

## EDUARDO COUTINHO E DOREEN MASSEY: INTERCESSORES PARA UMA PESQUISA DE CINEMA NA ESCOLA<sup>1</sup>

Eduardo de Oliveira Belleza - Faculdade de Educação da Unicamp, email: eduardodeoliveirabelleza@yahoo.com.br

**O essencial são os intercessores. A criação são os intercessores. Sem eles não há obra.** Podem ser pessoas – para um filósofo, artistas ou cientistas; para um cientista, filósofos ou artista – mas também coisas, plantas, 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 dos meus intercessores para me exprimir, e eles jamais se exprimem sem mim: sempre se trabalha em vários, mesmo quando isso não se vê** (DELEUZE, 1992, p. 156, grifo nosso).

Os intercessores são os mobilizadores do pensamento e eles são fabricados (DELEUZE, 1992). O modo como Deleuze (1992) concebe o pensar nos ajuda a supor duas espécies de mecanismos que se cruzam: 1) que nunca pensamos sozinhos, pois é sempre um coletivo de conexões que age e foge para todos os lados, 2) que todo pensamento é maquinado, produzido, como máquinas de máquinas cortando e conectando. Portanto, não pode haver produção sem que haja necessariamente intercessores, elos, e é a partir deles que nos emaranhamos com as diferenças. Os intercessores são engrenagens. Sem eles um pensamento não age, não inventa, não cria, não acontece. Nesse sentido é que formar um povo é atravessar um coletivo multiforme e sem identidade, que, antes mesmo de poder ser representado ou apreendido, ele articula, funciona com improvisos, gambiarras, remendos, assim é que ele se movimenta, impelido por forças que o empurram.

Diante deste ensejo inicial gostaríamos de convocar os leitores a enfrentarem conosco uma questão: o que interessa pensar a produção do lugar? Nos parece urgente encararmos a geografia dos encontros na escola, numa perspectiva que não seja a das definições, ao contrário, que se façam pela produção, que aponte o quanto há de variação de conexões eventuais. Não estamos sozinhos nessa empreitada, e aqui conectamos dois pensadores espaciais que nos ajudam a fermentar tal questão. Eduardo Coutinho produz filmes, Doreen Massey produz escritos acadêmicos. De modo deliberado afirmamos que ambos contribuem para pensarmos a produção do lugar em suas várias conexões. No caso do cineasta, as operações que realiza com o documentário fazem emergir imagens que enfatizam o cinema como uma arte de negociações com a presença da câmera. Já a geógrafa e pesquisadora inglesa interessa mais a criação por meio de escritos, evocando questões em torno de uma outra política da espacialidade (MASSEY, 2008). Vejamos como eles procedem na articulação com o campo da geografia, da educação e das imagens. Tentaremos forjar uma liga fabuladora entre eles, queremos roubar-lhes algumas engrenagens para fazê-las funcionarem num outro tipo de

---

<sup>1</sup> Este texto é uma parte reflexiva da pesquisa de doutoramento atual, intitulada: “Quando escola e cinema formam um povo”, orientada pelo Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Jr., financiada com uma bolsa de pesquisa cedida pela CAPES.

problema que nos interessa de modo mais específico: a relação do cinema com a escola e os encontros — ainda que este não seja uma questão no escopo desses autores, entendemos ser proposital pensarmos num diálogo com eles.

Eduardo Coutinho tem uma obra cinematográfica de importância, tanto no campo do cinema-documentário quanto nas ciências sociais. O documentarista é uma máquina produtora de variadas versões acerca do Brasil. Sua busca insana pela palavra em torno de temas como religião, ser mulher, camponês, moradia, TV, cultura popular, etc., expõe as fronteiras entre o documental e o ficcional, desvelando um Brasil que é realidade e fantasia ao mesmo tempo.

É possível investigarmos diversos métodos de trabalho desse diretor ao longo de cerca de sessenta anos de carreira cinematográfica. Sua biografia é larga, e, sua produção compõe um universo documental de imagens, escritos e pensamentos diversos acerca da vida cotidiana<sup>2</sup>. Porém, para que não caiamos em definições que poderiam nos vincular à classificações desnecessárias, nos parece sagaz destacar algumas especificidades estéticas diante do que nos parece ser um problema que Coutinho persegue ao longo de suas produções: penetrar com a equipe para observar o que acontece aos lugares.

Não dá para falarmos de um *estilo* coutiniano em sentido fechado, de modo a simplesmente identifica-lo num conjunto de regras fixas, como se pudéssemos apreender sua obra num modelo de cinema que o classifique, a não ser que pensemos a palavra estilo num sentido mais aberto, como algo que varia conforme as conexões que traça, ou, como salienta por exemplo Ana Godinho (2007): “estilo não é uma criação psicológica individual [...] ou uma ‘forma’ (pessoal) de um conteúdo (a forma de uma escrita, por exemplo) [...] [é] uma ‘linha de variação contínua’”. (GODINHO, 2007, p.36).

Partamos da hipótese de que o problema para Eduardo Coutinho é penetrar e perceber os diferentes encontros num lugar que ele escolhe filmar — seja o próprio documentário, como um desses lugares sagrados do poder em registrar, seja o lugar da palavra na performance social que nos permite compor uma favela, a TV brasileira, ou uma comunidade no sertão da Paraíba, habitada por pessoas com mais de oitenta anos. Coutinho se embrenha com e no cinema, de modo que os lugares passam a ser intensificados pela presença de uma câmera, um entrevistador e uma equipe de cinema. Se assumirmos essa hipótese conseguiremos olhar para seus filmes como uma ação investigativa, que se dá numa relação entre uma câmera que filma e alguém que fala — ambas engrenagens que (per)formam um conjunto de experiências produtoras de realidades.

Tendo em vista isto, elegemos uma espécie de “marca” desse diretor que nos ajuda numa observação específica em relação as maneiras em que esse processo pode se dar, trata-se da locação fílmica como uma *prisão* desejada e habitada pelo diretor na ação de filmar. Em entrevista concedida a revista *Sexta-feira*, Coutinho nos dá evidências sobre esse assunto: “O engajamento que há nos meus filmes é uma tentativa de conhecer as razões e versões que andam

---

<sup>2</sup> Eduardo Coutinho foi cineasta e jornalista, considerado por muitos como um dos maiores documentaristas da história do cinema brasileiro, nasceu na década de 1930 em São Paulo, e morreu em 2014 na cidade do Rio de Janeiro. Entre outros trabalhos destacados de sua carreira estão os documentários *Cabra marcado para morrer* (1984), *Santo Forte* (1999), *Edifício Master* (2003), *Peões* (2004), *Jogo de Cena* (2007) e *As Canções* (2011). Um material importante para um contato mais profundo com seu pensamento é o livro *Eduardo Coutinho*, publicado pela Cosac Naify em 2013.

por aí.” (SEXTA-FEIRA, 2013, p.227). Esse aí, a princípio tomado no seu sentido extensivo, não é qualquer “aí”, mas um “aí” determinado e delimitado, onde o diretor estabelece uma relação inicial de chegada — uma favela, um lixão, uma escola, um edifício, um teatro, a TV brasileira, etc. Acontece que esse “aí” não se sustenta apenas no extensivo, ao encontrar-se com um conjunto de ações cinematográficas (uma equipe, equipamentos variados, um *cameraman*, um diretor e entrevistador, etc.), esse “aí” ganha outros contornos, acumula novas trajetórias, se produz noutras composições que até então não estavam atualizadas. Esse “aí” negocia e inventa para si outras realidades/espacialidades. Para isso, Coutinho faz uso de uma regra que quase sempre está presente em sua produção: ele escolhe um lugar e um prazo para filmar, essas duas condições o forçam a ter que negociar um tempo e um espaço necessariamente. Filmar passa a ser também uma possibilidade de conhecer algo novo, e, isso se faz porque ele se impõe certos limites (prisão).

Mergulho e profundidade, duas projeções do trabalho de Eduardo que o faz ser tão interessante ao espectador. Por isso, quando interrogado em outra entrevista, em que fala mais detidamente sobre o filme *Edifício Master* (COUTINHO, 2002) ele nos diz: “O que é bom em uma locação só? A possibilidade de se aprofundar. [...] Tenho que criar uma prisão [...] Tenho que filmar aqui e nesse prazo.” (CONTRACAMPO, 2013, p. 283). Talvez seja esse um bom ponto de partida para perspectivarmos um traço desse diretor, que nunca permanece o mesmo, que alterna de acordo com a presença de novas exigências em relação a outras que são mais flexíveis. Guardemos essa ideia para ver se nos serve mais adiante na conexão cinema-escola.

Há uma outra hipótese nossa sobre o trabalho de Eduardo Coutinho que parece pertinente para pensarmos a produção do lugar: determinar uma prisão permite escaparmos de tantas outras que nos impede de conhecer algo novo. Podemos pensar isso acerca da prisão que o próprio documentário criou para si ao longo da história do cinema (representar a realidade) — e que Coutinho transpõe com maestria. Isso constitui a grande quantidade de filmes documentários que nos chegam e atuam sobre nossas maneiras de perceber a relação entre a imagem e o mundo — é assim na escola também, dado que as práticas com filmes documentários visam, em geral, complementar algum assunto do currículo oficial. Como transpor essa prisão?

O que nos parece substancial no trabalho de Coutinho é a maneira como ele constrói junto com seus personagens algumas saídas — e elas são espaciais também. A emblemática personagem Alessandra do filme *Edifício Master* (2002) por exemplo, o que podemos apreender de sua fala?: “Sou uma mentirosa verdadeira”? Não é qualquer coisa uma fala dessas num filme em que o diretor faz questão que enxerguemos o cinema como uma arte de invenções verdadeiras. Escapar dos limites na medida em que somos arremessados ao encontro de tantos outros lugares, tantas outras histórias. Ou, por exemplo, quando Coutinho decide filmar sua própria equipe no espelho do elevador, como uma forma de mostrar que ali um filme está sendo produzido, que a fala das pessoas é produzida pela presença da equipe, que as coisas não seriam as mesmas se o instante fosse outro, ou seja, quando o diretor se desfaz de uma suposta naturalidade da cena para nos fazer ver a “verdade da filmagem”, não estaria ele buscando modos de escapar daquela prisão do documentário mais tradicional, em que a câmera é um agente neutro diante de um real que se apresenta? “A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que

momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela” (COUTINHO, 2013, p. 23). Acreditamos que Coutinho cria uma prisão para escapar de outra, e, nesse jogo um filme acontece.

Tais hipóteses poderiam nos sugerir uma percepção diferente para a relação do cinema com a escola? Ou seja, introduzir uma câmera, uma equipe, filmar pessoas, se engajar com elas acerca de suas questões existenciais, estabelecer uma relação com o espaço, criar desajustes que passam por uma ética e uma estética com as imagens em movimento, isso não nos daria a ver outras versões (n)daquele lugar?

Quando Coutinho filma no lixo, uma questão que vai permeando o filme é: como filmar pessoas em um lugar que a presença da câmera é produtora de constrangimentos, tanto pra quem filma quanto para quem é filmado? Esse é o mote em *Boca de lixo* (COUTINHO, 1994), e que, para José Carlos Avelar desperta uma questão interessante: “[...] como filmar o infilmável?” (AVELLAR, 2013, p.536), ou seja, se no lixo a presença de uma câmera é delimitadora de um sentimento que eu sou capaz de identificar, essa mesma câmera quando articula outros sentimentos — lembrar, por exemplo, da menina que canta uma canção de Leandro e Leonardo — passa a imprimir outras trajetórias para aquele lugar, passa a produzir outras versões articuladoras das mesmas que ali já existiam. Me conecto às falas dos personagens e elas evidenciam a presença da equipe que filma, nesse emaranhado de conexões vai sendo produzido um (alguns) lugar(es) bem como um outro tipo de documentário, despreocupado talvez em apresentar uma versão estanque do lixo e das pessoas que ali vivem, mas, com mais força, jogar com as forças (do lugar e do documentário, ao mesmo tempo). É como se a presença da câmera fosse capaz de quebrar preconceitos (ou afirmá-los), a depender do modo como o filme se dá. Ela (câmera) manipula e já estabelece um primeiro corte no campo de forças. Diante disso, a mesma questão colocada por Avellar (2013) não nos seria sugestiva para pensarmos o lugar-escola e suas muitas implicações com a presença de um tipo de cinema, que não apenas serve como instrumento pedagógico atrelado ao currículo, mas como uma ferramenta de criação?: como filmar o infilmável na escola?

O que nos parece crucial no trabalho desse diretor e que faz conecta-lo a nossa pesquisa, é como esse lugar em que o filme acontece movimenta-se na medida em o cinema passa a compor também com a vida que ali pulsa. Assumimos tanto a escola quanto o cinema como fluxos. A escolha espacial (a locação) é uma estratégia central nos filmes de Eduardo Coutinho, bem como o tempo que ele poderá permanecer trabalhando, são os elementos que formam sua *prisão*, é onde os encontros se dão e que ele se força a habitar enquanto filma. Nos parece que ao criar sua prisão ele o faz para escapar de outra: de um tipo de cinema como linguagem representativa do espaço. É nesse sentido de fuga que vemos correspondências entre o cineasta e a geógrafa Doreen Massey (2008). Escapar:

daquela constelação de conceitos em que ele [o espaço] tem sido, tão indiscutivelmente, tão frequentemente, envolvido (estase, fechamento, representação) e estabelecê-lo dentro de outro conjunto de ideias (heterogeneidade, relacionalidade, coetaneidade ... caráter vívido, sem dúvida) onde seja liberada uma paisagem política mais desafiadora. (MASSEY, 2008, p. 35).

Ainda que ambos estejam em produções distintas, acreditamos ser potente pensá-los como parceiros. Vejamos então como isso pode reverberar também através dos escritos da autora de *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008), ainda que a faça em outro campo de conhecimento e combate (da ciência e da academia), é sugestivo fabular uma maneira desses criadores se encontrarem. No capítulo cinco desse livro, intitulado *A vida no espaço*, Massey (2008) dedica-se naquilo que é central em seu combate teórico: “[...] à necessidade mútua de espaço e tempo. É em ambos, necessariamente juntos, que repousa o caráter vívido do mundo.” (Ibid. p.90). Para compreendermos tal argumento e suscitá-lo como uma boa proposição em torno da escola como *lugar*, e do cinema como mais uma trajetória nessa composição, devemos nos debruçar com maior cuidado nas referências teóricas dessa autora, e no trato especial que ela dá a alguns de seus diálogos.

Habitualmente citada e explorada, a obra do filósofo Henry Bergson (\*1859 + 1941) aparece frequentemente e de modo importante no debate traçado pela autora. Um dos problemas enfrentado por ele e acionado por Massey é o tempo (*duração*). Como pensar o tempo não dissociado do espaço? ou melhor, como “injetar temporalidade no espacial?” (MASSEY, 2008, p.89). Bergson enfrentou a teoria acerca do tempo, embasado principalmente pela teoria das *multiplicidades* de Bernhard Riemann (\*1826 + 1866)<sup>3</sup> — uma preocupação teórica que atravessará os círculos de ciência e filosofia do início do século XX. Gilles Deleuze (2012) em seu livro *Bergsonismo* cuidará de apontar o quanto esse problema se conecta a outro: o das multiplicidades. Algo que ele indica como suporte para formulação do conceito de *duração* no pensamento bergsoniano: “a duração [o tempo] é sempre o lugar e o meio das diferenças de natureza, sendo inclusive o conjunto e a multiplicidade delas, de modo que só há diferenças de natureza na duração — ao passo que o espaço é tão somente o lugar, o meio, o conjunto de diferenças de grau. (DELEUZE, 2012, p. 26). A partir dessa proposição Deleuze aponta o quanto Bergson constrói não somente as bases para atribuir ao tempo (*duração*) uma espécie de *multiplicidade contínua*, mas, o quanto ele o faz de modo a opor tempo e espaço segundo a diferença entre os dois tipos de multiplicidades (discreta e contínua).

Tal problema será perspectivado na obra de Massey (2008) como tributo a hegemônica afirmação de que caberia ao tempo o dinâmico, o *continuum*, e, ao espaço, caberia a esfera da representação — o localizável, o inerte, a superfície onde o tempo [*duração*] se dá. A autora expõe: “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, 2008, p.45). Isso sugere uma espécie de nó nas teorias sobre espaço e tempo, uma marca da conjunção de produções acadêmicas que se desdobram inclusive nos estudos sobre cartografia e ensino de geografia ao longo do século XX e XXI. Nesse sentido, o projeto de Massey (2008) é um ato político e teórico de coragem, e, também de concretização em relação a algo

---

<sup>3</sup> Para Riemann, as coisas poderiam ser classificadas em dois tipos de multiplicidades, a saber, as que são determinadas em razão de suas dimensões e as que são determinadas em razão de variáveis independentes. A primeira delas é a “multiplicidade discreta”, caracterizada pela definição de um princípio métrico entre as partes que a compõem; O segundo tipo de multiplicidade é denominado “multiplicidade contínua”, pois ela encontra o seu princípio métrico não nas partes de seus elementos, mas em outra coisa, como em fenômenos ou em forças que agem nessas multiplicidades, portanto, não no espaço, mas no tempo.

que Deleuze (2012) já preconizara em forma de crítica, quando escreveu em 1966:

Se as coisas duram, ou se há duração nas coisas, é preciso que a questão do espaço seja retomada em novas bases, pois ele não será mais simplesmente uma forma de exterioridade, uma espécie de tela que desnatura a duração, uma impureza que vem turvar o puro, um relativo que se opõe ao absoluto; será preciso que ele próprio seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações, que também ele pertença ao absoluto, que ele tenha uma 'pureza'. Vai ser essa a dupla progressão da filosofia bergsoniana. (DELEUZE, 2012, p.42).

Doreen Massey (2008) acampa tal desafio de modo enérgico, e, a partir de três proposições elementares recoloca as bases do pensamento geográfico: 1) reconhecer “o espaço como produto de inter-relações, como sendo constituído através de interações, desde a imensidão global até o intimamente pequeno.” (MASSEY, 2009, p.29); assim, 2) “Se o espaço é, sem dúvida, o produto de inter-relações, então deve estar baseado na existência da pluralidade. Multiplicidade e espaço são co-constitutivos.” (Ibid.,p.29), o caráter político do lugar repousa nessa inevitável contingência de ter que “viver juntos” na diferença; 3) pensar a produção do lugar através das infinitas negociações, portanto, “reconhecemos o espaço como estando sempre em construção. [...] o espaço como uma simultaneidade de estórias-até-agora.” (Ibid., p.29). O imbricamento dessas três ideias nos colocam noutra ordem de problemas sobre o espacial: não só apontar o espaço como uma multiplicidade discreta, localizável, extensivo, mas, sobretudo, de perceber que sobre essas multiplicidades discretas dá-se outro tipo de multiplicidade (contínua), a qual não pode ser dissociada da primeira, portanto, uma sendo constitutiva da outra, espaço e tempo juntos.

Logo, a força político-teórica de sua obra se sacode sobre a ação de poder “contribuir para um processo de libertação do espaço de sua velha cadeia de significado e associá-lo a uma cadeia diferente, na qual pudesse ter, particularmente, maior potencial político.” (MASSEY, 2008, p.89). Apoiado nisso, nos arriscamos a juntar o cineasta e a geógrafa, conectando o pensamento de um com o outro para tomar o *lugar* a partir de seus encontros e negociações, perspectivando o cinema como mais uma trajetória na constelação de trajetórias heterogêneas que produz um lugar (Massey, 2008). Como enfatiza Eduardo Coutinho: “Toda filmagem é uma negociação diante da câmera” (COUTINHO apud MESQUITA, 2013, p.245). Assim, nos parece ser este o principal elo entre Eduardo Coutinho e Doreen Massey, o de suscitar (a seus modos) a importância de pensarmos o lugar na ótica dos vários encontros que o efetivam, que forcem negociações e deslocamentos, que inventam outras composições espaciais. É nesse sentido que nos engajamos tanto com filmes e escritos do cineasta, quanto com o livro da geógrafa, para conseguir perceber quais negociações a escola é capaz de imprimir ao cinema, e o cinema à escola, dado que essa contaminação é mútua. Negociações de um ver e ouvir, conversar e produzir filmes (mas não só), também de bastidores e acordos que atravessam ações com aquele lugar em movimento, que nos fazem injetar ainda mais heterogeneidade no processo com imagens, com tensões da vida naquele lugar pautada pela necessidade de ter de inventar saídas. Negociações do olhar jovem com os signos escolares que passam a conjugar ideias outras sobre a escola (como lugar de disputas e criações). Negociações da câmera com os jogos de poderes que ali (re)criam trajetórias outras, da câmera com a forja de técnicas de filmagem, negociações éticas e estéticas, em meio a circuitos de riscos de

todos os tipos com a imagem. Negociações entre humanos e não humanos. Negociações por toda parte, e, em cada uma delas a produção de tempos (momentâneos) e espaços distintos. A produção infinita do lugar como eventualidade (Massey, 2008).

Para evidenciarmos ainda mais essas questões gostaríamos de finalizar esta parte indicando aos leitores uma experiência vivida numa oficina com cinema numa escola municipal da cidade de Campinas-SP. Ela funcionou como nossa *prisão* por cerca de seis meses, nos colocou diante de tensões potentes tanto para a geografia quanto para o cinema. Disso procuramos extrair processos que convergiram para interrogarmos a relação cinema e escola na ótica de alguma educação possível com as imagens.

### **Uma oficina e seus vários encontros entre imagens**

A oficina é parte da pesquisa de doutorado em andamento provisoriamente intitulada: *Quando escola e cinema formam um povo*<sup>4</sup>. Ela foi parte do campo da pesquisa e foi desenvolvida durante o ano de 2016. De modo resumido podemos dizer que ela consistia em assistir trechos de filmes de Eduardo Coutinho com um grupo de cinco alunos de nono ano e dois professores daquela escola. A cada quinze dias nos encontrávamos e assistíamos algumas imagens (pequenos trechos de filmes), conversávamos sobre a vida cotidiana naquele lugar (anotadas num caderno de campo), e tentávamos fazer alguns exercícios de filmagens com celulares, algo que nos sintonizava com o cinema numa dinâmica de produção de imagens também. Mais ou menos transcorridos dois terços do tempo no campo (e várias tensões com a equipe gestora), surgiu em nosso horizonte a possibilidade de realizar um filme em grupo. O tema escolhido pelos alunos e alunas foi investigar como as regras eram criadas naquela escola. Eles filmaram durante um mês e meio, mais de quarenta gigas de imagens foram produzidos. Nosso trabalho quinzenal naquele momento passou a ser assistir essas imagens e pensar o que elas nos colocavam de questões — percepções, problemas, novidades, desejos, obstáculos. Gostaria de sugerir ao leitor que assistisse ao filme<sup>5</sup> e na sequência leia algumas dessas várias negociações registradas em caderno de campo. Nossa percepção vem ocorrendo no sentido de atribuir a essa experiência a incidência de trajetórias espaciais outras que não existiam antes, mas passaram a existir naquele lugar a partir da presença do cinema, e, assim, passaram a acionar novas conexões na produção do lugar.

#### Diário de Campo

*Primeiro encontro 31/03/2016.*

---

<sup>4</sup> A pesquisa iniciada em 2015 está prevista para ser finalizada no início de 2019, é orientada pelo Professor Doutor Wenceslao Machado de Oliveira Junior, na Faculdade de Educação da Unicamp, e conta com uma bolsa de pesquisa da CAPES.

<sup>5</sup> O filme *Saber Poder* é de propriedade da escola e dessa pesquisa, não sendo indicado seu compartilhamento a não ser para fins de pesquisa. <[https://www.youtube.com/watch?v=F8JqW-VRC\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=F8JqW-VRC_o)>

*Apresentações e conversas iniciais sobre possíveis: ver trechos de filmes de Coutinho e Conversar. Perguntei se eles conheciam Eduardo Coutinho. Me responderam que não. A partir do filme escolhido nós conversamos muito, apontando coisas que os participantes achavam interessantes. Indicando um pouco da história do diretor e de seus principais filmes.*

*Um dos alunos (E) disse: “ele deixa o cara falar a vontade, e não se sente mal por isso.”*

*Uma das alunas (N) colocou: “como pode? o cara [major] é um baita machista?”*

*Passei boa parte da conversa indicando, provocando, me colocando na posição de professor que conhece o trabalho de Coutinho, que pode dar aos participantes condições de acessar questões no filme (uma falta de tranquilidade, misto de ansiedade de minha parte).*

*Gostaria que eles tentassem exercitar com as câmeras dos celulares algumas imagens. Mas não deu tempo. Preciso falar menos e deixá-los experimentarem mais. Falei demais.*

*Eles saíram (em pares) para alguns exercícios com celulares: tentar entrevistar alguém na escola, testando algumas formas de filmar que eles tenham identificado no filme. Saíram tarde para este exercício.*

*20/10/2016*

*O visionamento e a conversa do primeiro corte apontou uma linha para a edição e a montagem de entrevistas combinadas às imagens de transição, como aposta em possíveis narrativas mais ou menos abertas. Eles (os participantes) trazem Coutinho nessa fase também. Exploram na montagem como o diretor investiu em Theodorico, o imperador do sertão.*

*(N): “Vamos fazer como ele [Coutino] fez, isso de tentar colocar na transição imagens que contradizem o que é narrado na entrevista, pra criar alguma coisa diferente.”*

*Percebo que eles filmam de modo variado e optam por entrevistar professores, alunos e funcionários da administração. Estão se preocupando em colher versões sobre a questão das regras na escola? Escolhem com cuidado.*

*Nós assistimos juntos hoje quase duas horas de imagens, conversando sobre como elas podem encaixar no filme. Em geral eles me dizem quais eles gostam mais e por isso gostariam de manter. De minha parte eu proponho uma relação entre elas e levo para eles assistirem e verem se fica bom ou não, se não ficar a gente muda.*

*22/09/2016*

*Algumas gravações foram feitas durante duas semanas. Eles registraram situações cotidianas da vida escolar: dentro da sala de aula, no pátio, intervalos, saída da escola, na quadra de esportes. Em geral procuram conflitos, discussões, situações de tensão com regras. Me trouxeram muito empolgados um trecho em que filmaram um aluno colando, e me diziam que na hora da cola um outro aluno entrava sem querer na frente da câmera. Gostaram disso. Eles tem me contado que passaram a olhar para escola de modo diferente, procurando situações para o filme, como se o olhar de cinema deles sobre o lugar criasse uma outra experiência espacial.*

*24/11/2016*

*Na edição tenho tentado acrescentar o que eles me pedem e, ao mesmo tempo, indicar possibilidades sobre aquilo que o grupo inicialmente traçou como estrutura (como as regras são criadas). Há uma negociação produtiva nessa fase, que se dá, sobretudo, na combinação de planos, no encadeamento de imagens e na experimentação com o corte e a sequência.*

*Tenho percebido que na hora de escolher o que fica e o que sai do filme eles tem optado por coisas que os afetam na condição de alunos que sofrem as regras, mais do que cineastas que realizam um filme sobre o lugar. Por exemplo, a regra do “não*



*pode abraçar” é algo que eles fazem muita questão que esteja no filme, e abordada de modo diversificado. É como se eles vissem o filme como uma arma para combater os constrangimentos que sofrem mas também de possibilidade de pensar com esse constrangimento outras possibilidades, e, na condição de cineastas se posicionam como alunos que vivem aquelas situações. Isso é legal de perceber porque se fossem alunos gravando numa escola diferente da que eles estudam, acredito que o olhar pudesse ser outro, que as questões podem ser outras.*

*Eles não querem criar oposições sobre um grupo que supostamente faz as regras e o outro que as sofre, isto é consenso, querem mostrar o fazer e o sofrer de cada personagem como se a câmera fosse uma espécie de palco. A oposição entre um fazer e um sofrer é um traço, ao mesmo tempo que há diferenças nos modos como se sofrem as regras, a depender de cada depoimento. A diretora dá um depoimento em que comenta como sofre regras e as reproduz ao mesmo tempo. Contradições interessantes que dão a ver as geometrias dos poderes e as incoerências tão cheias de vida.*

Os trechos citados acima dizem respeito a uma seleção feita por nós dentre os vários escritos do diário de campo. Eles evidenciam algumas das negociações necessárias para que o cinema pudesse/viesse habitar o espaço escolar. Além de balizarem nossos acordos, esses escritos apontam o quanto a presença do cinema é forte o suficiente para desajustar a suposta normalidade da vida cotidiana na escola. Por ali nos engajamos com várias questões na hora de produzir um filme. Uma situação que é emblemática nesse sentido, foi o modo como os realizadores tiveram que criar um tipo de enquadramento que não permitisse ao espectador identificar os personagens (alguns deles com menos de 13 anos), que chamamos amistosamente de “caras cortadas”. Isso diz respeito a uma ética e uma estética que se coadunam, que não podem ser pensadas separadamente. Ou seja, enfatiza para nós a necessidade de termos que inventar possíveis com o cinema, dado que na escola a presença dele aporta outra gama de negociações.

O fato de termos realizado um trabalho com filmes de Eduardo Coutinho nos permitiu: 1) investir na palavra filmada de personagens cotidianos daquela escola; 2) nos determos num só lugar e com um tempo marcado (a nossa prisão), como se essas fossem as condições para que talvez um filme viesse a existir; 3) uma ética e uma estética que acompanhou o processo de filmagem, pautada na perspectiva de não causar constrangimentos posteriores a eles, mas de pulsar com o cinema no sentido de desassossegar o estabelecido — seja pela postura de acreditar nas várias versões que nos contavam, seja não procurando apoiar um discurso em detrimento de outro (algo que poderia acontecer no momento da edição) e colocá-los em posições de embate. A medida que a produção passa a ser parte das práticas com cinema na escola, os alunos e alunas, bem como nós pesquisadores, somos constantemente forçados a ter que lidar com acasos e possibilidades insurgentes.

Além disso, filmes como *Theodorico, o imperador do sertão* (COUTINHO, 1978), fizeram com que entrássemos em relação com imagens que operaram num sentido de documentar o lugar, ao mesmo tempo que atuávamos sobre ele através da ação com personagens que falam, e daquilo que entra ou não entra no filme. Entendemos ser um modo

de produzir a escola em filme, através de nossas escolhas de filmar e editar, de fazer aquele conjunto de trajetórias espaciais (institucional, de regras, de espaços geométricos, de ações cotidianas) se conectarem às trajetórias cinematográficas (da câmera que recorta e filma, da edição que corta e monta, do som que pode ser tratado, do enquadramento que privilegia coisas em detrimento de outras). É sobre essa produção infinita do lugar, como um modo de escapar da representação sem que se precise eliminá-la, mas, mantendo-a por ali (na possibilidade de identificarmos traços que acionam uma memória codificada), sem que necessariamente ela seja a ação determinante. O filme — como um elemento desse cinema experimentado — agencia outras formas de perceber aquele espaço? sobretudo, se pensarmos no ponto de vista daqueles que filmam e se vem obrigados a mediar? O que tentamos fazer na pesquisa I é uma conversa com isso, no sentido de sugerir outras leituras da relação cinema-escola, mais aberta as possibilidades de experimentar. chegamos a conclusão de que o cinema por ali não salva nem alegra, ele age e se transforma junto as trajetórias espaciais que ele se conecta. Há um risco com a produção de imagens na escola, nos parece que sobre isso emerge uma ideia de educação que se faz num pensar constante, de ter que inventar saídas e composições temporárias.

A continuidade do trabalho tem sido buscar perceber o quanto cinema e lugar geram conexões muito mais permeáveis e mutantes do que comumente são tratados. Nosso esforço tem sido apontar as potências disso na medida em que essa relação possa ser pautada mais por problemas que soluções — ou seja, que desse encontro surgem bons desassossegos. Sabemos do momento importante tanto para o cinema quanto para a escola, a aprovação da lei 13.006/14<sup>6</sup> é um dos vários exemplos que vem agindo para “quebrarmos a cabeça”. Mas não só, há toda uma produção de embates e encarceramentos sendo gestados em meio a crise que o país enfrenta. A própria proliferação de produções imagéticas e usos de câmeras de celulares na escola vem sinalizando outras possibilidades de saberes — ainda pouco permitidos. Fazemos coro às pesquisas atuais que, ao invés de buscarem arregimentar ações num sentido de uma aplicabilidade determinada, realizam experimentações abertas e em conformidade com aquilo que ferve nas singularidades dos lugares. Ao invés de criarmos modelos desejamos maquinações, queremos fazer funcionar algo até o momento seguinte, em que uma outra máquina há de cortar um fluxo e promover outra produção (novas máquinas). Como maquinar com essas forças que estão aí? Escola e cinema como intercessores que se contaminam e se permitem existir sem esteriótipos ou identidades (ser isso ou aquilo), mas como um povo, ainda que esse povo nunca cesse de chegar. Não fazer cinema para as escolas mas fazer dos cinemas e das escolas nossas prisões temporárias, nosso emaranhado criativo, para escaparmos delas ali na frente e experimentar de novo outras conexões, novos problemas, e de novo, e de novo, e ...

---

<sup>6</sup> Lei que prevê a exibição de filmes nacionais em escolas de todo o Brasil, por pelo menos duas horas mensais.

## **BIBLIOGRAFIA**

AVELLAR, C. J. **O lixo na boca**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CONTRACAMPO. **Sobre Edifício Master**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COUTINHO, E. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Conversações: 1972-1990**. Trad. Peter Pál Pelbart.. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: 34, 2012. Trad. Luiz B.L. Orlandi.

GODINHO, Ana. **Linhas do Estilo: Estética e Ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2007.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: Uma Nova Política da Espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p. Hilda Pareto Maciel, Rogério Haesbaert.

MESQUITA, Cláudia. **Fé na lucidez**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEXTA FEIRA. **Para Sexta Feira**. In: OHATA, Milton (Org.). Eduardo Coutinho. São Paulo: Cosac Naify, 2013..