

A INFÂNCIA DA CIDADE

O QUE PODEM IMAGENS FEITAS POR CRIANÇAS PEQUENAS PARA PENSAR A CIDADE?

THE CHILDHOOD OF THE CITY

WHAT CAN IMAGES MADE BY SMALL CHILDREN TO THINK THE CITY?

Wenceslao Machado de Oliveira Júnior*

Resumo: Esse ensaio é reverberação do contato com imagens realizadas por crianças pequenas em situações escolares e se desenvolve em escritos que buscam apresentar estas imagens como potência para fazer emergir outros modos de experimentar o espaço. Nas entrelinhas da descrição destas “imagens infantis” e do modo delas virem a existir – a partir das mãos das crianças em suas experimentações no lugar-território – brotam perguntas sobre qual seria nosso modo de habitar a cidade – que cidade? – se tivéssemos o hábito de filmar e ver em estéticas semelhantes às destas filmagens. Atravessa o texto uma aposta, uma pergunta e um novo possível. A aposta: uma vez que uma de nossas formas privilegiadas de habitar a cidade é através das imagens que delas vemos e nelas produzimos, talvez uma maneira de retomarmos parte de nossa disposição criativa do viver urbano seja mirarmos a cidade através de imagens criadas à semelhança das imagens criadas por crianças pequenas em creches e escolas de educação infantil quando lhes são entregues câmeras de filmar. A pergunta: que pensamentos e sensações viriam nos habitar se e quando as cidades fossem filmadas por corpos onde a linguagem “ainda não está” (Fernand Deligny)? Um novo possível modo de pensar a cidade emerge do contato com o Fora acionado por imagens desfocadas, inidentificáveis, táteis realizadas “para nada” (Fernand Deligny), podendo-se dizer que a potência dessas imagens está, em grande medida, no fato delas serem *restos*, o que *sobra* da relação criança-câmera-território.

Palavras-chave: Imagem. Cidade. Infância. Linguagem. Fernand Deligny.

Abstract: This essay is a reverberation of the contact with images performed by young children in school environment and developed in writings which seek to show these images as potency to make other ways of experience in space emerge. Between the lines of the description of these "infant images" and how they come to exist – from the hands of the children in their experimentation in the place-territory – questions arise on what would be our way of inhabiting the city – which city? – if we had the habit of shooting and seeing in similar a esthetics to those of these shootings. The text is crossed by a bet, a question and a new possible. The bet: since one of our privileged ways of inhabiting the city is through the images in which we see and produce, perhaps one way to retake part of our creative disposition of urban living is to look at the city through images created in the likeness of the one created by young children in day care centers and kindergartens when they are given camcorders. The question: what thought and feelings would come to us if and when cities were filmed by bodies where language "is not yet" (Fernand Deligny)? A new possible way to think the city emerges from the contact with the Outside opened by blurred, unidentifiable, tactile images accomplished "for nothing" (Fernand Deligny), it can be said that the potency of these images is, to a certain extent, in the fact that they are *residues*, whatever *remain* of the child-camera-territory relationship.

Key words: Image; City; Childhood; Language; Fernand Deligny.

*Departamento de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte. Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP. Campinas. São Paulo. Brasil. E-mail: wences@unicamp.br.

Pesquisar com crianças é um convite a habitar
a própria infância,
infância da pesquisa, dos conceitos,
dos mundos, do pesquisador.
Pesquisar com crianças e produção de imagens
tem sido, em certa medida, puro desvio.
As crianças pelas imagens nos mostram
que nas imagens não são as câmeras
usadas para filmar, para fotografar,
mas como que para brincar;
as câmeras desaparecem como equipamentos
e reaparecem como corpos,
são assim usadas para explorar.

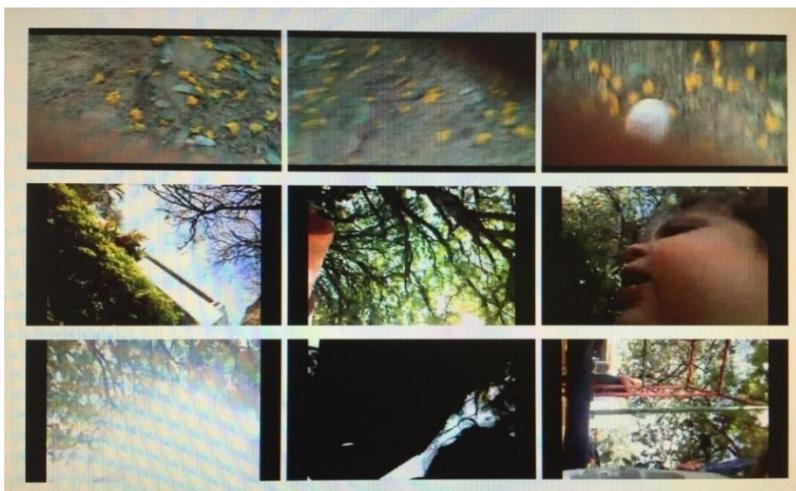
(César Donizetti Pereira Leite)

Uma vez que uma de nossas formas privilegiadas de habitar a cidade é através das imagens que delas vemos e nelas produzimos, talvez uma maneira de retomarmos parte de nossa disposição criativa do viver urbano seja mirarmos a cidade através de “imagens infantis”, ou seja, criadas à semelhança das imagens produzidas por crianças pequenas em creches e escolas de educação infantil quando lhes são entregues câmeras de filmar¹.

Buscando traçar alguns apontamentos em torno da possibilidade explicitada no parágrafo anterior, a seguir trago algumas reflexões a partir dessas “pequenas filmagens” e as relações com o espaço que delas emergem, realizando algumas aproximações entre essas imagens feitas por crianças pequenas e a “ausência de linguagem” como potência criadora de desvios em nossas miradas e em nossos modos de habitar que poderiam promover a experiência da infância da cidade: uma cidade ainda a descobrir...

À exemplo do que afirma Fernand Deligny (2009; 2015) sobre a linguagem reduzir a possibilidade de encontro entre as pessoas e o espaço, pois significa-o antes que o experimentemos, o mesmo poderia ser dito sobre nossa experiência com as cidades e a forte mediação – significação? – que sofremos através das imagens em nossas maneiras de experimentá-las? Diante de imagens produzidas por crianças nas quais a linguagem (audiovisual) “ainda não está” haveria maior possibilidade para a emergência do Fora? Fora da cidade e Fora da imagem?

¹ Uma primeira versão deste ensaio foi publicada nos anais do 7º Simpósio Imagem e Identidade e Território, realizado em Porto Alegre, em 2017.



O bloco de imagens acima nos coloca diante de *frames* de duas filmagens feitas por crianças de cerca de um ano de idade. Cada uma delas tem mais ou menos cinco minutos de duração e nelas ambas crianças caminham com a câmera-celular pelo parque de uma escola de educação infantil. Nestas imagens podemos notar a ausência da frontalidade da filmagem a indicar que a câmera não está dirigida para onde os olhos miram; a câmera não “olha” para a frente, mas sim para baixo ou para cima, ou para baixo e para cima e para qualquer lado para onde virar a mão que a segura enquanto o corpo segue o rumo traçado pelos olhos e pés, seja indo ao encontro dos colegas, seja correndo atrás de uma galinha. Não havendo mais alto e baixo, em cima ou embaixo, frente e atrás, horizontal e vertical, muitas vezes o chão está na parte de cima da tela, no “teto” da imagem. Não há equivalência entre o que os olhos olharam e o que a câmera gravou, mas ao mesmo tempo há, mas apenas de relance, apenas “as vezes”. Talvez possamos pensar que essas filmagens nos coloquem diante de uma paradoxal intencionalidade sem intenção.

As imagens que emergem daí são muito distintas das que vemos nas filmagens feitas pelos professores da mesma escola: frontais e estáveis, as imagens feitas pelos adultos nos remetem para as imagens habituais feitas num determinado lugar. Poderíamos dizer que as imagens que nós, adultos, fazemos buscam produzir em quem as mira uma total transparência e identificação com os olhos de quem filmou ou fotografou aquele lugar, aquelas atividades realizadas pelas crianças. Em resumo, na maioria das vezes, estas “imagens adultas” feitas nas escolas visam informar quem as vê ao mesmo tempo que ampara a veracidade da informação no testemunho pessoal daquela professora ou daquele monitor que filmou a cena impressa nas imagens.

Ao contrário disso, nas “pequenas filmagens” as opacidades são muitas, devido às oscilações das e nas imagens, aos seguidos desfocamentos, à velocidade em que claro e escuro se alternam, aos enquadramentos que “cortam” corpos e “inclinam” espaços, aos escurecimentos inesperados de dedos que entram na frente da câmera outras características destas imagens que reduzem o olhar que busca a informação (representacional) a mero resquício. Aos poucos desiste-se de seguir o rumo do “o que é aquilo ali?” ou do reconhecimento de “um menino com meleca, uma menina sorridente, uma blusa azul, uma sapato ou um chão com florezinhas, uma árvore frondosa...” e deixa-se levar por aquelas imagens que nos expõem a “sensações táteis” com aquele lugar, as quais raramente duram muito numa conexão compreensível com algo visto. O que temos diante de nós parecem ser somente os efeitos na câmera e nas imagens de um corpo que mexe muito, mexe para nada, apenas para mexer, para estar no mundo com o mundo, com aquilo que, do mundo, afeta o corpo... que mexe.

Estas pequenas filmagens atuam como “imagens infantes”². Elas parecem sim se (nos) conectar com “algo” sensível *entre* olho e cérebro, sensações e ideias misturadas, sensações, digamos, cruas, violentas, próximas daquelas que Francis Bacon buscava produzir nas suas pinturas: “violência das sugestões dentro da própria imagem” (BACON apud SYLVESTER, 2007, p.82) de modo a “remeter o espectador à vida com mais violência” (ibidem, p.17), violência aqui entendida como aquilo que força a vida a variar, a ter mais intensidade quando força o pensamento a pensar. Violência, portanto, das sensações que emergem das imagens, as quais não nos dão informações sobre algo, mas sim exigem pensamento em nossos corpos sacudidos pelo indiscernível que se apresenta diante de nós, nestas filmagens que exigem atenção e cuidado.

Diante das imagens criadas pelas pequenas filmagens produzidas por crianças de creche e escola de educação infantil na pesquisa “O que pode a imagem? Experiências imagéticas com crianças e professores”³, coordenada por César Donizetti Pereira Leite, e nas escola municipais de Educação Infantil Regente Feijó, ChallSun⁴ e Agostinho

² Encontrei um sentido bastante semelhante ao que utilizo para esta expressão no artigo “Imagens fílmicas infantes: espaços de incidência inventiva”, sendo imagens infantes aquelas que convocam a pensar, conforme uma das partes do artigo indica em seu subtítulo. No entanto, no artigo citado os infantes são, sobretudo, os corpos das crianças apresentados nos filmes, enquanto aqui os infantes são as próprias imagens. São elas que carregam a potência do devir-criança ao forçarem a cidade a encontrar sua infância.

³ Algumas filmagens realizadas neste Projeto podem ser vistas em um filme. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cojvOJWmEIY>>.

⁴ Há um canal onde são postados os filmes realizados nas escolas Regente Feijó e ChallSun. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCrSABemrU4n_HGEH4fDvK3A>.

Páttaro⁵, participantes do Programa “Cinema e Educação: a experiência do cinema na educação básica municipal”, da Secretaria Municipal de Educação de Campinas-SP, somos expostos a uma experiência inusitada de relação com as imagens audiovisuais, fazendo, conforme apontando nos parágrafos logo acima, com que se transformem nossos hábitos em relação a este universo cultural no qual tudo parecia remeter somente para os olhos (e ouvidos): lentes, luzes, telas planas, focos.

Estas imagens, criadas pelas crianças em salas de aula e parques de escolas de educação infantil, transformam – transtornam – também esses espaços escolares em jardins secretos a serem explorados em seus percursos, cores, amplitudes e personagens. De repente, aqueles espaços se fazem outros. Os jardins onde as crianças estão a explorar novas sensações não preexistiam às câmeras, mas se fizeram sensíveis ao ser disponibilizada às crianças uma nova forma de experimentar o mundo à sua volta: a inserção das câmeras numa creche altera *todo o espaço*, uma vez que cria uma nova rede de relações e negociações que antes não havia, ampliando as intensidades da vida ali vivida, tornando esse espaço algo mais vívido e aberto a devires imprevisíveis, radicalizando o conceito de espaço como eventualidade e o conceito de lugar como copresença de heterogêneos, conforme Doreen Massey (2008).

Para essa geógrafa, o espaço não é uma superfície na qual se dispõem as coisas e agem as pessoas. Não é algo fechado, mensurável, representável em mapas, plantas arquitetônicas, fotografias e filmes. Em sua conceituação, o espaço se configura a cada momento, é uma eventualidade produzida nas e pelas relações (negociações) entre as trajetórias humanas e inumanas que co-habitam simultaneamente um determinado lugar, neste caso uma escola. Sendo elas heterogêneas, múltiplas e não coerentes, essas trajetórias humanas e inumanas levam a dimensão espacial a ser sempre aberta, alterada pela entrada em cena de qualquer nova relação ou trajetória que nele se faça copresente às demais, fazendo-as oscilar em busca de novas negociações, novas forças, novos possíveis modos de operar ali.

Uma vez que o cinema – e a câmera-celular – passam a ser uma nova trajetória ali presente, aquele lugar, sala de aula e escola, vai aos poucos tornando-se outro, fazendo-se ver e sentir de outras maneiras, principalmente ao ter dobrados sobre si infinitas “imagens infantis” onde o que emerge são mínimos traços reconhecíveis daquilo que já estava ali (fora da imagem), os quais têm que ser buscados em meio a

⁵Há um canal onde são postados os filmes realizados na escola Agostinho Páttaro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCu12TegVLtYvgqDKwvq-nfw>>.

uma miríade de opacidades e ininteligibilidades que certamente esgotarão aqueles que tentarem encontrar ali algo a dizer sobre o lugar como coisa reconhecível nas imagens.

Para suportar o que estas imagens (nos) exigem é preciso nossa entrega a elas, às sensações e impossibilidades que elas nos fazem experimentar. Talvez possamos dizer que elas nos colocam diante da distinção deleuzeana entre cansado e esgotado, entre cansaço e esgotamento.

o esgotado é muito mais que o cansado. [...] O cansado não dispõe mais de qualquer possibilidade (subjéctiva) – não pode, portanto, realizar a mínima possibilidade (objectiva). Mas esta permanece, porque nunca se realiza todo o possível; ele é até mesmo criado à medida que é realizado. O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível. O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar. Não há mais possível: um espinosismo obstinado. Ele esgotaria o possível porque está esgotado ou estaria esgotado porque esgotou o possível? Ele se esgota ao esgotar o possível, e inversamente. Esgota o que não se realiza no possível. [...] Mas a realização do possível procede sempre por exclusão, pois ela supõe preferências e objectivos que variam, sempre substituindo os precedentes. São essas variações, essas substituições, todas essas disjunções exclusivas [...] que acabam cansando. Bem diferente é o esgotamento: combina-se o conjunto das variáveis de uma situação, com a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer objectivo, a qualquer significação (Deleuze, 2010, p. 67-68).

Se o que extrairmos das “pequenas filmagens” for apenas cansaço, as deixaremos de lado como “algo sem sentido ou aproveitamento no mundo”; as apagaremos de nossas câmeras, assim como já fizemos com todas as fotos e filmes que saíram desfocados, borrados ou desenquadrados daquilo que queríamos enquadrar. Mas se insistirmos nelas, passaremos do cansaço (em procurar as coisas visíveis ou os sentidos já previstos e possíveis) para o esgotamento, experimentando com elas outras possibilidades de encontro com aquele lugar, com aquelas crianças, com aquelas imagens. É justo nesse processo de experimentação aberta destas imagens àquilo que nelas ainda não tem significação, nem preferência, nem objectivo que outros possíveis – outras potências – podem se fazer notar.

Ao esgotarmos as possibilidades antes previstas e previsíveis para nos relacionarmos com estas imagens, todo o conjunto de relações que antes existiam entre nós e as imagens entram em fuga. Nada mais faz sentido a priori, tudo encontra-se a deriva, em busca de novas relações, de novos sentidos, os quais muitas vezes emergem justamente de relações que antes não faziam sentido algum. Nessa deriva, não existe mais o observador que olha de fora as imagens, nem o lugar que preexistia a elas e foi

filmado (representado por elas), nem mesmo as crianças como parte deste lugar. Tudo oscila e encontra-se fora de sentido; nosso encontro com estas “imagens infantis” flui livre de sentidos prévios uma vez que estes passam a ir uns contra os outros, uma vez que não mais se sustentam, pois perderam seus amparos nos enquadramentos, focos e identificações habituais. Mas o que emerge deste caos? Que novas e insuspeitadas potências vibram no caos das filmagens feitas por crianças pequenas?

Ensaio nesse texto, mais nas entrelinhas que nas linhas, uma potência que vislumbrei nelas.

* * *

A entrada das câmeras numa escola infantil opera o aparecimento de insuspeitados devires nos corpos ali presentes forçando um novo espaço a emergir ali. As câmeras, como nova trajetória presente naquele lugar, reconfiguram toda a constelação de trajetórias ali existente, inclusive as imagens, uma vez que ao deslocar as câmeras produtoras de imagens do poder docente para a experimentação discente, do corpo adulto (cheio das buscas por significar antes mesmo de enquadrar ou focar uma cena, um lugar) para os corpos infantis, que antes brincam com as câmeras ao invés de buscar dizer algo (significar) com as imagens que elas produzem, as imagens que surgem certamente serão outras. Elas não mais estarão tentando mostrar aquele lugar, como se a ele fossem, inclusive, externas, mas antes estarão nele, constituindo-o como algo em devir, afetado pelas próprias coisas que o constituem, sendo as imagens uma delas.

As imagens criadas pelas pequenas filmagens produzidas por crianças de creche e pré-escola nos forçam a *tocar* naquilo que são, a mover nosso corpo para podermos “vê-las”. Mais que ver, todo o corpo do espectador é acionado nas sensações que elas provocam, arrastando nossos corpos para fora da condição de espectadores (que olham de fora e de longe a imagem projetada ou vista na telinha), tornando-nos atuadores ao nos vermos movendo braços e pescoço e pernas para buscar alguma relação com aquilo que as imagens colocam diante de nós.

Nos parece que nas imagens criadas pelas crianças um novo possível modo de operar da linguagem audiovisual se faz presente. Um modo que se desfaz da preponderância do olhar e dos olhos, deslocando as relações que estabelecemos com as imagens para o corpo todo.

Uma grande parte das imagens que vemos está na “altura do umbigo” e filma o mundo a partir dessa “posição em relação ao corpo” da criança, a qual parece sempre segurar a câmera com as duas mãos à frente de sua barriga⁶. Tanto miradas frontais, quanto mergulhos ao chão ou miradas para cima indicam essa posição privilegiada de filmagem; frequentemente vemos os pés e as cabeças dos filmadores, bem como barrigas e braços dos colegas de turma que estão sendo filmados. Do olho para o umbigo, da cabeça-topo para o abdome-meio, não temos mais o olho que mira à distância, mas a barriga que toca as proximidades.

É muito provável que essa posição de filmagem seja tributária dos professores-pesquisadores darem as câmeras às crianças já nessa posição: como dão a elas qualquer outro objeto a ser seguro por suas mãozinhas. Então, elas seguram a câmera, aquele objeto novo para seu tato, com as duas mãos e os braços flexionados, o que permite tanto maior segurança no ato de segurar, quanto maior mobilidade para mexer na câmera, neste objeto-máquina que muito provavelmente não é tomado pelas crianças como um instrumento de focalização-produção de imagens, mas como um novo brinquedo a ser explorado.

Se tenho razão em minha suposição de que esta posição de filmagem é tributária dos cuidados e diretrizes docentes, estes últimos estão educando o corpo dessas crianças a lidarem com a câmera desta forma, configurando um corpo-câmera a partir da posição de estar de pé, com os dois braços flexionados para garantir maior segurança e flexibilidade no uso e experimentação do novo objeto-brinquedo que passou a compor o espaço da sala.

A relação (negociação) das crianças parece não se dar prioritariamente com as imagens, mas com o objeto-câmera e isto afeta de maneira muito intensa as imagens (e o espaço) que se desdobram dessa relação.

A câmera é um objeto de metal, material praticamente ausente do cotidiano das crianças pequenas e normalmente proibido ao toque delas, seja devido ao seu peso, risco, custo ou complexidade de mecanismos e materiais. Se pensarmos que o metal é algo gelado e cheio de arestas nada flexíveis, ele implica sensações táteis muito diversas daquelas a que as crianças estão habituadas e expostas na escola, que tendem a aquece-las sempre (e as roupas que vemos nas imagens indicam isso com a nitidez que a

⁶ Às vezes nos deparamos com filmagens feitas com uma única mão, tendo o braço que segura a câmera mais ou menos solto ao lado do corpo. Isto ocorre notadamente quando as crianças resolvem andar rápido ou correr enquanto “filmam” ou, melhor dizendo, enquanto a câmera permanece ligada em suas mãos.

presença de formas e texturas de lã e algodão nos passam).

Além do frio metal, outras coisas chamam provavelmente a atenção das crianças nas câmeras-celulares, como botões, telas, movimentos, fazendo das câmeras objetos novos profundamente instigantes que tomam todas as atenções das crianças. Elas devem ter se dedicado a tateá-las de mil maneiras, com apertos, alisamentos, aproximações e distanciamentos, acionando mãos, boca, braços, olhos, nariz, pernas, barriga, além de todo e qualquer objeto ou corpo presente no lugar que pudesse conectar-se (relacionar-se) com aquela nova trajetória-câmera que se fez ali presente: brinquedos, toalhas, chupetas, roupas, paredes, chão...

A produção de imagens com as câmeras era algo a mais, algo até mesmo distante de seus interesses primeiros, pois para produzir imagens as crianças pressentiam, talvez, que tivessem de se distanciar daquele contato inteiro (intenso) com o objeto-câmera, aberto a muitos possíveis, para se dedicar a uma única função dele operar ali: produzir imagens.

Ao não vincular sua relação com a câmera com o ato de filmar, a criança não toma a câmera como algo que observa de fora aquilo que filma. Por isso, segurar a câmera não força o corpo-criança a se distanciar para filmar, mas se imiscui “entre” corpos e coisas, talvez porque corpo-coisa – corprocâmera, na feliz expressão de Leite (2015; 2018) – seja a condição desse corpo-criança-que-filma. Filma? Sim e não. Sim porque captura imagens e sons. Não porque essas imagens e sons são as *sobras* do acoplamento corpo-câmera, pois não era seu objetivo, intencionalidade ou finalidade, ainda que seja a finalidade do projeto de pesquisa, adulto... portanto.

Na negação das crianças a reduzir suas experimentações inteiras-corporais com as câmeras, produzir imagens era algo ocasional, inserindo aí, com grande força, o aleatório. Em outras palavras, a potência dessas imagens está, em grande medida, no fato delas serem *restos*, o que *sobra* da relação criança-câmera ou da relação criança-espaco quando a câmera está ligada em suas mãos. Restos e sobras de uma relação (negociação) da criança com a câmera que é, sobretudo, tátil, com as mãos, fazendo com que elas experimentem novos gestos com aquele novo objeto, como se a câmera fosse um pincel, uma bola ou outro objeto com o qual a criança experimenta o mundo em busca de outras experiências que se deem na deriva das conexões entre seus gestos – movimentos, olhares, escutas... – e as demais trajetórias que compõem o espaço onde ela age.

Por tudo o que foi apontado, podemos afirmar com tranquilidade que as imagens produzidas nessas filmagens escapam das estéticas habituais das imagens audiovisuais, fazendo a estética cinematográfica (ou videográfica) fugir para outras paragens ao apontar outras potências para estas imagens (para além das narrativas e informativas e representacionais e documentais e...), fazendo que elas ajam mesmo como um “bosquejo”.

algo que se esboça ou descreve a traços largos, como quem desbasta e organiza, sem a organização, um material, desbastando-o ao mesmo tempo em que desbasta o pensamento e lhe dá um ritmo. (...) Bosquejar então como os primeiros traços imprecisos, mas absolutamente necessários, que antecedem ou iniciam o processo de criação; mais que um esboço, um diagrama (GODINHO, 2013, p.131).

Bosquejar como um ato que cria um diagrama através das imagens e com as imagens que, ao traçar apenas imprecisões em seus sentidos, impediriam os clichês⁷ de nos subjetivar imagetivamente, uma vez que este diagrama nos força a lidar com as imagens de uma maneira não habitual e nada previsível. Isso ocorreria, sobretudo, porque essas imagens foram criadas numa relação muito estreita com as “descobertas táteis” das crianças em seu contato mãos-câmera-mundo, levando a “vermos” nelas muito mais o que não está visível visualmente. Nestas imagens somos remetidos para os gestos dos corpos que seguravam a câmera, bem como temos nossos corpos forçados a mexerem-se para tentar ver algo nas imagens, fazendo com que se inaugure aí uma maneira de “ver” que não opera no olho, mas no corpo todo, afetando os braços e pernas, por exemplo, que buscam reproduzir o gesto que teria produzido aquelas imagens.

Isso se torna ainda mais radical na medida que as próprias imagens nos apontam, conforme apontamos anteriormente, a impossibilidade de relaciona-las a algum objetivo consciente ou mesmo a uma identificação com os olhos da criança que filmou.

* * *

⁷ Clichês “são modos de ver: são reproduções, representações ilustrativas ou narrativas” fortemente habituais; “há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas” (DELEUZE, 2007, p.95 e 92, respectivamente). Impedir os clichês de atuar estaria, neste caso, muito mais sintonizado com a experiência de “aprender a não ver”, conforme aponta Jeferson Candido a partir de Guimarães Rosa.

A grande maioria dessas filmagens nos parecem terem sido feitas sem qualquer objetivo ou intencionalidade, nem mesmo a de comunicar algo ou de fazer algo, mas sim de simplesmente *agir* ali, assumindo esse *agir* como um gesto aproximado do *agir* que Fernand Deligny contrapõe ao fazer:

Fazer é fruto de uma vontade dirigida a uma finalidade, por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação, ao passo que agir, no sentido muito particular que lhe atribui o autor [Deligny], é o gesto desinteressado, o movimento não representacional, sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, traçar, pintar, no limite até mesmo escrever, num mundo onde o balanço da pedra e o ruído das águas não são menos relevantes que o murmúrio dos homens (PELBART, 2013, p.261).

Conforme aponta Pelbart (2013), Deligny estudava e convivia com autistas e era neles que encontrava esses gestos desinteressados, esse *agir* que não é atravessado por nenhuma finalidade ou intencionalidade. E isso se devia, em grande medida, por Deligny considerar que, no mundo dos autistas, “a linguagem ainda não está” (DELIGNY, 2009). Para Deligny esse *agir* se dá dessubjetivado, uma vez que não se efetiva pelo querer ou fazer dos sujeitos, mas sim é acionado pelos encontros que se dão no lugar-território entre os humanos e as coisas-os materiais que existem em seu entorno. Para esse autor isto só pode ocorrer quando a linguagem (a significação; a intencionalidade; o eu do “homem-que-somos”⁸) não se interpõe entre humanos e espaço.

Faz um bom tempo que o espaço é cultivado, planejado, e por conseguinte o inato efetivamente se atrofiou tanto que pode ser dado como desaparecido – ou, se fizermos questão dele, pode ser dado como fantasmagórico – no comportamento do homem-que-somos (DELIGNY, 2015, p.108).

Para Deligny, somente quando a linguagem não está é que se abre a possibilidade para que o agir da espécie, inato, atue, pois sem ela “resta o humano dotado de maneira inata para o modo de ser em rede” (DELIGNY, 2015, p.104), sendo este um modo de ser que (se) trama “no infinitivo” (idem, p.109), sem a atuação de qualquer querer ou fazer intencional-interessado de algum sujeito. A própria “rede é um modo de ser” (DELIGNY, 2015, p.15).

⁸ “O homem é feito de tal modo que a galáxia do intencional consciente ou inconsciente, no sentido freudiano da palavra, oculta aquelas outras galáxias que teriam direito ao termo *inatas*, algo com o que o ser consciente de ser só conseguiria comover-se em detrimento da importância predominante que ele atribui a esse querer no qual deposita todas as suas esperanças.” (DELIGNY, 2015, p.21 – destaque do original)

Pode-se dizer que as redes se fazem como relações espaciais-territoriais quando o mundo sensível onde se habita não é limitado pelo simbólico da linguagem e os corpos agem “para nada”, sem finalidade, acionados por *agires* da espécie, inatos.

Seguindo com Deligny, a reiteração do gesto inato que emerge do *agir* não é repetição, pois o *agir* se transforma sempre que, no lugar-território onde age, o corpo-mão encontre outro material ou não encontre mais os mesmos materiais de antes em que o *agir* se fazia existir. Esse autor afirma que “para o humano, a mão é primeira e seus traços são comuns, e comuns à espécie” (DELIGNY, 2015, p.80), indicando, portanto, para cada um de nós que “essa mão não é sua” (idem, p.80), mas “a mão de humano e nada mais, abandonada ou quase, aventurando-se a experimentar o real” (idem, p.248). Uma mão específica, relativa à espécie humana, reiterativa de gestos que estariam, por assim dizer, fossilizados em nossos corpos e só emergem quando a linguagem e sua significação não se interpõem entre nossos corpos e os demais materiais que compõem o mundo, que compõem cada lugar-território onde vivemos.

Deligny salienta que são as mãos que *agem* no território com e nos materiais heterogêneos ali disponíveis, fazendo emergir um certo *agir* (devir?) reiterativo, bem como um certo *topos* do encontro entre corpo-mão e algo nesse território, quando a linguagem (a significação) não se interpõe entre nós e o mundo.

O que quero apontar aqui é que esse agir (que produziu filmagens) ocorreu sem linguagem (videográfica, cinematográfica ou outra) e sem qualquer intencionalidade de se produzir imagens, propondo pensar que, em certa medida, a condição das crianças que estavam filmando era a do modo de ser em rede, uma condição de entrega e permissão ao lugar-território.

Nesse sentido, uma vez que as crianças criadoras de filmagens nada entendiam da linguagem audiovisual, sequer sabiam segurar a câmera, estariam numa condição próxima dos autistas ao *agirem* naquelas condições: ausência de intencionalidade, ausência de linguagem. Para elas o próprio parque da escola era um mundo novo, onde a rede de conexões era nova e oscilante, fazendo com que elas estivessem ali, com a câmera na mão, inventando um corpo sem organicidade, uma vez que aquele novo objeto implicava outro estar no mundo atravessado por forças insuspeitadas até então.

De certa forma, a conexão entre câmeras em mãos de crianças pequenas e a radical novidade de filmar sem sentido definido, lança essas pequenas filmagens em uma “extremidade do vídeo” (MELLO, 2008) onde os corpos que usavam os

equipamentos produtores de imagens estavam esvaziados de (ssa) linguagem, ficando desprovidos, por assim dizer, da possibilidade de usá-la com alguma intencionalidade definida, de assumirem-se como sujeitos de um querer, fazendo com que seus gestos com as câmeras tornassem-se próximos ao *agir* dessubjetivado e a-linguístico proposto por Deligny.

Os planos-sequências sem cortes e sem rumo, com imagens em enquadramentos e focos que oscilam rapidamente, apontam que essas sequências de imagens foram acionadas pelas afetações do lugar-território – gritos, sons, brilhos, escuridões e claridades, adensamentos e vazios, brinquedos, colegas... –, afetações daquelas mãos e corpos que seguravam câmeras, fazendo com que seus gestos encontrassem uma errância semelhante aquela mapeada por Deligny nos percursos e gestos dos autistas. Assim como para estes últimos, naquelas condições em que os corpos das crianças foram lançados, “o balanço da pedra [da cortina] e o ruído das águas [das buzinas, das galinhas] não são menos relevantes que o murmúrio dos homens [dos colegas]” (DELIGNY, 2009, p.86).

* * *

Que pensamentos e sensações viriam nos habitar se e quando as cidades fossem filmadas por corpos onde a linguagem “ainda não está”? Que cidade viria a emergir quando e se as filmagens fossem feitas sem intencionalidades, mas sim como desdobramentos insuspeitados do *agir* de um corpo junto a um material novo encontrado em seu entorno? E se esse corpo fosse pensado como constituído por aquilo que nele chega como externalidades do lugar que constituem internalidades desse corpo como afetações do espaço⁹ (MASSEY, 2008)? Um corpo, portanto, múltiplo, pois composto-atravesado pelas afetações das demais trajetórias heterogêneas que compõem aquela cidade que ele habita e que passa a ser outra na medida mesma que se vê habitada – filmada e visualizada – através de imagens sem propósito outro que não seja bosquejar ela mesma, abrindo-a a uma infância. Infância como um tempo que manifesta-se a qualquer momento, um tempo – e um espaço – onde todos os possíveis ainda vibram através dela, um tempo-espaço de olhos arregalados para o que não (se) vê.

⁹ Ao defender a “construção relacional da subjetividade”, apoiando-se em Espinosa, Doreen Massey escreve: “Pois se a experiência não é uma sucessão internalizada de sensações (pura temporalidade), mas uma multiplicidade de coisas e relações, então sua *espacialidade* é tão significativa quanto sua dimensão temporal”. (MASSEY, 2008, p.93 – destaques do original)

Podemos dizer que essa mesma vibração de novos possíveis atravessa as obras de arte quando as pensamos como criadoras de imagens que acessam o Fora. Esse Fora seria tudo aquilo que está na linguagem (audiovisual) mas que ainda não a constitui, não se efetiva nem nas imagens, nem nas falas e sentidos que delas reverberam. O Fora, então, seria constituído justamente pelos desvios de linguagem, “eternidade que só pode ser revelada no devir, paisagem que só aparece no movimento” (Deleuze, 1997, p.17). Ou, dito de outro modo, como já o fiz em outro ensaio, onde, num diálogo com Deleuze, remeto o Fora para

o impessoal, o asignificante, o caos informe na linguagem, as zonas de turbulência “onde” o desconhecido se faz linguagem em nós. Mas também pode-se aí, no Fora, não encontrar linguagem alguma e produzir-se mais caos e impossibilidade de dizer, pois o Fora seria o “onde” erra-se em deriva, “onde” estamos exilados de nós mesmos e do mundo conhecido, constituindo-se de um “espaço entre”, de vãos cavados no próprio vão onde a linguagem se abre – é forçada – para fora de si mesma. [...]

Fora como o espaço de dessubjetivação “onde” a autoria das metamorfoses não vem dos sujeitos, mas de uma espécie de máquina anônima de devires [...] Encontrar-se com o Fora é descobrir um campo novo de possibilidades de expressão em meio aos desequilíbrios da linguagem (OLIVEIRA JR., 2017, p.1163).

Encontrar-se com o Fora que atravessa as obras de arte em imagens arrasta para outras paragens tudo aquilo que foi tocado por estas imagens. Este é o caso da cidade nas obras de arte escolhidas por Suianni Cordeiro Macedo (2018) como matéria-prima de sua tese “São Paulo: cidade trans-figurada”. Obras em vídeo como “O escultor”¹⁰, de Fabiano Gonper, e “Jardim da Glória”¹¹, de Lenora Barros, bem como a videoinstalação da série “Neutrino”¹², de Feco Hamburger, arrastam tanto a cidade como a própria linguagem audiovisual para o seu Fora, portanto, para outras paragens imprevisíveis, fazendo vibrar ali novos possíveis modos de habitar tanto a cidade quanto a linguagem.

De acordo com César Donizetti Pereira Leite (2018) as “pequenas filmagens” também acessam o Fora.

Em nossas pesquisas de produção de imagens por crianças temos observado que, para além daquilo que se apresenta como falta, como déficit, ou ainda na direção contrária daquilo que se coloca como uma identidade de massa nas

¹⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lmTqpRLYIic>>.

¹¹ O vídeo não está disponível na internet. Num blog de uma visitante da exposição onde foi exibido, “Mapas invisíveis”, pode-se ler: “Lenora Barros retrata o Jardim da Glória, onde passou a infância e adolescência, em um vídeo bacana e engraçado: imperdível o relato dos croquetes envenenados e da gíria das turmas que empinavam pipa”.

¹² Disponível em: <<https://vimeo.com/47672792>>.

prescrições identitárias dos ‘estágios’ de desenvolvimento ou faixa etária, as crianças parecem apresentar não ‘falta’, mas sim potência, não déficits, mas sim excessos, não prescrições identitárias de massas, mas sim coletivos e singularidades vividos nas experiências com o outro, com os outros, com o mundo, com o Fora (LEITE, 2018, p.10 – destaques do original).

Nas palavras deste autor, as produções realizadas por crianças pequenas aparecem como tendo potências semelhantes às da arte em suas transfigurações daquilo que toca, daquilo que constitui suas matérias-primas, seja o espaço (escolar; urbano), seja a linguagem (audiovisual), seja o tempo (temporalidades), sejam as galinhas ou os amigos, sejam as câmeras, sejam os olhos ou as mãos...

Nas produções realizadas pelas crianças verificamos que, para além de uma perspectiva de narrativas fílmicas, essas crianças oferecem um povoado de imagens que exige de nós uma educação do olhar, esta marcada não por certos modos pré-definidos de dizer e falar sobre os temas, mas sim, por incertezas e deslocamentos nos espaços onde sentidos e sensações se misturam.

[...]

Juntamente com as imagens produzidas pelas crianças podemos pensar que os cortes não propositais, mas acidentais, casuais, produto de olhares rápidos, sem técnicas, repletos de perguntas, ecos e sons, deixam-nos a leve sensação de abertura. É como se, ao começar a história [... e] ao vermos os filmes/imagens, ficássemos esperando saber *o que vem depois*; a infância pela criança apresenta-nos um mundo de reticências, um mundo pontilhado de possibilidades.

[...]

O que observamos quando fazemos pesquisas com crianças e produção de imagens é um efetivo processo de exposição, de afetação, de ex-periência. São deslocamentos pelos quais enveredamos por travessias que escapam às certezas dos

experimentos e dos protocolos de pesquisas, deslocamentos que nos permitem habitar outros tempos (LEITE, 2018, p.11 – destaques do original).

Seja ao exigir uma outra educação do olhar, seja ao provocar perguntas, travessias ou deslocamentos, as pesquisas e imagens de crianças pequenas parecem engendrar “uma leve sensação de abertura” exatamente a esse Fora que, reafirmamos, emerge de “dentro” da linguagem que *ainda* não se fez sentir. Se este autor salienta que estas “imagens infantis” provocam “deslocamentos que nos permitem habitar outros tempos”, a argumentação que realizei neste ensaio é de que elas nos permitem habitar outros espaços, inventar outras cidades, nos colocarem nas proximidades do Fora e arrastar a cidade para sua e-terna infância onde a linguagem “ainda não está”, onde nos encontramos, como nos lembra a criança de Walter Benjamin, em meio ao que podem os *restos* e as *sobras*.

* * *

A fotografia que trago para encerrar esses escritos foi tirada por mim durante a apresentação do pós-doutorado, cujos trechos citei acima, de César Donizetti Pereira Leite, realizado na Faculdade de Educação da Unicamp.



Na tela víamos imagens produzidas por crianças pequenas. Neste momento, a filmagem que assistíamos havia sido realizada por uma câmera que estava nas mãos de uma criança que caminhava por sua sala de aula e, como frequentemente acontece nas imagens dos corpos-câmeras infantis, víamos o chão da sala. “Algo” nestas imagens me levaram a “ver” o entorno da tela, a parede e o teto da sala de aula da universidade onde a apresentação se dava. Esse “algo”, percebi depois, eram as linhas dos grandes quadrados do chão da sala, as quais eram em tudo semelhantes às linhas dos quadrados da parede da sala e mesmo do teto: linhas escuras emoldurando quadrados claros. Num instante, as três dimensões espaciais se intercambiavam, configurando-se como uma só onde todas oscilavam. Pode-se dizer que emergiu ali o Fora da imagem, neste acoplamento dela com uma característica do fora da tela (a parede da sala, as minhas sensações), fazendo com que esse fora da tela tenha se tornado visível através da imagem; algo que estava fora da imagem e ao mesmo tempo dentro dela, excedendo-a como o seu Fora, mas que só veio a emergir no e com o acoplamento feito pela sensação daquele “algo” que passei a ver no fora da imagem através de seu dentro.

Ainda que o exemplo seja fácil, escolhido justamente por seu, digamos, didatismo facilitador, esta situação exemplifica, ainda que de maneira frágil e empobrecida, aquilo que podem as imagens feitas por crianças pequenas para pensar a

cidade: podem liberar os signos visuais presentes nas imagens para acoplamentos imprevistos com signos da cidade.

Certamente a potência destes acoplamentos será tão mais intensa quanto mais se derem para além das semelhanças formais, como as que destaquei neste exemplo. Ela será tanto mais potente quanto mais o acoplamento dos signos das imagens com os da cidade se derem como se dão os acoplamentos entre crianças e câmeras nas escolas: de múltiplas maneiras e desprovidos de um projeto inicial baseado no perorar da linguagem, de tal modo que o Fora venha a emergir aí como que para nada ou para quase nada, como ocorreu comigo no momento em que tirei a foto: num gesto deliciosamente infantil, peguei o celular num ímpeto e cliquei em fotografar somente para brincar um pouco com meu querido amigo-infante César, com quem vi pela primeira vez as “pequenas filmagens” e com quem comecei esse texto e decidi finalizá-lo... como num abraço.

Referências

CANDIDO, J. Limpar os clichês, desfazer o rosto – Devires (ou estratégias de guerra) *O Espelho* de Guimarães Rosa. **Outr Travessia** – Revista de Literatura, v. II, p.46-58. Segundo semestre 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2011nesp2p46>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CARDONETTI, V. K.; OLIVEIRA, M. O. Imagens fílmicas infantis: espaços de incidência inventiva. **Horizontes**, v. 35, n. 2, p.27-37, mai./ago. 2017. Disponível em: <<https://revistahorizontes.usf.edu.br/horizontes/article/download/306/217>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

DELEUZE, G. O esgotado. In: Deleuze, G. **Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DELEUZE, G. **Francis Bacon** – Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELIGNY, F. **O aracniano** e outros textos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

DELIGNY, F. **Permitir trazer ver**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

GODINHO, A. Diagramas para pensar/diagramas de sensação. In: GALLO, S.; NOVAES, M.; GUARIENTI, L. B. O. **Conexões: Deleuze e política e resistência e...** Petrópolis: De Petrus et Alli, 2013.

LEITE, C. D. P. **Imagem, corpo, espaço e tempo: Devir-criança e desenvolvimento**

infantil. Relatório (Pós-Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2018.

LEITE, C. D. P. Imagens, experiência e acontecimento na infância e na educação. **Linha Mestra**, Campinas, p. 200-223. ago/set 2015. Disponível em: https://linhamestra27.files.wordpress.com/2016/02/27d_cesar_donizetti_pereira_leite_i_magens_experiencia_e_acontecimento_na_infancia_e_na_educacao.pdf Acesso em: 19 nov. 2018.

LEITE, C. D. P.; LEITE, A. R. I. P. Imagens como epígrafe: imagens lúdicas de experiência infantil. **RevistAleph**, n. 22, p.81-96. dez. 2014. Disponível em: <http://revistaleph.uff.br/index.php/REVISTALEPH/article/view/86/79>. Acesso em: 12 nov. 2018.

MACEDO, S. C. **São Paulo: cidade trans-figurada**. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MASSEY, D. **Pelo espaço** – uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MELLO, C. **As extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora do SENAC, 2008.

OLIVEIRA JR, W.M. Em busca do lá: educação, espaço e linguagem - **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 42, n. 3, p. 1161-1182, jul./set. 2017 Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edreal/v42n3/2175-6236-edreal-60859.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

PELBART, P. P. Linhas erráticas. In: PELBART, P. P. **O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: Editora n-1, 2013.

SYLVESTER, D. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: CosacNaify, 2007.