

## MANOEL DE BARROS: POESIA INTERCESSORA DE GEOGRAFIAS-MENORES EM VÍDEO

Eduardo de Oliveira Belleza<sup>1</sup>  
Universidade Estadual de Campinas  
[eduardodeoliveirabelleza@yahoo.com.br](mailto:eduardodeoliveirabelleza@yahoo.com.br)

### INTRODUÇÃO

Quando Deleuze e Guattari (2010) liberam a filosofia de seu sentido reflexivo acerca do mundo e apostam no ato de criação, os autores nos convidam a um pensamento filosófico *com* conceitos mais do que simplesmente *dos* conceitos. Eles nos servem na medida em que passam a operar relações inéditas, estabelecer conexões novas para um problema que nos mobiliza. Todo conceito exige um problema, criamos porque precisamos, e, ao criar dá-se consistência a um conjunto de forças-pensamentos que ajudam a enfrentar uma encruzilhada.

A contemplação, a reflexão, a comunicação não são disciplinas, mas máquinas de constituir Universais em todas as disciplinas. Os Universais de contemplação, e em seguida de reflexão, são como duas ilusões que a filosofia já percorreu em seu sonho de dominar as outras disciplinas (idealismo objetivo e idealismo subjetivo), e a filosofia não se engrandece mais apresentando-se como uma nova Atenas e se desviando sobre Universais da comunicação que forneceria as regras de um domínio imaginário dos mercados e da mídia (idealismo intersubjetivo)” (Deleuze e Guattari, 2010, p.13).

Parece-nos interessante que criemos conceitos na medida em que estes possibilitem fraturar algo que já se fixou no pensamento, e que, portanto, instalou-se enquanto verdade. O conceito como operador de um deslizamento do estabelecido em virtude de conexões inéditas. Não criamos porque queremos, mas, sim porque precisamos. Criamos porque temos um problema, mas, nem sempre que temos um problema criamos.

Deslocado da intenção de reflexão acerca de algo, Oliveira Jr. (2009) quando aproxima o conceito de menoridade<sup>2</sup> – produto do pensamento de Deleuze e Guattari (1977) – à geografia, alude à possibilidade de arregimentar novos contatos acerca das imagens, das geografias e da educação. Aquilo que gera tensões criativas em seus escritos aponta para os diversos usos das imagens como prova do real, como captura de algo externo a ela mesma, como exclusivamente informativa, comunicativa, ilustrativa, e, quando utilizadas na relação com a geografia, operam a representação de um espaço capturado pelas lentes da câmera e colocado diante de nós. A relação espaço representação é uma marca do pensamento espacial que configura aquilo que já é, e que, portanto, já está habitualmente confortável em nosso modo de pensar. Não há nada de novo em tomar a imagem como prova de um espaço externo capturado por a ela, do

---

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp.

<sup>2</sup> O conceito de menoridade em Deleuze e Guattari (1977) pode ser observado na obra *Kafka por uma literatura menor*. Ali a diferença entre maior e menor não é pensada na relação entre medidas, mas sim como intensidades. O menor perspectivado como um índice de desterritorialização de uma literatura maior, constituída, que é forçada a escapar de si mesmo atingindo outros possíveis de ser sem que negue a si, mas, sendo também, outra coisa.

qual as mesmas funcionam como condição visual para que tenhamos acesso a um real. Este é, portanto, o indício mais forte de uma geografia “maior” que já estabeleceu em nós um modo de pensar o espaço e a sua associação com as imagens.

Embalado pela relação entre as imagens e aquilo que delas escapa como possibilidade de um pensamento espacial movediço, o autor compõe conexões conceituais que abrem frestas em direções pouco estabilizadas, de entendimentos que se processam no deslocamento de um pensamento que já se estabilizou – maior - em vias de novos acoplamentos menores.

Geografias menores: estas são como ilhas no entorno do continente da geografia maior, são potências de expansão desse continente, são também as primeiras aproximações desse continente para quem vem do oceano livre flutuante do pensamento... (OLIVEIRA JR., 2009, p. 19).

Ao atualizar outras versões da relação com o espaço – sobretudo em experimentações com vídeos, fotografia e mapas -, em suas menoridades, o autor perfura a geografia maior – espacial estabelecido - sem que esta se torne opositora de seus pensamentos, mas, fazendo com que ela se dobre nela mesma, permitindo que escorra de dentro dela outros possíveis modos de mirar/produzir o espacial. Um espaço em constante atualização, produto das relações – humanas e inumanas -, não acabado, por fazer-se, sempre incompleto. Como nos intui Massey (2009), o espaço como “uma simultaneidade de estórias-até-agora” (MASSEY, 2009, p. 29).

Tomo estes primeiros apontamentos acerca dos espaços, da relação com o conceito de geografia menor e da linguagem audiovisual, com o anseio de versar acerca de minha atual pesquisa de mestrado, de modo a sugerir aos leitores alguns rastros dos múltiplos percursos agenciados em torno das imagens, das geografias e das educações - queremos lidar com a imagem de modo a buscar nela aquilo que ela está a nos dizer de dentro delas, ou seja, aquilo que se dá na imagem e não fora dela.

Inserido em um bairro periférico da cidade de Campinas- SP, com a pretensão de fazer encontrar meus desejos de produção audiovisual junto aos fluxos/forças da juventude local, lancei-me a uma oficina de produção de vídeos com jovens moradores daquele lugar na tentativa de produzir outros sentidos imagético-espaciais – nos apoiamos nas oficinas com a potência de uma educação que se processa na experimentação, sempre inacabada, não pronta, em variação (CORRÊA; PREVE, 2011). Nesse movimento buscamos pensar com *um* espaço por vir, em obras audiovisuais produzidas em oficina, atravessados pela poesia de Manoel de Barros, conectados as intensidades – e também ao extensivo - do bairro, potentes agenciamentos de *geografias menores*.

Para conectar-se a nossas experimentações sugerimos ao leitor que pense em nossa oficina como uma cozinha. Porém, é fundamental que nos mantenhamos mais ou menos livres de ter que cozinhar um determinado prato – ainda que cozinhar algo seja uma condição para a pesquisa -, aquilo que configurou nossa culinária foi agenciado mais por improvisações e riscos do que por receitas e métodos. Nossa gastronomia pode ser assumida como nômade, produto de tensões e negociações permanentes em função das especiarias que surgiam ao longo do processo (por exemplo, quando buscávamos lidar com a linguagem do poeta em vídeo, e, por não entender ao certo que direções tomar, caminhávamos com a câmera na mão a espreita de imagens). Ingredientes são como intercessores de sensações: cheiros, sabores e texturas emergem como se fossem desdobras da matéria.

## POESIA INTERCESSORA: ECOS MANUELESCOS

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

Experimentávamos incorporar forças do lugar, tentando livrar nossas imagens da condição da explicação, informação, comunicação. Tentativas de filmar trechos da poesia manoesca, em caminhadas pelo bairro, se mostraram potentes tanto para pensarmos *um* bairro, como a linguagem que o produzia. “Poesia não é pra compreender, poesia é pra incorporar” (BARROS, 2008), incorporamos a poesia com a sensação de que ela desorganiza os corpos: o corpo da imagem, o corpo de quem filma, o corpo do bairro.

Não buscávamos criar poesia, mas, infectar-se dela, para, com/através das imagens, produzir intervenções no real (BOGUE, 2011). Naquele real passível de ser capturado pelas lentes da câmera, de um olho que governado pelas técnicas da Perspectiva, que enxerga um mundo através da percepção primeira da imagem figurativa, de um modo pronto de pensar, que se sobressai como verdade e reserva para a invenção/fabulação o território da ilusão, do delírio, da esquizofrenia, do devaneio, ou mesmo do sonho, da poesia. Algo que já se instalou em nossa educação visual como um *aparelho de Estado*<sup>3</sup>, que se perpetua a cada instante, obstruindo – mas ao mesmo tempo possibilitando – o desvio do instituído em direções ainda por fazer-se. Usamos a poesia de Manoel de Barros para nos contaminar de incompletude, mirar *um* espaço como quem não compreende ao certo o que se passa.

Conversamos sobre as forças que atravessam os corpos e dão existência aos seres. Entendemos que as regras regulam nossos corpos, regulam os atravessamentos. Em uma de nossas conversas explorávamos o território do certo e do errado. Daquilo que podíamos ou não efetivar naquele espaço que se criava a partir de nosso encontro, algumas conversas expunham o ambiente educacional escolar. Ex: (Pesquisador) *se estamos sentados na escola podemos dormir?* (Eles) *Maybe*. (Educadora social) *Não concordo! Nós temos que cumprir algumas regras, todo jogo, por exemplo, tem regras. Todo jogo tem um objetivo. No futebol chutamos a bola no gol.* (Pesquisador) *Todo jogo tem regras? Todo jogo tem objetivo?* (Eles) *Sim*. (Pesquisador) *Então o que seria um jogo sem regras e sem objetivo?* (Adolescente) *Poesia*. (25/11/2012, diário do pesquisador).

Da experiência com o filme biografia do poeta<sup>4</sup> concebíamos a entrada em algumas de suas poesias, e também aquelas escritas nos livros “Ensaio fotográfico” e

<sup>3</sup> O conceito de *aparelho de Estado* pode ser observado no platô 5, no texto intitulado *Tratado de nomadologia*. Ali Deleuze e Guattari operam uma relação entre o pensamento sedentarizado e o pensamento nômade. O primeiro funciona através do conceito de aparelho, e quer tão somente se perpetuar, buscando coibir qualquer possibilidade de força contrária ao seu objetivo de estabelecimento. O *aparelho de Estado* é a conformação da ordem vigente, do permanente, opera em função de sua soberania.

<sup>4</sup> Manoel de Barros: Só dez por cento é mentira. Dir.: Pedro Cezar. 2008, 82min.

“Gramática expositiva do chão” (BARROS, 2010) <sup>5</sup>. Experimentávamos outras grafias do espaço – outras geo-grafias - na aproximação entre a linguagem do vídeo e a linguagem da poesia escrita. Uma questão nos estimulava: Em qual universo de criação embarcávamos quando nos dispúnhamos à relação entre a linguagem do vídeo e a linguagem da poesia escrita?

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

E o que se cria nestas extremidades? Fragilidades. Pequenas frestas por onde escorrem possibilidades. Nossas rasuras na linguagem são pequenas, como que arranhões. A potência da aproximação entre a poesia das inutilidades e a gramática do vídeo se coloca para nós como uma interface (fronteira compartilhada). Afetações da poesia escrita na linguagem do vídeo e vice-versa. Avizinhações criadoras de zonas indiscerníveis que podem funcionar como *máquinas de guerras*<sup>6</sup>, efetuando cortes em um modo já habitual de ver/fazer que forcem novos funcionamentos. *Linhas de fuga* na linguagem que criam um modo de dizer estrangeiro dentro da própria língua-linguagem, forçando o que ela já diz de si a ser dito em outra língua, portanto, dizer outra coisa, sem que o já dito seja desdito. O vídeo não deixa de ser vídeo, a palavra não deixa de ser palavra, mas ambos se pervertem em um *dever* vídeo-palavra. A contaminação extravasa as possibilidades da obra, a expande na medida mesma que faz as linguagens alargarem-se a si mesmas. Filmar, aqui, aproxima-se do ato de escrever apontado por Gilles Deleuze: “Escrever é um caso de *dever*, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem da vida que atravessa o vivível e o vivido.” (DELEUZE, 1997, p. 11).

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

<sup>5</sup> Ambos os livros encontram-se publicados em um mesmo volume.

<sup>6</sup> O conceito de *Máquina de guerra* pode ser observado no platô 5, no texto intitulado *Tratado de nomadologia*. A *máquina de guerra* efetua um corte no *aparelho de Estado*, ela é a potência de desarticulação do estabelecido em vista do novo, o errante que rompe com a estrutura. A *máquina de guerra*, em seu funcionamento, é uma forma de exterioridade a forma Estado, onde há a potência de variação, de multiplicidade, formas *menores* de ação que escapam ao consolidado (maior), ao habitual, ao interno, ao ordenado, a regra.

A aposta em contaminações criativas da relação entre a gramática do vídeo e a linguagem da poesia reverberou para nós algumas imagens. Elas surgem como *geografias menores* na medida em que fabulam um lugar sem que este esteja capturado pela imagem, sem que a imagem necessariamente tenha que explica-lo ou representa-lo, um lugar existente na/pela/através da imagem e, também, da escrita de um pesquisador acerca delas, sobretudo, acerca das reverberações de um espaço intensivo que agenciam um olhar singularizado na relação com a obra. Rastro de um espaço que existe na conexão do olhar com tudo aquilo que se atualizou, mas, também, com tudo que não se atualizou. Espaço *liso* e *estriado* em interferência mútua, conversando com aquilo que nos mobiliza – as geografias – e que, portanto, surgem para nós como o próprio bairro, sem necessariamente que a palavra bairro esgote todas as possibilidades de conversa com o lugar, mas que funcione para nós como uma camada do espaço agenciada pelas imagens, pelos gestos de uma câmera que busca a todo o momento tocar o real sem querer aprisiona-lo.

Ao invés de contarmos a história do bairro, deixemos que as imagens criem diálogos sensíveis. Nossa aposta é que estes surjam como fendas por onde outros bairros possam passar e chegar até o leitor, abertos, cada vez mais distintos, por vezes movediços. Convidamos então os leitores às *geografias menores* em vídeo<sup>7</sup>.

## COISA DE SER INÚTIL



A imagem que inicia a sequência dos exercícios é a de um carro “velho” “abandonado” que ganhou de seu produtor o título de “coisa de ser inútil 1”. Observamos o enquadramento habitual (o carro centralizado) como uma forma de mostrar ao espectador o objeto. Nele, o índice de representação é dado pelas qualidades de degradação do carro, como algo que aproximaria o título à imagem. Porém o que se vê comporta outras conexões. Por exemplo, a placa de propaganda política que aparece no segundo plano, parcialmente enquadrada, suficiente para conseguirmos identificar um nome e um número, que provavelmente seja o de algum candidato político. A conexão entre os elementos carro e placa política deixam vaziar a sensação de descaso do poder público para com o bairro. Nesta conexão, o título – antes colado ao objeto carro - transborda o enquadramento, arremessando o olhar do espectador para pensar *um* espaço político agenciado pela/na imagem. A “coisa de ser inútil 1” conecta-se com outros elementos: candidato inútil; política inútil; descaso público; política habitacional.

<sup>7</sup> Como sugestão para a sequência de escritos indicamos o vídeo que embala este texto e que é parte de nossas experimentações: [http://www.youtube.com/watch?v=wo\\_NiKztDfw](http://www.youtube.com/watch?v=wo_NiKztDfw) acessado em 08/09/2013.

A imagem fala de uma temática cara ao bairro - a relação entre os representantes da população e suas práticas políticas acerca das demandas daquele lugar -, de certa forma até habitual nas falas dos líderes locais, divulgada pela mídia de massa, reafirmada em um olhar clichê do espaço periferia. Porém, o modo de produção de sentido nesta imagem é que é novo. A informação não está dada ao espectador, mas, torna-se possível uma nova *imagem do pensamento* em meio a conexões que variam acerca dos elementos visuais presentes. Até que esta imagem se processe, os fluxos de sentido estão soltos em um espaço *liso*, e podem ou não atualizar um questionamento político acerca do bairro. Em nossa leitura, porém, atualizou-se dessa maneira. Poderiam ser outras, se seguíssemos as pistas dada pelo interlocutor no início do vídeo, então pensaríamos por entre os esconderijos, que fazem de um carro velho algo de tão animado que assume para si a condição de mundo, um “castelo animado<sup>8</sup>” de arquitetura mutante, assim como um bairro que transfigura-se em meio ao fluxo de pessoas que ali chegam e dali se vão.

Assumimos esta imagem como expressão de um pensamento espacial que se processou na multiconexão daquilo que já é um clichê – a imagem como expressão política dos problemas da periferia – e daquilo que o extrapola, ao inaugurar um jeito de trazer uma questão cara ao bairro, porém, escapando dos modos habituais de se fazê-lo. Observar esta imagem é como viajar nela por entre os trajetos visuais que dela emergem, no visível e no invisível, configurações espaciais que escapam do enquadramento para alcançar, em/no vídeo, outras composições.

### **PREGO(S) QUE FARFALHA(M).**



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

Dois pregos tortos, ao fundo um muro laranja desbotado e uma espécie de cerca que divide os planos. Interessante notar que ela parece inútil, enquanto cercamento, pois já está bem destruída. O arame que um dia serviu para delimitar um território, agora, já

<sup>8</sup> Em menção ao filme de Hayao Miyazaki “O Castelo Animado” (2004).

retorcido e enferrujado, parece estar ali servindo de linha de conexão entre troncos de árvores. A cerca velha como fronteira para os planos na imagem. Os pregos no chão sugerem terem vindos de lá, da cerca, como se tivessem escapados da trama metálica que um dia os envolveu, e, agora livres, dispersos, esperam pela possibilidade de farfalharem.

A tentativa do cinegrafista em dar um zoom nos pregos cria duas situações: a primeira faz fugir do quadro cerca e pregos; a segunda desfoca completamente a imagem, e, dado que uma vem em virtude da outra, tem-se aí uma proposta de fazer com que o verbo funcione como deslocador do visível – ao dar o zoom – para outro visível, no pouco visível – a imagem desfocada. Quando ele percebe o que fez, procura recuar o zoom e tornar novamente visível a imagem dos pregos, mas, seu ato já farfalhou a imagem. Quando retorna ela se acaba, como se nos dissesse espacialmente que depois de farfalhar as coisas já não são mais as mesmas, outro bloco de devir vem formar uma nova aliança com o real.

O que tem de curioso nesta imagem frente as demais? O movimento do zoom experimentado pelo cinegrafista, e a relação foco-desfoco. Nenhuma outra experimenta este recurso. Mas neste caso, mais interessante ainda, é o fato desse movimento estar associado ao verbo advindo da poesia. Deslocamento do uso verbal – dando a palavra outras qualidades -, e do recurso da câmera – permitindo que o zoom estabeleça outra relação de sentidos, que não a usualmente utilizada pelo cinema com a finalidade de mostrar detalhes, ou exprimir uma sensação -, também do espaço criado pela/na imagem – espaço (extensivo) que se processou na representatividade dos objetos na cena (pregos, cerca, arames, árvores, muro, etc.), mas, também em algo que, ao escapar do visível, é lançado na fração de um segundo a existir (aberto) no desfocamento. O que vem daí?

Assumimos que o desfocar da imagem é uma experimentação interessante para criar desvios num modo habitual de produzir imagens. Ali, onde os contornos não são claros nem as formas perceptíveis, há imagens, sua força é a de turvar o nítido, produzindo a variação dos sentidos. Este efeito poderia ser mais evidenciado se, ao invés de o utilizarmos de modo tão rápido no vídeo, produzíssemos mais de um minuto só com imagens desfocadas, a experimentássemos em outros contextos. Avaliamos que poderíamos abusar mais a partir deste recurso, porém, o que podemos extrair desta imagem que nos permite uma conversa com o espaço é pensa-lo em sua dimensão visível e invisível, ou melhor, um espaço que acontece na interface entre aquilo que se pode observar no visível (extensivo) da imagem e aquilo que justamente dela escapa, um lugar (intensivo) que aflora do farfalhar da/na imagem.

Utilizar a imagem para mostrar o espaço, como se ele fosse o real que aparece, é para nós entendido como uma condição habitual do modo como as diversas produções visuais atuam na educação do olhar: espaço capaz de ser medido (dado sua condição inerte), passível de ser representado (dado sua condição de apreensão pela imagem). A qualidade poética do desobjeto “prego que farfalha” criado por Manoel de Barros entra em tensão com a busca representacional de quem filma. O farfalhar é um verbo que não se conecta com prego em um primeiro momento. É nessa impossibilidade que se provocam experimentações na linguagem do vídeo, de modo a buscar algum modo de representa-lo, mas, este continua a escapar, deixando uma marca de sua tentativa (o movimento de câmera, a produção do desfoque). A cada nova experimentação os pregos que farfalham vão multiplicando possibilidades, justamente porque não são apreendidos numa forma representacional que os estriaria ali. A impossibilidade de colar um sentido às palavras do poeta foi identificada por nós como potência de variação nos modos de

ver/produzir imagens para pensar/sentir os espaços, algo que aos poucos foi configurando um estilo/aposta em nossas produções por acreditar que há nesta relação algumas conexões pertinentes para esta pesquisa.

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

### ACUMULADOR DE SONHOS.



A poesia permitiu, nesta imagem, que o produtor escapasse inclusive de se vincular às palavras do poeta, foi preciso singularizar também o verbo, em desdobras da palavra. Nesta imagem o produtor criou seu próprio escrito poesia: *Acumulador de sonhos*.

O *plongée* produz o foco sobre o objeto – duas caixas de papelão acavaladas – posicionando o espectador acima da cena. A sensação que se cria é a de segredo, ao mirar o olhar do espectador a buscar – de cima da cena – espiar o que pode estar dentro das caixas. A vista de cima sugere que olhemos para dentro, como um convite a descobrirmos o que elas guardam: que tipo de sonhos são acumulados nesta imagem? O objeto está enquadrado e a câmera está parada, nada mais óbvio para uma imagem que quer mostrar algo. Mas o detalhe, perceba, é a posição de mergulho, ali existe uma proposta, uma experimentação singular que gesta sentidos misteriosos acerca dos sonhos que dali poderão emergir. A conexão sonho acumulado em relação ao objeto enquadrado - visto do alto - não se sustenta e o sentido na imagem fica aberto para que o espectador faça a conexão. Quais sentidos, portanto, despertam em nós os sonhos

singularizados na/pela imagem que possam nos dizer um pouco mais acerca da juventude e do bairro?

Dentro das caixas há uma embalagem plástica, seria ela a representação daquilo que embala o título da imagem? O plástico lembra industrialização, consumo, mercadoria, poluente, utensílio, lixo, embalagem, propaganda. Seriam estes os adjetivos capazes de dar conta de dizer dos sonhos? Não se pode afirmar. Na caixa morangos sinalizam outras conexões. Pensar a partir deles nos levaria por onde? Seria algum rastro erótico jovem projetado enquanto sonho, capaz de ser experienciado na/pela/atraves da imagem? Se o tomarmos enquanto possível, o que pode nos dizer daquele lugar? Lugar periferia que em geral é pensado sexualmente a partir dos clichês do *Funk*, da prostituição, da gravidez precoce, da violência contra a mulher. Seria o “acumulador de sonhos” uma fuga destes clichês? Se há algo de sustentável na relação entre os morangos e a penetração entre as caixas que possa nos sugerir tal percurso, o quanto disso alargariam as possibilidades para pensarmos outros traços eróticos presentes na singularidade jovem gestada pela/atraves da imagem? Algo que muitas vezes é velado e estigmatizado no universo juvenil, mas, que ganha na/pela imagem uma língua capaz de dizer.

Para esta imagem – em que sonho se liga a segredo, dado a escolha do ângulo – perguntas cabem mais do que respostas, e nelas, aquilo que, de maneira frágil, nos permite alguns percursos pelo espaço bairro, ganha força na própria inconsistência. Talvez seja esta a força mais contundente nesta imagem, ao colocar para nós quando miramos a juventude – uma juventude em devir, símbolo de uma metamorfose – uma boa questão: quais condições nós temos de enxergar do alto, por querer desvelar, os sonhos dos jovens? A imagem parece querer nos desafiar – quando não nos revela -, a nós e a educação – educação dos saberes hierárquicos em que o professor habitualmente é aquele que está acima de seus alunos. Afinal quem somos nós para queremos – ao pensarmos políticas públicas e(m) ações educativas diversas – lidar com os sonhos dos jovens?

### **(DES)CONCLUSÃO**

Em que medida as imagens apresentadas sugerem um pensamento espacial que possa ser entendido como “ilhas no entorno do continente da geografia maior” (OLIVEIRA Jr., 2009, p.19)? Certamente na medida em que carregam em si a potência de produção do espaço muito mais do que somente sua representação. Potência de fabulação, de invenção, de criação de outros possíveis modos de se pensar, o espaço – acessando outras camadas do espaço, ao toma-lo como aberto, contínuo, em devir – e, também, de uma relação com a imagem que é a de linguagem, de gesto no mundo, que diz do real como mais um possível modo de dizer/cria-lo, de expressão mais do que só informação, comunicação, explicação. Como força de interconexão com outras linguagens em um processo de contaminação mútua que toca em outras porções do real nas/com/pelas imagens. Imagem infectada pela poesia dos “desobjetos”, que na impossibilidade atingi outras conexões com o espaço, *menores*, que se efetivam nos encontros da câmera com o mundo, e, também, dos traços singulares de jovens que se encontram com o olhar do pesquisador. Assim é que entendemos as geografias-menores em vídeo, grafias espaciais que gestam outros possíveis modos de existir, arrastando linguagens e pensamentos a serem outros, que criam extremidades que se abrem em *rizomas*, onde a produção do realmente novo acontece na diferenciação do já posto – da *geografia maior*, e da imagem como prova do real -, repetindo-se em potência de diferenciar-se ainda mais, sempre contínuo, uma metamorfose em fusão.

Nossa força política é a experimentação. Tomamos os vídeos aqui apresentados como obras que adensam muitos dos percursos gestados em nossa pesquisa. Esperamos que eles não sejam encarados como uma espécie de síntese daquilo que viemos fazendo em nossas oficinas, ou menos ainda, como representações de um bairro da periferia da cidade de Campinas – SP. Mas que possam convidar o leitor a fabulação, a criar traços delirantes, que possam dizer de *um* lugar e de *uma* pesquisa sem esgotá-la, bem como gerar silêncios, (des)entendimentos, antes sensações.

## **BIBLIOGRAFIA**

- BARROS, M. **Poesia completa**. São Paulo: Ed. Leya, 2010.
- BOGUE, Ronald. **Por uma teoria deleuziana da fabulação**. In: Conexões: Deleuze e Vida e Fabulação e... Petrópolis, RJ: De Petrus; Brasília, DF: CNPq; Campinas ALB, 2011.
- CORRÊA, G., PREVE, A.M.H. **A educação e a maquinaria escolar**: produção de subjetividades, biopolítica e fugas. REU, Sorocaba, SP, v. 37, n. 2, p. 181-202, dez. 2011.
- DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O que é filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- MELLO, Crhistine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- OLIVEIRA Jr., W.M. **Grafar o espaço, educar os olhos**. Rumo a geografias menores. Em: Pro-posições/Universidade Estadual de Campinas. v.20,n.3 (60), set./dez. 2009.