

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Gustavo da Rocha Jardim

A imagem emaranhada

Territórios e singularidades em cinema e educação

Belo Horizonte
2023

Gustavo da Rocha Jardim

A imagem emaranhada

Territórios e singularidades em cinema e educação

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do título de Doutor em Comunicação Social. Grupo de pesquisa: Poéticas da Experiência.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus

Belo Horizonte
2023

301.16	Jardim, Gustavo da Rocha.
J37i	A imagem emaranhada [manuscrito] : territórios e singularidades em cinema e educação / Gustavo da Rocha Jardim.
2023	- 2023.
	218 f. : il.
	Orientador: Eduardo Antônio de Jesus.
	Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Comunicação – Teses. 2. Cinema - Teses. 3. Educação - Teses. I. Jesus, Eduardo Antônio de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

DECLARAÇÃO DE DEFESA

Declaro que GUSTAVO DA ROCHA JARDIM, em 28 de JUNHO de 2023, defendeu seu trabalho de tese, intitulado: "A imagem emaranhada: Cinema, educação, territórios e singularidades", junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. O trabalho de tese foi aprovado pela banca examinadora composta pelos professores doutores EDUARDO ANTÔNIO DE JESUS (Orientador - DCM/FAFICH/UFMG), WENCESLAO MACHADO DE OLIVEIRA JUNIOR (UNICAMP) e BERNARDO CARVALHO OLIVEIRA (UFRJ) e pelas professoras doutoras LUCIANA DE OLIVEIRA (DCM/FAFICH/UFMG) e CLARISSE MARIA CASTRO DE ALVARENGA (FaE/UFMG).

Belo Horizonte, 03 de JULHO de 2023.

Profa. Dra. PAULA GUIMARÃES SIMÕES
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social
FAFICH/UFMG



Documento assinado eletronicamente por Paula Guimaraes Simoes, Coordenador(a) de curso de pós-graduação, em 03/07/2023, às 19:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2436214 e o código CRC 077E8E63.

Agradecimentos

À Capes e à CAPES/PRINT, pelo financiamento deste projeto de pesquisa ao longo de quatro anos e pela concessão e suporte para a realização do estágio-sanduiche na Universidade de Chicago – EUA.

Às companheiras e companheiros do Poéticas da Experiência/UFGM, pela riqueza de vida e cinemas compartilhados, e pela inspiração imprescindível de todas as pesquisas envolvidas.

Aos membros do Mass Culture, no departamento de Estudos de Cinema e Mídia, da Universidade de Chicago, pelo acolhimento, trocas e abertura de novos horizontes.

Ao Eduardo de Jesus, pela parceria constante, pelo interesse genuíno no pensar e agir com os cinemas, pela leveza e competência da orientação instigante, teórica e artística, e, sobretudo, pela amizade nesses anos de pesquisa e desafios políticos compartilhados.

Ao David Rodowick, pela generosidade teórica e inspiração na arte, na vida e na pesquisa, pelo acompanhamento cuidadoso e provocativo nos rumos dessa investigação, por todas as trocas e experiências proporcionadas e pelos caminhos abertos.

Ao César Guimarães e ao Cezar Migliorin, pela grandeza da colaboração, pela paciência e pela perseverança em desconstruir e ajudar a reconstruir caminhos para esta pesquisa.

À Inês Teixeira – em memória, com muito pesar de não a encontrar, conforme o combinado, na banca final, mas estará sempre presente –, por todos os ensinamentos e pelo comprometimento teórico e afetivo com a pesquisa e o mundo em que vivemos.

À Cláudia Mesquita, à Roberta Veiga, à Clarisse Alvarenga, à Luciana de Oliveira e ao André Brasil, pelo carinho, por estarem presentes na construção desse modo de fazer pesquisa e por iluminarem o mundo a partir dos seus olhares e práticas com os cinemas.

À Rede KINO, por me fazer acreditar em uma força latino-americana, no cinema e na educação que atravessam nossos projetos e sonhos.

Ao Wenceslao de Oliveira, à Fernanda Omelczuk, ao Isaac Pipano e à Débora Nakache, pela presença ativa e sensível no cotidiano do trabalho, pela força imparável de suas práticas e pela forma marcante como incidiram nesta trajetória de pesquisa.

À Jaqueline Stewart, à Salomé Skvirsky, ao Dominique Buher e à Adriana Fresquet, pela franqueza nas trocas, pela sensibilidade, pela inteligência e pela cumplicidade na percepção de um fazimento de mundo nos gestos simples no cinema.

Aos estudantes e parceiros do CAPUT, ao CEFET-MG, à Associação Imagem Comunitária, ao Freud Cidadão, à Terra Indígena Arariboia, ao Colégio Santo Agostinho, às prefeituras e às escolas municipais, que acolheram com vigor e comprometimento as ações deste trabalho.

À Fernanda Dusse e ao Francisco Freitas e seus incríveis alunos e alunas, pela convivência criativa, pela amizade e pela forma como aumentam a potência de tudo que tocam.

À Whitney Jean e às crianças da *South Shore Fine Arts Academy*, que transformaram esta pesquisa e a mim também.

Ao *South Side Home Movie Project*, pela oportunidade de aprender e colaborar com um projeto potente e fundamental nas relações do cinema com a construção de uma sociedade diversa.

À CAPE (*Chicago Arts Partnerships for Education*) e às Políticas Públicas brasileiras, que fizeram vários de nossos trabalhos viáveis e que persistem, mesmo frente às adversidades, incentivando a presença da arte e dos saberes na educação.

À equipe do Coletivo de Cinema, pela alegria de poder compartilhar essa construção e de receber afetos e colaborações preciosas em múltiplas magnitudes.

À Carolina Gontijo e ao Ryan Bernardes, pela parceria infalível e pela confiança na produção de mais uma década de ações culturais que deram origem a esta pesquisa.

Às mestras, aos mestres e aos artistas presentes nesta tese, aos quais peço, com admiração e respeito, licença para reverberar o conhecimento adquirido, os enfrentamentos compartilhados e as belezas que produzem com suas vidas.

Às alunas, aos alunos, às professoras e aos professores de todas as cidades e projetos que percorremos, que emprestaram seu conhecimento para tornar este trabalho possível.

Às amigadas que esse processo gerou e às amigadas que me trouxeram desde cedo na vida até aqui, pela vivacidade de sentimento de amor e de luta, nos bares, nos quintais e nas ruas, especialmente ao Guilherme Lessa e ao Guilherme Marinho, pelas repetidas leituras e imensas colaborações.

À Carla Madeira, pelo compartilhamento das angústias e das maravilhas do processo criativo com a escrita, pelas trocas constantes e pelo apoio e afetos profundos.

À Patrícia Bizzotto, pelo amor e pela vida compartilhados, por amparar e inspirar o fazer minucioso dessa jornada ao longo dos anos e por me ensinar diariamente sobre as singularidades.

Ao Jeferson Machado Pinto, em memória, por ter passado com tanto vigor em nossas vidas, por apontar o mínimo imprescindível que se dá nas contingências e por mostrar, de forma tão sincera, o poder transformador da escuta.

Ao Fidel e à Fiote, pela serenidade felina nos momentos difíceis.

Às árvores que rodeiam esta escrita, pela simplicidade.

A toda a família, pela alegria de tê-los por perto e por me lembrarem sempre de quem sou.

À minha mãe, ao meu pai, aos irmãos, às minhas cunhadas e aos meus sobrinhos, por serem o substrato do amor e da crença na vida e no trabalho.

Resumo

Esta pesquisa estabelece relações entre o cinema e a educação, orientada por práticas de pedagogias críticas e pela proposição de experimentações com a linguagem audiovisual. Investigam-se os limites e a potencialidade dessa articulação, que visa conectar as questões singulares de cada grupo de aprendizagem ao desenvolvimento de percursos pedagógicos cinematográficos voltados para a produção fílmica. Por meio de mecanismos que operam com as sensibilidades e vivências do mundo ao nosso redor, os filmes abordados nos aproximam das forças que compõem os territórios e do seu devir, ou seja, de suas possíveis reconfigurações pelas imagens e sons. Propõe-se uma análise pragmática para capturar as sutilezas dos processos formativos realizados em contextos diversos, a fim de se refletir sobre a produção do conhecimento e das proposições audiovisuais a partir dos territórios. Somos levados ao encontro com filmes que evocam uma temporalidade do acontecimento, entendido como o tempo da mudança de sentido que se dá no estado das coisas quando emaranhadas pelos modos de experimentação cinematográfica. Busca-se compreender como esses procedimentos podem contribuir para a concepção de curadorias e investigações que abordam as questões e contradições específicas de cada contexto. Para tanto, reflete-se sobre as cinemáticas e as práticas formativas que conectam os territórios à produção de singularidades em filmes. Como conclusão, propõe-se o fomento da emancipação como um princípio de reciprocidade que ocorre na horizontalização das relações de ensino, promovendo a quebra do senso comum na criação de imagens e na educação, dando lugar a um senso comunitário, formado pelas confluências e copresenças nos processos formativos com os cinemas nas escolas.

Palavras-chave: Cinema; Educação; Territórios; Singularidades; Experimentação audiovisual.

Abstract

The research establishes connections between cinema and education, guided by practices of critical pedagogies and the proposition of experiments with audiovisual language. It investigates the limits and potential of this articulation, aiming to connect the unique issues of each learning group with the development of cinematographic pedagogical pathways geared towards film production. Through mechanisms that engage with the sensitivities and experiences of the world around us, the films discussed bring us closer to the forces that shape territories and their becoming, i.e., their possible reconfigurations through images and sounds. A pragmatic analysis is proposed to capture the subtleties of the formative processes conducted in diverse contexts, in order to reflect on the production of knowledge and audiovisual propositions from the territories. We are led to encounters with films that evoke a temporality of the event, understood as the time of a change in meaning that occurs in the state of things when entangled by modes of cinematographic experimentation. We seek to understand how these procedures can contribute to the design of curations and investigations that address the specific issues and contradictions of each context. To this end, we reflect on the cinematics and formative practices that connect territories to the production of singularities in films. In conclusion, we propose the promotion of emancipation as a principle of reciprocity, which occurs through the horizontalization of teaching relationships, fostering a break from common sense in image creation and education, giving way to a community sense, formed by confluences and co-presences in the formative processes with cinemas in schools.

Keywords: 1. Cinema; Education; Territories; Singularities; Audiovisual Experimentation.

Sumário –

Introduções20

Três entradas em salas de aula e um conjunto de perguntas para pensar a pesquisa - Singularidades e territórios: reconhecimento de desafios e motivações para se trabalhar com uma pedagogia crítica por meio do cinema em processos formativos.

- A conexão do conhecimento com a vida – os fluxos entre os territórios e os saberes dos grupos na construção dos problemas para investigação.
- Produção de singularidades – experimentar a linguagem como forma de crítica ao tempo presente.
- Produção de copresenças – o ensino-aprendizagem como um mecanismo de reciprocidade.

Capítulo I – O menor34

O contexto da vida dos estudantes na equação do processo formativo – Encontrar uma questão de cinema a partir de nossas vivências – Uma inversão metodológica, o cinema como um jogo de regras a serem inventadas – Experimentação como metodologia – Do enunciado coletivo à escuta coletiva – Linguagem: um pai grande demais, talvez um monstro – Constituir uma voz e o desafio de fugir da representação dominante – Desarmar as ficções: a imagem-acontecimento – Questões sobre a experimentação de linguagens e a produção de singularidades – O que dizem os corpos que não estão nas narrativas hegemônicas?

- Cinema clássico e moderno: representação e roteiro.
- Modos alternativos da representação: fabulação e singularidade.
- Cinema menor e cinema de menor.

Experiência em análise: **Oficina de Cinema do CAPUT (Centro de Atendimento e Proteção ao Jovem Usuário de Tóxicos)** – análise dos encontros de cinema com os jovens detidos pela justiça, em cumprimento de medidas socioeducativas, que frequentavam a instituição durante o ano de 2015.

Filme: Fantasmas (CAPUT, 2015) – realização coletiva.

Capítulo II – Fala Comigo57

O desafio colocado pelos territórios na experimentação de linguagens cinematográfica em práticas educativas – Educar entre si, mediados pelo mundo – A linguagem como um território a ser ocupado – Conjuguar a ação criativa entre educando(a)s e educadore(a)s – Uma medida de transferência com os cinemas – Uma região cinematográfica formada pelo momento presente – A concepção problematizadora da educação no cinema – A interpenetração dos problemas na criação de um sentido para a linguagem – Luta pela linguagem, luta pela terra – A imagem-emaranhada.

- Curadoria: da transmissão à confluência.
- Da significação, designação e manifestação à proposição de um acontecimento na linguagem.
- A imagem-emaranhada: o que a linguagem cinematográfica pode transformar no mundo?

Experiência em análise: **Oficina Plano Aberto (Associação Imagem Comunitária)** – oficina de cinema, poesia e funk com os jovens das ocupações Vitória e Dandara em Belo Horizonte (2016).

Filme: Fala Comigo (2016) – filme de Ramon Jardim.

Capítulo III – Silêncio74

Relações entre as pedagogias críticas e uma região do cinema experimental – Uma proposta de abordagem cinematográfica a partir da noção do acontecimento na linguagem – Arar o tempo: o cinema entre os territórios e seu cultivo nas imagens – O paradoxo da convergência entre futuro e passado como uma forma de mudar o sentido do presente – O gesto contra colonial: mecanismos de uma individuação sem sujeito – A disputa política pelo sentido das coisas nas imagens.

- As cinemáticas do acontecimento – uma cartografia fílmica.
- Singularidades, paradoxos, o incorporal e a superfície.
- Um percurso por se inventar: problemáticas e mecanismos de experimentação.

Experiência em análise: Programa Entreceñas – Circuito de formação em artes experimentais – Oficinas de formação de professores, alunos e agentes culturais em dez cidades no interior de Minas Gerais (2018).

Filmes investigados: Percurso por curadorias e filmes produzidos em diferentes cidades e distritos de Minas Gerais durante as atividades formativas do projeto Entreceñas.

Capítulo IV – Um objeto que grita102

A criação de um tema gerador no lugar do ensino temático ou da técnica cinematográfica – A implicação das contingências e das vivências dos participantes nos processos formativos – Relação entre experiências díspares: a comunidade negra da South Shore Fine Arts Academy e uma escola privada no centro Belo Horizonte – Onde se comunicam nossas ações com o cinema na educação? – Reciprocidades dissonantes e confluências nas curadorias para produção de filmes em salas de aula – Comunidades de cinema e experimentação crítica com as imagens – Descolonizar as formas narrativas – Emancipação como uma forma de julgar o tempo presente.

- O paradoxo dos princípios: começar e recomeçar.
- Confluências e co-presença na escolha e na produção de imagens.
- Uma política de reconfiguração da relação dos corpos na linguagem cinematográfica.

Experiências em análise:

Ensino público/EUA – Produção de percurso entre cinema e literatura na escola pública da comunidade negra de Chicago junto ao Chicago Arts Partnerships for Education e a escola pública South Shore Fine Arts Academy (2019 – 2021).

Ensino privado/Brasil – Implementação de matéria eletiva de cinema no Colégio Santo Agostinho Central de Belo Horizonte (2021 - 2022).

Filmes investigados:

Filmes e percursos produzidos com os estudantes da South Shore Fine Arts Academy (Chicago, 2019 - 2021)
Filmes e percursos produzidos com os estudantes do Colégio Santo Agostinho (BH, 2021 - 2022)

Capítulo V – Hipótese: cinemas137

Mudar a forma de escrever: percursos pedagógicos – A migração de uma sequência de ensino para uma forma colaborativa de criação – De volta à escola pública: experiências com cinema e filosofia – Questões

geradoras e investigações audiovisuais – O que é ser uma imagem? – Como eu vejo, como você vê e como nós vemos juntos? – Caminhar e tramar imagens – Ser e pertencer – Cinema de outra des/ordem – Emancipar coletivamente entre estudantes e docentes.

- A sequência didática substituída por um percurso pedagógico
- Construção coletiva de temas e questões geradoras e os círculos de investigação.
- A escrita coletiva como uma dimensão do resultado.

Experiência em análise:

Percursos pedagógicos do Coletivo de Cinema – percursos de invenção criados em programa de inserção do audiovisual na disciplina de Filosofia no CEFET - MG, em Belo Horizonte (2020 – 2022).

Considerações finais180

Referências200

Apêndice207

01 - Curadoria “O presente desencaixado”208

02 - Percurso pedagógico 01217

“A par e passo e alguns tropeços com o mundo” – formação com professores na rede latino-americana de cinema, audiovisual e educação (Seminário/Plataforma Rede KINO - 2022).

03 - Percurso pedagógico 02218

“Trabalho de campo” – percurso pedagógico desenvolvido pelo Laboratório e Arquivo de Imagem e Som (LAIS) com estudantes da Licenciatura do Campo (LECAMPO) ligados a assentamentos de terra e zonas rurais do estado de Minas Gerais (Faculdade de Educação/UFGM, 2023).



ACESSE AO DRIVE COM OS FILMES

Preâmbulo

Querido Edu,

Como vão as coisas? Estou “quase” terminando o volume final do que combinamos, vou te enviar digitalmente, tá bom? Agora senti vontade de te escrever à mão, como uma forma de refletir sobre a conversa que tivemos outro dia acerca da linearidade da escrita. Como te disse, estou às voltas com a finalização da introdução do texto, mas ela está cada vez mais para “introduções”, viu? Por isso, a conversa volta à mente. Aquilo de pensar uma escrita de forma orgânica abre muitas entradas, mas penso que elas podem conviver lado a lado, como se fossem entranhas, formando um corpo-linguagem, como temos dito, e criando estratégias para recomeçar e persistir no texto.

O objetivo era produzir uma introdução para contextualizar como chegamos aos processos formativos que compõem os cinco capítulos dessa cartografia entre o cinema e a educação. No entanto, percebi que, mesmo que refizesse o itinerário à risca, começaria tudo de novo e chegaria a outro resultado, pois, como mencionei anteriormente, cada abordagem desencadeia uma nova experiência. Essa é a delicadeza do estado do texto que se molda pela experimentação.

Escrever sobre o escrever, assim, tensionar as gramáticas para caber nela novos propósitos. A escola pública brasileira foi um lugar de partida e de partilha nesse trabalho. Em um episódio ocorrido pelos idos de 2015, estávamos, em uma sala de aula escurecida por fita crepe e papel craft, eu e a criançada espalhada no chão da sala, murmurando ansiosa pela projeção dos filmes. Era uma escola na periferia de Sabará, interior de Minas Gerais. No escuro, começaram a desfilar os Rohmers, os Truffauts, os Fritz Langs, os Rosselinis e os Viscontis, iluminando aqueles rostos curiosos na plateia sem poltronas. Eu lecionava no programa da Cinemateca Francesa, “Cinema, cem anos de juventude”, com o qual trabalhei e aprendi muito por quase uma década (2011-2017). Estavam na curadoria do curso vários filmes que participaram da minha formação como realizador, mas, por um breve momento, na mistura daquelas imagens com as crianças, as imagens me pareciam distantes, subitamente, pareciam extraterrestres. Quando a luz se acendeu, olhei para as crianças como quem chega no solo de Marte, e não era porque todos nós tínhamos um pouco de terra vermelha nos sapatos. Os olhos arregalados me faziam perguntar sobre a terra que estava impressa naquelas imagens. Por um momento, fiquei sem palavras, pensando que deixava passar em branco a origem da terra vermelha que pisamos antes de entrar em sala. Às questões do tempo-espaço sobre as quais eu iria falar, faltavam as questões de um tempo-terra.

Naquele ano, somou-se a essa inquietação o contato com a energia pulsante e a vivacidade teórica da professora Inês Teixeira, que enfrentava os desafios para se pensar uma educação libertadora e audaz nas escolas públicas, com propósito de formação humana e de justiça social. Surgiu a vontade de explorar outras cinematografias e pedagogias para o trabalho com as imagens nas escolas, distintas daquelas que formavam o panteão da história oficial do cinema, mais próximas

da história do chão em que pisamos e dos conflitos que vivemos. Já havia trabalhado com cineclubes e oficinas de cinema para juventudes, mas a escola pública no Brasil é um desafio mais complexo.

Houve parcerias imprescindíveis nos projetos, curadorias, mediações e debates, que se formaram para levantar hipóteses sobre outros cinemas e outros modos de fazê-los em processos de ensino-aprendizagem com estudantes, professores e professoras. Era preciso encontrar algo mais radical, por assim dizer, do ponto de vista orgânico e cinematográfico, nos dois casos, algo mais próximo das raízes. A essa altura dos acontecimentos, tive a alegria de encontrar você, Edu, quando a pesquisa foi selecionada para integrar o Poéticas da Experiência na UFMG. Criava-se uma investigação sobre as pragmáticas da imagem nas escolas e nos territórios da cultura popular. Essa oportunidade requalificou toda a discussão em torno dos filmes e da política das imagens nas salas de aula, largamente abastecida pelas colaborações e contato direto com outros grupos em nossa linha de pesquisa, especialmente o “Poéticas femininas, políticas feministas” e o “Corisco”. Essas parcerias são celebradas em cada movimento dos caminhos que sucedem as introduções.

O desafio era pensar formas de criação com um cinema no qual a linguagem está sendo constantemente inventada diante da experimentação do mundo ao redor; a imagem sob o risco das contingências, das situações e da relação entre os corpos presentes. Interessava o estado de devir que o filme pode implantar no sentido das coisas no momento de sua feitura. As questões de cinema estavam sendo expandidas pelas questões da vida.

Entre a expectativa da pesquisa e o real do dia a dia, surgiu uma política nefasta e necrófila de desmonte do ensino público e das ações de cultura, arte e educação. O fechamento do Ministério da Cultura e o sequestro do Ministério da Educação promoviam uma reconfiguração meritocrática das relações de ensino, com base em um suposto espírito de empreendedorismo e mercantilização da educação, ancorada no mais absoluto vazio de humanidade e debate público. De 2018 a 2023, período de realização do nosso trabalho de pesquisa, foram tempos difíceis. Porém, ao final, atravessamos a tempestade, não vencemos a guerra por completo, mas, pelo menos, viramos uma página sombria, marcada pelos anos de uma política sufocante contra a diversidade da cultura brasileira no que tange à arte, à cultura e à educação.

Nos manteve de pé o esforço diário de colher e tratar com cuidado, no campo das experiências, das teorias e dos cinemas, sementes que se mostram potentes para o cultivo de nossos territórios com as imagens. Para que o plantio fosse bem feito no futuro, seria imprescindível que a terra fosse considerada em primeiro lugar, não apenas o solo físico, mas também aquela que é arada na linguagem e nos filmes, com as lâminas afiadas de experiências cinematográficas cultivadas nas bordas de um sistema comercial das imagens que vêm se juntar a nós nesses percursos.

A motivação por trás dessas ações era inverter o caminho de uma mera transmissão e acumulação de conteúdos que se anunciava nos modelos de educação à distância, a fim de estabelecer os caminhos para o conhecimento a partir das relações do cinema com cada contexto, tomando os encontros como o centro dos processos educativos e criativos com o cinema. A partir desses estímulos e de muitas outras colaborações, passo a analisar as perspectivas de pedagogias críticas com o cinema nas salas de aula.

Se conseguisse finalmente fazer o passo a passo que nos trouxe até aqui, deveria também destacar a importância dos passos de pesquisadores e pesquisadoras das Américas Latina e do Norte, com suas ações formidáveis e incansáveis, e questões instigantes formuladas para filosofias de trabalho inspiradoras, com os quais compartilhamos as experiências aqui analisadas em congressos e grupos de pesquisa, especialmente na SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual), no departamento de Cinema e Estudos de Mídia, da Universidade de Chicago, e na Rede KINO – Educação, cinema e audiovisual na América Latina. Ao pensar numa lista de agradecimentos como forma de introdução, correria o risco de realmente nunca começar o trabalho e, ainda assim, criar nisso uma nova forma de pesquisa, porque essa rede formada pela escrita é o que nos faz retornar à base de tudo, rever a primeira imagem e imaginar outros futuros, o que carrega uma importância tão relevante quanto a pesquisa em si, revelando-se, enfim, como um acontecimento emaranhado à vida pela confluência de afetos e de ação que formam os textos escritos entre nós.

Re-tornar. Essa formulação mínima e potente de Beatriz Nascimento vem à mente para pensar essa circularidade que assume uma contínua mudança de estado. No fim da pesquisa, nos encontramos de volta à escola pública, de onde partimos há pouco mais de dez anos (trabalhando, inicialmente, com o sistema francês de formação cinematográfico para jovens e crianças em escolas públicas) e, agora, re-tornamos outros, com uma perspectiva crítica acerca da importância dos territórios e suas implicações na formação da linguagem. Talvez, fosse mesmo o momento de re-voltar.

É isso (tudo), Edu. Este texto molhado à tinta convoca a mão contra a retidão solitária da linha em branco. Guimarães Rosa relatava que brigava por horas com o diabo antes de escrever, chegava a “retorcer-se com ele no chão” antes de conseguir sentar-se à máquina para escrever o “Grande Sertão Veredas”. Longe de nós querer comparar o esforço da nossa pesquisa com aquele que encara o diabo em pessoa para plantar um jacarandá literário no seio da cultura brasileira, mas a evocação dessas encruzilhadas nos serve para situar este campo de batalha que sempre se colocará à nossa frente: a estrutura da linguagem oficial. Creio que essa cruz deva ficar exposta entre as dobras das páginas e as estradas bifurcadas que nos trouxeram até aqui. Então, deixo, à forma de uma carta, uma primeira pegada para marcar o desejo da volta.

Agradeço imensamente por toda sua sensibilidade e percepção imagética apurada, por todo o desconcerto necessário que sua presença ocasiona nos processos científicos, pelo seu humor sagaz e perspicácia crítica, por toda disposição e interesse contínuo na natividade das formas, que marcam e inspiram este texto. Também pela parceria nas adversidades e segurança nas derraçagens que esse percurso de vida na pesquisa produz.

Um forte abraço, e que este seja apenas “mais um” primeiro passo.

Prólogo

Durante uma oficina de cinema realizada junto a usuários do sistema de saúde mental, em 2015, no Freud Cidadão, instituição de cuidado e acompanhamento em Belo Horizonte, um dos membros do nosso grupo apresentava continuamente as camadas mais inusitadas de sensações e novos sentidos para os filmes que compartilhávamos. Ele nos instigava sempre a debater sob uma perspectiva diferente das imagens ou das formas de conectá-las. Não era para menos, Paulo falava 18 línguas, 17 das quais, segundo ele, ainda não foram descobertas pela humanidade. Tivemos o privilégio de conviver com suas habilidades semânticas e semióticas, e de explorar o mundo ao nosso redor com esse vasto léxico imaginário. Certo dia, em uma atividade na qual o desafio era capturar sentimentos humanos por meio da fotografia, Paulo se encontrava um pouco calado no canto. Os participantes deveriam escolher, dentre os papelotes espalhados na mesa, o nome de duas emoções que quisessem registrar. Havia cerca de 80 sentimentos à disposição. Paulo escolheu arrogância e humildade. Quando chegou sua vez de usar a câmera, falou logo que ia começar pela arrogância e que queria fotografar o ventilador da sala. “Por que o ventilador, Paulo?” – a pergunta é acompanhada por risos curiosos dos demais participantes. “Observem bem: ele aí à nossa frente, com esta cabeça grande de um lado para o outro, proferindo o dia inteiro um imenso ‘não!’”. Olhamos todos por um momento para aquela imagem na parede, aquela máquina arrogante nos encarava austera. Uma pessoa, então, falou: “O alarme da minha garagem também é arrogante”. Paulo não titubeia e já começa a preparar de novo a câmera. “Agora, a próxima foto, por favor. Mais uma foto do ventilador, um pouco mais de longe”. “Como capturar a humildade, Paulo?”. “Desliguem a tomada” – ele diz. E ficamos ali, surpresos, a contemplar a máquina arrogante finalmente de cabeça baixa.

Introduções

Tatear

[...] então estamos todos juntos ali, tateando, sentindo as limitações do conhecimento (hooks, 2017, p. 125).

A Mestra Sebastiana de Oxóssi, do Quilombo Carrapatos da Tabatinga, localizado em Bom Despacho,¹ cidade onde eu cresci, no interior de Minas Gerais, entra na sala de aula da pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, em que os estudantes aguardavam ansiosos. Sua chegada mexe com todo o ambiente e um silêncio se forma ao largo de seus passos. Para mim, é um momento histórico poder testemunhar a matriarca – por quem sempre nutri um misto de temor e admiração na infância e adolescência – sendo agora reconhecida como detentora de notório saber em uma das mais importantes universidades do país.² Dona Sebastiana, a Tiana, carrega o mundo em seus olhos, quem a vê, logo percebe.³

Ela passa e observa cada pessoa como se buscasse alguém com quem conversar. Questiona o coordenador do Programa Saberes Tradicionais se ele sente que há uma tristeza pairando no ar da sala de aula. “Que tristeza é essa, gente?”. Dirige-se ao lado do atabaque, que está ali silencioso, toca um ponto e, em seguida, canta. Tiana desperta o tempo e as presenças. Tal e qual um redemoinho, faz uma gira no invisível. Símbolo de resistência e criadora de formas de arte e de vida na região da Tabatinga, em Bom Despacho, a Mestra Sebastiana, agora como professora, desafia com a música as concepções tradicionais do que é uma sala de aula.

¹ No início, Bom Despacho era a terra dos índios Cataguás, os primeiros povos resistentes a serem caçados e capturados na região pelos bandeirantes que invadiram o interior do país com as Bandeiras nos fins do século XVI. Um século mais tarde, formaram-se alguns quilombos no território, com o mesmo princípio de resistência contra a colonização, próximo ao encontro de rios no Alto São Francisco, constituindo um segundo núcleo populacional e temporal de resistência às armas que se aprofundava no sertão em busca de ouro e negros aquilombados para escravizar. Ao final do século XVII, o metal tornou-se escasso, mas a capitania de Minas Gerais patrocinou mais uma série de invasões dos quilombos que já se estabeleciam no local. A região foi, aos poucos, sendo dividida entre os maiores compradores de escravos. Foi aí que nasceu o Campo Alegre, que, mais tarde, tomou o nome de Tabatinga, dando origem ao povoado que viria a formar a Vila de Nossa Senhora do Bom Despacho nos primeiros anos do século XX.

² O Programa Saberes Tradicionais (UFMG), coordenado pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, promove ações diversas e uma rede de saberes tradicionais em sua constituição, e estabelece uma crítica central às estruturas do conhecimento nas universidades ao trazer as mestras e mestres do Brasil para um lugar de prestígio na construção do saber.

³ Apesar da força espiritual e do conhecimento profundo da Mestra, a presença de Sebastiana foi ofuscada para boa parte da população, que foi afastada da possibilidade de aprender com sua história, seus saberes e sua comunidade, o que relega Tiana, assim como diversos griôs, a um lugar de exclusão nas cidades. Isso se deu pelo histórico conservador da formação de Bom Despacho, pelas segregações de classe, pelas formas de preconceitos intrincados em um racismo estrutural que se manifesta em diversas instâncias e pela discriminação religiosa. Havia entre as crianças e jovens xingamentos e maldizeres que incluíam o nome de Tiana, além de uma demonização social da religião de matriz africana na cidade.

Agitam-se as presenças humanas e não humanas, e, aos poucos, tudo que é individual se dissolve em um processo de descoberta pelo som e pela produção coletiva do sentido da música. Altera-se o próprio espaço quando ela adentra o território da linguagem, ancestral e cosmológico, mudando a natureza da sala de aula e abrindo poros em seus limites espaciais e temporais. Nos processos vivos e cambiantes das pedagogias críticas, que são metodologias de trabalho pensadas a partir do encontro, há um trânsito entre as experiências de vida e as cosmologias, que são acionadas sob o pano de fundo de uma terra em comum na qual se pisa. Nenhum procedimento fixo e vertical de ensino fica de pé antes de sua raiz ser cultivada pelos participantes.

Sebastiana lança questões importantes sobre o que parece ser o principal laboratório por trás de uma construção política sustentável para o futuro e o passado: a sala de aula. Sua presença é uma fonte de perguntas que apontam em todas as direções. A cruz entre a arte e a vida é uma inspiração para pensar a educação e a formação política na sua relação com a terra, o simbólico e a vida. Vamos adentrar esse espaço algumas vezes, ao longo de nossa pesquisa, com essas provocações em mente. Muitas delas, para subverter ou transformar a sala de aula com a substância essencial de nosso objeto de estudo, que é o tempo da mudança de sentido operado pelo cinema, o tempo dos acontecimentos na linguagem e na transformação dos territórios, e o tempo de um cinema ao redor, um cinema no redemoinho.

Tiana dança elegantemente no centro da sala e movimenta mais questões. Talvez, seja pouco desejável buscar uma resposta única para a pergunta sobre o destino da educação no país, especialmente frente ao escopo de tanta diversidade, economias, cruzamentos culturais, referenciais linguísticos, linguagens artísticas e historicidades tão múltiplas. Seja no Brasil ou qualquer outro país das Américas, nosso papel, penso de forma hipotética, deve ser o de contribuir minimamente, justamente ao considerar a inconstância dessas variáveis em jogo em cada encontro, em cada processo formativo, em cada território. Ainda assim, inconstantes, sendo preciso conectá-las ao passado e ao futuro, em uma via de confluência de lutas e criação de belezas que vêm antes de nós. É um pouco isso que Tiana performa com sua dança, penso, uma singularidade, algo que vai nos furtar ao presente para poder transformá-lo.

Por essa instabilidade sadia e bem-vinda, a expectativa de resultados desta pesquisa se afastará, desde o princípio, da sugestão de fórmulas para o uso exponencial e repetitivo de dinâmicas cinematográficas nas salas de aula. Por outro lado, devemos ser capazes de aproximar, analisar, debater e fornecer alternativas para fazê-las recomeçar incessantemente de forma diferente em

seus respectivos contextos. Partimos da premissa de que a relação do cinema com a educação pode formar conjecturas diversas em cada lugar e desenvolver novos arranjos quando confrontada com a vida dos participantes. Instaura-se a busca por uma linguagem que faça pulsar as questões sobre o sentido do estado das coisas presentes, construídas com base em uma reciprocidade dissonante com outros cinemas (outros tempos), feitos às margens da padronização comercial da educação e das imagens. Do contrário, já sabemos, o ensino e os filmes tornar-se-iam instrumentos de catequização, domínio cultural ou transferência estética e tecnológica, procedimentos que nos parecem ineficazes para os propósitos que sonhamos.

Trabalhando nessa encruzilhada, inspirados pela dimensão telúrica dos ritmos de Sebastiana, nos esforçamos para tentar compreender o que pode ser frutífero nas efêmeras constituições de sentido articuladas pelos modos de experimentação cinematográfica em sala de aula. Nosso lugar de pesquisa será um **entre**, formado pelas imagens, um território criado entre os corpos presentes, um lugar de pesquisa vivo e pujante que está nas dimensões da **experiência** e do **risco**. A sala de aula adquire aspectos de um espaço de trabalho instável, aberto e imprevisível.

“Vamos cantar para abrir as mentes”, convoca a Mestra Sebastiana. “Vamos fazê-lo para ativar nossa escuta”. Vêm à memória as palavras de Olualê Kossola, o último negro escravizado norte-americano vivo, em entrevista concedida à cineasta Zora Neale Hurston, que dará início ao percurso por nossos cinemas. Em certo momento, ele diz: “Por isso a gente chora. A gente não consegue evitar chorar. Então, a gente canta”. De certa forma, é o que diz Tiana de Oxóssi, sobre uma tristeza que movimenta o canto para ativar a escuta, a resistência, para rever a história, refazer as relações que a formam. É essa a fluidez quente e salgada entre o corpo e o mundo, que tem tristeza e brota no pranto, que tem suor e escorre da dança para o chão, que azeita o sentido das lutas e do prazer que se cria nos processos pedagógicos com as imagens e sons insurgentes.

Dona Sebastiana segue e inicia um novo canto: “Eu vim de muito longe, sem conhecer ninguém, vim colher as rosas, que na roseira têm. Eu vim de muito longe, sem conhecer ninguém, vim colher as rosas, que na roseira têm”. Ao reconectar a terra percorrida com a flor que a planta dá, unem-se a ancestralidade e a cosmologia em um só gesto. Tiana espalha nossa roda no território da linguagem. Apanhar a rosa é o gesto que vai dobrar o passado e o futuro sobre o instante do toque singular, nos fazendo entender que é no nosso tatear que o presente será fabricado, de forma muito singela, no barro que amassamos com ele.

Voltar à primeira imagem

A professora Whitney Jean, ativista do *Black Lives Matter* e moradora do sul segregado de Chicago,⁴ entra na sala de aula recebida aos gritos. Estamos no quinto ano do Ensino Fundamental da escola *Southshore Fine Arts Academy*. A criançada está em todos os cantos do recinto, menos nas cadeiras. Naquela manhã, em nossa reunião, Miss Jean iria apontar algo que mudaria o rumo do trabalho na pesquisa. Era mais uma sessão de preparação do percurso de formação entre cinema e literatura que seria implementado na escola no início de 2020.

Logo no início, entrego para a professora algumas imagens impressas das pinturas de Njideka Akunyili, de origem nigeriana, que eu havia trazido como proposta para a abertura dos trabalhos com as crianças. Ela olha concentrada imagem por imagem e, ao final, faz a seguinte provocação: “Pensei em algo. Se formos começar um trabalho com filmes em nossa turma de adolescentes, em que só há pessoas negras, a primeira cena não deveria ser uma imagem da escravidão?”. Ela me olha com curiosidade: “Como seria possível conversar sobre nossas vidas, nossas imagens e nossa língua, seja neste solo em que estamos (apontava para o chão) ou em nossos respectivos países de origem (disse balançando o dedo em ziguezague entre nós dois, eu, brasileiro, ela, haitiana), se não partirmos da escravidão? O que você pensa?”.

Somos responsáveis, naquele momento, pelo desenvolvimento de um programa de integração das artes no currículo escolar, sob a coordenação da *Chicago Arts Partnerships for Education* (CAPE). A pergunta de Whitney desencadeia muitas questões interessantes, instaurando uma perspectiva cultural para o percurso de descoberta e criação junto aos estudantes da 5ª série e à comunidade que circunda a escola. Agora, ao escrever estas introduções e tentar costurar as perguntas que dão movimento à trajetória, a posição de Whitney me volta à memória. Quais imagens escolher e por quê? Onde elas estão? O que nos leva até elas?

Retornamos a Zora Neale Hurston, em seu trabalho de artista e pesquisadora na pós-graduação. Assistimos à cena realizada por Zora nos degraus de madeira de um alpendre em Africatown, quilombo norte-americano no sul dos Estados Unidos, formado nos arredores de Mobile, no estado do Alabama, no ano de 1928. No centro da imagem, está Cudjoe Lewis (originalmente,

⁴ A cidade de Chicago, na qual parte desta pesquisa foi desenvolvida de 2019 a 2020, guarda traços notórios de uma segregação racial histórica. A cidade como um todo se aparta do South Side (região sul), região habitada pela população afrodescendente dividida em diversos bairros. Aqui, remeto a um momento vivido em um dos trabalhos realizados por esta pesquisa em uma escola pública desses bairros, que será analisado mais densamente no quarto capítulo.

Olualê Kossola), último remanescente vivo do tráfico escravagista entre a Europa, a África e os EUA. Por trás da câmera, está a jovem realizadora, descendente de uma família daquela mesma região.

Com intuito artístico e antropológico, a estudante que, à essa altura, trabalhava em Nova York, dirige-se ao sul dos EUA, para o lugar onde havia nascido e crescido. Volta às suas origens para encontrar Lewis e realizar suas experiências inaugurais com a câmera e a escrita etnográfica. Desse encontro, surgiu o livro “Olualê Kossola: as palavras do último homem negro escravizado”⁵ e um conjunto de arquivos cinematográficos nos quais se encontra a cena que se torna nossa primeira imagem, que dá início à incursão por outras histórias do cinema, (outras).



Trecho 01: Cudjo Lewis, em um filme de Zora Neale Hurston (1928).

De forma íntima e sensível, o que presenciamos na cena é a formação de uma relação em torno da câmera. O sol, que incide suavemente sobre os ombros de Olualê Kossola, traz consigo o peso de séculos lavrados na colheita, salgados pelas lágrimas dos tempos de escravidão. Contudo, na cena, ele gentilmente ilumina um sorriso desconcertado (e, de certa forma, desconcertante) de Kossola diante da câmera. Um evento se materializa na linguagem, uma mudança no significado que se dá

⁵ Esse livro, “Barracoon: the story of the last black cargo” (título original), incrível em todos os sentidos, não foi publicado ao longo do século XX. Foi subjugado por conter um linguajar vernacular, ou seja, por estar escrito na forma da fala de Olualê Kossola e de Zora Neale Hurston. Não foi considerado adequado às normas culta e literária dos leitores, segundo as editoras, que pediam constantemente uma revisão para que pudessem publicar. Repetindo o padrão dessa forma de exclusão, os primeiros filmes de Zora também só foram restaurados com o lançamento de *Pioneers of Black Cinema* (produtores negros do cinema de 1910 a 1940), em 2016.

na forma de criar uma imagem, uma alteração na concepção de representar o Outro.⁶ Uma forma de filmar surge em contraste com a narrativa histórica, a descrição ou a narração, sustentando-se por uma singularidade, dada por esse encontro mediado pela câmera.

Na educação, é fundamental compreender a importância da singularidade que se forma no encontro de cada voz, em cada sujeito, em cada espaço. Não se trata apenas da possibilidade de cada um falar o que quiser, em qualquer situação, em uma suposta democratização da voz. O que está em jogo é a nossa capacidade de aprender e transformar juntos a partir da escuta dessas singularidades que emergem em cada processo. É com essa ênfase no encontro, que se reflete em um cinema de encontro, em uma pedagogia de engajamento no presente, que aprendemos e pensamos na companhia de bell hooks. A autora assinala essa noção no seguinte trecho de “Ensinando a transgredir”:

Deve-se distinguir entre uma compreensão rasa do ato de encontrar a própria voz, que dá a entender erroneamente que haverá uma democratização da voz onde todos terão o mesmo tempo para falar e suas palavras serão vistas como igualmente valiosas, e um reconhecimento mais complexo da singularidade de cada voz e a disposição de criar espaços em aula onde todas as vozes podem ser ouvidas porque todos os alunos são livres para falar, sabendo que sua presença será reconhecida e valorizada (hooks, 2017, p. 246).

A percepção dessa singularidade a ser produzida em sala de aula entra em jogo nas experiências que compõem as análises desta tese. O trabalho com uma escuta ativa é aplicado às práticas de curadoria e experimentação fílmica. Pensamos nas implicações dos procedimentos que buscam seus caminhos a partir das veredas encontradas com os estudantes e com o corpo docente, tentando valorizar suas vivências na investigação dos rumos do conhecimento. Para isso, acionamos a ideia de um trabalho com um “cinema de menor”, que vai nos apontar uma dimensão não menos importante da singularidade, que se forma, para além do encontro com as pessoas, no encontro com as imagens.

⁶ No Barnard College, em Nova York, Zora Hourston frequentava as aulas de Franz Boas, intelectual reconhecido nos meios acadêmicos como o “pai” da antropologia americana. Ela vinha de Eatonville, na Flórida, uma cidade onde viviam exclusivamente negros. Cresceu vendo pessoas brancas muito raramente – a não ser, segundo consta em seus ensaios literários, quando passavam em viagem por sua cidade –, para as quais até dançou algumas vezes por uns trocados e uma suposta diversão pessoal, como narra em “Como se sente quando se ganha cor” (1928). Ao observar as imagens realizadas pela artista pesquisadora, seria apropriado pensar na colaboração que a então aluna dá à problemática de se pensar o *Outro* na relação consigo, ou enxergar-se em uma problemática *com o outro* na construção de uma expressão artística ou científica. São questões que despertam uma forma de acolher as imagens do cinema e que vão impulsionar a cartografia de outras histórias do cinema.

Aludimos à perspectiva da singularidade que vai aparecer na linguagem, nos filmes, como uma forma de uma desorganização dos sentidos instituídos sobre os usos do tempo e do espaço na criação de imagens. Não se trata mais do que é narrado e, sim, de algo na conjuntura da possibilidade de narrar. Trata-se de um acontecimento que se dá na linguagem, não por via da técnica, da inovação ou da modernização dos aparelhos, mas pelo confronto com o senso comum, produzido por uma rearticulação do sentido, causada pelo reposicionamento das relações intrínsecas ao momento filmado. Do ponto de vista da filosofia, Gilles Deleuze (2015), em “A Lógica do Sentido”, diz que o acontecimento na linguagem é o que vai desafiar a norma geral e o sentido instituído. Em seu estudo mais detido sobre as singularidades e o acontecimento, ele propõe que, na literatura, eles são formados pelos paradoxos e pelos não sentidos que atacam a linguagem, promovendo uma decodificação e uma recodificação do estado das coisas.

O que é um acontecimento ideal? É uma singularidade. Ou melhor: é um conjunto de singularidades, de pontos singulares que caracterizam uma curva matemática, um estado de coisas físico, uma pessoa psicológica e moral. Tais pontos não se confundem, entretanto, nem com a personalidade daquele que se exprime em um discurso, nem com a individualidade de um estado de coisas designado por uma proposição, nem com a generalidade ou a universalidade de um conceito significado pela figura ou a curva. A singularidade faz parte de uma outra dimensão, diferente das dimensões da designação, da manifestação, ou da significação. A singularidade é essencialmente pré-individual, não pessoal, aconceitual. Em compensação não é ordinária: o ponto singular se opõe ao ordinário (Deleuze, 2015, p. 55).

Na reunião da semana seguinte com a Miss Jean, convoco uma imagem problemática na história do cinema para refletir sobre a natureza do que buscamos. Uma imagem da escravidão nos ajuda a ponderar sobre o papel da linguagem. Realizado uma década antes do filme de Zora Neale Hurston por aquele que é considerado por muitos um dos “pais” do cinema, D.W. Griffith, observamos um trecho do filme “O Nascimento de uma Nação” (1915), reverenciado como um dos marcos da linguagem cinematográfica, também conhecido como o primeiro *blockbuster* da história, ou seja, o primeiro sucesso de bilheteria cinematográfico. O que me interessa são os problemas que sua narrativa produz.



Trecho 02: “O nascimento de uma Nação”, de D. W. Griffith (1915).

Na clássica cena, vemos a apresentação do personagem de um negro recém-“libertado” após a derrota dos fazendeiros escravagistas no sul dos Estados Unidos. Ele “desfruta” de um momento de liberdade, experimenta o encantamento por uma donzela, para quem procura flores. A sequência termina com a fuga e a morte de uma moça branca que corria para o penhasco com medo do homem. No filme, essa passagem ilustra uma justificativa para o surgimento da Ku Klux Klan, grupo de extermínio conservador e motivado pelo racismo. Pensado como uma engrenagem de causa e efeito, motor da narrativa clássica, o evento é tido nas imagens como motor da verdade.

Os personagens do filme de Griffith são apresentados no contexto da Guerra de Secessão dos EUA. A obra sistematiza uma série de figuras de linguagem cinematográficas e estratégias de composição narrativa. No entanto, a pergunta é: como seus mecanismos de narração estabelecem uma crença no mundo? Como nos engajamos em uma descoberta de sentidos? Vamos traçar um paralelo entre duas sequências cinematográficas de danças nesses filmes para tentar responder, uma em Griffith e outra em Zora.



Trecho 03: “O Nascimento de uma Nação”, de D. W. Griffith (1915).

Na coreografia vista em “O Nascimento de uma Nação” (1915), vê-se a representação de uma suposta harmonia (notavelmente subserviente), registrada em uma cena de convivência ao ar livre. Mesmo subjugados à escravidão, os personagens negros prestam pequenas solenidades condescendentes aos seus senhores que passeiam na cidade e assistem à roda de dança dos negros escravizados na rua. O teatro da opressão está posto. Nota-se como Griffith utiliza a força do cinema documental na direção ao capturar os olhares que encaram despretensiosamente a câmera durante a cena. Isso cria um aspecto de realidade dentro de sua ficção, forjando, com a técnica, um ar jornalístico que nos faz sentir observadores da verdade.

Na dança filmada por Zora, por outro lado, percebe-se uma forma distinta de como se organiza uma verdade. De volta às ruas de sua cidade natal, a cineasta encontra uma roda de dança formada por crianças na rua. A câmera se torna o centro sinérgico de uma relação. A ideia de representação é, aos poucos, substituída por uma criação recíproca que se organiza a partir da relação da câmera com a contingência. Em “Jogos de Crianças” (1928), o olho que se dirige à câmera é aquele de quem “faz com”, que “dança com”, reorganizando uma perspectiva de criação da linguagem e provocando uma torção no tempo da representação, trazendo-o para o campo da experiência comum.



Trecho 04: “Jogos de crianças”, de Zora Neale Hurston (1928).

Pode-se até argumentar que Griffith, sendo filho de um Confederado do Sul – grupo derrotado na guerra da Secessão, que perdeu seus escravos e formou a Ku Klux Klan – estaria filmando sua própria vida, porém do ponto de vista do escravista. No entanto, protegido pela direção e pelo roteiro, a câmera se torna, em suas mãos, um meio de produção capitalista, hierárquico e orientado para o produto. Nem encontro nem mistura são detectados. Tudo se configura como pura representação de sua autoria.

Essa é a dimensão operada pela indagação de Whitney Jean em uma confrontação com a imagem, questionando como nos engajamos no nosso entorno. Quem somos nós que vamos nos reunir em torno da imagem? Onde estamos? Para onde queremos ir? Onde começa o cinema quando somos nós que olhamos? Inspirados nesse deslocamento provocado pela professora e tomados pelo ímpeto criativo da captura de um acontecimento por Zora Hurston, nos sentimos impelidos, na sala de aula, a discutir o cinema que nasce em cada território de formação. Como a imagem pode surgir na relação com a terra para que sua colheita possa nutrir a imaginação de nossos territórios?

Emaranhar

Em uma última entrada introdutória para a nossa incursão ao campo, situados em meio à pandemia de COVID-19, no final do ano de 2020, Nádía Akauã, mestra indígena tupinambá, adentra a sala

de aula online.⁷ Dezenas de estudantes espalhados por todo o Brasil já estão presentes e podem ver a mestra. Outras mestras e mestres também já estão visíveis na tela, e logo a cumprimentam. Nádia certifica-se de que sua voz e imagem podem nos alcançar e expressa seu desconcerto com a distância. Fica em silêncio por alguns segundos e inicia subitamente sua saudação com um canto. Imediatamente, a experiência audiovisual se sobrepõe à reunião online, os corpos se misturam em uma dimensão da experiência que transcende o espaço. Aquele canto sintoniza o sagrado e a natureza com nossos lugares de vida para além da panaceia digital; ele toca nossas casas, costura nossa atenção. “Jurema, ó minha Jurema, rameia que eu quero ramear”. Nádia planta entre nós um verbo de conexão feito de raízes, “rameia que eu quero ramear”. Abre caminho para uma noção fluida do que vamos aprender sobre os territórios tecidos na linguagem.

Na perspectiva tupinambá, o território inclui em sua composição os corpos, a saúde e o sagrado. Ele está ampliado por um conhecimento que se faz na dissolução dos limites individualizados das espécies, forma-se a nova concepção de uma nova ecologia. O termo “território” – que adotamos para ressaltar o espaço em sua perspectiva política – ganha aqui uma perspectiva múltipla, em constante emaranhamento entre o tempo e os corpos, as experiências e as linguagens que o atravessam. Duas ilustres presenças na plateia vão comentar e entoam: “Escola é cachoeira!”. Tal conclusão é de Sueli Maxakali e de Isael Maxakali, presentes naquele dia do primeiro encontro do Escolas da Terra. Eles somam com precisão os fluxos dos territórios na equação expandida proposta por Nádia, além de nos fazer pensar nos territórios formados no cinema.

A frase ecoa a máxima de Humberto Mauro, “Cinema é cachoeira”, criando uma inusitada equivalência entre escola e cinema, na ideia de que ambos são feitos dos fluxos da terra. Assim, também há nas falas de Nádia um reconhecimento de uma matriz de afetos mais ampla do que aquela que existe entre os indivíduos; uma comunhão no sagrado, na saúde e na criação da linguagem que perfura os limites dos corpos. A compreensão dessa noção de fluxos com os territórios se apresenta como um desafio para a educação e, claro, para o cinema. Novamente recorrendo à filosofia, entendemos que o acontecimento se forma na mistura dos corpos, uma ideia formulada por Deleuze que traz uma chave para pensar como essas recombinações se estabelecem pelos atributos da linguagem, formando um incorporal mais amplo do que o indivíduo ou a unidade.

⁷ Estamos na abertura dos trabalhos no curso Escolas da Terra, coordenado pelo mestre Joelson Ferreira de Oliveira, em parceria com o Saberes Tradicionais da UFMG. Nádia Akauã é nascida e criada na aldeia Serra do Padeiro, localizada no município de Buerarema, Bahia, Brasil. Ela é uma das fundadoras da Rede de Mulheres Indígenas Defensoras de Direitos e, atualmente, é uma das vozes ativas na luta pela preservação dos direitos dos povos indígenas e do meio ambiente.

O problema é, pois, saber como o indivíduo poderia ultrapassar sua forma e seu laço sintático com o mundo para atingir a universal comunicação dos acontecimentos, isto é, a afirmação de uma síntese disjuntiva para além não somente das contradições lógicas, mas mesmo das incompatibilidades alógicas. Seria preciso que o indivíduo se apreendesse a si mesmo como acontecimento (Deleuze, 2015, p. 183).

A questão está no espaço a ser inventado a partir de novas conexões, que se estabelecem nas interseções entre dimensões epistêmicas, históricas, geográficas e biológicas, abrangendo uma temporalidade mais ampla do que a local, sem desvincular suas raízes. Fluxos que se desdobram nas imagens através da experimentação e criação por meio das vivências, unindo resistências dissonantes em um movimento de reciprocidade, em comunidades cinematográficas que lutam pela criação de uma multiplicidade, forjando o comum na diferença. A sala de aula possibilita a interligação entre o território e outros devires, desde a flor colhida até o sagrado, do sagrado ao povo que falta, da falta a uma língua desconhecida, que nos permite ramar com a flor. A mudança se estabelece como a base do movimento a ser estudado, como forma de sobrevivência, para insistir e persistir ao longo do tempo. Não faremos um culto, mas um cultivo com o cinema, com o propósito de que ele possa sempre redefinir o significado e o estado das coisas. Pedimos bênção a estas e a todas as outras mestras e cineastas aqui presentes, que nos possibilitam pensar com as imagens como realizar os gestos e as propostas criativas para transcender a platitude das páginas e das telas em direção à plenitude das vidas.

Dadas as chaves de múltiplas entradas e a forma como a sala de aula se constituiu sempre como uma ou várias perguntas, seguimos ao trabalho de cartografar as experiências no campo do cinema e da educação. De forma objetiva, os desafios aqui podem ser resumidos em quatro vertentes principais que orientam a formulação de perguntas nas análises das experiências. São eles:

1. Valorizar a participação dos sujeitos – alunos, alunas, professores e professoras – na construção de seu próprio conhecimento e de formas de questionar o mundo por meio das imagens.
2. Aliar os processos formativos aos fluxos dos territórios nas linguagens que permeiam o contexto e os participantes em cada experiência.
3. Reconhecer um cinema criado na própria experiência de mundo, que assume o desafio da produção de singularidades nas bordas de uma produção cinematográfica comercial.
4. Incorporar a dimensão de uma reciprocidade na experimentação de linguagens audiovisuais, que corresponde a um ato de resistência por meio da arte e às práticas de ensino-aprendizagem.

O objetivo é compreender como a experimentação de linguagens pode ser promovida no contexto educativo, a partir das questões próprias dos participantes e dos territórios envolvidos em cada processo, e o que isso traz de novo para as dinâmicas de trabalho com o cinema na educação. Esses desafios estão relacionados a duas esferas mais amplas: as implicações de uma noção ampliada do território nos processos formativos e as dimensões da produção de singularidades, como formas de desencaixes no tempo-espço, com os atributos e gestos de invenção no cinema. Cada capítulo lida com a articulação dessas instâncias em uma medida do aprendizado com criação colaborativa de percursos pedagógicos e filmes assistidos e realizados. O método de análise adota uma perspectiva pragmatista, que está intrinsecamente ligada à compreensão dos processos de construção da realidade. Busca-se entender as relações entre os encontros, a descoberta e a invenção de mecanismos cinematográficos, e debates sobre a natureza do conhecimento. Ao explorar as perguntas e as imagens geradas por cada capítulo, avançamos na constituição de uma problemática mais ampla, que aborda as interações entre territórios e singularidades na relação entre a investigação e a criação cinematográfica nos ambientes educativos. Faz-se uma viagem sob a lógica cartográfica, na qual o que nos move não é o destino, mas o desejo criado coletivamente.

Capítulo I
O menor

Na colônia penal

O viajante perguntou: Ele não conhece a própria sentença?
O oficial respondeu: Seria inútil fornecer essa informação a ele.
Ele a sente no próprio corpo (Kafka, 2004, p. 23).

Já estou aqui – escrevi na mensagem pelo celular porque não encontrei nenhuma campainha no portão. Há um rosto imenso de uma garota grafitado na entrada. Quando a vi ao longe, sabia que era ali o lugar. Nesse exato momento, me sinto como o personagem do livro que estava lendo. O personagem chega para prestar o serviço, mas não consegue nunca entrar no castelo. A narrativa começa a se passar pelo lado de fora, sem que nunca se possa entrar. É olhando o fora que se começa a entender o que se passa dentro. No meio do devaneio, soa um breve alarme, o portão se abre e vejo outra grade ao fundo. Sigo em frente, a primeira se fecha atrás de mim. Estou à procura, como muitos pesquisadores no país, de propor processos de construção coletiva de aprendizado por meio do cinema que sejam capazes de tomar forma a partir dos encontros envolvidos no momento presente de cada formação. Tendo isso em mente, registro cada mudança que percebo a começar pelo meu corpo, que sua um pouco de expectativa.

Em 2015, o Centro de Atendimento e Proteção ao Jovem Usuário de Tóxicos (CAPUT)⁸ oferecia acompanhamento psicanalítico e oficinas de arte, combinando formas de provocar a fala e de elaborar a expressão junto aos menores de idade que ali se encontravam condenados pela justiça, supostamente inadaptados para o convívio social. Como mediador do processo e pesquisador, entro na instituição de modo a tentar produzir conhecimento a partir do aprendizado com a prática educacional e a produção fílmica junto àqueles que venho encontrar. Por isso, a fala é plural em alguns momentos. Por hora, é uma entrada particular em um território desconhecido, que ocorre por meio de um curto corredor que separa o ambiente do CAPUT do centro da cidade. Chego a uma pequena sala de registro de entrada, onde duas secretárias, dois agentes penitenciários e quatro jovens performam um senta-levanta-caminha cadenciado. Espero ali a entrevista para falar de uma possível oficina de cinema a ser idealizada com esse grupo de pessoas.

Com os olhos fixos em uma biografia de Franz Kafka escrita por Gerard-George Lemaire, que eu segurava mais como um escudo do que como um livro, enquanto tentava disfarçar a leitura de

⁸ O CAPUT surgiu em 2012, após um período de experimentação na Associação Imagem Comunitária (ONG AIC). Pequenos grupos de adolescentes se encontravam com a equipe duas vezes por semana para conversação e oficinas de mídia. Foi um projeto de medida protetiva a adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa em função de delito associado ao abuso de drogas, em parceria com a Vara Infracional da Infância e da Juventude (CIA-BH).

algumas frases, tento me concentrar enquanto aguardo ser chamado. Era impossível não absorver os sons de prisão que emanavam do abrir e fechar de portas, interrompidos ocasionalmente pelo som dos chinelos dos menores e das botas militares. Era como se eu estivesse em um baile de corte, penso em trocadilho com essas engrenagens da “justiça maquinal” presentes no Castelo de Kafka.

Os jovens que entravam eram acompanhados por agentes penitenciários e conduzidos por um corredor estreito até as salas internas, onde aguardavam a entrevista com seus respectivos responsáveis para o tratamento psicanalítico. Naquele ano de 2015, no Brasil, a Câmara dos Deputados federais votaria pela lei da redução da maioridade penal, que seria aprovada, e toda essa cena que presencio deixaria de existir, pois os jovens estariam, em breve, dividindo as celas com adultos. Isso acabaria com a possibilidade mínima desse tipo de contato e qualquer oportunidade de reinserção com os adolescentes. O registro feito na experiência, portanto, fica, quando menos, como um diário dos efeitos e circunstâncias possibilitados por uma política pública que vigorava ali. Dois anos depois, em 2017, o CAPUT seria fechado devido à incongruência de suas atividades com as premissas de saúde e educação estabelecidas pelo governo municipal de Belo Horizonte.⁹

Franz Kafka se considerava “a minoria da minoria”. Essas aspas da biografia voltavam à minha mente insistentemente. Por um lado, ele era judeu em uma Praga pertencente ao Império Austro-Húngaro e, por outro, aprendeu a língua germânica no liceu, tornando-se alvo do que sua biografia chamava de dupla discriminação. De acordo com o livro, Kafka sempre se viu vítima dessa perseguição e a consequente solidão havia forjado sua própria literatura, como sua espada, na qual se empenhava em perseguir K – personagem autorreferenciado como outra instância de si que combatia e procurava com a escrita.

Eu me pergunto: aqueles jovens que passavam pela sala, excluídos pela sociedade por sua pobreza material e pela própria comunidade em função de terem se tornado criminosos em alguma medida, poderiam ser considerados “a minoria da minoria” no Brasil? Fechei o livro ao ser chamado e a pergunta permaneceu no ar: seria a arte algo a ser oferecido como uma arma (objeto de desejo) para aqueles adolescentes?

⁹ A gestão municipal (Márcio Lacerda, PSB) inviabilizou o projeto por discordar da abordagem artística e psicanalítica junto aos jovens do sistema socioeducativo. Na sequência, porém, em 2017, o CAPUT se transformou (em um gesto de resistência) no Programa Desembola na Ideia e passou a atuar com um público mais amplo e sob o incentivo de leis de cultura, ainda em parceria com a Associação Imagem Comunitária (AIC).

Quem são esses jovens? “Toxicômanos e psicóticos não atendem a uma regularidade muito exata”. Essa foi a primeira frase que lembro de ter escutado, enunciada pelo coordenador clínico.¹⁰ “Não adianta ser programático ou esperar que eles fiquem muito tempo diante de algo que não seja imediatamente interessante ou divertido”, prosseguiu ele. “É muito menos fazer um cronograma de trabalho a ser cumprido, pois as aulas têm que se adaptar a condições muito adversas que você vai perceber, mudanças repentinas e um público rotativo”. Respondi que pensava em trabalhar propondo experiências cinematográficas a partir do desejo que demonstrassem e que, ao longo do processo, fariamos um filme numa tentativa de síntese de algo que surgisse no coletivo, e que também não era muito possível saber como seria. “Mas eles é que fariam os filmes?”, perguntou ele. “Sim”, respondi. “Então pode começar na próxima semana”.

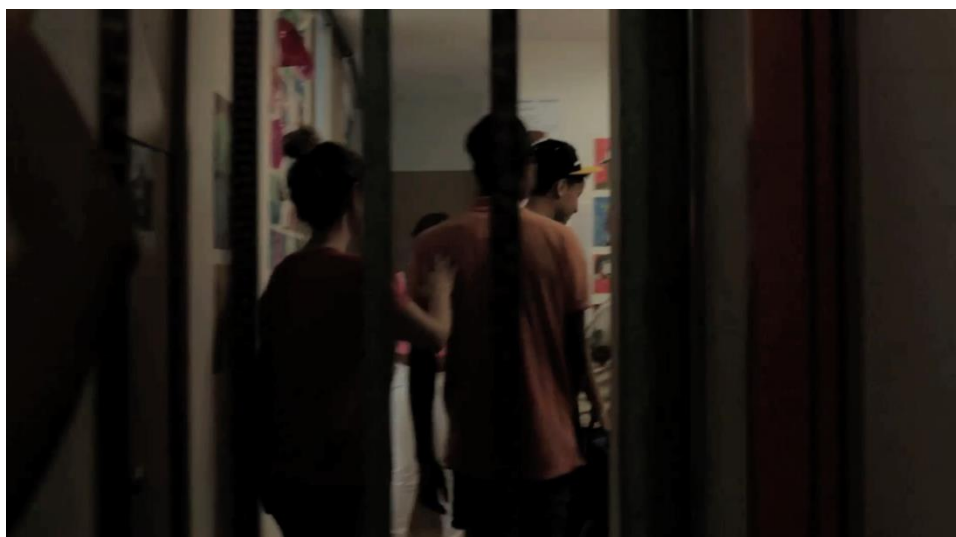


Figura 01: Videograma do filme “Fantasmas” (2015), disponível no link <https://vimeo.com/375294791>

Carta ao Pai

“Querido pai,
Tu me perguntaste recentemente por que afirmo ter medo de ti. Eu não o soube, como de costume, o que te responder, em parte justamente pelo medo que tenho de ti, em parte porque existem tantos detalhes na justificativa desse medo, que eu não o poderia reuni-los no ato de falar de modo mais ou menos coerente” (Kafka, 1997, p. 5).

Ainda que não tivesse um plano claro de atuação, eu estava em busca de uma perspectiva de trabalho que pudesse surgir da construção de um olhar comum produzido nos encontros com os jovens do CAPUT. Até aquele momento, eles eram como predicados separados de seus sujeitos, assim como na fala da lei ou da política: um corpo de estatísticas e siglas presente nas manchetes

¹⁰ Musso Greco é psiquiatra e psicanalista, com especialização em Saúde Mental pela ESP-MG, Mestrado em Psicologia e Doutorado em Ciências da Saúde pela UFMG.

de jornais e, muitas vezes, até mesmo na ótica da academia, reunidos sempre sob predicativos de indeterminação, como este texto conseguiu fazer até aqui. Entre a violência que praticam e a violência que lhes é imposta, acabam estabelecendo laços na criminalidade e sendo privados da sociabilidade em algum momento de suas vidas. Qual seria a medida para traduzir essa situação social em um debate político e criativo no qual todos participamos? Como encontrar juntos uma saída que não seja uma fuga?

No primeiro dia da oficina de cinema, estavam apenas Daniel e Ademir.¹¹ Fizemos as apresentações e tentamos ajustar a expectativa ao que poderia acontecer dali para frente. Passamos da conversa preliminar diretamente à câmera, a máquina que capturava os olhares, que claramente lhes chamava mais atenção do que a minha presença naquela sala diminuta. Propus logo um primeiro exercício para ligar a câmera: cada um faria uma breve entrevista com o outro filmando livremente e perguntando sobre as origens e sobre os filmes que gostava. Trocamos a câmera de mão em mão e, nesse rodízio, cada um tinha a oportunidade de fazer perguntas por trás da câmera e filmar. Mais do que origens e cinemas propriamente ditos, a conversa girou em torno de drogas, crimes e futebol.

Ao ouvir uma conversa gravada, um disse para outro que ele tinha nome de craque de futebol e que poderia seguir no esporte com aquele nome se largasse as drogas. O outro respondeu que era muito violento para jogar bola e que sempre se machucava ou feria terceiros. A conversa tomou caminhos controversos e a câmera na mão influenciou uma certa verve discursiva, ora com o tom televisivo, ora com tom biográfico. O ato de filmar procurava detalhes das mãos, boca, tatuagens e cicatrizes. Também havia câmera olho no olho, algo raro até então na conversa, olhar no olho, era um olho mecânico que abria caminho para outro orgânico.

Já no segundo encontro, que contou com outros dois participantes, foi marcante quando voltou à mesa a conversa sobre o nome próprio, uma propriedade que carregamos, muitas vezes, a única, enfatizaram. Falamos sobre a possibilidade de pensarmos sobre a nossa imagem também como uma propriedade. Isso abriu espaço para a argumentação de recusa ao assistir às gravações feitas, não mostrar virava uma forma de agência sobre a própria imagem. Assim, nasceu entre nós um curioso senso de propriedade de nossos nomes e nossas imagens, que remetia a lógicas do consumo, mas também incitavam uma certa noção de um direito.

¹¹ Utilizamos os nomes próprios sem os nomes de família para proteção dos sobrenomes e das famílias dos jovens. Utilizamos a mesma estratégia para a assinatura dos créditos no filme, acordada entre todos envolvidos na ação formativa.

No momento de assistir à sua entrevista, Daniel fica bem exaltado ao perceber que é “simplesmente a cara do pai”, disse. Ele comenta que há anos não o vê e que, agora, depois de crescido, é como se o reencontrasse na imagem. Estava arrebatado pela semelhança com a lembrança que guardava. Havia um misto de constrangimento e alegria naquele reconhecimento. Quando a realidade pulsa desta forma em encontros como esse, é necessário fazer uma pausa para que ela se assente. Como se pudéssemos fazer uso de um tempo lógico, como na psicanálise lacaniana, também nas oficinas de arte, é preciso promover cortes na conversa para que ela tenha tempo de reverberar. Naquele caso, era eu que precisava desse tempo, pela força do encontro que presenciava. A maioria desses jovens têm pais que nunca ou pouco viram. A dimensão do afeto àquela altura ainda é quase nula nos depoimentos. Uma conversa sobre um homicídio pode ser tratada como um almoço que não estava do agrado. A remissão ao pai vem com uma combinação de fúria e respeito, que se manifesta em poucas palavras frias e carregadas, como a ponta de um iceberg à deriva em um oceano traumático. Mas é importante ver o que vem à tona, para não perder de vista o que pode ser elaborado.

– “Tem outra história melhor, não?”, perguntou a mãe. “No CTI? Mas isso já foi há muito tempo. Isso não é verdade”, – reclamou a avó – “Você não sabe do que está falando. Isso não foi brincadeira não, tá?”, – insistiu. “Não tinha outra história pra contar?”, – perguntou a enfermeira (Omelczuk, 2017, p. 43).

Ao se debruçar sobre os processos com cinemas em hospitais e refletir sobre os agenciamentos produzidos pelos pacientes a partir da linguagem cinematográfica, Fernanda Omelczuk, que é uma referência na perspectiva psicopedagoga do trabalho com cinema envolvendo crianças, revela uma inquietação muito produtiva em relação à produção de sentido que nasce do desejo de contar a própria história. A pesquisadora percebe que, quando uma criança quer fazer um filme sobre o tempo em que esteve na UTI, ela está em busca do acontecimento que viveu, dando sentido para os traumas. Tomando a hipótese levantada por Omelczuk, temos a possibilidade de inventar, criar e desorganizar o *modus operandi* de situações limites, permitindo a criação de uma agência sobre sua condição. Na mesma medida, Omelczuk avalia seu próprio aprendizado frente a essa força motriz. Emprestamos nossos olhos a “um invisível que se materializa no processo. As atividades de criação nos colocam em suas camas, nos dão a perspectiva de suas alturas na vista pela janela, nos vestem com suas máscaras, nos aproximam de suas bombas de medicamento – a câmera nos empresta seus olhos” (Omelczuk, 2017, p. 45-46). Dentro do cárcere, o que os nossos olhos podem emprestar?

Na prática das entrevistas, surgiu uma abordagem que merece atenção. A troca da câmera de mão em mão revela olhos curiosos com as marcas dos corpos e corpos externos a nós, o pai, o jogador de futebol. Por outro lado, era dito da possibilidade de virar a câmera para dentro da cabeça para ver os filmes que ali se passam. Essa frase era dita não sem um certo orgulho e pavor do que ali se passa como filme. A partir dos primeiros usos, já havia algo motivador para uma relação que estava sendo estabelecida com o universo da linguagem cinematográfica. Foi assim que começamos uma conversa, depois das primeiras semanas de encontros, sobre um procedimento que pode ser reconhecido nos exercícios iniciais: a câmera dentro da cabeça. Informada pela ideia-força de uma lente que olha no lugar de um olho, de um personagem ou pessoa que assume a fisicalidade de um corpo-câmera, mas também de uma câmera que olha para dentro, a ideia seria trabalhar os aspectos e as dinâmicas de uma *câmera subjetiva*.¹²

Nos trabalhos de cinema e educação baseados na lógica proposta em “A Hipótese Cinema”, de Alain Bergala, que se tornou um dos livros mais utilizados e citados na área no início da última década, há sempre a atenção com uma questão de cinema¹³ (como o plano sequência, a cor, o intervalo, a relação figura/fundo etc.) que orienta o trabalho dos professores e artistas na confecção de um material didático para ser irradiado para diversos países e escolas afiliadas à Cinemateca Francesa. Em nosso caso, procuramos estabelecer uma questão de cinema particular a partir do convívio que surgisse da relação com os participantes da oficina. Pensamos que, dessa forma, o gesto cinematográfico poderia ser incorporado aos afetos e conflitos pertinentes ao horizonte de aprendizagem possível no grupo, mesmo que apareçam como paixões complicadas, como as dirigidas ao pai ausente que nos vigia sem ser visto – por uma câmera subjetiva que nos acompanha sem ser dotada de um corpo.

Com uma percepção ancorada no trabalho de uma geração de pesquisadores no Brasil, inseridos nos mais diversos campos da vida social, produtores de conhecimento entre campos distintos do sensível, da educação e da pragmática das imagens, nos perguntamos sobre uma pedagogia que evidencia uma mudança política e de postura nas relações mediadas pelo cinema por meio de uma

¹² Na linguagem cinematográfica, a câmera subjetiva é aquela que assume o lugar dos olhos de um personagem, passa a se comportar segundo seu ponto de vista, ganhando uma corporalidade. Funciona como se estivesse “dentro da cabeça” de alguém e observasse o mundo com seus olhos.

¹³ Normalmente, na relação entre cinema e educação, trata-se por “questão de cinema” uma determinada noção temática ou técnica do cinema para se estruturar um processo formativo. Pode ser encontrada em conjunto com os participantes (ver exemplo em Jardim, 2015) ou, para aplicações mais extensivas, podem ser propostas *a priori*, como base em figuras de linguagem tomadas da história do cinema, como nos trabalhos desenvolvidos pela rede internacional de cinema e educação da Cinemateca Francesa, coordenada por Alain Bergala. Aqui, propomos um gesto mais do que uma questão cinematográfica, associado ao espaço de vida, ao território e à história.

invenção colaborativa de linguagem. Encontramos eco dessa reflexão nos trabalhos de Luciana de Oliveira e Júlio Figueiroa, feitos com cinemas nos socioeducativos, sobre uma dimensão da construção coletiva que é estabelecida como ponto fundante das relações, com base em uma recusa e uma negociação contínua, que cria e faz a partir da escuta. Sem impor um processo ou mesmo uma forma específica de linha narrativa, oferece a recusa e a negociação como direitos dos sujeitos frequentadores da oficina, exercendo sua agência na conformação dos caminhos e dos aprendizados possíveis. A passagem esclarece os ganhos que predizemos com a prática e nos servem de referência para pensar as dinâmicas em uma perspectiva “rentável para todos”.

Negociar aqui é a possibilidade mesma de deslocamento de concepções, a chance de que deslizem mutuamente pontos de vista, havendo menos algo a orientar definitivamente como uma bússola e mais algo a rondar e sobrevoar como uma inspiração autêntica. Intelectualmente rentável para todos, adolescentes e nós, optar por chamar esse grupo de pequenos embates de negociação é buscar fundir as atitudes reflexivas em jogo como atitudes parceiras, que pelo menos tenham a chance de se voltar para uma direção mais ou menos comum. Instável por natureza, porque assim é que é mais fértil, essa zona é aquela em que a criação aconteceria da maneira mais incisiva (Figueiroa; Oliveira, 2020, p. 159).

O Processo

Construir uma fortaleza. Trabalho escravo ou jogo maravilhoso. Tudo está na forma de se fazer (Deligny, 2020, p. 52).

Nas semanas seguintes, já éramos cinco. Depois, oito e, à medida que o número aumentava e novas experiências aconteciam, chegamos aos dez ou 12 integrantes mais ou menos regulares, entre moças e rapazes. No final, mais de 20 jovens passaram por nossas sessões semanais, mas muitos duravam apenas alguns encontros. Ocupamos parte dos encontros assistindo sequências selecionadas na história do cinema e identificando a força e a função da câmera subjetiva em fragmentos de alguns filmes.¹⁴ Comentamos as estratégias e intenções dos diretores, discutindo os resultados alcançados em cada plano. A partir dessa prática, criamos um exercício que chamamos de “Quem procura acha”: os jovens gravavam uma cena sem cortes, em modo de câmera subjetiva, na qual o personagem por trás da câmera procurava algo na casa em que trabalhávamos. A cena

¹⁴ As conversas sobre filmes nos levaram a uma demanda pelos gêneros do terror e do suspense. Buscou-se encontrar filmes na história do cinema que conseguiram se aliar a essa expectativa, trazendo, no entanto, sempre uma ideia para a apropriação da câmera subjetiva. Nesse sentido, ainda seguimos a metodologia proposta por Alain Bergala, na procura de filmes que estabeleçam o uso de um determinado aspecto da linguagem no filme. Os fragmentos mais marcantes para os debates foram retirados de “Os mortos” (Lisandro Alonso, 2007), de “Psicose” (Alfred Hitchcock, 1960), de “Couro de gato” (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), de “Melancolia” (Lars von Trier, 2011), de “Uma mulher na lua” (Fritz Lang, 1931), dentre outros que combinavam a câmera subjetiva a uma forma de atração no suspense e no mistério.

deveria terminar com o encontro de uma imagem não prevista, escolhida pelo aluno ao longo de sua própria procura.

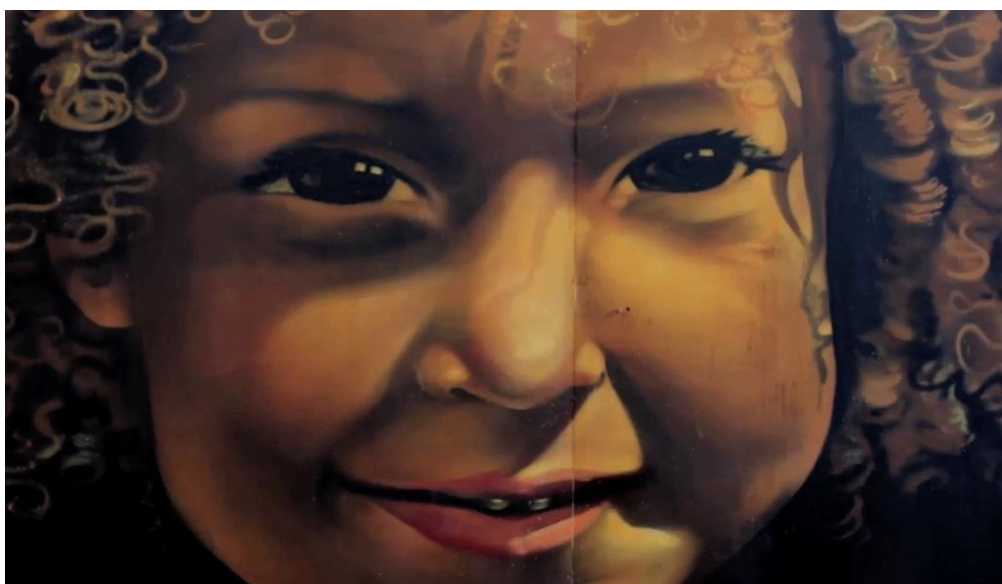


Figura 02: Grafite na parede: Viber (2015).

Sem roteirizar previamente a caminhada, cada participante chegava a um ponto da casa onde encontrava um objeto, uma pessoa ou uma cena pela qual se interessasse. Muitos planos terminaram encontrando rostos que encaravam a câmera no final, motivo de riso para muitos, mas pano de fundo para a busca por um olhar que retornasse algo vivo. Duas das experiências terminavam em grafites nos muros da casa, com desenhos que olhavam diretamente para a câmera, repetindo o procedimento e criando certo suspense em um olhar inscrito nas paredes. Assistimos aos filmes em sessões seguintes, analisando os movimentos de câmera realizados e associando a forma de filmar à forma de procurar/pensar de cada um. Identificamos diversas nuances de interesse inusitado entre a vida e o gesto cinematográfico: velocidade, preguiça, ânsia, tremedeira, brutalidade, focado, fora de foco, tenso, indeciso, confiante, detalhista, chapado, trôpego, dentre outras questões de cinema que pareciam espelhar nossos corpos naquela situação entre os remédios e a detenção. Não é sem hesitação que me relaciono e procuro um espaço de aprendizado entre os jovens, sobre a vida pregressa e os propósitos para um debate. O humor foi uma chave poderosa, mas há limites psíquicos e sociais para a minha participação. Procuro criar um lugar de compartilhamento no qual eu possa me fazer útil. Respeitando isso, proponho partirmos para uma produção coletiva: um curta-metragem.

A ideia de fazermos um filme juntos ficou suspensa até que uma proposta de roteiro surgisse dentro do escopo de abordagem que estabelecemos: uma câmera subjetiva para articular uma

história. E foi em um dos encontros seguintes que Ademir sugeriu que fizéssemos um filme sobre algo que estava dentro do CAPUT e que nos observava sem ser visto. O personagem seria criado por trás da câmera, vivendo na visão subjetiva. A ideia tratava de um “ser” (nascido sem nome) que só podia ser visto pelos próprios jovens presos em ocasiões especiais, mas os agentes carcerários, os psicanalistas e os artistas que frequentavam a casa jamais puderam enxergar. A princípio, o “ser” nunca apareceria no filme, seria visto apenas pelos jovens em cena quando fossem encarados de frente por “ele”. Todos aderiram àquela espécie de olhar sobrenatural que parecia muito próximo de uma sensação cotidiana narrada por eles, uma sensação contaminante de ser observado, uma náusea ou uma noia. Foi assim que começou a feitura desse curta metragem, intitulado mais tarde de “Fantasmas”.

Os pontos que abordamos em nossa análise geralmente são marcados pela transformação de algum sentido ao longo dos eventos. Essa percepção não ignora as questões angustiantes para aqueles que vêm de fora do núcleo dos jovens, mesmo que estejam deliberadamente lutando ao seu lado. Ler “Semente de Crápula”, de Fernand Deligny, me ajudou a destilar um pouco do julgamento e da perplexidade para relativizar minimamente a condição psicológica e social desses jovens pobres, na grande maioria das vezes, negros, detidos pela polícia. O autor francês, que conviveu longamente com esses jovens na mesma situação em seu país, utiliza aforismos paradoxais e instigantes para expor uma lógica adversa às nuances da percepção comum e das ideias sobre o que se pode colher ao se relacionar com os jovens. Trata desses pequenos pontos incoerentes, nos quais o aprendizado nos espreita sem razão, nos quais temos que nos conectar com uma inversão da lógica para captar algum sentido que possa produzir efeito. “São quarenta deles. Você pergunta: 'Quem realmente quer jogar?' Vinte e cinco levantam a mão. Você os leva para a quadra. E são os outros quinze que jogam” (Deligny, 2020, p. 57).

Um corpo que se forma entre nós

Começaram a surgir as primeiras situações gravadas de um corpo que nos cerca sem se mostrar. Havia um olhar vindo de um ponto indiscriminado, que perseguia as pessoas dentro dos cômodos da instituição, em pequenas esquetes com tons de suspense. Esses, dentre outros sentimentos, estão incorporados nessa decisão de uma câmera que tem um sujeito oculto, uma presença que se estabelece pelo peso da ausência.

Os artifícios de filmagem criam relações entre ideia e técnica, para acoplar seus corpos a uma narrativa da forma como querem ser vistos por um subjetivo “desconhecido”. Assim funcionam os procedimentos em um filme, dando o corpo e o espaço que ele produz à linguagem cinematográfica. Aos poucos, vamos criando um lugar comum, no qual podemos fugir do senso-comum sobre os corpos nele envolvidos. Segundo Deleuze (1985, p. 140), “o êxito de Welles em função de Kafka consiste em ter sabido mostrar como regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas comunicam-se entre si no fundo de um tempo ilimitado que as tornava contíguas: é para isso que serve a profundidade de campo, os compartimentos mais afastados comunicam-se diretamente no fundo”. A linguagem cinematográfica é capaz de reorganizar, nesse sentido, a dinâmica dos afetos com o espaço e as pessoas. O filme cria, aos poucos, uma nova gramática para a nossa convivência.

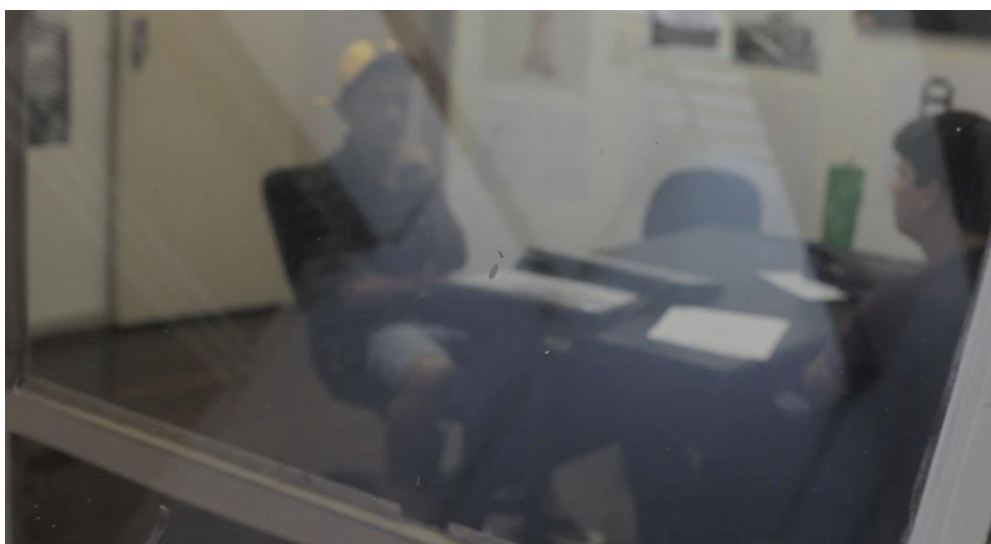


Figura 03: Imagem do filme “Fantasmas” (2015).

Algumas sugestões surgiram para nomear esse sujeito oculto: uns diziam tratar-se da alma penada de algum menino morto que havia passado pela casa; outros, que era o diabo que os espreitava nas encruzilhadas. Alguns diziam até ser a sensação da “noia” que se incorporava na câmera, uma sensação de estar constantemente sendo vigiado que é notada entre os usuários de crack. A imagem dessa presença imaginária começou a ganhar volume em um processo de roteirização colaborativa. Em cada encontro, dava-se prosseguimento ao roteiro desenvolvido previamente no dia de trabalho anterior. Encontrávamo-nos, todos, com um fantasma peculiar que esperava por novos caminhos narrativos e sensoriais sugeridos pelos participantes da vez. É importante reforçar que os participantes nem sempre eram os mesmos, chegando a variar o conjunto quase completamente por diversos motivos, fosse pela transferência de “abrigo-cadeia”; por castigo carcerário, fruto de

mal comportamento; por fuga da detenção; por recolhimento dos pais; ou, mais drasticamente, pela morte. Frente a essa situação, um roteiro continuado de mão em mão se mostrou uma forma razoável de estabelecer um vínculo entre tudo o que foi pensado anteriormente e a chegada de novas colaborações em torno de um personagem comum, ainda que sem nome.

O filme que nascia causava algumas estranhezas, abertas para debate a cada encontro. Uma delas gerava curiosidade com frequência nos novatos: “mas onde está o personagem por trás da câmera que não aparece?”¹⁵ Acontecia logo na sequência de abertura do filme em construção, em que um olhar de alguém que se esconde por detrás do corredor segue um jovem até o banheiro. Isso apontava para a necessidade de discutir as dimensões da forma cinematográfica: como criar um corpo invisível? Tratava-se de um personagem-nó ou um personagem-nós, entre a linguagem e nossas presenças. Os jovens explicam uns aos outros que o personagem era invisível porque víamos por seus olhos e que só eles mesmos (atores no filme) poderiam enxergá-lo quando confrontavam a câmera. Quando o faziam, no entanto, eram “engolidos pelo vulto”, desaparecendo do filme. Outra sensação se criava aos poucos nos espectadores, aquele que vê o filme passa a habitar a pele do personagem sinistro que faz desaparecer os jovens que confronta.



Figura 04: Imagem do filme “Fantasmas” (2015).

Em uma sequência em “Psicose”, de Hitchcock, o crime na escada é motivo de risos em todos reunidos na sala. A precariedade do efeito especial da queda da vítima na cena foi reprovada no grupo. Em contraposição, a força de um suspense que se instaura nos detalhes com o mínimo de

¹⁵ A reação pode ser entendida como um indício de um não reconhecimento metonímico presente na imagem, frequente em casos de psicose. É apontada uma dificuldade de reconhecimento da linguagem figurada nesses quadros psicológicos, o que impedia alguns alunos de entender a corporificação imaginária por trás da câmera.

ação foi aplaudida. A câmera subjetiva em plongée e contraplongée, diante da escada, a câmera como testemunha e agente de algo que acontece, aquela que olha, mas também executa, o corte cinematográfico frente à ação da faca ao cortar a vida, tudo isso entrou em voga com vigor, estávamos falando de cinema e de nós mesmos. A cena produz uma relação com as operações do cinema, e a subjetividade do criminoso parece ganhar espaço para uma análise poética que vai para além do crime observado. Os assuntos não são simples, mas o envolvimento de uma estratégia relacionada ao fazer fílmico parece nos colocar em sintonia com uma força criativa, mais do que com uma força agressiva, o que antes parecia mais natural.

O corpo invisível é encarnado no movimento da câmera, câmera-sonho, o efeito da presença não dita, o suspense, a suspensão e o desconhecido. Assistimos aos filmes selecionados na história do cinema com a procura voltada para nuances da construção de uma câmera subjetiva nas formas de narrar. Os assuntos ativados por um enlace entre a câmera e o conteúdo dos filmes mostram perspectivas que se confrontam e nos fazem conviver e gerar assuntos na sala de aula. A apreciação serve para a conversa e para inspirar possíveis novas apropriações a serem feitas, na medida em que imaginamos imagens e falamos delas. “Quero filmar o ser dentro do meu sonho, fazer uma subjetiva da subjetiva”, falou certa feita Mateus, que deu origem a uma sequência do filme. “Como filmar uma espera que não acaba?”. “Para onde apontar a câmera quando não há nada a fazer?”. “Como filmar o que apenas eu sinto?”. Foram algumas perguntas ditas nos encontros e que anotei para procurar sentido naquele fazer comum.

Retomando outra vez “A Hipótese Cinema”, Bergala pensa na utilização de extratos fílmicos como uma forma de contato com a alteridade, com o olhar do outro, provocando uma sensação de multiplicidade em relação às possibilidades de uso de um certo recurso cinematográfico. A partir disso, a questão não seria criar uma equação lógica entre uma técnica e uma expressão correspondente, uma vez que a intenção é justamente descobrir como a técnica pode ser transformada para atender às motivações do criador, no caso, o jovem que vai experimentá-la. Assume-se, da mesma forma, que os filmes não teriam por finalidade transmitir uma temática de trabalho, mas uma forma de tratamento para uma expressão. É a expressão que dá o procedimento na busca de uma visualidade própria, de uma voz que se manifeste cinematograficamente.

Algumas estratégias parecem vir à tona no filme e se dirigir às questões discutidas na formação. Sentimos isso no modo de forjar a ficção a partir do real, com uma certa precarização da encenação em prol de fazer surgir a vida como ela se apresenta no dia a dia dos jovens, sem buscar o modelo

ideal da/o atriz/ator. O humor parece predominar e se encontra nas gírias, na zoação e nos trejeitos de uma malandragem descolada que parece tomar nas cenas um modo fílmico que inverte a expectativa mais corrente da violência que se espera desses jovens. Criam uma visibilidade própria, com um certo charme no que diz respeito ao estereótipo comum do marginal social, chamando atenção para uma desenvoltura que ultrapassa os parâmetros da boa atuação ou do bom aprendizado.

Talvez isso ocorresse porque, apesar dos desaparecimentos, no filme, também se inventava uma gramática do aparecimento, de ter a câmera voltada para si, atravessada pelos fluxos que fazem exhibir os próprios corpos, que se espelham de forma inusitada nos meandros da linguagem produzida por suas existências fílmicas, convidando o espectador a uma alteração da presença, incorporada à imagem em uma espécie de devir invisível a partir do personagem, para se poder olhar mais minuciosamente aquilo que se evita encarar nas ruas. O gesto se dá pela inversão da condição de invisibilidade no filme, como uma máscara para o espectador olhar mais de perto aqueles corpos, como na cena em que a jovem lava o rosto sem água lembrando de um sonho ou quando o rapaz passa ao delírio acometido por um ser sobrenatural que o prende em uma sala. A câmera fixa que os encara nesses momentos contrasta com a câmera na mão do sujeito oculto e nos convida a olhar suas ações sob diferentes espectros, nos colocando como parte da força invisível que se altera frente a olhares nunca encontrados. O filme também se mobiliza pelo fato de que ele será visto por alguém.

Tão importante quanto o processo são as imagens e narrativas geradas e montadas. São essas imagens que podem circular, afetar e colocar aquele que está distante em contato com outras maneiras de experimentar o mundo, estimulando o direito de cada um a narrar o próprio território, a própria vida. Cinema-direitos-humanos: porque criar é um direito de todos, porque criando inventamos um mundo comum. (Miglorin *et al.*, 2014).

Entendemos que o cinema-direitos-humanos defendido por Miglorin está ligado à noção de “narrativa de nós”, a um enunciado coletivo. No filme “Fantasmas”, é aquilo que incorpora o visível pela câmera subjetiva e cria uma expressão de uma invisibilidade coletiva na aliança com o espectador. A expressão é aquilo que arrasta o conteúdo, o desejo vai se encaixar nos procedimentos. Essa parece ser uma lição importante em “Kafka: Por uma literatura menor”. O “menor”, lido por Deleuze e Guattari (2014), em Kafka, aqui, devem o menor de idade, como são tratados os jovens, “os menores”. Fica evidente uma superposição de sentidos entre o corpo desses jovens e um personagem que não era visto por ninguém, que se impõe como um ponto de fuga para as presenças distantes deles, criando um sujeito de ação oculta que somos nós mesmos: a sociedade que não os vê. A língua talvez não seja invadida e recriada, como na literatura menor

escrita por Kafka. A linguagem se faz grande demais, austera demais, distante demais, como a figura do pai, que encaramos aqui com possibilidade de um *cinema de menor*, mais focado na possibilidade de fala dos sujeitos do que na alteração da língua que se impõe na narrativa. Seria, no entanto, possível fugir desse pai enorme que é a língua, criar a fortificação no invisível daquele personagem que falta? Nós, ali, como fantasmas, estrangeiros em nosso próprio mundo, procurávamos uma saída.

O contraponto do sumiço, que se torna comum ao longo do filme, facilita a assimilação do sumiço real de alguns participantes e faz evoluir uma ideia coletiva a partir da tomada de controle da narrativa pelos que permaneceram presentes ou resolviam aparecer na oficina. Manter a existência de um conjunto de desaparecimentos parecia ser o sentido que se criava em torno daquela falta que se manifestava continuamente. A condução do filme era reordenada a cada encontro, na medida em que os participantes sempre elaboravam entre si a continuação do roteiro e pensavam juntos a forma de filmá-lo e incorporá-lo à história. Isso provocou não apenas a rotatividade de funções, mas a habilidade de negociar e recusar caminhos criativos uns com os outros, não raro ocasionando debates acirrados. Percebemos que essa forma de fazer e pensar a oficina criou uma relação de autonomia e propriedade em relação a algo que cultivamos juntos: o filme em seu processo de feitura era presente, para além do personagem intangível.

O filme aparece como algo que nos une uns aos outros, mesmo sem o contato pessoal imediato, ou seja, uma costura que se dá por diferentes tecidos da experiência, ampliando os corpos envolvidos. Rememoramos aquilo que Deleuze e Guattari (2014) notam, em “O Processo”, de Kafka, como uma desmontagem da máquina burocrática a partir dos procedimentos, operando uma desterritorialização do mundo burocrático nas vísceras da linguagem. Aqui percebe-se outro sentido, como um contrafluxo, que desterritorializa os números daqueles processos que acompanham cada autor do filme, dando um corpo de sentido à experiência contra o somatório de dígitos de pobreza que os apaga. O filme aparece como um corpo coletivo de resistência ao desaparecimento.

A obra de arte não é um instrumento de comunicação. A obra de arte não tem nada a ver com a comunicação. A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência. Isto sim. Ela tem algo a ver com a informação e a comunicação a título de ato de resistência (Deleuze, 1987, p. 13).

Um aspecto notável era o fato de que alguns jovens novatos queriam interpretar ou corporificar o corpo que não era visível. Em um caso específico, Fábio se propôs a encarnar esse personagem,

dando a ele forma e nome: Satanás. Ele dizia saber interpretar esse papel e queria assumi-lo. Em casos como esse, optou-se sempre por discutir sobre a própria matéria fílmica criada e como a proposta poderia colaborar com seu desenvolvimento, focando no filme como centro do debate e validação das propostas. Ao longo da discussão, a proposta foi recusada. “Satanás” não se adequava, porque, na avaliação dos participantes, explicava demais do que se tratava. A argumentação demoveu Fábio da ideia, embora ele tenha insistido em demonstrar em algumas performances como faria o papel. Ater-se à mecânica do filme mostrou-se uma estratégia eficaz para ressaltar um espaço de debate compartilhado por todos.

O processo garante uma ligação sem predizer regras de conduta, dando abertura para invenções contínuas e estabelecendo base para uma conversa já bem assentada no grupo. Que corpo é esse que eles insistem em preservar em sua invisibilidade? Se, a princípio, parece que nos juntamos a esses jovens no assombro desse vulto que perambula pela casa, aos poucos, percebemos que nossa distância é bem maior e que o que está sendo oferecido não é uma consubstanciação, mas um ponto de vista incomum, que cria um caminho para se encontrar os olhos desses rapazes e moças. Esse é o jogo cinematográfico, que cria a possibilidade para o olhar do espectador encontrar aqueles olhos. Parece ser o espectador, por fim, que se vê metamorfoseado na estranha figura que apavora a todos. Uma janela que permite um enquadramento para se observar os jovens de perto, invertendo uma perspectiva do medo social que se cria em torno de suas presenças.

A Metamorfose

Logo às primeiras palavras de Gregor, o chefe do escritório recuara e limitava-se a fitar-lo embasbacado, retorcendo os lábios, por cima do ombro crispado. Enquanto Gregor falava, não estivera um momento quieto, procurando, sem tirar os olhos de Gregor, esgueirar-se para a porta, centímetro a centímetro, como se obedecesse a qualquer ordem secreta para abandonar a sala (Kafka, 1997, p. 10).

Assim como o chefe do escritório, diante da aberração que Gregor Samsa se tornou, os cidadãos também se animalizam, de certa forma, ao encontrar esses jovens nas ruas, sentindo-se obrigados a enfrentar o monstro que supostamente vai agredi-los. É através da linguagem que uma nova relação, uma nova natureza e uma possível redefinição de nossas diferenças podem ser geminadas. Qual sentido aponta a linguagem criada em “Fantasmas”? Pensando com Deleuze e Guattari (2014, p. 39), a escrita deve ser “como a de um cachorro que cava sua toca ou de um rato que faz seu ninho”. Para isso, devemos “encontrar nosso próprio subdesenvolvimento, dialeto, terceiro mundo e deserto”. Essa é a visão de Deleuze e Guattari (2014) sobre como se cria uma literatura menor em “Kafka: Por uma literatura Menor”, como uma necessidade urgente de

desterritorialização da linguagem oficial para poder existir fora da norma dominante e opressora. No livro dos filósofos, encontramos uma forma de trabalho que consideramos mais potente do que a analogia inicial da arte como uma arma. Ela está ligada mais aos procedimentos artísticos para modular o corpo do que à destinação de ataque e/ou resistência imposta contra os desmandos de suas biografias.

“Como extrair de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem, fazendo-a fluir seguindo uma linha revolucionária sóbria?”. O filme “Fantasmas” cria uma gramática do desaparecimento para o corpo, reproduzindo a vida nos princípios da linguagem cinematográfica. A metodologia de trabalho, aberta aos desejos e medidas tomadas pelos participantes, ajuda a encontrar uma estrutura cinematográfica que vai arrastar o conteúdo, no caso, a câmera subjetiva, que materializa esse Outro, que vê o filme por dentro, sem se mostrar. A linguagem nasce da própria invisibilidade, mas é o conjunto de regras da língua oficial (no caso, a câmera subjetiva) que nos faz parecer iguais ou minimamente compartilhar um corpo. Essa descoberta, que parece ser mediada pela própria câmera, transforma uma questão de cinema em uma questão de vida. Mas, ao ver a narrativa produzida, levantamos a seguinte questão: até que ponto podemos escapar da exclusão social, mercadológica e relacional ao usar uma figura que a própria linguagem oficial instaura?

“Um discurso minoritário deve afirmar seu devir nas imagens a partir da luta para se definir através das forças de dominação e exclusão que o ocultam. A característica definidora desse minoritário é, de fato, filosófica: o devir-outro como uma afirmação de vontade de poder” (Rodowick, 1997, p. 153). A substância da linguagem, agora, está pareada com a substância dos corpos, “na imanência do devir no corpo e receptividade das forças externas que podem transformá-lo” (Rodowick, 1997, p. 153). Essa é a proposta de uma definição para um cinema menor, que David Rodowick examina por meio de propostas de fabulação do real no cinema, em uma tentativa de explorar os limites da ficção, que, aqui, tomamos como provocação fundamental na construção de contra narrativas. O teórico aponta para os cinemas de Ousmane Sembène (*O carroceiro*, 1963), Haile Gerima (*Bush mama*, 1979), Pierre Perrault (*A besta luminosa*, 1982), Glauber Rocha (*Barravento*, 1962), dentre outros, tentando pensar o sentido do “cinema menor” a partir de uma desadequação na relação sujeito-objeto, em uma espécie de embate com a natureza da linguagem para desarmar as ficções da colonização.¹⁶

¹⁶ Em seu livro sobre as temporalidades cinematográficas em Deleuze, Rodowick dedica um capítulo crucial ao Cinema Menor. Nessa perspectiva, nos chama atenção para a percepção de uma relação que se opõe à representação e à memória psicológica do indivíduo. Rodowick (1997, p. 161) pensa a fabulação como uma forma de reinvenção do

Em “O Processo”, filme de Orson Welles, baseado no livro homônimo de Kafka, as paredes estão sempre comprimindo os personagens, e os cortes cinematográficos não nos levam a uma compreensão lógica que conduza o personagem K, que se move por cômodos e corredores que proliferam. O esquadramento do espaço se torna mais importante do que a própria história, e Welles alcança uma deformação do próprio corpo diante dos agenciamentos maquínicos que o reduzem. Esse é o jogo que a linguagem desempenha para modular os corpos, transformando-os, mas, quando é que os corpos vão transformar a linguagem a partir de suas realidades?

Em “Fantasmas”, quando o olhar dos jovens se fixa em algo, ele o faz fixando os olhos na câmera, que, em última instância, são os olhos do espectador. A atenção do personagem se dirige para o “fora”, e o espectador do filme experimenta, por um momento, a metamorfose de ser o próprio espectro fantasmagórico. Contudo, ao final do filme, voltamos à representação que vem recompor o estereótipo, em uma ânsia natural de fechamento e, porque não dizer, um clichê de resolução. O fantasma retorna no corpo do jovem para continuar seu fardo de perseguir e ser perseguido.

Na cena final, com atuação e direção de Rafinha, que foi a última a entrar na oficina, a sequência é filmada retratando a jovem que acorda de sonhos intranquilos. Seu olhar está fixo no centro da tela mais uma vez, mas, agora, ela não está mirando um corpo estranho, mas, sim, a si mesma. Por um momento, seu corpo parece estar de volta, e o espectador compartilha dessa experiência através do espelho, deixa de ser o fantasma, em uma segunda metamorfose, para se tornar o espelho. Ela se penteia, se lava e respira sem ofegar diante de sua própria imagem. É quando, ao sair de cena, o vulto volta a se materializar no quadro, interpretado pela aparição sinistra, reafirmando a continuidade inevitável do processo de condenação desses corpos. É uma conclusão que repete um desfecho clássico do fantasma que permanece vivo. Com a ação singela de Rafinha, não há tempo para despertar uma nova lógica frente ao espelho, pois o fantasma vem retomar bruscamente o regime da representação, objetificando o corpo negro com brinco de cristal como o monstro que surge do vazio e assombra nossa plácida ideia de reconciliação. A metamorfose se desfaz, a linguagem clássica se impõe. Talvez, deixemos no ar uma dúvida final, como um fantasma que paira sobre a pesquisa. Para além de uma metamorfose da representação, pode ser necessário encontrar uma metamorfose do próprio tempo narrativo.

indivíduo e da comunidade, por meio de um duplo devir, que se dá na mudança da linguagem e do ponto de vista, uma “temporalização da imagem em séries de sentidos, tomando o presente como lugar de cruzamento entre passado e futuro”. Na quebra de uma relação sujeito-objeto do filme, o que apareceria é uma narração singular, uma função enunciativa que vem do fora, ou seja, da vida.

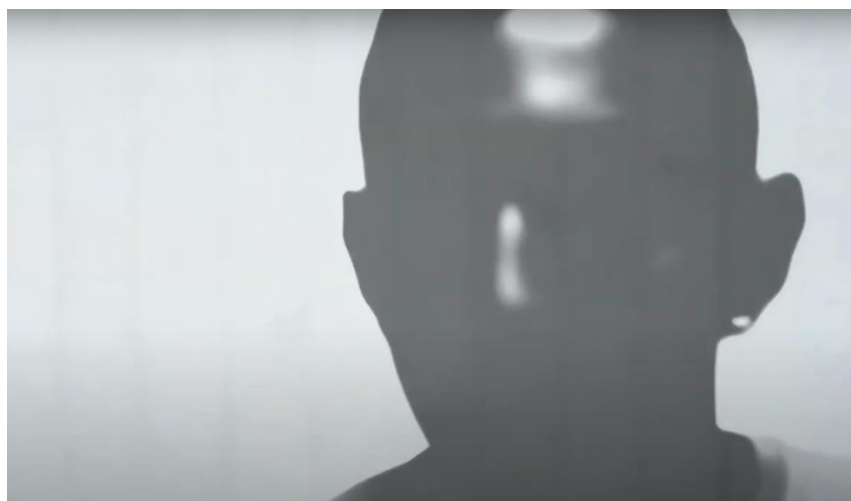


Figura 05: Imagem do filme “Fantasmas” (2015).

Uma dose de mescalina

Há, nos filmes, uma substância que produz simpatia e o desejo de compartilhar uma forma de ver o mundo por meio de um objeto efêmero. Essa substância está presente nas imagens que os compõem, e pode ser criada por meio do ataque da câmera, do corte cinematográfico e da densidade dramática que evolui em um plano, atraindo-nos para reinventar a memória e mimetizar o sonho. Quando catalisada pela invenção, ela também sugere aquilo que ainda não foi pensado. As relações produzidas por essa substância são sempre imprecisas, uma mescla de diferentes compostos entre o tempo, o espaço e os corpos. Sua química altera o real, que é essa fina película entre a linguagem e o mundo em que vivemos. Reconhecemos um papel político desse elemento incontrollável na educação e na pedagogia através do cinema, na medida em que pode gerar liberdade para novas experiências de relação e transformação do real, aumentando, assim, o poder de ação dos corpos.

Humberto Mauro, um dos pioneiros brasileiros no campo do cinema e da educação, dizia que era necessário “injetar uma dose de mescalina nas câmeras para que elas enxerguem algo que os olhos não estão habituados a ver”. Seguindo a ciência do cineasta, imagina-se que o olhar pode ser contaminado por um estímulo capaz de movê-lo por regiões imperscrutáveis do real, como uma miragem ou alucinação, ou ainda, para dentro da própria linguagem, como uma desterritorialização das formas reconhecíveis e mais recorrentes do corpo. A possibilidade de propor um espaço-tempo no cinema aponta para possibilidades distintas de conhecer e organizar o mundo a partir de nossa experiência. Nasce, assim, um dos sentidos do cinema para a educação. Em uma proposta

de formação com essa natureza, o cineasta ocupa-se de pensar como a linguagem cinematográfica poderia se apropriar das singularidades produzidas pelos corpos com o espaço, ou seja, como eles conseguem parar o fluxo de um tempo dominante para fazer surgir sua própria língua e seus próprios sentidos.

Eis uma ideia cinematográfica. Ela é prodigiosa porque assegura ao âmbito do cinema uma verdadeira transformação dos elementos, um ciclo que, de um golpe, capacita o cinema a fazer eco a uma física qualitativa dos elementos. Isso produz uma espécie de transformação, uma grande circulação de elementos no cinema a partir do ar, da terra, da água e do fogo. (...) O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe (Deleuze, 1987, p. 9-14).

Partimos provocados pela força de uma imagem menor, emulada pela proposta feita por Deleuze e Guattari (2014). A pergunta feita pelos autores aos escritos de Kafka é sempre no sentido de sondar o funcionamento de seus procedimentos, descobrir o funcionamento de suas máquinas de desterritorializar a linguagem (revolver o seu sentido) e criar agenciamentos coletivos de enunciação. O “menor” é como um vínculo entre a arte e a vida minoritária, que desarticulária nos seus procedimentos a escrita padrão. A expressão literária estaria ligada de forma imediata ao político, que passa a ser imediatamente um problema de todos nós, provoca os dois filósofos. No nosso caso, em solo brasileiro, aventamos ser necessário adicionar uma camada ao sentido do menor. Aqui, a terminologia “menor” se desdobra para designar tanto essa minoria interna à língua, nos procedimentos, quanto o próprio corpo desses rapazes que são comumente chamados de “o menor”. Ao objetivo de fazer um cinema menor, contranarrativo, soma-se o desafio de fazer um cinema “de menor”, a favor da presença e participação desses corpos na construção dos sentidos da linguagem. Partindo de questões percebidas na realização de “Fantasmas”, colocamos a seguinte pergunta para arte e para a educação: como compartilhar uma problemática com a minoria da minoria?

Nos aliamos, aqui, à questão levantada por Isaac Pipano, na tese “Isso que não se vê – pistas para uma pedagogia das imagens”. Ao analisar os processos entre o cinema e a vivência de oficinas no socioeducativo, ele propõe uma crítica à constituição da própria imagem, à formulação que a precede e está institucionalizada, à forma como somos afeitos a segui-la, reforçando nossas posições em um quadro maior. Traz, com esse movimento, uma pergunta que teremos que enfrentar para não recair sob o estereótipo de uma língua baseada em uma máquina justiça de compressão de corpos. Assim como o apagamento surge como força motriz da aparição em “Fantasmas”, a questão do pesquisador é formulada a partir do dispositivo de borramento dos

rostos de menores infratores nas imagens que circulam corriqueiramente na mídia, ferramenta conhecida como *blur*.

Se o *blur* e a produção do rosto estudante-bandido nos coloca diante de uma clara operação estética e política no campo das imagens, uma pergunta basilar em torno de uma discussão sobre a ética das imagens em relação à representação desses jovens talvez seja: em que medida pode uma imagem desgarrar-se de um enquadramento, cujos limites são definidos por um atravessamento de forças e poderes que vão da polícia às estratégias de filmagem, para uma espécie de implosão que suspenda toda sua potência de assujeitamento? Ou, em outras palavras, como as imagens podem devolver aos jovens seu direito a experimentar o tempo e o espaço coletivamente, bem como os possíveis da vida? Podem as imagens rachar esse rosto bandido, abrindo-se a todo o corpo, em um corpo não-esquadrinhado? (Pipano, 2019, p. 116).

A questão é mobilizadora de nossa crítica frente ao filme produzido e suas relações com a metodologia empregada. Diz-se que Kafka, antes de morrer de tuberculose, desferiu críticas ferozes à medicina no sentido de que não se trata do corpo sem antes se tratar da alma. Sob uma perspectiva mais imanente, diremos que não se trata do corpo sem antes se tratar da linguagem. Como Deleuze e Guattari (2014, p. 53) comentam sobre os procedimentos a partir da exploração do rizoma kafkiano: “termina sempre assim, as linhas de fuga da linguagem: o silêncio, o interrompido, o interminável, ou pior ainda”. Queremos pensar que as saídas podem dizer respeito também a dimensões territorializadas e às relações horizontais que se constituem em suas elaborações, com as pertencças e recusas que compartilhamos no presente.



Figura 06: Imagens do filme “Fantasmas” (2015).

Em uma sequência inusitada do filme, os jovens vêm da rua para a sala de recepção. Foi a primeira vez que gravamos do lado de fora da casa, em “liberdade”. A câmera acompanha a entrada dos jovens, segue-os até a grade que os separará da rua, e eles entram sem os guardas na sala interna. Em outra sequência, no mesmo dia, aproveitando a “liberdade” (vigiada), os jovens estão na praça, simulando uma conversa (representando também o uso de drogas, sem o qual não acreditavam que um filme poderia ser feito sobre eles: testemunho interno). A câmera na mão aparece, pela primeira vez, de forma mais livre nesses dois momentos. Fora do sistema de assombro e sumiço,

à luz do dia, ela salta do tripé e escapa da regra. Sujeitos que habitam as franjas da cidade se tornam o foco da construção de uma imagem no meio do turbilhão do centro. Normalmente impedidos de construir sua visibilidade no ambiente urbano, aqui, mostram-se por meio de uma mediação que se produz no autorreconhecimento.

Nas duas sequências citadas, comparamos o limite entre a fuga e a prisão *versus* o limite entre uma saída cinematográfica e o aparecimento de seus corpos. Um processo de confiança se estabelece, produzindo uma verdade fílmica, seja sob a ótica do conteúdo, como nos informa Jonathas, “um verdadeiro filme sobre nós”, seja da perspectiva da expressão de uma câmera que opera livre e em saltos, à procura dos rostos, sem a necessidade de encará-los nos olhos ou amedrontá-los, uma câmera que não precisa ser temida, apesar de ser a cena mais controversa do ponto de vista da ordem. Com a simulação da droga, instala uma liberdade consentida fora da guerra, entre a linguagem e aqueles corpos. À medida que eles renunciam à regra e passam a criar um objeto imprevisível, nasce uma nova relação com a produção da linguagem. Na sequência, não há câmera subjetiva, mas podemos sentir ritmos, posturas e desenvolvuras novas na comunicação de uma forma de vida conectada ao espaço.

Uma questão se interpõe para repensar a educação no sentido de produzir relações com o mundo, abrindo espaço para uma comunidade que não esteja ancorada em um arcabouço pré-concebido. Na concepção de Jean Luc Nancy, o comum não é a reunião dos múltiplos, mas aquilo que está aberto às multiplicidades, o diferente não atomizado (Nancy, 2016). É preciso que haja a possibilidade de o novo surgir e vigorar no lugar do dado, afetando diretamente o visível, não apenas como um desenvolvimento de compreensões do processo, mas também como uma forma de desterritorialização do próprio cinema e das estruturas de poder que nele se estabelecem.

O médico psicanalista Musso Greco, coordenador clínico do CAPUT, define esse desafio da lida com os transeuntes de um circuito fechado: “estruturar a instituição a cada vez, para cada um que chega. Aceitar a queda dos ideais na contemporaneidade, para entender a ascensão dos objetos de consumo e de gozo, a prevalência do imaginário sobre o simbólico, e introduzir nos adolescentes um gosto pela fala. Para que ‘desembole na ideia’ (termo dos jovens para se referir à resolução dos problemas com o diálogo) o seu fantasma”. Entendemos, aqui, o fantasma como a incorporação do ato de criação, como uma propriedade ao alcance dos corpos, o invisível, mas sujeito à materialização pela crítica e pela invenção, mesmo daqueles que perderam o acesso a todos os outros bens, como uma medida de comunicação de nós com nós mesmos.

O título do filme no plural não traz para nós apenas uma ideia de generalização dos menores, mas também de uma comunhão de nossos fantasmas que se somam à distância, resguardadas as proporções dos impactos que nos causam a cada um. Para isso, talvez fosse necessário que o fantasma conseguisse escapar ao sujeito e suas representações e fosse aplicado ao conjunto das relações em torno da câmera, assim como entre personagens e espectadores, lançando uma rede de sentido mais ampla sobre corpos dispersos, nos colocando uma questão sobre a natureza espacial e temporal do fantasma que amalgama nossa mistura. A representação do sujeito e a continuidade histórica da assombração sobre ele parecem não deixar escoar o corpo fixo e jurídico de nossas individualidades, não parecem ser capazes de dissipá-lo na trama peculiar dessa assombração que nos une na linguagem oficial. As propriedades dos corpos (humanos e não humanos) devem ascender sobre as regras da imagem e da narrativa para que não sejam engolidos por ela. Dois anos depois do fim da oficina, com o fim da política pública que a sustentou, sessenta por cento dos participantes estavam mortos. Escrevemos este texto, junto a tantos outros projetos que adentraram as carceragens e fazem alianças com a vida desses jovens, para que eles não sejam retirados de nossas vistas, para dar materialidade a nossos fantasmas comuns.

Capítulo II

Fala Comigo

Plano aberto

Também as histórias não se desprendem apenas do narrador, sim o performam; narrar é resistir (Rosa, 1969, p. 65).

As pessoas entram na sala para o primeiro encontro do projeto Plano Aberto.¹⁷ Já de saída, a forma de se sentar e se apresentar no círculo de pessoas, a clareza na fala, a consciência dos processos sociais que permeiam suas vidas e a curiosidade com o que havia ali para se fazer denotam uma formação social e política precedente das moças e rapazes, que ali tomavam um ar de leveza em um panorama geral de extroversão. Tinham entre 14 e 18 anos de idade e vinham de Dandara, Izidora e Vitória, ocupações urbanas em Belo Horizonte.¹⁸ A cada pontuação dos adolescentes, de artistas envolvidos e de psicanalistas presentes,¹⁹ nós nos sentimos mais responsáveis pelas implicações pessoais e sociais do processo que se iniciava, pela força de um comprometimento imediato com uma situação de urgência social.²⁰ Foi o que concordamos em pleno encontro. A proposta inicial do Plano Aberto é fazer uma formação entre cinema, literatura e funk, produzindo música, poesias e filmes com os envolvidos para pensarmos juntos as relações entre língua, corpo e lugar, e dar vazão para uma expressão artística ligada às ocupações de terra.

Este capítulo discute o território traçado pelos participantes como um ativador de um tema gerador e de uma pequena curadoria de filmes para o estabelecimento de uma proposta de experimentação cinematográfica que conjuga três dimensões: língua, corpo e lugar. Vamos discorrer sobre esses dois processos olhando para um dos filmes produzidos ao final da oficina, tentando perceber as dimensões materializadas e as questões que emergem do trabalho para nosso aprendizado coletivo. A disputa pelos territórios dos quais os jovens falam e sua implicação na luta pela liberdade dos bairros já estabelece uma noção coletiva de ligação com a terra. Como o cinema poderia fazer o mesmo, abrindo caminhos e procedimentos com o território para a experimentação de linguagens? A escuta e o debate inicial trazem dos espaços cotidianos questões para reverberar em proposições artísticas junto ao grupo. Vivenciamos um jogo de criação de caminhos a serem estabelecidos para

¹⁷ A oficina Plano Aberto foi promovida no ano de 2016 pela Associação Imagem Comunitária (AIC), como estratégia para um projeto psicossocial ligado à arte (dentro do escopo de ações de um programa maior chamado Desembola na Ideia). A iniciativa sucedeu o antigo Centro de atendimento ao jovem usuário de tóxicos (CAPUT), que havia sido fechado no início daquele ano.

¹⁸ Os territórios são ocupados por movimentos populares, que se organizam, na maioria das vezes, em acampamentos ou a partir da construção de bairros, e lutam pela regularização fundiária para dar dignidade a famílias que vivem em situação de precariedade.

¹⁹ Os mediadores foram: Guto Borges (música), Musso Greco (literatura) e Gustavo Jardim (cinema). Também acompanharam a oficina os psicanalistas Vinícius Carossi e Marcelo Bizzotto, e a educadora psicossocial Belisa Pinheiro, sob a supervisão e colaboração do professor Eduardo de Jesus (UFMG).

²⁰ Foram convidados jovens de três ocupações, Dandara, Izidora e Vitória, que mantinham vínculos de trabalho com a instituição em outros projetos. No total, tivemos a presença de 12 jovens interessados na oficina.

incorporar a lógica de relação conturbada e complexa com o território anunciada no discurso dos jovens. Debates sobre a ocupação física e simbólica de um território e distensões do próprio verbo “ocupar” levaram a caminhos para a amplificação de seu sentido. Assim, formamos uma equipe transdisciplinar²¹ para criar experiências que se nutrissem desse encontro do território com a literatura, cinema e música, em um percurso que contou com um encontro semanal e duração total de três meses.

Língua, corpo, lugar

A primeira proposição criativa foi feita pelo funk. Um início agregador e de alta voltagem trouxe as batidas e o passinho de dança como demarcadores de territórios e pontos de aproximação entre os participantes iniciados e os neófitos. A partir daquele dia, juntaram-se à oficina quatro jovens que cumpriam medidas no Sistema Socioeducativo, e tudo ficou ainda mais complexo. Os primeiros vinham de um contexto de organização política e, os outros, de uma espécie de rebelião contínua e desamparada que se dá nas ruas, ambos os grupos se encontravam em uma postura contra o sistema vigente. Aos poucos, ia se criando um chão de diálogo. “Cada passinho representa um território da cidade”, isso separava, mas também unia a todos em espectros dissonantes do som e dos espaços que se formam com os corpos. “Você vê dançando e sabe de onde ele é”, completava Marquinhos, criando zonas de pertencimento estético e inventividade social para a geografia da cidade. Já nas primeiras experiências de produção musical, surgiram laços e debates entre os participantes sobre uma confluência entre língua, corpo e lugar na definição dos territórios. Uma circulação de sentidos de uma noção geográfica atravessava a linguagem em produções de estilos variados, unindo territórios e vivências.

Queremos entender como abrir caminhos com o cinema para pensar formas de narrar a si mesmo em seus lugares de preferência, ligados a uma singularidade própria, na capacidade de emitir uma voz e de desorganizar narrativas estabelecidas sobre nós. O funk parecia ir direto ao ponto, na medida de uma afronta que se dava com a propriedade de uma territorialidade. O trabalho com a literatura trouxe a poesia de Rimbaud em versos destacáveis que poderiam ser remodelados em novas poesias. Começamos a fazer poemas e desenhos que viraram nossas próprias camisas

²¹ Por transdisciplinar, entende-se trabalho realizado com saberes de diversas áreas, com a finalidade de produzir sentidos para o debate político ou social. Nessas propostas, a produção final não está dada de saída como um objetivo a ser cumprido, são os debates e as percepções dos participantes que definem os caminhos a serem tomados para se encontrar soluções ou propostas. Difere-se do interdisciplinar, que prevê a interação de técnicas para a realização de um trabalho, sem que estes tenham a implicação política como princípio. Esse aspecto do trabalho é abordado na dissertação “O sentido da transdisciplinaridade: entre cinemas e ciências”, de Jardim, (2017).

(uniformes); uma forma de *desuniformizar* a escrita do jovem autor de *Uma Estação no Inferno* e criar uma noção alternativa para a palavra uniforme (escolar). Éramos turistas aprendizes que compunham paisagens naqueles versos, criando territorialidades. A linguagem se tornava, aos poucos, uma terra a ser ocupada.

VIAJO EM BUSCA
DO QUE NÃO
QUERO
ENCONTRAR
MORRER É UM
FATOR A
ETERNIDADE
FALA MINHA
LÍNGUA!

Figura 01: Estampa de uniforme produzida por Ramon Jardim.

Foi assim que o mote “Língua, Corpo e Lugar” ganhou substância e endereço. Nesse duplo direcionamento, entre a língua e os corpos, começou a nascer uma ideia de abordagem cinematográfica mais próxima da lida com a vivência dos espaços por meio das imagens, ligando a linguagem cinematográfica a uma forma de produzir um relacionamento com os bairros ocupados e com os centros socioeducativos. Formava-se, então, o desafio de experimentar o território a partir de gestos e mecanismos de percepção criados com a câmera. Partimos para o encontro com formas cinematográficas que assumem um gesto criativo poroso aos espaços vivos e à incorporação de fatos que se interpõem com a imagem implícita na vida, criando uma espécie de disposição para as atenções e traçando proposições para capturar acontecimentos singulares. Na tentativa de relacionar a temática a uma questão cinematográfica, optamos por encontrar gestos e proposições que agiam na invenção da linguagem, mais do que na sua aplicação técnica. Como um gesto pode associar minha língua, meu corpo e meu lugar em filme?

Ao todo, foram finalizados oito filmes, que dizem muito a respeito do processo que vivemos e apontam para questões políticas entre a estética, a filosofia e a educação. Neste capítulo, analisaremos mais detidamente o curta-metragem *Fala Comigo*, realizado por Ramon Jardim, um

dos jovens participantes da ocupação de Dandara. Vamos procurar debater tais questões a partir de sua proposição com a câmera em um rolê na sua quebrada, como se referia a sua própria casa. Percebemos que, nos processos negociados e trabalhados colaborativamente, nunca se tem total controle dos caminhos e dos resultados: o encontro mais revelador se dá com o desconhecido, com aquilo que ainda está para ser imaginado, desdobrando-se em novas perguntas e inventando junto ao coletivo uma forma de perceber a vida e os espaços. Vejamos a conversa à qual o filme *Fala Comigo* nos convida.

Curar

Os pesquisadores da Universidade Federal Fluminense, Douglas Resende, Joviano Mayer e Luiz Fernando Freitas, analisaram, em um artigo de 2017, as relações entre arte, memória e política nos processos de luta histórica e criação de espaços de resistência. Eles se debruçaram sobre a história do Caldeirão de Santa Cruz do Deserto, no Ceará, uma ocupação de terra que foi aniquilada pelo governo de Menezes Pimentel, sob a presidência de Getúlio Vargas, com um bombardeio que matou aproximadamente duas mil pessoas, segundo informes da época. A equipe da pesquisa analisou a peça de teatro de Bruna Chiaradia que remonta essa história e é encenada nas ocupações de Belo Horizonte, na mesma região dos jovens que frequentam a oficina. Eles propõem uma formulação que nos ajuda a elaborar uma lógica de transferência que percebemos na relação com a escolha dos fragmentos fílmicos. Os autores falam da necessidade de “abrir o passado a partir das resistências no presente e buscar a redenção daqueles que tombaram” (Resende; Mayer; Freitas, 2017, p. 85). Uma perspectiva que nos dá a dimensão de uma transferência no lugar da transmissão, de uma confiança na relação no lugar do treinamento com a linguagem.

Dessa forma, iniciamos, mais uma vez, uma cartografia, que, desta vez, aos poucos, tece filmes, espaços e falas, fazendo disso uma fonte primordial para montar um espectro de visualidades, pautadas nas práticas inventivas com o espaço de vida. É um território que pensa, em comunhão com a câmera, a fabricação de suas condições. Foram colhidos fragmentos de cineastas que emprestam suas experiências para expandir essa noção de invenção a partir da experimentação com cada lugar.²² Imaginamos uma cartografia de trechos fílmicos que fazem aparecer nuances de histórias pessoais e perspectivas de um estar em relação com o território, seus conflitos e tramas.

²² O fragmento fílmico é um traço fundamental da pedagogia discutida por Alain Bergala em *Hipótese Cinema: um pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola* (2008). Sua utilização leva a ver a diversidade de formas criadas por diretores no uso de uma determinada questão de cinema, aqui vamos associar o fragmento não apenas à linguagem cinematográfica, mas à condição de vida e relação dos realizadores com o espaço que ocupam.

O desafio sugerido era uma forma de provocar a criação de relações cinematográficas imprevisíveis com a própria realidade e impulsionar uma reflexão sobre a forma como o filme consegue extrair sentido do território ocupado. A oficina partiu desses fragmentos para criar exercícios que gerassem uma prática de vivência criativa com a câmera.

A seguir, clique nas imagens para ver um breve panorama montado para compartilhar a experiência de inventar linguagens a partir de uma proposição com o território. Logo na sequência, adentramos na experiência proposta por um dos participantes da oficina para tentar levantar algumas pistas sobre a reverberação estética e política de trabalhos com essa ênfase.



Lavra dor

Ana Carolina e Paulo Rufino (Brasil, 1968)



Tão atentos

Teddy Williams (2011, Argentina)



O Quilpo sonha com cataratas

Pablo Mazzollo (Argentina, 2008)



Casas

Ben Rivers (EUA, 2007)



As praias de Agnes

Agnes Varda (França, 2008)



Viajo porque preciso, volto porque te amo

Marcelo Gomes e Karim Ainouz (Brasil, 2009)



Rocinha 77

Sergio Peo (1977, Brasil)



Teoria da paisagem

Roberto Bellini (Brasil, 2005)

Montamos um panorama que alterna entre a fabulação – no sentido trabalhado por David Rodowick, ao falar de um cinema menor, que não se opõe à ficção, mas opera uma agência coletiva, atuando como um intercessor na realidade – e um cinema reflexivo – que revela a própria feita do filme – ou de intervenção – por assim dizer, que entendemos como uma proposição feita com o território e o momento presente.²³ Em ambas as situações, procuramos fugir das esquemáticas da narrativa clássica, tirando de vista a elaboração de um roteiro para colocar em prática uma perspectiva de experimentação com o espaço e as vivências nele cultivadas. Com essa orientação, propiciamos a apreensão de um tempo em série, “uma apreensão do virtual e do futuro como uma força no presente que emerge do passado” (Rodowick, 1997, p. 142). O tempo em série trata de um “estado de mudança no presente, uma quebra com o tempo cronológico para restituição do

²³ Não vamos nos aprofundar na definição propriamente de um gênero, pois esse não é o ponto que nos interessa aqui. Estamos em busca de uma dimensão filosófica da imagem na sua relação com a criação, de uma perspectiva temporal ligada ao espaço e ao tempo presente. No entanto, vale a pena salientar trabalhos que vão fazer esse esforço e abrem debates e questões para nossas proposições curatoriais, como o de Laura Marks, “*Deterritorialized Filmmaking: a deleuzian politics of hybrid cinema*”, em que encontramos a crítica de um cinema multicultural, pós-colonial, ou também cinema de exílio ou terceiro cinema.

passado e do futuro na imagem” (Rodowick, 1997, p. 142). A ver com nossa análise, é o que esse convite-curatorial produz na proposição do jovem participante da oficina, Ramon Jardim, da ocupação de Dandara.

Fala Comigo – um filme de Ramon Jardim²⁴

O título do meu documentário é “As três coisas que devemos saber”. Aí eu te pergunto: quais são, você sabe dizer? Não? Vou só deixar bem claro, antes de fazer minha matéria. Primeira coisa: o que somos? Entendeu, o que somos? A segunda, para onde vamos? Terceira, de onde viemos? Essas são as três coisas que eu quero saber. Que eu quero saber, não. Você que quer saber, assim como eu também. Vou tentar fazer esse vídeo relacionado a estas três coisas – que não encaixam dentro da minha mente (Ramon Jardim, em “Fala Comigo”).

A proposta de Ramon Jardim era produzir um pequeno filme com seu espaço de vida relacionado à sua forma de vivê-lo. É com essa locução em *off* que ele abre seu trabalho, que começa a se estruturar como uma espécie de depoimento em uma divagação espacial acerca de algumas questões pessoais. Aos olhos do espectador, vai se descortinando o quarto do rapaz, depois, uma rápida passagem rumo à sala. As questões são, aos poucos, colocadas em meio a esse percurso feito integralmente no interior da casa, mas nos levando para afecções exteriores que se articulam com seu caminhar interno.

Na abertura da sequência, ao compartilhar a última dúvida existencial de sua lista, ele aponta a câmera para o próprio rosto e indaga: “Terceira, de onde viemos?”. Dali, seu dedo tenta identificar algo e a câmera o segue como quem vai em busca de uma resposta definitiva. “Agora, vou parar por aqui, porque olha ali para você ver a roupa que eu vou lavar agora. E ainda tenho que subir lá em cima para ver meu amor, ainda. Um beijo pra você, Amandinha!” Observamos, ao fundo da cena, um monte de roupas jogadas no chão, “antes de te responder, olha o tanto de roupa que vou ter que lavar”. A filosofia e o cotidiano se enlaçam num golpe certo que o diretor estabelece de saída com o próprio espaço, entre a urgência do espírito e a da hora. Com esse tipo de movimento, o filme conecta questões filosóficas, corpo e espaço de forma instantânea, criando questões inusitadas que vão ser carregadas ao longo de todo o filme. Dá-se uma súbita imantação entre o corpo do rapaz, aquilo que o cerca e a linguagem que se produz entre a dúvida existencial e as demandas práticas que aparecem.

²⁴ Assista ao filme em: <https://vimeo.com/150262440>.

A abertura nos envolve em um jogo de perguntas e respostas, formando um aparente paradoxo entre o imediato do presente e as questões filosóficas, mas a operação realizada pelo autor é colocar sua presença como um eixo articulador dessas instâncias. Parece não haver roteiro. Em seu lugar, acontecem relações e descobertas. Obtemos, assim, uma dinâmica que condensa objetos e metafísica em um único *plano de existência*, do qual o filme é formado. Na elaboração de Guimarães Rosa colocada na epígrafe deste capítulo, a sugestão é que o corpo é performado pelas histórias. Aqui, no seu estado fílmico, o que performa esse corpo é a própria vivência. Ao invés de uma lógica de encadeamento, o filme se anuncia em um estado de fazimento, para adentrar algo que se dá numa lógica de um emaranhamento entre a imagem e o tempo vivido, em que um interfere no outro mutuamente. Um estado no qual passado e futuro se misturam sem apontar direção certa, pois é da expressão daquilo que acontece que nasce o sentido do filme.

A sequência prossegue. O diretor-personagem circula pela casa sem nunca sair de lá. Entretanto, está constantemente nos associando ao que vem de fora. Vai desde o plano da fechadura do quarto da mãe – trancado porque ela está fora, trabalhando – até uma imagem direta da rua – vista por trás da porta. Os rastros de sua recente atividade de lanchar ou de escrever sobre o filme deixaram o quarto desarrumado. A vida penetra pelas frestas que se abrem, aos poucos, no plano único. Pequenas lascas do território se juntam no espaço conforme ele narra: a namorada à espera, as roupas para lavar, a mãe que está para chegar, o tamanho dos fundos da casa. Engendra-se, pouco a pouco, uma inversão das perguntas filosóficas, que se contaminam com os elementos da vida, deslocando a percepção do âmago de uma essência filosófica e nos transportando para o singular de uma presença. “O que somos?”. “De onde viemos?”. “Para onde vamos?”. Essas questões ganham nova vida no corpo fílmico da enunciação. O diretor, gradualmente, amplia o território filosófico, com a substância de uma preocupação real com a sua ocupação de terra, incorporando, assim, uma matéria que reconfigura a direção dessas perguntas milenares para a imanência de um plano no presente.

Num dado momento, ele enuncia: “queria que vocês me conhecessem um pouco, antes de eu... como posso dizer? De falar um pouco de mim. Aqui você vai ver o meu quintal, aqui fora. Aqui vou abrir a janela aqui, ó. Aqui é o fundo da minha casa”. A profundidade da subjetividade – “um pouco de mim” – ganha a imagem do tijolo de concreto exposto nos fundos da casa. O profundo aqui, por nunca chegar, toma lugar na superfície. O muro alto e um pedaço de céu, o orgulho do quintal, “aqui é meu quintal, quintalzinho até bom, gosto muito de vir aqui”. Da mesma forma que a metafísica é incorporada ao espaço, também a subjetividade se amalgama na transformação do

estado das coisas. A câmera na mão encontra um pote de manteiga destampado e, no exercício atabalhado de fechá-lo, o narrador retorna às questões profundas, volta a refletir sobre o sentido do filme, sobre a necessidade de falar algo de si e narrar seu espaço e sua introspecção, mas é sempre nos gestos que as perguntas são recolocadas, tramando no percurso uma série de sentidos em estado de devir.



Figura 02: Imagem do filme “Fala Comigo” (2016).

O diretor apresenta com os dedos – posicionados frente à câmera – aspectos da rua na porta de sua casa. A paisagem é trespassada por arames, caibros, muros em construção e terra sem asfalto. Ao dizer “olha que vista mais linda, olha só”, o dedo se move na frente da câmera para, então, guiar nosso olhar para onde não conseguimos ver, para romper o primeiro quadro visível, alterar o alcance da câmera. “Ali tem umas criações de cavalo”, “ali embaixo tem um sítio, a gente toma banho de piscina”, “ali uma bananeira, uma mangueira”. O dedo que toca o quadro por dentro busca abrir espaço para o conhecimento de uma afinidade maior entre os corpos e sintoniza na linguagem uma paisagem a ser vista e sentida. O corpo se apresenta como uma máquina de desterritorializar o espaço filmado, de reconfigurar continuamente seu sentido ao se misturar a ele. Há algo no tempo do filme que aponta para uma dimensão que não opera propriamente na construção de uma narrativa e, sim, na proposição de uma ética nas relações.

“O que somos? Você está vendo?”

Quando o filme termina, as questões iniciais parecem fazer parte de uma realidade que se pergunta sobre si mesma, como se o real fosse a própria pergunta metafísica. Uma nova terra se funda ao pensarmos o passado e o futuro desses jovens cidadãos em oposição à construção imediata de

uma vida. De onde vieram e para onde vão? Como atua o espírito criador frente ao despejo iminente,²⁵ frente à interrupção constante? A história da filosofia dá as mãos às filigranas de uma luta política e, ambas, passam a agir simultaneamente. Como propõe o filósofo David Lapoujade (2015, p. 28), ao pensar na filosofia como um modo de criação de novas terras, “chega um momento em que às questões do direito se juntam à existência dos povos, dos povoamentos”, o “porvir atua como uma reserva de acontecimentos, já não é mais porvir de nenhum passado”, nascendo aí “um pensamento-mundo que extravasa as regularidades do cosmos”. O tempo rompe com um passado pessoal ou até mesmo coletivo, instaurando-se em uma questão proposta na linguagem, nesse caso, da impossibilidade da continuidade de um pensamento ou de uma vida.

“Fala Comigo” é estruturado pela montagem de um plano sequência partido ao meio, que se junta como um oroboro, o animal mítico que come a própria cauda. Estabelece não uma continuidade interminável, dado que se interrompe, mas um presente infinito que expande esse corte na linguagem. Na cena de abertura após o corte, a câmera filma o espelho e escutamos a enunciação central: “fala comigo”. O convite à escuta é feito pelo reflexo do corpo que se dirige ao espectador. Operam, ao mesmo tempo, um jogo de dissolução da identidade e um jogo de reflexos infinitos e infinitivos, entre a política e a ação. Esses recursos fazem surgir uma espécie de tempo especular, entre uma superfície que reflete e outra que registra, criando um acontecimento na linguagem que problematiza o tempo cronológico. O autor cria um fluxo para a diferença em que a expectativa era apenas a de uma repetição, em que a imagem pode designar mazelas, em que o gesto irrompe como proposição de beleza e ressignificação.

A casa que aparece no filme está situada no terreno da ocupação de terras Dandara, em Belo Horizonte, que é um símbolo da luta por moradia em todo o país. Isso a torna central em uma questão relacionada à terra, que se conecta com o mundo todo. No livro “Deleuze: Os Movimentos Aberrantes”, de David Lapoujade, a filosofia é apresentada como o princípio para a fundação de uma nova terra por meio da linguagem, como uma política de ocupação da terra. Lapoujade interpreta a filosofia de Gilles Deleuze como uma constante disputa para conceder um território ao pensamento e, por consequência, refletir sobre como o pensamento se distribui nessa terra. A partir do filme, surge a questão de como construir um novo sentido para a terra através de uma expressão temporal que vá além da repetição do objeto filmado. Como o filme, organizado

²⁵ Segundo o Observatório de Remoções e o Movimento de Luta pelos Bairros (MLB), existem 288 mil famílias ameaçadas de despejo apenas em São Paulo, cerca de um milhão de pessoas. No Rio de Janeiro, 22 mil famílias foram despejadas em função da realização de megaeventos e, em BH, a prefeitura pretende fazer 24 mil remoções de 2016 a 2022 (fonte: Leonardo Péricles, no jornal Brasil de Fato).

a partir da proposição de Ramon Jardim, pode gerar um território imagético que promove uma articulação das diferenças, entre o que ele é e o que pode ser?



Figura 03: Imagem do filme “Fala Comigo” (2016).

A partir dos paradoxos criados pelo jovem realizador, refletimos sobre as dimensões de um território que age sobre a criação da linguagem pela ação de seus fluxos: tudo que tenta se fechar se torna aberto; tudo cai em partes ou pedaços que voltam a ser o todo, tudo que se fixa no espaço se desenrola no tempo, propõe o filósofo Peter Pál Pelbart (2008), em uma análise sobre a ação de um “fora” na estrutura do pensamento, ou seja, a afetação de uma vida que o circunda. Algo vem de fora para abalar um reconhecimento objetivo do corpo e do espaço. Algo os captura em uma mistura, em uma singularidade. O diretor continua sua colheita: “O meu quadro preferido, que eu gosto, eu gosto muito desse quadro, é um tigre... E aqui está escrito ‘Ramon é um tigre’ em japonês, eu mandei escrever”. Escrever o nome em símbolos desconhecidos, alterar o quadro que lhe é oferecido, juntar o nome à matéria do tigre na linguagem é um exemplo das misturas que se operam e nos chamam especial atenção pela capacidade de redimensionar os afetos entre os corpos em cena e fora dela.

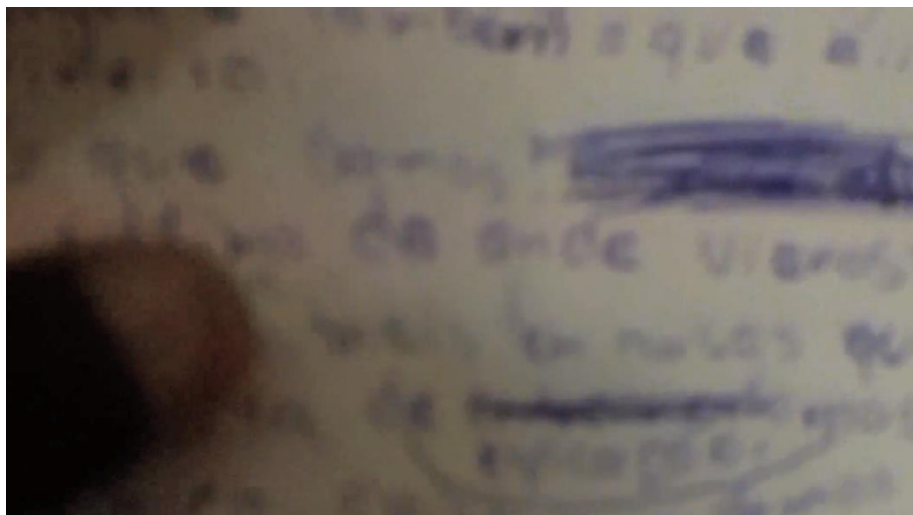


Figura 04: Imagem do filme “Fala Comigo” (2016).

No final do filme, uma última evocação nos traz mais pistas sobre o jogo cinematográfico que analisamos. “A Bíblia está aqui porque eu gosto sempre de lê-la nos momentos de reflexão. E aqui...”, com papéis soltos na mão, “o documentário que eu estava escrevendo, olha pra você ver aqui ó... O que somos? Você está conseguindo entender aí?”. Na imagem, vemos folhas rasuradas e reescritas sobre uma cama desarrumada. Os esforços da caneta marcam o papel do caderno, as palavras são grafadas e regrafadas, e não conseguimos entendê-las ao certo. O que fica perceptível é a transformação do filme no tempo de sua fabulação. O roteiro é a desterritorialização do roteiro. Na edição, Ramon Jardim pediu que se congelassem os seus escritos para que fosse possível ler alguma coisa. Os enquadramentos se alternam com espécies de croquis tentando fixar algo para a leitura, mas o que se evidencia é o gesto como linhas de fuga para a escrita prévia. A objetividade do que se tentou fixar se contamina pelo que está em devir na cena. Estamos no entremeio, lugar a ser ocupado entre a designação de algo e a transformação do seu sentido. Um espaço que surge na dissolução das dicotomias dentro/fora, homem/natureza, território/corpo, filosofia/ação, identidade/comunidade, um espaço a ser ocupado na disputa pela criação de novas formas narrativas contra as máquinas de fixação do sentido.

Novas temporalidades, novas terras

A análise do filme “Fala Comigo” o toma como um referencial para tentar obter nuances que ampliem aquilo que ele dá a ver, com o objetivo de, ao romper com uma crítica exclusivamente calcada em referências cinematográficas, experimentar o filme a partir de sua relação com uma prática de pedagogia crítica calcada na construção colaborativa do conhecimento e uma autonomia na mudança que se empreende, aliando ética e estética (Freire, 1996). Nesse sentido, os

movimentos do realizador nos convidam à habitação de uma forma de falar, pela destreza instaurada na função fática do título-convite *Fala Comigo*, combinada à sua função háptica de adentrar-me e falar junto ao meu corpo. A proposição faz a filosofia oscilar entre um tipo de pensar que nos ocupa e uma forma de ocupação do pensar, faz uma imediata junção entre corporalidades, fazendo surgir uma quarta pessoa do singular,²⁶ e ainda confunde a relação mais convencional entre o sujeito e seu objeto na criação. Os modos dos usos da câmera se colocam a serviço de uma postura política que antecede a definição de um ser, de um *self*. Além disso, é intrigante a relação da narrativa com um fora de campo absoluto, aquilo que não se dá no contíguo, escapando dos círculos do espaço puro. Algo parece ser obliterado no tempo de transmissão em favor de um estado de acontecimento na linguagem de um todo.

Se nos colocamos à escuta dessas ações/obras vividas no presente, é porque nos parece que elas comportam e renovam as múltiplas facetas do que hoje reúne a política e a estética. Em ambos os casos, é na troca e no compartilhamento de uma experiência do tempo e do espaço que uma comunidade diz de si, elabora formas de sentir e viver. No mesmo gesto, ela desenha para si um lugar na sociedade, um espaço que transcende os lugares circunscritos ao vivido pelos grupos, desenha linhas de continuidade entre o que se passa ali e uma comunidade sensível em devir – espectadores, visitantes, passantes, agentes públicos (Migliorin; Araújo Lima, 2017, p. 215).

No filme, a ideia de uma *escrita de si* parece se abrir para um rumo imprevisto. Percebemos que, no filme, Ramon Jardim faz uso das referências estilísticas de uma colocação da primeira pessoa em ação, mas ultrapassa as disposições metodológicas previstas e se direciona a um lugar no qual tudo se coloca como problema para o Ser, criando um paradoxo para o *si*. Algo se mistura à colocação do eu no mundo, à definição do nome próprio. Algo se furta ao presente e produz um novo fundamento para o espaço. “Fundar já não significa inaugurar e tornar possível a representação, mas tornar a representação infinita” (Lapoujade, 2015, p. 136). Como a câmera que filma o espelho, o acontecimento real se desdobra em uma imagem que tem na sua constituição o Ser como espaço maior, contendo em si elementos fora de sua extensão física ou particular, transpondo-o para um território em disputa na linguagem.

Claro, tais espaços não se confundem com a terra, assim como não constituem um espaço do Ser, mas são modos de espacialização da terra, modos de povoamento que atestam a existência dos dinamismos e dos vetores no âmago da própria matéria do Ser. Num caso, o Ser se diz em diferentes sentidos que permitem reparti-lo segundo determinações fixas e proporcionais, assimiláveis a propriedades ou territórios. No outro caso, o Ser se distribui num espaço aberto, ilimitado, sem hierarquia de princípio ou decupagem territorial (Lapoujade, 2015, p. 62-63).

²⁶ Expressão do poeta Lawrence Ferlinguetti, citada por Deleuze (2015), em “A lógica do sentido”, para tratar da natureza de uma singularidade em um acontecimento que se dá na linguagem. No filme, o plano sequência sobreposto a uma noção de impossibilidade de sequência surge como uma alteração do sentido expressada na própria forma: o plano cortado.

Na expressão fílmica criada por Ramon Jardim, o ser não está medido por seus limites, mas, sim, por sua potência, aquela de criar uma imagem para o que não há resposta, de atravessar o espaço para além do visível, de escrever o nome em uma língua desconhecida. Os filmes realizados na oficina, podemos argumentar, já nascem nos ligando à política, por abrirem um lugar para a fala e fazerem figurar as imagens das pessoas e dos territórios às margens. Uma pergunta fundamental é “como o tempo pode se esvaziar de toda sua substância e tornar-se pura forma lógica capaz de redefinir a percepção de uma presença no mundo?” (Lapoujade, 2015, p.85). Como revolver o solo mortificado das estruturas de exclusão e abrir um novo horizonte para a diferença, pergunta Lapoujade (2015). Essa é a pergunta que nos acompanha na conclusão, que nos provoca no sentido de criar um rizoma a ser cultivado para um cruzamento entre a imagem no cinema e a política que esperamos inventar coletivamente em tempos de esvaziamentos dos discursos. Sondamos no trabalho de Ramon a ideia de criação a partir de uma *imagem-acontecimento*. O que se configura nesse conceito hipotético como uma resistência e uma forma de agir com o cinema na educação?

Para onde vamos ou como vamos?

Dois filmes se avizinham em relação às problematizações levantadas em “Fala Comigo” (2016): “Na missão, com Kadu” (2016) e “Conte isso aos que disserem que fomos derrotados” (2018). Ambos foram produzidos pelo coletivo Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Desdobramos os nossos interesses ao concluir com a menção a esses filmes para pensar relações possíveis entre cinema e educação, buscando uma medida de transferência que se dá também a partir dos filmes realizados nas oficinas com outras esferas do cinema e da educação.

Em “Na missão, com Kadu”, mais uma vez, o dedo fura a cena, aponta para o confronto com a polícia, se introduz e redistribui o espaço, promovendo na linguagem uma inversão instantânea de proporções. A mão no primeiro plano fica maior do que o batalhão de choque da polícia ao fundo, tocando os corpos ao longe num jogo ótico e ético, feito com o redimensionamento proporcionado pela profundidade do campo cinematográfico. Estabelece-se, mais uma vez, uma aliança entre emissor e interlocutor, um braço dentro do filme e outro por trás da câmera, ambos a inventar o agora. Coloca-se o espectador em uma espécie de entrecampo da cena, por assim dizer, em virtude de um colapso temporal no qual nos irmanamos em temporalidades distintas, porém, emaranhadas. O filme trata de um confronto entre manifestantes e o Estado, e se faz das

ações encontradas por Kadu com a câmera para lidar com o fato que se interpõe, reagindo diretamente a ele.

Temos sensação similar em “Conte isso aos que disserem que fomos derrotados” (2018), filme totalmente realizado em ambiente noturno, sobre o momento da criação de um bairro durante uma ocupação em terrenos baldios. Nesse caso, é o escuro do filme que abraça personagens e espectadores em uma problemática comum. O acontecimento na linguagem, que nos impede de ver ao invés de mostrar, se apropria de nossas sensações. De repente, todos estamos cobertos pela mesma obscuridade (real e metafórica) e lutando contra as luzes que nos miram ao longe (real e metafórica), tanto dos carros da polícia como das janelas da cidade oficial, que condicionam a liberdade daquelas famílias de mover, morar e projetar a vida em condições de exclusão. É nesse entremeio que nos tornamos sujeitos sem extensão fixa, corpos habitantes de uma linguagem que nos captura em uma mudança de sentido, bandeira fincada em uma vontade de verdade maior que a do indivíduo.

Em “Entrevista com o vaqueiro Mariano”, o personagem de Guimarães Rosa fala sobre a condução das boiadas e da ocasião em que enfrentou o fogo se alastrando no sertão. Os vaqueiros e os bois correndo juntos, um movimento de confusão no qual nada se via, perdidos entre fumaça e brasas. Naquela situação de pavor, ao alcançar um último reduto na fuga do incêndio, Rosa produz uma nova terra na linguagem com a frase: “E ficamos esperando, ali com os bois, tudo irmãos” (Rosa, 1969, p. 64). Assim como no movimento que sondamos nos filmes, emana do acontecimento (a fraternidade homem-animal) uma dissolução das identidades fixas, que se propagam em uma mistura no corpo-linguagem, um tempo que reformula, em sua singularidade, uma relação entre os corpos, a ética e a estética.

No filme “Conte isso aos que disserem que fomos derrotados”, somos imantados por essa mesma malha que enlaça o sentido, essa *vaca negra da noite*, como uma terra sem fundo, na qual estamos mergulhados. O *sem fundo* é aquilo que nos filmes se ergue contra o latifúndio; o *sem nome* é aquilo que se ergue contra uma estrutura de dominação baseada justamente na herança do nome. A imagem espreita o devir do conjunto de corpos, passando a um tempo relacional que se dá entre os elementos dispostos em cena. A câmera-corpo não acontece no cérebro, mas no espaço relacional, no fluxo das virtualidades que penetram e se assomam ao real, fazendo-o variar em forma de linguagem.

Não se trata de camadas de realidade que se sobrepõem ao real como novas possibilidades de leitura, mas da potência do devir se manifestando, da mudança súbita que reconfigura e abre caminhos para o sentido, ampliando o território a ser ocupado. É nesse sentido que temos percebido a imagem-acontecimento como um solo fértil a ser investigado nas dinâmicas cinematográficas. Pensamos em regiões cinematográficas que nos conduzem a um espaço relacional, a gestos e proposições como medidas de uma transferência que nos faz nos encontrar na luta pelos sentidos ao nosso redor. As nuances criadas em “Fala Comigo” nos levam a formular questões para tentar compreender o acontecimento como forma de pensar, expressa pela mistura do corpo com o espaço, em uma busca da experimentação de sensações e sentidos entre filosofia, educação e imagem. Não seria uma disputa apenas pelo discurso, mas pela natureza do acontecimento na linguagem que o faz existir. A disposição das imagens é a de formar alianças na reformulação dos sentidos do mundo, não como metáfora, mas como ação política que interfere na compreensão da própria terra.

Capítulo III

Silêncio

O acontecimento na linguagem

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
(Marques, 2015, p. 45).

O que é um acontecimento? Existem muitas formas de abordar esse conceito nos diversos campos do conhecimento, como na filosofia e na teoria da comunicação. Neste texto, propomos analisar a temporalidade do acontecimento no cinema e no audiovisual a partir de sua dimensão na produção dessas linguagens. A motivação para refletir sobre esse tema surgiu das atividades realizadas com o cinema em salas de aula de escolas públicas e oficinas com grupos culturais,²⁷ buscando práticas cinematográficas que se estruturaram a partir da vida e do território que habitamos em cada encontro formativo. O interesse na questão cresceu diante dos desafios políticos e sociais que surgem do engajamento crítico no momento presente e dos desafios que se apresentam para promover acontecimentos na linguagem, como objeto do aprendizado, visando a transformação dos sentidos e sensações do mundo enquanto ele acontece.

Para tanto, apresentamos um percurso investigativo de filmes que figuram em uma ação formativa com o cinema, com obras cinematográficas de referência lado a lado às realizações dos estudantes. Procuramos uma forma de ampliar a pergunta inicial, assim como convidar o leitor e a leitora a outras sortes de engenhos em torno dela, na busca por caminhos para refletir sobre o gesto político que se revela e, ainda, encontrar conexões com outros filmes e outras pedagogias. Não se tratará, portanto, de estabelecer uma tipologia fechada, uma crítica fílmica ou uma linha curatorial. O plano é criar uma cartografia para explorar uma região cinematográfica e pedagógica instigada pela captura e produção do acontecimento. Do ponto de vista da educação, também do cinema, o convite que se faz é o da experimentação de linguagens, como um gesto que conecta o pensamento diretamente ao questionamento do sentido do território, que perpassa o espaço vivido e os corpos

²⁷ Fazemos referência a oficinas de cinema realizadas com indígenas na Formação Intercultural de Educadores Indígenas (FIEI) (2015), com jovens do sistema socioeducativo no CAPUT (2016), com jovens das ocupações urbanas de Belo Horizonte no projeto Plano Aberto (2017), com comunidades de trabalhadores industriais, tribos indígenas e quilombolas no projeto Entrecenas (2018), com cuidadores de nascentes da Bacia do Ribeirão do Onça e do Rio Arrudas (2019) e com escolas públicas da comunidade negra ao sul de Chicago na *Chicago Arts Partnerships for Education* (CAPE) (2020 e 2021).

presentes.²⁸ Dessa forma, nos concentramos nos fugidios atravessamentos e confluências entre os filmes escolhidos, lançando o espectador na investigação de uma cinemática do acontecimento.²⁹

No livro “A Lógica do Sentido”, Gilles Deleuze (2015) dedica-se ao estudo dessa perspectiva temporal, que ele identifica como o acontecimento puro. O filósofo busca extrair daí uma forma de pensar o tempo que existe além da sua efetuação cronológica ou mesmo memoriosa, um tempo constituído na linguagem que opera pela mudança de sentido no estado das coisas, um movimento que se desenrola como contraefetuação, uma reorganização do visível que se dá fora do reino de Cronos – do encadeamento dos fatos específicos, de causas e consequências ou das transformações subjetivas do sujeito –, indo se estabelecer na temporalidade do *Aion*, ou seja, em um tempo infinito, na dobra que passado e futuro fazem sobre o presente, a partir de uma proposição que é dada pela (e na) linguagem. Deleuze (2015) observa esses procedimentos na literatura de Lewis Carroll, especialmente nas aventuras de Alice, explorando a mudança do estado das coisas pelo contínuo redimensionamento dos corpos e dos afetos que os conectam.

No campo dos estudos da fala e do discurso, Jacques Derrida (2012) também evoca uma compreensão do acontecimento: “Não apenas o imprevisível, mas aquilo que rasga o curso da história, aquilo que é absolutamente singular”, aquilo que ocorre na forma do falar e não aquilo do que se fala. Seguindo essas pistas na filosofia, voltamos à nossa pergunta já mais lapidada: o que é o acontecimento em filme? Convidamos o leitor e a leitora a experimentar proposições nas quais a câmera aparece incorporada ao mundo como um objeto problematizador, evidenciando algumas estratégias para destituir as essências pré-estabelecidas e substituí-las com o próprio acontecimento na linguagem. O que parece se criar nessas narrativas é um jogo ideal de perguntas incessantes que não cessam de recriar as regras, instaurando a problemática como o próprio mecanismo temporal. Os filmes rompem com a linearidade para promover outra gênese – leia-se outra forma de criar o pensamento –, a partir de uma insistência em um ponto de desencaixe da lógica. A narrativa assume

²⁸ Seja nas concepções mais “clássicas” da geografia brasileira (como referência, Milton Santos), seja nas concepções mais pós-estruturalistas (especialmente, Doreen Massey), o território (ou o lugar, no caso desta última) se faz na própria ação humana sobre o espaço. Para Santos (1982), território é o “espaço apropriado” por um grupo/indivíduo. Algo semelhante ao conceito usado em estudos ecológicos/ambientais. Para Massey (2004), o lugar/o espaço é puro devir, ou seja, produto de interações/negociações inerentes à própria vida (humana e não humana) que se faz ali. Aproximando-se do pensamento da geógrafa, tomamos, aqui, o cinema como o meio de colocar o lugar em devir, de abrir linhas heterogêneas de percepção do significante e de criar outras séries de sentido.

²⁹ Segundo John Rajchman (2013, p. 175), uma cinemática consiste no “complexo de signos e imagens que os cineastas inventaram para explorar o problema que surge quando o espaço e o tempo, considerados formas de nossa sensibilidade, estão dissociados dos esquemas que os amarram ao nosso entendimento e ligados, em vez disso, a um outro tipo de pensamento, regido não pela lógica de proposições e verdades, mas pela lógica do sentido (e não sentido) do que está acontecendo conosco”.

a forma de uma proposição, criada na apreensão de um brilho fugaz de um elemento fora do lugar que cintila e cega por um instante o senso comum.

Dadas essas premissas filosóficas, para os propósitos dessa cartografia, estabelecemos, portanto, uma espécie de topologia na investigação de uma região cinematográfica que se articula pelas potências das singularidades, dos paradoxos, do incorporal e das alterações nas superfícies das imagens. A que tipo de pedagogia e política essa noção do acontecimento em filmes convoca? “Qual é o sentido? Qual é o sentido?”, se pergunta Alice, apreendida em pleno acontecimento enquanto muda a natureza do seu corpo mudando tudo ao seu redor. “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência, são as tarefas fundamentais da filosofia” (Deleuze, 2006, p. 62), provoca o filósofo, propondo a dimensão de um corpo-linguagem em que o sentido se transforma. O acontecimento parte dessa mistura de corpos, não está nas alturas da designação clássica do indivíduo, nem nas profundidades de uma manifestação romântica do sujeito, mas, sim, na superfície, nas relações horizontais. Essa é a questão cinematográfica e política que encontramos nas vias desta temporalidade: um tempo colado à terra.

Na conhecida proposição de Andrei Tarkovsky, o gesto cinematográfico seria o de esculpir o tempo, entendido como sua matéria-prima a ser trabalhada. Contudo, nesses filmes e nas práticas que os rondam, a percepção é de um estágio mais bruto dessa matéria-prima, como se o tempo estivesse ainda incrustado num espaço mais amplo de relações e pertencimentos, pensando o território como o tempo presente, e a linguagem, com a densidade de seus fluxos, sendo capaz de penetrar e revolver constantemente sua matéria para gerar e extrair a vida. Dessa forma, o gesto cinematográfico que vai preponderar, em oposição ao de esculpir, será aquele de arar o tempo.

O percurso como um jogo de regras a serem inventadas

Vamos dar um passo atrás para entender a origem dos filmes que constam na cartografia que segue. O Entrecenas – Circuito de Formação em Artes Experimentais foi projetado para a formação de agentes culturais, artistas, educadores e estudantes, a partir de percursos pedagógicos voltados para a invenção de linguagem, com o cinema experimental inserido no espaço público. As oficinas ocorreram em dez cidades do interior de Minas Gerais³⁰. Com o intuito de relacionar o aprendizado

³⁰ As cidades estão no Norte e no Centro-oeste do estado, e se ligam pela atuação do patrocinador deste projeto, a ArcelorMittal. A empresa trabalha com a produção e a exportação de aço, e tem sede nos municípios onde o projeto atuou. Neles, desenvolve atividades de plantio e corte de árvores de eucalipto para utilização nos altos fornos.

às formas de viver, pensar e criar o território, um conjunto de filmes com essa natureza foi previamente discutido pelos professores-artistas³¹ e formaram um acervo compartilhado para ativar os debates na formação. Os filmes não obedecem a uma sequência didática, mas formam uma filmoteca de referência para ser acionada de acordo com as direções geradas no cruzamento da experiência de vida dos participantes com as propostas de experimentação de linguagens que a oficina traz. Muitas vezes, outros filmes foram trazidos de acordo com o desenvolvimento das propostas nas salas de aula. Novas obras podem se associar às ideias dos alunos à medida que aparecem, numa relação de aliança com as problemáticas que vão sendo trabalhadas por cada proposta. Dessa forma, o percurso de filmes, atividades e produções se estruturam no encontro.

A seguir, relacionamos os filmes que compuseram o acervo inicial da proposta. Eles foram organizados para apresentar algumas operações com a câmera quando imersa no tempo e no espaço real, procurando criar uma nova proposição de sentido entre eles. Os filmes nos convidam ao reconhecimento de estratégias para a produção de singularidades e paradoxos a partir de gestos e mecanismos específicos com os corpos no território. A primeira parte do conjunto de dez filmes analisados neste capítulo foi escolhida a partir da lista abaixo, procurando contemplar diferentes eixos de operações com a linguagem.

A – Misturar os corpos

“Curadores da terra floresta”, de Morzaniel Iramari Yanomami (2014, Brasil)

“Pássaro”, de Ana Pi (2015, Brasil)

“Ouço seu grito”, de Pablo Lamar (2008, Paraguai/Argentina)

“Corda”, de Pablo Lobato (2014, Brasil)

B – Performar com o espaço

“O carroceiro”, de Ousmane Sembene (1963, Senegal)

“Balada do batráquio”, de Leonor Teles (2016, Portugal)

“Sólon”, de Clarissa Campolina (2016, Brasil)

“Encore”, de Isaac Julien (2003, Ilha de Santa Lúcia)

³¹ Os professores-artistas participantes da experiência foram Clarissa Campolina, Luis Pretti, Maria Navarro, Marcela Santos, Pedro Hilário, Ryan Bernardes, Carolina Gontijo, Gabriela Arruda, Yara Torres, Pablo Lobato, Letícia Ferreira, Lucas Campolina, Celso Lembi, Pedro Teixeira, Ciro Thielmann, Ricardo Alves Junior e Gustavo Jardim. Equipe, processos, mostras e filmes podem ser encontrados no website: <https://circuitoentrecenas.tumblr.com>.

C – Encontrar os signos ambíguos

“História secreta”, de Jennifer Reeder (2002, EUA)

“Acidente”, de Cao Guimarães e Pablo Lobato (2006, Brasil)

“Pontos Linhas Partículas”, de Fayçal Baghriche (2011, Turquia)

“O Gringo”, de Francis Alÿs (2003, México)

D – Atingir a vida como potência do fora

“Backyard Economy II”, de Martha Rosler (1974, EUA)

“Ava Yvy Verá”, de Guarani Kaiowa, Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites (2016, Brasil)

“Da Janela do Meu Quarto”, de Cao Guimarães (2013, Brasil)

“A terra é de quem a trabalha”, de Chiapas Media Project (2005, México)

As oficinas partem de uma atividade geradora simples que procura desencadear as procuras e os interesses por uma forma de compreensão e interação com os espaços públicos de cada cidade. A proposta é produzir uma fotografia do espaço público que crie uma perspectiva ou uma problemática sobre a cidade para ser debatida no grupo de aprendizagem. Cada pessoa ou grupo formado na oficina sai a campo para compor a sua imagem da cidade ou do que quer falar sobre ela. Implícitos na cultura local e ativando a crítica em relação à formação do território e os fluxos que o atravessam – econômicos, sociais, culturais, subjetivos, temporais, sagrados e ancestrais – cria-se, por meio dessas fotos, um primeiro mapeamento sensorial e afetivo da cidade.

Na sequência dos debates e da identificação de questões a serem tratadas pelo audiovisual, passamos aos processos de criação conjunta de proposições para os filmes. Vamos pensar em formas de criar uma temporalidade em sons e imagens para as problemáticas levantadas e desenvolver mecanismos para sua captura. Em “A Mobilidade das Fronteiras” (2003), o geógrafo e professor da UFMG, Carlos Hissa, sublinha o papel de uma estética da invenção para a criação do sentido dos territórios. Ele enfatiza o aprendizado que se dá entre a potencialização dos espíritos criativos e a ampliação da sensibilidade crítica como meio de se atingir uma transformação mútua entre os sujeitos e seus espaços de vida. Como nos transformar junto à percepção do território? Esse se torna um desafio central em processos de ensino-aprendizagem.

Propor algo novo é, antes de tudo e quase sempre, propor algo novo para si mesmo. O novo que se propõe – resultado de um processo – é também um sintoma da

transformação por que passa o sujeito de sua criação diante do mundo. É durante o processo de crítica que se inventa o novo, sempre um rearranjo interpretativo de informações e elementos já presentes no ambiente sob leitura (Hissa, 2003, p. 127).

Movidos pelas imagens trazidas pelos participantes, as obras de referência são convocadas pelos professores-artistas para lançar as discussões sobre a forma de abordar, operar, sentir ou transformar os espaços e os corpos envolvidos com os atributos cinematográficos. Nesse sentido, os filmes não estabelecem um padrão de linguagem ou modelo de ação a ser seguido. Pelo contrário, revelam, sobretudo, uma relação com as contingências, capturadas entre o tempo e o território que cada realizador e realizadora ocupa. Trata-se de um (re)conhecimento do espaço através da rearticulação dos seus fluxos e afetos entre os corpos que o compõem. Nesse sentido, as colaborações com os estudantes se nutrem das imagens para preparar e aguçar nossa atenção para os encontros por vir em cada proposta.

A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. Algumas concorrem para modular o próprio problema, tornando-o mais concreto e bem colocado (Kastrup, 2011, p. 39).

Ao considerar a atenção do cartógrafo em um processo de pesquisa e criação, Virgínia nos dá essa noção de uma decodificação cartográfica que é central para esse tipo de processo formativo com a imagem. É por essa via que substituímos a abordagem temática pela criação de temas geradores para a investigação artística, dos quais falaremos em outra ocasião. Em resumo, retiramos o foco da abordagem técnica e/ou da gramática cinematográfica como eixos organizadores do saber para tentar atingir um *logos* animado por paradoxos e problemáticas construídas a partir das vivências e invenções compartilhadas. O acontecimento está na interação com a rua, e não é previsível, não há fórmula para ensiná-lo, ele é formado por um conjunto de saberes, intuições e experimentações. A cidade é o próprio acontecimento que se produz. Torna-se necessário entender como passar da esterilidade à gênese e promover uma transfiguração das estruturas pela emergência das singularidades: o sentido, assim como o território, não é algo que se descobre, é algo que se produz.

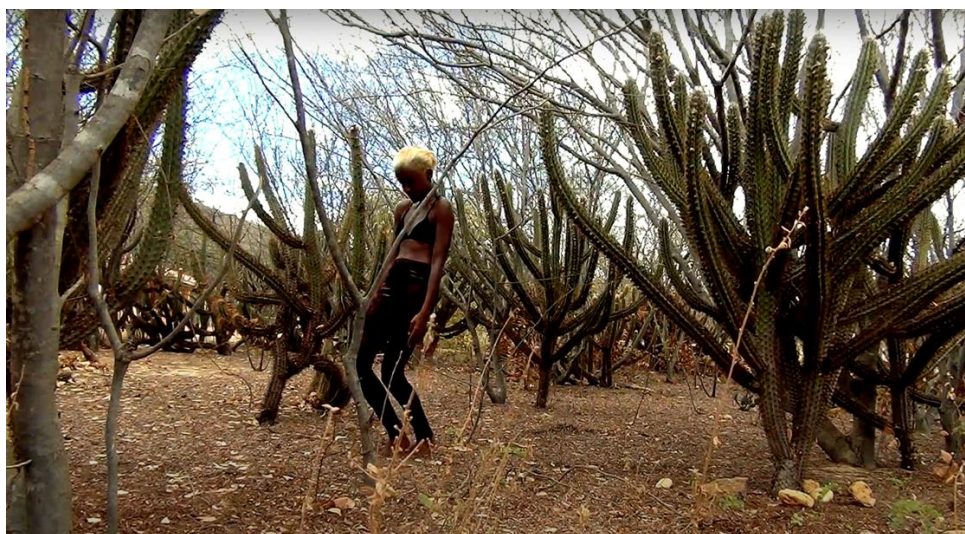
Por fim, os filmes realizados pelos participantes das oficinas serão colocados como um segundo ingrediente na cartografia de investigação, como uma forma de recomençar a partir dos resultados finais, para compor uma análise de agenciamentos em torno das propostas iniciais e tentar avaliar medidas do aprendizado com elas. Escolhemos também cinco filmes, mais por uma questão semiótica do que sintática, cuidando para não limitar as conexões abertas pelo rizoma que se forma a partir dos acontecimentos nos filmes. Uma gameleira é transportada para o futuro por um

pássaro. A cidade vira um mapa para destacar. Uma aldeia sobe o rio noturno das horas. Uma floresta desaparece em um sinal de satélite. Uma presença é presentida por todos no escuro. Essas são microsinopses dos filmes dos estudantes que vamos encontrar pela frente. Cada um deles formará um par com uma obra de referência, compondo um itinerário *ad hoc* de exploração, constituído exclusivamente pelo desejo de lançar questões sobre os territórios que se produzem na linguagem, sobre sua potência política e pedagógica.

Cinemáticas do acontecimento

01 – O presente desencaixado

Nos colocamos pé ante pé em um ponto no alto da Serra da Capivara, no Piauí. A coreógrafa e artista da imagem, Ana Pi, está em frente à sua câmera, parecendo procurar algo no chão ou apenas um lugar para começar. Há gravetos com espinhos espalhados, e ela está descalça. Em um determinado momento, entre os cactos gigantes, ela se agacha com os braços abertos e se concentra. As mãos espalmadas parecem capturar algo da terra, como um estetoscópio que desliza lento nas costas de uma criança. Por trás da câmera, é possível ouvir a presença de Clarisse, poucos movimentos, quase inaudível. Estamos todos concentrados no mesmo instante em torno da câmera. De forma inesperada, Ana captura com um gesto uma presença antes invisível, que atravessa a cena. É o canto de um pássaro que reverbera no corpo da artista, provocando um certo movimento. Em seguida, o som soa novamente e outro aceno se esboça em seus braços e pernas. À medida que segue essa toada, os impulsos sonoros vão alinhando a dança de Ana às curvas dos mandacarus em volta. Um delicado conjunto começa a tomar forma. O que está acontecendo?



Filme 01: “Pássaro” (2015), de Ana Pi.

O acontecimento que nos interessa ocorre na cena com uma dupla natureza. Uma que se efetua no espaço-tempo e, outra, que se dá na linguagem. O desafio é perceber como elas se conectam e, dessa forma, se modificam. Por um lado, os indivíduos exprimem ou executam algo nesse mundo. Ao mesmo tempo, todas as peças envolvidas na ação são capturadas pela câmera e, assim, por via de uma segunda natureza, um novo acontecimento se forma na imagem, muda o sentido de toda a superfície, fazendo tudo convergir em uma única dança. Quais os mecanismos que provocam esse emaranhamento? Derrida (2012) escreve sobre a impossibilidade de se dizer um acontecimento, argumentando que o dizer sempre vem após o fato, tornando-se apenas uma descrição deste. Porém, ele constata situações em que se pode notar uma mudança na forma de se dizer, o que causa uma revisão do conteúdo. Segundo o autor, seria aquilo que se “faz ao falar” (*fait en disant*). Em seu estudo, Derrida (2012) aponta algumas situações nas quais o mecanismo constituído pela linguagem altera diretamente o sentido do que está sendo dito, dentre elas, a confissão, o perdão, o dom e a invenção, vistos como acontecimentos na linguagem.

Pensando no campo das imagens, Derrida (2012) nos oferece um exemplo que vem ao encontro de nossa investigação. Ao analisar as imagens da Guerra do Golfo (conflito armado liderado pelos EUA/OTAN contra o Iraque, no Kuwait), transmitidas pela TV, em 1991, o filósofo instiga nossa percepção a notar o acontecimento na linguagem audiovisual. Ele analisa a operação que a linguagem imagética, gerada em plena guerra, perfaz nosso entendimento sobre o fato. As reportagens diárias não apenas dizem algo, como também delineiam uma forma audiovisual que dá novo sentido à natureza daquela realidade. Produzidas com uma tonalidade computadorizada de visão noturna, as imagens formam uma espécie de máquina eletrônica de guerra, desumanizada, sem corpos visíveis. As luzes dos mísseis cortam os ares rumo a um inimigo invisível, em um espaço rarefeito de luzes incandescentes. Assim, como quem não diz nada, provocam uma transformação silenciosa na maneira de sentir e dar sentido à guerra, fazendo dela uma batalha sem pessoas e uma operação cirúrgica sem sangue.³²

Após essa digressão filosófica, voltamos a pensar no acontecimento causado pela câmera de Ana Pi, no filme “Pássaro” (2015). Ele é produzido a partir de uma proposição cinematográfica criada

³² Essa construção de sentido pela imagem foi desmontada quando, anos mais tarde, foi vazado, pelo Wikileaks, um conjunto de cenas que mostravam que o artefato bélico tinha relação fatal com a vida cotidiana dos cidadãos, por vezes, despedaçando corpos em plena rua durante suas atividades. Com as mostras de força de um equipamento distante e covarde, as imagens circuladas por Julian Assange reparam a nossa percepção inicial ao revelar outros contornos da ação dos Estados Unidos na guerra.

com o momento presente, absorvendo seus acasos em um regime de contingência e reunindo os elementos de forma distinta daquela esperada pelo senso comum. No filme, o acontecimento se desencadeia à medida que todos os corpos em cena, antes dispostos como unidades independentes e fixas, reconfiguram-se pela via dos afetos, para formar um conjunto de relações intrínsecas, reatadas pelos sons, ritmos e formas, que aparecem como elementos pré-individuais. Nas pausas entre cada pio do pássaro e nos repousos entre os movimentos da artista, todos os corpos presentes formam um novo contíguo, antes insuspeitável: o dançar refaz as afinidades e destitui uma distância entre as matérias. A recomposição desses afetos transforma os entes, antes isolados, agora, apreendidos no acontecimento singular de uma coreografia formada por muitas velocidades e tessituras.

O conjunto apresenta, agora, características para a aferição de novos atributos temporais e espaciais, reconectados pelo fluxo perpetrado por uma proposição que mistura a natureza de todos os corpos. Eles surgem ligados a um tempo de coexistência, no redimensionamento das relações que os unem. Produz-se uma singularidade – um desencaixe das normas do espaço-tempo – que faz emergir um novo sentido do conjunto da vida que flui no plano. O filme restitui um sentido nas formas esparsas da caatinga, que, antes, aparentemente árida, agora, borbulha. Pensada no âmbito do cinema, a noção do acontecimento convoca, por si só, uma contingência para o lugar do roteiro. Não é que algo deve acontecer, mas, sim, algo que está acontecendo. Não estamos aqui à procura do desfecho, mas da constatação de um devir. O dançar não é exatamente uma ação e, sim, o próprio acontecimento.

Como se os acontecimentos disfrutassem de uma irreabilidade que se comunica ao saber e às pessoas através da linguagem. Pois a incerteza pessoal não é uma dúvida exterior ao que se passa, mas uma estrutura objetiva do próprio acontecimento, na medida em que sempre vai nos dois sentidos ao mesmo tempo e que esquarteja o sujeito segundo esta dupla direção. O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas (Deleuze, 2015, p. 3).

Esse filme de Ana Pi foi assistido em um galpão fabril, na vila operária do Buriti Grande, centro-oeste de Minas Gerais, onde estudantes e professores se encontravam para a oficina. O jovem estudante David Keven reúne seus colegas em torno de fotografias da cidade que havia tirado no primeiro dia do encontro. Com suas imagens projetadas na parede do galpão após o debate sobre o filme, ele lança uma problemática instigante para a roda de conversa. Ele se pergunta sobre os lugares do distrito em que o progresso fez a paisagem regredir no tempo. A frase “a paisagem anda para trás no tempo” surpreende a todos pela sua forma de colocar uma questão frente às fotos,

mas surge na roda como um entimema que produz entendimento imediato para todos os presentes. Ele aponta erosões, deslizamentos e vazios que o tempo de uso industrial produziu em cada cena registrada. É certo que se percebe uma degradação ambiental nas imagens, mas apenas os moradores conseguem pôr em perspectiva e isso nos leva a discutir maneiras de fazer um filme que possa lidar com essa problemática de uma dupla direção do tempo na paisagem da vila. A proposição de David e seus colegas vai fazer o acontecimento ressoar a partir de mais um canto de pássaro.



Filme 02: “Gerações” (2018), de David Keven.

A ideia dos jovens foi sobrepor as filmagens desses lugares com a oralidade dos moradores mais idosos do povoado. Cada filme teria duração de três minutos, como espécies de fotografias vivas usadas para provocar miragens e tempos de escuta. É necessário escavar para que outras camadas do tempo jorrem da terra por sobre a matéria filmada. Deleuze (2015, p. 126) pondera sobre esse raciocínio temporal, no qual “as soluções são precisamente engendradas ao mesmo tempo que o problema se determina”. Do ponto de vista da educação, essa chave de entendimento inverte uma concepção clássica do aprendizado, que é dada entre o problema e a solução, e coloca em seu lugar o desafio da criação dos problemas. A proposição do grupo toma forma com um filme feito na contraluz da gameleira que surge ao centro do plano e tem seus arredores reconstituídos pelas vozes. Ao participar de uma conversa sobre seu processo criativo,³³ Ana Pi também usa a expressão “escavar o tempo” e completa dizendo que o objetivo, “no fundo, seria comprovar o

³³ A artista utiliza a expressão “escavar o tempo” em conversa com o grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, durante o encerramento do XI Colóquio Cinema, Estética e Política (2022), conferindo-lhe essa precisão poética na qual fazemos uso (<https://www.youtube.com/watch?v=xprlVK3Tg68>).

óbvio e, na superfície, seria afinar a escuta e lavar os olhos” (Ana Pi, Colóquio Cinema Estética e Política, 2021).

O que vemos e o que passamos a ver? A vida pregressa e os sons da natureza que são emulados nas memórias das moradoras animam o plano do filme, não como uma solução em si, mas como um tipo original de relação intrínseca criada entre os elementos que vão fazer interagir o acaso, a linguagem e a vida. “O modo do acontecimento é o problemático”, escreve Deleuze (2015, p. 127) ao pensar em sua estrutura, e completa: “quando definimos o problema por suas ‘resolubilidades’, confundimos o sentido com a significação e não concebemos a condição senão à imagem do condicionado” (Deleuze, 2015, p. 127). Os desarranjos temporais promovidos pelos sons, imagens e incidência das vivências afetivas proporcionam caminhos que constituem novas perguntas e encontros a todo tempo.³⁴ O Bacurau, pássaro que aparece no fim da fala da moradora, é reinserido nos galhos da gameleira, dando intensidade para a problemática. O tempo dito é o passado, mas o acontecimento toma o território como vetor para lançar uma promessa ao infinito com o canto: “amanhã eu vou, amanhã eu vou”. É assim que, ao regredir e avançar, instaurando um paradoxo temporal, o grupo de jovens gera uma nova perspectiva, por meio da singularidade de um tempo que move em duas direções.

Podemos dizer que há no gesto uma forma de cuidado sendo pensada, uma forma de cultivo, dado pela cena, na restauração dos afetos e das temporalidades. Podemos dizer, ainda, que há uma dimensão de cura, não no plano do ensino, que edifica o conhecimento, mas no plano do aprendizado, que recombina os conteúdos para lhes restaurar a saúde. É o que a própria Ana Pi indica como um sentido pedagógico em seus filmes: “implicar em cada movimento o desejo de provocar saúde”. A fala remete ao alargamento da ideia do território para as esferas do corpo, da saúde e do sagrado, que adotamos como base conceitual a partir de uma análise de um espaço relacional.³⁵ Abrimos, com ela, um rizoma que liga os atributos dos territórios e da linguagem. A invenção não se organiza como um quebra-cabeça, mas como uma forma de agricultura, um elemento articulador entre terra, semente, estações, cosmos e imagens cultivados para gerar novas

³⁴ Deleuze (2015) propõe 4 ideias para o que identifica como jogo puro: jogo dos problemas e das perguntas, não mais do categórico e do hipotético. “1 – não há regras pré-existentes, cada lance carrega consigo sua própria regra; 2 – o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo; 3 – cada lance é ele próprio uma série; 4 – ele só pode ser pensado como um não-senso” (Deleuze, 2015, p. 62).

³⁵ A noção de um alargamento da noção de território é comunicada por Nádia Akauã nos encontros do Escolas da Terra, promovidos pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência, na ação do Saberes Tradicionais, em parceria com a Teia dos Povos (2020).

vidas. A invenção com a câmera se dá em um exercício de imaginação radical, ou seja, aquele de se imaginar a raiz de algo.³⁶

02 – Convergir passado e futuro

Agora, partimos a pé com Valmir Cabreira, do Tekoha Guaiviry (território indígena Guarani e Kaiowá), no Mato Grosso do Sul, para chegar a um campo de monocultura de soja. Ele para, fica imóvel diante de um único Tajy (um ipê) que resiste solitário no meio da plantação. Liga sua câmera e tem sob os seus pés o solo sagrado de seu povo. A árvore projeta uma sombra exígua, deitada em um extenso tapete verde que segue rasteiro para além do horizonte. Os guaranis habitavam, há séculos, a mesopotâmia, que se forma entre os rios do sul do Brasil, do Paraguai e do norte da Argentina. É esse o território onde se dá grande parte da luta atual dos Guarani e Kaiowá contra o avanço do agronegócio sobre suas terras e tradições. Vivenciamos o instante que compõe a cena de abertura do filme “Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio” (2016, realização coletiva).



Filme 03: “Ava Yvy Vera” (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites.

Se, por um lado, as singularidades nascem do desencaixe dos modos tradicionais de compreensão do espaço-tempo, gerando novas formas de relação e sentido, por outro, vão criar um paradoxo no que diz respeito à determinação das direções do passado e do futuro. O paradoxo instaurado é

³⁶ Nota poética: na investigação sobre a invenção, recorri ao poeta Manoel de Barros, que, por correspondência, me disse que a invenção nasce da infância da palavra. Ele versa: “o cachorro correu atrás da tarde”; e, na sequência, provoca: “percebe como transformei a natureza do cachorro e a natureza da tarde?”. Aqui, fica uma profícua aproximação entre a infância e a raiz.

crucial para uma dinâmica que opera na transformação da imagem que vemos. Trata-se da formação de uma problemática transmitida dos seres à linguagem por uma síntese disjuntiva. Seguindo a trilha da filosofia deleuziana a partir do cinema, pensamos nas relações de novas posturas do pensamento com os corpos imiscuídos na estrutura da linguagem. O que está em jogo é sempre uma forma de recomeçar a ver, construindo uma disposição para a verdade ou criando outros tipos de crença no mundo. Nesse caso, ocupando o vazio dos ares do progresso com as forças ancestrais que sopram nos ventos.

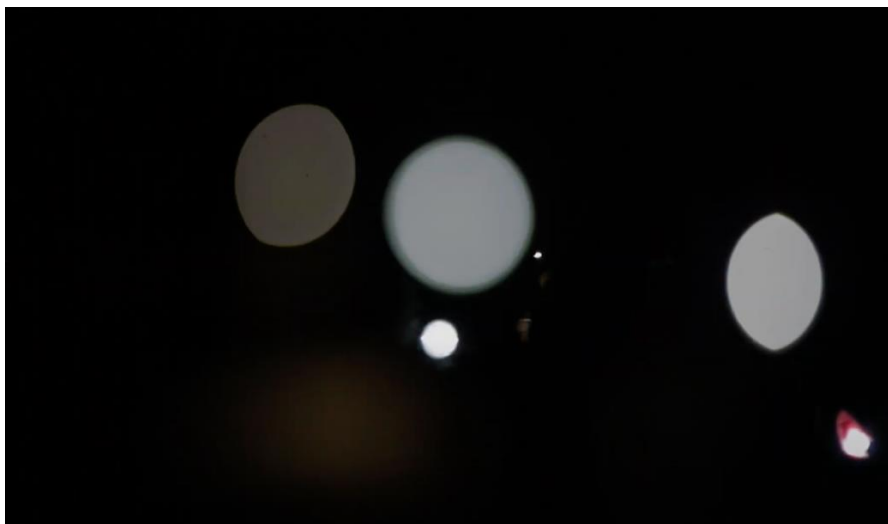
Esse filme foi produzido durante a oficina de formação audiovisual, coordenada pela professora Luciana Oliveira (Grupo de pesquisa Corisco – UFMG),³⁷ junto aos Guarani e Kaiowás. O que acontece na cena é notável. A fala de Genito guia nossa percepção do tempo em uma reconstrução do espaço, revelando sua dupla face, convocando futuro e passado em um fluxo que aponta inicialmente para uma sensação distópica. De repente, o vento sopra. Como uma presença mítica, ele movimenta os braços de Cabreira, que performa uma panorâmica (movimento lateral com a câmera) que percorre a superfície da lavoura e convoca novas presenças. Ele vai e volta com a câmera contra o vento para sentir de forma mais expressiva sua força. Contra a sequência natural de uma panorâmica, o retorno do movimento de câmera contravento cava o ar, revelando outras camadas de sentido. A cada vez que repete o movimento, como um para-brisa que melhora nossa vista, vamos enxergando a vida e o sagrado que ainda habitam o invisível do território, recolocando-se no lugar daquilo que falta.

Talvez pela força do acaso, todos nós nos envolvemos no acontecimento que desdobra a linguagem em uma retropanorâmica. A desenvoltura corporal de Cabreira direciona a atenção para o seu desejo de refazimento do visível, concedendo ao presente uma nova forma de vida. Seu gesto de resistência (contra o vento) força uma semeadura de entidades múltiplas contra o vazio da cultura homogênea. Ao se referir à força mítica em ação nos corpos e nas imagens, André Brasil registra, na análise desse filme, o significado de uma reinvenção a partir do lugar de fala, que tomamos como uma importante via pedagógica com base nos gestos de Cabreira.

³⁷ Corisco é o Coletivo de Estudos, Pesquisas Etnográficas e Ação Comunicacional em Contextos de Risco, grupo de pesquisa criado pela professora Luciana de Oliveira (DCS e PPGCOM/UFMG; Rede INCTI), em 2016, e registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq. O nome homenageia o movimento de resistência do cangaço no nordeste do Brasil, bem como a Xangô – o orixá justiceiro do panteão iorubá, o inquite Nzazi no panteão bantu –, cuja faísca de fogo que sai da batida de suas pedras sagradas chama-se corisco. O grupo reúne especialistas e interessadxs no trabalho de pesquisa, junto a pessoas e coletivos marginalizados, que, acossados pelas mais diversas formas de exclusão – violência física e simbólica, extermínio físico e simbólico, silenciamentos e apagamentos históricos e midiáticos, estereótipos, estigmas e preconceitos, que condenam à invisibilidade e/ou à inexistência presumida – proliferam formas de vida alternativas às relações de produção e consumo e à organização política centrada no Estado como referentes da construção de comunalidade e de modalidades de comunicação corolárias.

Tudo isso, acreditamos, expõe e reforça a complexidade da relação entre lugar de fala e expressão, demonstrando como o filme é, a um só tempo, espaço de afirmação e de defasagem, de identidade e desidentificação, de alteridade e alteração. Hiato entre a ficção e a realidade, o cinema permite que a história se elabore por meio do mito, e que, atualizado nos testemunhos, nas caminhadas e nas festas, o mito se torne história, desejo e luta pela retomada, reinvenção da vida. O cinema prolonga a retomada e ao mesmo tempo, permite que ela se crie como cena (Brasil, 2018, p. 20).

“Ava Yvy Vera” (2016) foi exibido na parede de uma sala de uma escola pública no interior de Minas Gerais em uma situação muito peculiar. Clarissa Campolina, a artista convidada para a oficina, nota uma espécie de cerca invisível entre dois grupos que assistiam curiosos à cena em seus respectivos cantos da sala. De um lado, os membros da escola indígena Kaxixó, em atividade no local e, do outro, estudantes da escola pública de Ibitira, um distrito de Martinho Campos, a cidade onde a oficina era realizada. Os indígenas Kaxixó travam há décadas uma luta pelo direito de viver sua cultura e retomar seus territórios sagrados que se estendem para além da cidade. Essa é uma história comum à maioria dos povos originários no Brasil e em toda a América Latina. Eles confrontam historicamente as políticas locais e nacionais para tentar garantir a posse mínima de um espaço ancestral, para conservar o conhecimento e os rituais ainda remanescentes de tradições ligadas ao território. “Terra Kaxixó” (2018, produção coletiva) foi uma das produções que mais despertou o debate entre os moradores da região. A seguir, experimentamos a proposição de recriação histórica proposta pelos estudantes indígenas.



Filme 04: “Terra Kaxixó” (2018), de Caio Faria, Letícia Ferreira, Lorena Faria, Luis Fernando Gomes Junio, Rafael Lucas de Oliveira, Rayssa Aparecida da Silva, Sabrina Inêz da Silva Santos e Valéria Núbia dos Santos.

Durante as filmagens, os alunos kaxixós e a professora indígena Valéria dos Santos entram no território sagrado que estava na fotografia tirada no primeiro dia de oficina. A ideia, a princípio, é reconstituir um ritual junto a membros da tribo com as danças, os cantos e os instrumentos

sonoros. No plano dessa remontagem, o filme alcança uma temporalidade instigante que ativa as memórias e um fluxo de questões da ordem das identidades e da cultura ali envolvidos. Porém, é após o final do ritual que o filme se engaja em um instante vivo de uma caminhada de volta para casa, com as lanternas acesas no escuro. É no vagar dessas luzes na noite que se iluminam simultaneamente passado e futuro. Ali se misturam todos os corpos, com a violência de uma batalha sem fim, que é descrita na narração e ganha forma inusitada na imagem. Como vagalumes que atravessam o escuro, aos poucos, os simulacros da representação se convertem em fantasmas, que atravessam juntos uma fenda entre o instante e a história, fazendo convergir passado e futuro.

Como puxar esses fios do tempo para fazer com que a linguagem sobrevenha sobre as coisas, desamarrando seus sentidos? Segundo a proposta de Deleuze, a tarefa que se impõe é determinar a origem do fantasma e, a partir daí, sua relação com a linguagem. No filme, as luzes no meio da floresta nos levam, junto à fala da professora indígena Valéria dos Santos, às noites obscuras da invasão, das caçadas e das bandeiras. Na oposição do ato de caminhar à noite de volta para casa e caminhar em conquistas para longe de casa, o paradoxo reinstitui o equívoco sempre envolvido na possibilidade de pensar com os indígenas a fabricação de imagens frente à história de lutas.

Com base nos estudos sobre as imagens de contato entre brancos e indígenas em filmes brasileiros, a cineasta e pesquisadora Clarisse Alvarenga nos oferece uma preciosa formulação para a natureza desses encontros e suas potências dadas nas imagens: “A passagem entre os mundos está aberta, ainda que o equívoco permaneça como elemento fundante” (Alvarenga, 2017, p. 256).³⁸ A perspectiva que extraímos de uma proposição dos recomeços a partir do cinema está na obra de Alvarenga como uma abertura a uma forma de um “inacabamento da história”. Os reinícios, dados sob a condição do equívoco, dão origem a um tempo que nasce de uma problemática, como temos nos referido, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade, que se dá na relação de copresença.³⁹

Nesse caso, a câmera tem existência material, ela parece tocar os corpos dos sujeitos filmados assim como ela é tocada por eles. São os corpos que dão origem a cena e não mais apenas o olhar, o que desregra a *mise-en-scène*. A partir do atrito que surge entre

³⁸ Clarisse Alvarenga aborda as imagens de contato com indígenas em três filmes ao longo de sua tese: “Os últimos isolados” (1967-1999), “Corumbiara” (1986-2009) e “Os Arara” (1980-). No estudo de “Os Arara”, a pesquisadora tem acesso ao material bruto de um terceiro episódio do filme de Tonacci, que revela o momento do contato e a incorporação da câmera no processo da criação de uma imagem, introduzindo as dimensões do contato e da reciprocidade.

³⁹ Alvarenga (2017) pensa sobre o equívoco, na companhia de Eduardo Viveiros de Castro, seguindo o lastro de uma teoria perspectivista que percebe nas possibilidades e impossibilidades da realização a montagem das imagens de contato.

corpos e câmera emerge o que há de intocável: seja ele a alma ou a própria imagem (Alvarenga, 2017, p. 253).

Ainda no esteio desse pensamento, podemos pensar na produção do paradoxo a partir de cinemáticas próprias do acontecimento que misturam os corpos na cena. Ele se apresenta menos como um enigma a ser respondido e mais como uma espécie de visão e escuta do presente, que reúne vozes, modos, tempos e espaços pela força de um atrito, mencionado por Clarisse, permitindo a convivência e o equívoco como elementos de uma mesma estrutura. É por essa via que os Kaxixós nos conduzem pela matéria escura da noite como uma correnteza que vai confluir com o passado e o futuro em um simples gesto de voltar para casa à noite. Assim como na conhecida imagem borgeana de um rio das horas, que flui continuamente do amanhã eterno,⁴⁰ a perspectiva da direção do tempo inverte-se em uma proposição de superfície.

03 – Formar um corpo-linguagem

Ao longe, vemos uma montanha, que parece um destino ou uma terra prometida. Talvez possamos chegar lá. A câmera que contemplava se vira e seguimos em caminhada por uma rua de terra em Hidalgo, no México. Caminhamos juntos com o cineasta imigrante Francis Alys, que nos leva a uma travessia, em “El Gringo” (2003).⁴¹ O estado mexicano abriga o maior número de línguas indígenas faladas no país e foi território de civilizações como Aztecas, Toltecas e Chichimecas. Atualmente, é um espaço de lutas e disputas territoriais intensas. O dia vai se aproximando do fim, os passos se aceleram e, de repente, somos interceptados por um cão no meio do caminho. Em seguida, outro cachorro aparece e logo se forma uma matilha à nossa frente. O que se produz com esse confronto? Vejamos o filme.

⁴⁰ A imagem vem da poesia de Miguel de Unamuno. Jorge Luis Borges a retoma em “A História da Eternidade”, livro no qual ele debate sobre o problema da sincronização do tempo pessoal e do tempo da ciência por meio da arte. Os versos originais do poeta são “Noturno, o rio das horas flui de seu manancial, que é o amanhã eterno” (Borges, 2010). A ideia da origem do tempo ser atrás de nós é invertida para uma proposição de uma fonte que jorra do futuro, causando um paradoxo nas direções do tempo.

⁴¹ Francis Alys é um artista belga que migrou para o México em 1986, onde realizou boa parte de seus trabalhos. Alguns de seus filmes chamam atenção pela inserção de proposições cinematográficas em territórios de tensão política. No ano seguinte, Alys produziria “The Green Line” (2004), filme no qual derrama uma linha de tinta verde atravessando a cidade de Jerusalém.



Filme 05: “El Gringo” (2003), de Francis Alys.

“O que o instante extrai do presente, como dos indivíduos e das pessoas que ocupam o presente, são as singularidades, os pontos singulares, duas vezes projetados, uma vez no futuro, outra no passado, formando esta dupla equação os elementos constituem o acontecimento puro” (Deleuze, 2015, p. 173). Depois do confronto, a câmera fica caída no chão. Sem um corpo que a segure, ela fica imóvel, continua sendo fustigada pelos cães por um momento até que eles se acalmam e começam a lamber a lente. Tudo fica quieto, o corpo que nos conduzia desapareceu. O problema de atravessar a fronteira agora já não é mais físico e, sim, transcendental. No enquadramento lateral caído da câmera abatida, estendida na terra, observada pelos cães, incorporamos a matéria invisível criada pelo estilhaçamento dos corpos na travessia das fronteiras. Não estamos mais ali, mas a imagem nos incorpora em seu sentido.

A câmera abatida sutura a terra à linguagem como uma linha de costura formada pela história de outros corpos ali silenciados. Experimentamos a percepção de um outrem, na composição de um corpo-linguagem, no qual o sentido resiste e insiste, “a vida também é um pensamento e a linguagem também é um corpo”⁴² (Deleuze, 2015, p. 132). Esse é o sujeito dessa filosofia, que se constitui com o ponto de descentramento causado pelo acontecimento, que Deleuze nomeia, inspirado na poesia de Ferlinghetti, como uma “quarta pessoa do singular”⁴³ ou, junto a Guattari,

⁴² Deleuze (2015) está citando o filósofo Friedrich Nietzsche, ao propor na linguagem a impossibilidade como um meio de comunicação entre os acontecimentos. Dessa forma, a divergência deixa de ser um princípio de exclusão, a disjunção deixa de ser um meio de separação, os acontecimentos formam sínteses disjuntivas.

⁴³ Aqui, o filósofo recorre ao verso do poeta beat americano Lawrence Ferlinghetti, na poesia *Ele*, para falar da natureza desse sujeito que se forma da linguagem: “Ele é uma raiz dupla que caminha / Com seu olho de madeira vazado no meio de sua cabeça / e seu olho gira para fora e para dentro / e vê e delira / delira e vê / Ele é o olho

como um “corpo sem órgãos”, “esta singularidade livre, anônima e nômade que percorre tanto os homens, as plantas e os animais, independentemente das matérias de sua individuação e das formas de sua personalidade” (Deleuze, 2015, p. 110).

O corpo sem órgãos é um ovo: atravessado por eixos e limiares, latitudes, longitudes e geodésicas, atravessado por gradientes que marcam as transformações, as passagens e os destinos do que nele se desenvolve. Aqui nada é representativo, tudo é vida e vivido: a emoção vivida dos seios não se assemelha aos seios, não os representa, tal como uma zona predestinada do ovo se não assemelha ao órgão a que dará origem; apenas faixas de intensidade, potenciais, limiares e gradientes. Experiência dilacerante, demasiado comovente, que torna o esquizo no ser mais próximo da matéria, de um centro intenso e vivo da matéria (Deleuze; Guattari, 1980, p. 24).

“El Gringo” (2003) foi assistido durante uma tarde quente no interior de uma sala da Secretaria de Educação, na cidade de Carbonita, no Vale do Jequitinhonha. No fim dessa tarde, após o fim da aula, o grupo formado faz uma peregrinação pelas bordas da cidade. Eles parecem ter uma ideia clara do que querem destacar com seu filme: trata-se de um degrau simbólico que separa a cidade das ruas de sua periferia e zona rural. O exercício é procurar uma forma de capturar com a câmera a complexidade do problema que enxergam naquele fim de asfalto. O esforço, muitas vezes, é o de encontrar a casa vazia de um significado pré-estabelecido, deslocar os elementos do senso comum e fazê-los oscilar. Deleuze (2015, p. 134) identifica o gesto da seguinte forma: “trata-se de destituir as Ideias e de mostrar que o incorpóreo não está na altura, mas na superfície, que não é a mais alta causa, mas o efeito superficial por excelência, que ele não é Essência, mas acontecimento”. Os alunos desafiam a compreensão do território com uma inusitada modalidade de corte cinematográfico que se faz com a terra.

delirante da quarta pessoa do singular / da qual ninguém fala / e ele é a voz da quarta pessoa do singular / na qual ninguém fala” (Ferlinghetti, 1965).



Filme 06: “Fronteiras” (2018), de Alessandra Ribeiro Santos, Ana Carolina Ramos, Cristiane Coelho, Elizete Ventura, Gleigson Wanoly Gernandes, Jéssica Andrade de Oliveira, Juliana do Carmo Alves, Júnia Paz, Leticia Eduarda de Moraes, Maria Aparecida de Moraes, Nicole Meira Oliveira e Nikole Ventura Teixeira.

O desenho feito no chão convoca o território a um jogo com a linguagem. A singularidade produzida pela linha de corte que aparece no chão passa a articular os sentidos de uma estrutura histórica de progresso e exclusão, unindo-os em uma problemática comum ao evidenciá-los pelo gesto de separação. Os territórios, agora em porções destacáveis, refazem uma noção geográfica. O problema não está lá, onde se enxerga a pobreza, ele está antes, na linguagem que opera o desaparecimento dos corpos para evidenciar um corpo-linguagem do qual fazemos parte. “A fronteira não é separação, mas o elemento de uma articulação tal que o sentido se apresenta ao mesmo tempo como o que ocorre nos corpos e que insiste nas proposições” (Deleuze, 2015, p. 130).

Segundo Espinosa (2018), a rearticulação dos afetos para a mudança do estado das coisas se dá entre o empírico, o racional e o intuitivo. A experiência é enlaçada à natureza dos afetos internos que a organizam, à procura de outros modos de conexão para se enxergar o mundo e se relacionar com ele. Ainda segundo o autor, a proposição em torno da linguagem é capaz de implodir o limite dos corpos, levando-os a um campo mais amplo de ação: “a mente, o quanto pode, esforça-se para imaginar coisas que aumentam ou favorecem a potência de agir do corpo” (Espinosa, 2018, p. 259).⁴⁴ Tomamos o incorporal como abertura para novas maquinações com as naturezas de um

⁴⁴ Uma das bases para a filosofia deleuziana, especialmente no que tange ao sentido e à potência dos corpos, a Teoria dos Afetos, em Espinosa (desenvolvida na terceira parte da Ética, proposição XII), afirma uma condição de relação com um corpo externo que se assoma ao presente da mente, ampliando sua esfera de ação. “Enquanto o corpo humano for afetado de uma maneira que envolva a natureza de um corpo externo, a mente humana contemplará o mesmo corpo como presente” (Espinosa, 2018, p. 259).

corpo-linguagem, aqui percebida na cinemática criada por um corte físico na superfície da terra/imagem em “Fronteiras” (2018, realização coletiva). O corpo-linguagem opera por estiramento, fragmentação, derretimento, ou nas palavras de Deleuze, pulsação, emulsão, absorção, secura e umidade, o incorporal atravessa o território como um vetor intangível da sua própria reinvenção.

04 – Alterar as superfícies

O vento levanta as samambaias, soam como o mar que alimenta a nós
Pescadores durante a vida inteira; e as samambaias se curvaram: Sim,
As árvores têm que morrer! Assim, punhos premidos nos paletós –
porque estava frio nas alturas – e a respiração fazendo plumas
como a névoa, passamos o rum. Quando voltou, a bebida deu
ânimo para a gente se tornar assassinos.

Eu ergo o machado e rezo por forças nas mãos,
para ferir o primeiro cedro. O orvalho me enchia os olhos,
mas atiro mais um rum branco. Então avançamos
(Walcott, 2011, p. 45).

Estamos à beira do mar e algo muito grande vem de lá em nossa direção. Na ilha de Santa Lúcia, a Feiticeira (La Sorcière) foi a montanha, que primeiro pressentiu o perigo do alto de seu cume, um dia antes do encontro fatal. Os ventos desceram de suas encostas para a mata como uma espuma de rebentação para espalhar a notícia aos loureiros, gomeiras e outras árvores menores. Embarcamos nas suas correntes desse sopro da natureza com o cineasta de raízes antilhanas Isaac Julien, adentrando um oceano de muitos tempos e corpos articulados, a partir da poesia em “Omeros”⁴⁵ (2011). O filme o leva de volta à terra de seus antepassados. Em “Encore” (“De novo” ou “Ainda mais”), o paradoxo espaço-tempo se instala logo no título, sugerindo um caminho que sempre se repete e sempre prossegue. O que vemos despontar no horizonte é a imagem de um mar ao avesso, duplicado, uma imagem partida e dobrada. A pergunta que se interpõe, do ponto de vista da criação de um novo sentido para a imagem da conquista, é: como ficar na superfície sem permanecer à margem? (Deleuze, 2015, p. 157). Sobre as distorções geométricas, em sua conjugação com o espelhamento da própria ilha, surge uma espécie de cinemática que atua nas superfícies das imagens, reestruturando todo o oceano por baixo delas.

⁴⁵ O livro “Omeros” (2011), do escritor antilhano Derek Walcott, nos leva de volta aos episódios da chegada dos colonizadores na ilha de Santa Lúcia, no Caribe. Seu texto embaralha eras históricas e a natureza dos corpos frente ao eterno desencontro causado pela violência do embate colonial ao qual a ilha estava fadada. A poesia que brota da rocha insular caribenha serve de base para o filme “Encore” (2003), de Isaac Julien.



Filme 07: “Encore” (2003), de Isaac Julien.

O filme desestabiliza a geometria do triângulo da rota do mercado negreiro no Atlântico, ampliando seus fluxos e encaixes através de dobradiças que criam um mar sem bordas. Essa revisão da forma é um gesto decolonial que busca encontrar outros ângulos além da forma triangular que o lucro instituiu para esse trajeto. Na combinação do território com o maretório, emerge um esboço do corpo feminino, dando outra vida ao triângulo antes fixado somente pelas pontas. Forma-se um corpo gaia. Ao contrário da linha reta da conquista e das guerras vividas por Homero, surgem as diferenças articuladas de Omeros, que refaz as superfícies dos trajetos. A dobra vem cindir não só a natureza, mas também a natureza das coisas. A figura do feminino aparece como a casa aberta das contingências e das singularidades, elementos essenciais de um acontecimento que vem cortar a correnteza contínua do progresso.⁴⁶ Julien cita Lina Bo Bardi, fazendo uma aliança contra o tempo colonial e apontando para o devir de um tempo do emaranhamento: “o tempo linear é uma invenção do ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim” (Bo Bardi *apud* Ferraz, 1993, p. 327).

Na segunda parte do filme, passamos para o interior da floresta, onde a câmera persegue os indícios de um corpo negro que corre. Em uma varanda vazia, há uma cadeira solitária, que observa sua própria história nos troncos das outras árvores que ainda permaneceram de pé. Os invasores

⁴⁶ Essa percepção do feminino é tratada pelo psicanalista Jeferson Machado Pinto, em “Psicanálise, feminino, plural” (2008), que propõe uma forma de abertura da psicanálise frente à ciência, que estaria próxima à contraposição que o feminino faz ao gozo masculino. Para tanto, os dois, a psicanálise e o feminino, partilham desta condição que lhes é própria: tomam para si a potência das contingências e das singularidades.

devoraram tudo, hora ou outra, tudo será engolido. De repente, ouvimos o som de um machado que irrompe, tal qual um tiro (ou vice-versa). Esse mesmo machado que os cedros viram nos olhos quando os brancos chegaram, agora, vem cortar a película do filme que estamos vendo, rompendo com a tessitura amarrada da superfície para abrir novos espaços na história e instaurar linhas de fuga, não um *continuum*, mas contiguidades em suas narrativas. “O inacabado não é o fragmento, é o ilimitado” (Deleuze; Guattari, 2014, p. 133). Abrem-se lacunas por onde outras presenças vão reintegrar a cena inaugural, agregando novas perspectivas e transformando o conjunto.

A dobra é a continuidade do avesso e do direito, a arte de instaurar esta continuidade, de tal maneira que o sentido na superfície se distribui dos dois lados ao mesmo tempo, como expesso subsistindo nas proposições e como acontecimento sobrevivendo aos estados dos corpos (Deleuze, 2015, p.130).

Ao invés de dividir e conquistar (*divide et impera*), lema colonial, aqui, a operação é multiplicar e dividir. Há séculos, o processo de colonização nas Américas utiliza uma abordagem agrimensória e extrativista para entender o espaço. O sentido do acontecimento, aqui, é fazer o oposto, amplia as perspectivas para produzir novas dimensões da realidade através de outras possibilidades da linguagem. Existe uma proposição telúrica, que envolve nossos corpos na equação infinita de reinvenção dos corpos. Deleuze (2015) nos chama a atenção para essa perspectiva: “não se apreende a verdade eterna do acontecimento a não ser que o acontecimento se inscreva na carne”. As articulações de linguagem daqueles que tiveram suas terras invadidas pelos europeus e daqueles que foram sequestrados em seus países para o trabalho escravo nas Américas concebem temporalidades contracoloniais, conforme observa Luciana Oliveira, em “Não posso saltar sobre suas palavras” (2020).

A re-existência operada pelos povos indígenas no Brasil é contracolonial, seguindo o pensamento do intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015). Se a colonização envolve os processos de invasão, expropriação, etnocídio, genocídio, subjugação e de imposição de uma cultura sobre outra sem relação com o território e transformando a terra em mercadoria, a contracolônização envolve os processos de defesa dos territórios e tudo o que neles vive realizada pelos povos afropindorâmicos (os povos afrodiaspóricos e os originários, em separado ou em aliança) (Oliveira, 2020, p. 257).

Estamos frente a um animado grupo de professoras e estudantes no município de Dorés do Indaiá, para mais uma experiência a partir da oficina. Sueli Santos é a realizadora que vai nos introduzir a uma passagem para o infinito encontrada no meio da floresta, mais uma vez, por meio de um canto de um pássaro, desta vez, registrado em um sutil e arrebatador acontecimento em seu filme “Silêncio” (2018). As florestas de eucaliptos se estendem por quilômetros na região. Elas são conhecidas pelos moradores como “desertos verdes”, devido à paisagem monótona que produzem

com o desaparecimento de espécies animais e ao secamento das águas no entorno. As fileiras de árvores se espalham de forma alinhada, como soldados em um batalhão de guerra. Sueli propõe um experimento cinematográfico como quem fura a superfície de um lago com um dedo e projeta ondas que se propagam em todas as direções.



Filme 08: “Silêncio” (2018), de Sueli Santos.

Na cena, a câmera flutua como um animal que sonha com a floresta. Ao final, somos nós que acordamos. Ao perceber algo que falta na paisagem, Santos o substitui com um elemento disruptivo. O canto do pássaro preso no telefone celular é fulminante, revela a artificialidade completa de todo espectro visível. Ela expõe a fragilidade do sentido que se forma na superfície do que se vê, essa fina camada invisível que une linguagem e corpos. A forma como acontecimento atua na recomposição do sentido dos espaços, aproximando-nos do que o geógrafo Wenceslao Oliveira Júnior (2017) percebe como uma conexão que se estabelece entre o visível e um “Fora”: maneiras de forçar a língua a encontrar algo que ainda não seja ela mesma, de fazê-la variar e, de repente, tocar o Fora da língua. A proposição de Sueli abre um pequeno orifício na imagem para que possamos ver melhor, ver além, ver conquanto. A floresta se transforma em uma gaiola. É uma verdade desconcertante como que dita por uma criança, deixa todo o ambiente sem voz. As matérias mudam de consistência – troncos, celular, satélite, ondas magnéticas e nós mesmos formamos juntos uma mudez esclarecedora.

Somos parte do mesmo problema, da mesma problemática de uma não floresta descoberta pela linguagem. Não há como escapar. “A ameaça é primeiramente imperceptível; mas bastam alguns passos para nos apercebermos de uma falha aumentada e que toda organização de superfície já desapareceu, jogada em uma ordem primária terrível. O não-senso não dá mais o sentido: ele

devorou tudo” (Deleuze, 2015, p. 37). Certa vez, caminhando com Jó Maguari, filho do cacique dos indígenas Maguari, que vivem às margens do rio Tapajós, na Amazônia paraense, escutei sobre um certo perigo iminente que ronda a floresta. Jó advertiu: se tudo ficar em silêncio, essa é a hora de ter medo. Trata-se de um momento grave, ele explica. É como se um espectro fantasmagórico tomasse conta da mata. Ele se move lentamente amorfo no meio das árvores e cala tudo por onde passa. Não se trata do caçador e, sim, da onça. Suas patas se comunicam pelo chão e, aos ouvidos de toda a floresta, um corpo-rizoma se ativa para devorar o invasor. Na aproximação entre os cinemas e a educação, estaremos lado a lado com este princípio de um silêncio que tem fome: um princípio de onça.

Uma cartografia de singularidades

Quando enfim
 fechássemos o mapa
 o mundo se dobraria sobre si mesmo
 e o meio-dia
 recostado sobre a meia-noite
 iluminaria os lugares
 mais secretos
 (Marques, 2015, p. 47).

O propósito desta cartografia é tentar gerar estímulos para a conexão do cinema com as pedagogias críticas, no sentido de uma construção coletiva de caminhos para pensar o território e a vida, por meio de experimentações de linguagens audiovisuais. Está voltada para a formação de percepções e sensibilidades críticas e criativas, na arte e na educação ao mesmo tempo. Essa é a interseção que a invenção faz entre a ciência e a arte, convocando a vida para negociar razão e sensibilidade na criação de novas perspectivas para o mundo. Nos filmes, o que está sendo inventado são as ligações entre os corpos e as formas de entender suas potências. Esse é o convite que eles fazem aos processos formativos.

Se fazer uma cartografia é a “arte de construir um mapa sempre inacabado, aberto, composto de linhas, conectável, desmontável, reversível, susceptível de receber modificações constantemente” (Certeau, 1980), soa pertinente inocular uma Curupira no seu interior para fazer o arremate de nossa expedição. Assim, tomamos essa região cinematográfica, ao feitio de uma floresta, vasta e viva. Iniciada por muitas entranhas, cresce com velocidades distintas e avança contra o tempo dos caçadores. Constitui, em nossa visão, um ecossistema de resistências, lutas e invenção contínua, com a câmera inserida no curso da vida em comum. “Curupira, bicho do mato” (2020) foi feito

em Tauari, na Floresta Amazônica, e nos provoca uma forma inusitada de enxergar o interior dessa floresta.



Filme 09: “Curupira, bicho do mato” (2020), de Felix Blume.

A floresta pode ser descoberta, mas, acima de tudo, é inventada. Esse território em transformação pela via das sensações e do sentido é nossa aposta para uma educação interpenetrada por um cinema em estado de experimentação com os afetos. Os rearranjos promovidos no espaço, por meio da invenção, respondem “a um apelo estético e social, eminentemente cultural, demarcado historicamente. A ampliação da sensibilidade crítica e criativa estabelece a possibilidade de construções musicais universais, que parecem transcender o tempo e a espacialidade” (Hissa, 2006, p. 130). O som da Curupira é um guia para se perder na floresta, para atormentar os invasores. No filme, o som da Curupira parece transformar nossos corpos em florestas, nos convidando a pensar com ela, nos convidando a ser-com.

Os filmes que aqui figuram dizem mais de uma terra a ser cultivada do que de uma paisagem fixa para apreciação. Seria impossível abarcá-los em um só trajeto ou sob a égide de um único movimento. No entanto, nos movemos aos poucos no reconhecimento das relações dessas imagens com os processos criativos associados a pedagogias que procuram dar sentido para o espaço vivido face a um contexto maior de significados. Examinamos as cinemáticas pelas formas que propiciam a rearticulação de lugar de ação em filmes. Para além dos roteiros acabados, estudamos as proposições cinematográficas que se criam frente às contingências no território. “É o mundo que orienta o sujeito criador que também se volta para a mesma realidade em seu esforço de interpretação transformadora” (Hissa, 2003, p. 130).

Estamos atentos à pergunta lançada por Wenceslao Oliveira Júnior na abertura de seu ensaio “Em busca do lá: educação, espaço e linguagem”, sobre os modos de forçar a língua a revelar outras perspectivas do espaço a partir da incorporação de um “Fora”. Doreen Massey (2004) identifica no “lá” um “aberto, não finalizado, sempre em devir”. Dessa forma, nos leva a indagar sobre as relações necessárias para “trazer à presença um mundo de relações já existentes, nas quais podemos dizer ou indicar a geografia ou a história ou a natureza ou a sociedade que ali está, digamos, plasmada em palavras e silêncios” (Oliveira Junior, 2017). Isso nos provoca a pensar sobre o âmago do aprendizado na criação dessas perspectivas fílmicas.

Como expor às crianças e jovens a linguagens que só comunicam e informam, sem lhes propor também que fraturem estas linguagens para poderem dizer – dizer? –, expressar o que lhes acontece com e neste espaço onde vivemos? Como experimentar a linguagem com estas crianças e jovens para que possam expressar que espaço é este onde vivem? ... uma vez que este nosso espaço está num turbilhão, em franco devir, em múltiplas metamorfoses e rotas, mais ou menos aleatórias ou previsíveis, incapaz de ser testemunhado nas linguagens que temos já dadas e conhecidas? (Oliveira Júnior, 2017).

No cerne dessas experiências, parece-nos importante pensar nos fluxos dos cinemas que se constituem à margem dos dois principais continentes cinematográficos explorados por Deleuze, ainda que banhados por eles em diversas medidas.⁴⁷ Nos livros do autor, tudo se constitui como um litoral, ou seja, não se procura propriamente a essência dos objetos e dos conceitos, mas as condições de suas misturas, agenciamentos e formas de fazer rizomas. É nesse sentido que fazemos de sua perspectiva das singularidades um mapa efêmero para entrar nessa densa floresta fílmica. Seguimos em busca dessas singularidades nos filmes, promovendo o desencaixe temporal com o imprevisto, o acaso, o caos, mas também com estratégias e alianças para a captura e produção do acontecimento na linguagem, causando trânsito e transe entre os mundos visíveis e invisíveis. Ao anoitecer na floresta, um último grupo de estudantes caminha no seu interior. Eles vão encontrar algo que sempre esteve lá.

⁴⁷ Nos seus livros sobre cinema, Deleuze convoca os agenciamentos temporais nas imagens para pensar as formas do pensamento e da política. O tempo está, neste sentido, sempre no centro dos seus questionamentos filosóficos e políticos. Em primeiro lugar, por meio de uma percepção objetiva do espaço, a partir de uma noção clássica, cronológica ou física dessa matéria, formando uma direção linear de compreensão do mundo; depois, em Imagem-Tempo. Pela força de uma diferença de natureza na imagem, ele analisa um pensamento que é ativado com os filmes e incorpora as vivências, a memória e até o inconsciente, em uma perspectiva dada por um movimento de afecção. Pela via de uma *duração* que flui nas imagens do cinema moderno, o espectador seria convidado a compartilhar com os filmes tempos e verdades transitórias, ligadas às dinâmicas psicológicas da vida, suprimindo, assim, a ideia de um todo, uma unidade, uma única ideia de homem, um só mundo. Neste sentido, o que importamos de Deleuze, em ambos os casos, é sempre a forma de pensar na articulação das proposições temporais com a forma de pensar (e ser) política às quais os filmes nos convidam.



Filme 10: “Sempre está lá” (2018), de Alessandra Roseli Pereira, Ana Carolina Silva, Bárbara Bernardes Gomes, Fernando Luiz de Menezes, Isabella Lara Silva Faria, João Vitor Alves da Silva, José Caetano da Silva Neto, Josiane Morais Mendes, Katia da Silva, Laura Aparecida Sousa Soares, Letícia Felipe Araújo, Lygia Ferraz Miranda de Araújo, Maria Aparecida Rocha Andrade, Maria Clara Fiuza Campos, Maria Clara Silva Santos, Matheus Felipe Rodrigues da Costa, Nicole Epifânio dos Santos, Sarah Altina Lima e Vinicius Leandro Ferreira Nunes.

Nesse último filme, na calada da noite, com os participantes da oficina Entrecenas no município de Quartel Geral (MG), estamos procurando algo que esteja presente, mas nem sempre pode ser visto. O filme se dilui na noite e passa a ser possuído por ela, como se sonhasse a si mesma em cantos inauditos. O filme não foi bem recebido pela prefeitura da cidade porque se imaginou que os resultados poderiam ser usados como uma peça publicitária da localidade para uso institucional ou para o turismo local.⁴⁸

Aproximar-se dos silêncios sempre guarda seus perigos, mas é o risco que se corre. Não será um espelho retrovisor que revelará a história, mas, sim, o próprio corpo, com os sentidos alterados para devorar as lógicas instituídas. Olhar para a frente com os pés voltados para trás, como a Curupira. O propósito cartográfico não é revelar o caminho como um mapa, mas escutar e reinventar o território à nossa frente com o cinema, capturando o invisível latente nos desejos de quem caminha conosco, as vozes silenciadas e os gestos de resistência em cada filme. É assim que buscamos avançar, na frequência desse silêncio inquietante e amorfo que flutua pela floresta da linguagem e abriga no seu centro uma onça poderosa e faminta.

⁴⁸ O Secretário de Turismo de Quartel Geral esteve na Mostra Final dos filmes e expressou esse sentimento em relação à obra. Porém, um a um na plateia, moradores das cidades vizinhas, se levantaram para comentar e fazer jus à sua poética e originalidade, transformando a sessão em uma extensão da sala de aula, com um debate franco entre estética e política.

Capítulo IV
Um objeto que grita

Pré-roteiro

Uma sala de aula com aproximadamente 30 pessoas, estudantes de cinema e educação, no período diurno, com duração de duas horas. O que fazer? Criar uma atividade para investigação do mundo com o cinema abre muitas possibilidades. Em nossa conversa, o desafio maior nos parece transformar a atividade em uma operação cinematográfica, de criação de perguntas e propostas para o sentido das coisas com a imagem. Imaginar como a linguagem pode alcançar uma problemática a ponto de expandi-la com os atributos do cinema. Enfim, encontrar com os participantes alguns modos de experimentação entre os territórios vividos e os filmes.

Numa palestra que se converta em uma proposta de experimentação, os participantes podem levar a atividade a cabo ou não. Foi o que decidimos como proposta de trabalho.⁴⁹ Vamos conversar sobre uma região cinematográfica mobilizada pelo gesto no presente, pela alteração do real enquanto o capturamos, constituindo com ele uma máquina de guerra contra o senso comum, contra uma perspectiva única da realidade e de uma vida ordinária. Se existe um roteiro para aprender a fazer isso, ele está escrito à mão na primeira página do livro “Água Viva”, publicado pela primeira vez em 1973, de Clarice Lispector:

ROTEIRO

- Rever (e recopiar o que for necessário) (e trocando por 1974 ou 1975) até o fim do ano, dezembro inclusive.
 - Copiar as páginas soltas de anotação.
 - Ler cortando o que não servir.
 - Esperar o enredo.
 - Escrever seu prêmio.
 - Abolir a crítica que seca tudo.
- (Lispector, 2019, p. 1)

Minuto Lispector: criar um filme de até um minuto de duração a partir de uma frase ou de um parágrafo do livro “Água Viva” (2019), de Clarice Lispector. Procurar fazer com as imagens o que Clarice faz com o texto: capturar o instante-já. O que é possível criar com o instante-já? Como

⁴⁹ A oficina intitulada “Imagem-acontecimento: o filme como objeto gritante” foi realizada em 2021, durante a pandemia de COVID-19, com o apoio e recursos da Lei Aldir Blanc, em parceria com o Grupo de Pesquisas em Educação, Filosofia e Imagem (GEFI), da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). O exercício “Minuto Lispector” foi criado para aproximar os participantes de uma temporalidade cinematográfica, na qual o próprio realizador ou realizadora está implícito na narrativa que se cria com a câmera, sendo colocado(a) em um devir constante a partir das proposições de ressignificação do momento presente. O conjunto dos filmes acionados para essa formação foi organizado como uma curadoria chamada “O Presente Desencaixado” (2022), publicada em parceria com Eduardo de Jesus, junto ao Poéticas da Experiência (UFMG). À disposição para visualização no link: <https://www.poeticasdaexperiencia.org/2021/03/o-presente-desencaixado/> (senha: presentedesen) ou no Anexo I.

transformá-lo em filme? Tentar reescrever a sensação e o sentido do momento escolhido utilizando as imagens e os sons.

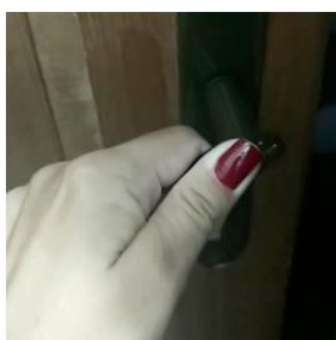
O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita (Lispector, 2019, p. 87).

Abaixo, experimentamos alguns resultados trazidos pelos estudantes, alterando a experiência do instante com os sons, as posições de câmera, a luz, o extracampo, as texturas, dentre outros aspectos, criando o instante-já de que Clarice tanto fala. O convite a um tempo infinitivo, instaurado por um gesto criativo, adensa o momento. Ele se cria pelas forças das contingências, na mudança de sensação e de sentido das coisas ao redor, através de alterações produzidas na nossa relação com o mundo, na flutuação das atenções e das importâncias, em uma crença restabelecida com o mundo pela possibilidade de redimensionar os afetos com a criação de imagens.



Átomos do tempo

Filme de Paulo Ratti



Já

Filme de Flávia Freitas



Os fins

Filme de Angélica Silva

Ao assistir aos filmes, o objetivo não é avaliar em que medida eles estão certos ou errados, mas entender sua articulação com a potência que a câmera dá para a ação criativa. Queremos provocar a imaginação no sentido da apropriação e da criação de outras práticas de liberdade com o cinema. Essa foi a curta história de uma oficina de cinema que nos serve de introdução para a análise da construção de dois *percursos pedagógicos* mais longos, realizados em escolas dos Ensinos Médio e Fundamental. Assim como nesse curto exemplo, queremos trazer à tona caminhos intercambiantes de possibilidades de experimentação do mundo com as imagens, sujeitos a outros tipos singulares de encaixes, de procuras, de gestos e de problemáticas criadas em outros grupos. Esse rizoma aberto que se insinua nos percursos a seguir articula uma espécie de território de formação

compartilhado, criando um chão de diálogo entre os participantes de uma ação formativa e outros que podem dela se alimentar. Os espaços de troca são feitos de propósitos, filmes, desejos e devires.

Partimos das inquietações colocadas por estudantes e professoras/es em trabalhos que se conectam com suas experiências de mundo e o seu risco na produção de singularidades, de realização de tempos próprios, de confrontação de formas instituídas do tempo. Quais perguntas os filmes podem colocar? Quais confluências os exercícios permitem produzir? Como os percursos pedagógicos aumentam nossa potência de pensar e agir com as imagens? Essas são as questões que nos movem neste capítulo e que nos fazem tocar o tempo sentido pela estudante Franciele Ferreira nos dois pequenos curtas abaixo, feitos da fina matéria do instante-já.



Água-viva

Franciele Ferreira, Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (2021, Brasil)



Instante

Franciele Ferreira, Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (2021, Brasil)

01 – Duas longas jornadas

Vamos analisar a construção de dois percursos formativos voltados para a investigação e a produção cinematográfica com estudantes e professoras/es em escolas distintas, inseridas no ensino formal, desenvolvidas no âmbito do ensino básico (uma, no Ensino Fundamental público, e outra, no Ensino Médio privado), envolvendo diferentes contextos: etários, históricos, regionais e interseccionais. O objetivo é observar as relações de ensino-aprendizado criadas a partir de estratégias das pedagogias críticas com experimentações cinematográficas. Vamos tratar da criação de propostas, da formulação de atividades, da formação de curadorias e da retroalimentação dessas etapas nos filmes realizados nos diferentes cenários. Procuramos estabelecer uma conexão artística, filosófica e pedagógica entre as vivências envolvidas nas formações e refletir sobre as linguagens por elas produzidas.

O primeiro percurso foi criado entre 2020 e 2021, no sul de Chicago (EUA), durante o período sanduíche desta pesquisa, em bairros formados pela maioria da população afro-americana da cidade, desenvolvido em parceria com a *Chicago Arts Partnerships for Education* (CAPE), entidade que promove programas de integração artística nas escolas públicas da cidade. O segundo percurso foi realizado em 2021, no qual voltamos a atenção para o trabalho desenvolvido com estudantes de um colégio privado na zona sul de Belo Horizonte/MG (Brasil), que, contrariamente ao cenário de Chicago, concentra a maior parte da renda da cidade.

A expectativa é que a disparidade ampla entre os grupos envolvidos possa funcionar como um fator enriquecedor, pois implica a diferença de natureza dos territórios, valorizando o gesto de criação no lugar do modelo de conhecimento, ainda que sob uma constante que nos interessa sobremaneira: a escola formal. Com isso, buscamos avançar tentando conciliar os procedimentos de construção compartilhada do conhecimento em cada território, dada suas particularidades e devires, com a estrutura rígida do currículo formal que deve servir a todos.

Cena 01: cápsula do tempo

Todo mundo estava de frente para a câmera em um novo formato de aprendizado online para as escolas, em plena pandemia de Covid-19, no ano de 2020. Whitney Jean, ou Miss Jean, como prefere ser chamada pelas crianças, é professora de Literatura na *South Shore Fine Arts Academy*, uma escola localizada no sul de Chicago. Miss Jean, educadora e ativista, e eu nos conhecemos para preparar esses encontros entre literatura e cinema, destinados à sua animada turma de alunos de 12 anos de idade, que, originalmente, ocorreriam presencialmente. No entanto, tudo mudou radicalmente e os processos tiveram que ser adaptados para o período de isolamento social. Por isso, naquela manhã, estávamos de frente para a câmera na sala de aula digital.

A tragédia mundial nos levou a criar formas de interação que produzem espaços de acolhimento, sinergia entre as crianças e, especialmente, uma forma de cuidado à distância, como imaginávamos. Mas, como despertar o interesse à distância? Whitney propôs investigar o Afrofuturismo, um tema que se relacionava ao momento vivido, combinando elementos de ciência, visões distópicas do futuro e arte. As ficções científicas ligadas à ancestralidade pareciam um caminho atraente de exploração de passados e futuros. Ela, então, detalhou mais sobre o conceito e suas transformações ao longo do tempo, apresentando alguns exemplos em imagens e textos. Em nossa recusa inicial de planejar uma aula voltada apenas para a transmissão objetiva de conhecimentos, o desafio que

se colocava era transformar esse conteúdo em uma ação criativa e investigativa, por meio de experiências e vivências, permitindo que os interesses dos participantes fossem integrados ao nosso grupo de aprendizagem.

Inicialmente, discutimos uma metodologia chamada cápsula do tempo, comum nos Estados Unidos. Essa atividade envolve enterrar pertences, como fotos, cartas, adereços e mementos, para serem desenterrados anos mais tarde. No entanto, buscamos uma maneira mais eficaz de criar reciprocidade e abrir espaço para dissonâncias nas formas de perceber. A atividade deveria ser relevante para estimular a experimentação e a reinterpretação do momento presente, dos territórios que formamos, das conexões com o mundo e das diferentes perspectivas criativas a serem exploradas entre os colegas. Foi a partir desse debate que desenvolvemos a seguinte questão: como falar de nossas culturas para outras pessoas no futuro?

Já no primeiro contato com as crianças, essa pergunta se transformou em: como apresento minha cultura aos alienígenas? Como comunicar nossa existência a seres desconhecidos de um lugar distante no espaço? A transição do conhecimento a ser transferido para um conhecimento a ser criado exigia uma abordagem propositiva nas ações, sempre formulada com uma pergunta sincera, baseada no interesse pelo que poderia emergir como resposta, abrindo caminho para o envolvimento dos participantes e suas questões na condução da investigação. A honestidade se revela, por exemplo, ao perceber o papel que o alienígena desempenha ao nos fazer pensar sobre o Outro, gerando várias perguntas valiosas ao refletirmos sobre o Outro nunca visto e sobre nós mesmos nunca mostrados.

É também por essa via que começamos a perceber as formas de fazer alianças com o cinema e as artes, nessa tarefa política de criar nossa própria maneira de falar sobre o mundo em que vivemos. Para compreender essas alianças, precisamos pensar em confluências artísticas, sociais e culturais. Um caminho aberto para a aglutinação de reciprocidades dissonantes que nos ajudem a expandir a pergunta e imaginar caminhos a partir de outras experiências, visando a formação de comunidades de cinema, abertas à confrontação de ideias e trajetórias dentro do próprio cinema.

Cena 02: a primeira imagem, outra vez

“Devorados pelo metrô, engolidos pela fábrica”. Essa frase, criada pela escritora Françoise Ega, em sua correspondência com Maria Carolina de Jesus, no Brasil, reflete sua própria realidade e

pode nos servir para imaginar outras histórias do cinema.⁵⁰ O trem e a fábrica, tão emblemáticos nas imagens criadas pelos irmãos Lumière, são vistos aqui sob a perspectiva de quem teria sido filmado. Como os caminhos não vistos na história do cinema confluem para inventar uma forma que permita a existência crítica de outros corpos na linguagem? Como fazer variar a língua para alcançar outras atenções? Como estabelecer alianças para ampliar a imaginação sobre formas de resistência e criação de singularidades? Façamos um paralelo entre Maria Carolina de Jesus, escritora da favela do Canindé, em São Paulo, e Françoise Ega, escritora antilhana, explorada nos subúrbios franceses, para aventar como uma escrita pode confluir.

Eu percebo que se este Diário for publicado vai maguar muita gente. Tem pessoa que quando me vê passar saem da janela ou fecham as portas. Estes gestos não me ofendem. Eu até gosto porque não preciso parar para conversar. [...] Quando passei perto da fábrica vi vários tomates. Ia pegar quando vi o gerente. Não aproximei porque ele não gosta que pega. Quando descarregam os caminhões os tomates caem no solo e quando os caminhões saem esmaga-os. Mas a humanidade é assim. Prefere vê estragar do que deixar seus semelhantes aproveitar. Quando ele afastou eu fui pegar uns tomates. Depois fui catar mais papeis. Encontrei o Sansão. O carteiro. Ele ainda não cortou os cabelos. Ele estava com os olhos vermelhos. Pensei: será que ele chorou? Ou está com vontade de fumar ou está com fome! Coisas tão comuns aqui no Brasil. Fitei seu uniforme descorado. O senhor Kubstchek que apreciava pompas devia dar outros uniformes para os carteiros. Ele olha-me com meu saco de papel. Percebi que ele confia em mim. As pessoas sem apoio igual ao carteiro quando encontra alguém que condoi-se deles, reanimam o espírito (Carolina De Jesus, 1960, p. 69).

Este é, Carolina, o sonho parisiense das antilhanas, e elas continuam a chegar em embarcações lotadas, algumas por causa dos auxílios do governo da França, tal qual como qualquer francês da França, outras na esperança de ter um vencimento mais substancial. No final das contas, são devoradas pelo metrô, engolidas pelas fábricas. Acabam ficando aflitas, não riem mais como em Fort-de-France ou em Pointe-à-Pierre, não têm tempo para nada. Às vezes, encontram descanso em sanatórios, ou muito dinheiro perto de Clinchy, pois é, aqui não é nem barraco, nem a favela, mas o pardieiro e a esperança que nunca abandonam os infelizes. Esse sonho sem horizonte da minha semelhante me deixa perplexa: não a desencorajo, mas ela me deixa tão perturbada como o mendigo que foi recolhido na calçada (Ega, 1962, p. 59).

As aproximações se formam mais por desafios em comum do que por pertencimento a um mesmo grupo social ou movimento estético. Os livros das autoras vão transpor muitas barreiras, criando, nesse fluxo, uma reciprocidade de dissonâncias, produzindo resistências em um espaço comum da linguagem e fortalecendo uma à outra. O diário de Carolina e as cartas de Ega conspiram por uma imagem digna aos trabalhadores explorados e dão cor às relações de poder com os excluídos, pela sagacidade na captura do jogo de exclusão e pelas formas de encontrar nele pontos de fuga para a

⁵⁰ Fazemos referência à “Chegada do trem na estação” (1885), aqui metamorfoseado no metrô que engole as pessoas, levando-as para dentro da terra, e à “Saída dos operários da fábrica” (1895), ambos filmes dos irmãos Lumière. Nas palavras de Ega, o andamento reverso das cenas é o que causa o espanto. Na imagem proposta pela escritora antilhana, vemos a fábrica engolir as pessoas de seu país que foram tentar a vida na França, como se a imagem real fosse tocada de trás para a frente.

existência à margem. Os acontecimentos se formam entre a fabulação e a confabulação, procedimentos de envolvimento crítico com os sentidos do território, que tomamos, aqui, como mecanismos de aproximação curatorial entre as obras que compõem cada percurso pedagógico a ser criado. Procuramos o que amplia nosso olhar com outras experiências, mais do que a forma como o exemplificamos.

Embora as autoras, ao que tudo indica, nunca tenham lido a si próprias, elas sempre estiveram escrevendo uma com a outra.⁵¹ Nas propostas de Antônio Bispo, podemos perceber a noção de confluência, no sentido de que diferentes fluxos, referências e experiências possam se encontrar e se misturar para criar territórios de existência na linguagem. O pensador brasileiro usa o termo para contrapor a ideia de influência comum na tradição europeia da arte e do conhecimento, eternizada no sentido da transmissão do estilo ou da técnica entre mestres e discípulos.

Na proposta de Bispo, percebemos outra forma de compartilhamento, uma espécie de mistura que agrega ondas dissonantes para pensar e agir no mundo. Trata-se da insistência na possibilidade de encontros como uma forma de resistência e reinvenção das relações diante de um mundo marcado por divisões e exclusões. A palavra, ou a imagem (como a pensamos), antes de ser apenas representativa, aparece aqui como o processo de captura “do fora”, para além do estilo: um “território (novo) existencial e físico”.⁵²

Faz um mês que parei de falar com você, Carolina, porque meu primogênito riu, ele me disse, com sua lógica infantil, que era ridículo escrever para uma pessoa que jamais vai me ler. Sei disso, repetia para mim mesma, bem baixinho, mas naquele momento ele me disse em alto e bom som, tanto que seus irmãos repetiram em coro: “Pois é! Porque você conta coisas para a Carolina? Ela não fala francês”. Nós não falamos o mesmo idioma, é verdade, mas o nosso coração é o mesmo, e faz bem se encontrar em algum lugar, naquele lugar onde nossas almas se cruzam (Ega, 1962, p. 21).

A força que permeia essas narrativas é a da reciprocidade, e não de uma fetichização do Outro ou de uma mistificação da alteridade. Como Peter Pal Pelbart (2008, p. 25) comenta, “a alteridade não

⁵¹ Na década de 1960, Françoise Ega ficou sabendo que, no Brasil, uma moradora de favela havia escrito o romance “O quarto de despejo” (1960), em virtude de uma reportagem de uma revista semanal francesa (*Paris Match*) que estava jogada no banco do metrô. A partir daí, Carolina se tornou sua principal interlocutora no livro “Cartas a uma negra” (1962).

⁵² Essa expressão é retirada do artigo “Por um território (novo) existencial e físico”, de Beatriz Nascimento. A autora fala de um princípio dinâmico do *axé*, da residência de todo o conhecimento, da estrutura com força vital e da resistência na linguagem. Nas suas palavras, “de onde tudo parte e re-torna”. Nascimento (2022, p. 90) nos provoca a pensar uma opressão histórica da língua oficial sobre as outras formas de falar: “delegamos ao outro o poder de dizer de nossas interessantes passagens. Estamos sempre lamentando o estar submetido ao outro. Será que sempre? Será que não tem uma história de vírus, de pássaros, de morcegos, de insetos e nós só estamos ritualizando sem perceber sua força (nossa força)? Será que estas histórias não precisam apenas ser ativadas?”.

se relaciona com o lado de lá da fronteira, mas com as linhas que compõem a virtualidade e os devires que delas decorrem”. Segundo o autor, o desafio contemporâneo não é entre o eu e o outro, mas entre o fora (a vida) e sua força de extração. Nesse campo, as alianças podem ser pensadas por meio das dissonâncias ativadas pelas comunalidades ou pela correlação entre variadas formas de resistência a um sistema dominador, em um cinema e uma literatura feitos às margens de um sistema de consumo mais evidente. Elas aglutinam proposições, estratégias e vontades de ação ao colaborar na articulação das diferenças.

Em *West Indies* (1979), filme do diretor mauritano Med Hondo, percebemos a tragédia do tráfico dos antilhanos, do qual a própria Françoise Ega fez parte, nos porões dos navios que levaram as populações negras da Martinica aos pardieiros franceses. O diretor faz uma encenação do processo com uma montagem fílmica de caráter teatral que resulta em uma artificialidade propositiva, em um nível máximo de artificialidade: um filme musical. Parece um excesso sobrepôr canções líricas à tamanha brutalidade, mas, aos poucos, elas se tornam um invólucro melódico indispensável para conceber o teatro perverso do processo colonizador.

Porém, no filme, o silêncio também ocorre, e há aqueles que resistem a entrar no tom e dançar conforme a música. O acontecimento vai ocorrer pela via do desencaixe temporal causado pelo porão do navio, entre o artificial e o mundo que pulsa para desestabilizá-lo. *West Indies* é filmado a bordo de um navio encalhado cenicamente no pátio da fábrica de carros da Citroën, espaço simbólico de uma luta contra a exploração dos trabalhadores na França (dado o histórico de abusos registrados em batalhas judiciais da empresa contra seus funcionários). Transformar o navio negreiro em palco do trabalho contemporâneo parece ser o acontecimento que o filme traz à tona de um oceano já seco. É sua forma de confluir com o presente, transformando o sentido da história.

Ali estão Françoises, Solanges e Cecilles, personagens do livro “*Cartas...*”, e pessoas caçadas pelo empreendimento colonial francês. É dessa situação que partimos, de povos e pessoas que tiveram seus cantos tomados pelo coro de uma colonização teatralizada e orquestrada pela razão. A confluência das reciprocidades dissonantes é um direcionamento na montagem de aproximações estéticas e éticas nas curadorias criadas para os percursos pedagógicos. O papel da imagem, podemos pensar com Hondo, seria o de desestabilizar os campos harmônicos das vozes dominantes para causar essas ondas de dissonância, favorecendo a emergência de novas danças, como aquelas que começam a surgir dos porões no seu filme, quando o navio avança no mar da história. Vejamos como isso se dá na prática de construção dos percursos pedagógicos.

Cena 03: Flashback

Ao pisar pela primeira vez na *South Shore Fine Arts Academy*, no final de 2019, uma cena impressionante se desenrolou diante de mim ao caminhar pelo hall de entrada. Lembrei-me da frase-título de um texto da cineasta Zora Neale Hurston: “Lembro-me do exato dia em que ganhei cor” (1928). Esse pensamento surgiu no instante em que um alarme curto e estridente desencadeou uma avalanche de corpos no corredor, que estava vazio até aquele momento. As portas das salas se abriram e uma algazarra volumosa invadiu o ambiente com uma eletricidade que contagiava tudo ao redor. Essa cena poderia ser considerada um clichê cinematográfico norte-americano, dos filmes de *high school* que assisti na televisão no Brasil, não fosse por um detalhe de cor: todas as crianças aqui são negras. As professoras, os funcionários e todo o corpo administrativo da escola também são negros. Como um “*flashback* corporal”, me transporto através dos corredores hollywoodianos até aquele corredor real no bairro ao sul de Chicago. Mesmo movimento, outros corpos, certamente produzindo outro tempo.

Os bairros do sul de Chicago são territórios afro-americanos estabelecidos durante a Grande Migração americana ao longo do século XX, atraídos pela promessa de trabalho e liberdade no norte industrial. É lá que se encontra a escola. Ao final do corredor, após a passagem do turbilhão de estudantes, as professoras Whitney Jean e Maya O’Neal, de literatura e artes, que integram a experiência de formação integrada com artes na escola, proposta pela *Chicago Arts Partnerships for Education* (CAPE), me esperavam. Miss Jean, com quem eu trabalharia mais assiduamente, estava lidando com uma última criança que ficou na classe, agarrada à sua perna, tentando alcançar a altura do celular que a professora segurava.

Elas dividiam, aos risos, os vídeos de dança produzidos pelos colegas da sala, numa série infinita de microvídeos na plataforma TikTok. Cumprimentei ambas e me juntei à atividade, vislumbrando, por um momento, alguns desses vídeos, que exploravam hits musicais instantâneos em curtas durações, repetidos em séries variantes com estilos próprios. O TikTok era uma novidade para mim, mas a forma de visualizar os filmes na vertical já despertava minha curiosidade em pensar sobre o próprio cinema e suas telas horizontais. No aplicativo, o corte é feito por *scroll* (deslizar do dedo na vertical), e a transmídia é acionada por *swipe* (deslizar o dedo na horizontal), conectando-se aos realizadores de cada vídeo. O fluxo da montagem é algorítmico, submetido a uma inteligência artificial que adapta o gosto do espectador às cenas disponíveis. Muitas inquietações

mediáticas e desafios para práticas cinematográficas chamaram minha atenção nesse microdispositivo de produção e distribuição audiovisual.

Interrompendo, brevemente, a sessão com a garota, Miss Jean aproveitou aquele início de encontro descontraído para comentar que sua família veio do Haiti e que uma irmã estava aprendendo samba e estudando sobre o Brasil. A criança pediu o celular de volta, e ela logo me questionou sobre os filmes que pretendia usar na formação, com a seguinte provocação: “Eles são rápidos assim como estes?”, apontando para a voracidade da criança com dedos na tela. Embora sem uma resposta clara, mas gostando do estímulo que as danças trouxeram para a conversa, perguntei a ela se conhecia um filme de Maya Deren que havia sido feito no Haiti sobre as danças dos cavalos nos terreiros de Umbanda. Ela não só conhecia como se lembrava de ter visto “Cavaleiros Divinos – Os Deuses Vivos do Haiti” na escola e compartilhado um pouco de sua terra natal com os colegas.

O assunto se enveredou por aí, lembrando das danças de Rita Cristiani, dançarina de Trinidad Tobago, em outro filme de Deren, “Ritual em Tempo Transfigurado” (1946). As duas dançam juntas nesse trabalho, uma, por trás da câmera, outra, no baile de elite, com seu dançar de passagem, desencaixando os protocolos e causando estranhezas, acompanhadas pela fotógrafa Hella Heyman, que, provavelmente, também dançava enquanto filmava com Deren, foi a conclusão a que chegamos juntos. O tempo é transfigurado pela incompreensão dos homens ao vê-las no salão, esbarrando com aquela deriva da dança nos corpos femininos.

Seria instigante pensar em um percurso para dançar com o cinema, não é? O assunto finalmente chamou a atenção da criança. Dançar com as coisas do mundo. A ideia animou mais a pequena espectadora, agora, nos acompanhando atentamente, querendo saber como os cavalos dançam na Umbanda, no Haiti. Ao final, com a chegada da mãe, a criança levantou e esboçou uma dancinha de TikTok que queria dizer “adeus, mas ainda estou aqui”, o que aumentou nosso interesse nas propostas em torno desse gesto contagiante entre a dança e o sentido da imagem. Como descobrir o território a partir de uma dança? Como capturar o ritmo do bairro? Quais histórias contam as danças? De onde elas vêm? Como sair da dança individualizada para uma dança que se faz com o espaço e com os fluxos do território? Encontrar um objeto que dança, dançar com ele, capturar as sonoridades das coisas e as arritmias no espaço, dançar com elas, extrair sons de cenas do cotidiano, descobrir danças perdidas... Muitas ideias começaram a tomar forma a partir do gesto cinematográfico que nos aproximava de precursoras do cinema mudo e poderia ter força para reescrever toda uma história a partir de um gesto tão próximo às crianças.

Essa primeira conversa acabou nos rendendo uma pesquisa inicial de filmes e um bom início de relacionamento criativo que nos seria muito útil no futuro distópico que se aproximava de nós como uma tempestade ao final daquele ano. Nenhuma dessas propostas iniciais seriam realizadas, porque, três meses depois, uma semana antes do início das aulas, em março de 2020, a escola foi fechada devido à pandemia de Covid-19. Essa crise se impôs de forma especialmente violenta nos bairros do sul de Chicago, nos afastando do contato físico e forçando-nos a encontrar novos caminhos para realizar nossos encontros futuros. A preocupação imediata passou a ser a assistência e a criação de meios para reconstruir uma rede de ação, dada a incerteza sobre quanto tempo essa situação duraria.

Contudo, passado o pior daqueles anos e, agora, retomando a ação na escrita deste capítulo, seria impossível não retomar esse encontro e o exercício não realizado, a título de localizar como os processos criativos vingam também no que não é concretizado, deixando margem para pensar outras veredas de ações com o cinema. O intuito da pesquisa, apesar de não ter sido implementado conforme o planejado, deixou pistas que ressoavam, mostrando que, mesmo nas interrupções e nos desvios, as cartografias exploradas continuam a evoluir por outros ensejos.⁵³ Deixamos, aqui, o esboço inicial de uma curadoria articulada a um exercício, pois é assim que nascem os percursos.



Quatro mulheres

Filme de Julie Dash com Linda Martina Young e música de Nina Simone (1975, EUA)



Alma no olho

Filme de Zózimo Bulbul (1973, Brasil)

⁵³ A pesquisa foi reapropriada quase dois anos depois em uma formação de docentes latino-americanos, no contexto da Rede Kino, rede de cinema, audiovisual e educação na América Latina. Pela conexão com a curadoria de cinemas indígenas realizada por Adriana Fresquet e Clarisse Alvarenga, na Mostra de Cinema de Ouro Preto de 2022, em Minas Gerais, o percurso pedagógico [“Caminhar e dançar com cinemas: a par e passo e alguns troços com a imagem”](#) foi criado e está disponível no link e no Anexo II.

**Dilema**

Filme de Poli Marichal (1990, Porto Rico)

**Havana solo**

Filme de Juan Carlos Alon (2000, Cuba)

**Illegal**

Filme de Daniel Obasi (2017, Nigéria)

**Pawqartampu**

Filme de Felipe Esparza (2014, Peru)

O mundo é meu par: Como podemos usar a câmera para produzir uma dança com o mundo ao nosso redor? O exercício é criar – com imagens e sons – uma dança na qual o mundo seja seu par. Procure descobrir as formas possíveis de se conectar os elementos para criar um movimento, para encontrar um ritmo. Discuta o sentido criado por cada forma de dançar nos filmes disponibilizados e debata as proposições dos autores na sua criação. O que as danças nos revelam sobre o mundo em que estão? Os passos de dança são feitos com a história, com os sonhos, com a natureza. Cada movimento guarda uma singularidade na problematização do sentido das coisas. Procure discutir com os estudantes as motivações dos realizadores para criar seus filmes.

Cena 04: eclipse

Quase um ano depois desse encontro no corredor, em plena pandemia, no ano de 2021, mesmo frente à truculência dos governos dos EUA e do Brasil na condução do caos humanitário que atravessávamos, estávamos juntos de novo na frente da tela do computador, em uma sala de aula digital, para seguir com o trabalho junto às crianças da *South Shore Fine Arts Academy*. Após

pararmos as aulas por muito tempo devido à turbulência no mundo e na cidade, voltamos àquela proposta de Whitney, entre a ciência e a arte: como compartilhar as nossas culturas com o futuro?

Vamos pensar nessas perguntas ou em temas geradores. Aprendemos com Paulo Freire a importância de que elas não sejam retóricas (daquelas que já sabemos a resposta), nem panfletárias (daquelas que ensinam aos outros sobre as nossas convicções), para que as atividades tenham abertura para a contribuição legítima dos participantes, podendo apontar caminhos imprevisíveis, gerando o aprendizado coletivo. Elas nos levam à elaboração de possíveis investigações a serem trilhadas no percurso. Minha sugestão inicial para discutir a captura da cultura com as crianças foi a partir de uma primeira forma imagética: a pintura. Trouxe algo que me impactava da pintora nigeriana Njideka Akunyili. Seu trabalho consiste na sobreposição de texturas, materiais e corpos na composição dos territórios das ruas da cidade e dos interiores das casas. Eu acreditava ser possível trabalhar com os estudantes na coleta de elementos para uma colagem que pudessem ser encontrados por cada um em suas casas e pelas ruas do bairro, criando uma imagem formada por muitas outras.

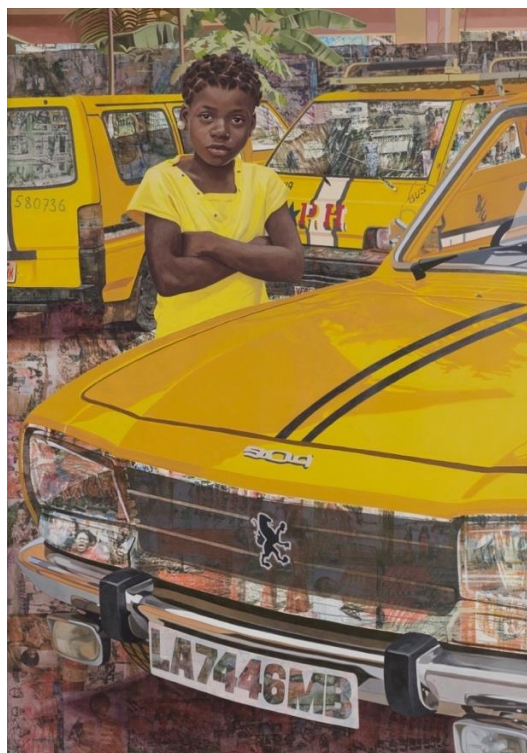


Figura 01: Quadro de Njideka Akunyili.

Ao final da exposição dessa ideia, Whitney coloca a questão que ressoa continuamente: ao trabalhar com a criação de imagens, estando nós nos países que habitamos ou mesmo dos quais viemos, aqui nas Américas, você não acha que a primeira imagem deveria sempre ser uma imagem da

escravidão? A provocação de Whitney desestabiliza o conjunto de imagens que eu havia apresentado. O que antes era um estudo das matérias para se conectar com as camadas do tempo, agora, tornar-se-ia uma procura das raízes históricas que formam essas matérias. Esse debate nos ocupou por alguns encontros, e o quadro inicial de Akunyili foi substituído pela pintura de Edwin Harleston, que retrata a casa grande na *plantation* de Boone Hall, na Carolina do Sul. Tatear, refazer a primeira imagem e formar com ela um corpo-linguagem: o que está por trás do que vemos?



Figura 02: Quadro de Edwin Harleston.

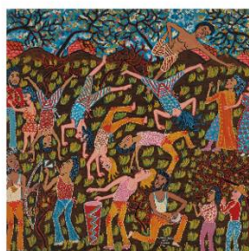
A questão central passa da perspectiva para a formação do ponto de vista. Estaria aí uma chave para a inversão causada pelos modos do afrofuturismo, um futuro composto de ancestralidades? Descobrir passa a ser desvelar, produzir meios para se enxergar o invisível. Ao contrário de aplicar uma técnica para subverter uma convenção do olhar, o primeiro exercício, agora, mira a construção de uma perspectiva fotográfica que revela traços do que se entende ser formador da cultura do bairro e que talvez não poderia ser identificada por alguém que olha de fora. Onde está a cultura do bairro? A discussão na sala de aula nos faz pensar no que fica de fora na definição da cultura e o que convoca diferentes definições.

Vimos juntos algumas séries de fotografias e pinturas para imaginar como um corpo implicado na cultura cria sentido a um elemento do cotidiano. Após experimentar olhares de artistas na experiência da captura de um aspecto singular da própria cultura, dando uma forma para elas, os estudantes saíram com seus celulares nas ruas vazias do bairro em uma missão que só suas

vivências podem completar: extrair o sentido da cultura do bairro pela vivência que tinham das ruas.



**Njideka Akunyili Crosby -
Niger**



Maria Auxiliadora - Brazil



**Lynnete Yadom Boakye
Gana**



Alexandre Maxwell Brazil



Rodrigo Zeferino - Brazil



Taino Aina - Niger



Adger Cowans - USA



Etinosa Yvonne - Niger

Figura 03 e 04: Galerias de pinturas e fotografias selecionadas para a formação.

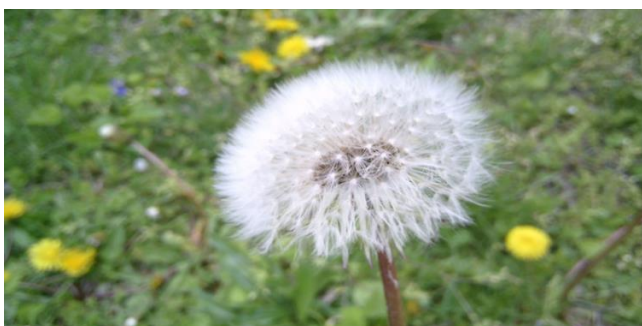
Passamos à criação dos estudantes, acompanhando o trabalho do aluno Chimezie, que fala pouco nas aulas. Ele realiza o exercício tirando apenas uma foto: um retrato de um conjunto de flores em um jardim. Apareceram no conjunto dos trabalhos dos colegas: grafites nas paredes do bairro, marcas de ações comunitárias nos passeios, o vazio deixado pela crise sanitária e uma performance de máscaras contra a Covid-19. Tudo indica uma acepção própria da dimensão cultural no olhar de cada um e propicia debates acerca dos apagamentos ou daquilo que a imagem mais ordinária não captura. Com sua foto das flores em uma perspectiva quase liliputiana, Chimezie se coloca no mesmo plano de altura ou menor do que pequenos seres vegetais.



Figura 05: Fotografia de Chimezie – O que é a cultura do meu bairro?

“Qual perspectiva da cultura é esta?”, perguntamos. Segundo ele, a cultura não “está na planta, mas justamente na forma de se relacionar com ela”. Fomos provocados a pensar nas relações entre a natureza e a cultura, e a tentar incorporar meios para criar trânsito entre esses conceitos. Pode parecer estranho dito assim, mas, ao ouvir sobre o tempo de cada planta na perspectiva de uma criança tão cuidadosa e observadora da natureza quanto Chimezie, tudo ganha uma dimensão mais profunda. O estranho passa a ser não enxergar a importância das plantas em uma questão cultural. Livramo-nos do senso comum sobre a separação usual entre natureza e cultura que é dada em muitas acepções antropológicas para perceber uma cultura mais próxima do cultivo mútuo entre as espécies. Montamos uma primeira exposição online com um espectro geral das ideias sobre a imagem da cultura que podemos guardar e que vão, aos poucos, criando possibilidades investigativas para nosso trabalho. Somos levados à pergunta acerca de imagens criadas pelos que vieram antes de nós: o que elas dizem?





Figuras 06, 07, 08 e 09: Galeria de fotos produzidas no exercício.

Cena 05: voz em *off*

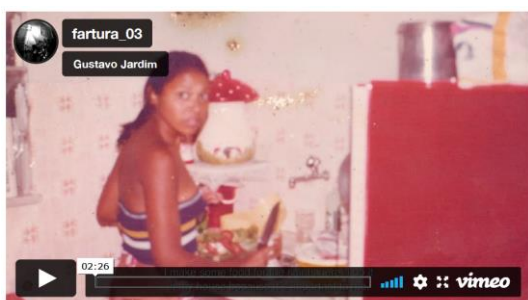
O debate sobre as imagens nos leva a criar um exercício intitulado “*voice over culture*” (voz sobre cultura).⁵⁴ Convocamos para compor o percurso um projeto local chamado “Filmes caseiros do sul de Chicago” (*South Side Home Movie Project*).⁵⁵ Os estudantes da turma são convidados a conhecer

⁵⁴ Trocadilho, em inglês, que faz referência à técnica explorada do *voice over* ou voz em *off*.

⁵⁵ O projeto recolhe e restaura as imagens caseiras feitas por moradores do sul de Chicago ao longo do século XX. A iniciativa consolida uma nova fonte histórica e reaviva as formas de ver juntos as imagens em encontros em torno dos arquivos. A partir desse encontro com o projeto em Chicago, foi iniciada uma longa e frutífera parceria na criação de percursos pedagógicos que levassem essas valiosas imagens (antes esquecidas) e histórias não contadas, contidas nesses

os arquivos audiovisuais da história de seus bairros organizados no fenomenal acervo do projeto. Fazemos o vínculo de nossa pergunta a uma perspectiva dos moradores que viveram no bairro ao longo do século e gravaram a história das pessoas em imagens caseiras produzidas por câmeras familiares. Ao imaginar formas de preservar nossa cultura, revisitamos as impressões captadas pelos antepassados e pensamos em como elas eram recebidas por nós e como poderiam ser transformadas sob a perspectiva do presente.

Começamos a montar uma curadoria de filmes que revisitavam imagens do passado, dando-lhe um novo sentido. Para aprofundar no exercício, assistimos juntos a trechos do filme *Fartura* (2020), da cineasta Yasmin Thainá, que utiliza os arquivos de festas da sua família e amigos em busca de algo escondido (ao mesmo tempo, muito aparente para ela) naquelas imagens. A cineasta ressignifica a visão estereotipada sobre a quantidade de comida em festas de pobres no Brasil, refazendo, entre o íntimo e o sagrado, o tempero e o cuidado, um pequeno tratado sobre mesa farta posta para a celebração da vida e dos encontros.



A partir das experiências fílmicas divididas, mergulhamos no acervo das imagens caseiras produzidas nos bairros ao redor da escola. Cada participante escolhe um excerto das imagens dos seus vizinhos antepassados que lhes interessa para criar uma visão vinda do futuro (nosso presente, futuro das imagens) sobre a cultura forjada no território. Inicia-se uma conversa sobre uma história que não está nos livros da escola, mas também não está só nos filmes e, sim, no seu encontro com as crianças. Aqui, o princípio é reconstruir os currículos para aproximá-los das vidas que ficaram de fora de suas estruturas. Os estudantes começam a criar suas narrações para transformar aqueles arquivos segundo suas impressões.

filmes, para as escolas. A colaboração perdurou e gerou abordagens para as escolas do sul da cidade. Os programas podem ser acessados no site: <https://sshmp.uchicago.edu/research-education>.

Observamos, mais uma vez, o trabalho de Chimezie. Ele escolhe uma imagem de uma família de férias em uma viagem para um parque de diversões. Uma imagem histórica, na qual se lança a tímida voz da criança para reconduzir nossa atenção naquilo que é visível. A história vista por Chimezie age sob uma perspectiva diagramática, alterando o sentido do registro, ao atuar na sua superfície, na reorganização daquilo que se vê. No filme “*Whoosh, Whoosh*” (Piuí, piuí, 2019), Chimezie propõe uma nova partida (partilha e cisão) para o trem na estação.

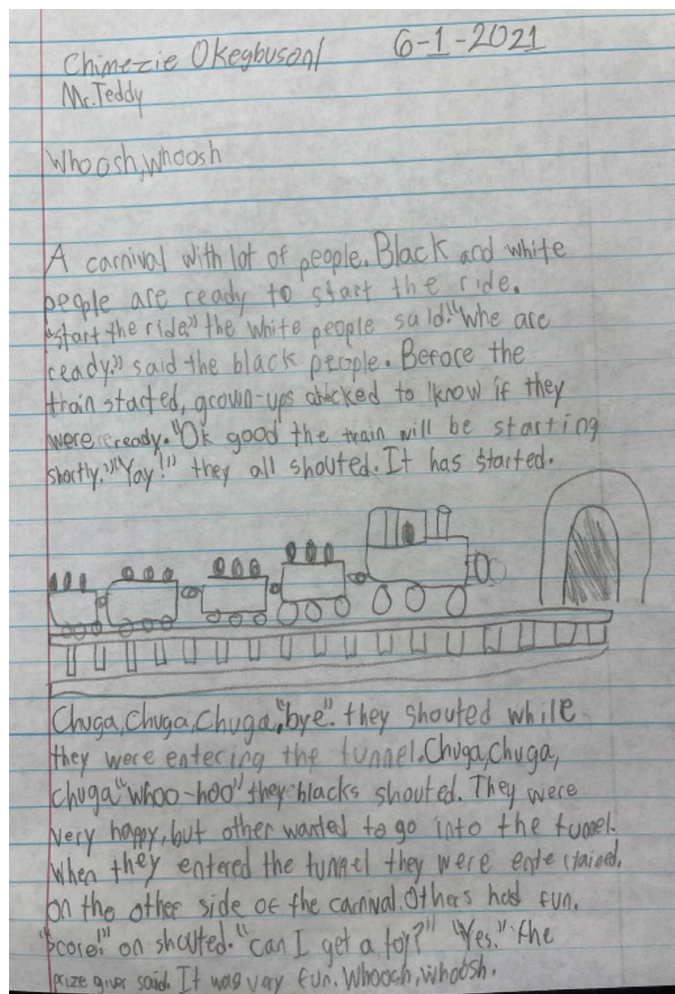


Figura 10: Notas do aluno para a criação da voz em *off*.

Voice over culture: escolha um dos arquivos encontrados no acervo de filmes caseiros do século XX e XXI em seu bairro e crie uma história com suas impressões sobre o que te chama atenção na cena.



Whoosh, whoosh

Filme de Chimezie (2020, EUA)

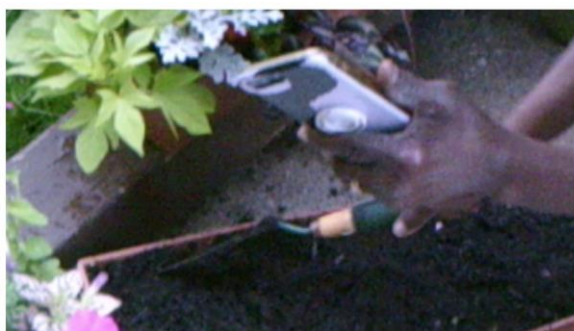
Cena 06: autoimagem

Chegamos, enfim, a um último exercício criado nas sessões com as crianças do sul de Chicago. A atividade agora vai direto ao ponto de interesse futurista e propõe uma reflexão sobre como falar de nossa própria cultura para alienígenas. O exercício traz como referência o gesto do artista negro Steve MacQueen, no seu filme-instalação, produzido em 2004, que trata das fotos incluídas pela NASA no Disco de Ouro (*The Golden Record*), que foi um objeto enviado ao espaço para comunicar a quem quer que seja na imensidão cósmica como se passava a vida na Terra.

O disco contém 116 fotos (curadas pelo conhecido astrônomo estadunidense Carl Sagan) que tentam, à sua maneira, expressar o que é a humanidade e o tipo de ciência que praticamos no planeta Terra. Na obra de MacQueen, nomeada “*Once Upon a Time*” (Era uma vez, 2004), a indagação colocada é a seguinte: até que ponto aquelas fotografias me representam? Que humanidade seria aquela representada nas fotos? E não menos importante, o que é humanidade? O debate aborda aqueles que faltam nas imagens do mundo, de um povo que falta. O exercício criativo com as crianças é proposto da seguinte forma:

Era a minha vez (*Once upon my time*): vamos gravar um novo Disco de Ouro para ser enviado ao espaço, a fim de comunicar sobre a humanidade que percebemos. Qual imagem você incluiria? Cada estudante deve produzir um pequeno filme com um plano sequência de até três minutos para compor um novo Disco de Ouro, no qual gravaríamos todas as imagens produzidas e seria endereçado à NASA para embarcar na próxima sonda espacial.⁵⁶

⁵⁶ Esse percurso vai dar origem a diversos trabalhos que se somam à produção de um material específico do *South Side Home Movies Project* para as escolas públicas de Chicago, especialmente do sul da cidade. O *Curriculum toolkit*



Once upon my time

Filme de Chimezie (2021, EUA)

Cena 07: montagem paralela

Vamos fazer tudo de novo, a partir de outro território, no lado sul das Américas, em Belo Horizonte. Estamos na fase dos sistemas híbridos de formação, ora online ora presencial. Ligamos a sala de aula no *Zoom*, o computador nos liga uns aos outros mais uma vez. Ouvimos barulhos difusos, alguns “bons dias” vindos de diferentes lugares da cidade. Cadeiras se movem, sons de teclados, nenhum rosto aparente. Vamos começar o semestre no escuro. Já estamos no segundo semestre de 2021. Vivemos os dias de abertura das escolas em virtude do desaceleramento dos contágios e mortes ocasionados pela Covid-19. Está reunida naquele mosaico de nomes na tela uma turma do 2º ano do Ensino Médio de uma escola privada, com aproximadamente 20 estudantes que optaram pela eletiva de cinema, uma nova categoria optativa para estudantes que começou a ser testada no Brasil, apesar da crise que vivemos no sistema de ensino.⁵⁷ A conversa se dá às escuras, como se estivéssemos em uma sala de cinema, todos olhando juntos para a tela e tentando resguardar alguma potência de uma “situação de cinema”.⁵⁸

desenvolvido com diversos parceiros do SSHMP pode ser conferido na íntegra em: <https://drive.google.com/file/d/1LaKFRKWotl3OtuJWtpQ3xn3rkotYidzG/view?usp=sharing>.

⁵⁷ Mesmo com todas as críticas de diversos setores no campo da educação, o novo Ensino Médio entrou em vigor no Brasil desde a sua aprovação como lei (2017), em ritmos bem distintos para cada escola e cada faixa de renda na escolarização, mudando a estrutura do currículo, abrindo espaço para a entrada de novas disciplinas e eliminando parte da carga horária de filosofia e sociologia, o que gerou a maior parte das críticas. As matérias eletivas e os itinerários formativos vêm para tentar conectar outros universos de fazeres e profissões, tomando como ênfase o empreendedorismo e a realização de projetos. Ciente da crítica e de sua pertinência, propusemos a disciplina de “Cinema para além das telas” na escola como um projeto piloto com intenção de recuperar dimensões da filosofia e da sociologia aliadas ao universo cinematográfico, dado que nossa pesquisa parte dessa noção transdisciplinar junto à educação. Ainda assim, é necessário deixar o registro do abismo que se criou entre as possibilidades de eletivas nas escolas privadas e a escassez de recursos humanos e materiais para a implementação das mudanças na escola pública.

⁵⁸ No texto “Ver Juntos ou compartilhar a tela”, Eduardo de Jesus retoma a expressão de Barthes para pensar o compartilhamento de imagens online em processos formativos que capta exatamente o momento que vivemos nessas turmas em Chicago e Belo Horizonte, enfrentando o desdobramento tecnológico do ensino à distância intensificado

As disciplinas lecionadas, muitas delas centradas no cinema e no audiovisual, se estruturam tomando a sala de aula como esse espaço híbrido no qual ao ver juntos assumimos a centralidade da imagem em movimento como vetor na formação. Nesse contexto as produções audiovisuais são compreendidas como formas de linguagem que modelam e são modeladas pelo mundo, que nos atravessam alterando nossas formas de percepção e pensamento. Filmes, obras e registros audiovisuais como forma de conhecimento, como perspectiva ligada às dimensões simbólicas da experiência real em suas formas de representação. Pensamos sobre o mundo e também o compreendemos pelas imagens que circulam assim como pela força que podem assumir ao revelar ou ocultar o visível (Jesus, 2021, p. 210).

Como estamos em *lockdown*, a pergunta sobre um possível filme a ser criado por nós se volta para o que estamos vivendo dentro de nossas casas. Isso abre caminho para uma primeira investigação. As referências fílmicas trazidas vão se aliar a essa reflexão por suas ressignificações, a partir da experiência da própria casa. A dimensão espacial ganha preponderância no propósito de fazer o estudante conectar a criação aos contornos das problemáticas que vive e enxerga no mundo em que vive. Trata-se do estabelecimento de um programa de imanências, no sentido que John Rajchman argumenta, a partir da filosofia de Deleuze, como forma de “extrair dos filmes os signos e imagens não linguísticos singulares inventados para se expressar o tempo ou o movimento em nossas próprias situações, ambientes ou mundos” (Rajchman, 2013, p. 186). Cria-se, assim, uma cartografia em torno de uma zona estética experimental de questionamento que convida os estudantes à invenção de novas disposições da linguagem para falar do que sentem.

Para casa: como capturar o tempo de sua casa através da montagem de imagens, sons, corpos e exercícios com a câmera. Pode ser uma questão subjetiva ou uma questão mais ampla referente à forma como você vê o mundo refletido no tempo da casa. Assista aos filmes e discuta cada caso com os colegas, quais as estratégias de abordagem e quais sentidos elas produzem. Qual é a questão enfrentada por cada realizador em sua forma de habitar o tempo?

pela pandemia e tentando manter de pé um vestígio de toda a força do *ver juntos* para não perder essa dimensão do encontro em torno da experimentação coletiva dos filmes.



Estado do sol brilhante

Trecho de Christopher Harris (2007, EUA, Flórida)



Casa Vazia

Trecho de Gina Kim (2002, Coreia / EUA)



Impromptu

Trecho de Rose Lowder (1989, Peru)



Economia do quintal

Trecho de Martha Rosler (1974, EUA)



Diários de David Perlov

Trecho de David Perlov (1973 - 1983, República Tcheca - EUA)



Enquanto caminhava ocasionalmente tropeça em belezas

Trecho de Jonas Mekas (2000, EUA)

Nessas propostas, a criação de um roteiro dá lugar à produção da percepção de uma problemática. Levamos em conta a forma como questionamos nosso próprio território, criado por nossas relações com ele. O desafio é pensar como propomos questões ou mesmo a revisão do estado das coisas a partir dos mecanismos de criação do cinema. Os filmes o fazem com sobreposições, deslocamentos, performances, quebra de estruturas narrativas, dilatações, condensações, rompantes temporais etc. Como a casa pode se diferenciar de si mesma, mediada pelos nossos corpos e nossa relação com o mundo, causando estranhamentos na sua reorganização na linguagem? Como seria possível enxergar outras relações do cotidiano com a imagem visível ao

primeiro olhar? Essas foram algumas das questões formuladas nos primeiros encontros e na convivência com os filmes. Aos poucos, surgem relatos incisivos das relações entre cada jovem e o tempo de seus lares.⁵⁹

O trabalho com as nuances da vida no cinema abre caminhos para a expressão de uma forma de olhar que está sendo criada diante do que o mundo apresenta, especialmente para os jovens nas escolas, que tem muito o que dizer sobre ele. A aluna Yasmim propõe uma investigação sobre o que chama de “vista cansada”. É uma condição pela qual ela sente que os adultos vão, aos poucos, perdendo a capacidade de ver a novidade. A casa como espaço repetitivo seria uma medida do atordoamento da visão nesse sentido, forçando a mesmice. O filme confrontaria esse cansaço à incapacidade de ser contente sem a ajuda de remédios. As questões parecem demasiadamente pesadas para uma jovem de 16 anos, mas parecem demasiadamente importantes para serem compartilhadas, uma vez que estão presentes. Nesse, como em outros casos, a partir da investigação de formas de exprimir, capazes de gerar uma reciprocidade com cada corpo-território, o aprendizado se dá em um diálogo dissonante com outras experiências da realidade, nos filmes e na sala de aula.

Cena 08: mostrar/esconder

No mesmo exercício, a estudante Ana Clara coloca em evidência uma proposição temporal desconhecida pela maioria de nós. Segundo ela, o tempo em sua casa é dividido de forma diferente entre ela e seu irmão, por serem gêmeos e de gêneros diferentes. Ana traz uma imagem de arquivo videográfico na qual vemos os dois juntos em uma postura muito distinta na sala de estar de sua casa, enquanto toca uma música alta. Naquele momento, não fica muito claro para nós a percepção que ela tem. São duas crianças, uma bate a cabeça nas almofadas, a outra observa. Ana nos faz pressentir que o corpo da criança parada, ela mesma, queria dançar. Para isso, ela monta um filme no qual a cena aparece como desfecho. O nome do trabalho é “Womanhood”. Em seu caderno de notas, lemos um pouco das ideias que explicitam sua proposição. A escrita do processo passa a ser uma forma de troca valiosa entre os projetos criados por cada aluno, na medida em que substituem os roteiros.

⁵⁹ Questões delicadas como sintomas de transtornos de atenção, distúrbios psíquicos, depressão e até violência doméstica aparecem no horizonte de debate. O atendimento psicológico para os jovens é presente no colégio. Existe uma constatação de que houve um tipo de adoecimento mental que nos afetou a todos para além da Covid-19. Essas questões aparecem em algumas proposições e são bem-vindas para o debate no coletivo.



Figura 11: Foto de Ana no exercício – captura de uma nuance problemática do cotidiano.

“Por ter crescido com um menino da mesma exata idade que eu, acredito que isto contribuiu muito para que eu comparasse as diferenças de tratamento. E, mais tarde, as comparações passaram a ficar cada vez mais discrepantes. Assim, descobri que as demandas iam muito além de somente atividades domésticas, mas abrangiam até o próprio comportamento. Até hoje, aos 17 anos, sinto que o grau de maturidade cobrado de nós dois é bem distante um do outro. Eu preciso ser proativa: cuido da minha janta, da limpeza do meu quarto, do meu estudo. Cuido da minha saúde, administro minhas medicações. Tenho orgulho de ser assim e acho que é o mais adequado para alguém da minha idade. Todavia, a vida vivida pelo meu irmão, que mora a um passo de distância de mim, é completamente diferente.

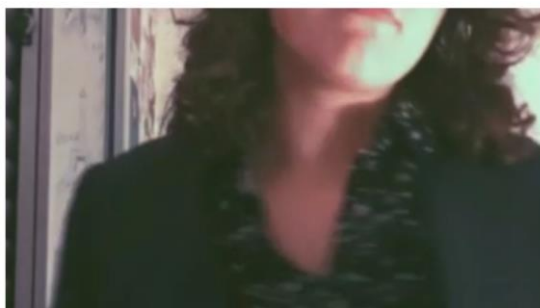
Ele não sabe passar um pano, colocar um macarrão para ferver no fogo. Além de não ter muita noção da realidade, vive no próprio mundo. Porém, para ser justa, ele também não é um ser alienado e apático. Ele também segue algumas obrigações. Entretanto, pelos olhos de meus pais, ele ainda é uma criança. A vontade dele é uma prioridade, o mundo precisa se mover para atender qualquer demanda que ele tenha. Mas, para ser mais justa ainda, eu não o culpo, pois ele foi criado assim. Por mais que meu pai se diga apoiador do feminismo e minha mãe defenda que ela tenha criado todos os filhos igualmente, não é essa a realidade.

Amo muito a minha família, muito mesmo. Porém, às vezes, eu desejava que o fato de eu ter nascido mulher e meus irmãos, homens, não fosse tão relevante assim. Até porque, sinceramente, eu percebo que a minha própria visão em

relação ao que é ser mulher e se sentir mulher estão cada vez mais complexas e embaralhadas. E eu ainda fui criada numa casa relativamente liberal, mas muitos de meus parentes ainda defendem o “rosa para meninas e o azul para meninos”. Quando você cresce escutando que meninas usam vestido, têm cabelo longo e sentam-se de pernas fechadas, é complexo compreender que está tudo bem não se encaixar totalmente nisso. Ainda mais quando você percebe que muitas dessas demandas têm a ver com uma visão muito mais masculina sobre o que é ser mulher do que o que realmente é ser uma.

Ser mulher não é pintar as unhas, se casar com um príncipe encantado, ter filhos, estar sempre impecável, se depilar, ser vaidosa, ter um instinto materno e de cuidado. Não que tenha algo de errado com isso, não tem. Todavia, ser mulher vai muito mais além. Portanto, para mim, foi muito confuso entender que eu não queria e que realmente não me encaixava nas demandas do olhar masculino sobre o feminino, enquanto a minha família se esforçava para me colocar dentro dessa caixinha.

Diante de todo esse aborrecimento, decidi que seria uma boa alternativa falar sobre o assunto por meio da arte do cinema. Assim, as três fotos que trouxe nas primeiras semanas da eletiva se interligam e convertem para este único tema: a cobrança na adolescência baseada no gênero e como ela é frágil e falha, porque a minha sexualidade e a minha percepção de quem eu sou não correspondem com ela. Assim, desenvolverei melhor o que é esse tal de “tempo de gênero”, como ele está presente no meu cotidiano e como ele interfere na minha formação enquanto pessoa”.



Womanhood

Filme de Ana Clara Sciliagno (2020, Brasil)

O filme de Ana foi exibido junto ao filme de Chimezie na Mostra de Cinema de Ouro Preto de 2022, dando abertura para a vivência dessas territorialidades críticas que se estabelecem com seu entorno e com a própria linguagem do cinema. Isto pode ser dito pelo fato de que filmes produzidos pelos estudantes aparecem, cada vez mais, como fontes de interesse e debate a serem compartilhados em outras turmas, provocando uma crítica que se estende a novas proposições com a linguagem contemporânea do audiovisual, para além de ampliarem o caminho para os

debates pedagógicos e os espectros das vivências envolvidas nas aulas.⁶⁰ Os filmes mostram as invenções dos pares para dizer o que se sente e para criar uma forma de falar, dar contornos às contradições que vivem a partir de seus corpos emaranhados à linguagem, promovendo transformações mútuas.

O aparecer do corpo sobre a cena, potencializado pelo trabalho das imagens, reafirma desencaixes quanto às formas enunciativas dominantes e às representações redutoras. É um aparecer intervalar, no sentido de que o corpo transita entre nomes, entre outras imagens e entre outras sintaxes. Nesse trânsito, o corpo redescobre seus próprios movimentos, seus gestos singulares, sua mobilidade única entre espaços sociais, políticos e institucionais. O aparecer do corpo é uma das dimensões comunicativas e interrelacionais do processo de reconfiguração no campo da percepção e do imaginário político de um indivíduo. Esse deslocamento do corpo modifica a topografia do que é tido como possível e pode ser estudado, por exemplo, a partir da maneira como insurgências, levantes e resistências evidenciam transformações menores e cotidianas dos corpos vulneráveis, alterando a partilha policial do sensível que insiste em regular e controlar os desejos, deslocamentos e aparências de corpos dissidentes, desviantes e abjetos (Marques, 2022, p. 14).

O aparecimento de novas relações é capaz de reconfigurar as formas de percepção dos corpos, o que nos faz avançar para uma questão crucial no debate sobre formas de emancipação. Podemos nos perguntar o que está prometido nas experiências cinematográficas inseridas em perspectivas pedagógicas críticas. Seguindo a pista de Marques (2022, p. 1), na análise do método da cena em Rancière, percebemos uma forma de emancipação que está ligada à construção de uma “racionalidade ficcional, capaz de produzir uma composição fabuladora na qual múltiplas temporalidades surgem de uma série de intervalos, que se desviam da explicação consensual do mundo”. Segundo a autora, o desvio e a desestabilização das relações entre os corpos envolvidos na criação da cena é que produz condições para uma possibilidade de emancipação ligada ao reposicionamento dos corpos pela mudança nas relações de poder reconstituídas na linguagem. No caso do filme de Ana Clara, a singularidade está, por um lado, ligada às suas particularidades, por outro, é o exposto, uma presença que desencaixa e reconstitui a composição do tempo a partir de uma questão de gênero, desestabilizando o senso comum.

⁶⁰ Essa ideia é trabalhada por Migliorin e Pipano no livro “Cinema de brincar” (2019). Os autores propõem uma chave de entendimento para os filmes de estudantes baseada em três aspectos centrais: conexão, fora e lugar. Ligam, dessa forma, os filmes à exploração de novos territórios e paisagens, promovendo novas formas de conexão com o mundo e criação de acessibilidade a meios simples de criação poética e lúdica (como também podemos perceber na pedagogia dos dispositivos, praticada pelos autores com membros do Laboratório Kumã, na Universidade Federal Fluminense). Corroboramos com essa orientação em uma dimensão de trânsito entre o mundo apresentado e a linguagem, tentando entender como as estratégias de criação também aparecem como objetos de interesse nas análises em sala de aula.

Cena 09: extracampo

De volta à sala de aula virtual com os estudantes, surge uma discussão sobre o paradoxo do “para casa” nos tempos de pandemia, causada pelos trabalhos realizados. Os filmes feitos na primeira sessão mostram que a expressão “para casa” se tornou absurda frente à epidemia de COVID-19, que, por sua vez, transformou as casas em espaço de aula. Foi assim que demos sequência ao percurso, invertendo, mais uma vez, o olhar e lançando um novo trabalho que, agora, seria chamado “para escola”. A pergunta “O que é o ‘para escola?’” foi definida pelo grupo como uma forma de problematizar e repensar aquilo que trazemos de nossas casas para aprender na escola, ao contrário do que levamos da escola para fazer em casa. A essa altura, a escola está em processo de retomada das atividades presenciais e, em breve, vamos nos encontrar presencialmente. A proposta que vigorou foi investigar com as imagens o que podemos levar agora da rua para a escola quando voltarmos. Como abrir os portões da escola para os caminhos que nos levam até ela, para que possamos ampliar seus conhecimentos e as possibilidades de experiências com o mundo? Dessa conversa surgiu a seguinte atividade para investigação audiovisual:

Para rua: Quais imagens você traz na bagagem quando vem para a escola? Como o caminho que você traça na vida pode ser importante para o conhecimento que construímos juntos na sala de aula?

Pela noção de reciprocidade e dissonâncias, algumas obras audiovisuais se avizinham da questão levantada e são apresentadas para problematizá-la e, mais uma vez, ampliar o repertório de possibilidades em torno desse gesto, proposto em outros territórios. Brota com os filmes compartilhados uma semente de questionamentos e críticas aos espaços e sentidos da vida, com suas estratégias para criar imagens a partir de proposições com o momento vivido, no caso uma caminhada. Os gestos criativos que derivam dos temas geradores visam atrair as atenções para o mundo ao nosso redor e nossas questões na relação com ele. Os trechos fílmicos e curtas-metragens assistidos vão nos aproximar das singularidades criadas por cineastas no embate do tempo e das questões formuladas pelo gesto de caminhar com a câmera. Eles abrem a discussão sobre as estratégias e proposições audiovisuais para dar novas configurações ao território percorrido ao alterar seus sentidos com o acontecimento que instauram com a câmera.



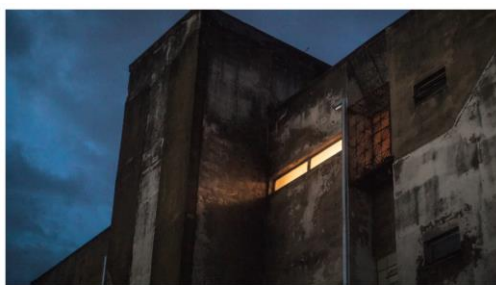
Duas aldeias, uma caminhada

Filme de Ariel Ortega (2008, território Mbya Guarani)



De Munique para Berlim a pé

Oskar Fischinger (1927, Munique, Berlim)



Brooklin

Coletivo CineLeblon (2020, Belo Horizonte)



Árvore do esquecimento vorore

Filme de Paulo Nazareth (2013, Benim)

A reação dos estudantes é diversa e alimentada pela surpresa com as possibilidades de novas formas de pensar o cinema inserido nas dinâmicas da vida. Nos conduz a vivências e situações muito particulares que são colocadas no jogo por cada participante e debatidas no coletivo em busca da maneira de capturá-las em filmes, para dar sentido às sensações que a geram. Tomamos o filme-caminhada da aluna Yasmim, chamado “Vaso ruim de quebrar” (2022), para pensar a potência da problematização a partir da elaboração fílmica dos estudantes. As imagens atravessam o corpo de Yasmim e são arquitetadas sob as métricas estilhaçadas dos versos do rapper Djonga. É interessante perceber como a rima com as imagens se dá pela quebra da batida do rap. A reciprocidade é com o que está quebrado, nesse caso, os corpos e a música expostos no filme. A remixagem com imagens do cinema negro mundial e da mídia organiza questões para os olhares que Yasmim recebe dos outros estudantes. Ela é a única aluna negra da sala. Disse ao grupo que precisava fazer esse filme sozinha, que já sabia o que queria filmar, mas que era muito difícil conversar sobre a produção na sala antes de fazê-la. O filme traz como devolutiva uma questão de vida que pensamos ser imprescindível para a composição daquele espaço, em uma proposição feita a partir do olhar do outro para si, com seu próprio corpo em movimento. O sangue que escorre em seu rosto ao final do filme não é condimento, é pura entranha. Quando o vaso-corpo de

Yasmim cai na linguagem cinematográfica, ele não resiste apenas ao tombo, mas também ao próprio tempo.



Vaso ruim de quebrar

Filme de Yasmim Freitas (2020, Brasil)

Cena 10: raccord

A professora Inês Teixeira, que se encantou ao final de 2022, estará sempre presente quando o assunto for cinema e educação no Brasil, especialmente quando essa relação for tomada como um gesto político.⁶¹ Em uma de suas últimas falas em público, que tive o prazer de assistir, ela comentou sua surpresa com o relato de um pajé da tribo Ashaninka, no Acre, durante um Congresso em 2020. Quando perguntou a ele sobre o significado da educação para o seu povo, ouviu a seguinte resposta do mestre indígena: “a educação nos serve para que não sejamos enganados”. Inês sempre orientou a percepção de uma dialética por trás das imagens no ensino-aprendizagem, a luta social e política que se dá por meio do cinema. Nesse encontro com o pajé, ela percebe a educação como um lugar de resistência ao conhecimento imposto pelo opressor, a falácia de uma imagem absoluta chamada de progresso cultivada pelas nações colonialistas, a ser revertida no próprio plano da linguagem pela contínua revisão de seus inícios, fazendo o contrapeso entre aprender e não se deixar enganar.

A perspicácia da fala ameríndia, muitas vezes, se dá em uma mudança de ângulo na percepção dos afetos nas relações, aquilo que se dá entre os corpos, conferindo-lhes novo sentido. Não é apenas

⁶¹ Inês Teixeira foi professora da FAE/UFMG e uma das fundadoras da Rede Kino, que agrega projetos e programas de cinema e educação na América Latina, junto a uma geração imprescindível de pesquisadoras e pesquisadores que introduziram de forma orgânica e com uma perspectiva crítica a ideia sobre o cinema nas escolas, por meio de pesquisas e projetos de extensão nas universidades da América Latina. Inês foi uma colaboradora primordial para esta pesquisa a partir de sua encantadora e lúcida percepção da luta constante pela integração do universo cinematográfico na escola pública como meio para uma humanização das relações.

uma crítica ao estado das coisas, mas a explicitação de uma perspectiva colonizadora que atravessa todo o conjunto de valores de nossa sociedade e, muitas vezes, passa despercebida intencionalmente ou por falta de condições de questionar. Nesse sentido, a ação educadora não se esgota apenas na formação do sujeito ou na construção de uma perspectiva de futuro, mas, de forma lateral, na altura das relações, envolvendo a reconstrução recíproca a partir das dissonâncias encontradas nas relações internas e externas de todas as lutas.

Agora, para escrever para você, Carolina, tenho um sistema: no ônibus, uso minha bolsa como suporte para o caderno e pego uma Bic. É quase uma hora de trajeto, e uso este tempo perdido como posso, escrevendo sem parar. A mulher de cinza que sempre senta na minha frente ficou intrigada. Ela me perguntou a quem eu escrevia, e emendei: “Para a Carolina!”
 “É sua filha?” “Não, é minha irmã!” (Ega, 1962, p. 158).

É uma perspectiva de cuidados, de cura e feitiço, que age contra a força majoritária da importância do sujeito na imposição dos sentidos aos corpos de forma isolada (individualizante) e ao pensamento fálico, que liga o pai, o gênio, o mestre e, por que não, o diretor de cinema. Pensando junto à indígena guarani Sandra Benites, ao invés de perguntar quem é o pai do cinema, vamos terminar perguntando quem são suas mães e avós.⁶² Retomamos o paradoxo frutífero do qual Clarisse Alvarenga e Roberta Veiga fala em seu artigo conjunto sobre feminismo em “Teko haxy – ser imperfeita” (2018), filme que se constrói a partir do encontro entre Sophia Pinheiro e Patrícia Ferreira. Elas observam o gesto de partilha em uma medida valiosa de convergência e aquinhoamento. É esse pensamento sem certezas que faz surgir novos ímpetus para múltiplas formas de educação, a partir de uma fagulha dialógica na criação cinematográfica: um *raccord* formado por um encontro real.

Sabemos que escrever sobre si ou se inscrever na imagem é sempre um lançar-se ao outro, ou num outro. Mesmo que o endereço não seja certo como na missiva – que separa remetente de destinatário –, esse outro é uma imagem mental que se quer alcançar e que funda todo o edifício da linguagem (Alvarenga; Veiga, 2021, p. 560).

Trata-se de fazer do encontro uma forma de reorganizar o edifício da linguagem. Voltamos a Zora, em seu encontro primordial com seu antepassado naquela varanda em Mobile, nos EUA. Enquanto ele cortava a lenha, eles cortavam a linha do tempo. Caminhamos com Margaret em uma pequena ilha, onde ela encontra sua mãe, Ga, de quem é melhor não sabermos tudo, pois há

⁶² Ao trazer as perspectivas das mulheres, sobretudo as de sua avó e as de sua mãe, que eram parteiras (mitã mbojahu ha), Sandra Benites estimula uma versão da história de Ore Ypy Rã (“Nosso Início”), com enfoque na trajetória de Nhandesy (“Nossa Mãe”), negligenciada pelas narrativas majoritariamente registradas por homens brancos, que se concentraram em Nhanderu (“Nosso Pai”) e nos gêmeos Kurahy (Sol) e Jasy (Lua). Enciclopédia de Antropologia da USP.

sempre algo que é melhor que nunca saibamos nos encontros. Escutamos Gunvor chamar, na floresta, por sua filha Oona, que dança e repete seu nome ecoado no resvalar das folhas. Mary foge do encontro com um compositor clássico que a persegue com suas partituras, optando por outro lado, pelas partilhas. Maya se apaixona por Talley e o faz atravessar paredes para unir seus espaços antes intransponíveis. Pensamos, com algumas dessas diretoras, uma breve apreensão do acontecimento promovido na linguagem errática dos encontros.

Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que, por direito próprio, uma realidade (Deren, 2012, p. 137).

Narcisa e Marie Louise encontram-se com Walter em busca de alguma liberdade que supra suas necessidades mais básicas. Gina não quer encontrar absolutamente ninguém, nem mesmo sair de casa; ela só quer um pouco de luz para nutrir, que substitua o alimento não encontrado no mundo. Dandara não consegue se mover, porque muitos encontros ocorrem ao mesmo tempo em sua cabeça, criando um tempo de muitas vozes. Safira transforma o tempo do encontro em infinito, abrindo espaço para outras vidas entrarem em cena, na mistura entre o presente e a imensidão do abismo afro-diaspórico. Joyce corre atrás de Hollis em um jogo de pique-pega com câmeras no parque, tentando encontrar a medida do encontro com uma câmera em punho.⁶³ Qual é a linguagem produzida pelo encontro? O que ela nos faz ver que não veríamos sozinhos? O espírito dessas proposições de experimentações com as linguagens é pensado por Maya Deren, na consideração do fazer experimental que nos acompanha.

Criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento (câmera) a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio (Deren, 2012, p. 149).

⁶³ Os dois parágrafos elencam um encontro em filme por década, ao longo último século, dos anos de 1920 aos anos de 2020. Segue, por ordem decrescente de décadas, os filmes aos quais se faz referência nessa composição de um cinema dialógico: “Nascente” (2020), de Safira Moreira; “Bup’ (2018), de Dandara de Moraes; “Gina Kim’s Video Diary” (2002), de Gina Kim; “Porque nunca me tornei uma dançarina” (1995), de Tracey Emin; “A e B em Ontario” (1984), de Joyce Wieland e Hollis Frampton; “Retrato de um artista enquanto ser humano” (1973), de Narcisa Hirsch e Marie Louise Alemann; “My name is Oona” (1969), de Gunvor Nelson; “Portrait of Ga” (1955), de Magaret Tait; “Study in Choreography for Camera” (1945), de Maya Deren; “Synchrony n4: Escape” (1938), de Mary E. Bute; e “Cudjoe Lewis” (1927), de Zora Neale Hourston.

Cinema dialógico: Como produzir um encontro com a câmera? Assista aos filmes abaixo e tente entender como as realizadoras utilizam as imagens para criar uma forma de exprimir o encontro com pessoas, lembranças, arquivos e acasos, e analise as propostas que as aproximam de um tempo a se fazer juntos. Fazer um filme que promova ou seja fruto do seu encontro (real ou imaginário) com outra pessoa, com você mesmo ou seja lá com o que você queira encontrar (ou mesmo ser encontrado). Criar um mecanismo de filmar ou recolher imagens desse momento singular, criando uma proposição imagética que revele o sentido do encontro.



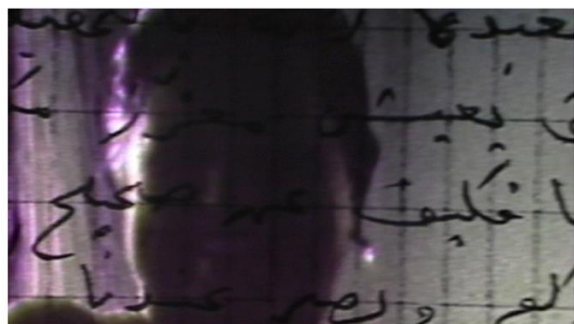
Retrato sem título

Cheryl Dunye (EUA, 1993)



Marmot ↻

Olga Chernycheva (Rússia, 1999)



Medidas de distância

Mona Hatoum (Palestina - Líbano, 1988)



Artista Contemporâneo

Ximena Cuevas (México, 1990)

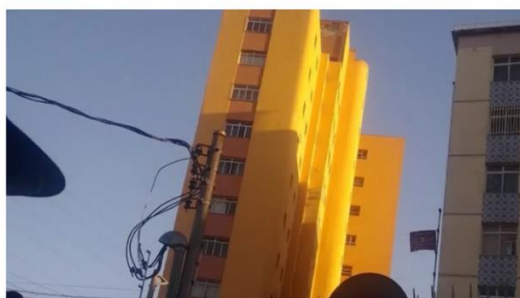
Pós-roteiro

O conjunto das análises e procedimentos neste capítulo e as demais experiências tratadas neste estudo nos levou à concepção de um programa para a escola pública em Belo Horizonte, chamado Coletivo de Cinema, que será exposto no próximo capítulo em forma de texto-diagrama. O programa foi desenvolvido em colaboração com mais de 300 jovens do Ensino Médio do CEFET-MG, artistas, professoras e professores, visando criar uma interface entre o cinema e a filosofia.

Nosso objetivo é identificar uma linguagem criada na construção de caminhos investigativos que coloquem em conjunção os territórios explorados e os esforços e investigações audiovisuais em processo. As linhas de trabalho emergem da criação colaborativa de temas geradores capazes de convocar o universo dos estudantes e promover aproximações com um universo cinematográfico, de modo que essa interlocução abra condições para diálogos e a liberdade de experimentações com as linguagens com base em uma reciprocidade.

O intuito é perceber o aprendizado que é dado em um processo que articula questões geradoras, curadorias e investigações audiovisuais em suas vias de fazimento e descoberta. Vamos nomear esse processo cartográfico como **percursos pedagógicos** de experimentação cinematográfica. Tão importante quanto os filmes que estão sendo produzidos e debatidos durante os encontros é a imagem-diagrama de uma forma dialógica de produção de conhecimento e crítica. Trata-se de uma relação entre o cinema e a educação que se constitui nas proposições de emaranhamentos do mundo com a linguagem, de forma que ambos se transformam mutuamente pelos gestos de captura e montagem, entre os fluxos dos territórios e as singularidades produzidas com a escuta e as imagens.

Esse é um princípio que temos explorado nas ações com os cinemas nas escolas e que nos leva às possibilidades de absorver as particularidades para promover experimentações com os tempos e os espaços, fundamentando a condição de mutabilidade do método, o que poderíamos chamar de uma **pedagogia da singularidade**. Assumimos a dimensão daquilo que acontece nos encontros e que incide diretamente nos rumos da ação criativa compartilhada, variando os propósitos colocados em jogo por cada grupo de aprendizagem. Somos colocados fora do eixo de uma sequência didática, em uma perspectiva de atravessamentos multiterritoriais que incidem sobre as formas de perceber e inventar o mundo com as imagens.



Como eu vejo o mundo

Amanda Menezes (2021, Coletivo de Cinema, Brasil)

Capítulo V
Hipótese: cinemas

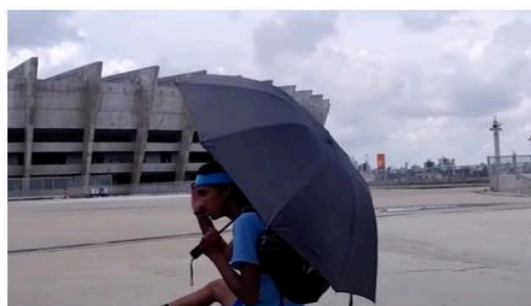
Hipótese: Cinemas

Está todo mundo aqui? Esta pergunta gerou um importante debate em 2021, pela novidade que trazia para corpos distantes (online), por vezes invisíveis, porém, conectados em um fazer comum. A experiência ocorre durante a pandemia de COVID - 19, em pleno ensino remoto. A pergunta se torna agora mote para pensar o texto. O capítulo foi montado por meio da colaboração de mais de 180 pessoas (estudantes, professores, artistas), durante a segunda edição do Coletivo de Cinema, voltada para cinco turmas de Filosofia do CEFET - MG, escola pública em Belo Horizonte. A coordenação das aulas e composição da filmoteca pedagógica foi feita por Alexandre Braga, Carolina Gontijo, David Rodowick, Eduardo de Jesus, Gabriela Luiza, Gustavo Jardim, Francisco Freitas, Luís Felipe Flores, Mariana Andrade e Ryan Bernardes. As múltiplas vozes e imagens registradas são, na sua imensa maioria, provindas de estudantes do ensino médio brasileiro, que inspiram esta pesquisa e motivam o desafio de uma escrita experimental crítica contra os sistemas de exclusão acadêmicos. A tessitura destas cores são oriundas da estética que temos aprendidos com estes encontros. As realizadoras e realizadores que emprestam suas presenças às imagens emaranhadas a um mundo de lutas incessantes, nós, como autores, agradecemos. A montagem apresenta cinco percursos de cinemas, com diferentes chaves de leitura indicadas abaixo, resguardando uma escrita que queremos acreditar ser capaz de promover um acontecimento no sentido do conteúdo.



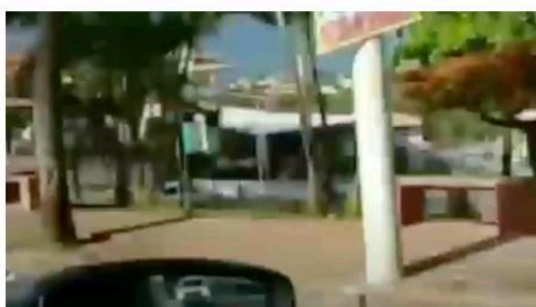
Temas geradores

Problemáticas levantadas entre professores, artistas e estudantes para dar início ao trabalho entre cinemas e filosofias.



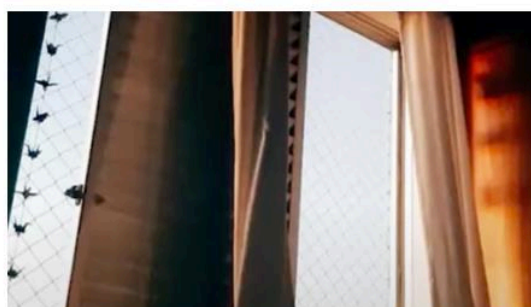
Círculos de investigação

Perguntas criadas para geração de exercícios de experimentação cinematográfica.



Filmoteca pedagógica

Filmes de referência nos percursos, para a crítica e o estudo de cinemáticas.



Filmes produzidos

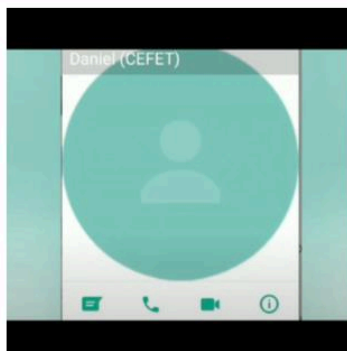
Filmes feitos por estudantes a partir dos percursos de cinemas.

Percursos pedagógicos com os cinemas

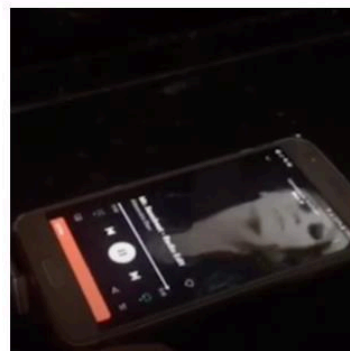
A partir de uma questão central levantada pelos participantes do projeto Coletivo de Cinema em 2021 na escola pública brasileira, CEFET - MG, cada percurso à frente tomou seu rumo próprio com formas de investigação distintas em torno do tema gerador: "O que é ser uma imagem?" Tocados pela pandemia vivida naqueles anos, os participantes procuram refletir sobre cinemas, filosofias e resistências a partir do contexto alinhavado entre escola, comunidade e território. O capítulo é formado pelas nuances da colaboração e investigação criadas em três dos cinco percursos gerados no encontro (1, 2 e 3). Os demais percursos podem ser observados online no link coletivodecinema.wordpress.com, assim como o acesso às mídias de todos os percursos, incluindo os que são apresentados como uma forma de pensar uma imagem-acontecimento com este capítulo.



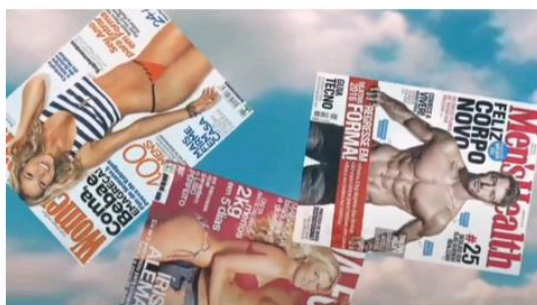
1 - O que é ser uma imagem?



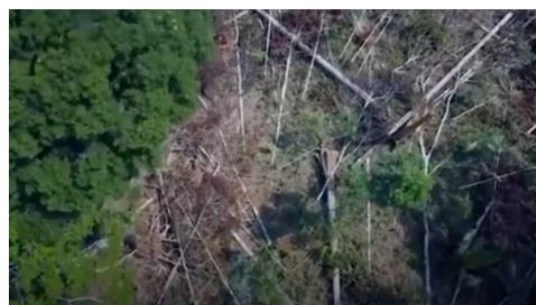
2 - Ser e Pertencer



3 - Cinema de outra des/ordem

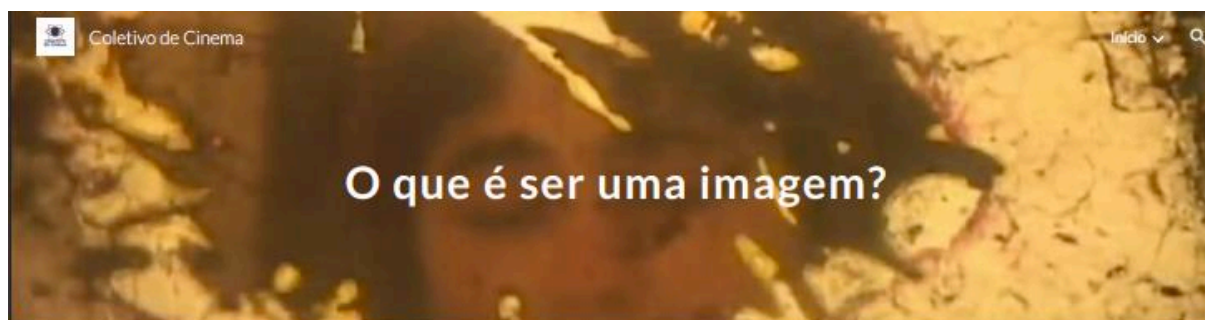


4 - O que eu vejo, o que você vê e o que nós vemos juntos?



5 - Caminhar e tramar imagens

A cada percursos corresponde um resumo crítico, realizado pelos participantes a partir de debates sobre atividades e revisões de sequências didáticas, acréscimos de referências para novos usos. Eles apresentam de forma sintética as problemáticas, as perguntas criadas, atividades desenvolvidas, textos indicados a partir da disciplina e exemplos de trabalhos realizados por estudantes (disponíveis no Youtube). Os resumos críticos se encontram ao final de cada percurso. Para navegar nesse texto-rizoma, o leitor pode se guiar por qualquer um dos elementos citados e/ou acessar o site do Coletivo de Cinema, projeto criado a partir desta pesquisa em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte, CAPES e CEFET - MG e a produtora de cinema 4 Folhas Audiovisuais.



O que é ser uma imagem?

Em tempos de uma sociabilidade imagética e de incertezas sobre a natureza e veracidade das imagens, nos perguntamos a partir do cinema e da filosofia: "O que é ser uma imagem?" Partimos de um paradoxo que nos leva a crer que tudo pode ser entendido como imagem. Se assim for, nascem questões entre o real e o imaginário, entre o presente e o passado, entre a vida e a morte de uma imagem.

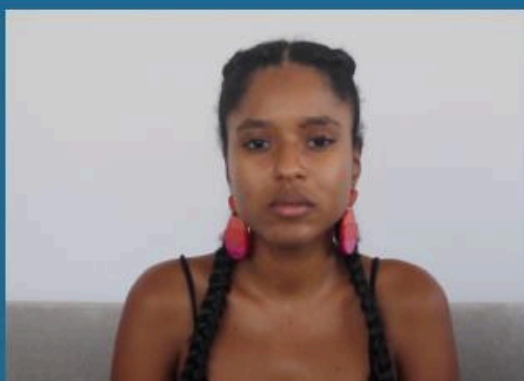


Se vamos ser uma imagem, que sejamos uma imagem viva.

Uma imagem viva é aquela capaz de criar outras imagens. Mas como uma imagem dá origem a outras? Abrimos aqui uma investigação entre cinema e filosofia, para tentar entender e experimentar a potência de criação com as imagens a partir de dois mecanismos entre o cinema e a filosofia: a memória e o sentido.

FILMES DE ABERTURA

A linguagem também é um corpo.



Bup

Filme de Dandara de Moraes (2019)

Bup é a ausência do silêncio. Uma tragicomédia em ritmo frenético sobre a presença da angústia, incômoda insegurança e constante inquietude. Que pena que sai do útero.



As praias de Agnès

Filme de Agnès Varda (2008)

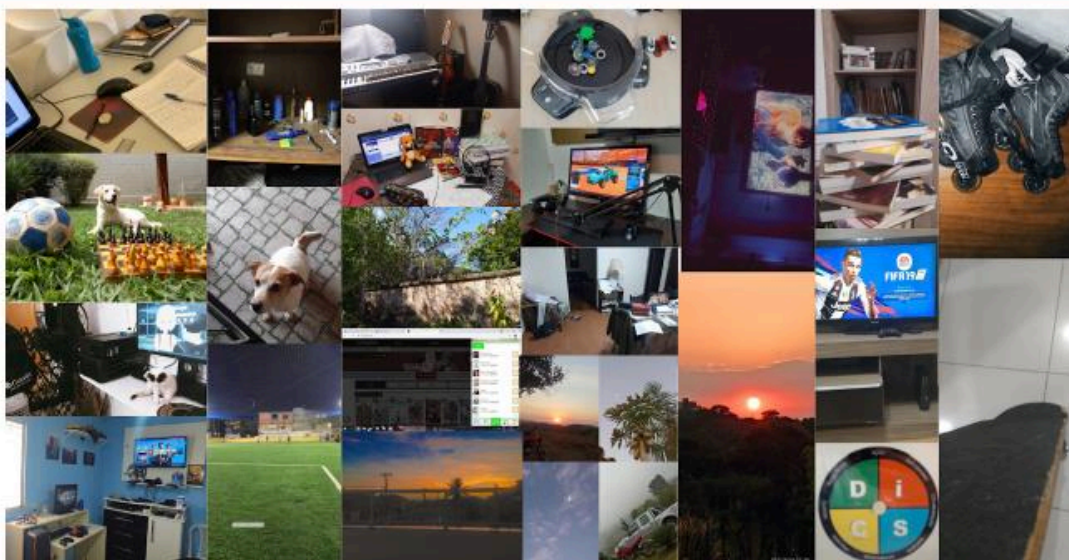
Voltando às praias que fizeram parte de sua vida, Agnès Varda inventa uma espécie de documentário de autorretrato.

Exercício 01: Vamos pensar nas imagens que se somam a nós pelo imaginário, pela memória ou pela poética, aquilo que não é visível quando nos olham e apenas a captura de uma imagem pode revelar.

Para casa: Cada um deve produzir um autorretrato no qual você não apareça.



Cartão postal para nosso interior: Vamos montar um quadro com todas as fotos produzidas, como um cartão postal para nossos interiores ou uma espécie de geografia sentimental de nossa turma. Vamos debater juntas a imagem formada.



(Turma de Eletrotécnica 1B, Foto coletiva: "A verdade escondida", "Identidade", "Pessoas sem corpo" 2021)

M

madu.mirares (Guest)

26/10 15:26

A verdade escondida, coisas assim

R

rafaelogawa46 (Guest)

26/10 15:26

"pessoas sem corpo" kkk

👍

❤️

😄

😏

😬

😇

...

M

marianaribeirosantos68 (Guest)

26/10 15:28

Identidade

R

rafaelogawa46 (Guest)

26/10 15:29

ah, para mim é mais uma memória coletiva de várias fotos individuais que representam, de certa forma a coletividade e a característica individuais de cada um

N

nicolashermisduardo (Guest)

26/10 15:29

Pensamentos (des)organizados. Vi muita fotos do céu e ambientes de estudos organizados ou bagunçados, acho que o céu tem um pouco desse significado de pensamento abstrato.

👍

1

J

jdefgodinho (Guest)

26/10 15:30

Cada um tem a sua própria interpretação acerca de cada imagem, mas no geral representa a nossa turma e como a mariana disse a identidade de cada um

👍

3

AA

Arthur Andrade (Guest)

26/10 15:32

acredito que a imagem mais distante seja mais subjetiva do que a mais íntima respondendo a pergunta

J

jdefgodinho (Guest)

26/10 15:33

acho que uma identidade no geral não, acredito que a identidade parte do individuo e das suas exclusividades talvez

26/10 15:34

existe uma identidade coletiva ?

👍

2

M

madu.mirares (Guest)

26/10 15:34

Acho q tipo, a foto n tem verdade, a única verdade que eu consigo enxergar é a minha, eu diria que a verdade está em cada um. O que o senhor falou agr de escrever um texto sobre a identidade da ELE 18 com essas fotos é impossível, a não ser q o senhor perguntasse a verdade de cada um aqui, pq a verdade que o senhor escrever sobre nós vai ser a sua. Ent tipo, a sua verdade pra mim, pq ser uma mentira e vice-versa, oq acaba sempre anulando uns aos outros.

[See less](#)

R

rafaelogawa46 (Guest)

26/10 15:35

é como dizem:"pessoas que passam por experiências iguais pode adquirir interpretações e conhecimentos diferentes"

😬

1

M

madu.mirares (Guest)

26/10 15:35

Sim

M

madu.mirares (Guest)

26/10 15:41

Acho q uma pergunta mais interessante do que "Se abrissemos uma pessoa oq veríamos dentro dela?", seria: "Se as pessoas fossem oq realmente há dentro delas, oq nós veríamos?". Pq mesmo vendo oq a dentro delas, continuaria sendo diferente do que nós provavelmente veríamos, realmente parece bastante o caso da duquesa kkkkkk.

👍

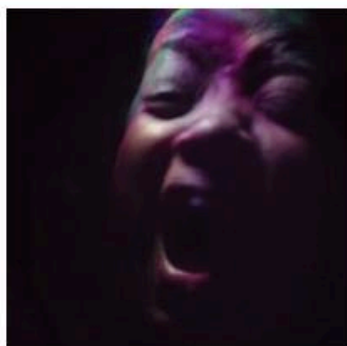
1





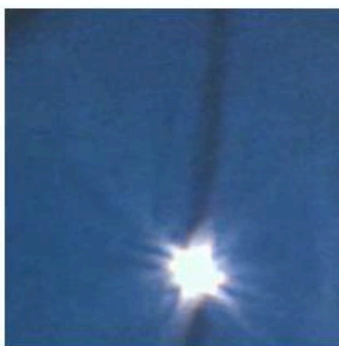
*A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas. Colocar um problema não é simplesmente descobrir, é inventar. Não que a solução não importe, mas ela é sempre um espelho do problema (Gilles Deleuze, pág. 11, Bergsonismo).

Estranhar o familiar - pensar com a câmera



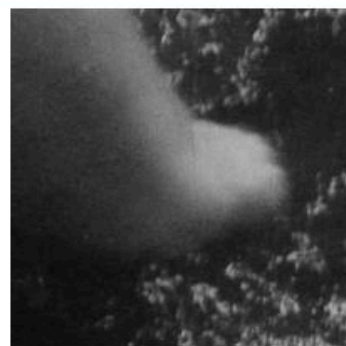
O segundo antes da coragem

Filme de Grace Passô e Wilssa Esser (2020)



O estado do sol brilhante

Filme de Christopher Harris (2008)



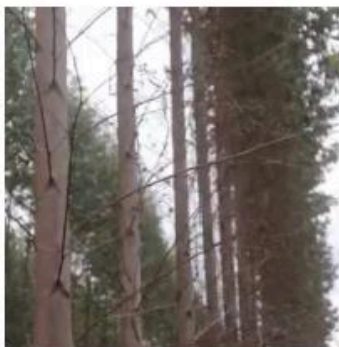
Urso Polar

Filme Helga Fanderl (1993)



Gerações

Filme de David Keven (2018)



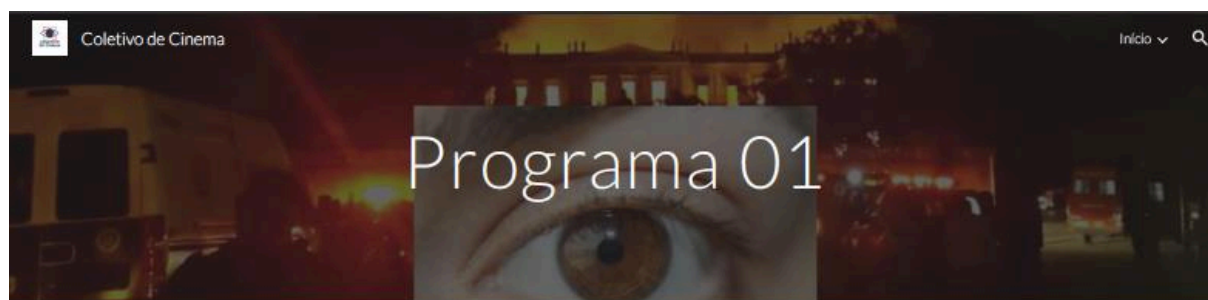
Silêncio

Filme de Suelli Santos (2018)

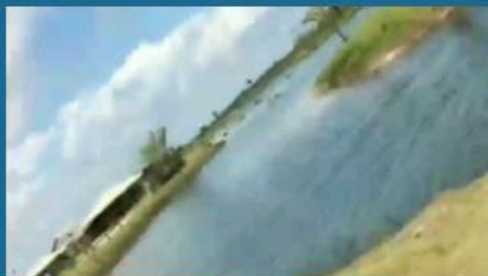


Ism, ism

Filme de Manuel Delanda (1979)

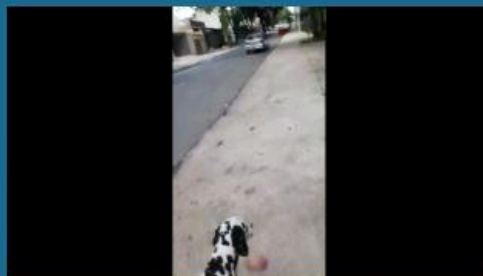


Programa 01



Point de Vue

Filme de Luiz Philippe Furtado e Samara Santos



Mente barulhenta

Filme de Alice García, Bernardo Santos, Isabela Bueno, Rafaela Cardoso e Ygor Drumond



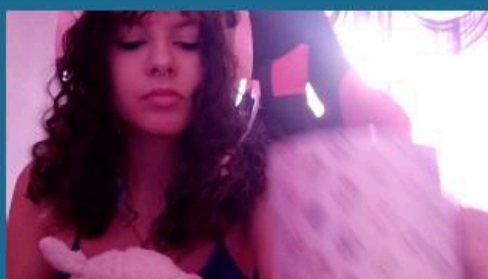
Raízes

Filme de Lucas Paiva, Artur Andrade, Ian Daniel, João Vitor e Victor Alexandre



O corpo, mano

Filme de André Outreiro



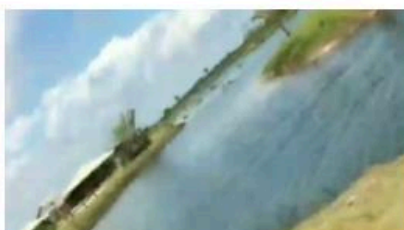
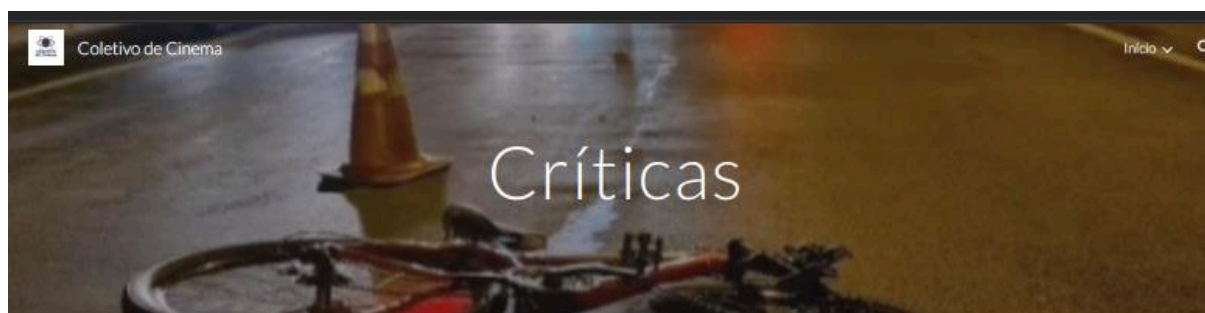
O que diz o silêncio

Filme de Felipe Augusto Ramos e Gabriela Isa Rodrigues



Afazeres antes do halloween

Filme de Rafael Yudi



Nome: Maria Eduarda Soares

Turma: ELE 1B

Análise – Point de vue

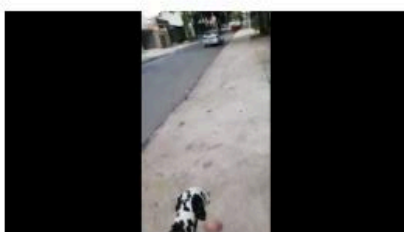
O filme "Point de vue" traz consigo uma proposta interessante para fazer com que o corpo nos convide a pensar. Penso que o filme tenta demonstrar as diferenças entre os corpos existentes e como cada um se relaciona com o mundo e o vê de maneira única e diferente.

A forma como as imagens são capturadas de maneira totalmente amadora e com momentos próprios de cada ser, traz ao filme um teor muito acolhedor.

Apesar de tudo, acho que o filme poderia ter utilizado dessa ideia tão boa, de maneira mais aprofundada. Acho que talvez mostrar o mesmo lugar, porém demonstrando a opinião de pessoas diferentes sobre o mesmo local, seria melhor para o uso desta ideia. Ou então, utilizar imagens ou vídeos que demonstrem o mesmo local com o passar dos anos ou das estações.

As vezes durante o filme parece que o corpo foi esquecido e fica muito difícil percebê-lo e compreendê-lo. Acho que então, o filme poderia ter algumas legendas para melhor encaminhamento da compreensão.

Tirando os aspectos "mal aprofundados", o filme é muito interessante e mentalmente bonito.



Análise filme "Mente barulhenta"

Luiz Philippe Dias Fortunato – Samara Santos Ferreira de Aquino – ELE1B

O filme mente barulhenta aborda questões muito presentes para os jovens.

Durante a pandemia, a falta de convivência social com pessoas próximas, e principalmente, o contato com aqueles que dividem um trabalho, afeta a maior parte das pessoas, já que seres humanos são sociáveis e não estávamos acostumados a esse tipo de situação.

Está presente também o peso de todos os afazeres junto da falta de disposição, mesmo quando as demandas são poucas ou simples, a procrastinação te impede de fazê-la, já que praticamente tudo parece ser mais interessante naquele momento, esse problema é muito comum nos jovens hoje, e em níveis mais graves ele se torna uma tortura, onde se desenvolve um bloqueio para começar a fazer o que precisa ser feito ao mesmo tempo em que você se cobra do que precisa a fazer a todo instante, impedindo que aproveite momentos de lazer ou qualquer outra situação que não seja o trabalho. Isso pode ser associado ao burnout, uma síndrome de exaustão e esgotamento físico durante situações de trabalho e responsabilidade e que é geralmente causada pelo excesso do mesmo, é cada vez maior o número de pessoas que já passou/passa pelo burnout.

É citada a insônia que é a dificuldade de dormir, um problema extremamente prejudicial, já que a falta do sono atrapalha o desenvolvimento e a formação de memórias. A insônia também é algo comum aos jovens hoje em dia, e pode ser causada por maus hábitos de sono e a falta de atividades físicas, além de ser ligada a algumas doenças psicológicas.

Podemos ver no filme uma pessoa passeando com o cachorro enquanto pensa em outras coisas, mostrando suas preocupações o que deixa a pessoa desligada do que está acontecendo de fato naquele momento ao seu redor.

A música junto a narração do pensamento com eco contribui para a melancolia dos problemas do narrador.



Análise do filme Raízes

Grupo: Alice Garcia Barbosa Bernardo, Bernardo Daniel G. Santos, Rafaela Rocha Cardoso, Isabela Konopka Bueno e Ygor de Andrade Drumond Turma: ELE1B

O personagem do filme no começo é retratado como um simples fazendeiro que tinha uma vida pacata, humilde e tranquila, porém após encontrar pedras preciosas em sua mina perdeu sua essência e foi buscar uma vida de luxo, mas se arrependeu e preferiu voltar a sua antiga vida.

Após assistirmos ao filme raízes de Lucas Paiva, Arthur Andrade, Ian Daniel, João Victor Godinho e Victor Alexandre, tivemos a conclusão de que a mensagem passada pelo filme é de que as coisas mais simples podem ter grandes significados, **porém coisas grandiosas nem sempre nos trarão felicidade; você pode moldar você ou sua vida, mas não pode apagar suas raízes.**

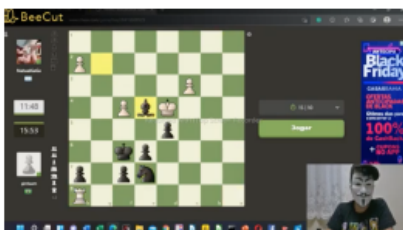


Análise de O corpo, mano

Nomes: Ian Daniel/Lucas Paiva/João Godinho/Arthur Andrade/Victor Alexandre Turma: ELE 1B

O filme a ser feito uma crítica criativa é o "O Corpo, mano" do aluno André Outreiro. O filme em si aparentemente saiu um pouco fora do contexto pelo fato de que o aluno André fala um pouco sobre o meio ambiente e enquanto o vídeo de fundo do filme é sobre um famoso jogo chamado COD. A ideia levantada por André é um tanto quanto interessante, fazendo com quem está assistindo o filme pensar um pouco sobre seus atos e se eles causam algum dano ao meio ambiente como por exemplo, poluição de rios ou florestas, queimadas, desmatamento, etc....

Uma frase dita bem interessante neste filme foi a seguinte: "mesmo o ser humano só destruindo, pode ser que ele ainda tenha uma chance de salvação, e de os pensamentos das pessoas mudarem". Essa frase nos faz refletir que **não podemos pensar somente em nós mesmos e nos bens materiais dessa vida, e que temos que abrir nossa mente para o futuro, mudando assim nossos pensamentos egoístas e mesquinhos e começando a fazer a diferença no mundo.**



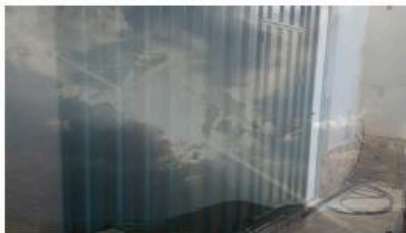
Comentário sobre o filme Afazeres antes do Halloween

por FELIPE AUGUSTO RAMOS DINIZ E
GABRIELLA ISA RODRIGUES CRISOSTOMO

O filme está muito interessante. Mesmo não mostrando o rosto sequer uma vez, nos sentimos profundamente conectados com o Leafar, isso porque ele nos demonstra seus passatempos e seus gostos enquanto o narrador descreve um pouco sobre ele ocasionalmente.

Este filme nos faz indagar diversas coisas. Primeiramente, por que ele usa uma máscara? Será por conta da timidez ou será que foi um vídeo gravado um dia antes do Halloween? Será que o nome adotado deriva por conta do entusiasmo por animes ou algum personagem de um livro? E finalmente, a pergunta mais importante: É possível conhecer uma pessoa observando-a fazer seus hobbies?

Para essa última pergunta, a resposta é provavelmente não. Mesmo vendo cuidadosamente o que ele está fazendo, pouco sabemos o que passa lá dentro, já que tudo é narrado por um terceiro, nem sabemos se este narrador reflete realmente o que o Leafar. Além disso, a máscara omite seu rosto, não conseguimos notar suas reações e com isso só conseguimos aprender um pouco do que compõe realmente o Leafar.



Nome: Rafael Yudy Ogawa
 Nome do filme analisado: polish swait
 Criador por: Vinicius Ameno, Felipe Maia, Gustavo Antonassi, Marcos Grjjo e Weibert

Primeira observação em relação ao filme é que a trilha sonora combina muito com o que o filme mostra, creio que foi uma boa escolha. No início eu me perguntava qual dos peões ou também chamados de blay blayde iriam vencer a disputa e essa dúvida combinada com a música me deixou empolgado e com altas expectativas. Algo que notei nas trocas de blay blayde é que o vencedor continua a disputar na próxima rodada, pode parecer algo instintivo e bobo que passa despercebido por muitos, mas eu me pergunto porque o vencedor sempre continua a lutar até perder?

Bem, sendo sincero não entendi muito bem o propósito da garagem se abrindo e fechando, talvez quisesse demonstrar alguém saindo? E das duas vezes que a imagem se repete noto que um mesmo rapaz de blusa vermelha aparece caminhando no fundo. Será apenas alguém aleatório? Feito propositalmente ou foi algo accidental? Ou apenas gravaram uma vez a cena e a repetiram novamente? Fiquei me perguntando o que os criadores quiseram transmitir ao gravarem o céu e uma parte da cidade. Não cheguei a uma conclusão ainda.

Gostei da transição do mundo real para o virtual, como não era viável reproduzir a cena do jogo no mundo real achei uma excelente ideia a transição da estrada filmada por alguém para aquela demonstrada no jogo. Não sei a tradução da música então não posso dizer se a letra dela influenciou ou não, na sequência de imagens demonstradas. E a cena que o carro cai no lago deveria fazer alguma alusão aos acidentes de estradas? Não sei se a neve ou o tempo do jogo também influenciaram no acidente, mas ao que parece o carro não freava, pelo contrário, parecia só acelerar. Talvez fosse um suicídio? Ou apenas um acidente?



“A VIDA ENTRE MÃOS E PÉS”

Mariana Ribeiro, Guilherme Gonçalo e Nicolas Eduardo

CRÍTICA:

O filme "A vida entre mãos e pés", é realmente interessante, representativo e intrigante ao mesmo tempo. E aborda uma ideia um tanto quando comum, em que ao mesmo tempo em que pensamos muito nela, nos perdemos no tempo da própria. A vida! O filme nos fez questionando diversas vezes. Pensamos, pensamos mais um pouco, e trouxe um questionamento um tanto quanto hipotética e parcial: Qual o sentido da vida? A vida nos permite vivenciar experiências incríveis, isso é fato, mas esse questionamento nos faz pensar, repensar, filosofar, transcender de diversas formas.

O filme consegue representar todos os ciclos de uma vida em menos de dois minutos, nos permitindo pensar nas mais diversas coisas:

A principal é em como a vida é passageira, e quando vemos, já estamos em seu final.

Em como todos passam pelos mesmos ciclos, diferindo em alguns aspectos de cada um desses ciclos, mas, só pelo fato de como conseguimos perceber que o filme se trata dessas fases, é porque todos entendem cada uma delas.

Nos permite pensar em como a vida é feita de conquistas, podendo mencionar aqui o bebê aprendendo a andar. Mas também feita de momentos difíceis e grandes perdas, como por exemplo o momento em que o cachorro está ali presente, mas de repente não está mais, e com todo o aspecto triste, nos transmitindo essa perda.

Também nos permite pensar no crescimento e amadurecimento pessoal. Considerando que inicialmente vemos uma criança desenhando, e dá um salto para um caderno de estudo da física, seguido por um preto barba, nos indicando a passagem para vida adulta.

Mas ao final do filme, onde nos traz a ideia de uma certa idade avançada atingida, e a beira ali de estar morrendo, é o que retoma a questão do sentido da vida. E isso é bastante parcial, como dito anteriormente, pois é baseado em sua própria existência que de alguma forma tenta ou responde essa pergunta. E retomando com as características ditas no começo deste texto crítico, e o fato de que morreremos um dia, o porquê de utilizarmos "intrigante"? Exatamente pelo fato de um dia tudo isso irá acabar, e essa é a única certeza que temos, e isso acarreta em maior parte das pessoas um nervosismo, medo, instigações, pois saberemos afinal a razão, quando o que muitos temem, acontecer. A morte. Todos temos hipóteses e crenças, mas será que ainda não nos resta questionamentos e um certo receio sobre como será? De como é o fim?

Finalizando, apesar de ser um curta, nos trouxe muitas reflexões que nos acompanharam por muito, muito tempo, achamos relevante e INCRÍVEL a escolha do tema, que só nos "apimentou" a pensar no que estamos constantemente, até neste momento da leitura, fazendo, que é VIVER.

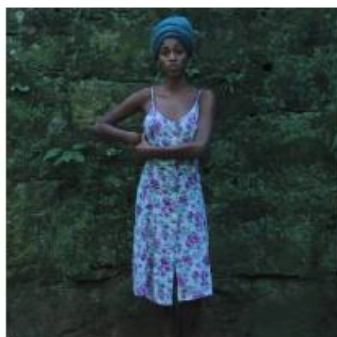




Um corpo que nos convida a pensar

O desafio é capturar em imagens novas camadas de sentido a partir dos corpos. Para isso a tentativa é de fazer o corpo atuar como uma fonte de pensamento e crítica. A percepção dos corpos é intercalada ou sobreposta com a memória, a subjetividade e a consciência sobre eles. Assim, procuramos promover a "transformação e o transporte da energia" que habita nos corpos e no pensamento para gerar uma reflexão sobre a vida (aspas por Ygor Drumond, de uma definição do aluno para eletrotécnica).

Quais sentidos se formam na imagens desses corpos?



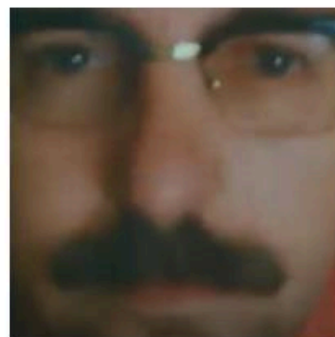
Travessias

Filme de Safira Moreira (2019)



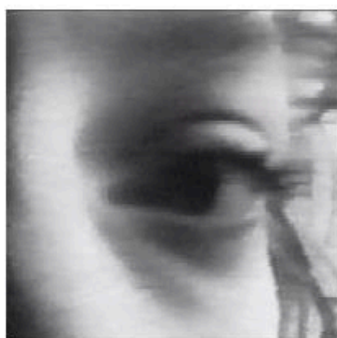
Andy Warhol comendo
hamburger

Filme de Jorgen Leth (1982)



Exposição

Filme de Kurt Kren (1973)



Vivendo Dentro

Filme de Sadie Benning (1989)



Retrato sem título

Filme de Cheryl Dunye (1993)



Autorretrato post mortem

Louise Bourque (2002)

Coletivo de Cinema

Início

Programa 02

Chuva interna

Filme de André Altherton Douteiro, Lutz Philippe Dias Fortunato e Samara Santos Ferreira de Aquino.

O meio-dia da noite

Filme de Thales e Lucas Tetsuo

O que pensam sobre o fone

Filme de Maria Eduarda Soares e Souza e Rafael Yudy Ogawa

A escola vazia

Filme de João Vitor Godinho - Arthur Andrade - Lucas Paiva - (at Daniel - Vitor Ascensão)

Vozes sem corpo

Filme de Felipe Diniz e Gabriella Isa

A confusão

Filme de

Capítulo V
Início
Percurso de cinema
Resumos críticos
Bibliografia

O que é ser uma imagem?

Resumo crítico

Legenda:

A,B,C,D – Temas geradores

Atividades – Questões para formação dos círculos de investigação e exercícios propostos

Gestos e proposições – Filmes de referência da filmoteca pedagógica para análise de estratégias e recursos para criação de linguagem e sentido

Trabalho – Filme produzido por indivíduos ou coletivos de alunos em salas de aula

A – O QUE É SER UMA IMAGEM?

Atividade 1A – Escolher um corpo e fazer um filme a partir dele.
Uma imagem viva é aquela que faz nascer outras imagens, quais imagens nascem da imagem um corpo?

Gestos e Proposições:
BUP. Dandara de Moraes, Brasil, 2018.
BELEZA No 2. Andy Warhol, EUA
ANDY COMENDO HAMBURGUER. Jorgen Leth. Estados Unidos, 1982.
RETRATO SEM TÍTULO. Cheryl Dunye, EUA, 1993.
ANTES DA CHUVA. Entretenas, Brasil, 2017.
FICANDO VIVO. Ximena Cuevas, México, 2001

Trabalho: Raízes, Point de vue

Atividade 2A – Estranhar o familiar. Propor um filme que transforme uma forma de olhar algo cotidiano. Olhar até mudar, mudar para olhar.

Gestos e Proposições:
DESPEDIDA. Alexandra Cuesta, Equador, 2013.
MEDIDAS DE DISTÂNCIA. Mona Hatoum. Líbano, 1988.
PARECE A PERNA DE UMA BONECA. Jasmim Lopez. Argentina, 2007.
MEU NOME É PAULO LEMINSKY. Cezar Migliorin, 2004.
FRÁGIL(E). Helga Fanderl. Alemanha, 1993.
PRAÇA WALT DISNEY. Renata Pinheiro e Sérgio Oliveira, Brasil, 2011.

Trabalho: Chuva interna

Texto curricular: O corpo que não aguenta mais // David Lapoujade

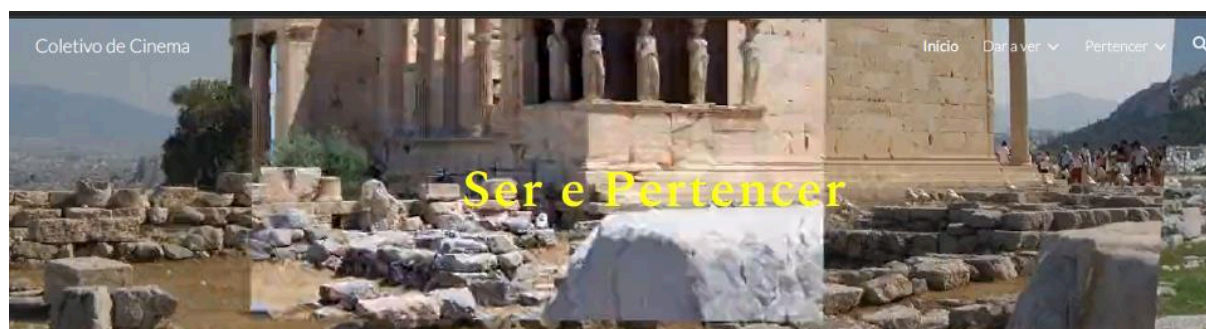
Exercício 01 do percurso “O que é ser uma imagem?”



Frequência em vício

Filme de Leticia Pereira, Stella Maris, Julia Lendell, André Parreiras, Gustavo Penido e Lucas Silva.

Poesia de Leticia Pereira e Stella Maris.



Nossa relação com o mundo está a cada dia mais virtual e imersa em um turbilhão de imagens que chegam sem parar, se lançam diante dos nossos olhos, nos bombardeando a todo momento.

Se estamos em um lugar de passividade, recebendo incessantemente tantas imagens sem ter tempo para absorvê-las, por outro lado nós também as produzimos sem reflexão, no puro imediatismo de postar. As imagens se multiplicam ativamente.

A vida se faz presente nas telas por meio de dispositivos diversos: jogos, redes sociais, realidades virtuais, entretenimento, propaganda, consumo. Celular, TV, computador, tablet. Ao mesmo tempo em que estamos cada vez mais conectados, ficamos também fisicamente distantes.

Esse(s) mundo(s) tão imagéticos suscitam várias reflexões e questões que nos levam a filosofar com as imagens:

Quais imagens nos comovem? Que imagens me atingem? Que imagens me marcam? O que eu guardo na memória?

Quando pensamos sobre o que nos toca e o que nos move, que tipo de imagens surgem à nossa mente?

Quando vemos uma estrela no céu, ela já morreu, se acabou. No entanto sua imagem ainda existe, permanece. O que é uma imagem? O que é ser uma imagem?

São tantos pensamentos que nos levam a dois percursos de investigação e experimentação com as imagens, investindo em nossa potência de criar, explorar e refletir a partir das ideias de *ser* e *pertencer* em uma aproximação do cinema com a filosofia.

Os percursos serão compostos pelo compartilhamento de referências cinematográficas, debates, propostas estéticas e exercícios de linguagem.

Filmes de abertura



Bup | Dandara de Moraes, 2019

[Assista aqui](#)



Intervenção | Pedro Maia de Brito, 2015

[Assista aqui](#)

O que dizer sobre o conteúdo e a forma desses filmes, quais aspectos chamaram a atenção?

Vamos observar os elementos cinematográficos: áudios (trilha, voz off e sons ambiente) cores, luz, campo e fora de campo, textos, efeitos das imagens e a importância de cada um e da manipulação deles. Um filme pode partir de qualquer um dos elementos citados.



Coletivo de Cinema

Dar a ver

Pertencer

DAR A VER

"O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)." Roland Barthes, *A Câmera Clara*



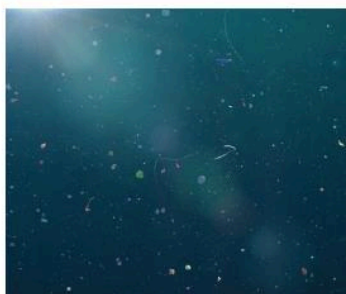
Gaza blanca, 1984 | Robert Mapplethorpe



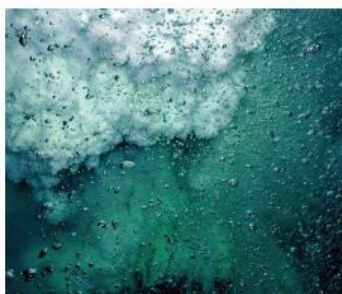
Dennis, 1978 | Robert Mapplethorpe



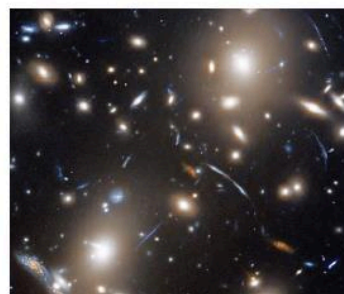
Lisa Lyon, 1982 | Robert Mapplethorpe



Microplásticos no oceano



Bactérias no fundo do oceano



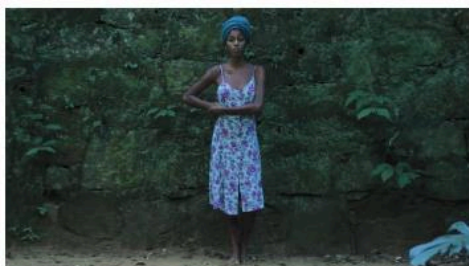
Galáxias do universo | foto NASA

Quando o invisível se torna visível – um pensamento pode se transformar em imagem e vice-versa.

Como uma imagem pode dar origem à outras imagens?

O que é uma imagem viva?

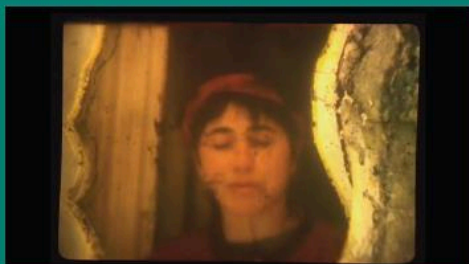
Como traduzir sensações, sons, sentimentos em imagens?



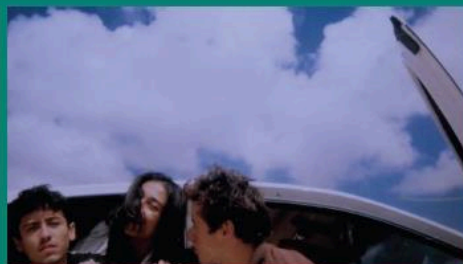
Travessia | Safira Moreira (2017) | 5 min



Split Infinity | Holly Fisher (2016) | trecho de 50"



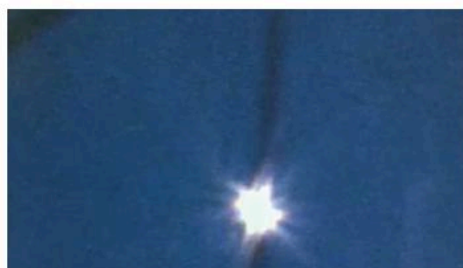
Auto retrato post mortem | Louise Bourque (2002) | 2'50"



A festa e os cães | Leonardo Mouramateus (2015) | 25'



Gerações | David Keven (2018) | Trecho de 2 min



Estado do sol brilhante | Christopher Harris (2008) | 2'10"

Exercício em duas etapas:

DIA 1 (Primeiro encontro):

Pare e olhe com atenção para uma imagem da sua casa, da sua rua, ou uma cena comum do seu cotidiano por alguns segundos. Feche os olhos por mais alguns segundos para retê-la no pensamento. Agora você vai descrever essa imagem em algumas linhas para o próximo encontro. Atente-se para os seus elementos: cores, luz, sombras, forma do(s) objeto(s) e/ou seres que estão na cena.

DIA 2 (Segundo encontro - uma semana depois):

1) Formem duplas;

2) Cada dupla irá ler a própria descrição e a descrição de seu par feitas no primeiro dia;

3) Individualmente você irá produzir duas imagens em separado, uma para cada descrição, e juntos formarão um conjunto de quatro imagens.

- Conversem sobre as imagens antes de produzi-las e enviá-las, pensem nas relações entre elas, em como compõem um quadro, uma conexão. Reflitam sobre as imagens que são invisíveis, sobre como transpor e traduzir em imagens sons e sensações.

- Lembrem-se que as imagens podem ser vivas, inventadas, e que cada pessoa pode ver e dar a ver de diferentes maneiras. Podem usar sobreposições, distorção, exposição de luz e sombra, formas inusitadas de usar a câmera para revelar novas camadas de sentido e perspectivas a partir da descrição que fizeram de suas imagens no exercício 1.

4) Produzam em dupla um texto adicional de três a cinco linhas sobre esse quadro composto pelas quatro imagens. O que vocês veem juntos? Como essas imagens se conectam? Que sensações e relações essas imagens te trazem?

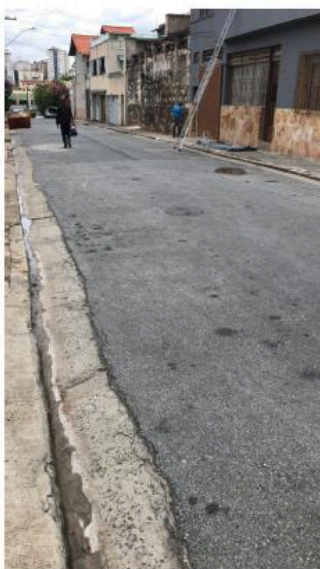
Traduzindo em imagens



A vista do meu quintal é marcada principalmente pelas cores laranja, cinza e verde que se juntam e, rabiscadas pelos pingos de chuva, formam os tijolos que dão forma às casas predominantemente quadradas. Há o cimento dos rebocos e as árvores que de certo modo tem uma forma circular, e estão nos arredores do quintal. Também tem uma área demarcada bem extensa e retangular com várias plantas e flores, além do chão acimentado que, molhado, tem uma cor mais escura. Por fim, um amarelo bem tímido das mangas que estão começando a amadurecer em uma grande mangueira que está no quintal do vizinho.



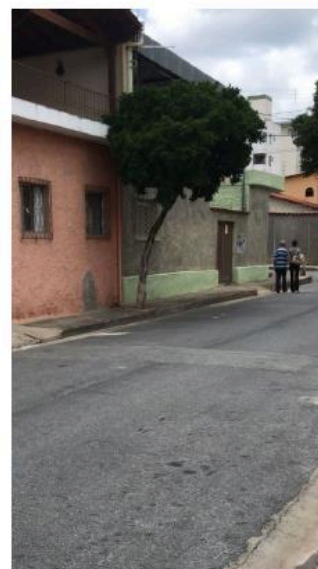
Amigos jogando bola na rua da minha casa estão vestidos com shorts brancos e blusas pretas, estão treinando para o campeonato e usando o uniforme do time. O dia está bem ensolarado, há algumas árvores que fazem um pouco de sombra, mas não são muitas e são pequenas. Eles estão chutando uma bola cinza e se dividiram em duplas (são um total de quatro); estão tentando fazer gol um no outro em um "golzinho" de plástico que tem uma cor forte, um verde fluorescente. Eles estão jogando no meio da rua, portanto, quando passa algum veículo ou alguma pessoa, eles param de jogar e algumas vezes tiram o "golzinho" do meio da rua. O dia está lindo e eu amei a cena, pois amo futebol e também jogo campeonato com esses amigos.

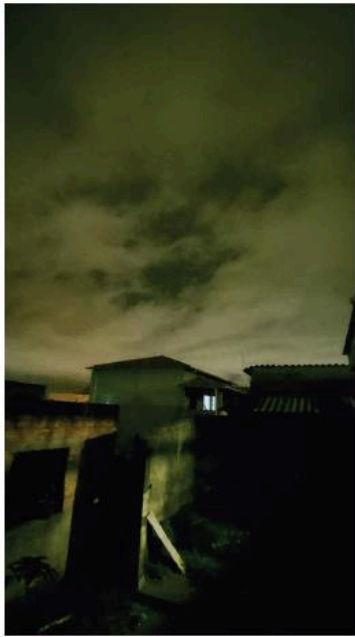
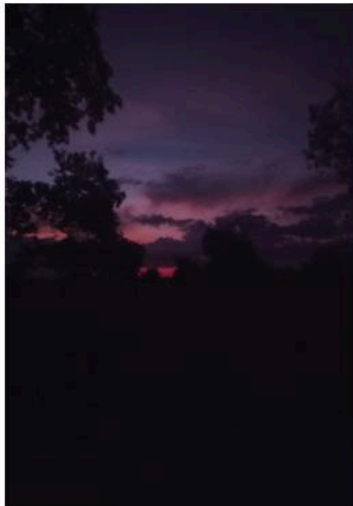


Conversamos principalmente sobre a relação das imagens e fotografias com nossa infância e memórias antigas, por exemplo: a descrição do Rafael sobre futebol, me inspirou a criar e tirar uma fotografia do cenário em que eu (Matheus Alberto) e meus primos jogávamos bola no quintal da minha avó, e minha descrição inspirou o Rafael a fotografar as árvores que a muito tempo estão presentes em sua rua.

Rafael Marques Barbosa e Matheus

Alberto Teixeira





Thiago Santos da Silva e Luiz Otávio Mendes

Semelhante ao mar de águas turvas é a noite de céu nublado, onde as nuvens flutuam dispersas como algas, guiadas pela direção das correntes de ar. Já o céu estrelado pode ser comparado ao pudim de passas proposto por Thompson, uma massa incrustada de elétrons semelhante ao céu, um grande vazio de tonalidade escura contemplado por estrelas. Essas são as fases da noite que eu vejo ao passar dos dias. Esse texto retrata a instabilidade do desconhecido que está acima de nossas cabeças, e mesmo sem entender o que está diante dos nossos olhos, podemos contemplar a todo e qualquer momento.



Vejo uma mangueira carregada de belas mangas, ouço aves e cigarras cantando, ainda ouço o movimento da rua. O céu está mais bonito que o cotidiano, meio amarelado, com muitas nuvens pesadas, o sol está se pondo, uma bela vista depois de um longo dia cansativo.

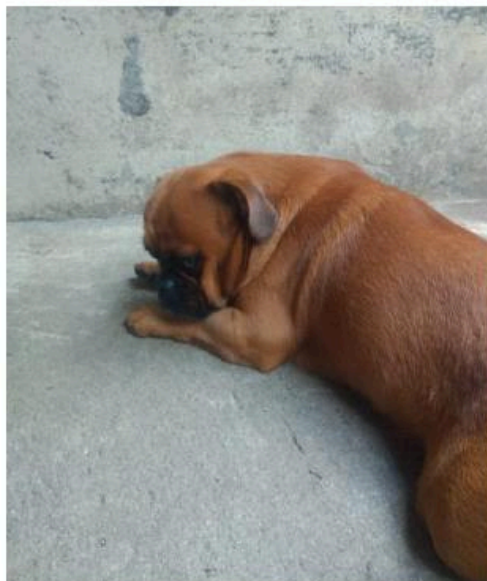
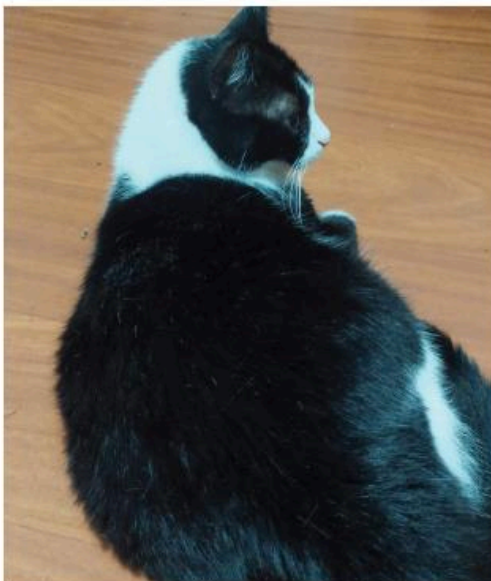


Laura Soares e
Álvaro Marques

As imagens se conectam a partir da ideia de que o objetivo de ambas é transmitir a mesma situação, e por mais que sejam imagens diferentes, elas transmitem tranquilidade ou o cheiro de chuva, por exemplo.



O jardim suspenso se situa em um ambiente bem claro, com algumas sombras embaixo das diversas plantas suspensas em um suporte de madeira. As cores predominantes são o marrom (pisos e paredes que limitam pedras, madeiras e vasos) e o verde das diferentes plantas. Tem cheiro de terra molhada e às vezes chuva. A maior parte dos vasos são circulares, cilíndricos ou algo similar, mas também possuem alguns quadrados ou retangulares. O suporte de madeira é um retângulo grande, subdivido em retângulos menores.



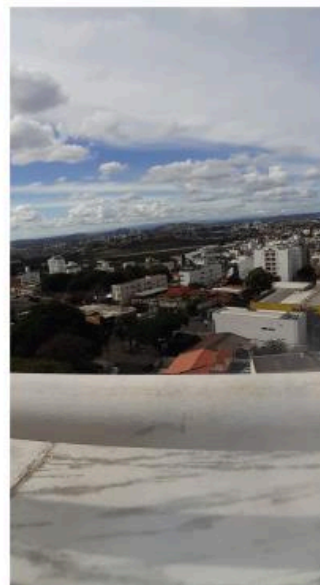
Gabriel Pacífico e Elías Manoel

Estava observando minha gata, deitada na minha cama parada, olhando para o nada, já estava assim a um tempo, e parecia que iria ficar assim por mais tempo ainda. Sempre me pergunto o que será que passa na cabeça deles para ficarem tanto tempo parados e só olhando para uma parede ou para algum objeto. Me pergunto também, como conseguem ficar tanto tempo parados, sem fazer nada, já que a maioria de nós, seres humanos, não conseguimos ficar mais de 5 minutos sem fazer nada, que pegamos o celular ou algo para mexer.



**Ana Flávia Guedes, Ana Luiza Gonçalves e
Camila dos Reis Pereira**

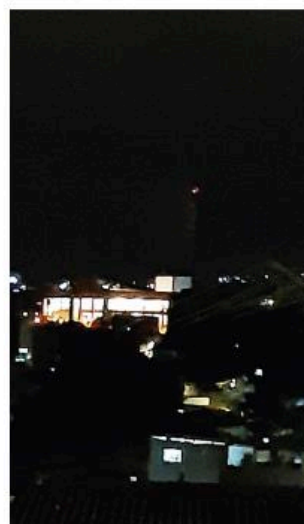
Muitas casas de tamanhos diferentes. Alguns prédios estão presentes na paisagem. Tem várias ruas e muitas árvores de vários portes diferentes.





**Daniel de Oliveira e
Lucas Fernando**

O prédio da Localiza é bem próximo da minha casa. Ele se destaca na paisagem por ser o único do tipo na região, inteiramente de vidro e com 26 andares... Além de ter uma iluminação diferenciada. Ele está com luzes nos vidros acesas formando um coração na cor verde, o que fez ficar mais incrível ainda. Com um jardim bem esverdeado e iluminado. Sem esquecer as sombras das palmeiras ao redor da estrutura.

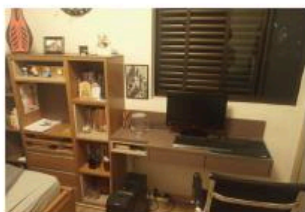


Mariana Fontana e Samuel Aguiar Resende

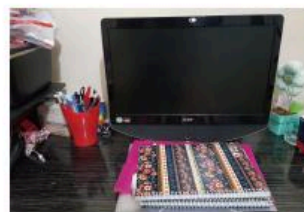


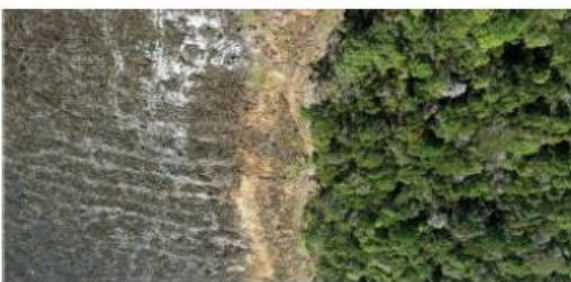
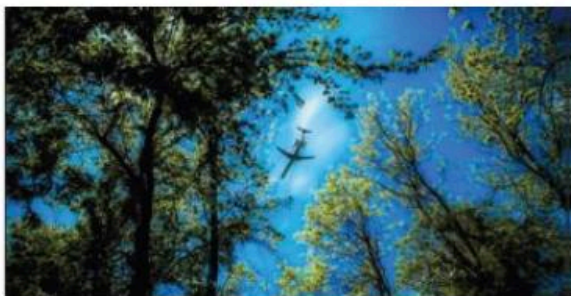
É uma área bem iluminada na parte da tarde, com plantas, uma área mais verde, com muitos pássaros e árvores altas. É uma paisagem muito bonita, e o céu está completamente azul, com poucas nuvens. O ar está fresco e com "cheiro de chuva" pelas plantas regadas recentemente.

A cena apresenta muita sombra, levando em conta que deixo a janela do meu quarto bem fechada para que a luz do sol não esquente o computador, pois a luz bate bastante durante a manhã/ tarde. As cores não são muito fortes ou diferentes, pois o meu quarto foi feito focado nas cores branco, preto e cinza, fazendo com que um copo de vidro cortado em formato de copo com diversos lápis diferentes seja o objeto mais colorido do meu quarto. (...) Nunca havia reparado nisso, mas o meu quarto possui muitas coisas com formato retangular/quadrado.



Todas essas imagens nos despertam a sensação de ambientes aconchegantes, onde estamos todos os dias com uma rotina, ou que vamos para descansar. Tais ambientes fazem parte de muitos momentos importantes em que vivemos, sejam eles obrigatórios, como estudar, ou de lazer, como passar o dia em uma fazenda ou na casa das nossas avós.



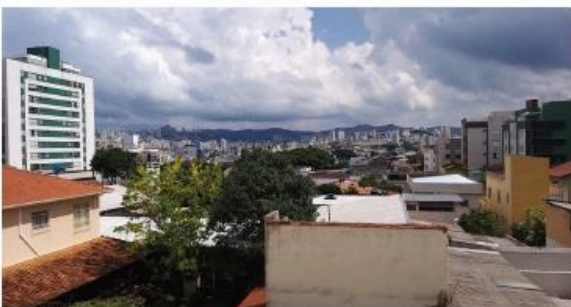


Gabriel Antônio de Souza e Marcelo Alves

Olho para janela no meu quarto e vejo o horizonte com muitas flores, árvores em especial uma árvore de ipê amarelo que está secando com as últimas flores caindo, pássaros voando no céu azul quase sem nuvens, cigarras cantando, cachorros latindo, e barulho de máquinas trabalhando.

Olho pela janela e vejo um avião planando no ar, olho para o lado e vejo meu gato no sofá.

Paro para pensar sobre o ar e penso: da onde ele vem, será? Olho para a frente e vejo a mata, metade desmatada, e penso: o ar vem de lá... Maldade ou inconsequência? Essa é a realidade da humanidade.



Ao olhar pela janela eu observo alguns carros passando,
algumas plantas,
pessoas andando na rua,
jardim bem verde,
postes,
pessoas na janela,
diversos prédios,
algumas nuvens,
casas...
está um pouco nublado.



Erik Araújo e Davi Campos

Coletivo de Cinema

Início

Dar a ver

Pertencer

PERTENCER

Sex X ter: O que eu sou? O que é ser uma imagem?

Como eu me reconheço em uma imagem?

Que imagens me trazem sensação de pertencimento? Como eu sinto identificação com o outro?

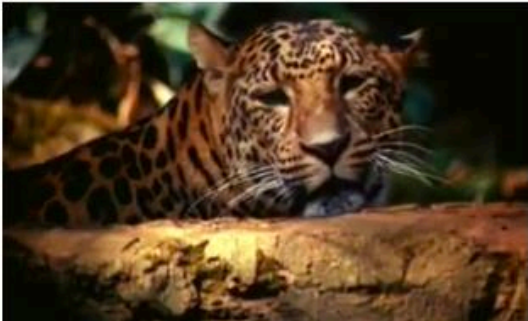
O que nos conecta? Que imagens podem gerar laços e produzir afetos?

Como nos mobilizamos coletivamente? E o que eu devolvo para o mundo?

As imagens se transformam? Quanto valem, quanto pesam?



Ism, Ism (1979) | Manuel DeLanda | 7"



Olhar e Sensação (1994) | Carlos Reichenbach | 10'



Je vous Salue Sarajevo (1993) | Jean Luc Godard | 2'15"



A Place I've never been (2015) | Adrian Flury | 4'40"



Noir Blue (2018) | Ana PI | 27'



Instituição, Intuição (2020) | Ana PI | 6'

EXERCÍCIO 2:

Na primeira atividade, vocês traduziram em imagens fotográficas os relatos das imagens mentais que estavam na cabeça de vocês e na dos colegas. Vocês traçaram conexões entre diferentes imagens da mesma descrição e entre as representações que fizeram.

Depois de criar essas imagens e relacioná-las, vamos agora refletir sobre os temas que nos aproximam, nos identificamos e que nos trazem a sensação de pertencimento. Continuem a pensar na maneira como vocês se conectam com o mundo, quais perguntas inquietam vocês no dia a dia, e agora busquem uma maneira de elaborar isso em um fluxo de imagens e sons. Como montar imagens em sequência para gerar reflexões ou experiências visuais e sonoras?

Antes de começarem, escolham ao menos três curtas para assistirem e conversarem a respeito dos recursos expressivos e de como os realizadores trabalharam os temas. Texturas, cores, sombras, movimentos de câmera, imagens fixas, sons (trilha sonora, voz off, som ambiente), conexão entre as imagens.

Os grupos podem, assim, utilizar sobreposições, deslocamentos entre som e imagem, movimentos e distorções da imagem, formas inusitadas de usar a câmera e o som, pensar na montagem e na conexão entre as imagens para revelar novas camadas de sentido e perspectivas.

INSPIRAÇÃO:

A partir das descrições e conexões que vocês traçaram no primeiro exercício, foi possível trazer questionamentos e algumas provocações que podem ajudar a inspirar o próximo passo de gravação do filme:

LUGARES DE AFETO, LUGARES DA MEMÓRIA:

Uma árvore no quintal, vasos de plantas num jardim suspenso em meio a cidade que nos envolve. A sombra que o sol desenha nos objetos, o entardecer, o anoitecer, o dia cinza chuvoso... Nosso quarto, a casa da avó. De que forma podemos pensar em metáforas que se repetem e se conectam com nossas vidas? É possível mostrar nosso interior com imagens? Como fabular reflexões sobre a nossa existência no mundo? Como eu penso no me tempo, no meu passado e no meu futuro?

LUGARES DE CONVÍVIO, NOSSO MUNDO:

A cidade cheia de prédios, a vista da avenida, dos telhados. As paisagens que se transformam diante dos nossos olhos, nossa rua, nossos vizinhos, amigos, pessoas trabalhando. Como representar os conflitos do dia a dia, as situações que mexem com a nossa comunidade, com o nosso mundo? Quais são os lugares onde me sinto seguro? Como fabular reflexões sobre a nossa existência no mundo de constante transformação? Como eu penso no me tempo, no meu passado e no meu futuro em comum com os outros? Quais impactos novos recomeços podem ter sobre o futuro?

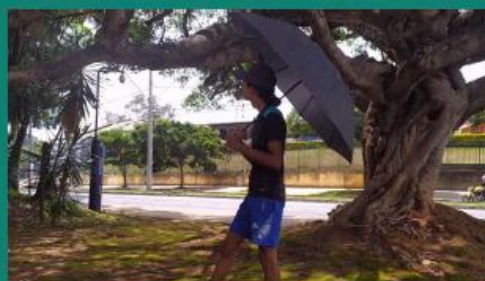
Vou criar os grupos de chats de cada grupo para irmos conversando caso tenham qualquer dúvida no processo. Vocês podem ficar à vontade para discutir, elaborar, pensarmos juntos. Tragam sempre, e desde cedo, as questões e as ideias que desejarem compartilhar. Lembrem-se de dar um nome bem pensado para o filme.





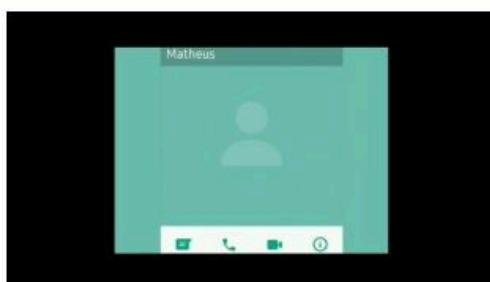
A vida

Luanda Ribeiro, João Eduardo, Lara Viegas, Pedro Henrique, Mariana Fontana Diniz



Subconsciente Alterado

Camilla dos Reis Pereira, Elias Manoel, Ana Flávia Guedes, Ana Luiza Gonçalves e Gabriel Pacífico



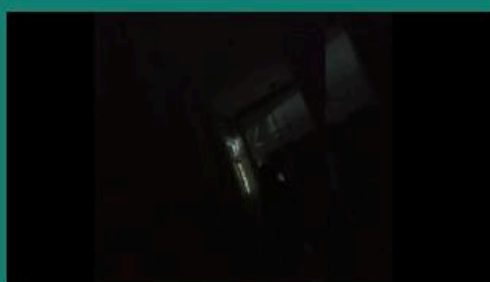
Distanciamento

Matheus Alberto, Daniel Hott, Lucas Fernando e Rafael Marques



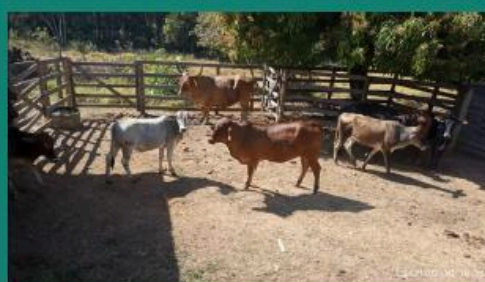
Dificuldades do transporte público no Brasil

Lucas Ataides Comastri, Thiago Santos da Silva, Gabriel Antônio de Souza, Mariana Fontana Diniz e Vitor Bruno Brito



Boa noite, mamãe

Álvaro Marques, Felipe Soares, Laura Silva e Matheus Stangherlin



Vida na Roça

Davi Souza, Erik Araújo, Gustavo Castro, Luiz Otávio, Samuel Agular e Luiz Felipe

Ser e pertencer

Resumo crítico

Legenda:

A,B,C,D – Temas geradores

Atividades – Questões para formação dos círculos de investigação e exercícios propostos

Gestos e proposições – Filmes de referência da filmoteca pedagógica para análise de estratégias e recursos para criação de linguagem e sentido

Trabalho – Filme produzido por indivíduos ou coletivos de alunos em salas de aula

B – SER E PERTENCER

Atividade 1B – Filmar uma sensação.

As superfícies, texturas, sinestésias, volumes e ritmos que dão forma e revelam um sentimento ou uma sensação de mundo.

Gestos e Proposições:

SEGUNDO ANTES DA CORAGEM. Grace Passô e Wilssa Esser, Brasil, 2020

BOUQUETS. Rose Lowder. Peru, 1995

BLACK ICE. Stan Brakhage. Estados Unidos, 1994

NOITE QUE NÃO FINDA. Pedro Aspahan. Brasil, 2020

OS OLHOS DE BECKY. Willie Varela. México, 1977

Trabalho: Subconsciente alterado

Atividade 2B – Como criar uma conexão à distância em filmes?

Como criar sentido para uma observação ao longe

Gestos e Proposições:

MARMOT. Olga Chernycheva. Rússia, 1999.

DA JANELA DO MEU QUARTO. Cao Guimarães. Brasil, 2004.

OUÇO SEU GRITO. Pablo Lamar. Paraguai, 2017.

FANTASMAS. André Novais. Brasil, 2010.

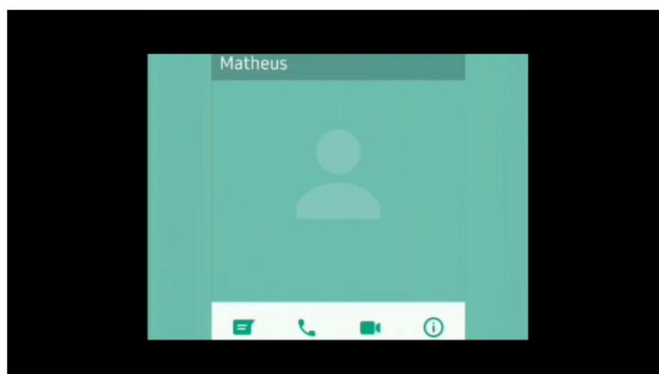
Trabalho: Distanciamento



Texto curricular: Do sonho e da terra. In: Ideias para adiar o fim do mundo // Ailton Krenak



Exercício 02 do percurso “Ser e Pertencer”



Distanciamento

Filme de Matheus Alberto, Daniel Hott, Lucas Fernando e Rafael Marques



Aula 1 abertura:

Conversa inicial sobre o cinema experimental, o quê é, como se faz, qual sua importância e história. Passar pelos movimentos Underground, Avant-garde, Boca do lixo...

Cinema de outra des/ordem. Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre os marginais, rebelde entre os rebeldes. Cinemagia.

Mecanismos de concepção: Citar Godard. Citar Brakhage. Citar Kamal. Mostrar as refs.

É um cinema interessado em novas formas para novas idéias, novos processos narrativos para novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável.

Falar dos elementos cinematográficos: Áudios (trilha, voz off e sons ambiente) - fotografias - vídeos - textos)A importância deles, da manipulação de cada um deles. E ressaltar que um filme pode partir de qualquer um dos elementos citados.

Criar o drive coletivo para armazenamento do material coletado. Tudo deverá ser postado lá, renomeado, como o exemplo: som_de_chuva_Larissa Fernandes.mp3

9 de dezembro.

Não existe cinema abstrato: todo o cinema é concreto. Há aqui um paradoxo. O cinema, mesmo na sua forma mais ideal e abstrata, permanece concreto na sua essência; continua sendo a arte do movimento, da luz e da cor. Quando deixamos de fora nossos preconceitos e condicionamentos prévios, nos abrimos para a concretude da experiência visual e cinestética pura, para o "realismo" da luz e do movimento, para a experiência pura do olho, para a matéria do cinema. Assim como o pintor teve de adquirir consciência da matéria da pintura, a tinta; ou como o escultor teve de se conscientizar da pedra, da madeira ou do mármore, também a arte do cinema, para atingir sua própria maturidade, teve de se tornar consciente da matéria do cinema – luz, movimento, celuloide, tela. Esta arte tardia, que pensamos ser capaz, na melhor das hipóteses, de recriar a experiência trágica da vida por meio do melodrama, está agora alcançando, por meio de seus poetas, junto com todas as demais artes, iluminações estéticas mais sutis e menos racionais. São estes os elementos que precisam ser lembrados. O cinema atingiu sua maturidade e não pode mais ser debatido, resenhado nem tratado – seja pelo público ou pela crítica – como suporte para a narrativa de histórias. Como todas as outras formas de arte, o cinema tem agora dois extremos, muito distantes um do outro. No dia em que nossos editores perceberem isto, os críticos contemporâneos de cinema serão demitidos por serem repórteres limitados, incompetentes e prejudiciais. Enquanto esse dia não chega, eles continuarão a massacar o cinema e a enganar as pessoas.

1968. 18 de abril.

mekas.

Um filme não é nunca relatório sobre a vida. Um filme é um sonho, um sonho pode ser vulgar, trivial e informe. É talvez um pesadelo. Mas um sonho nunca é uma mentira.

Orson Welles.

Procuo sempre a síntese: é um trabalho que me apaixona, pois devo ser sincero para com aquilo que sou, e não passo de um experimentador. A meus olhos o único valor consiste em não ditar leis, mas ser um experimentador, experimentar é a única coisa que me entusiasma. Orson Welles

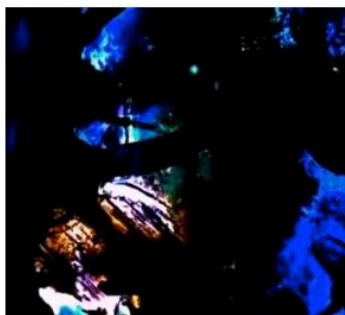
Jairo ferreira sobre o cinema experimental: *Ouçã com olhos livres.*

e ainda Jairo,

Cinema: poema. Autor de cinema: poeta. Experimental: profeta. Experimental: antena. Cinema: a estética da luz.

■ Black Ice, Stan Brakhage.

<https://www.youtube.com/watch?v=g-rACt6IX5c>



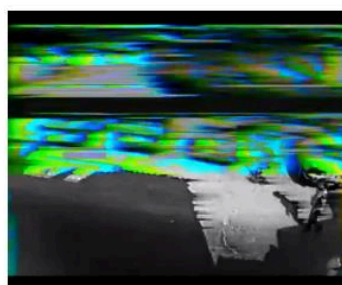
Je Vous Salue Sarajevo (1993) Jean-Luc Godard

<https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>



Trailer | Unusual Summer | Kamal Aljafari

<https://www.youtube.com/watch?v=Z6awzRUVdnU>

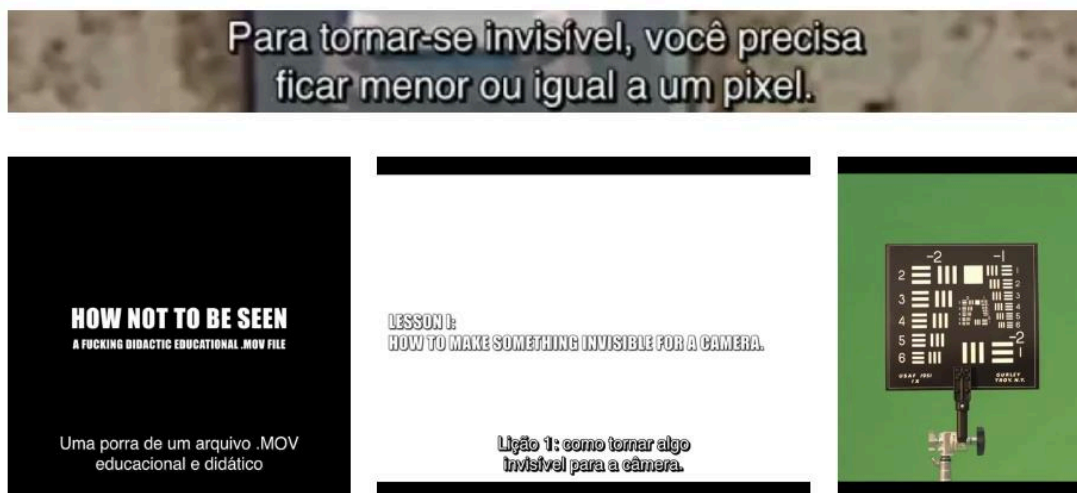


AULA 3! COMO NÃO SER VISTO.

Na segunda aula vamos assistir ao filme da Hito. *How not to be seen. A fucking didactic educational.mov file*

Para Casa:

Trazer um elemento audiovisual de ponto de partida. Algo que o instigue. O intrigue. Cinema é uma linguagem e linguagem é um grito no mundo. Escolha um elemento que contenha em si um paradoxo. Pode ser uma foto, áudio, trecho de um texto, vídeo. Algo que você queira tornar visível. Dar luz. Esse elemento deve ser um recorte de como você vê o mundo. Ou algo que você gostaria de nos mostrar sobre o seu mundo.



o para - casa foi postado assim:

Boa noite a todes,

Mandando por aqui a atividade da semana, na próxima terça nossa aula é assíncrona. então já deixo o para-casa para vocês, preparei uma sessão de cinema, com 3 curtinhas.

1. Como não ser visto.

How not to be seen (Hito Steyerl)

<https://drive.google.com/file/d/1JrpDmaa4GALASz2wRilzZdlod9pYV7Te/view?usp=sharing>

2. EL dorado, colectivo Los Ingrávidos.

<https://vimeo.com/417262615>

3. Batalla, Colectivo Los Ingrávidos.

<https://vimeo.com/415518823>

Reparem, nessa seleção de filmes o trabalho realizado sobre o pixel. Toda a construção cinematográfica presente neste estudo. O ruído na imagem, a baixa qualidade, o estático e o movimento: da cor, da trilha- sonora. Vejam como a imagem fluida também nos traz sensações. Pensando na provocação feita pela Hito Steyerl, (no filme 1) sobre como não ser visto pela câmera e considerando os equipamentos que você tem em sua casa, o para-casa é:

Trazer um elemento audiovisual de ponto de partida. Algo que o instigue. O intrigue. Cinema é uma linguagem e linguagem é um grito no mundo. Escolha um elemento que contenha em si um paradoxo. Pode ser uma foto, áudio, trecho de um texto, vídeo. Algo que você queira tornar visível. Dar luz. Esse elemento deve ser um recorte de como você vê o mundo. Ou algo que você gostaria de nos mostrar sobre o seu mundo.

Preferencialmente postar a atividade neste link: (se não conseguirem me avisa)

<https://drive.google.com/drive/folders/1NkVlxTuctCE1wW6nhMCwTLh5Wvy8QCul?usp=sharing>

este é o nosso o **drive coletivo** para armazenamento do material coletado.

Tudo deverá ser postado lá, renomeado, como o exemplo:

[som_de_chuva_Larissa Fernandes.mp3](#)

nomear o arquivo com nome do aluno e a descrição do material.

será que tá muito difícil? espero que não.

mandem notícia.

qualquer dúvida meu telefone é (x). estejam à vontade para entrar em contato.

bom feriado para vocês. Nos vemos jájá.

beijo

gabriela luiza.

los ingrátidos,

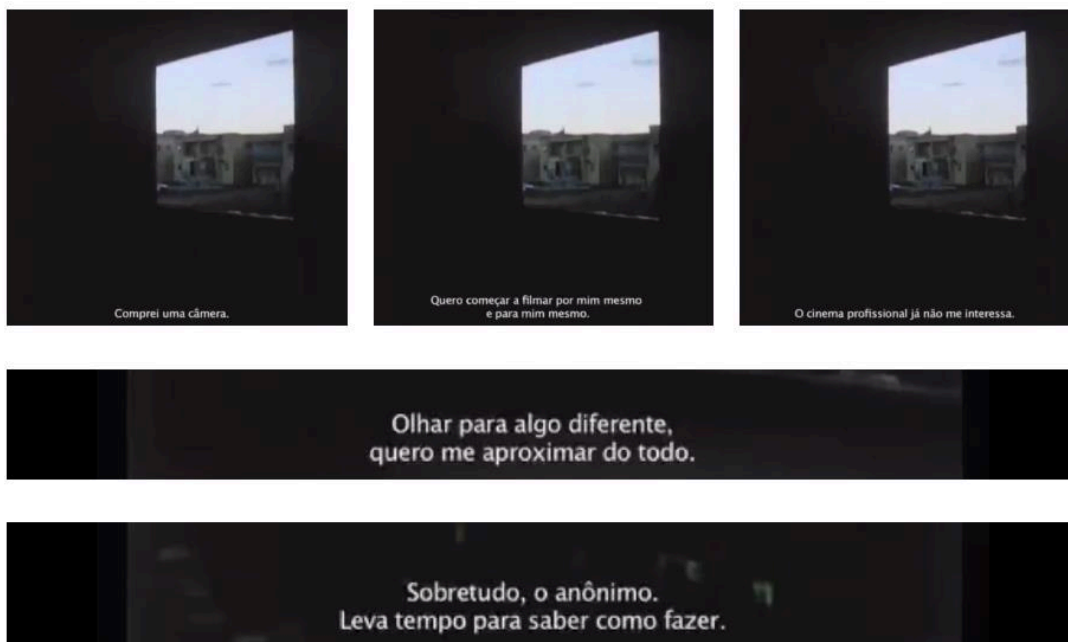


CAPITALISM IS PANDEMIC



BATELLE

AULA 4! PRIMEIROS COMENTÁRIOS SOBRE A ATIVIDADE PROPOSTA.



Analisar coletivamente o material coletado, linkar referências, apontar janelas que se abrem para criação. O que a prática nos revela? como aprofundar em busca do filme. sugerir caminhos. destacar boas soluções.

partindo dos exercícios já realizados:

muito legal essa história de pegar um filme de referência. Trazer o filme como material. trabalho de pesquisa. (ame!)

sobre o EUROPA, eu lembrei desse também: da ximena cuevas. (https://drive.google.com/drive/folders/1iHZzHpDcQEW5Obp7yr8qe6Qljcr_GzDw)

É legal reparar nessa câmera que se movimenta que faz questão de mostrar que tem alguém ali, que corre, há uma ação para câmera executar. ela é um corpo. câmera subjetiva. isso do labirinto, por abrir muitas significações. uma ideia labirintica. o fora como metáfora do dentro.

Ainda na ideia de dentro e fora se fundirem, no outro filme dos ingravidos. tear gas, pesadíssimo. Mas lindo. de novo a respiração como elemento, assim como o da ximena. A penumbra, escuridão. trazem um possível sensação gasoso, fluida. Mas traz angústia, o ritmo da respiração e a tentativa de procurar ar. quais sentimentos veem à tona?

Esse lance de movimento entre cor e textura como elemento central dos filmes, é muito interessante. propõe ao espectador uma certa dança da percepção. Agindo em lugares \\ lúdicos \\ em relação ao sonho. Agindo no inconsciente. podemos ver isso radicalmente neste exemplo aqui: que é apenas isso. movimento e cor. radicalmente. ou ainda como brakhage que caiu no lago congelado, lembram? da última aula? Willie Varela, Beck's Eyes

(https://drive.google.com/drive/folders/11me60BfrWko59GJeUcgef_HG4yXqwl1)

EsTe aqui também tem a ver com isso, mas vai mexer com dois outros elementos também trazidos por vocês,

1: Imagens de arquivo familiar. 2. desenho, como o ying yang do daniel.

Ernerto baca: https://drive.google.com/drive/folders/11me60BfrWko59GJeUcgef_HG4yXqwl1

e ah! 3: os letreiros. vejam como aparecem os letreiros que legal. texto, frase também entra. também é informação.

reparem que ele inova nas formas. nas cores. no ritmo. E a brincadeira aqui é sobre como manipular o material. ele está lidando com negativos de filmes. esses efeitos dele são riscos no filme, experimentos físicos. hoje existem novas tecnologias. (after effects, ilustrator, photoshop)

É importante ressaltar que o trabalho de um video-artista é bastante manual. Isso vai trazendo a identidade dele. Sua artesanaria. a forma como manipula o material. Para uma experimentação propriamente dita, devemos também reinventar as formas de captura. O jeito de filmar, a maquinaria, a técnica.

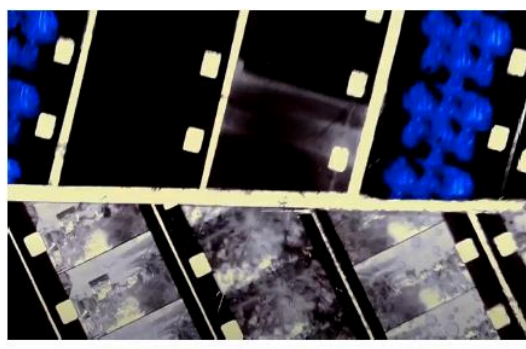
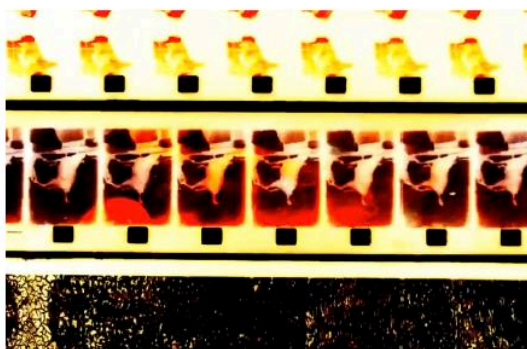
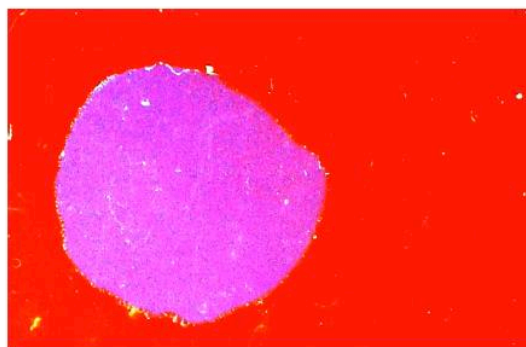
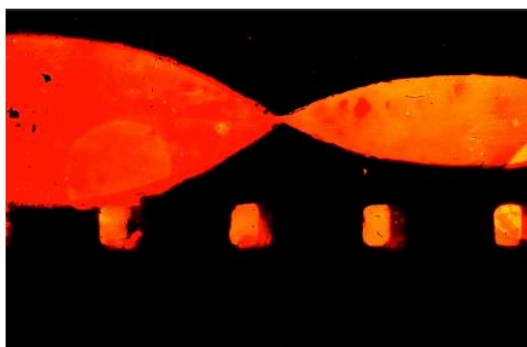
manualmente podemos brincar com: filtros, gelatinas, luzes, super zoom do celular. como o caso da allana, vamos assistir a alana,

Athos, eu adorei o video mais estranho do youtube, tem uma densidade, o plano é ótimo, tem uma direção de arte. tem glitches. achei muuuito legal.

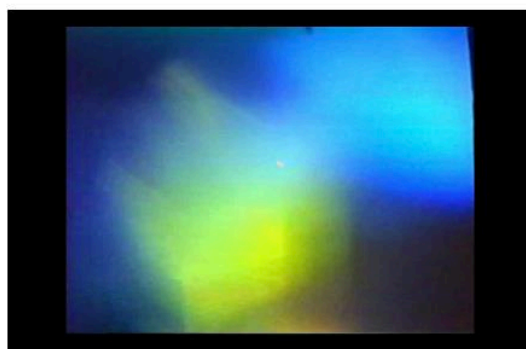
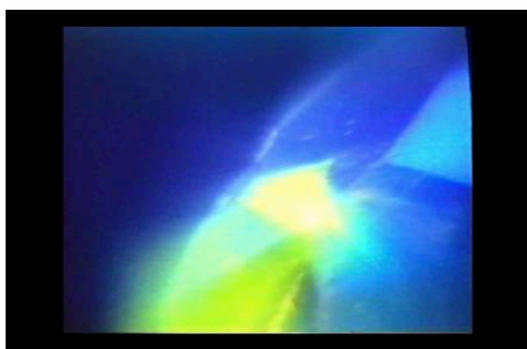
(...)

partindo dos comentários de hoje, seguimos a busca.

a ideia é que eles produzam e coloquem mais material na pasta. um passo além partindo dessa primeira conversa.



2020 - Ernesto Baca - Atrapado en el sueño de otro





willie varela e Ximena cuevas

PARA CASA

Ei turma, bom feriado ensolarado!
Espero que estejam bem.

Para um período de estudos autônomos, nada mais justo que uma atividade também autônoma, por isso através deste, reforço o que conversamos em sala. E os convido a dar sequência a atividade de captura do material áudio-visual, aprofundando, pesquisando, registrando o que, com sorte, virá a ser filme, ou ser gesto, ser gif, ser grito, ser experimento cinematográfico. Ativem as antenas e percebam o entorno. Percebem a percepção. uma boa ideia vem a qualquer momento. estejam atentos.

Para inspirá-los deixo aqui o link de uma pasta com alguns excelentes filmes experimentais como referência.

Dêem uma passeada por lá. Escolham os filmes que lhe chamarem atenção, coloque fones de ouvido, prepare o entorno... assista! ouça; com olhos livres.

<https://sites.google.com/view/coletivodecinema-dupla3/refer%C3%A2ncias>

de som, mando aqui um disco do John Cage, um músico experimental impecável. Nesse disco ele toca um piano preparado (uma forma de interferir nas teclas do piano para que o som sofra modificações) é muito foda. ouça: com olhos livres.

https://www.youtube.com/watch?v=TJhv_k4xkMI

aproveita e dá um google aí: John Cage.

lembrando que nosso link para postarem o material é o:

https://drive.google.com/drive/folders/1NKVixTucfCE1wW6nhMCwTLh5Wvy8OCuL_

bom... então é só isso *tudo*. rs
espero que aproveitem cada segundo. beijos daqui, gabriela luíza.

ah, qualquer dúvida já sabem... mandem um alô aqui ou no zap:
até já!

Sociedade do cansaço

O cansaço tem um coração amplo.
Maurice Blanchot.

Sumário

- 1 A violência neuronal
 - 2 Além da sociedade disciplinar
 - 3 O tédio profundo
 - 4 Vita activa
 - 5 Pedagogia do ver
 - 6 O Caso Bartleby
 - 7 Sociedade do cansaço
- Textos de capa

3 O tédio profundo

O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso se fragmenta e destrói a atenção. Também a crescente sobrecarga de trabalho torna necessária uma técnica específica relacionada ao tempo e à atenção, que tem efeitos novamente na estrutura da atenção. A técnica temporal e de atenção *multitasking* (multitarefa) não representa nenhum progresso civilizatório. A multitarefa não é uma capacidade para a qual só seria capaz o homem na sociedade trabalhista e de informação pós-moderna. Trata-se antes de um retrocesso. A multitarefa está amplamente disseminada entre os animais em estado selvagem. Trata-se de uma técnica de atenção, indispensável para sobreviver na vida selvagem.

Rafaela Pereira da Cruz (Guest) 11/30 15:00

tchau

Meeting ended: 59m

Recording has stopped. Saving recording...

58m 17s

Meeting
Recorded by: Francisco Freitas

João Vitor Siqueira Gomes Barroso (Guest) 11/23 14:39

estamos

DANIEL ALVES GONCALVES (Guest) 11/23 14:45

Eu gostaria de editar, sei um pouco mas não tenho hardware, meu pc não suporta e no celular fica muito ruim

PEDRO HENRIQUE BISPO DOS SANTOS (Guest) 11/23 14:45

não sei muito de como editar mas pra fazer o vídeo do trabalho eu tive que começar a aprender

GUSTAVO SANTOS DE CARVALHO (Guest) 11/23 14:45

basta um app que chama filmora

11/23 14:46

ele ajuda muito a editar

VITORIA CRISTINA LOURENÇO (Guest) 11/23 14:46

eu nunca tinha editado antes mas pra fazer o meu vídeo eu consegui aprender a mexer um pouco

DANIEL ALVES GONCALVES (Guest) 11/23 14:52

De quantas pessoas?

Rafaela Pereira da Cruz (Guest) 11/23 14:55

deixa grupo de até 6, privé

11/23 14:55

zorro

FELIPE RODRIGO DE FARIA SILVA (Guest) 11/23 14:56

kkkkkkkkkk

kkkkkkkkkk

ER

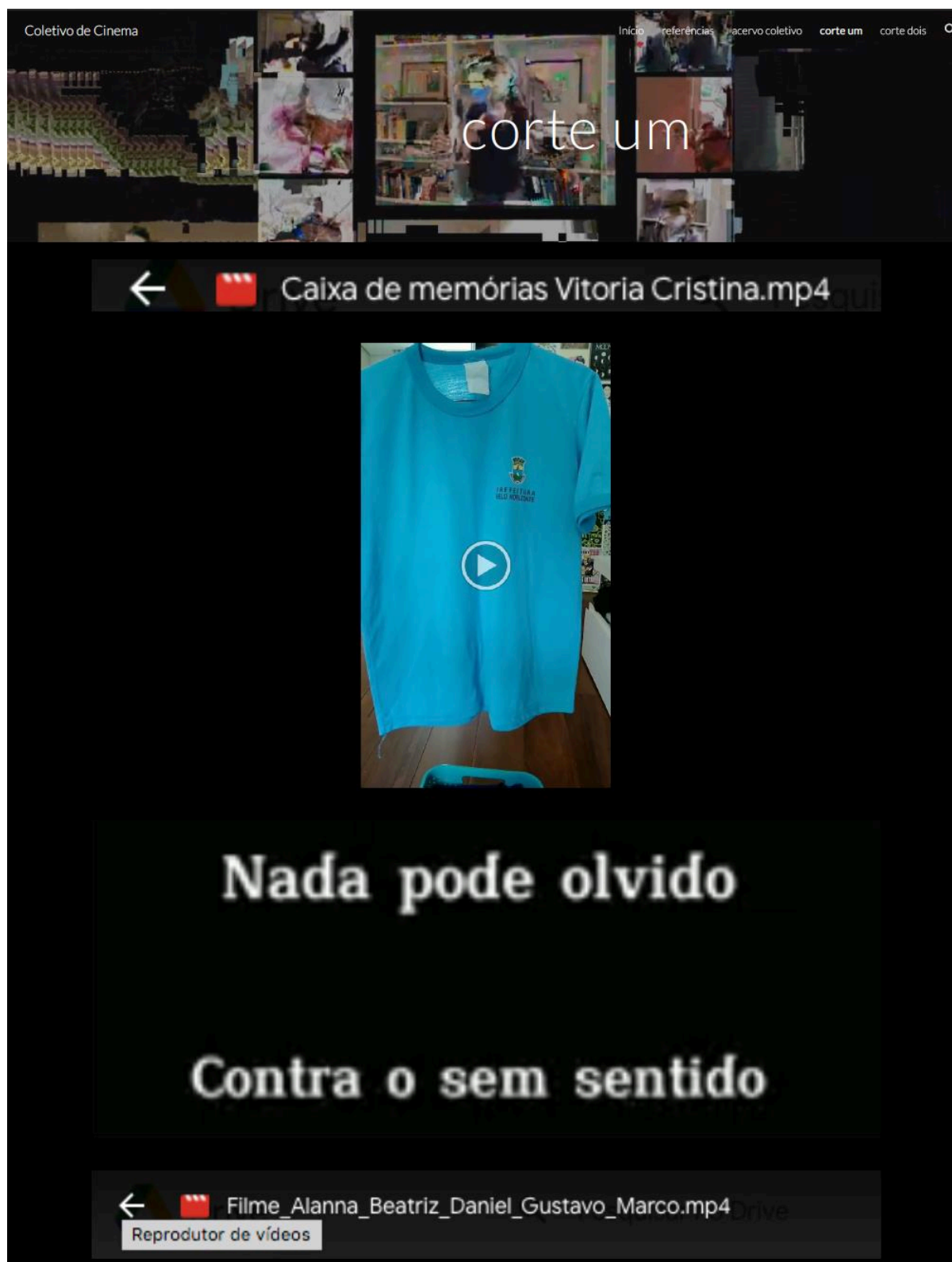
Emanuel do Nascimento Pedreira Rocha (Guest) 11/23 14:56

Eu consigo editar

2

1

...



EXERCÍCIO DE CRÍTICA - RODA DE CONVERSA

E

eladegabriela (Guest) 12/2 15:48

oi turma, boa tarde. vocês podem mandar por favor para gente a lista com os nomes de cada grupo?

▼ Collapse all

SC

Sofia Souza Carvalho (Guest) 12/2 15:52

Sofia Carvalho, Vitória Lourenço, Letícia Teixeira

1

AR

Ana Beatriz Rodrigues (Guest) 12/2 16:19

Boa tarde!

Ana Beatriz, Caio Leonardo e Emanuel Rocha.

1

GC

GUSTAVO SANTOS DE CARVALHO (Guest) 12/2 16:43

Gustavo Santos, Alanna Gabriely, Daniel, Beatriz e Marco Antônio.

1

RC

Rafaela Pereira da Cruz (Guest) 12/2 17:00

Davi Souza, Felipe Rodrigo, João Vitor Siqueira, Rafael Oliveira, Rafaela Cruz e Rodolfo Almeida.

1

SS

Sérgio Arthur Marques de Souza (Guest) 12/2 17:03

Sérgio Arthur, Juan Couto, Lucas Silva, Pedro Henrique Bispo e Kayck Batista.

1

[See previous replies](#)

MA

MARCO ANTONIO OLIVEIRA ANDRADE (Guest) 12/7 09:42

Bom dia a todos.

Minha critica será do grupo da Rafaela, Rafael, Felipe, João Vitor, Davi e Rodolfo. Achei que ficou excelente o video, as imagens ficaram muito coerentes com a fala uma se encaixou perfeitamente com a outra, e o labirinto passou uma impressão super interessante os cortes com as imagens se encaixaram adequadamente.

A trilha sonora também não deixa de ter ficado ótima, mas como sugestão adicionaria alguns sons para chamar mais atenção, no mais só tenho pontos positivos.

Por ser a prévia do filme acredito ter ficado em um nível elevado, gostei muito e acho que conseguiram passar perfeitamente a mensagem que queriam. O trabalho está excepcional, parabéns!

Crítica: Marco Antonio Oliveira Andrade

1

1

[See less](#)

DG

DANIEL ALVES GONÇALVES (Guest) 12/7 09:46

Bom dia pessoal!

Prévia_Pedro Bispo, Lucas Silva, Juan e Sérgio.mp4

Escolhi esse vídeo pois acho que tem muito potencial, eles apresentaram um vídeo de 23 segundos, me trouxe a sensação de conflito do dia a dia, em que buscamos sempre melhorar, achei muito interessante buscar o meme da explosão em Beirute e conectá-la com o labirinto de infinitas emoções. acho que o contexto ficou ótimo, mas daria algumas sugestões que na minha opinião ficariam excelentes; dublar a legenda, fazendo com que na hora em que ela aparece, haja uma voz de fundo que fale também, também senti falta de mais sons e efeitos sonoros que ampliassem a sensação de conflito... E por fim gostaria que o vídeo fosse um pouco mais longo, fiquei com um gostinho de quero mais.

2

1

[See less](#)

PS

PEDRO HENRIQUE BISPO DOS SANTOS (Guest) 12/7 09:53 Edited

Bom dia!

O vídeo que assisti foi o do Grupo Rafaela, Rafael, Felipe, João Vitor, Davi e Rodolfo; Sobre o vídeo, na minha opinião, foi muito bem construído, pensado e editado, o que me chamou atenção nele para assisti lá foi a capa que tinha a imagem de um cérebro nele. Eu não vi nenhum problema no vídeo, ele foi bem estruturado e construído, o tema de que a vida é como um labirinto é muito interessante, a vida tem tantos caminhos e possibilidades, qualquer escolha da nossa parte gera inúmeros caminhos para seguirmos e pensar no que o futuro nos aguarda, ou no que estamos levando para o nosso futuro assusta, as autocobranças vem junto e tudo isso acaba trazendo muitos pensamentos ruins, e os sentimentos de sufoco e de aprisionamento, e quando para de pensar nessas coisas por um momento podemos ver que isso faz parte do caminho é só um momento ruim e logo vai embora, se assim quisermos. Foi o pensamento que consegui criar após refletir um pouco sobre os elementos do vídeo; Parabéns ao grupo o vídeo merece nota 10 em tudo

1

2

[See less](#)

👍 ❤️ 🗨️ 😊 😐 😞 ...



CAIO LEONARDO ARRUDA SILVA (Guest) 12/7 10:08 Edited



Bom dia,

Minha crítica sobre o filme do grupo: Rafaela, Rafael, Felipe, João Vitor, Davi e Rodolfo:

Não seria exagero dizer que este filme está muito bom, tão bom que me fez refletir sobre o labirinto em que vivo. É uma forma de tocar na mente do espectador quantitativamente, digo, quanto mais tempo sigo no filme, mais eu me questiono. O filme também nos mostra o motivo de certas experiências na nossa longa caminhada que se chama vida, em que muitas vezes não nos confortamos, fora nos faz questionar sobre a importância de cada uma delas. Além do mais, graças às imagens/vídeos e o áudio, o filme traz essa reflexão de maneira bem interessante, sem se parecer algo chato ou tedioso como vídeos (que apresentam o mesmo objetivo) que vemos na internet. Devido a esses motivos, eu não mudaria nada no filme.

[See less](#)



RODOLFO ALMEIDA FONSECA (Guest) 12/7 10:50



Crítica ao filme da Alanna, Beatriz, Daniel, Gustavo e Marco: O filme está muito bom, a seleção de imagens e o sons está tudo muito bom, me fez refletir sobre ansiedade, eles falam pra ter cuidado com os pensamentos, pois a vida é dirigida pelos pensamentos está muito bom. Mas eu não gostei de dois pontos: 1-O vídeo fica alternando da vertical pra horizontal isso n é muito bom, pois ficar trocando toda a hora quebra o clima do vídeo. 2-O áudio dos participantes, alguns dos áudios dos participantes estão bons, altos, dando pra escutar tranquilamente, mas, outros estão baixos, um pouco difícil pra ouvir e isso é ruim. Melhorando esses dois pontos o filme ficaria ótimo.

[See less](#)



JUAN COUTO RIBAS (Guest) 12/7 11:01



Análise do filme – Grupo Rafaela, Felipe, João, Davi e Rodolfo.

Analisando o filme postado, posso notar-se logo de cara o jogo de palavras com o áudio do vídeo, em que a cada frase, há uma imagem que corresponde semanticamente gerando esta relação. A produção conta com a capacidade reflexiva que pode dar a quem vê, com uma música de fundo e as metáforas que trás a ilusão e imaginação do telespectador. Talvez uma variação de vozes dentro do filme, como também mais imagens e transições mais suaves entre elas, além ainda de mais cores durante o vídeo, possa transmitir o objetivo de forma mais fácil e explícita

[See less](#)



João Vitor Siqueira Gomes Barroso (Guest) 12/7 11:50 Edited



Análise do Filme Alanna, Beatriz, Daniel, Gustavo, Marco

Gostei bastante do trabalho, da edição, das transições, principalmente a primeira parte, com os dois vídeos revezando, o da Alanna e do Gustavo, e o efeito sonoro de fundo. Já a segunda parte o que se destacou foi a batida do coração de fundo, acho que o áudio ficou um pouco desproporcional, algumas falas não dava para escutar, a batida do coração estava mais alta. Gostei muito do vídeo, mas aumentaria o áudio de alguns membros do grupo para deixar no mesmo tom que os demais.

[See less](#)



Ana Beatriz Rodrigues (Guest) 12/7 12:08 Edited



Hey, guys!!

Crítica: **Prévia Pedro bispo, Lucas Silva, Juan e Sérgio.**

A prévia do filme mostra uma visão real do que está acontecendo ao redor do mundo, mas eu acho que isso pode ser mostrado com mais ênfase. Por exemplo, tentem trazer imagens escuras que se relacionam com essa ideia de tragédia, explosões, guerras entre outros... Seria bem legal, ao invés de vocês escrevem e as imagens passando colocarem áudios em uma tonalidade de acordo com o momento mostrado na prévia.

No final, retratem pessoas fugindo desses caos, guerras e sofrimentos.

Percebi que vocês colocaram um labirinto, não é? Em nossa pasta do drive tem um que mostra essa mensagem que vocês querem passar. Eu não sei se se pode ser uma boa ideia, mas tentem também trazer o ruído do final da prévia, misturando o com imagens desfocadas e intercaladas entre pessoas e paisagens (guerras, caos...).

É isso beninos, a prévia só precisa de pequenos ajustes! 😊



GUSTAVO SANTOS DE CARVALHO (Guest) 12/7 13:16 Edited

👍 2 ❤️ 1

Crítica cinematográfica _ Gustavo Santos de Carvalho

Filme: Prévía_Pedro Bispo, Lucas Silva, Juan e Sérgio.mp4

Eu gostei do filme tem um bom potencial de crescimento, gostei da seleção das imagens, das trilhas sonoras e as transições feitas. A ideia a ser transmitida com o vídeo foi muito bem feita por causa dos elementos audiovisuais utilizados, apesar de achar que a parte que menciona o labirinto ser meio desconexa com o filme e não consegui entender muito bem como isso se encaixa no vídeo. Minha sugestão para essa parte é vocês mostrarem como o mundo de hoje está confuso e difícil de viver relacionando com as guerras, com a falta de recursos e a situação desumana em que vários seres humanos estão vivendo atualmente relacionado aos assuntos que comentei antes (as guerras e faltas de recursos). Apesar de tudo gostei bastante e acho que o próximo poderia ser um pouco mais longo.

Parabéns ao grupo, ficou um ótimo trabalho e uma boa edição.



Sérgio Arthur Marques de Souza (Guest) 12/7 14:01

👍 1 ❤️ 1

Boa tarde.

Minha critica ao Fases- 1-parte Vitória, Sofia e Letícia.

Realmente gostei bastante, as cores, estilo de edição e a trilha sonora e algo que de certa forma puxa o espectador para dentro do curta. O estilo adotado é totalmente a favor do tema, fazendo refletir sobre a infância e (na minha opinião) como essa fase passa rápido, e que as vezes é bom olhar pra trás e relembrar alguns momentos.

A única sugestão que tenho é de seguir o mesmo ritmo porque está muito bom.

Crítica: Sérgio Arthur Marques de Souza

[See less](#)

👍 ❤️ 😊 😢 😡 🙄 ...

December 7, 2021



FELIPE RODRIGO DE FARIA SILVA (Guest) 12/7 10:29

👍 1 ❤️ 1

Crítica filme Fases

Esse filme me tocou muito, por estar falando de infância. Achei muito interessante as frases que foram usadas, e as imagens, foram usadas nas horas certas, junto com a trilha sonora, começando com um som mais calmo e lento, e no final, com ela mais rápida e agitada. O que eu mudaria, seria colocar mais algumas fotos e vídeos, e mais algumas frases para o filme ficar um pouco maior. Apenas isso, o resto eu deixaria assim mesmo, continuaria o filme, só o para ter um tempo melhor.

[See less](#)

↩ Reply



giulianacio5 (Guest) 12/7 16:32

👍 1 ❤️ 1

Crítica- vídeo diário de registros_Sofia Carvalho

No início do vídeo por conta das imagens e da música de fundo parecia que estava contando como uma criança morreu em um filme de suspense. Depois com os barulhos de coração eu entendi que essa criança estava lutando para viver, porém os barulhos do aparelho (pi pi) junto com o poema me fez pensar que aquela criança interior não resistiu.

Eu achei o vídeo muito bom a única coisa que eu faria diferente é trocar as imagens quando a música de fundo muda, como se a primeira musica representasse a infância e a outra como a pessoa está hoje demonstrando o quanto aquele período faz falta

[See less](#)



ALANNA GABRIELY FIDELIS DE CARVALHO (Guest) Yesterday 14:59



Cinema de outra des/ordem

Resumo crítico

Legenda:

A,B,C,D – Temas geradores

Atividades – Questões para formação dos círculos de investigação e exercícios propostos

Gestos e proposições – Filmes de referência da filмотeca pedagógica para análise de estratégias e recursos para criação de linguagem e sentido

Trabalho – Filme produzido por indivíduos ou coletivos de alunos em salas de aula

C – CINEMA DE OUTRA DES/ORDEM

Atividade 1C – O Cinema experimental contra a ordem do mundo. Fazer um filme para revelar outra ordem não percebida, alterar a ordem, fazer a rebelião, criar a exceção.

O ponto de partida de uma obra de arte é o desejo. isso move montanhas em nosso ofício. É ou deveria ser o princípio fundamental do realizador. O desejo pode ter diferentes naturezas: por que fazer um filme?

- a. para contar uma história. pessoal, familiar ou do coletivo. que pode ser real ou ficcional.
- b. para mudar - interferir no mundo. deixar seu grito. seu gesto. sua contribuição para a história do mundo.
- c. porque a professora de literatura está mandando e vale pontos.
- d. para vender. ganhar dinheiro e ficar famoso. (não costuma funcionar muito, mas muitos artistas tentam)
- e. porque a magia está convocando. fatores espirituais de urgência como cita artaud.

Gestos e Proposições:

OLHAR E SENSACÃO. Carlos Reichenbach, Brasil, 1994

EL DORADO. Coletivo Los Ingrávidos. México, 2020

BATELLA. Coletivo Los Ingrávidos, México, 2018

SEMPRE ACIMA DE TUDO. Pipillot Rist, Suíça, 1997

Trabalho: Evasão online

Atividade 2C – Montar um filme com imagens dos outros.

Gestos e Proposições:

AS RUÍNAS DA BAHIA BRANCA. Nicolás Testoni, Argentina, 2012.

EU TE SAÚDO SARAJEVO. Jean Luc Godard, França, 1993

HISTÓRIAS DO LAR. Mathias Muller. Alemanha, 1990

O GRANDE WHACK. Ricardo Nikolayevsky, Bolívia, 2002

Trabalho: Fases

Texto curricular: Caos em Poesia // D. H. Lawrence

Exercício 01 do percurso “Cinemas de outra (des)ordem”



Evasão online

Filme de Bernardo Oliveira, Brenda de Paula, Diego Oliveira, Gabriel Souza, Lanna Gabrielle, Letícia Amanda, Millena Áurea, Tainá Neves, Sarah Cristina

Bibliografia

Os livros e textos que compõem esta bibliografia somam aqueles utilizados na formação de professores e artistas, assim como aqueles trabalhados em sala de aula que abriram caminhos no encontro entre cinemas e filosofias.

FORMAÇÃO DE PROFESSORES E ARTISTAS:

ARENDETT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 5a edição, 2001. CORREIA, Adriano. *Hannah Arendt*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., (coleção Passo a Passo), 2007.

FENATI, Maria Carolina Junqueira. **ESCREVER, ESCREVER Diários, Exílio e Escrita em Maria Gabriela Llansol**. Tese de Doutorado em Estudos Portugueses Especialidade em Estudos de Literatura Janeiro, 2015

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. **Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado**. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 149-164, mai./ago. 2020.

OMELCZUK, F. W. (2017). **Cinema no hospital? Hipóteses, experimentações e aprendizagens de uma pesquisa**. *Revista Digital Do LAV*, 10(3), 031–050. <https://doi.org/10.5902/1983734830120>

PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê : pistas para uma pedagogia das imagens** / Isaac Pipano ; Cezar Migliorin, orientador. Niterói, 2019. 340 p. Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCOM.2019.d.35083737892>

INDICAÇÕES PARA ESTUDANTES CINEMA E FILOSOFIA:

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. OBRAS ESCOLHIDAS. Volume 2. Tradução. Rubens Rodrigues Torres Filho e. José Carlos Martins Barbosa. + editora brasiliense.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, Davi. **O Corpo que não aguenta mais**. In: _____. GADELHA, Sylvio (orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relumê Dumaré, Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LAWRENCE, D. H.. **Caos em poesia | Chaos in poetry**. D.H. Lawrence. [tradução Wladimir Garcia]. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2016.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

_____. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.



Considerações finais

Das problemáticas e proposições

Quem vence a saúde é outra saúde
Quem vence o normal é outro normal
Quem vence um cientista é outro cientista
(Patrocínio, 2001, p. 143).

Vamos considerar a formação de algumas perguntas sobre o cinema e a educação como resultado desta pesquisa. Bergson, em sua obra “Introdução à Metafísica” (1909), salienta que as verdadeiras questões são aquelas colocadas entre uma coisa e ela mesma, tentando demonstrar como se transita de um sentido ao outro. O método propõe uma investigação não só teórica, mas também por meio de uma percepção direta e imediata da vida. “Colocar o problema não é apenas descobrir, é inventar”, afirma Deleuze (1999, p. 2), indicando que as soluções para as perguntas de pesquisa refletem o problema inicial, incorporando, assim, um impulso vital na maneira de constituir um problema atrelado à vida. Dessa forma, propomos o envolvimento do cinema e da educação com os territórios e as singularidades.

Os filmes, os saberes, os espaços, os contextos e as vivências das pessoas envolvidas, além dos acasos e das contingências que surgem são elementos que têm força própria. Esse conjunto vívido cria um valioso padrão de incertezas, que adotamos como objeto de interesse para as pedagogias críticas desenvolvidas com o cinema. Os fluxos imprevisíveis entre eles geram um ambiente propício a debates, descobertas e confluências, fomentando a criação de problemáticas que conduzem a investigações no âmbito do próprio sentido do cinema e da educação. Nessa encruzilhada, definem-se alguns objetos de investigação em cada percurso formativo. Embora as situações educativas consideradas se apresentem de forma descontínua e estejam sujeitas a toda sorte de bifurcações, dobras, interrupções e lacunas, questionamos, ao final, como elas podem fomentar uma perspectiva artístico-pedagógica voltada para uma formação ética, estética e política.

Valorizamos nas análises as variações dessas forças e as proposições criativas que emergem delas nas experimentações com as imagens e sons diante dos desafios específicos de cada situação. Assim, ao momento de concluir, surgem as perguntas: o que vale a pena reter dos contornos e dos caminhos traçados em cada um dos percursos apresentados? O que é essencial compartilhar quando tudo está atrelado ao singular, ao momento vivido e ao contexto específico? Essas questões são importantes para a validação do método científico, pois a atenção se volta para os territórios envolvidos na educação formal, que é ampla, homogeneizante e disputada por interesses sociais, políticos, culturais e econômicos.

O desafio, portanto, é capturar as disposições que se formam nas investigações para a criação de novos percursos. Essas disposições se manifestam nos filmes realizados e nos trajetos construídos coletivamente, geram linhas de fuga nos saberes investigados, não estão ali para serem seguidas, mas para dar potência a outros recomeços. Elas são fugazes, dado que processuais, manifestam-se nas transformações de postura frente ao conhecimento, são ativadas por um princípio de reciprocidade que deixam uma marca no fazer. São as proposições. Consideradas como um preceito dessa ação pedagógica, elas expandem nosso espectro de ação e nossa capacidade de agir, indicando a possibilidade de transformação no sentido das coisas, a partir de uma experimentação com imagens e sons colhidos ao nosso redor e confrontados com o mundo.

As proposições se formam através de deslizamentos, torções, sublimações, condensações e outras possíveis reviravoltas na matéria, alterando seu estado inicial. Fruto da montagem colaborativa de cartografias cinematográficas, aguçam a crítica e as atenções, que traçam caminhos para investigações audiovisuais de interesse comum. Do ponto de vista pedagógico, isso faz com que o processo sempre retenha detalhes, imagens e nuances irrepetíveis, que não se sustentam como modelos a serem seguidos à risca, mas que, em maior ou menor grau, materializam uma disposição e uma postura filosófica e artística de criação que nos convida a inventar novas questões.

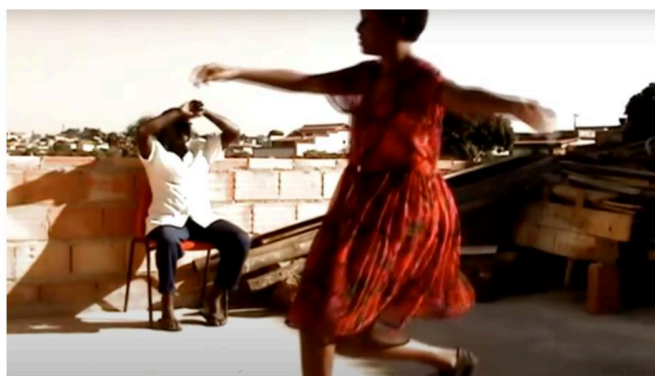
O cinema, ao ser incorporado na educação como meio articulador de proposições para o sentido dos territórios, adota um gesto estético e político que visa criar condições para uma ação coletiva – no sentido político proposto por Hannah Arendt (2000a), de se reunir para pensar caminhos coletivamente –, com liberdade para disputar a esfera pública dos sentidos das coisas. Em um importante texto sobre educação, Arendt (2001) discute a relevância do cuidado na transmissão da cultura, paralelamente ao cultivo do potencial inovador dos mais jovens.⁶⁴ Para a autora, a educação é natividade, entendida em duas facetas: uma conservadora, no sentido de transmitir a memória cultural, e outra, revolucionária, no sentido de possibilitar o surgimento de um mundo diferente, tal como os jovens o encontraram. Arendt (2001) afirma que é necessário “realizar o novo de que são portadores”. Essa articulação entre os objetivos de transmissão e as expectativas de transformação, vista através da lente freireana de uma educação problematizadora frente aos

⁶⁴ O texto de Hannah Arendt (2001) sobre a educação é escrito nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970, e parte de uma questão contundente: como a educação pode ser usada para evitar a ascensão de um novo regime nazista? Uma pergunta que chegou a ser criticada como um tanto conservadora na virada do século, por parecer ultrapassada ou pouco ambiciosa para a época. No entanto, nosso trabalho é escrito justamente durante a ascensão de movimentos da extrema-direita nos Estados Unidos, no Brasil e em diversos países do mundo, e o texto de Arendt ganha novo sentido de retomada.

processos de exclusão, é central no trabalho que desenvolvemos, visando à criação de proposições nas formas da linguagem que podem ser criadas entre nós para incluir e valorizar as diferenças.

Nossa intuição age na análise de como as problemáticas são formadas e se estruturam como perguntas para entender o que fazemos com elas. A partir dos eixos de trabalho que operam nesse método pragmatista de pesquisa, inspirados em Dewey e James, buscamos o sentido próprio da experiência, dos processos e das transformações. Compreendemos a verdade a ser buscada como um tipo de “acordo com a realidade”, que beneficia o julgamento crítico e a ação em cada caso experimentado. “O problema consiste em determinar quais são os signos ou as ideias segundo os quais podemos agir ou aumentar nossa potência de agir”; e, posteriormente, “determinar como esses signos se constituem e de acordo com quais regras se organizam” (Lapoujade, 2017, p. 19). Assim, seguindo a interpretação de Lapoujade sobre William James, precursor do pragmatismo, o método se fundamenta na confiança, ou seja, em estabelecer uma relação vital do cinema e da educação com “a realidade que se faz” e “a realidade por se fazer” em um mundo repleto de dúvidas e incertezas.

Dado o caráter intermitente das conjunções nas quais as análises são empreendidas, solicitamos ao leitor e à leitora que levem em conta que o cruzamento das múltiplas entradas e saídas em cada percurso visitado é crucial justamente na medida em que explicita os propósitos de “humanização e criação de uma comunidade de aprendizagem em sala de aula” (hooks, 2017, p. 69). Os processos emergem como desdobramentos de uma ação política com a linguagem, cujo centro não é localizável, porque sempre habita a casa vazia do sentido a ser explorado com os participantes. Formam-se perspectivas possíveis na luta pelas formas de descolonização do pensar e do agir com o cinema nas salas de aula. Ao explorar o conhecimento, retornar à primeira imagem e desenvolver uma postura criativa com os fluxos dos territórios, seria correto afirmar que os filmes nas salas de aula se originam exatamente onde esses fluxos se entrelaçam, nos nós que formamos com eles, nos vós que eles formam conosco. As avós de Ana Pi nunca foram ao teatro vê-la dançar. No filme “Vós”, ela cuida de uma proposição para reverter essa condição.



Vós

Filme de Ana Pi (2011, Brasil)

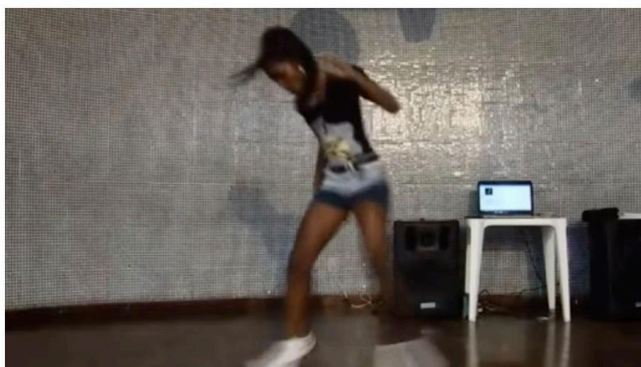
O paradoxo dos princípios

Na elaboração dos percursos pedagógicos, o alvo é sempre um intercâmbio entre a vida e as proposições fílmicas, que se retroalimentam no processo de criação de problemáticas, experimentações de linguagem e novas proposições fílmicas. Surge, então, uma questão fundamental: como começar a decodificar a percepção dos lugares e das relações para recodificá-las em proposição fílmica? A mira, nesse caso, parece se afinar menos pelo foco em um alvo objetivo a ser atingido ou pela precisão técnica a ser ensinada e mais pela escuta e pela colaboração, no sentido de criar percursos de ensino-aprendizagem que se destinam à formação de todo o coletivo, em busca de perguntas que não poderiam ser escritas sem o encontro.

A lógica do sentido é toda inspirada de empirismo; mas precisamente, não há senão o empirismo que saiba ultrapassar as dimensões experimentais do visível, sem cair nas Ideias e encurralar, invocar, talvez produzir um fantasma no limite extremo de uma experiência abnegada, desdobrada (Deleuze; 2015, p. 21).

O que é proposto em substituição aos princípios são as singularidades, espaços ainda não explorados pelo pensamento. É nesse contexto que recorremos a filmes cuja força motriz se assemelha mais àquela dos rios e dos ventos, que, em suas trajetórias, transformam e são transformados pela paisagem. Afastando-se dos roteiros tradicionais como forma de estruturação do pensamento cinematográfico, passamos a focar na identificação de problemáticas e na criação de proposições que visam transformar o espaço e ser transformado por ele. Aqui, reside o paradoxo dos princípios: quando as imagens adquirem um caráter nascente, seu ensinamento principal deixa de ser a repetição para se tornar o recomeço constante. Mudar o princípio como um princípio em si. Pensamos imageticamente na companhia de Ana Pi e sondamos a força da

reconfiguração de sentido com as imagens, os gestos e os sons. Suas estratégias para descentralização, as inversões de lógicas e as dobras do tempo e do espaço nos ajudam a visualizar como os fluxos de uma singularidade rompem com os princípios instituídos pela linguagem da forma como a conhecemos.



Nós somos o centro

Filme de Ana Pi (2017, Brasil)

O comum criado na singularidade

A minha educação e dos meus companheiros Negros era bem diferente da educação de nossos colegas de escola brancos. Na sala de aula, aprendemos o particípio dos verbos, mas nas ruas e em casa os Negros aprendiam a não usar o S no plural e a não flexionar os verbos. Estávamos alertas para o vão que separava a palavra escrita da coloquial. Aprendemos a passar de uma linguagem a outra sem estar conscientes disso. Na escola, em uma dada situação, poderíamos responder com “Isso não é incomum”. Mas nas ruas, ao enfrentar uma mesma situação, dizíamos facilmente: As coisa é assim às vez (Angelou, 2018, p. 260).

Como podemos perceber a estrutura daquilo que nos define na linguagem, para, então, alterá-la? Buscamos estratégias de um fazer fílmico que lidem com a decodificação das lógicas estabelecidas pelas línguas e por outras estruturas de colonização, pelas imposições do mercado e pela transferência histórica de formas de exclusão. Direcionamos as imagens que fluem contra a corrente das cenas oficiais. Espirais de outras experiências que deformam o que é visível à primeira vista no cinema e recompõem o quadro com a projeção de perspectivas anteriormente obliteradas. Esse encontro com as obras que circulam em cada percurso é acompanhado por uma formulação de César Guimarães (2015, p. 46), no exercício de imaginar as comunidades de cinema: “Como mostrar os gestos, os discursos e os corpos dos incluídos por exclusão na cena política e sustentar uma fala em contraposição a uma condição que os reduzia a animais barulhentos?”.

Ao propor uma função mediadora da imagem que constitui uma dimensão do ser-com, Guimarães (2015) destaca um caminho em que é a diferença que promove a conexão entre os sujeitos. Contrariamente ao senso comum do termo comunidade, Guimarães (2015, p. 48), citando Marie-José Mondzain (2011, p. 125), aponta que “a imagem não é o lugar da reconciliação e da identificação, mas o agente do heterogêneo e do desajustado”. A singularidade se forma a partir de uma síntese disruptiva, como uma forma de perturbar o estabelecido, de transgredir o certo e o verdadeiro como meta final, substituindo-os por uma indagação sobre o sentido das coisas. O que aproxima as experiências é a capacidade de ampliar as diversas percepções sobre uma problemática comum.

A comunidade se forma a partir de uma relação com “a imagem como instância tanto de partilha quanto de divisão” (Guimarães, 2015). O cinema não é apenas o retrato do ser real, nem o quadro imaginário que suporta o personagem de ficção, mas atravessa uma noção fabuladora do indivíduo para alcançar uma superfície desestabilizada pela imagem, como complementa Rancière (2012, p. 163 *apud* Guimarães, 2015, p. 49): “Uma superfície que acolhe a cisão entre o retrato e o quadro, crônica e tragédia, reciprocidade e fissura”. Guimarães (2015) explora a noção de comunidades como uma forma de articulação das diferenças que instaura o devir naquilo que a superfície das imagens revela.

Se a imagem que forma a comunidade de cinema é aquela que acolhe esse espaço do que está dividido, as curadorias se formarão pelo estabelecimento de reciprocidades nas dissonâncias. Guimarães (2015, p. 49) aponta, nesse sentido, para os “diferentes processos de constituição da visibilidade cinematográfica de todos aqueles que se encontram sob a condição dos sem-parte na distribuição vigente das partes e das ocupações configuradas por uma cena política determinada”. As obras não se conectam umas às outras por uma continuidade histórica ou gramática comum, mas através dos múltiplos agenciamentos que promovem um colapso no tempo linear. Agenciar não é imitar, mas capturar e produzir singularidades expressivas, desfazendo as linhas de demarcação entre objetividade e subjetividade para reconfigurar um novo território entre o tempo oficial da história e outras vozes narrativas. É dessa maneira que Marissol Trujillo e Miriam Talavera nos conduzem a ver o invisível, pela articulação da cena oficial com o cotidiano de imagens excluídas do imaginário, com o filme “Oração para Marilyn Monroe”. Pensamos, com ele, um território em comum que se forma na possibilidade de expandir e alterar o tempo com os filmes.



Filme 01: “Uma oração para Marilyn Monroe”, de Marissol Trujillo (Cuba, 1984).

A emancipação da sala de aula

Nós aprendemos uma valiosa lição com o filme “Rachanchando” (1982), dirigido por Daniele Huillet e Jean-Marie Straub, no qual o personagem Ernesto, criado por Marguerite Duras, no livro “Ah! Ernesto” (1971), comunica aos seus pais sua decisão de parar de ir à escola. O motivo que ele apresenta é singular: “naquele lugar só se ensinam coisas que ele não sabe!”. Essa afirmação deixa seus pais indignados. Levado à escola e confrontado pelo diretor sobre como seria possível aprender sem seguir os métodos tradicionais, Ernesto responde enigmaticamente: “inevitavelmente”. Quando o diretor, ainda confuso, pergunta como eles iriam aprender as coisas, Ernesto retruca com a palavra “Rachanchando” – um termo até então desconhecido por todos. A resposta da criança sugere um aprendizado através da invenção e, podemos arriscar, uma interpretação livre do termo, como uma forma de pesquisa que se faz ao “arranhar o saber”.

O filme emprega uma abordagem única na linguagem cinematográfica que ecoa o comportamento disruptivo de Ernesto. Com planos frequentemente descentralizados e, por vezes, desprovidos de ação convencional, o filme desafia as expectativas e força o tempo a fluir em direções menos convencionais, assim como Ernesto desafia as convenções do aprendizado escolar. Esse paralelo entre a forma e o conteúdo destaca o potencial do cinema para explorar e expressar modos de pensamento alternativos.



Rachanchando (1982) – Daniele Hullet e Jean Marie Straub

Além de introduzir uma perspectiva inquietante em relação à escola, o filme também nos permite refletir novamente sobre a temporalidade dos acontecimentos, na passagem dos roteiros e da literatura para o espectro das proposições e dos gestos. Essa mudança pode ser percebida ao compararmos com outra obra que aborda a voz de uma estudante que não deseja mais frequentar a escola, revelando uma distinta natureza no tempo das imagens. Em 1989, Sadie Benning, aos 16 anos de idade, decide parar de ir à escola, assim como Ernesto, e se isola em seu quarto com uma câmera por algumas semanas para criar uma série de filmes que nos convidam a repensar a relação com o tempo escolar. Em “Living Inside” (1989), ela se questiona sobre o que é possível fazer estando fora da sala de aula, criando no presente um paradoxo com sua ação, situado entre as expectativas de uma formação e a linguagem que ela molda ao manusear a câmera.



Vivendo dentro

Trecho de Sadie Benning (1989, EUA)

Ao acelerar a imagem, aumentar o volume e a velocidade, e costurar movimentos através do corte, Benning cria uma possibilidade para o que não pode ser dito, apenas sentido, logo, impossível de

ser padronizado em um currículo. Ela apresenta uma problemática relacionada à presença de seu corpo, que ocupa um lugar onde, supostamente, não deveria estar. Com paralisações, rebobinagens e interferências na superfície da imagem, ela revisita a ideia de uma imagem objetiva do comportamento, trazendo à tona uma relação direta e inventiva com um território de desejo na linguagem, ao falar e recriar os espaços com sua própria visão. “O fato de ela mostrar apenas partes recortadas do corpo, olhos, mãos, pés, pele, nos faz pensar que ela fala de todos nós e não só dela”, observou uma estudante ao assistir ao filme em sala de aula, em resposta ao gesto cinematográfico de Benning. A sala de aula se expande pela imantação de questões nas formas de manipular o mundo.

Nessa ponte temporal, entre a divagação (no filme de Huillet e Straub) e a alteração das superfícies visíveis (no filme de Benning), captamos uma noção de experiência que liga a câmera à constituição de relações com o mundo. Esse é o propósito das atividades de investigação com a imagem e os sons nos exercícios que abrangem desde a captura até a produção de singularidades, em um gesto emancipador da própria linguagem. O objetivo é desfazer o hiato entre o emancipado (professor) e o que está para se emancipar (estudante), destacando que o processo não é único nem unidirecional, já dado de antemão. Além da premissa de libertação de opressões de classe em uma emancipação pensada por Freire, o foco é, sobretudo, em uma espécie de emancipação relacional, na experiência colaborativa, como forma de aprendizado que reconfigura os objetivos a cada situação.

A experiência, nesse sentido, não pressupõe indivíduos prontos ou sujeitos estáveis antes dela própria, tornando-se, a experiência, o meio e o fim; entregando a autoridade ao processo. Em outras palavras, não se trata de uma experiência a se adquirir com a imagem para se chegar a um lugar pré-fixado, mas de uma experiência com a imagem mesmo. (Migliorin, 2015, p. 51).

Em “Inevitavelmente Cinema”, Migliorin explora as dimensões de uma comunidade de cinema aplicadas às experiências cinematográficas na educação, destacando uma política que emerge da desarmonização do espaço de vida e do que é comumente aceito como verdade. O autor pavimenta o caminho para o dissenso fomentado pela experiência e crítica cinematográfica em um contexto de ensino-aprendizagem. Buscamos imaginar como a direção dessas experiências pode ser conduzida coletivamente, ao integrar as dinâmicas do território que problematizam o estado das coisas. Migliorin aprofunda sua análise dessas práticas, estabelecendo uma posição que consideramos essencial nas ações de pedagogias críticas com o cinema nas escolas.

Uma experiência não é algo que está contido no objeto a ser apreendido pelo estudante, nem funciona por acúmulo, mas por deslocamento do conhecido, por desvios nos processos de compreensão de si e da comunidade. Nesse sentido, a educação é necessariamente desarmoniosa em relação à comunidade, dissensual em relação ao mundo que a organiza (Migliorin, 2015, p. 51).

A dimensão do cinema nas escolas é frequentemente explorada através das vias da linguagem e do ato de criação. No entanto, existe uma dimensão territorial implicada que deixa sua marca, no sentido daquilo que pode ser transformado. Inspirado por uma releitura do trabalho de Alain Bergala, que lidera as iniciativas na Cinemateca Francesa, Migliorin reintroduz uma dimensão de alteridade na relação com as imagens do mundo. Ele avança, incorporando uma indagação sobre um aspecto da liberdade e da imanência proporcionados por uma disposição política das imagens, algo que se manifesta nos gestos de invenção. Migliorin se aproxima de Paulo Emílio Sales Gomes, ao elaborar uma possibilidade educativa que capitaliza a experiência de um “não sei o quê” a ser descoberto, um elemento vital no processo de aprendizado.

A pergunta de Paulo Emílio, “Como ensinar o cinema?”, não busca uma resposta imediata ou uma solução pronta, mas, sim, abrir caminho para um entendimento mais profundo do cinema como uma forma de conhecimento, que é simultaneamente sensorial, intelectual e emocional. Ele a responde da seguinte forma:

Como cinema mesmo. Ensinar, não. Como não se pode ensinar nada, ler escrever, mas sim a de criar condições para as pessoas aprenderem. Não acredito na transmissão de conhecimentos, que se transforma em um ritual, sem funcionalidade ou realidade. Os alunos não ficam sabendo o que eu sei. Tenta-se fazer renascer para eles os mecanismos pelos quais eu aprendi alguma coisa. Fundamentalmente é criar uma atmosfera e um estímulo que fazem os estudantes descobrirem e inventarem (Sales Gomes, 1977, p. 193 *apud* Migliorin, 2015. p. 49).

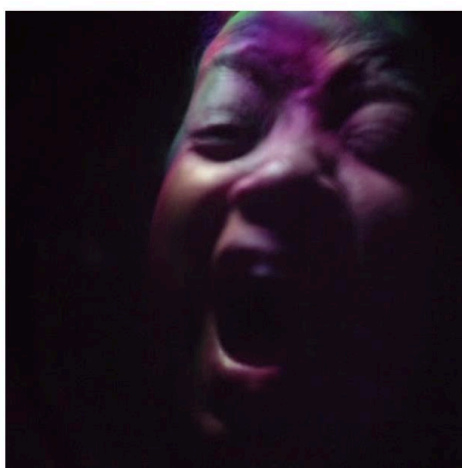
Sales Gomes, em seu livro “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” (1980), propõe que “o que há de mais ético na cultura brasileira nunca cessará de dessoldar-se do ocupante” (Sales Gomes, 1980, p. 86). Nessa afirmação, o crítico e teórico orienta a experiência com o cinema para uma pedagogia engajada, em que a transformação mútua ocorre em uma atmosfera de confiança e compromisso. O objetivo é pensar “os conjuntos das inteligências como um recurso que pode fortalecer o bem comum” (Hooks, 2020, p. 51). Essa abordagem permite desenvolver percursos pedagógicos a partir da imagem de um currículo invisível que se revela gradualmente nos espaços formativos.

A emancipação, nesse contexto, está mais alinhada às ideias discutidas por Ângela Marques, que oferece uma interpretação perspicaz de Jacques Rancière, para quem a emancipação se dá na

criação de novos agenciamentos, “não implica uma mudança em termos de conhecimento, mas em termos de posição dos corpos” (Rancière, 2009, p. 575 *apud* Marques, 2022, p. 13) no mundo e na linguagem. Isso sugere uma revisão das estruturas tradicionais de ensino e aprendizagem, focando não apenas na transmissão de conhecimento, mas também na reconfiguração das relações de poder e na capacidade de reimaginar e remodelar nossas interações sociais e culturais por meio do cinema nas salas de aula.

É por isso que “a emancipação é primeiramente uma reconquista do tempo, uma outra maneira de habitá-lo” (Rancière, 2018c, p. 33). Reorganizar o tempo e as formas de habitá-lo é uma ação poderosa que redefine experiências e coloca em marcha um tipo de emancipação nomeada por Rancière como derivada do “poder do momento que cria um encadeamento temporal desviante” (ibidem, p. 36) (Marques, 2022, p. 15-16).

É, portanto, nessa dimensão filosófica da imagem, que encontramos o propósito de uma reflexão social e inventiva integrada ao aprendizado (Hooks, 2017, p. 67) que se constitui na comunicação e no “sentir comum de uma realidade no seu vir a ser” (Freire; 2019, p. 140). Ao produzir uma reciprocidade entre as dissonâncias, em que os territórios se confundem com os nossos fantasmas, forma-se com eles novas tessituras de um corpo-linguagem. Atrasar um segundo no presente cria um lapso temporal para abrir frestas no espaço e reprojeter nele outros passados e futuros que nos façam caber no mundo. É o que sentimos frente ao gesto de Grace Passô e Wilssa Esser na reconstituição de um território que nos compõe sem ser visto, do fundo de um oceano histórico que grita por sobrevivência e está escondido pela superfície da linguagem.



O segundo antes da coragem

Filme de Grace Passô e Wilssa Esser (2020)

Um cinema por nos inventar

De fato, seria bastante desafiador encontrar uma definição satisfatória para os tipos de cinemas experimentais abordados nos trabalhos até aqui analisados. No entanto, essa dificuldade pode ser vista como um trunfo, pois a ideia é não criar barreiras restritivas para as obras que poderiam emergir nos percursos formativos por vias alternativas e que não se enquadrem em uma classificação epistemológica rígida. Essa parece ser uma abordagem mais frutífera, especialmente considerando que o esforço para delimitar uma definição já se depara com uma literatura bastante divergente. Retornamos à questão, não para encerrá-la, mas precisamente para explorar os caminhos que essa cinematografia, em processo de constante reelaboração, nos abre. Trata-se de apresentar algo em estado de invenção (e, por isso, difícil de definir), chamando atenção para uma predisposição cinematográfica que se aproxima mais dos procedimentos filosóficos.

O curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolares do audiovisual (Machado, 2010, p. 25).

É comum encontrarmos definições que sugerem uma impossibilidade de conclusão definitiva. No texto “O específico Brasil” (2002), Carlos Adriano aborda esse problema logo na primeira linha de seu argumento, iniciando uma exploração do conceito a partir de alguns filmes. Ele adota um procedimento que investiga a dimensão visual da definição, uma abordagem que nos atraiu significativamente para pensar com os filmes e a partir deles. Capturar algo que “se funda sobre a experiência” (Adriano, 2002, p. 1) não é tarefa fácil, observa o cineasta e teórico, retornando às origens da palavra “experimental”. Sua análise se inclina mais para uma aproximação das obras em si do que para a formulação de axiomas definitivos que dariam suporte a esse terreno cinematográfico instável.

O cinema experimental é um objeto de difícil fixação. Opera no cerne da emulsão dos cristais fotoquímicos e na raiz dos processos de revelação que fazem aparecer uma imagem. Impõe uma não-definição do objeto, uma resistência à historização e à demarcação conceitual, afirmando seu caráter refratário (Adriano, 2007, p. 10).

Em uma abordagem minimalista, na Universidade de Chicago, David Rodowick explora a noção de um cinema que abrange precursores e contemporâneos dessa prática cinematográfica, delineando um arco conceitual da prática experimental na história do cinema. Seu esforço se concentra em capturar a mínima atitude cinematográfica para questionar a própria natureza do

filme.⁶⁵ O autor propõe localizar o ímpeto de mudança das lógicas e estruturas convencionais por meio da performance, do processo, do deslocamento e da duração nas obras. Com essa abordagem, abraça a tradição europeia e americana do cinema, enfatizando a insistência na decodificação dos meandros da linguagem. Ele percorre as vanguardas, o cinema estrutural, o Fluxus, as interfaces com outras expressões artísticas e a videoarte, que funcionam como lentes para explorar alguns procedimentos do experimentalismo no cinema.

Durante o ano acadêmico de 2019-2020, numa disciplina laboratorial chamada “Cinema Minimalista Experimental”, nos deparamos com o desafio de refletir sobre esses procedimentos para estimular a criação dos estudantes a partir das rupturas das convenções da linguagem e da própria ideia do que é um filme. A abordagem reflexiva e minimalista com a linguagem provou ser eficaz para desencadear investigações de cunho pessoal e social por parte dos estudantes, abrindo caminhos para pensarmos o alcance da linguagem em sua relação com a vida, mesmo quando derivada de um universo de arte conceitual. As experimentações de linguagem gradualmente se tornaram para nós meios de experimentar os sentidos do mundo com a sensação criada pela alteração da imagem.

No texto “Risco da imagem que atravessa e é atravessada pelo risco da experiência”, Jesus, Brasil e Mello (2005) identificam na arte eletrônica uma ideia central, propondo os paradoxos que se formam para o tempo nas contingências entre o presente e o acontecimento na linguagem, emergindo em circuitos de sistemas de vigilância e curtos-circuitos provocados pela arte entre a presença e a distância, entre a incerteza e o risco do que pode acontecer. Nesse contexto, trata-se menos de antecipar o futuro para colonizá-lo do que de abrir virtualidades ainda inauditas.

As questões de territorialidade e acessibilidade também são fundamentais na dimensão do fazer experimental. Eduardo de Jesus (2018) orienta essas noções em sua pesquisa em torno da videoarte e dos cinemas contemporâneos, essenciais ao domínio do experimentalismo que temos discutido. O autor percebe, na produção audiovisual das décadas de 1960 e 1970, características que são cruciais para o nosso trabalho em escolas públicas e grupos de resistência cultural. Uma delas é o acesso a novos recursos desbloqueados pela inventividade com a matéria do mundo pelas formas menos ostensivas de produção, que se alinham ao nosso programa político com as imagens nas

⁶⁵ Podemos citar: Oskar Fischinger, Andy Warhol, Yoko Ono, Kurt Kren, Jack Goldstein, Larry Gottheim, Bruce Baillie, Sadie Benning, John Baldessari, Hollis Frampton, Morgan Fisher, Yvonne Rainer, Joan Jonas, Paul Sharits, Stan Douglas, Harun Farocki, Matthew Buckingham, Paul Sharits, Richard Serra, Rachel Perry, Lisa Steele, Bruce Nauman, Standish Lawder, Sam Taylor-Wood, Kurt Kren, dentre muitos outros.

escolas. Ele também antecipa uma crítica às imagens dominantes que são articuladas através de distorções, sobreposições e manipulações das materialidades, destacando uma crise da narrativa e da representação, confrontada com as alterações da sensação, o que cria mais um foco de interesse para nosso radar cinematográfico.

Segundo Rubens Machado (2021), as imagens que emergem em oposição à uniformização e à padronização das produções precisam superar o muro que as separa do público. Tais experiências sensoriais e cognitivas ultrapassam o entretenimento superficial, colocando obstáculos ao consumo acrítico de imagens e transformando simultaneamente espectador e sociedade. O autor tem conduzido um trabalho de pesquisa conceitual e de difusão cinematográfica que nos inspira a pensar na criação de nossos territórios alterando a natureza de suas imagens, aproximando-se de sua tese de que a filmografia experimental é um universo em expansão que precisamos integrar à cultura cotidiana. Esse é um desafio que enfrentamos ao construir novas curadorias para o universo escolar.

Dessa forma, nos envolvemos na busca por imagens que são criadas a partir desse cotidiano e das perguntas que ele provoca ao ser vivenciado com a câmera. Dentre essas questões, destacam-se as do cinema em primeira pessoa, abordadas por Roberta Veiga (2017) e presentes nas discussões do grupo de pesquisas Poéticas Femininas, Políticas Feministas/UFMG. As perguntas mais enfatizadas nessa área tratam das dimensões da fabulação e da experiência pessoal nos regimes de criação da imagem. A abordagem de Veiga (2017) tangencia as questões das vivências na constituição das imagens e opera por meio de perspectivas que vão da rememoração ao devir, como destacado em seu estudo sobre as potências históricas das escritas de si. Ela evoca um elo entre manifestações subjetivas e uma perspectiva política coletiva, inscritas na medida da percepção de um corpo-linguagem que articula o sentido da vida com as imagens.

Fortalecendo esse raciocínio, encontramos na pesquisa de Cláudia Mesquita (2021) sobre cinemas e terras um movimento teórico que avança as questões do subjetivo para uma dimensão de ação que transcende a história dos filmes e atravessa os limites das narrativas para instaurar-se na disputa por territórios com os filmes. As performances derivadas de histórias de vida como meios de criação cênica abrem uma perspectiva central em nossa discussão sobre uma copresença na realização fílmica. Ao tratar do documentário, Mesquita (2021) consolida em suas análises um substrato teórico que fertiliza a noção de presença e participação dos envolvidos na criação da problemática em cena (e na montagem), impactando a organização de uma linguagem para

desestabilizar as hierarquias envolvidas. A partir desse gesto de pesquisa, percebemos uma forma de experimentar o mundo com as imagens, redefinindo seus atributos políticos e seu alcance em uma transformação do sentido de tudo o que se vê.

Além disso, o trabalho do Laboratório de Produções Audiovisuais (LAPA), da Faculdade de Educação da UFMG, coordenado por Clarisse Alvarenga, orienta-nos para uma pedagogia do contato, fundamentada no encontro e na percepção do território e da ancestralidade por quem realiza as imagens por vir. Aponta para um espaço de experiência não apenas técnico, mas, sobretudo, sensível com as imagens. O livro “Aprender com as Imagens” (Alvarenga, 2022), baseado em práticas audiovisuais em escolas públicas de Belo Horizonte e na Terra Xakriabá, traz essa dimensão da experiência audiovisual para os atravessamentos que envolvem o encontro formativo: nas fotos de uma criança que registra a oficina da mãe estudante, nos desenhos de uma aluna na borda das páginas de seu caderno e nos exercícios com cacos de poesia espalhados na mesa do professor, produzindo formas de se tornar parte de uma discussão por meio de quem a faz, de expandir o mundo na experiência do outro.

Trata-se de um fazer epistemológico que visa a nos construir como corpo-território em permanente processo de (re)territorialização – abertos, portanto, a uma historicidade que deve ser reativada pelas memórias que nos ensinam não só sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro em que continuaremos a ser corpo (re)territorializado (Xakriabá, 2020, p. 1).

Todas essas formas de aproximação com o cinema, partindo de maneiras de vivenciá-lo e de promover confluências entre experimentações audiovisuais e dinâmicas da vida, abriram caminhos para a abordagem de uma região cinematográfica em construção contínua e contingencial, regida pelo risco do presente e pela necessidade de inventar e resistir diante das invisibilidades. Essas discussões emergem como faróis para orientar nossas buscas em um oceano de imagens tumultuadas. Aos poucos, com essas pistas, criamos uma filmoteca pedagógica: uma cartografia de cinemáticas articuladas a percursos pedagógicos, que temos nos esforçado para organizar, mantendo sua força singular, ou seja, abertas à reorganização diante de outras ações.

Não se trata de uma definição cinematográfica, mas de um conjunto de filmes articulados a exercícios de investigação, criados em diferentes grupos, que abrem um espaço de colaboração e desdobramento de ações, fortalecendo um acervo comum de experiências educativas com os

cinemas.⁶⁶ Podemos entender a constituição desse espaço móvel como um resultado de pesquisa, embora seja também um espaço instável e sujeito a rearticulações e crescimento desordenado, como o próprio cinema do qual falamos. Essas cartografias, que se organizam após a realização de um programa ou oficina, são guardadas com o ímpeto de um compartilhamento, que visa fazer brotar novas veredas. Mesmo que por probabilidades e desejos autônomos, as imagens se aproximam na criação de uma região que prescinde de epistemologia, definição ou regra, criando um tempo de possibilidades em um estado de indefinição que toma forma diante de cada experiência.

“Que tempo é esse que não tem necessidade de ser infinito, mas somente infinitamente subdivisível?” (Deleuze, 2015, p. 64). Somente os filmes podem responder e, em consonância com a pergunta, cada um à sua maneira. Um tempo ligado ao sentido do espaço. Como na imagem criada por Borges com o Aleph, que está para o espaço assim como o infinito está para o tempo, apreendida por Narcisa Hirsch, no filme homônimo que nos faz sentir essa proposição em imagens que respiram, queimam, sublimam e voltam a cair em nós em forma de uma nova possibilidade de conexão de imagens e sons entre o tempo do mundo e a terra em que pisamos.



O ALEPH

Filme de Narcisa Hirsch (Argentina, 2005)

⁶⁶ O compartilhamento dessa filmoteca começa a criar outros processos autônomos que compartilham o universo fílmico em torno das singularidades, a partir de outras lidas de professores e/ou artistas envolvidos com o cinema na educação. Os filmes não se acumulam por uma ordem precisa ou aspectos similares da gramática, nem mesmo pela demonstração de períodos históricos do cinema, mas pela confluência de um “devir-louco”, aquilo “que destrói o senso comum das identidades fixas” e instaura novos fluxos, com uma problemática para a linguagem e o tempo instituído, que, aqui, se concerne às formas de criação e resistência com as imagens.

Do senso comum ao senso comunitário

O que identificamos como um elemento comum nas experiências formativas discutidas é a possibilidade de deslocar os processos tradicionais de transmissão da linguagem para uma dinâmica crítica voltada para a invenção de procedimentos que emergem das necessidades e disposições encontradas nos grupos e espaços de trabalho. Conforme o ditado, “a necessidade é a mãe da invenção”, o primeiro passo notável é a necessidade identificada de engajar com os meios de aprendizagem um cinema que se conecta diretamente com a superfície do que vemos e experimentamos, surgindo das questões que permeiam os territórios e nossas maneiras de interagir com o mundo. Observamos os resultados se manifestarem nas salas de aula de três maneiras distintas: primeiramente, através da surpresa ao descobrir uma região cinematográfica pouco explorada em ações formativas; em segundo lugar, no compartilhamento dos trabalhos realizados pelos estudantes, que, gradualmente, se propagam e ressoam em outras atividades formativas, despertando grande interesse entre seus pares; e, finalmente, na capacidade de conexão com outras pedagogias.

Acreditamos que esses resultados decorrem da ideia de que os debates em sala de aula podem se aproximar das questões que permeiam a vida dos participantes, contribuindo para uma abertura do conjunto das impressões pessoais e uma predisposição política ao compartilhamento da crítica em outras ações. Hannah Arendt (2000b) considera a faculdade do julgamento como a mais política de todas as capacidades humanas. Retomando as noções da autora, em “Uma educação no julgamento”, David Rodowick (2021) discute como essas instâncias de abertura pessoal e conversas críticas constituem um dispositivo que une arte e política na educação. A perspectiva que Rodowick destaca vai além da ideia de romper com o senso comum, direcionando-se à formação de um senso comunitário através das imagens. Ele desenvolve essa noção por meio de uma análise filosófica do julgamento em Arendt (2000b), explorando como esse processo não apenas reflete, mas também molda a forma como interagimos com o mundo e uns com os outros através do cinema.

O apelo ao senso comunitário afasta a ilusão de que nossas condições subjetivas privadas possam ser consideradas objetivas e, assim, influenciar adversamente o julgamento. Isso ocorre ao comparar o nosso julgamento com possíveis julgamentos de outras pessoas, tanto quanto os julgamentos efetivamente existentes, e ao nos projetarmos na perspectiva dos outros. Está em jogo aqui abstrair-nos das limitações contingentes de nossos julgamentos estéticos, o que significa deixar de lado, tanto quanto possível, qualquer sensação externa e empírica. Somente desta forma podemos nos concentrar

exclusivamente em nossas representações do objeto e nossos estados representacionais. (Rodowick, 2021, p. 51, tradução livre).⁶⁷

A construção dos chamados percursos pedagógicos, partilhada por estudantes, professores, artistas e curadores, tem se mostrado uma forma de manter o conhecimento em um estado de contingência relacional que favorece o surgimento de um senso comunitário nas críticas e criações. Essa abordagem atua justamente como uma ferramenta para subverter o senso comum. Ela institui uma dinâmica de negociação e recusa com o próprio cinema, colocando-nos como inventores de lógicas para sua apreensão, e não o contrário. Desta maneira, contemplamos a possibilidade de expansão dessas práticas na mesma medida em que são criadas, por meio de apropriações autônomas e dissonâncias recíprocas com outras ações.

Dois exemplos ilustram bem as possibilidades de diálogos que a abordagem em uma dimensão prática dos resultados pode proporcionar, mostrando que esses resultados não se encerram por si só. O primeiro é a criação do percurso pedagógico “Dançar e caminhar com o cinema; a par e passo e alguns tropeços com a imagem”, desenvolvido no âmbito da Rede KINO de cinema, audiovisual e educação na América Latina, em parceria com a Universidade de Buenos Aires. Esse percurso explora as intersecções entre cinema e movimento corporal, incentivando uma abordagem experimental e relacional da aprendizagem cinematográfica.

O segundo exemplo é o percurso pedagógico do LECAMPO, voltado para os trabalhadores rurais no norte de Minas Gerais, sob o título “Trabalho de campo”. Nesse programa, os alunos exploram cinematografias que se formam a partir da relação com a terra para debater problemáticas retratadas em filmes sobre seus próprios territórios. Esse percurso é realizado em parceria com o LAPA/Faculdade de Educação/UFGM, destacando como o cinema pode ser uma ferramenta potente para a reflexão e o diálogo sobre questões locais e específicas de uma comunidade.

Ambos os percursos pedagógicos não apenas expandem as fronteiras tradicionais de ensino e aprendizado de cinema, mas também reforçam o papel do audiovisual como meio de expressão cultural e ferramenta de engajamento social e político.⁶⁸

⁶⁷ No original: “*The appeal to communal sense fends off the illusion that our subjective private conditions could be held to be objective and thus adversely influence judgement. This occurs by holding one's judgement up to the possible as much as actual judgements of others and by projecting ourselves into the perspective of others. At stake here is abstracting ourselves from the contingent limitation of our aesthetic judgements, which means setting aside as far as possible any external and empirical sensations. Only in this way can we attend solely to our representations of the object and our representational states*”.

⁶⁸ Os dois percursos pedagógicos estão disponíveis para navegação e apreciação dos filmes, respectivamente, nos links: <https://sites.google.com/view/lecampo> (LECAMPO) e <https://sites.google.com/view/seminarioredekino> (REDE KINO).

Nesse sentido, o percurso pedagógico de experimentação cinematográfica aborda a criação de espaços para o encontro com um cinema de risco por uma perspectiva de invenção comunitária. Por um instante, somos todos envolvidos pelas contradições e vibrações da cena de uma criança em uma escola primária no interior da Bolívia. A sequência é parte do filme de Miguel Hilari, “O Curral e o Vento”, de 2014, que é desenvolvido a partir de um diálogo com a memória do avô, que foi preso por capatazes de uma fazenda em um curral com cavalos e burros. Isso ocorreu porque, sendo camponês, ele expressou aos seus patrões o desejo de estudar. Em retaliação, eles não apenas ridicularizam seu desejo de aprendizado, mas também o confinam com os animais, numa tentativa cruel de “ensinar-lhe seu lugar”. No mesmo local do ocorrido, agora em um pátio escolar, encontramos a criança que se apresenta sob os olhares atentos de Pitágoras e Tales de Mileto, pintados na parede. Sentimos que a questão pessoal do realizador é reconstituída em um território comum a nós, no qual experimentamos ser um ser diminuto, impulsionado pela força da terra, capaz de desestabilizar a razão por meio de um acontecimento singular, como um terremoto imprevisto ou o encontro com uma semente desconhecida que vai fecundar uma nova forma de vida.



O curral e o vento

Filme de Miguel Hilari (Bolívia, 2014)

Referências

ADRIANO, Carlos. **O específico Brasil**. Caderno Sesc Videobrasil/SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, São Paulo, v. 3, n. 3, 2007.

ALVARENGA, C.; VEIGA, R. **Escritas de si “entre” mulheres: da intimidade no presente à distância histórica em Teko haxy – ser imperfeita**. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica, v. 6, n. 18, p. 556-570, 6 set. 2021.

ALVARENGA, Clarisse. **Aprender com imagens**: práticas audiovisuais em escolas da região metropolitana de Belo Horizonte e da Terra Xakriabá. Clarisse Alvarenga (Org.). Belo Horizonte: Ed. Dos Autores, 2022.

ALVARENGA, Clarisse. **Da cena do contato ao inacabamento da história**: os últimos isolados (1967-1999), Corumbiara (1986-2009) e Os Arara (1980-). Salvador: Edufba, 2017.

ANGELOU, Maya. **Eu sei por que o pássaro canta na gaiola**. São Paulo: Astral Cultural, 2018.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000a.

ARENDT, Hannah. **A Vida do Espírito**: o pensar, o querer, o julgar. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 2000b.

ARENDT, Hannah. **Entre o Passado e o Futuro**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BENITES, Sandra. **Nhe’ẽ, reko porã rã**: nhemboea oexakarẽ. Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

BERGSON, Henry. **Ensaio sobre os dados imediatos da consciência**. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2020.

BERGSON, Henry. **La pensée et le mouvant**: essais et conférences. 16. ed. Paris: PUF, 2009.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (original de 1896).

BERGSON, Henry. **O pensamento e o movimento**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis, 1899-1986. **História da eternidade** (1936) / Jorge Luis Borges ; tradução Heloisa Jahn. — São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BRASIL, André. **Martírio e o Povo da Terra do Raio**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual, do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 05 a 08 de junho de 2018.

CORREIA, Adriano. **Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 – A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva; 2015.

DELEUZE, Gilles. **O Ato de Criação**. Tradução de José Marcos Macêdo. São Paulo: Edição brasileira Folha de São Paulo, 1999 (Palestra proferida em 1987).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Editora Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995.

DEREN, Maya. **Cinematography: The Creative Use of Reality**. In: SITNEY, P. Adams (ed.). **The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism**. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Publicado originalmente em: DAEDALUS – Journal of the American Academy of Arts and Sciences: The Visual Arts Today. Boston, Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences, winter 1960. Edição especial.

DEREN, Maya. **Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti**. New York: McPherson & Company, 1983.

DERRIDA, Jacques. **Une certaine possibilité impossible de dire l'événement**. In: SOUSSANA, G.; NOUSS, A.; DERRIDA, J. **Dire l'événement, est-ce possible?** Paris: L'Harmattan, 2001. [Tradução brasileira "Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento". Revista Cerrados, v. 1, n. 33, 2012].

EGA, Françoise. **Cartas a uma negra: Narrativa Antilhana**. 1. Ed. São Paulo: Todavia, 2021.

ESPINOSA, Benedictus de. **Ética**. Tradução do Grupo de Estudos Espinosianos. Coordenação de Marilena Chauí. 1. ed. São Paulo : Editora Universidade de São Paulo, 2018.

FENATI, Maria Carolina Junqueira. **Escrever, Escrever: Diários, Exílio e Escrita em Maria Gabriela Llansol**. 86 f. 2015. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova Lisboa, Lisboa, 2015.

FERLINGHETTI, Lawrence. **Starting From San Francisco**, New York: Publishing Corporation (1965).

FERRAZ, Marcelo. **Salsinha de poucos pratos**. A tarde cultural, 23 de outubro de 1993, Suplemento Cultural, 1993.

FIGUEIROA, Júlio; OLIVEIRA, Luciana. **Filmes sob o sensível de sócioeducandos: ensaio sobre a recusa e a negociação.** Educação em Foco, Belo Horizonte, v. 23, n. 41, p. 149-167 set./dez. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido.** 69. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREIRE, Paulo. **Ensinando pensamento crítico.** Tradução de Bhuví Libanio. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

FREIRE, Paulo. **Ensinando comunidade:** uma pedagogia da esperança. Tradução de Kênia Cardoso. São Paulo: Elefante, 2021.

FRESQUET, Adriana (Org.). **Cinema educação: a Lei 13.006. Reflexões, perspectiva e propostas.** Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

FRESQUET, Adriana Mabel. **Cinema e educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola.** Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento.** Rio de Janeiro: Paz e Terra: Embrafilme, 1980.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco-Pós**, v. 18, n. 1, 45-56, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.1955>. Acesso em 23 de maio de 2021.

GUIMARÃES, César. **Imagens Eurocêntricas, caminhos contra-coloniais.** Poéticas de pesquisa: cartografando o audiovisual. FARIAS, Ana Ângela; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Fernando de; SILVA, Renato da (Orgs.) Aracaju: Criação, 2021.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da Liberdade. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. **Ensinando pensamento crítico.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

HURSTON, Zora Neale. Como eu me sinto uma pessoa de cor. **Ayé:** revista de antropologia. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/658/350>. Acesso em 08 de abril de 2020.

JAMES, William. **Pragmatismo e outros ensaios.** Tradução de Jorge Caetano da Silva). Rio de Janeiro: Editora Lidor, 1967.

JARDIM, Gustavo. A arte de domar cavalos em filmes. In: Fernanda Omelczuk; César Leite; Luiz Resende Filho (Orgs.). **Cinema-Educação:** políticas e poéticas. 1. ed. Macaé: Editora NUPEM, 2021. p. 293-324.

JESUS, Eduardo Antônio de. Ver junto ou compartilhar a tela? A imagem em movimento nas salas de aula em tempos de pandemia. In: **Trilhas e desafios do ensino remoto emergencial**. Livro eletrônico, PPGCOM/UFMG, Belo Horizonte, 2022.

JESUS, Eduardo (Org.). Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

JESUS, Eduardo de; BRASIL, André; MELLO, C. Riscos do tempo presente. In: Associação Cultural Videobrasil (Org.). **Performance**. 1. ed. São Paulo: Associação Cultural Video Brasil, 2005.

JESUS, Eduardo de; JARDIM, Gustavo. **O presente Desencaixado**. Poéticas da Experiência, 2021.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O veredicto/Na colônia penal**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o mundo**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAPOUJADE, DAVID. **Deleuze, os movimentos Aberrantes**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: N-1 edições, 2015.

LAPOUJADE, David. O Corpo que não o aguenta mais. In: LAPOUJADE, David; GADELHA, Sylvio (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002.

LAPOUJADE, David. **William James, a construção da experiência**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

LAWRENCE, D. H. **Caos em poesia | Chaos in poetry**. D.H. Lawrence. Tradução de Wladimir Garcia. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

MACHADO, Arlindo. **Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 37, n. 33, p. 21-40, jun./set. 2010.

MACHADO, Rubens. **Contribuições para uma história do cinema experimental brasileiro: momentos obscuros, desafio crítico**. [S.l.: s.n. Disponível em: <https://www.cinebrasilexperimental.com.br/breve-historia>. Acesso em: 20 de setembro 2021, 2021.

MARKS, Laura. **A Deleuzian politics of hybrid cinema**. *Screen*, v. 35, Questão 3, p. 244 – 264, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/screen/35.3.244>. Acesso em 18 de maio de 2020.

MARQUES, Ana Martins. **O Livro das Semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ângela. **O método da cena em Jacques Ranciere**. São Paulo: Galáxia, 2022.

MASSEY, Doreen. **Filosofia e política das espacialidades: algumas considerações**. *GEOgraphia*, v. 6, n. 12, 2004.

MESQUITA, Cláudia. **“Isso mudou muito na minha vida”: o documentário brasileiro e a emergência das mulheres sem-terra como sujeitos políticos**. In: **Anais do 30º Encontro Anual Da Compós**, São Paulo. Anais eletrônicos... Campinas, Galoá, 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2021/trabalhos/isso-mudou-muito-na-minha-vida-o-documentario-brasileiro-e-a-emergencia-das-mulh?lang=pt-br>. Acesso em: 24 mai. 2023.

MIGLIORIN, Cezar. **Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos**. In: MIGLIORIN, Cezar *et al.* (Orgs.). Niterói: Editora da UFF, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. **Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

MIGLIORIN, Cezar; ARAÚJO LIMA, Érico. Estética e Comunidade: ocupar o inacabado. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 26, n. 40, p. 203-221, 2017.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de brincar**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado. **Revista GEMInIS**, v. 11, n. 2, p. 149-164, mai./ago. 2020.

NANCY, Jean-Luc. **A Comunidade Inoperada**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

NASCIMENTO, Beatriz. **O negro por ele mesmo**. Artigo: A palavra e o eu. São Paulo: UBU Editora, 2022.

OLIVEIRA JUNIOR, Wenceslao. Em busca do lá: educação, espaço e linguagem. **Outros temas: Educação e Realidade**, v. 42, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-623660859>. Acesso em 13 de março de 2022.

OLIVEIRA, Luciana. Não posso saltar sobre suas palavras. Dossiê Decolonialidade e Política Das Imagens. **Logos** 55, v. 27, n. 3, 2020.

OMELCZUK, F. W. Cinema no hospital? Hipóteses, experimentações e aprendizagens de uma pesquisa. **Revista Digital Do LAV**, v. 10, n. 3, p. 31-50, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/1983734830120>. Acesso em 05 de março de 2019.

OMELCZUK, Fernanda. Cinema no hospital? Hipóteses, experimentações e aprendizagens de uma pesquisa. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, v. 10, n. 3, p. 31-50, set./dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5902/1983734830120>. Acesso em 05 de março de 2019.

PATROCÍNIO, Stela do. **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. Rio de Janeiro : Azougue Editorial, 2001.

PELBART, Peter Pál. Cartographies du dehors. **Dans Rue Descartes**, n. 59, p. 20-30, 2008. Disponível em: <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2008-1-page-20.htm>. Acesso em 02 de agosto de 2019.

PINTO, Jeferson Machado. **Psicanálise, feminino, singular**. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008 (Coleção Obras Incompletas).

PIPANO, Isaac. **Isso que na o se vê**: pistas para uma pedagogia das imagens. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCOM.2019.d.35083737892>. Acesso em 07 de março de 2022.

PIPANO, Isaac. **Isso que não se vê**: pistas para uma pedagogia das imagens. 2019. 340 f. Doutorado (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

RAJCHMAN, John. **O tempo em Deleuze ou como a cinemática muda nossa ideia de arte**. Cinema/Deleuze org. PARENTE, André. Campinas: Editora Papirus, 2013.

RAJCHMAN, John. O tempo em Deleuze, ou como a cinemática muda nossa ideia de arte. In: PARENTE, André (Org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

RESENDE, Douglas; FREITAS, Luiz Fernando; MAYER, Joviano. Ocupações de terra: constelações entre o Caldeirão de Santa Cruz do Deserto no Ceará e as ocupações urbanas de sem-teto da região Metropolitana de Belo Horizonte. **Cadernos Benjaminianos**, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 79-91, 2017.

RODOWICK, David. **Gilles Deleuze's Time Machine**. Durham: Duke University Press, 1997.

RODOWICK, David. **An education in judgement**. Chicago : University of Chicago Press, 2021.

ROSA, João Guimarães. Entremeio com o vaqueiro Mariano. In: ROSA, João Guimarães. **Estas estórias**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1969.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização – do pensamento único a consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SANTOS, M. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Hucitec, 1982.

SANTOS, Naara F. **Lorsque le cinéma s'occulte et s'étend au coeur du desordre – puissances critiques du documentaire brésilien (1960-1976)**. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais). – Universidade Federal de Minas Gerais, Paris/Belo Horizonte, 2020.

STEWART, Jacqueline. **Migrating to the Movies**: Cinema and Black Urban Modernity. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

VEIGA, Roberta Oliveira. Por uma política da rememoração: a potência histórica no cinema de experiência pessoal. **Contracampo**, Niterói, v. 35, n. 03, dez. 2016/mar. 2017

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 115-144, 1996.

WALCOTT, Derek. **Omeros**. Tradução e prefácio de Paulo Vizioli. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 14, p. 110-117, jul. 2020.

XAKRIABÁ, Célia. **O barro, o genipapo e o giz no fazer epistemológico de autoria Xakriabá**: reativação da memória por uma educação territorializada. 2018. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Sustentável) – Universidade de Brasília, Brasília, 2018.



ACESSE À FILMOGRAFIA

APÊNDICE

01 – CURADORIA/Poéticas da Experiência – O presente desencaixado (Jesus; Jardim, 2021)

Mecanismos do acontecimento na linguagem cinematográfica

Vislumbramos uma cartografia fílmica que possa ser pensada como um mapa de intensidades, tal como a imagem fluida da mudança dos ventos ou uma visão molecular da fotossíntese na folha. Estamos à procura de acontecimentos infinitivos, produzidos em filmes como fogos-fátuos, que iluminam o território de forma intermitente, aparecendo sem precedentes, como um não senso golpeando a lógica, originados em um embate vital entre uma força telúrica e o contrafluxo da linguagem sobre o mundo enquanto ele acontece. Essa região de interesse foi sendo reconhecida e explorada por nós ao longo dos anos, a partir do exercício de pensar ações com o cinema em escolas públicas e a formação artística e política em espaços de resistência cultural, sempre em processos de experimentações fílmicas com as pessoas, sejam crianças, jovens ou adultos, a partir de seus próprios contextos. O desafio cartográfico é encontrar nos filmes, mecanismos e linhas de fuga que abram caminhos para a percepção de uma linguagem cuja criação se associa, de forma intrínseca, à mudança nas relações entre os corpos (físicos e imagéticos), substituindo a representação e as técnicas narrativas pelas singularidades dos eventos. Esse ímpeto nos orientou rumo à investigação de uma *cinemática do acontecimento*.

Alguns filósofos discutem a noção do acontecimento para extrair dele novas formas de se pensar o tempo. Perguntamos, aqui, de mãos dadas com eles, o que seria o acontecimento em filmes? Propomos reconhecer essa noção nos fluxos entre os filmes, nas engrenagens e nas proposições que os movem frente a seus territórios, assim como na forma como contrastam as medidas de tempos fixos e bem acabados, combatendo os traçados históricos e políticos vendidos na planta e as perspectivas individualizantes impressas na nossa formação social e econômica. Não há nesta cartografia, contudo, a pretensão de construir um caminho, mas, talvez, um diagrama. As experimentações com sua apreensão dos corpos no acontecimento ocorrem no interior dessa contingência chamado presente e parecem estar conscientes de uma luta que se faz em seu atravessamento com algum paradoxo que lhe demova o senso comum. O que se apresenta nas quatro sessões abaixo, portanto, são pequenas máquinas de desmontagem desse presente, que operam como sístoles e diástoles entre as linguagens dos filmes, que vão formando essa região cinematográfica viva e combativa, constituída por filmes que propõem a captura e a produção das *singularidades* como um gesto político.

Nesses filmes, sempre incorporada ao instante vivido, a câmera se torna um objeto problematizador, que vai destituir as essências e substituí-las com o puro acontecimento. Cria-se um jogo ideal de problemas e perguntas incessantes em torno das matérias envolvidas. O problemático se torna um mecanismo cinematográfico. Romper com o sentido para promover outra gênese, uma gênese estática, a partir de uma insistência em um ponto de desencalhe da lógica, na captura do brilho fugaz de um elemento fora do lugar, que cintila e cega por um instante o senso comum. Um *continuum* de contiguidades: é assim que Deleuze imagina as cartografias, forjadas por meio de agenciamentos em busca de uma política que se manifeste nas relações internas da linguagem, entre os filmes e o mundo. Algo que não exclui em si o movimento contínuo da representação e da significação, apenas o incrementa com sua própria desmontagem e sua desterritorialização por meio de uma proposição.

Na bela formulação de Tarkovsky (1998), o gesto cinematográfico seria o de esculpir o tempo, sua matéria-prima. Contudo, nesses filmes, pressentimos um retorno a um estágio mais bruto dessa matéria, como se estivesse ainda incrustada num território mais amplo de relações e pertencimentos. Assim, tomando a proposição do geógrafo Milton Santos (1982), vamos pensar o espaço como o presente, com a densidade de seus fluxos recompondo constantemente sua matéria. Nesse sentido, o gesto que prepondera nessa região cinematográfica será, antes de esculpir, o de arar o tempo.

A – Das singularidades

- [“Pássaros e Espinhos” \(2015\), de Ana Pi](#)



- [“Backyard Economy II” \(silencioso/1974\), de Martha Rosler](#)



- ["Polar Bear" \(silent/1993\), de Helga Fanderl](#)



As singularidades, em um resumo científico, são esses lugares/situações no nosso universo, em que o tecido do espaço-tempo não segue as leis usuais da física conforme a conhecemos. Nos filmes, as singularidades são tomadas como a criação de um paradoxo no espaço-tempo vivido, em que os corpos se misturam por meio de um redimensionamento dos seus encaixes, nos afetos que os constituem. O acontecimento é formado na quebra do senso comum esperado da totalidade dos corpos, na instalação de uma proposição de um não senso para problematizar o estado das coisas. As singularidades distorcem os corpos em uma nova configuração, implodindo seus limites e reorganizando sua natureza.

Em "Pássaros, espinhos" (2015), de Ana Pi, um pássaro, os cactos, a dançarina, a terra e os espinhos diluem suas individualidades em uma singularidade, produzida por uma coreografia imantada no espaço, formando, assim, um novo estado de coisas. Ativadas pela captura imagética de um elemento paradoxal, as singularidades engendram relações intrínsecas que ligam os corpos ao sentido. Desperta-se uma univocidade, sem contradizer um modo de copresença. Parece ser pela insistência de um verbo infinitivo, o *dançar*, que toda a matéria é brutalmente afetada, as

singularidades se formam como um extra-ser que subexiste ao real. Trata-se de um pequeno colapso temporal, no qual todas as relações de causalidade e localidade se rompem, e não há mais um corpo e outro corpo, mas, sim, uma síntese disjuntiva de todos os elementos.

As soluções são engendradas precisamente ao mesmo tempo em que a problemática se determina, como o tempo oriundo da atividade econômica no quintal de Martha Rosler ou na humanidade expressiva do urso que nada no filme de Helga Fanderl. O acontecimento habita a casa vazia do sentido. Nesse território do pensamento, o espectador se guia não por uma sequência causal ou um escoamento memorioso a partir da imagem, mas por uma problemática – na relação entre os corpos – que, ao tocar a linguagem, tende ao infinito do sentido das coisas. Ele aparece como um conjunto de singularidades antes invisíveis, que se libertam da individualidade fixa do ser e se espalham como um curto circuito pela superfície da linguagem, produzindo conexões que vão se contraefetuar no real, mudando sua natureza e agindo por uma ética de efeitos. Por meio das singularidades, o acontecimento sobrevém ao estado de corpos.

B – Da proposição do problemático

- [“Children’s Games” \(1927\), de Zora Neale Hurston](#)



- [“A Balada de um Batráquio” \(2016\), de Leonor Teles](#)



- [“The land belongs to those who work it” \(2005\), de Chiapas Media Project](#)



A câmera funciona como um buraco negro que suga a matéria ao seu redor para transformá-la em algo que desconhecemos o resultado. A narrativa não se confunde com a personalidade de um discurso que avança, nem com a individualidade do estado das coisas que se aprofunda. Ela se instala na superfície que recobre todos esses elementos, nos contornos dados pela e na linguagem; não é algo a ser descoberto, mas a ser produzido. O problemático está no lugar das relações horizontais, na terra, na coexistência.

É preciso problematizar o sentido do conjunto a partir de suas relações implícitas, para que nunca apaziguem uma noção de verdade e de objetificação. É esse o tempo-corpos, o Aion infinito, escavado nos trabalhos de campo de Zora N. Hurston, de 1928, que vão suprimir a oposição entre sujeito e objeto, filmando a si própria diluída no encontro que faz com a câmera. Em outro gesto de encontro, quebrar uma tradição se torna um verbo literal em torno da câmera de Leonor Teles, em “A Balada do Batráquio” (2016).

Em “A terra pertence àqueles que nela trabalham” (2005), *negociar* também deixa de ser uma figura de apaziguamento na linguagem para assumir o perigo que existe por trás do verbo quando ele está prenhe de vida. Qual o sentido de uma temporalidade que se desencaixa do presente para

performá-lo na linguagem? Como essa problemática do sentido se torna um gesto político em vias de perturbar a moral e a economia do mundo? Lemos nas palavras de Maria Carolina de Jesus (2000, p. 89), autora de “Quarto de Despejo – diário de uma favelada”, que, a todo tempo, nos coloca em posição de renegociar o sentido por vias da problemática capturada para perturbar a lógica das relações: “22 de julho / [...] Saí pensando na minha vida infausta. Não fiquei revoltada com a observação do homem desconhecido referindo-se à minha sujeira. Creio que devo andar com uma carta nas costas: SE ESTOU SUJA É PORQUE NÃO TENHO SABÃO”.

C – Do infinitivo

- [“How it feels” \(1995\), de Tracey Emin](#)

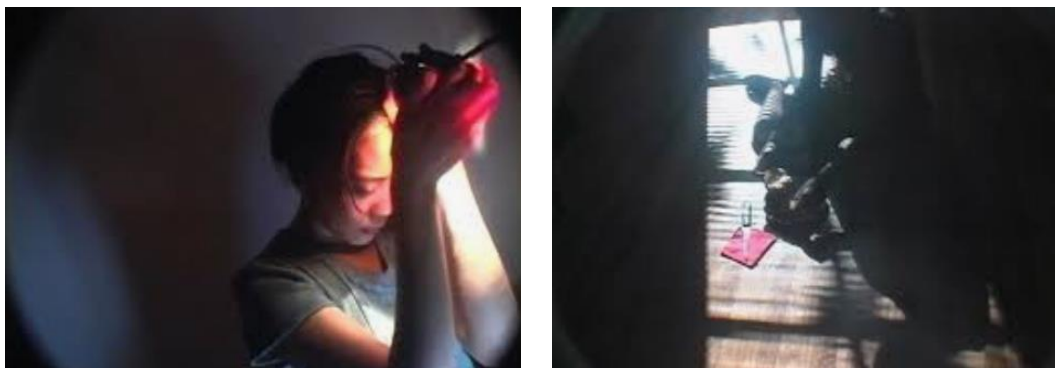
Obs.: O filme está no minuto 7 da coleção disponível no link acima.



- [“Marmot” \(1999\), de Olga Chernysheva](#)



- [“Empty House” \(2002\), de Gina Kim](#)



Nesses cinemas, identificamos o sentido na indiscernibilidade entre os filmes e as relações em seus instantes de construção. O instante não é o presente, não está na cadeia de eventos cronológicos, entre passado e futuro, pelo contrário, ele os contém e se destaca dessa cadeia por convicção, combatendo-a, fazendo-a parar, causando o simultâneo entre o mundo e a linguagem. O que opera no infinitivo é um tempo interno e incorporal. O infinitivo é aquilo que insiste e subsiste na imagem, fazendo o tempo furtar-se ao presente para atuar no infinito.

Do verde da árvore, reteremos o verdejar, sugere Deleuze, sobre essa insistência que habita o acontecimento, organizando um tempo que tende ao sentido, na medida da transformação da linguagem que ele promove. Do aborto, como vivido em “How it Feels” (1995), junto a Tracey Emin, reteremos o abortar, um tempo que liga os corpos por uma ética de efeitos. Esse é o sentido que transborda do instante capturado por Olga Chernicheva e Gina Kim, em seus filmes apresentados acima, cada uma à sua maneira, criando o mínimo de superfície para o máximo de matéria e exigindo uma ética no lugar de um roteiro.

D – Da superfície

- [“Home Stories” \(1990\), de Matias Muller](#)



- [“Shoot, don’t shoot” \(2012\), de William E. Jones](#)



- [“The Girl Chewing Gum” \(1976\), de John Smith](#)



- [“Ism, ism” \(1979\), de Manuel DeLanda](#)



A superfície da linguagem se confunde com o próprio mundo. Quando ela é alterada, sua matéria se reajusta. Em “Atire, não atire” (2012), William E. Jones repete um vídeo que, normalmente, é utilizado para treinamento policial. O acontecimento se forma na repetição, na insistência de uma imagem que descreve o sujeito mais que as palavras. O homem negro na rua é o que o policial está aprendendo a enxergar. De forma semelhante, Mattias Muller, em “Home Stories” (1990), remonta filmes clássicos de Hollywood, ligando-os pelos seus corredores ocultos, abrindo caminho pelas portas do fundo das casas nos filmes e expondo incômodos femininos silenciados, ao evidenciar os padrões da donzela em apuros. Em “Ism Ism”, Manuel Delanda reorganiza a superfície da publicidade colocando suas vísceras expostas em plena cidade, mudando as regras da atração no consumo. Por fim, em “The Girl Chewing Gum” (1976), John Smith cria um enigma para quebrar a lógica da representação que reconfigura todo o acontecimento em cena, a partir de um paradoxo temporal.

02 - Percurso pedagógico – [“Dançar e caminhar com os cinemas. A par e passo e alguns tropeços com o mundo”](#) – formação com professores na rede latino-americana de cinema, audiovisual e educação (Rede Kino, 2023). Clique na imagem para navegar no percurso.



Imagem do filme “Miravento”, de Alexandre Brandão” (2010), disponível no percurso.

03 - Percurso pedagógico – [“Trabalho de campo”](#) – formação do Laboratório e Arquivo de Imagem e Som com estudantes da pós-graduação ligados a assentamentos de terra e zonas rurais do Estado de Minas Gerais (LAIS/FAE/UFMG, 2023). Clique na imagem para navegar no percurso.



Fotografia da aluna Jaqueline Alves, disponível no percurso.