

# NÃO QUERO SABER COMO A ESCOLA É, MAS COMO ELA ESTÁ: TRAJETÓRIAS DO VÍDEO-DOCUMENTÁRIO EM UM PROCESSO DE PESQUISA-INTERVENÇÃO.

Eduardo de Oliveira Belleza  
Universidade Estadual de Campinas  
Eduardodeoliveirabelleza@yahoo.com.br

## O problema como objeto: delineando uma pesquisa

Este ano meus escritos dizem respeito não a um trabalho concluído, ou uma resposta encontrada para um problema, mas, sobretudo, a apresentação de um conjunto de ideias a que estou a perseguir na minha atual pesquisa de doutorado. Animado em torno de minha mesa de trabalho dedicarei aqui algumas palavras que, em grande medida, configuram questões, bifurcações em torno de problemas para uma pesquisa com vídeo-documentários, escolas, espaços, e cartografias e... São pistas, como diz Kastrup (2009; 2014), a que convido o leitor entrar e pensar junto.

Vamos direto ao ponto, ao centro propulsor das ideias:1) Pensar a escola (as relações espaciais que ali convergem) através de imagens geradas por vídeos-documentários, experimentações realizadas junto ao grupo de alunos, filmando a reboque da Vida naquele lugar. 2) Dizer do campo de forças daquele lugar, quando criada a trajetória vídeo-documentário para compor com o espaço(dentro da rede de fluxos em afetação). 3) E o que é essa trajetória vídeo-documentário, qual a potência dela na composição de aprendizagens? No meu caso (e dos intercessores dessa pesquisa) o documentário funciona a partir de um conjunto de dispositivos produtores de encontros – negociações espaciais – naquele lugar, é com e através dos signos da imagem que se pode aprender alguma coisa, sobretudo, aquilo que ainda não sabemos, experimentar é nossa principal aposta, colada a esta, *cartografar*, a partir de uma proposição muito peculiar que é a de criar *realidades*.

Três grandes blocos se abrem em meio a problemas que se entrelaçam: o espacial (a(s) escola(s) em meio a suas *geografias menores*<sup>1</sup>, mutantes, eventuais, humana e não humana), a educação nas/com/pelas imagens (aposta no documentário como uma *máquina* de produção de signos da fala), da cartografia como método de investigação “... que não busca desvelar o que já estaria dado como natureza ou realidade pre-existente.” (KASTRUP;PASSOS, p. 16, 2014).

Nosso objeto apresentado aqui, portanto, é um conjunto de problemas em torno da experimentação. Tais problemas não são apenas ensejos de uma pesquisa, eles formam um *plano* onde a pesquisa acontece. Traçam-se linhas (iniciais) que delimitam e abrem (ao mesmo tempo) uma pesquisa. Traçar um plano é lidar com a multiplicidade

---

<sup>1</sup>Termo cunhado por Oliveira Jr. (2009) para pensar o espaço em uma política de combate ao ensino de uma geografia pautada exclusivamente pelo entendimento do espacial enquanto plano extensivo da representação.

de territórios no plano, sem perder a diferenciação como força que faz pensar. Cria-se assim uma comunidade (o objeto inicial), na qual forças operam encontros, agenciam movimentos e velocidades em seu interior, sem perder o fora, como aquele estrangeiro visitante temporário que desestabiliza. Ele é a força que derruba e refaz a comunidade, que (re)coloca novos limites ao longo do caminhar, traçando outras linhas, assim, novos fluxos passam a compor novos problemas que dão a ver outras conexões, seguintes encontros, mas, para isso, é preciso um começo, uma jangada (ainda que rudimentar) para iniciar um encontro com o oceano. Lembro-me (talvez por escrever tais palavras) do filme *Dogville* (2003), do aclamado diretor Lars Von Trier, em que a chegada de uma personagem estrangeira em uma comunidade já formada e organizada no interior dos Estados Unidos, se torna a principal tônica para a trama do longa, ao fazer com que as pessoas daquele lugar chamado Dogville experimentem estranhamentos em suas vidas cotidianas, novas potências de vida que não sabiam poder existir, diferenciações em curso, que ao mesmo tempo que abre a comunidade a um novo conjunto de possíveis relações, o faz de modo que tudo o que já estava estável por ali oscile, e, a partir dos modos de Vida já localizados, outras composições (muitas vezes violenta) passam a envolver as pessoas. Aquilo que além e aquém do traçado inicial nos chega é fundamental para a pesquisa, propomos territórios em nosso trabalho tanto quanto nos movemos com as desterritorializações devirescas que, certamente, nos chegarão. Não perder o fora de vista.

Pesquisar a experiência, assim gostaríamos que fosse interpretado nosso principal objetivo nessa pesquisa. Habitar um lugar (escola) com uma abertura para traçar e inventar dados. Fazer da imagem uma experiência com a Vida. Liberar-se dos impasses em que o conhecimento mais tradicional opera por circunstância da representação, ao contrário, fazer funcionar um saber, como algo temporário e fabulativo, mais da ordem daquilo que se procura, menos no sentido de transferência de um conteúdo previamente reservado.

Por que a escola? Cativa-me a ideia de pensar o espaço como uma rede de forças da ação de diferenças, processos em atualização permanente e infinito, produtor de devires (MASSEY, 2009). Conectar-se a rede é agir com ela, é fazer funcionar línguas/corpos temporários, que afetam e se transmutam. Vagamos em meio a tudo que nos compõe (encontros). Compomos com *um* mundo sem que ele seja possível sozinho (coletivo de forças). Habitar é uma ação, não um estado de fixação. Habitar uma rede é viver os múltiplos trajetos temporários (acazos) que por ali se formam. O sentido do verbo habitar para nossa pesquisa equaliza-se a noção de vagar que Deligny propõe, e que Pelbart (2013) de forma tão instigante sugere alianças criativas.

Em todo o caso, os trajetos fazem uma rede, e essa rede não tem outro objetivo do que aprender as ocasiões que o acaso oferece, mas ocasiões que só apareceriam uma vez que, no vagar, algo fosse encontrado. (PELBART, p. 262, 2013).

A escola é o lugar onde o vagar tem se feito pouco produtivo para aquilo que se estabeleceu enquanto uma educação pautada na organização dos saberes (acumulados), a

fim de transferi-los através de um *currículo arbóreo* (GALLO, 2007). Alunos vagando por aí, com câmeras de celular, nos espaços visíveis (do controle) e por outros mais obscuros (lugares “clandestinos”<sup>2</sup> dentro da escola), são situações que criam problemas. Proíbe-se a presença desses dispositivos para que não haja problemas. Queremos permitir a incidência de problemas para pensar com o lugar. Partimos da noção de que o pensamento só é possível por causa de problemas que forcem a pensar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Nosso vagar é agir, e a escola, para essa pesquisa é uma escolha espacial potente para a instalação de fluxos problemáticos.

### **Intercessores**

Uma pesquisa nunca surge do nada, ela é sempre coletiva, e, assim, se articula em meio a um conjunto de intercessores com quem nós tramamos, roubamos, reinventamos. Alguns deles já começaram a ser apresentados, mais alguns são necessários para que o leitor acompanhe nosso movimento pensante. Outros, ainda, nos chegarão por forças do fora.

Em nossa pesquisa nos correspondemos, sobretudo, com a filosofia da diferença, principalmente em torno dos problemas já traçados por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Muitas são as obras em torno do pensamento desses autores, e muitos outros autores que deles extraem e criam outros modos de pensar nos interessam. A filosofia da diferença (tal como um novo curso (multidirecional) para o pensamento contemporâneo) nos age em sentidos muito diversos em torno da educação, e da ideia de criação como potência do pensamento.

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, p.160, 2013).

Entendemos que o encadeamento dos problemas e dos encontros (múltiplos) em que essa pesquisa funciona e movimenta proposições, articula-se em aberturas para que novas conexões cheguem, tal qual uma usina, operamos por maquinações com a escritura e com a produção de imagens. Para nossa pesquisa tomamos os conceitos em torno das imagens, do espaço, da educação, da cartografia, como máquinas, sempre produtoras, sempre em movimento, máquinas de máquinas, deixando passar devires, esgarçando e tensionando as diversas linhas que formam os trajetos por onde nos embrenhamos e desenhamos.

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-orgão é conectada a uma máquina fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. (DELEUZE, GUATTARI, p. 11, 2014).

---

<sup>2</sup> Aqui me refiro mais exclusivamente a minhas observações de como os próprios alunos criam estratégias para acesso do celular fora do campo visível daqueles que os proíbem. Banheiros, becos, cantos, todos esses espaços em que o que acontece nem sempre é possível de controle.

Como um mapa aberto nossos escritos iniciais têm como desejo abrir-se para o estranho mundo das forças da diferença, o projeto é menos um esquema pronto para que se alcance um fim, e, mais como um plano de experimentação com aberturas para a Vida. “Um mapa é aberto; é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” (DELEUZE; GUATTARI, p. 30, 2011).

Seguindo e criando as linhas de nossa frágil jangada, desejamos apresentar ao leitor o modo como queremos fazer funcionar a produção dentro da escola. Primeira coisa é retomar algo que já foi dito, a vontade de permitir a trajetória vídeo-documentário, bem como a produção de imagens, para dentro daquele lugar, de modo que possamos nos movimentar com o espaço, inserindo na rede das forças em afetação tais elementos. Agir com experimentação em meio aquilo que já está lá (no espaço), em afetação com outras possíveis composições (devires). Não queremos nos opor as forças que ali já participam de um real em atualização permanente (força da proibição, força do ensino, força do currículo, etc.), ao contrário, queremos lidar com elas na medida em que elas possam nos abrir para pensar com outras forças.

Um grande cineasta que já faz muito isso e que para nós torna-se um provocador de ideias é Eduardo Coutinho. Apesar de uma vasta produtividade, em fases diferentes, mobilizando questões e estilos distintos ao longo de sua vida, Coutinho dá para nós um conjunto de *dispositivos* na relação com o documentário que nos parece interessante para essa pesquisa. A primeira coisa, e talvez a mais importante, e que atravessa o “estilo” coutiniano desde o *Cabra*, é o filme de entrevista, ou seja, filmar a fala e tomar a própria palavra como imagem que diz com/do mundo. Ao falar diante da câmera o entrevistado transforma-se num personagem, performa diante dela, e o diálogo que se cria vai traçando linhas em conexão com a rede em que o fato (filmagem) se dá, tudo vai sendo tramado (linhas do espaço, linhas da memória, linhas do cinema, etc.), assim, um real vai sendo criado.

É um contar em que o real se transforma num componente de uma espécie de fabulação, onde os personagens formam algumas ideias, fabulam, se inventam, e assim como nós aprendemos sobre eles, eles também aprendem algo sobre suas próprias vidas. É um processo onde há um curto-circuito da pessoa com um personagem que vai sendo criado no ato de falar. (LINS, 2015).

Manter uma escuta cinematográfica e, sobretudo espacial, da Vida funcionando naquele lugar escola é nossa tarefa. “Não quero saber como o mundo é, mas como está, recolher fragmentos do mundo como ele existe.” (COUTINHO apud RAMIA, p. 320, 2013). Ao parafrasear Coutinho, o título desse ensaio aponta para aquilo que é o nosso principal desafio, escapar dos modos de dizer que identificam e fecham os sentidos em um único pensamento, queremos, contudo, buscar “escutar” o campo de forças para pensar no múltiplo. Essa é uma das apostas com o vídeo-documentário, promover encontros dos estudantes com a câmera e com a entrevista, de modo que possam ser criados problemas (fragmentos) importantes daquele lugar – elegido pelos próprios alunos, no ato da filmagem. Para isso, pensemos em promover encontros da obra de

Coutinho com os estudantes, de fazê-los pensar com os filmes desse diretor algumas potências de filmar por ali, encontrar modos de apresentação dos procedimentos desse diretor é um desafio, temos algumas possibilidades, vejamos.

Para que a entrevista funcione como um dispositivo criador de realidades “... uma realidade sendo produzida no contato com a câmera.” (MESQUITA, p. 378, 2013), nos interessa pensar as imagens enquanto dado de trajetórias espaciais (forças) que compõem um lugar. É necessário que busquemos referências na própria caminhada do cineasta, pensar, por exemplo, que o entrevistado deve se ater ao que perguntar, ao modo como conduz sua conversa, ou seja, aquilo que dá o pontapé inicial para a conversa. “O modo como você formula sua pergunta é determinante.” (COUTINHO, p.31, 2013). É importante porque é ela (a pergunta) que vai permitir o encontro do personagem com a performance, ou seja, é no diálogo embalado por uma (ou mais) perguntas que o personagem se cria e cria um mundo, nunca do nada, mas, em nossa hipótese, a partir daquilo que o afeta (a câmera, o espaço, o corpo, a memória, etc.).

Esses dispositivos são estratégicos e essenciais para a configuração de espaços peculiares, nos quais o diretor, sua equipe e as pessoas que são filmadas fazem suas performances e transformam-se em personagens para o documentário. (BEZERRA, p. 62, 2014).

Outro dispositivo ainda, não menos importante, é que o entrevistador/experimentador escolha algum recorte no espaço para operar sua filmagem. Pode ser qualquer lugar dentro daquele lugar maior chamado escola (por exemplo, o pátio, a sala de aula, o banheiro, o refeitório, a sala da diretora, etc.). Enfim, o lugar tem que ter ligação com a questão que ele persegue, falar do lugar com aquilo que o constitui. A ideia é fazer com que a linguagem e o espaço criem para si intervalos<sup>3</sup>, micro espaços entre as conexões por onde forças possam escapar, forçando aquele que filma a lidar tanto com a linguagem quanto com o mundo.

Coutinho escolhe sempre uma locação específica, um recorte espacial. Restringindo assim seu campo de ação – à favela Vila Parque da Cidade ou Edifício Master -, ele obriga-se a aprofundar o olhar. (MESQUITA; SARAIVA, p.388, 2013).

O conjunto desses dispositivos – outros poderão vir a se agrupar – criam aquilo que Coutinho chama de *prisão*, e que é também de nosso interesse criar no plano de experimentação. Uma prisão, assim como um plano, são linhas de segmentação, criam um território para que nele algo possa existir, assim como a pesquisa assemelha-se a jangada (frágil), nossa prisão funciona como uma tentativa de fazer existir imagens, pesquisa, língua, pensamentos.

Uma tentativa é comparável à jangada. Pedacos de madeira ligados entre si de maneira bastante solta, para que quando venham as ondas do mar, a água atravesse os vãos entre os troncos e a jangada consiga continuar flutuando. É

---

<sup>3</sup> Relações entre a linguagem audiovisual (nesse caso de vídeo-documentário) e forças espaciais se dão de modo a criar conexões nem sempre tranquilas para quem filma, é preciso uma escuta sensível para aquilo que constitui o lugar. Algo que pude trabalhar em meu mestrado (2013) quando estudei a relação entre o vídeo, a poesia e o espaço, na periferia da cidade de Campinas- SP.

apenas assim, com essa estrutura rudimentar, que quem está sobre a jangada pode flutuar e sustentar-se.” (PELBART, p. 265, 2013).

Flutuar e filmar aqui ganham sentidos parecidos, encontrar um modo de se sustentar no oceano (espaço) a fim não de descrevê-lo, ordená-lo, mas de sobre ele habitar(vagar). Agir com o lugar na rede de forças em afetação permanente, criar, riscar, existir. Toda filmagem é uma negociação diante da câmera “... tem uma negociação de desejos ali.” (MESQUITA, P.246, 2013), produto dos inúmeros encontros agenciados na existência da trajetória audiovisual em um lugar, a prisão é o conjunto de dispositivos (traçados previamente) que tenciona essas negociações, forçando aquele que filma a ter que lidar com as conexões em torno de um território que se cria, ao mesmo tempo em que ele escapa. Desafiar os alunos a lidarem tanto com o dispositivo<sup>4</sup> que filme quanto com o lugar onde tudo acontece.

O que Coutinho faz, em grande medida, ao utilizar o documentário para fazer aparecer a condição ficcional em que o mundo é produzido, é deslocar a imagem de seu território de documento (filmagem da verdade), para um outro lugar onde ele ganha o status de gesto no mundo, atuando como linguagem, que oscila entre o ficcional e o documento do real, a própria produção da imagem torna-se um problema interessante, impossível de se desvincular do modo como ela age enquanto cinema sobre o mundo—podendo ser um edifício, um lixão, uma comunidade -, é nesse sentido que o documentário de Eduardo Coutinho pode ser pensado como a *verdade da filmagem*. Com isso ele arrasta o documentário de seu lugar de prova do real (representacional), para um lugar onde a ficção não diz menos do mundo do que qualquer verdade passível de prova. Aquilo que vemos na tela é, antes de qualquer coisa, a presença da câmera sobre/com a Vida, e só por isso, já seria capaz de nos fazer tomar a imagem não como representação do mundo, mas como linguagem no mundo.

Dito isso, importante para essa pesquisa, é que: 1) não tomemos o espaço oposto ao tempo, ou seja, parado em sua dinâmica e passível de ser representado apenas. (MASSEY, 2009). 2) que a linguagem é tão só a criação de signos que gestam encontros em duplo sentido (como possível efetuação de adensamento de sentidos a partir de um encontro e como disparador para outros encontros/devires). 3) que a aprendizagem se dá na decifração dos signos – não dada –, como coágulo de sentidos provisórios, sempre por uma decepção, ou seja, por algum estranhamento que abre a possibilidade do novo poder existir. (DELEUZE, 2003). A este último, refere-se Deleuze (2003):

A unidade de todos os mundos está em que eles formam sistemas de signos emitidos por pessoas, objetos, matérias; não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação” (DELEUZE, p.5, 2003).

Bem como:

Pois é precisamente o signo o objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é o que garante a necessidade daquilo

---

<sup>4</sup>Estamos convencidos de que o celular, nesse caso, é a melhor saída como dispositivo para produção de imagens na escola, sobretudo, por ser um equipamento presente na cultura jovem.

que é pensado. Fortuito e inevitável, como diz Proust: 'E via nisso a marca de sua autenticidade. (DELEUZE, p. 15, 2003).

Quais encontros serão criados entre os jovens, a câmera e o lugar? Quais signos emitidos nesses encontros dão a ver campos de forças que a um só tempo comunicam e inventam gestos no/com o espaço? Quais problemas criam possibilidades de pensarmos uma escola, as imagens e a própria aprendizagem? Estas são questões que só um cartógrafo poderia responder, para isso precisaria de um método, mas a esse respeito logo nos deteremos, por enquanto, trazemos para o leitor mais um intercessor em que nossa pesquisa se articula, agora para escrevermos um pouco mais próximo do espacial.

Doreen Massey (2009) é uma intercessora que articula muitos escritos de nossa rede de pesquisa<sup>5</sup>, não por acaso ou encanto, a potencialidade de seu trabalho diz respeito a um tema em que tanto ciência, arte e filosofia, ao longo de uma vasta história vêm se debruçando, o espacial. Em nosso trabalho atual, o espaço ocupa um lugar central -coadunado tanto com o tema escola, quanto a experimentação imagética que nela quer se dar. A obra de Massey (2009) é a possibilidade de pensarmos o espaço como feixe de trajetórias co-presentes, em contato e diferenciação permanente, e do lugar como as articulações (os encontros) entre essas diversas trajetórias, ou seja, o lugar é uma espécie de conexão que se produz no campo espacial e que nele atua constituindo novas possibilidades de encontros.

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

Quando nos referimos ao lugar – ao buscar pensar a escola –, em grande medida, estamos buscando contato com esse conjunto de conexões temporárias que estão a afetar e criar possibilidades de Vida no espaço. Nosso trabalho tem força ao apostar no vídeo-documentário como mais uma trajetória a ser inventada para dentro da escola, e, dobrar sobre ela outras possibilidades de relação o mundo. O vídeo-documentário é uma espécie de povo, que ainda não existe naquele lugar, mas que, por vias dessa pesquisa, tem o desejo de existir, um *povo porvir*.

Este é um entendimento de lugar – como aberto (“um sentido global de lugar”), como um tecer de histórias em processo, como um momento das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro das geometrias de poder, como uma constelação particular, dentro de topografias mais amplas de espaço, como em processo, uma tarefa inacabada (...) (MASSEY, p. 191, 2009).

Interessa-nos pensar com o lugar – inventado pela presença do vídeo-documentário – criado pelas produções dos jovens (as próprias imagens), bem como com o lugar em que os vídeos se dão (locação), ou seja, partimos de um entendimento de que há, pelo menos, duas dimensões de lugar dentro do feixe de trajetórias espaciais, uma é aquela na qual o processo de produção acontece e das possibilidades por ali em

---

<sup>5</sup> Imagens, Geografias e Educação.

ação se inventam imagens, outra – diferente, mas em contato – é o lugar que se cria nas próprias imagens criadas, e, sobretudo, que se pode pensar o que foi arrastado de novidade para aquele lugar que já existia. Como nos filmes de Coutinho, em que a locação (prisão) é onde o filmar acontece, e só acontece por que o conjunto de possibilidades para a existência da imagem é dado pelas próprias forças que por ali atuam, e que, outra coisa ainda, é o conjunto de forças espaciais que o filme agencia em torno das imagens criadas, o pensamento espacial que delas derivam. Uma espécie de dobra de um lugar sobre outro.

Salientamos essas duas dimensões, bem como o entendimento de Massey (2009) nesse pensamento, para posicionar que o espacial não está parado, e, portanto, não é passível de ser representado, a não ser que, por uma condição epistemológica, assim o seja feito, mas, que aqui, para nossa pesquisa, a dimensão da representação não produz muita coisa, ao contrário, nossa força concentra-se nas misturas, nas diferenças, no movimento das trajetórias de forças e o que com elas fazemos pensar.

Terminamos essa parte de apresentação dos problemas e dos intercessores justificando nosso movimento com uma pergunta que Coutinho devolve a uma entrevistadora, no momento em que ele é forçado a dizer das imagens e da escola. Adotamo-la para nosso trabalho como uma força política em torno tanto das imagens, quanto da educação, buscaremos persegui-la menos no sentido de respostas que possam chegar, mais no sentido de experimentações que ela possa nos sugerir. “o que pode fazer a escola quando entra em um mundo que já está quebrado?” (COUTINHO apud RAMIA, p. 322, 2013).

### **O método: a cartografia como mergulho na experiência**

Quando Coutinho diz em uma entrevista concedida a Mesquita (2013) que:

O documentário tem que deixar as coisas abertas para que o público pense. E, portanto, eu não estou à procura da verdade, eu estou à procura do imaginário das pessoas. (COUTINHO apud MESQUITA, p. 239, 2013).

Ele nos dá pistas para pensar que aquilo que efetivamente se produz enquanto imagem é qualquer coisa menos uma prova de um real que preexiste a presença da câmera. Portanto, o que se tem enquanto real são fabulações, imaginações em que o aparato cinematográfico ao se conectar cria performances, faz movimentar aquilo que acontecia na hora da filmagem. Bom, para que possamos pensar com as imagens a serem criadas nessa pesquisa – e com tudo que elas possam nos agenciar – é preciso um método de escuta para esse sensível que são as multiplicidades da Vida. Mais do que escuta, nosso movimento não é o de descrição daquilo que nos chega, mas de ação com o que nos conectamos, de intervenção, de agir com as imagens, e com todo o processo que nelas atuam. Assim, um dos grandes objetivos dessa pesquisa é a cartografia enquanto método para pensar as imagens produzidas com o feixe de forças em afetação- a rede espacial (lugar(es) escola) -, “... acompanhar um processo, e não representar um objeto.” (KASTRUP, p.32, 2009).



A cartografia não é um método de descrição apenas, ela é um acompanhamento, anda junto, pensando, sentindo, escutando, vendo, respirando, e, sobretudo, agindo. A cartografia é um método de escuta e intervenção, de mergulho na experiência, que acompanha e cria realidades (ao mesmo tempo). É uma partilha, que acontece porque se cria um plano (território) onde o cartógrafo e aquilo que é cartografado estão ligados, conectados por um contíguo de ajuntamentos que formam uma comunidade heterogênea. “O acesso à dimensão processual dos fenômenos que investigamos indica, ao mesmo tempo, o acesso a um plano comum entre sujeito e o objeto, entre nós e eles, assim como entre nós mesmos e eles mesmos.”(KASTRUP; PASSOS, p. 16, 2015).

Dessa forma, parafraseando Coutinho, não nos interessa o que é a escola, mas como ela está, e, aqui por nós mesmos, o que é possível inventar com ela. Mas, essa tarefa não é fácil, e exige do cartógrafo que ele se prepare. Estar na escola – realizando uma pesquisa – é mais do que estar nela, é crescer junto com ela, é agir com ela. Nesse sentido é que Pozzana (2014) afirma *que o cartógrafo se faz no mundo*. “(...) detectar a trama que acompanha o ato de conhecer e criar um mundo.” (POZZANA, p. 48, 2014).

O cartógrafo se faz no campo em que ele pesquisa e aquilo que ele acompanha (afetabilidade) é também resultado de sua presença, de seu olhar, do modo como ele atua, de suas imaginações, de sua sensibilidade. O cartógrafo e o mundo formam um *plano comum e heterogêneo*. Quanto mais ele se abre ao campo de forças mais conexões é capaz de fazer. Nesse sentido, pensar em cartografia se faz necessário um corpo em relação com outros corpos, e esse corpo é muito mais do que simplesmente um corpo físico.

Um cartógrafo nasce numa paisagem que habita com um corpo que se articula com os diferentes fragmentos da cena, prolonga-se como extensão de cada segmento dessa paisagem que se constitui com ele. (POZZANA, p. 47, 2014).

Aprender a ser afetado, esse é objetivo inicial de todo cartógrafo. A respeito desse treino, Latour (2008) nos indica o exemplo do universo dos perfumes, em que o aprendiz, buscando apurar seu nariz para encontro com cheiros mais peculiares (corpos dos odores), para alcance de diferenças mais sutis dentro o universo dos aromas, aprimora-se no contato com o mundo dos perfumes. É cheirando que se aprende as diferenças dos odores, e se desenvolve camadas mais sensíveis para outros encontros. “Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível.” (LATOURE, p. 40, 2008).

Ao desenvolver seu campo sensorial – no caso de Coutinho sua capacidade de realizar a entrevista – o cartógrafo produz em conjunto um campo sensível, diferente daquele que até então ele vivia. Por isso que Coutinho em algumas entrevistas afirma que ele *precisa filmar para viver*. Ao filmar, ao tornar-se sensível ao campo de forças no ato da entrevista, o próprio mundo (campo sensível) torna-se outro, e a Vida, por conseqüente articula-se de outra maneira. É uma outra experiência com o real.

Corpos se encontram com corpos. Corpo do pesquisador com os corpos dos jovens na escola, corpos do espaço em contato com os corpos das câmeras, corpo-fala e corpo-imagem, etc. O corpo vídeo-documentário é uma força que atua sobre o corpo lugar-escola no sentido de afetação e diferenciação. No encontro que promove contatos, estranhamentos, clichês, pensamentos, movimentos, formam-se corpos (sensíveis). Por isso a verdade da filmagem. Coutinho busca entender esse corpo palavra tal qual se transforma em corpo-imagem quando em uma comunidade, um prédio ou um teatro, uma câmera está a promover o encontro entre personagens e seu cartógrafo, o filme acontece é nesse entre.

A cartografia como método de *pesquisa e intervenção* é um elemento fundamental nessa pesquisa, sobretudo por nos lançar o desafio de pensar nos encontros com os *povos porvir* (outros corpos) engrenados nas *máquinas* de fazer/conhecer um real. O que desejamos com a cartografia é aquilo que já 1989 Suely Rolnik apontava: “(...) mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem.” (ROLNIK, p. 67, 1989). Entendemos que Coutinho consegue inventar essas pontes, quando faz o documentário funcionar para além de sua condição tradicional de prova de uma realidade externa ao aparato cinematográfico, da qual ele captaria e reproduziria, ao contrário o que o diretor faz é algo de tamanha sensibilidade que de tão minimalista parece fácil. Mas Coutinho é treinado, tem um corpo amadurecido para as sensibilidades do presente da filmagem. Desejamos nos embrenhar pelos saberes desse intercessor assim como, no exemplo de Latour (2008), o aprendiz de odores. Coutinho é nossa maleta de aromas, buscamos experimentar fragrâncias do vídeo-documentário em meio à escola. Não é nosso objetivo reproduzir os modos como Coutinho opera o cinema - se é que possamos dizer de um estilo coutiniano, uma vez que esse muda muito ao longo de toda a sua carreira -, mas, nos afetar dele, para poder propor aos jovens na escola que também produzam entrevistas, vagando com seus celulares a procura de questões (forças) daquele lugar – como cartógrafos? Talvez.

Um exemplo interessante para esse movimento – inicial – em nossa pesquisa é quando decidi passar um filme de Eduardo Coutinho – *O fim e o princípio* (2005) -, e, diante daquelas imagens pelo sertão paraibano, em que gente muito velha e com uma oralidade impressionante fala da Vida, um filme gesta experiências de estranhamento aos olhares habitados de jovens, que tem como referência a grande mídia, a TV brasileira e o universo de filmes Hollywoodanos. Nesse experimento de simplesmente assistir, fui surpreendido – alegremente – pelo fato de boa parte dos alunos de oitavo ano de um colégio da Cidade de Campinas –SP, dormirem. Na tentativa de exercício cartográfico busquei extrair as linhas que por ali participavam do sono e me colocar questões. Seria o cansaço por ter que acordar muito cedo para ir à escola? Seria a estética do filme que, estranha aos filmes habitualmente por eles vistos, criava certa apatia diante da tela? Será que esperavam que eu explicasse algo?

Mais com dúvidas do que com respostas me lancei ao exercício de tentar eu mesmo fazer um filme naquela escola, usando os próprios alunos como personagens em

um vídeo-documentário que se busca, ao mesmo tempo, inserir as forças da câmera no espaço e filmar o que acontecia. Será que assim eles não dormiriam? Será que se interessariam? Não sei responder. O tema para formular minhas perguntas – inspirado no modo como Coutinho trabalha – foi disparado pelo que me afetou no contato com o lugar. O lugar escolhido para a ação foi o pátio, no momento em que eles chegam para iniciar o dia, mas que ainda não se dirigiram às salas (por volta das 6 horas e 30 minutos). A principal intensão dessa experiência foi fazer um filme para que eles vissem e comentassem, me vali do pouco que conheço de Eduardo Coutinho e dele extrair algumas pistas para fazer a imagem. O que seguirão será uma conversa – minha e dos alunos – com essa imagem.

### **Uma escrita com**

Partimos de uma escrita com as imagens. Que fique claro. Para que o leitor entenda o modo de ação da máquina escritura, permita-me aqui formular um pensamento. Quando Deleuze e Guattari (2011) escrevem acerca de mapas, trazem o exemplo da vespa e da orquídea como forma de pensar relações de rizoma e de decalque.

Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. (DELEUZE; GUATTARI, p. 30, 2011).

A orquídea experimenta a vespa, quer dizer, não a própria vespa enquanto um real passível de ser reproduzido por formas visíveis, mas algo da vespa que ela adapta a sua própria condição de orquídea (não de vespa). Por isso ênfase na preposição *com*, criando uma relação de interferência entre os termos – vespa e orquídea – de modo que pensemos em uma composição – mais do que uma simples reprodução. É preciso encontrar uma língua – a ser inventada – que dê conta, não de reproduzir o fato em si, mas de alcançar esse entre, que se estabelece na preposição *com*. Kafka (1997) parece ter lidado com esse desafio na relação com Gregor, enquanto buscava – pela escrita – dar conta de fazer seu personagem articular uma metamorfose, que não se estabelece como uma ou outra coisa – a criatura -, mas como um híbrido, algo que está acontecendo num entre – humano e não-humano no caso do personagem.

Precisamos de uma escrita orquídea. Palavras que deem conta de uma relação com as imagens, e não sobre as imagens. Fazer mapa *com* elas e não mapa *delas*. Escrita experimental que, agora nas poucas páginas que me restam, continuam a convidar o leitor a perceber nosso caráter cartográfico, inicial, de tentativas, formando um corpo. Bom, já que um mapa é feito com linhas, nos aplicaremos aqui a escrever a partir delas, não linhas da imagem apenas, mas, sobretudo, linhas do meu encontro com as imagens. Que o leitor possa com elas encontrar outras. Fazer seus próprios mapas. Não decalques. Antes de tudo, pedimos ao leitor que assista ao vídeo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup><https://www.youtube.com/watch?v=wr0DZM3ZhWk> acessado em 26/10/2015.

### **Mapa1: o pesquisador/cartógrafo e o vídeo que produziu**

A câmera rastreia, está a procura do que filmar, abre-se ao encontro com o mundo. A câmera não está visível (linha da surpresa). O menino reconhece o professor, logo em seguida a câmera. “E essa câmera aí?” Linha da suspeita, linha da desconfiança, linha do vigiar presente na escola, linha da defesa diante do ataque. As marcas de uma proibição no ar, a escola opera seu poder sobre o espaço, o espaço se configura nos fragmentos de ações cotidianas de re-existência dos alunos. A câmera atua, faz o menino levantar, age no corpo físico em meio a um corpo imagético. O menino se avermelha. O cartógrafo busca um canal de confiança. Outros personagens se achegam para ver o que acontece (linhas da curiosidade). “O que você está jogando?” pergunta o cartógrafo, “Futebol” responde o personagem. Momento de estabelecimento de diálogo, de permissão para uma conversa, de acesso. “O que você acha do uso do celular na escola?” pergunta o cartógrafo. “Eu acho que dependendo da hora pode usar ... fora da aula ou no intervalo” responde o menino ainda intrigado com a presença da câmera. Linha do limite (pode aqui não pode ali), linha da regras, linha da punição. “Por que tem que usar o celular na aula e não em outro lugar.” pergunta o cartógrafo (linha da provocação, linha do problema). “Não acho que tem que usar, acho que pode usar.” Responde o menino apontando o problema para um outro lugar. Ter e poder como dois verbos distintos atuando numa possível educação com o uso dos celulares. Tem que usar cria linhas da ordem, da marca da regra, pode usar cria linhas da experimentação, tá em aberto, nada definido. “quem fez a regra?” pergunta o cartógrafo. Interrompe um segundo personagem “Uma pessoa que não gosta de celular.”, (linha da vontade de participar da filmagem), o menino do início responde “não, nada a ver.” Uma menina fora do quadro chama atenção para si dizendo “não, eu acho que quem fez a regra, porque tipo, as pessoas, não era proibido, aí as pessoas usavam o celular pra fazer outra coisa, pra tirar fotos de quem eles não gostavam, daí eles colocavam, na rede.” (linhas da rede, linhas do público e do privado, linhas do uso da imagem). Uma quarta personagem, a espreita, invade a cena, solicita a fala e diz: “Não adianta proibir, vai usar do mesmo jeito”. Linhas da proibição, linhas das re-existências, linhas do desejo de usar o celular na escola. O vídeo é um disparador para uma conversa em torno do desejo em torno do celular na escola e do modo como a escola entende e age sobre esse desejo.

### **Mapa2: o cartógrafo pede que algumas pessoas (alunos e professores) vejam e comentem o vídeo.**

A escrita não quer identificar os sujeitos, optamos em recortar trechos de diferentes falas e agrupa-los sem nomeação, juntando fragmentos de falas de diferentes espectadores, todos participantes do ambiente escolar, mas em condições diferentes de atuação.

*Susto: Algo errado, proibido...*

*Medo: Me pegou...disfarçaaa!!!!*

*Verdade: Confiou em vc... falou a verdade.*

*Engraçado: Ué, não me puniu? Está questionando de forma leve?*

*Regras: Imposição...devem ser repensadas...NÃO ADIANTA PROIBIR!*

*Reflexão: necessário saber usar.*

*Solução: ensinar???*

*temos que dar conta de cuidar desses acessos por considerar que podem ser comprometedores ou qualquer coisa assim. Vou fazer o que pediu, mas vou complementar: gostei de ver e ouvir, eu reparei que foi a GRANDE dúvida que vc deixou no final, "Qual a sugestão", e minha opinião vai mais para o lado do André, pois eu acho q deveria ser liberado sim, mas claro com limites ou atalhos, por exemplo: quer tirar foto traga uma roupa diferente e só use na hora de tirar foto ou esconda o símbolo da escola e para o uso mais fácil no uso pedagógico e acho q deveria liberar também para o uso do lazer. A forma como foi abordado me mostrou o quanto estão acuados e como somos autoritários. Muito engraçado o medo da filmagem... e depois como relaxou. A falta de informação de alguns, a aceitação pacífica do que foi imposto de outros e a justificativa pautada em acontecimentos anteriores (explicada por mim no início do ano, hahaha reconheci minha fala) me fez pensar no outro lado e nos fatores positivos dessa utilização no momento de descanso. Uma ideia que tive nesse exato momento foi, por que os professores não criam músicas para o auxílio no estudo? Que aí os alunos gravem e escutem como uma música normal em seu celular. Pois ser todos usarmos para um fim bom pq não? Pq não confiam?*

Linhas da escrita compondo mapas com um vídeo, agindo pelo traçar de pensamentos que acompanham (as imagens) e inventam (palavras) a um só tempo. Menos importante é identificarmos que escreveu, fundamental aqui é perceber qual cartografia é possível com o vídeo. Fazê-lo circular buscando com que as pessoas escrevam sobre ele é um possível dentre outras ideias, fato é que enquanto conjunto de imagens ele é capaz de disparar pensamentos. Tem condições plenas de funcionar como um experimento que busca não desvelar os sentidos do lugar, mas, com eles produzir movimentos. O espaço do pátio estabelece conexões em torno da presença da câmera, seja pela fala e pelas linhas que por ali circulam, seja pelo próprio estranhamento do alunos que hora fogem pelo medo de serem flagrados e identificados em suas ações cotidianas, hora se interessam pelo acontecimento a vão se achegando, buscando se conectar.

Nesse sentido a pergunta colocada por Pozzana (2014) acerca da formação do cartógrafo é importante “Como estarmos atentos, abertos e sensíveis ao presente, forçados a pensar e a criar enquanto fazemos pesquisa?” (POZZANA, p.48, 2014). Por hora não sabemos essa resposta, seguimos com o intuito de experimentar processos, cavar no solo fértil da escola e do vídeo-documentário, atento ao aglomerado turbilhonar de encontros que a Vida por ali prolifera. Como Latour (2008) enxergamos esse corpo como uma articulação de proposições. Proposições que possuem posição no espaço, que não se fecham em torno de um sentido único (por isso pró-posição), e que estão em constante negociação formando com-posições temporárias. Finalizamos com um trecho desse autor, por acreditar que nele lemos muito mais aberturas do que certezas, e que, por via dessa força entendemos por que pesquisamos.

Dizer que o mundo é feito de proposições articuladas é começar por imaginar linhas paralelas, as proposições, que correm na mesma direção num fluxo laminar, e que posteriormente, devida a determinada pre-disposição, vão criando intersecções, bifurcações, fendas que criam redemoinhos, transformando o fluxo laminar num fluxo turbulento. (LATOUR, p. 46, 2008).

## **BIBLIOGRAFIA**

BEZERRA, C. **A personagem no documentário de Eduardo Coutinho**. Campinas, SP: Papirus, 2014.

COUTINHO, E. **O cinema documentário e a escuta sensível.** In: OHATA,M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. P. 237-250. P.21-47. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, G. **Proust e os signos.** Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2003.

\_\_\_\_\_. **Conversações.** São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs I.** São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** São Paulo: Editora 34, 2014.

KAFKA, F. **A metamorfose.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

KASTRUP,V. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.** In: PASSOS, E.; KASTRUP,V.; ESCÓSSIA, L. (Org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. P. 32-51. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LATOURET,B. **Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre ciência.** In: NUNES,J.A.; ROQUE, R. (Org.) *Objetos impuros: experiências em estudos sociais da ciência*. P. 40-60. Porto: Afrontamento, 2007.

LINS,C. **O cinema de Eduardo Coutinho: uma arte do presente.** Em: <[http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins\\_6.htm](http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/clins_6.htm)> Acessado em: 06/07/2015.

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

MESQUITA, C. **Fé na lucidez.** In: OHATA,M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. P. 237-250. São Paulo: Cosac Naify, 2013

MESQUISA, C.; SARAIVA, L. **O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações.** In: OHATA,M. (Org.). *Eduardo Coutinho*. P. 388-399. São Paulo: Cosac Naify, 2013

PASSOS, E.; KASTRUP,V. **Cartografar é traçar um plano comum.**In: PASSOS, E.; KASTRUP,V.; TEDESCO,S. (Org.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum-Vol.2*. P. 15-41. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PELBART, P.P. **Linhas erráticas.** In: PELBART (Org.). *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. P-261-292. São Paulo: Editora N-1, 2013.

POZZANA, L. **A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade.** In: PASSOS, E.; KASTRUP,V.; TEDESCO,S. (Org.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum-Vol.2*. P. 42-65. Porto Alegre: Sulina, 2014.

ROLNIK,S. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.