécie de contaminação. Ou seja, queremos dizer que nos posicionamos frente a estas imagens não com um olhar “limpo” daquilo que já experimentamos, senão que acumulado de “estórias-até-aqui”, e, as percebemos também como acúmulos de imagens porvir - na relação com as atualizações e aberturas que a imagem produz. Importante dizer, também, que nossos comentários não tem a intenção de esgota-las em meio aos sentidos contidos, mas que, aponta-los nos ajuda a pensar outros modos de habitar um bairro com/nas/através das imagens. Quando pudermos pensar com elas algo novo, perceberemos a intensidade de um espaço *liso* que atravessa um espaço *estriado* – ambos não existem separados -, em um pensamento espacial que (re)existe na relação do olhar do pesquisador com tudo aquilo que sobra na imagem, das (im)possibilidades que a fazem variar.

Elegemos para esta conversa uma obra realizada na proposta citada acima: “Desacostumar os olhos”. Este vídeo foi produzido durante a oficina com os jovens no momento

em que começávamos a experimentar com Manoel de Barros outros olhares acerca do bairro. O exercício foi o de sair com a câmera à procura de imagens que fossem atravessadas por alguns trechos poéticos retirados das falas de um personagem do filme *Só dez por cento é mentira* (2008)<sup>31</sup>, os quais havíamos assistido minutos antes. Nos mobilizamos a dar forma à poesia a partir de imagens acerca de um lugar bairro/vídeo/poesia. Há um bom problema diagnosticado nesta experiência: a escolha de Manoel de Barros como intercessor não é fortuita, os desvios que o poeta realiza na língua escrita faz com que as palavras adquiram pouca condição de informação, fazendo com que elas criem uma espécie de estranhamento: o que seria, por exemplo, um “prego que farfalha”? Propor que os jovens busquem, em imagens pelo bairro, pregos que farfalham, é sugerir que inventem uma imagem que dê conta, por exemplo, do verbo farfalhar. A impossibilidade de se compreender de imediato o que filmar é o que estamos chamando de bom problema; bom por que força com que eles inventem coisas que não eram possíveis de existir até aquele momento e mirem a heterogeneidade que configura o espaço em busca de pistas que lhes permitam dar existência visual ao inexistente farfalhar dos pregos, por exemplo.

Depois da realização das imagens, o trabalho do oficinairo-pesquisador foi agrupá-las na edição, acrescentando a parte escrita que as embalou. A edição foi pensada de modo a demonstrar ao espectador como a proposta se desenvolveu, ou seja, tentamos dar a pós-produção o critério de evidência do processo. Sugerir ao espectador que a poesia abra a imagem que virá é um exemplo do modo como os jovens saíram em busca das imagens.

## **Desacostumar os olhos**

---

<sup>31</sup> O filme retrata a vida e obra(s) do poeta. Neste trecho o personagem Paulo é um sujeito que vive de consertar coisas. Em meio a um acúmulo de objetos inúteis, espalhados pelo espaço da casa, ele busca dar forma às poesias de Manoel de Barros através de suas esculturas delirantes. Durante toda a cena o personagem mostra ao espectador diferentes objetos, criados por ele, em relação as frases do poeta, surgem na tela: “fivela de prender silêncio”, “prego que farfalha”, “abridor de amanhecer”, “esticador de horizonte”, “aparelho de ser inútil”.

“As coisas não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis: elas desejam serem olhadas de azul” (Barros, 2010, p. 302), nos ensina o poeta. O início do vídeo<sup>32</sup> é apresentado por um dos jovens que explica aoicineiro a dificuldade de se filmar o inútil. Seguindo as palavras do menino: “É difícil filmar o inútil porque tudo que você olhar pode ter uma utilidade”. O impossível reside como força criadora neste vídeo, ela atua quando os jovens se aplicam a representar - dado de uma educação visual que vincula o fazer a um modo de filmar – através das imagens as poesias que chamaram suas atenções. É assim com Kafka quando se vê impossibilitado de escrever em alemão, e, portanto, é forçado a produzir uma literatura menor (1977), uma escrita que escapa e que atua na saúde de si, língua estrangeira dentro dela própria, capaz de escapar dela mesma e de atuar onde até então não alcançava. O poeta por nós escolhido age exatamente em um modo de tratar a palavra que a torna impossível de fixar uma significação única, fazendo com que ela varie em si mesma, abrindo-a a infinitas possibilidades de conexões. Há na própria palavra uma força de desarticulação de sentido, algo que diminui a possibilidade de informação, comunicação, fazendo com que a palavra assuma uma *empoética* (SOUZA, 2010), e é disso que desejamos nos contaminar. Que as imagens possam desarticular-se também de suas condições habituais de informação, comunicação, explicação, opinião.

A poética de Manoel de Barros é, conforme dissemos, uma *Empoética*. Empoemar as palavras é subverter os clichês e as representações que as fazem ‘acostumadas’. Esta *empoética* não possui regra de fabricação, a não ser o retirar das coisas as suas próprias regras: errar o idioma, fazer agramática. (SOUZA, 2010, p. 122).

O que se tem, portanto, é uma interferência criativa entre as linguagens – escrita/videográfica – que abre o(s) sentido(s) já dado(s), forçando tanto o vídeo como o bairro a deslizarem de si mesmos, alcançando nas imagens outros possíveis modos de existir. Mas, também, capturas em escolhas menos inventivas, imagens que ao invés de tornar novo um pensamento acabam afirmando aquilo que já estava em seu lugar.

Os produtos desse exercício tem força de diferenciação – na produção de possíveis – na medida mesma que o desejo de representar se via diante de múltiplas (im)possibilidades de fazer-lo, fazendo fugir a representação de seu lugar de unidade – assim como de captura – mantendo os pensamentos no mesmo lugar onde já estavam. O fato é que, em alguns momentos, as imagens se abriam a outros devires, sendo arrastadas para as proximidades da deriva, naquela

---

<sup>32</sup>Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=wo\\_NiKztDfw&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzzELP2FDyPZJQhPw](http://www.youtube.com/watch?v=wo_NiKztDfw&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzzELP2FDyPZJQhPw) acessado em 16/07/2013.

zona indiscernível onde não sabemos exatamente o que elas estão a nos dizer. As inutilidades, nestes casos, funcionaram para nós como força criadora.

## **Coisa de ser inútil**

A imagem que inicia a sequência dos exercícios é a de um carro “velho” e “abandonado”, que ganhou de seu produtor o título de “coisa de ser inútil 1”. Observamos o enquadramento habitual (o carro centralizado) como uma forma de mostrar ao espectador o objeto. Nele, o índice de representação é dado pelas qualidades de degradação do carro, algo que aproximaria o título à imagem de inutilidade do objeto filmado, o carro. Porém o que se vê comporta outras conexões. Por exemplo, a placa de propaganda política que aparece no segundo plano, parcialmente enquadrada, suficiente para conseguirmos identificar um nome e um número, que provavelmente seja o de algum candidato político. A conexão entre os elementos carro e placa política deixam vaziar a sensação de descaso do poder público para com o bairro. Nesta conexão, o título – antes colado ao objeto carro - transborda o enquadramento, arremessando o olhar do espectador para pensar *um* espaço político agenciado pela/na imagem que se desloca do carro e deriva pelo mato, placa, terra batida e extrapola o quadro para o entorno espacial extensivo de mais mato e ruas de terra esburacada pela chuva e... A “coisa de ser inútil” conecta-se com esses e outros elementos: candidato inútil; política inútil; descaso público; política habitacional. A imagem conecta uma temática cara ao bairro - a relação entre os representantes da população e suas práticas políticas acerca das demandas daquele lugar -, de certa forma até habitual nas falas dos líderes locais, divulgada pela mídia de massa, reafirmada em um olhar clichê do espaço da periferia das grandes cidades brasileiras. Porém, o modo de produção de sentido nesta imagem é que sugere alguma novidade. Ao deslocar o foco de mirada do centro para a periferia da imagem, torna-se possível um novo conjunto de imagens e sentidos em meio a conexões que variam acerca dos elementos visuais presentes e ausentes. Até que esta imagem se processe, os fluxos de sentido estão parcialmente soltos, e podem ou não atualizar um questionamento político acerca do bairro. Em nossa leitura, porém, atualizou-se desta maneira. Poderiam ser outras se seguíssemos, por exemplo, as pistas dada pelo interlocutor no início do vídeo: então pensaríamos por entre os esconderijos, que fazem de um carro velho algo de tão

animado que assume para si a condição de mundo, um “castelo animado”<sup>33</sup> de arquitetura mutante, assim como um bairro que transfigura-se em meio ao fluxo de pessoas que ali chegam e dali se vão.

Assumimos esta imagem como expressão de um pensamento que se processou na multiconexão daquilo que já é um clichê – a imagem como expressão política dos problemas da periferia – e daquilo que o extrapola, ao inaugurar um jeito de trazer uma questão cara ao bairro, porém, escapando dos modos habituais de se fazê-lo, também da relação/conexão que ela cria com o olhar do pesquisador – olhar vinculado aos trajetos vividos na pesquisa, naquele lugar, pelas outras imagens que compõem a pesquisa. Observar esta imagem é como viajar por entre os trajetos visuais que dela emergem, no visível e no invisível, proposições/configurações espaciais que escapam do enquadramento para alcançar, em/no vídeo, outras composições.

### **Prego(s) que Farfalha(m)**

O que pode o verbo farfalhar? Primeiro movimento: buscar em um dicionário online os significados da palavra para apresentar ao leitor; segundo movimento: desistir desta tarefa e contentar-se com a imagem. Nela o movimento dado pelo zoom da câmera associado ao verbo farfalhar funcionaram como intercessores para a escrita a seguir.

Dois pregos tortos, ao fundo um muro laranja desbotado e uma espécie de cerca que divide os planos. Interessante notar que ela parece inútil, enquanto cercamento, pois já está bem destruída. O arame que um dia serviu para delimitar um território, agora já retorcido e enferrujado, parece estar ali servindo de linha entre troncos de árvores. A cerca velha como fronteira para os planos na imagem. Os pregos no chão sugerem terem vindos de lá, da cerca, como se tivessem escapado da trama metálica que um dia os envolveu, e agora, livres, dispersos, esperam pela possibilidade de farfalharem. Será isso mesmo? Ou os pregos escaparam da cerca para farfalharem? Ao eleger o movimento de câmera na composição da cena - um ir e vir de

---

<sup>33</sup> Em menção ao filme de Hayao Miyazaki “O Castelo Animado” (2004).

aproximação/distanciamento, um desfocamento - o produtor permite que fabulemos, na conexão com a poesia, outras existências para os pregos.

A tentativa amadora do cinegrafista em dar zoom nos pregos cria duas situações: a primeira faz fugir do quadro cerca e pregos; a segunda desfoca completamente a imagem, e, dado que uma vem em virtude da outra, tem-se aí uma proposta de fazer com que o verbo funcione como deslocador do visível – ao disparar o zoom – para um outro visível, no pouco visível – a imagem desfocada. Quando ele percebe o que fez, procura recuar o zoom e tornar novamente visível a imagem dos pregos, mas, seu ato já, digamos, farfalhou a imagem. Outro bloco de devir, agenciado no/pelo/através do vídeo, vem formar uma nova aliança com o real.

O que tem de curioso – e potente – nesta imagem frente às demais? O movimento do zoom experimentado pelo cinegrafista, e a relação foco desfoco parece ser uma boa resposta. Nenhuma outra imagem experimenta estes recursos de forma mais contundente. Mas neste caso, mais interessante ainda, é o fato desse movimento estar associado ao verbo advindo da poesia. Deslocamento do uso verbal – dando a palavra outras qualidades -, e do recurso da câmera – permitindo que o zoom estabeleça outra relação de sentidos que não a usualmente utilizada pelo cinema-vídeo com a finalidade de mostrar detalhes visíveis, mas, sim em algo que, ao escapar do visível, fora lançado na fração de um segundo a existir (aberto) no desfocamento: uma sensação (de farfalhar). O que vem daí?

Assumimos que o desfocar da imagem é uma experimentação interessante para criar desvios nas imagens. Ali, onde os contornos não são claros nem as formas perceptíveis, há imagens, sua força é a de turvar o nítido, produzindo a variação dos sentidos que seriam dados de maneira mais estável pelo visível que permitisse a rápida e inequívoca identificação dos objetos em quadro. O que podemos extrair desta imagem que nos permite uma conversa com o espaço através do vídeo é pensa-lo em sua dimensão visível e invisível, ou melhor, um espaço que acontece na interface entre aquilo que se pode observar no visível (identificável no extensivo) da imagem e aquilo que justamente dele escapa, um lugar (intensivo) que aflora do farfalhar da/na imagem que, por sua vez, provoca desvios no identificado-extensivo ao inserir outras possibilidades de sentido na imagem e seus elementos.

A qualidade poética do desobjeto “prego que farfalha”, criado por Manoel de Barros, entra em tensão com a busca representacional de quem filma pregos. O farfalhar é um verbo que não se conecta com prego em um primeiro momento, marcado pela gramática e significados já estabelecidos. É nessa impossibilidade que se provocam experimentações na linguagem do vídeo, de modo a buscar algum jeito de representa-lo, mas este continua a escapar, deixando uma marca de sua tentativa (o movimento de câmera, a produção do desfoque). A impossibilidade da representação forçaria o vídeo à condição de expressão? Ao buscar criar um vídeo de algo irrepresentável para onde se força a linguagem? Força-se a experimenta-la em outras potencialidades para além da representacional? A cada nova experimentação os pregos que farfalharam vão multiplicando possibilidades, justamente porque não são apreendidos numa forma representacional que já estriaria ali. A impossibilidade de colar um sentido às palavras do poeta foi identificada por nós como potência de variação nos modos de ver/produzir imagens para pensar/sentir os espaços, algo que aos poucos foi configurando um estilo/aposta em nossas produções por acreditar que há nesta relação algumas conexões pertinentes para esta pesquisa.

Entre um espaço que se estabiliza em uma imagem do pensamento, e aquele que se multiplica em outras versões e desvios, há linhas de fuga que gestam variações daquilo que se atualiza, esgarçando-o em outros possíveis sentidos. Algo que acontece quando pensamos: e se experimentássemos de outra maneira, ao se imaginar que a câmera pudesse trabalhar em outro sentido, com outros filtros, outra luz, outros pregos, outros verbos. Enquanto algo está em fuga ele é capaz de produzir conexões outras em sua deriva, é aí que há maior possibilidade de variação de sentido. A escrita que por ora (des)conforma alguns sentidos ao leitor é também parte desta experimentação, e continuará a ser para além destas linhas, também nos escritos que não se realizaram, mas, que de alguma forma – invisíveis – permanecem diluídos por *entre* o texto.

## Acumulador de sonhos

Nessa imagem a poesia permitiu que o produtor escapasse inclusive de se vincular às palavras do poeta, foi preciso singularizar também o verbo em desdobras da palavra. O produtor criou sua própria poesia que embalou a vontade de filmar: *Acumulador de sonhos*.

O *plongée* produz o foco sobre o objeto – duas caixas de papelão acavaladas posicionando o espectador acima da cena. A sensação que se cria é a de segredo, a vista de cima sugere que olhemos para dentro, como um convite a descobrirmos o que as caixas guardam. O que diz o acumulador de sonhos? O objeto está enquadrado e a câmera está parada, nada mais óbvio para uma imagem que quer mostrar algo. Mas o detalhe, perceba, é a posição de mergulho oblíquo que esconde o que poderia haver no interior das caixas. O que estaria sendo mostrado, portanto, é o que não é para ser visto?

Para esta imagem – em que sonho se liga a segredo – perguntas cabem mais do que respostas, e nelas, aquilo que, de maneira frágil, nos permite alguns percursos pelo bairro ganha força na própria inconsistência. Talvez seja esta a força mais contundente nesta imagem, ao colocar para nós quando miramos os jovens – uma juventude em devir, símbolo de uma metamorfose – uma boa questão: quais condições nós temos de enxergar do alto, por querer desvelar os sonhos dos jovens? Nós educadores, oficinairos, professores, estamos quase sempre em um lugar de superioridade sobre aqueles que assumem o papel de “alunos”. Do alto acreditamos sermos capazes de enxergar mais sobre aquilo e aqueles que estão em torno de nós. A imagem parece querer nos desafiar – quando não nos revela -, a nós e a educação – educação dos saberes hierárquicos em que o professor habitualmente é aquele que está acima de seus alunos. Afinal quem somos nós para querermos – ao pensarmos políticas públicas e(m) ações educativas diversas – lidar com os sonhos dos jovens? Essas são questões que dizem respeito as múltiplas trajetórias que convergem para pensar o bairro, só que neste caso elas emergem da imagem, e ela que dá existência a um fluxo de pensamentos acerca da Vida por ali.

Interessante notar como a força de variação das conexões está assentada na relação da palavra (poesia de Manoel de Barros) com a imagem. Ela é o principal intercessor para que se produza a imagem e dela os pensamentos/escritos que chegam ao leitor. A poesia criou uma

filmagem para que acontecesse um pensamento acerca de uma questão: os sonhos de uma juventude como elemento na composição do lugar. O fato de os sonhos não serem informados – via imagem –, mas estarem por ali via poesia, produz linhas de fuga que nos convocam a inventá-los. Este desafio é inerente ao contexto desta pesquisa na relação de uma juventude com seu lugar de moradia. Por que os sonhos estão acumulados? O bairro é uma caixa onde os sonhos, enquanto esperam, vão se acumulando na expectativa de realizar-se? Sonhos acumulados na imagem que convocam o espectador a imaginar como se dá a negociação de um bairro com suas juventudes.

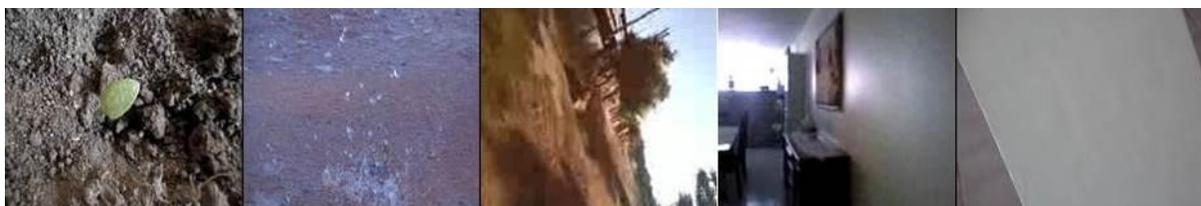
Outras imagens nos chegam como reafirmação de algo que, incrustado na educação visual massiva, não variou muito de seu lugar. Por exemplo, o “abridor de amanhecer”, onde a cinegrafista enquadra uma janela e com a mão abre-a para que o espectador veja a luz do dia. O abridor de amanhecer, neste caso, não produz nenhuma variação em imagem, apenas cola o verbo abrir naquilo que se abre (uma janela), e o verbo amanhecer à luz do dia. Neste caso a palavra/poesia tem mais força que a imagem. A expressão abridor de amanhecer surge como uma certa disjunção entre o abrir e o amanhecer, a começar por serem duas palavras querendo incidir uma sobre a outra, o objeto-sujeito abridor transmuta-se também em verbo. O que a imagem fez foi sedentarizar a palavra. Identificamos pela imagem o abridor e o amanhecer por que ela se propõe a representar, tomando a imagem como capturadora de algo e dando para o espectador sua cópia.

No entanto, também podemos pensar esse pequeno vídeo como um tensionamento e uma força de variação da expressão poética, pois o abridor nele seria quem ou o que? Seria quem, fora do quadro filmado, acionou a alavanca do basculante? Mas também seria o próprio basculante que, ao abrir-se, abriu aos olhos a luz solar e o céu? E seria ainda uma reafirmação da natureza natural do amanhecer ao incidir sobre esse verbo a necessidade de ter a luz solar, aquela que abre os amanheceres para o dia? E mais...

## Desexplicar: outras imagens

*“Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundo expressos).”*

(DELEUZE, 2003, p. 40).



A oficina aos poucos apontava para um término, tínhamos que interromper em um momento e não estávamos certos quando seria. Ao mesmo tempo em que sentia que bons encontros se criavam – algo que me tornava resistente ao fim da oficina -, havia também outras apostas - na escrita sobre o material produzido, por exemplo.

Propus aos jovens então que utilizassem as experiências vividas, os frágeis desvios produzidos na linguagem, para que produzissem os vídeos finais. As imagens selecionadas a seguir<sup>34</sup> são as desse momento final da oficina. As cinco imagens em vídeo que conversaremos a partir de agora foram agrupadas, e, acrescentado a elas os títulos indicados pelos seus produtores. O disparador foi que eles criassem em vídeo aquilo que era mais importante da relação deles com o bairro, que eles buscassem fazer com que o vídeo expressasse o que de mais significativo havia naquele lugar, da experiência singular de cada um deles.

---

<sup>34</sup>Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=c5dxSkXtBk4&feature=youtu.be> acessado em 19/12/2013.

Fundamental escrever ao leitor que a conversa com estas imagens é potencializada, sobretudo, pela fala de seus produtores acerca do conjunto de ideias que os mobilizaram – momento experimentado com eles depois de assistidos os vídeos, quando pudemos observar/escutar as palavras deles sobre o que motivou as criações. Traremos estas falas na relação com as imagens ao longo da escrita. Nosso objetivo não será explica-las, mas sim nos aproximar das expressões presentes nas imagens apostando que ali há pistas para pensamentos acerca de um bairro, que permitam habitá-lo de outras maneiras a partir das miradas singulares de cada um.

A contaminação entre a poesia e a linguagem do vídeo funcionou para nós como força criativa em torno da vazão de intensidades. Esta relação tem apontado algumas inventividades, de uma juventude na relação com seu lugar de moradia, mas, sobretudo, na relação com a linguagem do vídeo. Por exemplo, o desafio de filmar um poema que não se dispõe a um único entendimento nos permitiu alguns frágeis desvios dos modos costumeiros de fazer vídeo – algo que pudemos observar no capítulo anterior. Agora nos dedicaremos ao encontro com um segundo conjunto de imagens.

O esforço de criar pontes com aquilo que delas possam nos vir como boas conversas não é fácil. Procuramos encontrar um meio de olhar/sentir que nos permita contato com os rastros dos produtores, com o que, enquanto forças criadoras, os mobilizaram em torno das imagens criadas. Para isso, buscamos em *Proust e os Signos* (DELEUZE, 2003) uma estratégia de relação com os vídeos, que nos permitam encontros com essas sobras, com essas pistas que indicam percursos, que nos levem pra dentro do labirinto imagético.

Quando olha para a obra *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 1981), Deleuze (2003) está preocupado com os signos que dela afloram. São neles que há toda a complexidade de sentidos da literatura proustiana. O conjunto de signos está a nos afetar, e, são eles os objetos dos encontros com a obra. Quando assistimos a um vídeo, lemos um livro ou nos deparamos com uma tela, estamos em relação a um conjunto de signos que atravessam nossos sentidos. Deleuze (2003) explica que:

A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias (...) mas a pluralidade dos mundos consiste no fato de que estes signos não são do mesmo tipo, não aparecem da mesma maneira, não podem ser

decifrados do mesmo modo, não mantêm com o seu sentido uma relação idêntica. (DELEUZE, 2003, p. 5).

Há na obra de Proust (1981) aquilo que Deleuze (2003) irá chamar de “diferentes mundos” (DELEUZE, 2003, p. 4.), e são estes que devemos considerar para decifrar os signos que ali ganham existência. Signos mundanos, signos do amor, signos estratégicos, signos médicos, signos diplomáticos, etc. Os signos constituem a matéria deste ou daquele mundo, é através deles que nos encontramos com a Vida. O carpinteiro é sensível aos signos da madeira, o nadador aos signos da água, o escalador aos signos da queda, o surfista aos signos da onda.

Consideraremos as obras em vídeo a seguir também como atravessadas por múltiplos mundos, e delas tentaremos extrair os signos que estão a nos dizer de um bairro em imagens. Nossa aposta é que elas possam não só nos comunicar, mas, sobretudo, exigir que inventemos algum pensamento espacial acerca daquele lugar.

## **Esperança**

A sequência de vídeos produzidos no final da oficina foi agrupada na trilha de edição, acrescentando somente os títulos que os participantes atribuíram às imagens.

No primeiro desses vídeos a câmera enquadra um vaso de cima para baixo; na cena, é possível notarmos terra seca que preenche o quadro, e, apenas uma pequena mudinha verde no centro. A aproximação da câmera em direção a ela, como se quisesse evidenciá-la, vai ao encontro do título que embala o vídeo, *Esperança*. A representação do bairro como um grande deserto, sem vida, faz conexão com o signo da falta, reforçado, sobretudo, pelo enaltecimento da pequena muda como metáfora da esperança - o verde representando a vida, centralizado, envolvido por um grande deserto, uniforme, hegemônico em sua extensividade árida. O ângulo de cima para baixo amplifica os limites do vaso/deserto em relação ao pequeno brotinho, sozinho, ainda que ele seja o elemento de destaque na imagem, devido sobretudo à centralidade e à diferença de cor em relação ao seu entorno. O vídeo quer comunicar uma mensagem, ele quer que o espectador entenda algo, ele deseja que olhemos para o bairro como um lugar onde, apesar de todo o deserto, ainda há uma esperança.

Clichê da falta, clichê da esperança, marcas de uma imagem do pensamento que estria e captura o espaço do bairro, efetivando-o como modelo subdesenvolvido. Como nos diz P, produtora do vídeo:

Eu queria transmitir a ideia de que tem vida aqui dentro, que, apesar de tudo, tem uma vida brotando, pequena. A plantinha é como as pessoas, ela traz esperança de melhora para o bairro. (Trecho retirado do diário do pesquisador em: 26/09/2013).

É pelo signo da aridez-falta que se cria a semelhança com aquilo que Deleuze (2003) irá chamar de *mundaneidade*. Os signos mundanos são aqueles que comunicam algo, onde o sentido remete diretamente ao objeto que o emite. Ele surge como substituto de uma ação ou pensamento. “o signo mundano não remete a alguma coisa; ele a substitui, pretende valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente.” (DELEUZE, 2003, p. 6). O que o vídeo *Esperança* faz é substituir a extensividade árida do bairro pela terra seca do vaso, conectando a esperança de superar a falta pela imagem do brotinho (nascimento). Ao olharmos para a imagem – esta proposição inclui o título dela – fica claro a mensagem: a vida como resistência (oposição) ao árido que representaria a morte. O vídeo não inaugura nada de novo ao pensamento espacial daquele lugar, ao contrário, afirma o que já se tem dito a exaustão: um bairro pobre, de periferia, com ruas de terra e poucas árvores, onde há inúmeros problemas e carências.

Em um texto intitulado *A imagem clichê*, Ferraz (2011) nos avisa que é preciso criar uma superfície expressiva avessa aos clichês, ou seja, em outra direção que não aquela já estabilizada, confortada, sabida, entendida. É preciso inventar diferentes modos de expressar-se “(...) para fazer passar algo das forças e afetos inominados e selvagens que nos atravessam.” (FERRAZ, 2011, p. 3). É preciso então que inventemos modos de escapar da domesticação do olhar e do fazer, como aposta na invenção de outras relações com o lugar e com a linguagem, pautada pelo encontro com a diferença como condição para um pensar. O vídeo *Esperança* faz exatamente o contrário, ele captura qualquer possibilidade de diferença e a domestica, tanto na relação com a linguagem quanto no pensamento espacial que ela sedentariza. Ferraz (2011) continua: “Caso não façamos cairemos na comunicação [...] a vulgarização passa a falar em lugar da diferença, domesticando-a, barrando sua singularidade em favor da opinião corrente.” (FERRAZ, 2011, p. 3). Opinião corrente do bairro tomado pela referência do deserto como falta. De uma esperança como aquilo que sobrevive em meio à morte, da vida que resiste (como

oposição) às dificuldades de uma minoria “excluída” que está à “margem” dos índices de desenvolvimento sociais, e, mesmo assim, ainda há esperança.

A *superfície* em que apostamos conexões criativas é a relação do vídeo com a poesia, é assim que tentamos deixar que escapem os fluxos selvagens que desacostumam os olhos, que tornam visível aquilo que não era possível ser visto, em uma nova imagem do pensamento que é inédita para quem a experimenta, portanto, que inaugura uma ponta do rizoma que se abre a um conjunto de conexões, que gesta sentidos a partir de outra coisa.

Sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento. Sabe que o problema não é dirigir, nem aplicar metodicamente um pensamento preexistente por natureza e de direito, mas fazer que nasça aquilo que ainda não existe (...). Pensar é criar, não há outra criação, mas criar é, antes de tudo, engendrar “pensar” no pensamento. (DELEUZE, 2009, p. 213.).

Tarefa difícil. É preciso mais do que simplesmente vontade de criar. É preciso “limpar a tela branca” dos clichês que a habitam, como o faz o pintor quando se lança ao pincel e as tintas, como faz o bailarino, atravessado por milhares de hábitos, é preciso desterritorializar também o corpo, é necessário forçar a língua-linguagem, inventando nela outros hábitos. No caso do vídeo, é necessário forçar a gramática audiovisual a funcionar diferente - os ângulos, os vícios, forçar a imagem para outros sentidos para além e aquém da prova, da verdade visual, do documento, da metáfora já estabelecida (como a oposição entre terra seca e broto de planta como signo da esperança). Precisamos fazer buracos na capa da domesticação, fazer rasgos na “bunda da razão” (BARROS, 2008).

O vídeo *Esperança* não ajuda a criar um pensamento novo acerca do bairro, mas é intensamente válido para conversarmos com as capturas, com as prisões que nos vinculam a uma cultura visual e com uma periferia estereotipada pelos meios de comunicação em massa e pelos próprios moradores e instituições locais. Ele é fundamental para diagnosticarmos as “capas” de uma educação do olhar, de uma educação geográfica, que nos acorrenta a existir daquele modo e, portanto, incide para nós como aquilo que queremos fazer deslizar, para existir outro, propor derivas. Para onde? Não sabemos. Se há algum sentido, ele está naquilo que Deleuze e Guattari (2010), quando citam Lawrence, apontam:

Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do

caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cezanne [...]. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 239).

## **Multidão**

A entrada deste próximo vídeo ocorre pela imagem de uma chuva artificial disparada por uma mangueira sobre um chão de terra; o som de fundo é o de crianças brincando. A produtora foi a educadora social Z, participante ativa da oficina. O cuidado dela em acompanhar o jato d'água, e o plano fechado sobre a grande quantidade de gotas que tocam o chão, marcam a ideia central da obra: o rápido povoamento do bairro. Já sabíamos desta questão, ela já havia assinalado isso na entrevista:

Tem muita gente, muita criança, isso me chamou muito atenção, muito, muito, muito... É um bairro muito populoso e tem muita criança, só que não tem nada, tem a escola, o posto, mas não tem nada no entorno, então todo mundo vem pra cá, ai acaba faltando tudo, porque não tem recursos suficientes... Tem recursos, mas falta, porque todos vêm pra cá (...) (Trecho retirado da gravação realizada em: 28/01/2013).

O interessante é notar como ela faz a cena funcionar de modo a expressar tal sensação. Lidar com a água e com o som das crianças ao fundo promove associações múltiplas: há ali a questão infantil, como traço de uma educadora diretamente conectada com a infância e a juventude do lugar; o fato de haver crianças (em som) por perto sugere ao espectador a presença de alguma escola ou creche nas proximidades, uma linha que pode ser puxada para pensar que o lugar de onde está sendo produzida a imagem é uma instituição. A mancha de terra molhada que vai sendo criada no chão forma um mapa – mapa do bairro visto de cima, como se visto de dentro das aeronaves que por ali passam -, mapa em movimento, líquido, que se expande alargando os limites do bairro. Água como vida, que inunda o árido tornando-o habitável, múltiplo de coisas e pessoas. Por fim, a cinegrafista faz um movimento veloz com a câmera, lançando-nos da poça d'água para a terra, para o “deserto”, como se nos mostrasse a direção em que a multidão ocupará naquele lugar, indicando o quanto mais de chuva (de gente) virá ocupar o espaço.

O lugar em vídeo<sup>35</sup> é o da sensação/conexão espacial que se estabelece pela linguagem. Pensemos um bairro no gesto singular de uma educadora que busca criar com a câmera uma *multidão*. Ela o faz de modo a intervir na cena – não só com a câmera, mas também, ao solicitar a alguém que ligue uma mangueira e crie um jato d’água enquanto ela filma. Ela encontrou um jeito de fazer, conectado com aquela que era sua questão naquele lugar. Ainda que sua leitura do bairro seja a do povoamento massivo e, portanto, reafirmadora de um pensamento espacial estabelecido, ela encontrou um jeito singular de fazer um conjunto de elementos (gota, criança, poça, etc.) funcionarem na relação com um problema que a mobiliza. Entendemos que há aí uma força de criação agindo na linguagem, muito mais do que no pensamento espacial, mas, que para nós indica o quanto pode produzir de abertura no modo de estabelecer, em vídeo, uma conversa que não seja somente a de dizer, de informar, traços daquele lugar. O vídeo de Z nos dá elementos para que inventemos, com limites, alguns traços para o bairro.

O signo que emerge da obra é o número. A multiplicidade aqui é *discreta*, ela dá o tom para que pensemos numericamente, pela multidão de corpos que compõe aquele lugar, crianças, sobretudo. O múltiplo que povoa, que se expande, que ocupa o “deserto”, que alarga os limites do bairro e não cessa de fazer-se. Na fala da educadora, o povoamento do bairro é a conexão com o signo da falta, a *multidão* é aquilo que agencia a falta: “Tem recursos, mas falta, porque todos vêm pra cá (...)” (Trecho retirado da gravação realizada em: 28/01/2013). O signo da falta, como marca de um espaço sedentário é parte da obra, mas não tão evidente como no vídeo *Esperança*. Ele nos chega, sobretudo, pela fala da produtora, como pista para que o signo do número seja decifrado como condição para a existência da falta. Por haver uma multidão, falta.

Do ponto de vista da relação da obra com a fala da produtora, esta última, funciona como captura do sentido, nos vinculando a ver o bairro não muito diferente de qualquer povoamento periférico – multidão de pessoas em meio a um cenário que não atende às demandas da população. Mas do ponto de vista da obra, sem a fala, os sentidos estão mais abertos, e pode-se pensar/sentir a multidão por outros caminhos: criança devir gota, como que em um grande salto em direção a terra, de cima para baixo, como se fossem enviadas do céu, escorrendo pelo

---

<sup>35</sup>Desenvolvo melhor esta noção do lugar em vídeo em um texto meu publicado no e-book *Imagens, Geografias e Educação: intenções, dispersões e articulações*. Disponível em: <http://www.ufgd.edu.br/editora/e-books/imagens-geografias-e-educacao-intencoes-dispersoes-e-articulacoes-claudio-benito-ferraz-e-flaviana-g.-nunes-orgs>.

chão, transformando o chão, metamorfoseando-se em poça, juntam-se, aglomeram-se, ocupam o espaço e o (re)inventam pela infância, cria-se um mapa com traços de criança nos gestos de um adulto. É o começo do bairro, quase que como uma nova versão da criação do mundo, como em alguma destas estórias encantadas, o início de tudo, a gênese, um bairro em *deslimites* que nasce de crianças-gotas. Como no caso do poeta ao dizer de sua terra:

No pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites. (...) O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo piquete com olhos de descobrir. (BARROS apud SOUZA, 2010, p. 93).

## Memória

O próximo vídeo, “Memória”, tem cerca de dez segundos e foi produzido por uma das jovens participantes da oficina, aqui nos referimos a ela genericamente pela letra Q. Depois de refletir sobre a questão que embalava o exercício, Q apresentou uma imagem que se referenciava por um movimento da câmera na relação com uma rua do bairro, fazendo com que o vídeo funcione como um corpo que gira, dando a sensação de um personagem que olha a rua como se estivesse de ponta-cabeça. A imagem é granulada, dada pela baixa qualidade de resolução da câmera de um celular. Os elementos presentes na cena são: uma rua de terra, uma árvore ao centro, algumas casas na lateral.

Ao apresentar o vídeo a produtora nos explica:

Eu vivi minha infância nessa rua, brinquei muito naquela árvore, daí eu queria passar a sensação de quando eu vivia ali. Quando era criança eu dava cambalhotas e olhava as coisas de ponta-cabeça, eu quis passar essa sensação com a câmera porque ali tem memórias importantes. Hoje a rua não é mais como antigamente, não tem ali as mesmas pessoas, nem as mesmas brincadeiras, mas com o vídeo eu consigo reviver estas coisas. (Trecho retirado do diário do pesquisador em 26/09/2013).

Que tipo de signo pode fazer conexão com uma memória/sensação de uma rua que se realiza de ponta-cabeça? Deleuze (2003) diferencia os *signos sensíveis* em relação aos *signos mundanos*, sobretudo, pelos primeiros provocarem no espectador um esforço para que a decifração ocorra; os *signos sensíveis* podem ser tomados para além do objeto que os emite. Há algum estranhamento entre o objeto que o emite e os sentidos que se fazem. Eles não funcionam como substituto de alguma coisa a fim de representa-la:

Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto completamente diferente [...] Tudo se passa como se a qualidade envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que agora designa. Nós “desenvolvemos” esta qualidade, esta impressão sensível, como um pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada. (DELEUZE, 2003, p. 10/11).

Estamos na conexão da imagem com a fala da produtora. Neste caso os sentidos se produzem na interferência de uma sobre a outra. A rua na/pela/através da imagem nos surge sob uma forma jamais experimentada corporalmente, cria-se outro modo de habitá-la. A produtora faz a linguagem funcionar de modo que o espaço (intensivo) ganhe forma a partir de uma sensação despertada da memória<sup>36</sup>, fazendo um giro com a câmera (subjéctiva)<sup>37</sup>, propondo que a olhemos, também, de ponta-cabeça. Podemos tomar a “rua invertida” como um *signo sensível* que se materializa em imagem. Esta imagem estaria para a infância de Q assim como a *Madalena* está para Combray em Proust (1981):

E mal reconheci o gosto do pedaço de Madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava o seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro [...] assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá. (PROUST, 1981, p. 47).

De que maneira o vídeo pode sugerir um pensamento espacial outro, por vias que não sejam só a da representação de algo externo a ele? A imagem de Q opera por dois mundos, o da memória e o da imaginação. Ao inaugurar um espaço em vídeo, na relação com a infância, a produtora nos convida a fabular com a imagem um conjunto de relações daquele lugar/vídeo: crianças rolando pelo chão e enxergando o espaço de ponta-cabeça, a árvore como centro das

---

<sup>36</sup>O termo memória aparece muitas vezes nos escritos de Deleuze, é nítida a conexão que o autor faz com Bergson a partir de seus escritos. Não entraremos com profundidade teórica acerca desta teoria, mas gostaríamos de destacar que aqui estamos pensando memória não só como recordação de um passado, mas, sobretudo na relação com uma memória ativa, que atua no presente de modo a modificá-lo. “E quando vem o momento da memória, não é a similitude na reminiscência, mas ao contrário, o dessemelhante na forma pura do tempo que constituiu o imemorial de uma memória transcendente. E é um eu *rachado* por esta forma do tempo que se encontra, enfim, coagido a pensar naquilo que só pode ser pensado, não o Mesmo, mas este ‘ponto aleatório’ transcendente, sempre Outro por natureza, em que todas as essências são envolvidas como diferenciais do pensamento e que só significa a mais alta potência de pensar à força de também designar o impensável (...)” (DELEUZE, 2012, p. 209).

<sup>37</sup>A imagem gerada por essa configuração de câmera e colocação no plano, gera um ponto de vista pessoal, dessa maneira o público sente como se participasse do que ocorre na tela. (Disponível em <http://comlemma.wordpress.com/2011/05/23/camera-subjéctiva-voce-dentro-do-filme/>).

atenções, movimento cronológico de alteração da paisagem por conta do tempo que passou até o momento da realização da imagem – quase que acompanhado pelo tempo de giro da câmera. Há *um* espaço não pronto – sendo produzido -, suspenso entre a imagem, a fala da produtora e a imaginação do espectador, numa região indiscernível onde o pensamento está sendo criado.

Gombrich (1999) ao olhar para a arte buscando estabelecer uma distinção entre aquilo que ela realiza no campo da comunicação e no campo da expressão, nos fornece condições de sugerir que tomemos esta região indiscernível como um ponto de junção *entre* a comunicação e a expressão presentes no vídeo. O que se passa entre a expressão de uma emoção em imagem e a mensagem que ela comunica?

Há na imagem todo um conjunto de códigos que referenciam para nós uma mensagem, os quais nos dão condições de averiguar o que se passa e que funcionam como informação de alguma coisa: identificamos uma rua, sabemos que ela é de terra e logo imaginamos que se trata de um lugar não muito urbano; por ali existem casas, o que nos diz ser um local residencial. Mas, há também um conjunto de relações expressas que não se entregam de imediato a informar: o movimento da câmera que inverte o lugar fazendo com que o espectador veja por outro ângulo e que é parte de uma sensação da produtora da imagem, não propriamente do lugar. Da incidência da fala de Q sobre a imagem, abrindo uma conexão com a memória dela, mas sem que os elementos espaciais estejam totalmente dispostos, solicitando que o espectador também os fabule: O balanço da câmera (na relação com um brincar da infância) e a baixa resolução da imagem (como sensação de uma memória turva, imprecisa).

Importante estarmos atentos às falas dos produtores na relação com as imagens como parte desta *constelação de processos*, os pensamentos aqui escritos só puderam existir por conta destas pistas. As imagens por si só - umas mais, outras menos – tem sentidos muito abertos. Assim como a contaminação entre a poesia escrita e a linguagem do vídeo, estes e as falas dos produtores são elementos em contágio criativo que nos levam a outras variações em nossas miradas e palavras para as imagens. Continuemos por entre os limites da comunicação e da expressão, buscando fazer conexões com os signos presentes nas imagens, para vermos/sentirmos o que delas é possível extrair para pensar outras grafias do espaço, bem como outras potências da linguagem do vídeo.

Antes de entrarmos no próximo vídeo, devemos trazer ao leitor outros processos presentes no bairro, parte da constelação que em alguma medida agia sobre nós, estabelecendo questões para os modos de habita-lo. Muitos de nossos exercícios consistiam em caminhadas em torno do CRAS buscando realizar em imagens aquilo que tocavam nossas experimentações – poesia, espaço, linguagem audiovisual. Em uma dessas caminhadas - as câmeras nas mãos dos jovens disparando em muitas direções - um fato nos levou a desliga-las. A educadora social Z nos sinalizava que estávamos em uma área em que as câmeras não podiam estar filmando, ali era o território do tráfico. Olhares curiosos a nossa volta nos intimidavam. Nossa passagem não foi questionada nem impedida, mas as câmeras estavam desligadas. Forças que nos impediam de ali realizar tomadas nos deixavam silenciosos. Não conversamos sobre este fato, mas ele estava presente em nossas produções, pois havia lugares em que a câmera era uma ameaça e, portanto, deveria ser manipulada com cautela e restrição.

Estes são outros fluxos presentes nas negociações que agenciam/configuram um lugar. É o “estar juntos” que Massey (2009) sinaliza:

Com uma coerência a ser perturbada por forças “externas”, (...) [lugares] precisam de invenção, colocam um desafio. Eles nos envolvem, forçosamente, nas vidas de outros seres humanos e, em nossas relações com não humanos, indagam como responderemos ao nosso encontro temporário com essas rochas, pedras, árvores particulares [câmeras, ruas, permissões, imagens]. (MASSEY, 2009, p.204.).

O espaço como uma multiplicidade de negociações em movimento, a produção de imagens como mais um processo nesta constelação que cria/configura um bairro.

## **A rua**

No próximo vídeo, intitulado *A rua*, podemos perceber dois processos marcados que se interferem na produção de sentido. O primeiro deles é o da câmera subjetiva – procedimento que coloca o espectador dentro da cena como se visse pelos olhos de um personagem -; o segundo é a relação mais conceitual com a noção de *devir*.

O procedimento que insere o olhar do espectador de modo ativo na cena – participando do ato – é explorado pelo produtor. O vídeo tem cerca de nove segundos e foi

gravado pela câmera de um celular. A imagem é a de uma câmera subjetiva que corre entre os cômodos de uma casa realizando uma passagem da sala para cozinha, terminando de frente para uma porta. O jovem realizador da obra, que nos referimos aqui como Ç, nos conta:

Eu gosto muito de brincar na rua, tem uma aqui que eu gosto mais. Quando estou lá eu gosto de correr, então eu tentei fazer minha casa ser a rua, só que pelo vídeo. Eu queria passar a sensação de que a rua estava dentro da casa. (Trecho retirado do diário do pesquisador em 26/09/2013).

A corrida faz com que a imagem tremule, e os objetos que compõe a cena passem rapidamente ao olhar: um espelho, uma estante, uma mesa - estamos na sala -, noutra cômodo um fogão e uma porta que parece dar para fora da casa. A sensação que a imagem realiza é a do correr. As palavras do produtor respondem a pergunta que se instala: Por que está a correr? Ele quer a rua, mas a quer dentro de casa: força a casa a um devir rua que se processa, neste caso, na/pela imagem.

Elton Souza (2010) pesquisador dos deslimites que a poesia manuelesca consuma na linguagem escrita, nos aponta que um pensamento precisa de uma Terra que o suporte, que para isso é preciso que se desterritorialize os *territórios* já existentes, é preciso produzir novos *territórios* para o pensar, e que o procedimento – via poesia – é o de “transfazer” o mundo.

só atingimos a Terra por meio de uma desterritorialização que incide não só sobre os territórios físicos, como também sobre o próprio território da linguagem. (...) Manoel de Barros “transfaz” o pantanal como sua Terra natal. “Transfazer” é recriar a natureza a partir do sentido inventado pela poesia. “Transfazer” é desterritorializar. (SOUZA, p. 43, 2010).

Vejamos o exemplo na própria poesia de Manoel de Barros (2010):

Por viver muitos anos dentro do mato moda ave o menino pegou um olhar de pássaro – contraiu visão Fontana. Por forma que ele enxergava as coisas por igual como os pássaros enxergam. As coisas todas inonimadas. (BARROS, 2010, p. 425.).

*Coisas inonimadas* são como estas ruas/casas que ganham existência na desterritorialização de ambas, não para que uma substitua a outra: o *devir* aqui é um terceiro elemento por fazer-se, entre rua e casa, o indiscernível, pois está a acontecer pelo conjunto de forças que *transfaz* tanto casa quanto rua, o *devir* acontece em um novo território, *entre*, criado na imagem realizada pelo jovem. Mas para que o devir aconteça tanto a casa quanto a rua sofrem mutações.

Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém [ou alguma coisa] se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos. (DELEUZE apud ZOURABICHVILI, 2004, p. 24).

Ç ao tornar-se sensível aos signos da rua extrai dela aquilo que o motiva para a realização da imagem (a corrida com a câmera). Expressão da sensação corrida que transfaz o espaço extensivo da rua do bairro, fazendo o vídeo funcionar como intercessor de outra rua, rua/casa, numa experiência intensiva com a linguagem.

Os limites da casa e os limites da rua modificados para que a rua/casa possa caber na imagem e na fala do jovem. Nosso pensamento acerca deste vídeo é que a contaminação com a poética de Manoel de Barros expressou-se aqui pela ideia de *deslimite*.

Atingir o deslimite não significa destruir-se ou negar-se. Ao contrário, é o limite que destrói a invenção que se pode e se deseja. O deslimite, portanto, é uma experiência com a Vida, e não com a morte (nos vários sentidos que essa palavra pode ter). (SOUZA, 2010, p. 56).

O vídeo é curto e poderia ser mais explorado. A boa ideia de Ç nos deixa com vontade de prosseguir por outras metamorfoses, mas, os exercícios com a câmera pelo bairro nos deixaram com pouco tempo para investir em produções e conversas sobre. A aprendizagem de Ç está na relação com os signos da linguagem, sobretudo, na relação com a câmera subjetiva. Ele descobre que pode fazê-la funcionar de modo que sua expressão dê outra existência à rua e a casa.

Conversamos pouco sobre as potências encontradas nos vídeos dos jovens, e a falta de diálogo acerca disso é uma marca que enfraquece as criações. O fim da oficina com estes vídeos aponta fragilidades: gastamos muito tempo experimentando e pouco tempo de produção e conversa sobre os vídeos criados. Os jovens não chegam a ser peraltas...

O menino aprendeu a usar as palavras. Viu que podia fazer peraltagens com as palavras. E começou a fazer peraltagens. Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando ponto final na frase. (BARROS, 2010, p.470.).

## Quelugaré você?

Embalada pela questão título desta obra, a jovem produtora B realiza um passeio com a câmera. O vídeo dura cerca de um minuto e quinze segundos e o plano-sequência foi realizado dentro de um estabelecimento. O início do movimento que enquadra a base de uma coluna segue acompanhando-a em direção ao teto. Ali podemos identificar caixas de som fixadas nas paredes. A câmera enquadra algumas cadeiras e retorna à coluna, descendo até o pé dela, mas logo se desloca novamente, agora para a direita, buscando alguns bancos enfileirados. No alto, mais uma caixa de som, ao lado de um ventilador desligado. A câmera retorna do alto, acompanhando a coluna e finalizando onde iniciou, na base.

A questão/título da obra estabelece a relação da jovem com aquele lugar. A coluna insistentemente enquadrada não deixa de sugerir uma conexão. Qual seria? Qual a relação que se estabelece entre o lugar/imagem e a realizadora da obra que responda a questão/título do vídeo? Qual pensamento espacial se cria a partir desta imagem?

Pelas palavras da jovem produtora temos pistas que propõe alguns dos sentidos do vídeo, outros vazam pelas brechas abertas na imagem.

Quando eu pensei em fazer um vídeo sobre um lugar no bairro que fosse importante para mim eu quis filmar minha igreja. Ali é muito importante. Ela é minha base, minha força, ali é minha estrutura. Sempre vou com minha família e é onde eu me sinto melhor. Quando fiz o vídeo eu pensei em filmar a coluna por que representava a sustentação, e é como eu sinto aquele lugar. Então quis fazer a imagem passar essa sensação. (Trecho retirado do diário do pesquisador em 26/09/2014).

Mirada religiosa para o bairro, a câmera olha para cima, faz um percurso ascendente no início, quer encontrar o que está acima. A ausência de iconografia nas paredes evidencia que não estamos em uma igreja católica; soubemos pela jovem ser ali uma igreja evangélica, mas o signo da ausência iconográfica já nos remetia a uma instituição deste tipo de religiosidade. A estrutura da arquitetura – coluna e pilares horizontais – passa a ser a referência e os demais elementos do lugar-imagem – bancos, cadeiras, caixas de som, funcionam como índices representacionais da instituição. A coluna é uma metáfora da sustentação, o vídeo atua como ratificação da cultura religiosa presente no bairro e da sensação-sentido que a religião tem para a jovem B.

O signo religioso é evocado pelo movimento da câmera que, ao subir e ir para a direita e depois esquerda pelos pilares no alto, transforma a coluna em uma cruz, um ícone da presença evangélica no bairro. A influência dela pelo bairro é marcante. Pode observar ao longo do tempo que por lá estive. Os espaços costumam inclusive servir de suporte para ações educacionais. Por exemplo, quando iniciei minha entrada ali, em 2011, os encontros aconteciam no salão de uma paróquia, e alguns dos jovens pertenciam ao grupo que frequentava os cultos.

Pensar um bairro pela mirada religiosa de B é uma linha de conexão com toda uma geometria de poder ocupada pelas instituições religiosas. A imagem nos arremessa neste pensamento. Elas não estão presentes só fisicamente pelo bairro, mas no modo de existir das pessoas, imprimindo valores e condutas, modulando, capturando os corpos e os colocando em marcha na direção dos princípios que perpetuam toda uma educação comportamental. Em conexão com este pensamento temos a presença da câmera e o exercício de grafar pela imagem uma relação da produtora com uma das trajetórias – estórias-até-agora – do bairro.

Se o espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de estórias-até-então, lugares são, portanto, coleções dessas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu caráter será produto dessas intersecções, dentro desse cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito. (MASSEY, 2009, p. 190).

O modo como a imagem foi produzida por B não cria significativos desvios na linguagem do vídeo, algo que pudesse gerar algum pensamento acerca de um jeito novo de fazer a imagem funcionar. A representação é imperadora, a coluna é uma metáfora, e seu enquadramento é só uma maneira de fazer com que ela substitua uma mirada religiosa mais explícita. A ideia de sustentação é um índice desta condição. Porém, há nesta imagem um desafio que se interpõe entre a produtora e a sua questão. Encontrar um modo de fazer a câmera agir e produzir uma sensação religiosa que diga da importância daquele lugar.

A falta de iconografia é, talvez, o elemento mais potente para que a intenção se realize. Encontrar um modo de trazer a força que aquele lugar ocupa na relação da jovem com o mundo foi um problema para B, entendendo problema como uma encruzilhada que força o pensamento, portanto, que carrega em si a potência da diferença. “Os problemas são atos que abrem um horizonte de sentido (...)” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 48). Há na imagem criada um potencial de conversa que poderia fazer proliferar outros problemas, por exemplo, encontrar a ideia de religiosidade em elementos que não sustentem esta conexão de modo tão imediato, forçar

a produtora a lidar com a imagem de outros elementos, outros ângulos, enquadrar o religioso fora da igreja; ou pensar o bairro em imagens que toquem a dimensão religiosa como traço importante com um pouco mais de poesia.

Mas esta conversa potente a partir das próprias imagens não se realizou...

Chegamos em um produto imagético que abre à possibilidade de aprendizagens novas, com a linguagem e com um pensamento espacial outro, mas estávamos no fim do tempo da oficina. Dedicamos tempo grande experimentando a relação poesia e vídeo como potência para abrir os corpos daqueles jovens a outras miradas videográficas, apostando em imagens finais que dessem conta de evidenciar os processos e produzir desvios em seus modos de habitar o bairro.

## **(IN)CONCLUSÃO: “Esticador de Horizontes.”**

*Não preciso do fim pra chegar.*

*Do lugar onde estou já fui embora.*

(BARROS, 2010, p. 248).

A impossibilidade de tomarmos este capítulo como final - como uma convergência de resultados que encerram a pesquisa - nos motiva a perceber por outros olhares aquilo que da pesquisa ressoa com pouca precisão, das dúvidas e incertezas que ficam, e das fragilidades que se apresentam como condição para outros movimentos por vir.

Início por dizer que ficou a sensação de que a oficina poderia começar agora, a partir das últimas imagens, de modo a nos permitir esburaca-las em conversas e provocações para que deixassem vaziar outros pensamentos espaciais e videográficos, em outras imagens e sons do/no/através do bairro. Disparar a câmera a partir daí, voltar a conversar, insistir, repetir para fazer diferente. Não o podemos mais no tempo deste Mestrado. Fica como aprendizagem também, como horizontes que se abrem para próximas apostas, com imagens, com juventudes, em lugares/imagens por vir.

Em um grande sobrevoo que fiz pelas linhas e entrelinhas de nossos escritos, é possível apontar que, em grande medida, estamos a nos perguntar: Quais forças são capazes de bloquear um pensamento, nos arrastando para a inércia da representação? Em que medida, ainda, a poesia nos impele a experimentar a diferença em obras audiovisuais que tomam um bairro e a linguagem do vídeo como experimentação?

Lidamos com ambas as questões. Enfrentamos forças bloqueadoras – nos modos acostumados de produzir imagens; em pensamentos espaciais estabilizados pela imagem da *falta* como marca da periferia; em uma educação pautada pela transferência de valores, de uma juventude que espera que o professor ensine. Mas também pudemos provar um pouco da *tempestade* em que os fluxos da diferenciação derivaram os modos habituais de filmar, ao inventarmos outras formas de (re)existir – na relação com a poética de Manoel de Barros; lidando com a imagem no intensivo, na impossibilidade de realiza-la e, portanto, ter que criar para ela uma possibilidade.

Para isso, então, foi preciso que estabelecêssemos alguns combates, como nos mostra Oliveira Jr. (2013b):

(...) buscar estabelecer certos combates àquilo que impede o pensamento de variar, de derivar, de delirar em outras direções que poderiam vir a ser potentes para se inventar outras maneiras de habitar o mundo, de habitar aquela coisa que gostaríamos tivesse um caráter mais vívido, mais desafiador e intrincado em nossas existências contemporâneas. (OLIVEIRA JR., 2013b, p. 304).

Nossa principal metodologia nesse empreendimento foi a experimentação. Foi pela disposição ao *encontro* – com a juventude, com o bairro, com a poesia, com as obras em vídeo – que visualizamos condições para a intervir, assim traçando um plano onde se deram os agenciamentos. Incorporamos *um* bairro em imagens para fazer vazar variações.

A incorporação é experimentação, é celestar as coisas do chão. Por isso, a experimentação não possui um lugar específico para acontecer e nem implica uma matéria privilegiada, uma vez que tudo pode servir de inspiração para sua prática de ‘transfazimentos’. (SOUZA, 2010, p. 122).

Um movimento fundamental desta pesquisa foi a realização das entrevistas. O contato com uma imagem pré-concebida do bairro proporcionou elementos para lidarmos. O oficinairo sugere experimentações a partir daquilo que deseja mobilizar, ele envolve os participantes, e se contamina das singularidades deles, dos acasos, dos fluxos em que os encontros se dão. Mas isso não está a esmo, não basta só desejar a diferença, temos que traçar planos, precisamos fabricar um solo, encontrar uma terra. Nesse sentido, enxergar o bairro pelas lentes dos líderes locais efetivou boas questões para o início do trabalho.

As experimentações com Manoel de Barros gestaram bons estranhamentos. Houveram momentos em que lidar com a linguagem forçava os jovens a terem que inventar outros modos de expressão, algo que os deslocava um pouco de sua cultura visual capturada. Porém os clichês são persistentes, e a pesquisa nos mostrou isso. Dedicamos muito tempo tentando fazer buracos nos clichês da cultura visual dos jovens, algo que fez com que a oficina se concentrasse por demais em experimentar a relação da poesia com o vídeo. Portanto, foi necessário que investíssemos muito mais em lidar com a câmera em outros sentidos (às cegas, na relação com a poesia, tentando criar rasuras nos corpos dos participantes, etc.).

Ao final da oficina, podemos dizer que a potência de *máquina de guerra* – ou seja, a força que as obras possuem para efetivar variações naquilo que se localiza inerte ao pensamento –

encontra-se, com mais força, na relação da linguagem do vídeo com a poesia, e, em menor potência na variação de um pensamento espacial. Conversamos pouco sobre os vídeos finais – onde a relação vídeo-espço era mais direta –, lidamos pouco com a negociação deles com o espaço através das obras, com os mesmos e outros modos de habitar o bairro. A força de pensar o bairro em outros (des)limites a partir dos vídeos dos jovens, tomando-os como potência para variação de diferenças perdeu-se. Não completamente. Conseguimos conversar com as obras apontando onde outros signos – para além da imagem da periferia como falta – despertaram conexões com outras dimensões do bairro, mas não avançamos muito mais do que isso. Quais rasuras se deram? Que horizontes foram abertos?

Os frágeis desvios alcançados na oficina dizem respeito, sobretudo, à relação dos jovens com a linguagem do vídeo, a como eles tiveram que fazer circular um conjunto de elementos em suas produções audiovisuais (câmera, poesia, espaço, oficina, etc.) de maneira diferente.

Precisaríamos de mais tempo para, a partir das experimentações, realizar outros movimentos, investindo em questões deles com aquele lugar, toma-los na relação singular com *um* bairro através de suas obras e provoca-los a variar a partir daí. Esta é uma (in)conclusão que esta pesquisa deixa na relação espaço-vídeo: a pouca variação do/no pensamento espacial acerca do bairro.

Foram outras as potências: algumas sutis rasuras nos modos habituais de se produzir obras audiovisuais, pois eles passaram a lidar com a linguagem de um modo diferente daquelas primeiras produções (as estéticas e os gêneros típicos da tevê que eram a forma deles filmarem no início da oficina), puderam engendrar derivas do vídeo pelo bairro. O vento sopra um devir imprevisível do encontro entre os jovens e o oficinheiro, entre as linguagens da poesia e do vídeo, entre um bairro onde se via falta e, de repente... o vento sopra, a chuva cai, a câmera balança e o menino corre pela rua-casa fora...

O movimento com a oficina e com as obras dos jovens, portanto, nos aponta caminhos por vir, agita nosso pensamento para conexões com outras apostas. Uma delas, talvez a mais nítida, é a de (in)concluirmos ser (talvez) importante dividir a oficina em dois momentos. No primeiro deles lidar com as experimentações de forma múltipla, ao acaso e com força de variação na linguagem do vídeo – contaminando-a com outras formas de arte, sempre tentando

criar extremidades nos vídeos (MELLO, 2008) -, buscando ao mesmo tempo identificar os clichês e descobrir modos de picotá-los, fazer com os pedaços um mosaico, dar novas formas. No segundo, focar na produção individual em torno de algumas questões que traçam as singularidades dos produtores com a obra. Ou seja, experimentar a partir de questões desdobradas dos próprios vídeos experimentais: por exemplo, no caso de Q, em que a jovem toma a rua do bairro na conexão com a memória. Quais outros movimentos poderiam ser exercitados naquele vídeo? Há outras maneiras de fazer funcionar a câmera que possa atualizar a sensação infantil de uma criança que fica de ponta-cabeça? Conversas ajudariam a insistir na variação dos modos de ver/fazer e, também, do pensamento jovem acerca do bairro.

Nosso caminho foi sendo traçado ao longo do percurso da pesquisa a partir dos movimentos gestados pela conexão com o bairro, sobretudo, via oficina. Adotamos o método da cartografia como pressuposto teórico para incidir sobre a pesquisa (BARROS; KASTRUP, 2009). Nesse sentido nos importamos em nos abrir para os encontros e acabamos por relaxar quanto aos objetivos finais (as imagens como força para derivar o pensamento espacial acerca do lugar). Parece-nos que um dos “ensinamentos” do método cartográfico seja o de apontar que é o processo que conta e não os resultados. Mas há um limiar entre um e outro, e é preciso manter-se atento tanto aos acasos quanto aos pré-planos já traçados.

Diferente dos métodos da ciência moderna, a cartografia não visa isolar o objeto de suas articulações históricas nem de suas conexões com o mundo. Ao contrário, o objetivo da cartografia é justamente desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Para isso é preciso, num certo nível, se deixar levar por esse campo coletivo de forças. (BARROS; KASTRUP, 2009, p. 57).

O tempo cronológico deste trabalho encerrou-se e encaramos a etapa de finalizá-lo como um momento importante para amadurecer os próximos passos. A pesquisa foi uma experimentação acerca de processos que se misturaram à própria Vida e, nesse sentido, os afetos gestados incidiram sobre nossa existência, nos fazendo variar também.

Lidar com a diferença em movimento de diferenciação é um desafio para a educação contemporânea, não é a toa que os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari vêm contribuindo cada vez mais na produção de fendas nesse campo. As forças aí atuam/ressoam novos territórios, colocam novos problemas, inauguram pensamentos ainda pouco precisos, desafios que exigem outros processos, para que criemos novos planos. Lidar com vídeos e com outros pensamentos

espaciais é mais do que toma-los como objetos de pesquisa, são apostas em outros processos cognitivos participantes da construção de realidades moventes na contemporaneidade. Arriscamos por aí, nos colocamos na interferência das forças e com elas derivamos. O que esperar disso é algo que nos escapa, preferimos nos deixar levar; como carrapatos, estamos a espreita de um povo ainda em formação, de um pensamento que ainda não se fez. Por hora, interrompemos o tempo da escrita com um ponto, ponto(a) de um rizoma, aberto, impreciso, que pulsa, que não cessa, que já agora está querendo ser outro: “Pensar que a gente cessa é íngreme. Minha alegria ficou sem voz.” (BARROS, 2010, p. 336).

## **LISTA VIDEOGRÁFICA: OBRAS PRODUZIDAS NA OFICINA DE DESCOSTUMAR OS OLHOS ACERCA DO LUGAR**

### **Que lugar é você?**

Sequência de vídeos/apresentações realizados para conhecer os participantes da "Oficina desacostumar os olhos acerca do lugar." Na edição foi acrescentada uma trilha sonora como provocação de outros sentidos na obra.

<http://www.youtube.com/watch?v=RyaIEgY4hr0&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzzELP2FDyPZJQhPw>

### **Experimentação 1**

Sequência de experimentações com alguns elementos da linguagem audiovisual, o objetivo desta experimentação concentrou-se em tomar contato com os modos em que os jovens lidavam a linguagem audiovisual.

<http://www.youtube.com/watch?v=nv1N9U7VXek>

### **Aguarde**

Exercício de produção audiovisual: filme-exercício baseado no gênero de suspense, escolhido pelo grupo de participantes como condição de experimentar uma narrativa cinematográfica.

[http://www.youtube.com/watch?v=-vIEtakqS\\_k](http://www.youtube.com/watch?v=-vIEtakqS_k)

### **Quem diria?**

Exercício de produção audiovisual: filme-exercício baseado no gênero comédia, escolhido pelo grupo de participantes como condição de experimentar uma narrativa cinematográfica.

[http://www.youtube.com/watch?v=-vIEtakqS\\_k](http://www.youtube.com/watch?v=-vIEtakqS_k)

### **Desacostumar os olhos**

Vídeo produzido na aproximação com trechos da poesia de Manoel de Barros. “Aparelho de ser inútil”, “Abridor de amanhecer”, “acumulador de sonhos”, “medidor de vento”, “Prego que farfalha”, “Fivela de prender silêncio”, “O homem de lata”.

[http://www.youtube.com/watch?v=wo\\_NiKztDfw&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzZELP2FDyPZJQhPw](http://www.youtube.com/watch?v=wo_NiKztDfw&feature=c4-overview&list=UUT39tQGzZELP2FDyPZJQhPw)

### **Ensaaios videográficos 1**

Exercício de produção audiovisual baseado no livro “Ensaaios fotográficos” de Manoel de Barros (2010). Caminhadas pelas ruas do bairro Campo Belo II em que a poesia funciona como intercessora de singularidades gestadas pela câmera nas mãos dos jovens.

<http://www.youtube.com/watch?v=vSP8q4SwPIQ>

### **Ensaaios videográficos 2**

Exercício de produção audiovisual baseado no livro “Ensaaios fotográficos” de Manoel de Barros (2010). Caminhadas pelas ruas do bairro Campo Belo II em que a poesia funciona como intercessora de singularidades gestadas pela câmera nas mãos dos jovens.

<http://www.youtube.com/watch?v=z7sHMb2SbbI>

### **Ensaaios videográficos 3**

Exercício de produção audiovisual baseado no livro “Ensaaios fotográficos” de Manoel de Barros (2010). Caminhadas pelas ruas do bairro Campo Belo II em que a poesia funciona como intercessora de singularidades gestadas pela câmera nas mãos dos jovens.

<http://www.youtube.com/watch?v=w-t52G3DD1o>

### **Ensaaios videográficos 4**

Exercício de produção audiovisual baseado no livro “Ensaaios fotográficos” de Manoel de Barros (2010). Caminhadas pelas ruas do bairro Campo Belo II em que a poesia funciona como intercessora de singularidades gestadas pela câmera nas mãos dos jovens.

<http://www.youtube.com/watch?v=VQhTwZf5ctA>

## **Corpoética**

Imagens produzidas no encontro de vivência corporal com Juliana Bom Tempo. Buscou-se experimentar a câmera, o corpo e a poesia.

<http://www.youtube.com/watch?v=1-3v2bWfBQI>

## **Vídeos finais**

Sequência de cinco vídeos realizados no final da oficina. Entendemos ser possível pensar com os signos presentes na imagem outras versões do bairro Jardim Campo Belo II Na edição os vídeos foram agrupados e acrescentados a eles os título atribuídos por seus produtores.

[http://www.youtube.com/watch?v=c5dxSkXtBk4&feature=em-upload\\_owner](http://www.youtube.com/watch?v=c5dxSkXtBk4&feature=em-upload_owner)

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, M.J. **Cinema: Arte da Memória**. Campinas, SP: Ed. Autores Associados, 1999.
- ASPIS, R.P.L. **Ensino de Filosofia**. 240f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2012.
- BARBOSA, Cristiano. **Cartografias escolares: o vídeo como mapa aberto**. Imagens, Geografias e Educação - intenções, dispersões e articulações, 09/2013, ed. 1, Editora da UFGD, Vol. 1, pp.103-118, 2013
- BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Ed. Leya, 2010.
- BARTALINI, M.M. **Mapas do visível**. 2013. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp---videos/vstc8=mapa-visivel/vstc10=vide2](http://www.geoimagens.net/#!_sp---videos/vstc8=mapa-visivel/vstc10=vide2) acessado em 03/05/2013.
- BAZIN, A. **Ontologia da imagem fotográfica**. Em: A experiência do cinema: antologia. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.
- BELLEZA, E. **S.O.S. Jovem: mais que um jornal, uma experiência positiva para o Protejo de Campinas**. Em: Construindo Política com a Juventude : Pronasci/Protejo. Orgs. Antonia M.G., Graziela S.G., Maria S. S. G., Rosangela, E.G.N., São Paulo: Editora NTC- PUC/SP, 2011.
- BOGUE, Ronald. **Por uma teoria deleuziana da fabulação**. In: Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas ALB, 2011.
- BRAKHAGE, S. **Metáforas da visão**. Em: A experiência do cinema: antologia. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.
- BUÑUEL, L. **Cinema: instrumento de poesia**. Em: A experiência do cinema: antologia. Org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008.
- CORRÊA, G. **Educação, Comunicação e Anarquia**. São Paulo: ed. Cortez, 2006.
- CORRÊA, G., PREVE, A.M.H. **A educação e a maquinaria escolar: produção de subjetividades, biopolítica e fugas**. REU, Sorocaba, SP, v. 37, n. 2, p. 181-202, dez. 2011.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Ed.Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. São Paulo: Ed. Graal, 2009.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed.34, 2012.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GALLO, Sílvio. **Deleuze & Educação**. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2003.

\_\_\_\_\_. **As múltiplas dimensões do aprender...** 2012, Disponível em: [http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13\\_02\\_2012\\_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf](http://www.pmf.sc.gov.br/arquivos/arquivos/pdf/13_02_2012_10.54.50.a0ac3b8a140676ef8ae0dbf32e662762.pdf) Acessado em: 13/01/2013.

GIRARDI, G.; LIMAS, L.M.; ARANHA, L.M.VARGAS, A.A.; **Mapa(s) de um trabalho de cidade**.Imagens, Geografias e Educação - intenções, dispersões e articulações, 09/2013, ed. 1, Editora da UFGD, Vol. 1, pp.283-3012, 2013.

GOMBRICH, E.H. **Expressão e Comunicação**. Em: *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

KAFKA, F. **A metamorfose**. São Paulo: Ed. Publifolha, 1998.

KASTRUP, V., BARROS, L.P. **Cartografar é acompanhar processos**. Em *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade/ orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia*. – Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

LISPECTOR, C. **Evolução de uma miopia.** Em: Clarice na cabeceira. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

MARQUES, Ivânia. **Desvelando a cidade.**Imagens, Geografias e Educação - intenções, dispersões e articulações, 09/2013, ed. 1, Editora da UFGD, Vol. 1, pp.153-168, 2013.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MELLO, Crhistine. **Extremidades do vídeo.** São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MIRANDA, C.E.A. **Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado.** Cadernos Cedes, ano XXI, num.54, agosto/ 2001.

OLIVEIRA Jr., W.M. **Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores.** Em: Pro-posições/Universidade Estadual de Campinas. v.20,n.3 (60), set./dez. 2009.

\_\_\_\_\_. **Vídeos, resistências e geografias menores linguagens e maneiras contemporâneas de resistir.** Terra livre, ano 26, Vol.1 Nº34. P.161 – 176. Jan/Jun, 2010.

\_\_\_\_\_. **A educação visual dos mapas.** Em: Revista Geográfica de América Central: Número Especial EGAL, 2011 – Costa Rica, II semestre, pp. 1-20, 2011.

\_\_\_\_\_. **Desafixiar pensamentos, desfigurar lugares em imagens.** 2012. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp/textos](http://www.geoimagens.net/#!_sp/textos) acessado em: 03/04/2013.

\_\_\_\_\_. **Combates e experimentações: singularidades do comum.**Imagens, Geografia e Educação: Intenções, dispersões e articulações. Cláudio Benito Oliveira Ferraz, Flaviana Gasparotti Nunes organizadores – Dourados-MS: Ed. UFGD, 2013.314 p. 2013a.

\_\_\_\_\_. **Corpos e sons – Locais e Imagens: o Ad Herennium sob as Vilas Volantes.** Geografia do espaço: imagens da educação geográfica contemporânea. Campinas, SP. Ed. Alínea, 2013b.

ORLANDI, L.B.L. **Deleuze – entre caos e pensamento.** In: Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq, 2011.

PASSOS, E. , BARROS, R.B. **A cartografia como método de pesquisa-intervenção.** Em: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade/ orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PREVE, A.M.H. **Mapas, Fugas e Prisão: cartografias intensivas em educação**. 347f. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Geografias de experiência, ou, neste momento, geografias de experiência em experimentação: considerações a partir das minhas notas, tomadas durante estudos no grupo**. 2012. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sc/textos/vstc1=texto-2](http://www.geoimagens.net/#!_sc/textos/vstc1=texto-2) acessado em 01/05/2013.

\_\_\_\_\_. **Perder-se: experiência e aprendizagem**. Campinas, SP. Ed. Alínea, 2013.

PRÓCNO, C. C. S. C. **Corpo do Ator: metamorfoses, simulacros**. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1999.

PROUST, V.L.G.E.M. **No caminho de Swann**. Tradução: Mario Quintana. Porto Alegre: Editora Globo S.A. 1981

\_\_\_\_\_. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução: Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SOUZA, Carina. **O intervalo na escola – nova formas representativas do espaço**. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp/textos/vstc1=texto-4](http://www.geoimagens.net/#!_sp/textos/vstc1=texto-4). Acessado em 04/01/2013.

ZORDAM, P. **Criação de Planos**. Em: Revista Educação: especial biblioteca do professor, n.6 – Deleuze. São Paulo: Editora Segmento, 2012.

ZOURABICHVILI, F. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução: Adré Telles. Rio de Janeiro: 2004. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf>. Acessado em: 04/01/2014.

### **Filmes/vídeos consultados**

**Escolhas.** Produção: Aline Santana, Carina Merheb, Eduardo de O. Belleza, Luiz. T. de Paula, Renata Lanza. 2012. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp---videos/vstc8=page-12](http://www.geoimagens.net/#!_sp---videos/vstc8=page-12) acessado em 05/03/2013.

**Mapas do visível.** Produção: Marina M Bartalini. 2013. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp---videos/vstc8=page-28/vstc10=vide2](http://www.geoimagens.net/#!_sp---videos/vstc8=page-28/vstc10=vide2) acessado em 02/04/2013.

**Manoel de Barros: Só dez por cento é mentira.** Dir.: Pedro Cezar. 2008, 82min.

**O vídeo como mapa aberto.** Produção: Cristiano Barbosa. 2012. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp---videos/vstc8=page-6](http://www.geoimagens.net/#!_sp---videos/vstc8=page-6) acessado em 05/03/2013.

**Quase.** Produção: Caio Gusmão, Ínia Novaes, Ivania Marques, Ludmila Santos. 2012. Disponível em: [http://www.geoimagens.net/#!\\_sp---videos](http://www.geoimagens.net/#!_sp---videos) acessado em 05/03/2013.