

OLHARES (IM)POSSÍVEIS

Invenções com grupos, cinemas e cidades

(IM)POSSIBLE LOOKS
Inventions with groups, cinemas and cities

Arthur Medrado¹

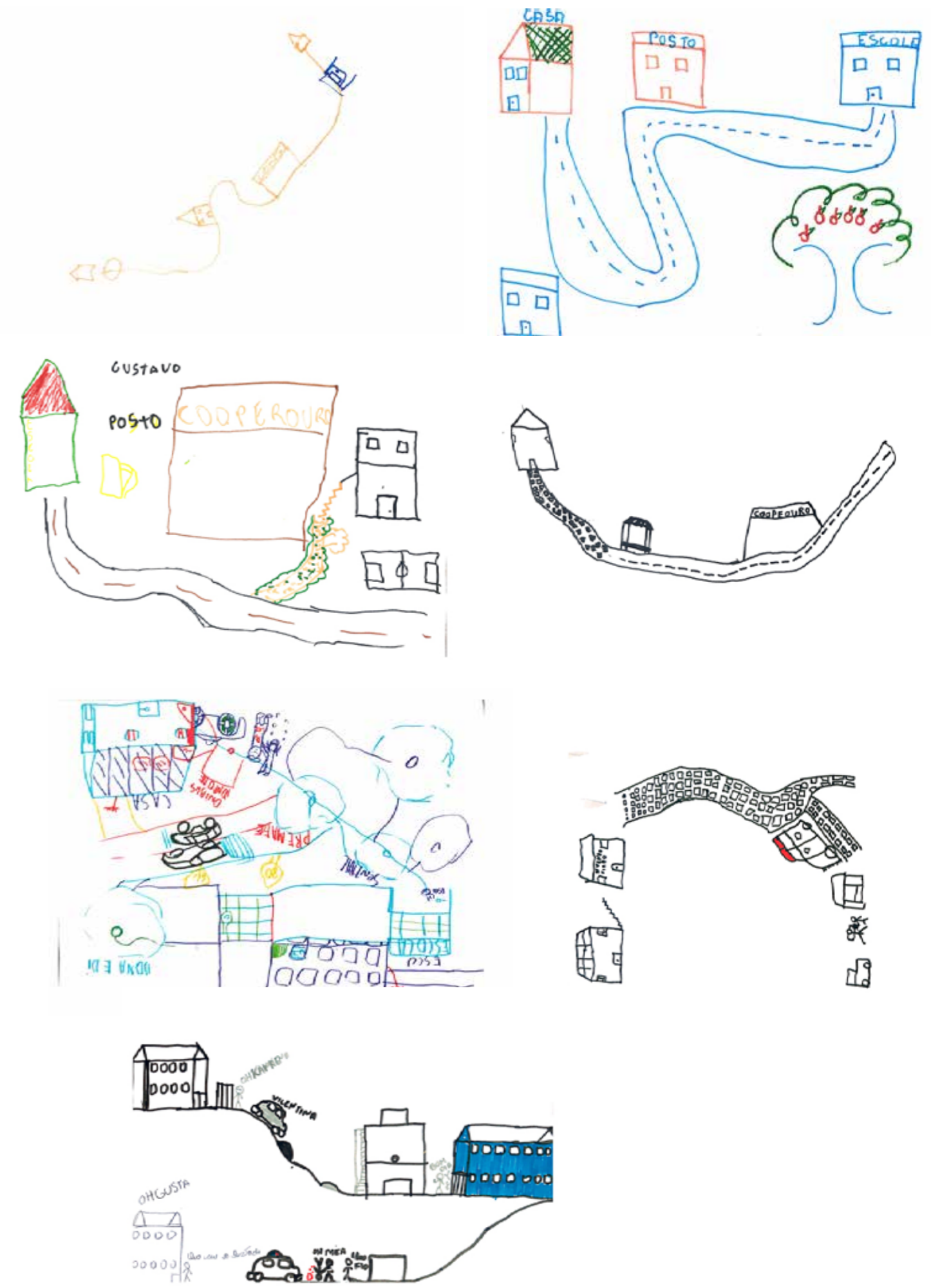
Resumo

Este texto descreve uma prática de pesquisa-intervenção baseada em dispositivos audiovisuais e encontros com grupos em Ouro Preto, uma cidade histórica de Minas Gerais (principalmente em escolas e espaços públicos). A escrita caminha pelas relações entre teoria e prática, e pretende indiciar como a noção de intervenção não diz apenas sobre resolver problemas, mas também sobre deslocamentos no contexto de adolescências e juventudes periféricas de uma cidade colonial. O texto também enfatiza a importância de caminhar em locais conhecidos e desconhecidos, e a capacidade de criar novas possibilidades a partir desses encontros e experiências. Palavras-chave: pesquisa-intervenção, dispositivos audiovisuais, encontros em espaços públicos, juventude periférica.

Abstract

This text describes a research-intervention practice based on audiovisual devices and encounters with groups in a historic city (mainly in schools and public spaces). The writing explores the relationships between theory and practice and aims to indicate how the notion of intervention is not only about solving problems, but also about displacements in the context of peripheral youth in a colonial city. The text also emphasizes the importance of walking in familiar and unfamiliar places, and the ability to create new possibilities from these encounters and experiences.

Keywords: research-intervention, audiovisual devices, encounters in public spaces, peripheral youth.



¹ Doutor em Cinema e Audiovisual (PPGCine/UFF), Mestre em Educação e Jornalista (UFOP). É idealizador e uma das pessoas coordenadoras do projeto Olhares (Im)Possíveis.

pesquisa-propositiva: a pesquisa e seu epicentro

“É que tem coisa que espanca, mas espanca doce. É por isso que eu peço: **cuidado** com o que **planta** no mundo. **Cuidado** com o que toca; com a capacidade que gente tem de se **envolver** com as coisas. Não adianta fingir que não **sente**. Gente sente **tudo**, se envolve com tudo!” – Grace Passô.

Desde 2017 experimentamos diversos dispositivos² de encontro e proposições metodológicas para um trabalho com o audiovisual, na maioria das vezes com grupos em escolas. Esses acontecimentos podem ser pensados como o epicentro da escrita. Um epicentro que permite e inclui as relações de sujeitos, instituições e territórios. O que permite a reflexão sobre os processos em que teoria e prática estão sempre em relação e colisão.

Proponho *inventariar* os momentos em que esses processos subjetivos com o cinema se configuraram como *contra-monumentos*. De saída é preciso saber: os *contra-monumentos* provocam uma torção de perspectiva. É impossível construí-los, pois de certo modo estaríamos os monumentalizando. Por isso, precisamos apontar os funcionamentos resultantes desses processos subjetivos coletivos com o cinema, funcionamentos que se opõem à lógica territorializada do monumento instituído na cidade cartão-postal convencional.

Dos processos realizados desde 2017³, nessa escrita recorro as práticas e os encontros presenciais com estudantes da Escola Estadual de Ouro Preto em 2018, 2019 e em formato remoto em 2020 e 2021 e, também, na Escola Municipal Professor Adhalmir Santos Maia, em 2017, antes da entrada no doutorado. Encontros esses com crianças, adolescentes e jovens que residem nas periferias da cidade de Ouro Preto, principalmente no Bairro Nossa Senhora do Carmo, conhecido como Pocinho.

Em 2017 iniciamos nossos encontros com as crianças na Escola Municipal e posteriormente visitamos alguns museus e espaços culturais da cidade⁴. Nesse momento desenvolvemos dois dispositivos cartográficos: os *cartões postais* e a *cartografia dos sonhos*⁵.

Em 2018, iniciamos as atividades na Escola Estadual antes mesmo da minha entrada no doutorado. A partir de experimentações com dispositivos desenvolvidos anteriormente por meio dos cadernos do “Inventar com a Diferença” e de proposições da *The Black School*, realizamos, assim, produções audiovisuais que tiveram seus processos marcados por trabalhos com o trauma, suas *imagens-sintoma*⁶ e a resignificação de

2 Dispositivo é uma noção que vem sendo desenvolvida por pesquisadores ligados ao laboratório Kumã, na UFF. Adiante encontraremos várias concepções para esse modo de se relacionar com o mundo. Neste trabalho, percebo uma tentativa consciente de alargamento da noção de dispositivo. Principalmente no que diz respeito ao trabalho com identidades marcadas (pessoas não brancas), que muitas vezes têm experiências de vida que fazem com que alguns “temas” surjam e sejam abordados.

3 20 oficinas/intervenções realizadas em 4 municípios mineiros nos últimos 5 anos.

4 Parte do processo foi documentado em minha dissertação. Ver: ARAUJO, Arthur Medrado Soares. Olhares (im)possíveis: desenvolvimento e aplicação de metodologia para a escuta do indizível com crianças da periferia de Ouro Preto. 2018. 144 f. *Dissertação* (Mestrado em Educação) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018.

5 Ver em: <http://olharesimpossiveis.com.br/dispositivos-cartograficos/>

6 Em diálogo com Didi-Huberman escrevi anteriormente: “As imagens-sintomas surgem como o registro que foge ao controle de quem as realiza. Isso se dá a partir da interrupção de um fluxo normal das coisas. Ou seja: “O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. [...] um sintoma jamais emerge em um momento correto, aparece sempre a contrapelo, como uma velha enfermidade que volta a importunar nosso presente” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 44).” Ver: MEDRADO,

histórias de vidas marcadas pela *ferida colonial*⁷.

Em 2019 seguimos com os trabalhos na Escola Estadual de Ouro Preto, o Polivalente. Provocados por Lula Wanderley assumimos então a necessidade de utilizar a sensibilidade como instrumento de trabalho. A Olhares (Im)Possíveis começou, ali, a se organizar ao redor de processos que propõem cartografias do cinema como prática de cuidado.

Neste mesmo ano, ao final de uma oficina que tinha como ponto de partida as proposições artístico-clínicas de Lígia Clark, principalmente seu trabalho “caminhando”⁸, iniciamos um processo de relação com um “espaço esquecido” da escola. A partir daí nos tornamos um grupo de pesquisadores/as, estudantes (adultos, jovens e crianças), gestores/as, profissionais da escola e ativistas pela educação, que experimentam práticas colaborativas de realizar o cinema de grupo tendo como direcionamento o cuidado com a horta escolar, a partir da ideia dos(as) estudantes⁹.

Em 2020 e 2021 realizamos algumas tentativas de encontros virtuais e também trocamos imagens através de um grupo de mensagem instantânea. Nesse contexto realizamos dois filmes curta-metragem de baixíssimo orçamento: *Ano 2020*¹⁰ e *CONTRA-MONUMENTO CENA #1*¹¹. Desde o início do doutorado o trabalho-aposta se ancorava na possibilidade de entender e respeitar ritmos, habitando lugares de incertezas ao experimentar. Nossos processos com o cinema envolvem um trabalho incessante com a escuta.

Jean-Luc Nancy nos diz que a escuta implica em estar aberto tanto para o interior quanto para o exterior, conectando os dois. Essa singularidade sensível contém a condição estética de divisão e participação, desconexão e contágio (NANCY, 2013, p.167)¹². Nessa pesquisa aprendemos que a partilha de um dentro/fora, a possibilidade de relação, e o estar à escuta, é próprio das experiências corpo-imagem-cidade que nos desviaram do formato das oficinas de cinema para a formação do grupo de cinema na escola¹³.

A permanência com os sujeitos, o espaço de abertura para a escuta e a produção de mundos se torna uma prática educativa e artística que acredita no acolhimento. Novamente, vemos o cinema como uma prática de cuidado. Nesse grupo operamos no cuidado consigo, com o grupo e com o mundo. Acolher, aqui, é lidar com o diferente,

A., & DINIZ, M. (2020). *Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas*. Humanas Sociais & Aplicadas, 10(28), 98-113. <https://doi.org/10.25242/8876102820202016> (MEDRADO; DINIZ, 2020, p.100).
7 O filme *Entre_vista* foi exibido em alguns festivais. Já o filme *Benedita*, não é tão bem recebido. Escrevi sobre ele na parte 3 baseado em um texto publicado no site da Plataforma Queerlombos: <https://queerlombos.org/2020/07/13/pistas-sobre-um-cinema-de-aquilombamento-na-escola-publica-experiencias-da-olhares-impossiveis-com-o-filme-benedita/>

8 Realizamos uma intervenção durante o Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes 2018 onde experimentamos o dispositivo baseado nas cartografias em relação com o trabalho caminhando da artista Lygia Clark. Operamos assim: 1) Desenhar em uma fita tudo o que chama atenção no caminho de casa até a escola. 2) Colar as extremidades da fita criando uma Banda de Möbius. 3) Cortar enquanto refaz o relato do caminho. 4) Produzir formas variadas a partir das ações com a tesoura no corte da fita. Disponível em: <http://olharesimpossiveis.com.br/mapas-caminhando/>

9 O trabalho foi documentado pela jornalista Glauciene Oliveira durante seu trabalho de conclusão de curso. <http://olharesimpossiveis.com.br/documentario-plantando-memorias/>

10 <https://youtu.be/FTB2LPg6o8w>

11 Ver em: https://youtu.be/G_YPyoav1gl

12 Ver: NANCY, Jean-Luc. *À escuta* (Parte I). Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra travessia - n. 15 - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172.

13 Nos afastamos de programas institucionalizados, mas não deixamos de demarcar dois modelos de instituições que parecem ainda oferecer possibilidades de cuidado: a escola e a universidade pública.

é não julgar e principalmente respeitar os ritmos que se dão a partir dos encontros. Acolher como uma prática que desenha o método. Ou como propôs Eduardo Passos:

partamos, então, da definição preliminar de cuidado como prática de acolhimento (como opera todo acolhimento clínico – do grego *Klino*, *Kline*, cama, o inclinar-se sobre o leito do acamado) e de desvio transformador (o inclinar-se na acepção de desviar-se, que em latim se diz *Clinamen*). O método pode ser prática de cuidado quando fazemos a reversão do *meta-hodos* para *hodos-meta*, isto é, não o primado da meta (meta predefinida), como ficou estabelecido em nossa língua no sentido tradicional de método, mas o primado do caminho (*hodos*). É no percurso que construímos coletivamente nossas metas (PASSOS, 2019, *apud* MIGLIORIN 2020, p. 42).

Em nosso trabalho, cuidar¹⁴ converte a escuta em escuta ativa – não só do que se fala e se filma explicitamente, mas de todos os indícios e aspectos subjetivos que não emergem diretamente –. Sensibilidade necessária para perceber os momentos em que se cuida lidando com a ferida colonial, mas também quando é necessário uma fuga das realidades e invenção de mundos para um afastamento da cena traumática, ou dos episódios de racismo cotidiano¹⁵.

A ferida colonial foi um termo utilizado por Walter Mignolo em seu artigo “Desobediência Epistêmica: A Opção Descolonial E O Significado De Identidade Em Política”. Jota Mombaça, artista brasileira, utiliza o termo em sua performance “A ferida colonial ainda dói”. Na performance a artista trabalha com as fronteiras e a materialidade do corpo racializado.

A primeira performance foi realizada no dia 11 de outubro de 2015, véspera do Dia da Dor Colonial, e consistia na re-inscrição de algumas fronteiras geopoliticamente dominantes (EUA, U.E., BRICS, Israel) com meu sangue sobre um mapa-múndi. Na ocasião, estava em jogo a materialidade do meu próprio corpo racializado em seus trânsitos políticos pelo território europeu. Me interessava, ali, evidenciar uma crítica às fronteiras (especialmente àquelas situadas em territórios geopoliticamente dominantes) como instituições que atualizam o registro da colonialidade no presente imediato do mundo chamado “pós-colonial” (MOMBAÇA, 2016)¹⁶.

Em sua tese “Espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho (Oliveira-MG)”, Bárbara Regina Altivo trabalha com o autor e a artista referenciados acima para elaborar o modo como as crianças lidam com essas dimensões da colonialidade e suas marcas. Em seus escritos ela nos diz que: “os desmembramentos executados pelo potestado colonial geraram feridas e cicatrizes, patologias mentais e físicas, mágoas e fantasmas famintos que atravessam gerações”¹⁷. Esse pode ser um

14 Entendemos, com Migliorin (2020, p. 43), que “cuidar não é tornar belo, não é dar protagonismo, mas dar tempo, espaço, uma atenção, uma escuta e existência habitada, onde as fronteiras entre quem cuida e quem é cuidado não são nada nítidas.” Ver: MIGLIORIN, Cesar. Cinema e clínica: notas com uma prática. *Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia*, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130>. Acesso em: 12 fev. 2020.

15 KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

16 Ver: <https://www.facebook.com/events/1736511159970980/>. Acesso em 01 mar. 2021.

17 (ALTIVO, 2019, p. 26) Ver: ALTIVO, Bárbara Regina. *Rosário dos kamburekos: espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho* (oliveira-mg). 2019. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso

bom entendimento do que seja a ferida colonial.

Também é importante lembrar que o termo se refere aos modos como os conhecimentos e saberes que não são legitimados pela estrutura colonial-moderna, ou pela colonialidade do poder – para mencionar novamente Mignolo – são colocados para fora da sociedade, causando também o epistemicídio. A ferida colonial, como abordada por esse autor, é uma marca que se coloca no centro da produção do conhecimento, seu reconhecimento acaba garantindo aos sujeitos o direito de enunciação epistêmica¹⁸.

Para lidar com essa ferida, estamos apostando e dando ênfase na criação, tentando escapar da representação, ainda que algumas vezes ela seja inevitável. O regime representativo das imagens ainda opera de maneira excessiva. A fotografia pode até ter liberado a pintura da tarefa de representar e o cinema até conseguiu escapar desse regime em diversas produções, principalmente as experimentais e contemporâneas. Mas a escola ainda é o lugar onde a representação é valorizada. Na verdade,

o mundo inteiro se transpôs para representação; e todos os seres que o povoam são pensados de acordo com as exigências da representação. [...] Ocorre que, “sob” o mundo da representação, ressoa e nunca deixou de ressoar o sem-fundo, o mundo das diferenças livres e não vinculadas. Não se trata de uma história de “esquecimento”, mas sim de uma desnaturação da diferença, de uma conjuração ativa de suas potências, confundidas com as do caos. A diferença não foi esquecida, mas foi pensada apenas como mediatizada, submetida, acorrentada, em suma, fundada. A representação é a diferença fundada, ou melhor, “fundar é sempre fundar a representação” (LAPOUJADE, 2015, p. 47-48).

Isaac Pipano reflete a questão em seu trabalho “Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens”. Pensando a questão da fundação desses modelos na educação, ele nos diz que,

para alcançar o que desejamos, nos parece primordial abandonar o destino do cinema enquanto um regime de representação, cujo funcionamento se estrutura a partir da fundação de modelos; para dirigir-nos em termos de práticas que instauram processos de singularização e modos de composição. Tal reposicionamento das imagens implica em consequências definitivas no que concerne aos modos de circulação das imagens e aos dispositivos pedagógicos (PIPANO, 2019, p.38).

Aqui investigamos como essa fuga pode reconfigurar um território. Os modos de composição com os sujeitos da pesquisa, e a escolha de uma outra forma de criar e pensar o mundo com as imagens, nos faz lembrar que “só há criação propriamente dita à medida que, em vez de separarmos a vida do que ela pode, servimo-nos do excedente para inventar novas formas de vida”¹⁹.

de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

18 É importante lembrar que recentemente Mignolo publicou o texto: A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. O título é uma provocação e também demonstra uma hipótese. Ver: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-YC7DF1wWu9O9TNKezCD2.pdf> 19 (DELEUZE, 2018, p.233).

Desse modo, entre o lembrar e o esquecer vemos que no criar há uma possibilidade de elaborar. Por isso, brincamos juntos de tomar lugar²⁰ – lugar de cineastas, lugar de terapeutas, lugar de amigos, lugar de adultos, lugar de crianças, lugares limiares entre o que sou e o que posso ser –.

Com Paul Gilroy²¹ iremos repensar o conceito de tradição para que ele não funcione mais como oposto a modernidade. Poderemos assim navegar no Atlântico Negro e encontrar uma memória viva do sublime escravo:

o contar e o recontar dessas histórias desempenha um papel especial, organizando socialmente a consciência do grupo “racial” e afetando o importante equilíbrio entre a atividade interna e externa as diferentes práticas, cognitivas, habituais e performativas, necessárias para inventar, manter e renovar a identidade. Essas práticas constituíram o Atlântico Negro como uma tradição não tradicional, um conjunto cultural irredutivelmente moderno, excêntrico, instável e assimétrico que não pode ser apreendido mediante a lógica maniqueísta da codificação binária (GILROY, 2012. p. 370).

Acreditamos na potência do cotidiano como fonte de cuidado, afinal o “real”²² e a montagem em torno dele também oferecem possibilidades para esse cuidado mútuo. Cuidamos não de uma patologia, mas de sofrimentos que nos atingem – a nós (o grupo) e as instituições. Por isso, nos importamos sempre em promover a possibilidade de trânsito em diferentes temporalidades, ritmos e intensidades. Buscando adentrar o pensamento limiar entre: arte e clínica, entre a ferida colonial e as práticas de cuidado, entre a fabulação e o trabalho com o trauma. É nesse espaço entre o dentro e o fora, o institucional e o autônomo que estamos apostando. O *pensamento limiar*²³ como a brecha na instituição.

O limiar²⁴ como o resultado da barricada que os dispositivos podem ser, já que ao coabitarmos (tempos, espaços e ritmos) é permitido que pelo desvio, outro modo de vida e de pensamento jorre, ou que essa possibilidade transpareça nas imagens e em seus processos.

Comecei pensando a ideia de Fronteira, porém parece mais apropriada a noção de Limiar, uma vez que “a fronteira contém e mantém algo, evitando seu transbordar, isto é, define seus limites não só como os contornos de um território, mas também como as limitações do seu domínio”²⁵. Já o limiar, “não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios”²⁶.

20 “Ninguém ainda nos tirou a capacidade de jogar, apesar de tudo. Apesar de tudo, ainda *brincamos de tomar lugar*. Apesar de tentarem nos tirar o tempo, a condição mínima do jogo” (MELO, 2019, p. 30).

21 Ver: GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. (p. 370).

22 Fanon será um importante autor para entender como as marcas da colonização causam sofrimentos nos sujeitos. “Assim, considerando atualmente que o verdadeiro ambiente socioterápico é e continuará a ser a sociedade concreta propriamente dita” (FANON, 2020, p. 90).

23 Pensamento Limiar para Mignolo, ou a concepção de fronteira para Gloria Anzaldúa. Ver: MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Ed. UFMG, 2003.

24 Ver: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. Ed. 34, 2014.

25 (GAGNEBIN, 2014, p.35).

26 (ibid., p. 36).

Entre a fixidez que geralmente estabelecemos para essas alteridades mais frágeis, propomos a possibilidade de deslocamento para outras posições. Certa vez, perguntamos a uma das adolescentes o que ela esperava para o futuro da Olhares (Im)Possíveis e sobre sua posição no projeto. Sandra nos disse, “*que a gente tipo: que nem do projeto a gente aprende muita coisa um com o outro. A gente também quer ensinar para o outro as coisas boas da vida. Que a vida não tem só coisa ruim.*”

Os cartões-postais²⁷, por exemplo, operam uma dupla função: emergir os testemunhos nos mapas e criar as imagens (im)possíveis nos postais em si. Eles afirmam o território para sua população local. Diferente dos postais convencionais, eles não são direcionados ao consumo-turismo e não atendem as demandas do belo-barroco. Nesse sentido, o grupo não só cria como também se faz enquanto primeiros espectadores de nós mesmos. Encontraremos alguns desses postais na parte três da pesquisa e no último anexo do trabalho.

resquícios

Venho chamando nossas práticas de pesquisa-intervenção, pois além de propor atividades formativas, encontramos sujeitos sempre mediados pela noção de dispositivo. Não entendo intervenção como aquilo que resolve um problema, mas como ações que propõem deslocamentos nos contextos onde nos fazemos presentes, ou seja, intervimos.

Com a noção de pesquisa-intervenção, apostamos que existem impasses entre objetividade e subjetividade operando em conjunto. Neste trabalho não nos apartamos e aqui não se negligenciam essas questões.

Estamos falando da pesquisa como um recorte de coisas que não param de se mover, de algo que está se modificando a cada momento na vida dos próprios sujeitos envolvidos. A pesquisa como representação (efêmera) de um rio que corre subterrâneo²⁸.

O que em determinado momento chamei de *representação efêmera*, pretendo deslocar para a noção de produção (de devir, de possibilidades). Essa escrita tem a arte em suas relações com as práticas de cuidado, como epicentro de uma série de proposições e intervenções em trabalhos desenvolvidos com adolescentes e jovens da periferia de Ouro Preto, cidade puramente colonial. Uma pesquisa que torna, então, como seu epicentro e objeto de estudo: os *acontecimentos* nos encontros com adolescentes e jovens que participam da Olhares (Im)Possíveis. Um epicentro onde as forças da teoria e da prática estão colidindo a todo momento. Inclusive, produzindo outros funcionamentos.

Funcionamentos que permitem outros deslocamentos pela cidade. Outros olhares, outras cartografias. Movimentos de montagem com elementos distintos: caminhadas, jogos teatrais, dispositivos audiovisuais, visitas a espaços institucionais de arte e lazer da cidade. Os sujeitos da pesquisa costuram o território, mas também desfazem suas linhas rígidas. Movimentos feitos sem destino certo e que descobrem seu rumo no próprio caminhar. Encontros e desencontros: registros, lembranças e invenções. Movimentos e funcionamentos que vão criando assim seus *contra-monumentos*

27 Alguns deles foram narrados. Ver: <http://olharesimpossiveis.com.br/postais-narrados/>

28 Ver: MEDRADO, A.; DINIZ, M. *Aposta Contemporânea De Pesquisa-Intervenção*. *Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais*, v. 6, n. 1, p. 102-120, 3 jun. 2020.

numa cidade que recebeu o título de patrimônio cultural da humanidade. Ouro Preto é uma cidade cartão-postal, essa cidade é uma invenção. O *contra-monumento* é um acontecimento, na maioria das vezes subjetivo e coletivo.

Aqui adentramos em um percurso que aponta para um inventário dessas invenções²⁹. Uma cartografia que nos permite inventariar com o cinema outras possibilidades para as relações corpo-espaço-tempo e/ou corpo-imagem-cidade. Uma cartografia do próprio ato de inventariar. Inventariar é um termo que se relaciona bem aos documentos. Que, como sabemos, se relacionam diretamente com o monumento. Walter Benjamin nos disse que, “*não há um monumento à cultura que não seja um monumento à barbárie*”³⁰.

Um inventário é um documento contábil, uma listagem de bens que pertencem a uma pessoa, instituição ou comunidade. No universo institucional e jurídico realiza-se um inventário para que seja possível obter um balanço. Mas o inventário que se pretende discorrer aqui, é mais próximo da palavra em sua etimologia: invenção.

Sobre a proposta de pesquisa: inventariar os momentos que as práticas e os processos subjetivos com o cinema (a partir das práticas de cuidado com a arte) engendram linhas que se operam perfurando o território, o que aciona modos e possibilidades de existência – pulsão de vida, vontade de potência, lampejo de vagalume –.

Ou seja, pensar que a própria proposta de uma pesquisa-intervenção é o que irá garantir a possibilidade de invenção a partir das proposições utilizadas, e como seus desdobramentos foram acontecendo e se desenvolvendo enquanto grupo. Visualizar o encontro a partir de um estar junto. O que se aproxima das práticas educativas, mas que pode extrapolar a transmissão de saberes ao se reconfigurar como uma possibilidade de instaurar, a partir desse encontro de sujeitos, outras temporalidades dentro da escola pública. Um encontro com o que há na diferença.

Refazer e repensar a própria ideia de inventário nesse espaço, nos afasta da ideia de que este seja catalogar bens, descrever e listar tudo que existe em uma propriedade (os bens de uma pessoa, etc) para nos aproximar da partilha do encontro com a invenção.

mapas e trajetos

Há quem não goste de caminhos desconhecidos, há quem prefira se aventurar. Fato é que podemos aprender a partir do nosso próprio caminho cotidiano. A rua é algo que muda todos os dias, mesmo que nossos caminhos sejam os mesmos e nos mesmos horários. Ela é uma excelente possibilidade de encontro com o acaso, com o (re) desconhecido. Caminhar, ou repetir o caminho cotidiano pode ser a possibilidade de encontro entre o banal e o extraordinário.

Em 2015, quando iniciei de maneira mais consciente meus desejos em pesquisar uma cidade, fui provocado a experimentar os meus caminhos cotidianos na busca por uma estratégia de construir um tipo de performance política. Nesse caso: micropolítica. Para a ação *Ouro Preto postais grátis*³¹ produzi quatro cartões postais que me deslocavam

29 “A vida imaginária não é isolável da vida real: são o concreto e o mundo objetivo que alimentam constantemente o imaginário e que o permitem, legitimam e fundam. A consciência imaginária é certamente irreal, mas ela se nutre do mundo concreto. A imaginação e Imaginário só são possíveis na medida em que o real nos pertence” (FANON, 2020. p. 256).

30 (BENJAMIN, 1985, p.225-226).

31 Agradeço a professora Nina Caetano, que durante a disciplina Performance e Política, do programa de

do meu próprio cotidiano, que questionavam a ideia de cartão-postal convencional e que traziam outras imagens de uma cidade histórica que é patrimônio mundial da UNESCO. Como se eu quisesse fazer possível registrar, justamente, o que ainda não havia sido visto.

Como cantam Cidinho e Doca no “rap da felicidade”, de 1995: “Nunca vi cartão-postal que se destaque uma favela. Só vejo paisagem muito linda e muito bela”. A paisagem “linda e bela” que mencionam esses MCs refere-se ao belo tradicional, ao que se institucionalizou como belo. No caso de Ouro Preto: o belo-barroco, o monumento arquitetônico estampado no cartão-postal.

Me vinculei a um programa de pesquisa dois anos depois para fazer o mestrado, mas levei comigo esse processo, transformando-o em um dispositivo que seria o ponto de partida da Olhares (Im)Possíveis. No *Dispositivo Cartão-postal*, cada estudante realiza fotografias dos locais escolhidos nos mapas individuais que apontam os próprios cartões-postais encontrados em caminhos cotidianos. As imagens mostram as realidades da cidade do ponto de vista do sujeito, destacando elementos não presentes em guias turísticos, Google ou redes sociais. Eles parodiam cartões-postais tradicionais.

O primeiro contato com quem participa das oficinas/intervenções, é através do convite a criar um mapa afetivo do caminho diário, destacando o que chama atenção durante o percurso de casa até a escola. Sentamos em roda (no chão ou em volta de uma mesa) e produzimos cartografias individuais, que ao primeiro ponto de tinta no papel já vão se tornando elemento constitutivo de uma cartografia coletiva. A cidade vibra nas cores das pontas das canetinhas do tipo hidrocor sendo manuseadas pelas mãos do grupo, geralmente sob intensa cacofonia. Dentro e fora, eu e outro, ao mesmo tempo. Esse processo quase nunca acontece em silêncio, afinal adolescentes em uma escola quase nunca fazem silêncio.

Em cada mapa, múltiplas conversas. Mapas que se encontram, que trazem pessoas, lugares, cheiros e sensações. Mapas que denunciam e que gritam e mapas que se calam. Mapas de trajetos. Onde

o trajeto se confunde não só com subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com o seu objeto quando o próprio objeto é movido (DELEUZE, 2011, p. 83).

Lembro-me que no primeiro momento que realizei esse dispositivo, me atentei a pensar como essa feitura de um mapa se configuraria como uma caminhada performativa. Primeiro, pois não é um mapa de registro que acontece enquanto se caminha. Ou seja, é preciso acessar lembranças sobre o caminho realizado, que pode ser o do mesmo dia, o da semana anterior ou mesmo de um ano que já passou, e toda lembrança passa por um movimento de invenção. Segundo, pois convidamos que os/as participantes pensassem a diferença desse mapa em dias e horários diferentes, como também em estações do ano e outras variantes. Assim, de modo bem diferente das imagens do *google maps*, algumas vezes sim, pode ser noite no mapa³².

Pós-Graduação em Artes da UFOP orientou o processo de produção dessa ação.

32 O curta de Ernesto de Carvalho, nunca é noite no mapa, faz uma potente reflexão sobre as imagens de controle dos territórios a partir do *google maps*, onde nunca é noite.

Desse modo, há algo de criação na feitura desse mapa que não necessariamente respeita o trajeto apenas da lembrança. Por isso, podemos percorrer com as sombras da noite um caminho que só fazemos de dia, podemos enxergar em meio a neblina comum nas manhãs de Ouro Preto ou podemos ir e voltar nas questões, pois a intenção, aqui, é percorrer esses caminhos sem a pressão de encontrar a resposta certa. Podemos (re)realizar esse caminho – fora da escola – justamente quando estamos dentro dela.

Performático também, pois não respeita necessariamente a cronologia, não é um mapa do presente, tampouco é necessariamente do passado, e quando conversamos sobre eles muitas vezes o que trazemos para o centro desses trajetos são possibilidades de futuro. De futuro no presente.

Realizamos coletivamente alguns caminhos. Portão afora, pés na rua e câmeras na mão. Esse tipo de performance que se realiza com um corpo coletivo: um grupo que ao caminhar vai ocupando espaços que antes pareciam arredios à sua presença. O mapa servindo como preparação para esse despreparo. São outros tempos que se evidenciam quando estamos em grupo percorrendo trajetos na cidade.

Avançamos a barreira invisível dos portões da UFOP. Nossa presença provoca outro ritmo na fila do restaurante universitário, um mais lento, pois não estamos habituados à altura dos *bufês* e ao tamanho das bandejas. Descemos o *morro do gambá* para acessar o centro histórico – dentro de uma *van* cedida mais uma vez por alguma instituição, não fazemos silêncio. Cantamos, dançamos, mesmo com espaço reduzido – o funk invade o perímetro tombado e estamos em algum lugar que não desenhamos no mapa. Mas dançamos ali.

“Pode levar a caixinha de som?” Pode. A rua é *nois*.

Outras vezes descobrimos uma praça no próprio bairro onde a escola está, tudo muito organizado. Desfrutamos desse espaço, utilizando todos os brinquedos disponíveis ali. Desestabilizamos o grupo que estava lá antes de nós. A professora da escola particular retira seus estudantes, todos “limpos” com seus uniformes vermelhos. Já nós, na maioria das vezes, vamos à escola sem uniforme. Desorganizados o que estava dado.

Escutamos muitas histórias, descrições e especulações ao redor dessas cartografias. Nos mapas encontramos a professora, o mercado, o bar do familiar. A casa do meu amigo e até os ambientes que mais gosto dentro da escola. Subo uma escada, um morrinho, encontro as plantas, o lixo, o lugar onde jogo futebol – um chute a gol que captura o momento decisivo. Mas, um *momento decisivo* de um *instante qualquer*.

Uma volta no quarteirão para mapear os grafites ao redor da escola. Um ferro velho, nossas sombras. Meus amigos e eu conhecendo o campus da UFOP, um lugar que sempre esteve ao nosso lado, mas nunca nos permitimos entrar. “Eu não sabia que podia.”

Brincamos com o direito à cidade ao estarmos nós mesmos dançando no centro de um cartão-postal. Qual o significado de quando estamos em um território onde é possível ler em um grafite presente também no muro de uma escola “a cidade é da humanidade mas não é da comunidade”?

Tudo cabe num mapa, em nosso mapa, nesse tipo de mapa. Um mapa, outro e sempre: mapas. Com o quê? Do encontro inesperado à história traumática. Dos encontros cotidianos com os amigos que vão à escola comigo. Passo pela casa da minha avó, identifico o ponto de ônibus, a outra escola que um dia estudei, a rede famosa de supermercados, um terreno vazio, uma obra, um carro, uma moto, uma paisagem. Os

mapas nos ensinam que “A imagem não é só trajeto, mas *devir*”³³.

Há quatro anos provocamos a feitura de mapas. Mas só agora esbarramos com alguns textos de Deleuze. Para ele uma concepção cartográfica “é muito distinta da Concepção arqueológica da psicanálise”³⁴ que está profundamente vinculada a uma concepção Memorial comemorativa, ou seja: vincula o inconsciente à memória. Uma concepção monumental “que incide sobre pessoas e objetos, sendo os meios apenas terrenos capazes de conservá-los, identificá-los”³⁵. Se aqui inventariamos *contra-monumentos*, interessam os mapas que se apóiam a lógica monumental e que podem operar de outra forma.

Os mapas, ao contrário, se superpõem de tal maneira que cada um encontra no seguinte um remanejamento, em vez de encontrar nos precedentes uma origem: de um mapa outro, não se trata da busca de uma origem, mas de uma avaliação dos deslocamentos. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e cláusulas, que necessariamente vai de baixo para cima (DELEUZE, 2011, p. 86).

E como não são mapas que surgem de um processo hierárquico, ou que “vem de cima para baixo”, tais mapas possibilitam lidar com trajetos e devires.

Não é só uma inversão de sentido, mas uma diferença de natureza: o inconsciente já não lida com pessoas e objetos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração porém de mobilização, cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam voo (DELEUZE, 2011, p. 86).

Que devires aparecem nesses encontros? Por quais lugares podemos passar? A rua esburacada, a padaria, a delegacia, a barbearia, outra escada. A rua reta, a farmácia, o morro, o morrinho e o morrão. A Minha casa. *O que as crianças dizem?* “Esse é meu mapa e aqui fica minha casa.”

“O que me chama atenção é... São. Não é nada, eu não acho que chama atenção.” Dizem de mapas que apontam a possibilidade de desviar de caminhos – às vezes seguir reto, outras passar pela rua da quadra, por exemplo.

Em um dos caminhos que nos tira do centro histórico, ali em cima do córrego onde se passa para chegar no ponto de ônibus que nos leva a escola, havia um grafite. Uma pipa em forma de igreja, voando sustentada por uma linha que forma a palavra liberdade. A igreja, que na imagem se torna monumento-pipa está voando, mas sua linha segue presa a um pedaço de madeira no chão, ainda que tal linha forme a palavra liberdade.

Monumentalização e desmonumentalização, desterritorialização e territorialização, operando simultaneamente. Podemos pensar os termos amplamente utilizados por Deleuze e Guattari como componentes importantes de um pensamento geográfico. Esses conceitos funcionam como possibilidades de entendimento não apenas de questões para o campo da filosofia, indo além e permeando possibilidades de olhar para práticas clínicas e educativas, portanto práticas sociais.

33 (DELEUZE, 2011, p. 87).

34 (ibid., p. 86).

35 (ibid., p. 85).



Em cartografias do Desejo, Suely Rolnik e Guattari nos apresentam território como uma forma de subjetivação, ensinando assim, que

o território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se, engajar-se em linhas de fuga e até sair do seu curso e se destruir. A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização, no sentido de que seus territórios “originais” se desfazem ininterruptamente com a divisão social do trabalho, com a ação dos deuses universais que ultrapassam os quadros da tribo e da etnia, com os sistemas maquínicos que a levam a atravessar, cada vez mais rapidamente, as estratificações materiais e mentais (GUATTARI; RONILK, 2010, p.388).

Quando estamos em grupo, as pessoas que o compõe, mesmo sem a ele pertencer, redesenham o território, o que decompõe a cidade cartão-postal e constrói um território virtual a partir de uma experiência coletiva de criação.

Deligny escreveu 160 conselhos/afrescos sobre a tarefa de educar. O livro se chama “Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la”³⁶. Na ocasião de sua reedição, em 1960, Deligny escreve: “este livrinho precisa de um subtítulo que me situe, agora, em relação ao que escrevi há 15 anos. Tenho este subtítulo: semente de crápula ou o amador de pipas”³⁷. Ele chama de pipas esses aforismos, charadas e cantigas que escreve como conselho a quem deseja educar. A pipa como uma metáfora para pensar esse objeto com capacidade de levantar o voo possível, dos mapas de que falou Deleuze, “cujos objetos, mais do que permanecerem afundados na terra, levantam voo”³⁸. Ele nos conta, também, que

36 Ver: DELIGNY, Fernand. *Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la*. São Paulo: N-1/ Hedra, 2020.

37 (DELIGNY, 2020, p. 9).

38 (DELEUZE, 2011, p. 86).

uma pipa não atravessa os muros do espaço, não troveja nem zune, falta um não-sei-quê para que ela se sustente no vento e continue alegrando, com um ponto de cor viva, o mais cinza dos céus, ou para que ela caia e, pelo menos, não quebre nada além de sua própria armação (DELIGNY, 2020, p. 10).

Me lembro que uma vez uma criança sugeriu que fizéssemos um tutorial de como fazer papagaio/pipa. Não fizemos o vídeo, mas posso pensar que Ramon, que tinha 10 anos em 2017, queria voar.

O autor nos lembra do retorno desse voo: a queda. Iremos pensar essa queda da pipa, como isso que quebra a nós mesmos. Essa possibilidade da volta do voo (sempre meio desastrosa) como uma potência de destruir a si mesmo, de remodelar o eu enraizado. O voo será como a entrada nos funcionamentos que acionamos a partir de práticas educativas libertadoras. A volta (aterrissagem, queda) será como o eterno retorno das diferenças: a destruição de si para dar lugar a um infinito de possibilidades que tecem essa linha que sustenta a nossa liberdade³⁹.

No grafite a pipa permanece presa ao chão, amarrada a terra-território. Essa pipa não voa além do muro que preenche o espaço cinza da cidade cartão-postal, mas traz beleza e preenche o céu com um ponto de possibilidade.

Hudson, MC que tinha 17 anos quando o projeto acontecia em 2018, fez um funk para o filme que realizamos em 2021. A música se chama *Periferia Cartão Postal*, e nela MC BS da J canta assim: “várias pipas no céu hoje o dia tá lindo”.

O grafite da pipa foi apagado. Também foram as três palavras rodeadas por uma série de “assinaturas” feitas pela turma de oitavo ano da escola da Barra, resultado de um pedido feito durante o filme carta *Grafite EMMCB*⁴⁰: *Educação*, liberdade e respeito. Também foi apagada a pergunta sobre o patrimônio da humanidade e a comunidade, escrita em diversos espaços da cidade.

As sementes dos educadores quando irão florescer? Quando será essa colheita? “A colheita, se a colheita houver, será para daqui a pouco, para mais tarde ou nunca”⁴¹.

Cartografar esse caminho, relatar (ou não) o que foi colocado nesse mapa, conversar sobre esse trajeto é uma possibilidade de misturar algumas dimensões materiais do território com desejos e devires. Uma dimensão maquínica do território que nos dá outras possibilidades de experimentar essa caminhada na cidade. Deleuze nos disse: “por isso o imaginário e o real devem ser antes como duas partes, que se pode justapor ou superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar se, espelho móvel”⁴².

39 Vladimir Safatle, refletindo sobre a teoria de Jacques Lacan nos dá pistas de como uma destruição pode ser ativa, abarcando a dissolução em sua dimensão de ação política ele nos diz: “De fato, há dissoluções que são apenas degradações da ordem anterior, ou, se quisermos, mera passagem ao ato, mera fascinação pela aniquilação que retira do ato toda possibilidade de reconhecimento. No entanto, há dissoluções e desabamentos que são pressões de novas orientações, e lembraria que uma das questões fundamentais para a reflexão sobre a ação política é: como fazer ordens realmente desabarem?” (SAFATLE, 2020, p.119).

40 Filme carta com o pedido para a realização de um grafite nessa escola: <https://youtu.be/HP0FizgYq8c>. Registro do encerramento com oficina de grafite ministrada pela artista Iolanda Leyko: <https://youtu.be/HP0FizgYq8c>

41 (DELIGNY, 2020, p. 15).

42 (DELEUZE, 2011, p. 85).

Quando conversamos sobre os mapas, eles se sobrepõem inclusive na medida em que quem participa fala sobre a fala de outra pessoa, criando uma cacofonia sobre os trajetos. Quase sempre é (im)possível acompanhar o que está sendo falado, pois a cidade vibra na voz dos/as estudantes relatando seus caminhos. Quando escuto as gravações e tento transcrevê-las, na maioria das vezes tenho que pausar, pois as múltiplas vozes entoadas quase sempre ao mesmo tempo, invadem o microfone a ponto de não ser mais possível compreendê-las. Algumas vezes pedimos silêncio e conseguimos escutar os trajetos.

Pedro questiona o cuidado da administração pública com sua rua e se abre para as coisas diferentes:

“O meu mapa começa quando eu saio da minha casa. Passo por uma rua de terra, que tem na minha rua, ela é bem esburacada até, porque a prefeitura fala que não tem conserto. Tem conserto para todos os bairros, menos o nosso. Depois de um tempinho andando, eu passo pela CooperOuro [supermercado] vou andando andando, até chegar na Pneus São Paulo [loja de pneus]. E o que eu acho sempre tipo, diferente assim, é que eu vejo muitas pessoas que eu não conheço, às vezes eu vejo um carro estragado. Tipo: vejo coisas diferentes no meu caminho... quando eu chego na escola antes de entrar vejo muita gente passando, vejo um cheiro de comida gostoso que é sempre bom. E assim eu entro pra escola e acaba o meu caminho” (9 de julho de 2019).

Gustavo pode fazer dois caminhos e até “vai parar na delegacia”:

“Meu caminho começa saindo da minha casa né?! Eu subo um morrinho, passo por uma churrascaria que eu gosto demais e aí de vez em quando eu corto caminho pela *society* (quadra) ou eu vou reto. Aí eu passo pela Araújo (farmácia) né?! Compro alguma coisa para comer, de vez em quando vou parar na delegacia, mas tenho nada a ver com isso não. Vou no Bibi (bar), compro umas coisinhas e vou para escola mesmo. Noto nada diferente, sempre a mesma coisa e pronto” (9 de julho de 2019).

Sandra faz um caminho reto, mas olha para trás antes de entrar na escola:

“Primeiro eu saio da minha casa, aí eu vou andando reto, aí tem uma padaria lá, que às vezes eu compro coisa. Aí depois eu continuo indo reto, encontro um bar e uma pizzaria lá do lado. Aí depois eu vou reto, vou reto... eu encontro a barbearia perto da delegacia. Aí eu vou reto também, aí encontro a delegacia, atravesso a rua, olho (para trás) para as padarias e uma farmácia que tem lá e chego na escola” (9 de julho de 2019).

Henrique faz questão de localizar seu bairro:

“Essa é minha casa. Esse é meu mapa e aqui fica a minha casa, a minha casa fica no pocinho e como tenho que chegar na escola eu tenho que passar pela cooperou, e pela frente da Pneus São Paulo. Depois subo o morro da bauxita e assim chego na escola. O que me chama atenção é ... são... não sei como fala. Eu não acho que nada me chama atenção” (9 de julho de 2019).

E como se desdobrou quando algo não chamou a atenção? É curioso pensar que muitos mapas são narrados no presente. Como se cada participante estivesse realizando esse trajeto naquele momento. De alguma forma ao narrar o trajeto cada adolescente nos permite realizar a vivência com eles/as, tal como um convite. No fundo é isso que buscamos: uma forma de não separar o caminho real do que se está sendo relatado. Já que “no limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente”⁴³.

Mesmo quando nada chama atenção ou nada “importante” aparece, esses adolescentes estão formulando e refazendo seu cotidiano a partir de um mapa de afetos. Um mapa afetivo onde propomos a possibilidade de juntar os ao “Meu caminho é inútil”, encontrando outras formas de utilidades para a trajetória. Se “venho para cá olhando para baixo”, então iremos nos atentar às possibilidades desse chão. Deleuze abre o texto dizendo: a criança não cansa de dizer o que faz ou tenta fazer⁴⁴.

Dessa cacofonia, algumas frases são como pipas, levantam voo e logo somem no emaranhado de palavras:

- Eu não sei desenhar bem.
- Eu vou botar a Loja de Pneus.
- Aquele lava jato lá.
- Quebra molas.
- Eu fiz um capinzinho bem simples.
- Eu subi o morrinho.
- Meu joelho está ardendo.
- Pega a canetinha preta aí para mim.
- Eu ia, mas aí eu fiquei com preguiça.
- Quem roubou minha caneta?
- Vai apanhar os dois.
- Cala sua boca.
- Acabaram com a canetinha.

Percorremos estes caminhos com cada um e cada uma ali presentes. Caminhos que se encontram, caminhos que conhecemos, caminhos que nunca fizemos. Os mapas nos possibilitam uma forma de *estar junto* na cidade, mesmo que virtualmente. Ao escutarmos uns aos outros, cada um/a de nós pode percorrer o trajeto do/a outro/a. E se nem todo trajeto é reto, os caminhos desses/as estudantes podem ser um contraponto ao caminho percorrido pelo turista no centro histórico.

43 (DELEUZE, 2011, p. 85).

44 (ibid., p. 83).

Cada mapa é uma viagem, e nessa viagem o percurso na cidade patrimônio da UNESCO é atravessado por pequenas coisas do mundo, que aparentemente são tem nenhuma importância. Nos distanciamos do trajeto reto e plácido da Ouro Preto cartão-postal, para adentrar um caminho distinto do que realiza a maioria dos turistas, aquele

trajeto é reto, plácido e gigantesco: de ponto em ponto em busca dos célebres monumentos ou do descanso corporal. Tal retidão monumental e pacífica, já se fez evidente, não interessa aqui: quando a intenção é habitar o front dos dispositivos, estranhando-os desde suas entranhas, não é permitido tal sossego distante e contemplativo (MIZOGUCHI, 2013, p. 33).

Do caminho percorrido ao caminho inventado, na conturbada cacofonia ou na falta de lógica das situações apresentadas nos mapas. É justamente aí, quando há desejo em conhecer novos espaços, traçar novos caminhos, ou a possibilidade de se apropriar do caminho do/a outro/a, que percebemos a potência de trazer novas possibilidades para apreender esse território: eu no mundo. É aí, inclusive quando abandonamos o mapa para realizar um postal a partir de um novo caminhar. O mundo em mim. Os laços em nós.

Aqui é onde o caminhar toma novas proporções e se configura como próprio ato/processo de criação em grupo. Retomo Deleuze no mesmo texto: “a arte também atinge esse estado celestial que já nada guarda de pessoal nem de racional. À sua maneira, a arte diz o que dizem as crianças. Ela é feita de trajetos e devires, por isso faz mapas, extensivos e intensivos”⁴⁵.

O autor nos apresenta a arte como “um processo impessoal” onde sua obra pode ser composta por uma pilha de pedras (*cairn*), como essas que montanhistas e exploradores empilham para marcar seus caminhos. Pedras empilhadas por “diferentes viajantes e por pessoas em devir (mais do que de regresso), pedras que dependem ou não de um mesmo autor”⁴⁶.

Como nossas experiências reconfiguram esses tipos de caminhar por uma cidade turística? O que significa trabalhar na borda do que é tutelado (tombado) como patrimônio através das instituições? Novamente trago Deleuze, ao ensinar que,

à arte-arqueologia, que se afunda nos milênios para atingir o imemorial, opõe-se uma arte-cartografia, que repousa sobre “as coisas do esquecimento e os lugares de passagem”. Como a escultura, quando deixa de ser monumental para tornar-se hodológica: não basta dizer que ela é paisagem e que ordena um lugar, um território. Ela ordena caminhos, ela mesma é uma viagem (DELEUZE, 2011, p. 89).

Sabemos que os trajetos são inseparáveis dos devires. É a arte que permite um estar presente no outro: trajetos nos devires, devires nos trajetos. A arte torna possível essa “presença mútua e se define assim, invocando Dioniso como o deus dos lugares de passagem e das coisas de esquecimento”⁴⁷.

45 (DELEUZE, 2011, p. 88).

46 (ibid., p. 89).

47 (DELEUZE, 2011, p. 90).

Em Nietzsche e a filosofia, Deleuze nos lembra:

é preciso que os traços não invadam a consciência. É preciso uma força ativa, distinta e delegada, apoie a consciência e reconstitua a cada instante seu frescor, sua fluidez, seu elemento químico móvel e leve. Essa faculdade ativa supraconsciente é a faculdade de esquecimento. O erro da Psicologia foi tratar o esquecimento como uma determinação negativa, não descobrir seu caráter ativo e positivo (DELEUZE, 2018. 147).

Já Jack Halberstam ao invocar uma arte queer do fracasso, nos conta que “em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desfazer, ‘inadequar-se’, não saber, podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo”⁴⁸.

Esquecer é a possibilidade de criar o novo. Como se essa outra percepção dos trajetos e mapas de Ouro Preto pudessem, na verdade, fazer emergir o que A artista e pesquisadora Fredda Amorim chamou de “Ouro Preto, cidade patrimônio da (eu não quero ser essa) humanidade”⁴⁹.

Perceberemos como em nosso trabalho, de alguma forma, fracassamos com as instituições, com a norma e com a moral de um certo tipo de relação com a educação, com a cidade e o patrimônio institucionalizado.

Quais forças foram possíveis de engendrar diante desse patrimônio da humanidade?

cartografias

*“A aranha tece puxando o fio da teia
A ciência da abeia, da aranha e a minha
Muita gente desconhece” – Na asa do vento.
Música de João do Vale, cantada por Caetano Veloso no disco Jóia, de 1975.*

No poema “Cartografias”, Ana Martins Marques desenvolve uma série de imagens, movimentos e funcionamentos a partir da relação com um mapa. Após desconstruí-lo por completo, mudar suas escalas, deslocar lugares, desfazer as linhas da cidade e aproximar fronteiras, a poeta escreve:

Penso que se deixasse o mapa aí tempo o bastante em algum momento surgiria quem sabe um pequeno inseto novo com esse dom que têm os bichos e as pedras e as flores e as folhas de imitarem-se uns aos outros um pequeno inseto novo eu dizia um novo besouro talvez que trouxesse desenhado nas costas o arquipélago de Cabo Verde ou as linhas finas das fronteiras entre a Argélia e a Tunísia⁵⁰

48 (HALBERSTAM, 2020, p. 21).

49 A partir do título da UNESCO e de uma provocação de Susy Shock. Ver: AMORIM, Freda Levi. Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea. 2019. 172 f. *Dissertação* (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.

50 (MARQUES, 2015, p.46).

O mapa desfeito no poema dá origem a um novo inseto. Um besouro, quem sabe também um aracniano com capacidade de tecer redes. Mas redes com linhas soltas, um “conjuntos linhas de errâncias inéditas”, que segundo Sandra Alvarez de Toledo foram “a principal artimanha (de Fernand Deligny) para golpear a linguagem e remendar o aracniano”⁵¹.

O termo, que faz referência a capacidade de tecer redes, foi apresentado pelo pedagogo e educador francês a partir de seu trabalho com crianças “autistas”. Mas, Deligny também realizou trabalhos com outras formas de vida, aqueles que comumente foram enquadrados como delinquentes, psicóticos e crianças inadaptadas. Seus escritos nos ajudam a pensar a eficácia dos “vagabundos”, a possibilidade de aprender com os mapas e também uma relação com o cinema que passa pelo ato de “camerar”.

Deligny preferia ser chamado de Etólogo, aquele que “designa o meio que ele reinventa, em todas as suas circunstâncias, para tentar dar a essas crianças a oportunidade de sobreviver em uma comunidade que exclui ou normaliza”⁵².

Para ele “a rede é um modo de ser”⁵³. E há uma importância nessa organização, já que “quando um espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver”⁵⁴. O aracniano é, então, o ser que se produz por sua forma de tecer redes, mas também pelo modo como por elas é tecido. No entanto, Deligny nos salienta:

Seduzido por essa palavra – aracniano – fui procurar a Aranha como termo de uma analogia. O inconveniente dessa escolha é que a aranha não é social; é solitária, e sua obra, ela realiza sozinha, enquanto formigas, cupins e outros trabalham em coro; assim também, o homem (DELIGNY, 2018, p. 24).

Formigas, cupins, vespas e abelhas são insetos sociais. Elas “se organizam em grupos e interagem entre si numa relação ecológica harmônica, também conhecida como sociedade”, é o que nos conta o texto da peça de teatro “Colônia”, de Gustavo Colombini⁵⁵. Nessa história descobrimos que ao contrário do que se pensava, até mesmo as *abelhas trabalhadoras* permitem a participação de uma terceira, ou seja, elas não permanecem restritas a sua colmeia sem que possam circular por outros espaços, tampouco as outras colmeias são restritivas ao fora.

Ao contrário de tudo que se sabia até então, uma razoável maioria de 56% das abelhas trabalhadoras muda de Ninho ao longo da vida. Elas se deslocam para outras colônias não só como visitantes, invasoras, indesejadas, marginalizada, discriminadas criaturas; elas se mudam como membros plenos e legítimos da comunidade adotiva, recolhendo nutrientes, alimentando e preparando alinhadas as nativas da mesma forma que as trabalhadoras locais (COLOMBINI, 2019, s/p.).

51 Ver: TOLEDO, Sandra Alvarez de. Prefácio para a edição francesa. In: DELIGNY, Fernand. *O aracniano*. São Paulo: N-1, 2018. p. 7-11. (p.11).

52 “Sobre o autor”. Ver: DELIGNY, Fernand. *Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la*. São Paulo: N-1/ Hedra, 2020.

53 (DELIGNY, 2018, p. 15).

54 (ibid., p. 18).

55 Ver: COLOMBINI, Gustavo. *Colônia*. São Paulo: Glac Edições, 2019.

Insetos que permitem a presença do outro como semelhante, desestabilizando as fronteiras entre uma colmeia e outra. Essa ideia de deslocar-se nos permite convocar outra metáfora de inseto possível para pensar essas redes: o vaga-lume⁵⁶. Com sua dança inofensiva, mas que pode ofuscar a luz dos refletores na medida em que o baile “ganha corpo” com a presença de outras pequenas luzes. Pasolini se atentou a esse bailado, Didi-Huberman seguiu seu pensamento e nos apresentou o poder de sua sobrevivência como forças pequenas, porém que garantem possibilidades de enfrentamento e oposição à luz artificial dos refletores. Já escrevi sobre ele em alguns momentos, mas a perspectiva se atualiza na medida em que minha prática segue acontecendo.

O vaga-lume denuncia e nos faz ver a crueldade das luzes que vigiam, que homogeneizam e inviabilizam as ações de quem pretende tornar o mundo um cenário mais transparente e consensual, por meio de ações que parecem inofensivas. “Os resistentes de todos os tipos, ativos ou passivos, se transformam em vaga-lumes fugidios tentando se fazer tão discretos quanto possível, continuando ao mesmo tempo a emitir seus sinais” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17 *apud* MEDRADO, 2019, p.146).

Nesse sentido, o vaga-lume é uma aposta política: como se pudéssemos ser conduzidos por essas pequenas luzes sem desviarmos de nossa bússola ética; como se essas luzes aparecessem justamente quando é noite no mapa; como se pudéssemos nos tornar tão discretos quanto possível, para causar alguns funcionamentos que possam estremecer a estrutura das instituições. Uma aposta política de que há a possibilidade de invenção de um *saber vagalume* na escola: “o saber-vagalume pode ser um não saber e é sempre saber clandestino. Saber e ser de resistência”⁵⁷. Um saber que se dá e insiste em acontecer na medida em que “os pérfidos conselheiros” seguem perseguindo aos “resistentes”, e esses se transformam em fugidios vaga-lumes. Funciona como o que já escrevi em algum lugar: “o que não se cala é lampejo”.

Peter Pál Pelbart nos lembra que o vaga-lume não estava somente atrelado à inocência, mas também à arte e a invenção⁵⁸. E aí, “donde o papel da beleza nos jovens de Pasolini: ela tem uma dimensão política, pois é nos corpos, nos gestos e nos desejos que se encarna a política”⁵⁹.

Em “Cartografias da danação urbana”, Pelbart retoma a questão do vaga-lume em Pasolini e Huberman para falar sobre o trabalho da artista Virginia de Medeiros, que se dedicou a uma relação intensa com alteridades diferentes das suas: travestis, prostitutas, figuras “clandestinas” da noite. Cabe trazer uma passagem do autor sobre a relação da artista com as mulheres em sua pesquisa, bem próxima da busca no trabalho com adolescentes e jovens em Ouro Preto – produzir autonomia e intensidade para as luzes de existências limiares:

são universos ricos e complexos que ela dá a ver e intensifica, pelo seu testemunho, pelo seu olhar, pela sua palavra, pelos dispositivos diversos que entram em ação (câmera, perguntas, guarda de objetos,

56 Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

57 MEDRADO, A., & DINIZ, M. (2022). Olhares (Im)possíveis: As fronteiras e questões do cinema em pesquisas no campo da educação. *Passeur, saber-vagalume e imagens-sintoma que podem emancipar. Interfaces da Educação*, 13(37). <https://doi.org/10.26514/inter.v13i37.4529>

58 (PELBART, 2019, p.221).

59 (ibid., p.221-222).

trocas afetivas, “poltronas de afetos”, amizades). Assim, existências liminares ganham visibilidade, consciência, autonomia, legitimidade, luminosidade, intensidade – basta que a artista invente os dispositivos consentâneos àquilo, àquela, àquele que reivindica um “direito” a seu modo de existência. É muito importante que esse dispositivo não seja a redução do “entrevistado” a um objeto de investigação sociológico ou antropológico, mas antes o disparador de uma subjetivação em ato, de uma fabulação em curso que cabe à artista captar em pleno voo (PELBART, 2019, p.226-227).

Vale lembrar que esse voo não acontece para incluir apenas as palavras, mas também “todos os mínimos gestos, as tensões, as fantasias, os clichês, as ameaças, as roupagens, os paramentos, as fotos, os amuletos que são componentes indissociáveis dessas existências e dos territórios que elas construíram”⁶⁰. Um encontro entre artista que pesquisa, que se coloca como “alguém que está disponível, que responde ao apelo de uma obra em curso”⁶¹. Para Virginia, foi necessário entender que “a rua como laboratório possante de criação foi o primeiro passo para ser atravessada por outros modos de existência. [...] Um encontro que requer tempo, cumplicidade e uma vontade de aproximar o que nos parece distante”⁶².

Como no trabalho de Virginia, apresentado por Pelbart, o nosso também parece ter “uma política do encontro, como diz a artista, que dá o tom do trabalho”⁶³. Pois é justamente nesse encontro, nessa forma de atuação política, micropolítica, como nas micro luzes dos vaga-lumes, que é possível “tocar as virtualidades da sensibilidade e do pensamento que em nós estão bloqueados ou cristalizados”⁶⁴. Uma aproximação a partir do devir (devir-travesti na prática de Virginia; devir-criança, devir-negro, devir-periférico, devir-adolescente, devir-estudante e por ai vai , na nossa prática) que se afasta da lógica da troca de identidades, mas nos aproxima de uma outra possibilidade de troca “na qual se ‘rouba’ a força do outro sem que dele nada se tire, e assim se faça derivar a força própria em uma direção antes impensável”⁶⁵. O que essa pesquisa espera, na esteira do trabalho de Virginia de Medeiros, é dialoga sobre uma prática que

não é denúncia, não é reportagem, não é documento, não é idealização da marginália, mas travessia do presente vivo desses “vaga-lumes” na hora exata de sua dança, quando nada parece deslocado do mundo, já que cada detalhe do corpo ou do espaço que o rodeia, na sua desmedida expandida e transbordante, dá uma noção da pífia medida do nosso mundo, ele sim “deslocado (PELBART, 2019, p. 231).

60 PELBART, 2019, p. 227).

61 “Entendendo-se por “obra” também uma pessoa, um estilo, uma história, não apenas uma escultura, um poema, um escrito. E tudo isso, inclusive a vida dessas pessoas, é uma obra em curso que requer dela como que uma “solicitude”. Pois demandam ser prolongadas, completadas, ecoadas, intensificadas, insufladas [...]” (PELBART, 2019, p. 227).

62 (ibid., p. 227-228).

63 (ibid., p.228).

64 (ibid., p. 228).

65 (PELBART, 2019, p. 228-229).

formar-se em grupo

Neste trabalho formamos um grupo e nos formamos em grupo. Na escola, na cidade, na periferia ou no centro histórico. No museu, na universidade ou até mesmo em outra cidade.

Formar-se em grupo, como estamos compreendendo aqui, aponta inicialmente para três movimentos. O primeiro é uma formação de si e acontece na medida em que “o projeto ajuda a gente em coisas fora da escola”⁶⁶. Outra dimensão diz respeito a formar o próprio grupo, quando se aprende “junto com os meninos de outra sala, pois não é só uma sala que faz o projeto”⁶⁷. O terceiro aspecto traz a dimensão da invenção de um tipo de conhecimento que não é necessariamente técnico, mas funciona numa dimensão ético-poética onde há a construção de um comum que abre possibilidades para outros funcionamentos nas relações com a escola e a cidade, ou seja, funcionamentos que atuam reconfigurando o território a partir da possibilidade de desterritorializar-se. Uma invenção de saber-vagalume, como estamos chamando.

Esse conhecimento poético, que podemos abordar na esteira da *pedagogia das imagens*⁶⁸, vai além do que comumente entendemos como cinema e audiovisual. Um conhecimento que só é possível ser percebido na medida em que vamos vendo o mundo com outros olhos – que não são fixos. Um conhecimento que se transforma na medida em que as imagens chegam ao grupo.

Essa “formação em três dimensões” aposta na diversidade atuando dentro de um “desenho de aprendizagem”. Operamos com o conhecimento que não está somente nas palavras que vêm das imagens, mas, também, da possibilidade de sair dos encontros com energias e potências renovadas, justamente a partir das extremas dissoluções do eu (e do trauma e da memória enraizada) no grupo. O grupo pode ser pensado então como um espaço de compartilhamentos de gestos que geram o comum.

Na medida em que nos formamos por essa outra forma de estar junto – que também inclui o *ver junto* como uma outra experiência espectral –, vamos percebendo que adentramos uma quarta dimensão deste “formar-se”: nos formamos como os primeiros espectadores de nós mesmos. Somos as primeiras pessoas que se encontram com nossas próprias imagens, o que inicia uma possibilidade de outras relações com o mundo, que ao mesmo tempo, pode estar tão perto e tão longe de mim.

Se a produção é o lugar mais importante para essa pesquisa, ela só pode acontecer no momento em que algo opera conectando esses elementos que antes não poderiam estar conectados. Tal produção acontece primeiro no grupo, e o grupo chega primeiro. Falamos sobre a formação de uma comunidade, uma saúde coletiva que é inseparável

66 Gustavo, 15 anos, em 2019.

67 Fala de Gustavo, que participou do grupo.

68 Em sua tese Isaac Pipano trabalha a noção de pedagogia das imagens e da operação de pensar por montagem. Na página 38 ele nos diz: “Assim, nos afastamos da ideia do cinema pedagógico enquanto envio e recepção de mensagens para uma guinada na qual a pedagogia das imagens se efetiva enquanto agir-pensar por montagem. Montagem aqui como algo para além da mera dimensão técnica compreendida pelos procedimentos de cortar e colar fragmentos, moldá-los em séries e arranjos (des) ordenador. A montagem entendida como uma potência do cinema, capaz de pensar o mundo em seus próprios termos. Isso significa que o cinema não é uma mídia, um meio, que coleta e espalha informação, mas uma máquina efetiva contrapondo o destino de mestre explicador a ele atribuído. Se as imagens não são arquivos abarrotados de significados e conteúdos que estão representando o mundo; apostamos que em sua natureza elas podem propriamente lançar mundos no mundo. Ver: PIPANO, Isaac. *Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens*. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

dos modos de sentir, ver e pensar.

Uma espetatorialidade que nos permite fazer associações entre temas, assuntos e questões que aparentemente não tem relação. Por isso talvez seja tão difícil dizer do grupo para quem não está em/no grupo. O grupo é isso que escapa quando e porque somos “os primeiros espectadores de nós mesmos”. Essa dimensão parece fundamentalmente importante na medida em que o grupo funciona também na produção de um arquivo em comum. Um arquivo que nasce da atividade de bagunçar a escola e a cidade, para depois organizá-las, do nosso jeito, em grupo.

Referências

- ALTIVO, Bárbara Regina. *Rosário dos Kamburekos: espirais de cura da ferida colonial pelas crianças negras no reinadinho (Oliveira-MG)*. 2019. 302 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- AMORIM, Freda Levi. *Gestos performativos como atos de resistência: corpos-monstro na cena contemporânea*. 2019. 172 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- COLOMBINI, Gustavo. *Colônia*. São Paulo: Glac Edições, 2019.
- DELEUZE, Gilles. “O que as crianças dizem”. In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - Imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELIGNY, Fernand. *O aracniano*. São Paulo: N-1, 2018.
- DELIGNY, Fernand. *Sementes de crápula: conselhos aos educadores que gostariam de cultivá-la*. São Paulo: N-1/ Hedra, 2020.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FANON, Frantz. *Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos*. Ubu Editora, 2020.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. Ed. 34, 2014.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/ Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. (p. 370).
- GUATTARI Félix; RONILK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 10ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- HALBERSTAM, Jack. *A arte Queer do fracasso*. Recife: Cepe Editora, 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LAPOUJADE, D. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- MEDRADO, A., & DINIZ, M. (2020). Ensino da Linguagem Audiovisual e Imagens-Sintomas. *Humanas Sociais & Aplicadas*, 10(28), 98-113. <https://doi.org/10.25242/8876102820202016> (MEDRADO; DINIZ, 2020, p.100).
- MEDRADO, A., & DINIZ, M. (2022). Olhares (im)possíveis: As fronteiras e questões do cinema em pesquisas no campo da educação. *Passeur, saber-vagalume e imagens-sintoma que podem emancipar*. *Interfaces da Educação*, 13(37). <https://doi.org/10.26514/inter.v13i37.4529>.
- MEDRADO, A.; DINIZ, M. *Aposta Contemporânea de Pesquisa-Intervenção*. *Missões: Revista de Ciências Humanas e Sociais*, v. 6, n. 1, p. 102-120, 3 jun. 2020.
- MIGLIORIN, Cezar. Cinema e clínica: notas com uma prática. *Metamorfose: Revista Interdisciplinar de Arte, Ciência e Tecnologia*, Salvador, v. 4, n. 4, p. 31-46, ago. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/metamorfose/article/view/34130>. Acesso em: 12 fev. 2020.
- MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais-projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Ed. UFMG, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta (Parte I)*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. *Outra travessia* - n. 15 - Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2013, p. 159-172..
- PELBART, Peter Pál. *Ensaio do Assombro*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- PIPANO, Isaac. *Isso que não se vê: pistas para uma pedagogia das imagens*. 2019. 340 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.
- SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*. Autêntica Editora, 2020.

WALLEN

ESCOLA

