



Quer Ver Como Montar um Jogo de Cena na Pesquisa Educacional? Escuta!

Valéria Cazetta¹

¹Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

RESUMO – *Quer Ver Como Montar um Jogo de Cena na Pesquisa Educacional? Escuta!* – Neste ensaio, busquei explorar pontos de contato entre o documentário *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho, e um tipo de pesquisa acadêmico-científica feita no campo educacional brasileiro. Mediante o jogo paradoxal de que, para ver, é preciso escutar e, para escutar, é preciso ver, delineei o seguinte argumento de trabalho: ao oscilar entre a memória e os documentos, o gesto procedimental do documentarista comporta arquivos e fricciona o modo de fazer de um tipo de pesquisa em educação, sobretudo aquele alicerçado em materiais de arquivo, apresentando possíveis montagens dos perímetros enunciativos da pesquisa educacional contemporânea.

Palavras-chave: **Cinema Documental. Pesquisa Educacional. Eduardo Coutinho.**

ABSTRACT – *Wanna see How to Stage a Scene in Educational Research? Listen Up!* – In this essay, I explored connections between Eduardo Coutinho's documentary feature film 'Playing' (*Jogo de Cena*) and a type of academic-scientific research carried out in the Brazilian educational field. Faced with the paradoxical game where in order to see one needs to listen and in order to listen one needs to see, I outlined the following working argument: by oscillating between memory and documents, the documentarist's procedural gesture includes archives and frictionizes the ways of carrying out a type of research in education, especially the research based on archival material, presenting possible assemblies of the enunciative perimeters of contemporary educational research.

Keywords: **Documentary Film. Educational Research. Eduardo Coutinho.**

RÉSUMÉ – *Vous Voulez Voir Comment Monter un Jogo de Cena dans la Recherche Educative? Écoutez!* – Dans cet essai, j'ai cherché à explorer les points de contact parmi le film documentaire 'Jogo de Cena' d'Eduardo Coutinho et un type de recherche académique-scientifique menée dans le domaine de l'éducation au Brésil. À travers le jeu paradoxal selon lequel pour voir, il faut écouter, et pour écouter, il faut voir, j'ai exposé l'argument de travail suivant : en oscillant entre la mémoire et les documents, le geste procédural du documentariste englobe des archives et se frotte à un type de recherche en éducation, en particulier celles ancrées dans des matériaux d'archives, présentant des montages possibles des périmètres énonciatifs de la recherche éducative contemporaine.

Mots-clés: **Cinéma Documentaire. Recherche Educative. Eduardo Coutinho.**

Preâmbulo

O título deste texto é uma montagem inspirada no mesmo gesto do autor e diretor teatral Gerald Thomas ao conceber o espetáculo *F.E.T.O.* (*Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada*¹), resultado de um processo investigativo a partir da obra *Doroteia* (1949), de Nelson Rodrigues, e de outras referências, como as pinturas *Nu Descendo uma Escada* (1912), de Marcel Duchamp, e *Vento e na Terra I* (1991), de Iberê Camargo. Nomear a peça como *F.E.T.O.* teve, para Thomas, também o seu viés político, quando, em 24 de junho de 2022, a Suprema Corte norte-americana revogou o direito ao aborto, que vigorava no país desde 1973 (Thomas, 2022).

Ao contrário de Thomas, utilizei somente duas obras, uma literária e a outra cinematográfica, além de entabular, como ele, um argumento político. Por fim, utilizei ainda um dispositivo.

A primeira obra refere-se ao livro *Elefante*, do poeta e diplomata Francisco Alvim (2000), e a segunda, a *Jogo de Cena*, décimo documentário do cineasta Eduardo Coutinho (2007). Do livro, um poema interessou: “Quer ver? Escuta” (Alvim, 2000, p. 76). Nele, além de não haver a identificação do sujeito, há um paradoxo: para ver, é preciso escutar. Como assim? Parece que o ver seria uma camada espessa possível de ser escavada, mais por um gesto de escuta de seus acúmulos e vacúolos e menos por uma tentativa de congelar suas cenas para depois analisá-las; ver como um gesto de composição que extrapolaria o simples contato de nossas retinas com as luzes do mundo, mas que, para além disso, demandaria estabelecer relações entre as coisas, percebê-las e ouvi-las.

Em *Jogo de Cena* (2007), Coutinho nos posiciona novamente diante de pessoas contando histórias de vida, uma característica marcante de seus documentários, sobretudo desde o *Santo Forte* (1999). A despeito disso, dessa vez, selecionou somente mulheres por falarem “com mais facilidade das suas dores e alegrias [...] e também porque, para ele, mulheres são o que ele não é, o ‘outro’ que busca em seus filmes” (Lins; Mesquita, 2008, posição 60). Além da busca das mulheres, que seriam o *outro* de Coutinho, ele convida atrizes conhecidas pela primeira vez. Das cinco convidadas, três aceitaram participar: Andréa Beltrão, Fernanda Torres e Marília Pêra (Lins; Mesquita, 2008). Daí o fato de o próprio Coutinho considerá-lo como “um documentário – impu-

ro, já que incorpora atrizes – que tematiza aquilo que se diz das personagens de um documentário”² (Lins; Mesquita, 2008, posição 60).

É importante dizer que o processo de produção de *Jogo de Cena* começou com a publicação de um anúncio nos classificados de um jornal carioca a partir da seguinte mensagem: “Se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Ligue a partir de 17 de abril (2005), das 10 às 18h para [...]”³. A assistente de direção e câmera de Eduardo Coutinho, Cristiana Grumbach, que dirigiu a pesquisa, gravou 83 mulheres na ambiência do Teatro Glauber Rocha. Depois disso:

Coutinho contou com a ajuda de Ernesto Piccolo, que trabalha na Fundação Calouste Gulbenkian com pessoas sem experiência de atuação. Piccolo fez uma seleção de trinta atrizes e Coutinho escolheu entre elas as participantes do filme, a partir de vídeos de suas performances. Decidido o papel de cada uma, elas foram dirigidas nos ensaios por Piccolo e depois filmadas no Teatro Glauber Rocha. Coutinho não participou dos ensaios, mantendo sua premissa do primeiro encontro com as atrizes no momento da filmagem. Entretanto, o diretor confessa que com elas eram gravados dois *takes*⁴.

Daí é quando entra em cena, nesse jogo de cena, a montagem, feita em várias etapas: “[...] o primeiro material tinha três horas; segundo Coutinho era um ‘vale de lágrimas’. Somente depois chegou-se ao formato final. Nesse documentário a montagem foi essencial para a construção da proposta do filme” (Mager, 2020, p. 218-219), que espicaça “distinções entre o que é encenado e o que é real” (Lins; Mesquita, 2008, posição 60). Isso nos leva a perder o controle sobre o que é ficcional ou não, fazendo com que, ao mesmo tempo, participemos cada vez mais do jogo proposto pelo cineasta.

Nos emocionamos duas vezes com o mesmo caso, já sem querer saber qual das mulheres é a ‘verdadeira’ dona da história. Até porque não há garantia possível: as duas podem ser ‘falsas’, atrizes fazendo o papel de uma terceira pessoa que não está no filme (Lins; Mesquita, 2008, posição 62).

É como se, para Coutinho, o axioma de Alvim (2000) funcionasse ao contrário: quer escutar? Veja. “Face a face com seu personagem, Coutinho vai construindo uma história a dois – a voz e o ouvido comandando em partes iguais a narrativa –, cujo desfecho não há como conhecer de antemão” (Salles, 2004, posição 6). A partir das histórias que escutamos, o trabalho da imaginação é constante. As narrativas povoam o pensamento, produzindo

uma espécie de estoque figurativo a partir da força de como a palavra é dita ou não, resultando em intervalos silenciosos, que, para Coutinho, interessam tanto quanto aquilo que acabou de ser dito. Ao embaralhar, de maneira original e radical, os limites entre ficção e não ficção, Coutinho não está querendo dizer que prefere a mentira à verdade dos fatos, e sim a expressividade do trabalho da memória, quando se diz o que se diz, a partir do distanciamento temporal de um fato vivido. Além disso, a cada história contada, há uma explosão de singularidades, que escapam de “raciocínios sobre categorias gerais” (Salles, 2004, posição 7); o foco de Coutinho reside “apenas sobre indivíduos” (Salles, 2004, posição 7), de maneira que “no cinema de Coutinho ninguém está previamente condenado a nada” (Salles, 2004, posição 7).

Agora vamos ao argumento político. Na contemporaneidade, educar tem atravessado inúmeras fronteiras disciplinares, esborando os limites precisos que existiam até o início dos anos 1960/1970, momento no qual a cultura, conjugada à educação, passou a ter centralidade na compreensão do tecido social, que começa a ser esgarçado pela força das inúmeras linguagens e artefatos culturais, dando início à *sociedade da aprendizagem*, conforme denominação criada pelo psicólogo e pedagogo colombiano Carlos Ernesto Noguera-Ramírez (2011).

Na sociedade da aprendizagem, ambiência discursiva na qual ainda nos situamos, o *aprender a aprender* importa mais do que o ato de ensinar. Assim, a díade cultura e educação tem funcionado como catalizadora de engrenagens cada vez mais movidas por demandas educacionais, entendendo educação em seu sentido mais lato. Quer dizer, o gesto de educar não será mais controlado por instituições formais e oficiais de ensino, mas estará ostensivamente disperso em uma profusão de redes, desde as redes pública e privada de educação até o ensino superior e as humanidades digitais, com suas redes telemáticas e de conectividade planetária.

Isso terá efeitos inclusive no modo como a pesquisa educacional será levada a cabo a partir da instauração tácita de uma sociedade da aprendizagem. Ou seja, a pesquisa acadêmico-científica realizada atualmente na área da educação não se restringe ao perímetro geográfico das instituições de ensino básico e superior; ela foi ampliada para compreender como os artefatos culturais também governam as nossas condutas e os nossos modos de vida. Se atualmente há demanda crescente para compreender como a inteligência artificial (IA) impactará a seara educacional, talvez isso seja só mais um dos

inúmeros efeitos da força da linguagem, radicalmente clivada pelos gestos e gestualidades de montagem, semelhantes àqueles empregados pelo audiovisual, particularmente pelo cinema.

A montagem pode parecer um gesto complexo, porém atravessa diversas atividades de nossa vida cotidiana, desde cozinheiras, relojoeiros, costureiras, professores e professoras até as cartomantes, que, ao articularem uma leitura de nossas vidas por meio de diferentes cartas, montam gestos. “Montar ou editar consiste em escolher e justapor. Apenas isso. É uma operação simples, comum a toda linguagem. No cinema, não é diferente. Quem se exprime por meio da linguagem cinematográfica seleciona e combina imagens e sons” (Escorel, 2005, p. 1). Da mesma forma, nós, pesquisadores do campo educacional, embora não lidemos somente com imagens e sons, também estamos constantemente imersos em gestos de montagem, a despeito de o cerne de nosso trabalho de montagem não resultar em filmes (de ficção e/ou documentários), mas em textos⁵, tributários de pesquisas realizadas em institutos de pesquisa e nas universidades, ambiência de trabalho da maioria dos professores-pesquisadores e professoras-pesquisadoras, sobretudo no Brasil.

Por fim, o dispositivo. Coutinho dizia que, ao iniciar qualquer processo de pré-produção de documentário, delineava sua própria geografia, ao criar limites e inventar sua *prisão*. “A prisão que eu construo é a seguinte: vou filmar num lugar só, vou conversar com pessoas, não vou fazer cobertura visual... Você constrói os limites em que você quer trabalhar” (Coutinho, 2000). Na esteira de Coutinho, também criei o que preferi chamar de *perímetro enunciativo*, isto é, uma superfície territorial narrativa posta em funcionamento a partir da desmontagem do título desse ensaio.

Objetivo explorar como determinado modo de fazer cinema documental, ao ser friccionado⁶ com determinado tipo de pesquisa educacional, pode apontar gestos procedimentais por meio da composição de um território, que abarque critérios, apostas, pesquisa temática, pesquisa empírica e pesquisa teórica, levado a cabo pela mão do cineasta ou do pesquisador em educação. A mão de quem forja a grafia não está despida; pelo contrário, veste-se de um arcabouço previamente delineado, cuidadosamente tecido, esgotando todas as possibilidades de narrativas fáceis encontradas antes de ir ao *set*, seja de filmagem ou de escrita.

O processo prévio desse tipo de movimento que descrevo aqui é, necessariamente, intenso. Consiste num mergulho cuidadoso no mar de possibilidades e de materiais que podem ser encontrados e vasculhados de antemão. Basta perceber como as conversas travadas por Coutinho semelhantes a diálogos improvisados, mas que, longe disso, sustentam-se numa superfície extensiva e intensiva de referências e estudos, cuidadosamente irrigada num período anterior de seu cronograma de trabalho. Assim, ao rumar para o *set*, o pesquisador-cineasta está pronto para grafar, seja por meio do audiovisual, seja por meio de texto e/ou outras linguagens. De todo modo, o resultado desse perímetro enunciativo é composto da tecitura de relações entre os materiais, culminando em grafias, que se podem perpetuar enquanto durar o tempo de sobrevivência de seus suportes.

A partir desse preâmbulo, o objetivo aqui é pensar como os gestos de Alvim e Coutinho articular-se-iam ao gesto do pesquisador e da pesquisadora no âmbito das Humanidades, especialmente no campo da pesquisa acadêmica em educação. Não seriam *Elefante*, *Jogo de Cena* e os textos acadêmico-científicos (artigos de periódicos, monografias, dissertações e teses) os resultados de longos processos de montagem? Ademais, da experiência de escolher quais lentes seriam melhores para capturar e compor determinadas cenas, determinadas pesquisas? Da experiência de definir enquadramentos e, principalmente, do trabalho de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material bruto ou de horas e horas de estudo e pesquisa empírica⁷? Da obrigação ética, seja em relação aos filmes documentais, seja em relação a determinadas pesquisas, lembrando que a pessoa filmada ou a pessoa entrevistada tem uma vida independente do filme ou da pesquisa?

Para tentar esboçar ou, melhor dizendo, contornar uma possível resposta para a pergunta, criei um perímetro enunciativo paradoxal: *Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja*. Dividi, portanto, este ensaio em quatro partes, buscando traçar, em cada uma delas, a singularidade geográfica de cada gesto em sua extensividade.

Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja. (Parte 1)

Do que se trataria, então, ver e escutar o gesto dos materiais e das fontes de nossas pesquisas e estudos em contexto acadêmico?

A ideia de gesto não diz respeito somente às gestualidades dos corpos humanos e inumanos, mas também àquilo que sobrou dessas mesmas gestualidades na cultura material de uma dada sociedade (Agamben, 2018), ainda que por meio da presença de ausências, como as tentativas de “fazer desaparecer os arquivos, a memória do desaparecimento” da Shoah (Didi-Huberman, 2020, p. 38), por exemplo. O gesto pode ser entendido, portanto, como um tríplice. De um lado, haveria o modo como as pessoas registram, grafam ou inscrevem o seu dia a dia em determinado espaço-tempo em decorrência do tipo de dispositivo, suporte e política de arquivamento. De outro lado, haveria o tipo de regime político que terá seus efeitos nas gestualidades impressas na cultura material de dada época, *pari passu* acoplados às corporalidades humanas. Por fim, haveria o movimento ininterrupto dos continentes, das rochas, dos animais e das plantas, que também marcam com suas gestualidades as geografias dos lugares⁸ (Massey, 2008).

Mas, afinal, o que é o gesto? Nada mais nada menos que “tornar visível um meio enquanto tal, em sua emancipação de toda finalidade” (Agamben, 2018, p. 2). Ou seja, o gesto operaria como uma caixa de ressonâncias de como criamos e lidamos com a linguagem em suas dobras textuais e visuais. Tal noção de gesto, se deslocada para o campo da pesquisa educacional, também importa para o cinema documental de Coutinho. “Quando se começa uma pesquisa ou um estudo, seja em âmbito acadêmico ou não, sempre entramos pelo meio, mediante pousos e sobrevoos. Os primeiros não devem ser entendidos como uma parada *do* movimento, mas como uma parada *no* movimento. Voos e pousos conferem um ritmo ao pensamento” (Kastrup, 2015, p. 34-35, grifo nosso). Oscilar entre voos, sobrevoos, pousos e repousos, esse é o movimento do cineasta e do pesquisador do campo educacional.

Tanto Coutinho quanto o pesquisador elaboram, à sua maneira, movimentos de pensamento ininterruptos, inclusive “[...] diz-se muito que o cinema de Eduardo Coutinho é um cinema falado. De fato, é mesmo, mas isso é consequência. Antes de tudo, o que ele faz é um cinema pensado. Trata-se de pensar, não só sobre *como* filmar, mas principalmente a respeito de *por que* filmar” (Salles, 2004, posição 5). Daí é possível afirmar que as entrevistas realizadas por Coutinho são portadoras de arquivo. Essa é uma das pistas evidenciadas pelo gesto de fazer cinema do cineasta que pode ser deslocada para um dos modos de fazer pesquisa no campo educacional.

Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja. (Parte 2)

No texto intitulado “Uma ideia de arquivo: contributos para a pesquisa educacional”, Júlio Groppa Aquino e Gisela Maria do Val (2018), que sabem que nossas falas, entrevistas etc. são portadoras de arquivo, afirmam haver um problema de natureza epistemológica e metodológica no que tange às tipologias de pesquisa feitas no campo educacional brasileiro, sobretudo aquelas classificadas como foucaultianas, advertindo da necessidade de trazer à baila diálogos, particularmente no que se refere ao gesto procedimental. “Mediante tal quadro conjuntural, desponta a potencialidade da ideia de arquivo e, mais especificamente, a de arquivamento/arquivização como procedimento investigativo para a pesquisa educacional – para além daquela de matriz foucaultiana” (Aquino; Val, 2018, p. 44-45). Ambos os autores explorarão tal potencialidade à luz do audiovisual, mais especificamente do gênero cinema documental, lançando mão do documentarista brasileiro, João Moreira Salles, cuja obra, para ele, é de extrema valia ao:

[...] *documentarizar*⁹, precisamente, que está em xeque – algo de todo coincidente, a nosso ver, com a problemática do manejo arquivístico na pesquisa acadêmica, uma vez que haverá invariavelmente uma metabolização narrativa dos acontecimentos pela intervenção analítica ou, como se costuma dizer, pela *leitura* do pesquisador. É a mão deste que operará uma ponte entre as duas instâncias antes desniveladas. E esta será sua obra (Aquino; Val, 2018, p. 45).

Assim como Aquino e Val (2018), Coutinho também tem particular interesse por essas duas instâncias, quais sejam, o *manejo arquivístico* e a mão do cineasta na montagem de seus documentários, tanto que “seus filmes são frutos de muitas leituras e conversas, de intensa pesquisa e negociação; e também de inúmeros riscos, hesitações e receios” (Lins, 2004, posição 10). O cineasta tem especial interesse pela superfície do discurso, assim como Moreira Salles, embora, a partir de *Santiago* e *No Intenso Agora*, este último tenha abandonado as entrevistas, como fazia Coutinho, em prol de imagens de arquivo, incluindo aquelas de sua família. Apesar dessas diferenças, ambos partilham do mesmo gesto procedimental no que tange à superfície discursiva.

Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja. (Parte 3)

No movimento paradoxal *Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja*, o arquivo não diz *Eu!*¹⁰ O que quero dizer com isso? Refiro-me ao movimento

comum empreendido tanto pelo gesto do cineasta quanto pelo gesto do pesquisador. Embora grande parte do cinema documental de Coutinho seja baseada em entrevistas, estratégia de produção de dados comum no campo da pesquisa educacional, mas não só nelas, Coutinho as emprega novamente em *Jogo de Cena* não com a finalidade de atingir a verdade da pessoa entrevistada, mas com o propósito de deslocar a ideia de um suposto sujeito que falaria em nome de todos.

A história que narramos em torno de nossas trajetórias não é, necessariamente, uma expressão da nossa vivência nem de nossa subjetividade, mas, sim, a reprodução de uma narração e de um relato autônomo enquanto narrativa. Quando narramos algo, nós nos jogamos em um percurso que nos suspende do tempo cronológico, a ponto de não sabermos mais onde estamos. No momento da narração, somos puro fluxo. Essa é a beleza e a tragicidade de *Jogo de Cena*. Ficamos a nos perguntar se aquela história foi ou não vivida por aquela pessoa que fala. Por vezes, somos surpreendidos ao perceber, ao final da narrativa, que se trata de uma atriz, especialmente quando ela não é famosa.

Na mesma esteira desses embaralhamentos, vemos atrizes famosas perderem a compostura diante de Coutinho, mesmo com ampla preparação e experiência. Vemos, por exemplo, Marília Pera se perder em *Jogo de Cena*. Nesse momento, não é nem Marília nem o eu que viveu aquela história, mas um outro gesto à frente desse movimento, uma suspensão coligada àquela narrativa.

Esse é o aspecto mais interessante de *Jogo de Cena* ao ser friccionado com a pesquisa educacional. É claro, quem monta os materiais de pesquisa é o pesquisador. Entretanto, se ele não suspender o caráter opinativo ao se endereçar ao conjunto de materiais com o qual está trabalhando, poderá silenciar o gesto tão importante de escuta do murmúrio ruidoso desses mesmos materiais. Se isso acontecer, o eu-pesquisador se sobreporá ao fluxo intempestivo demandado por aquele movimento de pesquisa/pensamento.

Entre o gesto documentarista de Coutinho e a pesquisa educacional, não há um Real dado (com R maiúsculo), esculpido e legendado de antemão. O que há são realidades passíveis de reconstituição desde a montagem de materiais, e não somente determinadas formas de ver e de fazer ver (visibilidades) ou determinadas formas de falar e de fazer falar (dizibilidades).

Daí vem a importância da desmontagem e remontagem, pois expressam as discontinuidades que saturam nosso dia a dia de anacronismos e de sobrevivências, por exemplo, de uma educação redentora, apaziguadora e festiva, que tem cada vez mais estilhaçado o arquivo do mundo em nome de uma suposta emancipação do sujeito, cujas condutas têm sido cada vez mais governadas pelos estultos do contemporâneo, quais sejam, os pastores, os youtubers, os influencers etc.

Quer ver? Escuta. Quer escutar? Veja. (Parte 4)

Quando se fala da conexão fronteira entre cinema e educação, logo vem à mente um conjunto de possibilidades, evidenciado a partir da construção, por mim, de oito *strings* de busca (Costa; Zoltowski, 2014) e dos conectivos booleanos (Volpato et al., 2013) na SciELO¹¹ (Scientific Electronic Library Online, Biblioteca Eletrônica Científica Online) e seus respectivos resultados entre parênteses. Alguns artigos repetem-se em uma mesma *string* quando não em outras. Consideramos somente artigos publicados em periódicos brasileiros nas três últimas décadas.

1 (cinema or audiovisual) and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	99 resultados
2 audiovisual and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	71 resultados
3 cinema and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	32 resultados
4 (cinema documental or cinema documentário or documentário cinematográfico or documentário) and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	32 resultados
5 audiovisual and cinema and educação	24 resultados
6 (cinema or audiovisual) and (educação or ensino or escolar or escola or recurso didático)	17 resultados
7 (cinema or audiovisual) and (educação or ensino or escolar or escola or recurso didático) and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	2 resultados
8 (cinema or audiovisual or cinema documentário or cinema documental or documentário) and (educação or ensino or escolar or escola or recurso didático) and (pesquisa educacional or pesquisa em educação)	0 resultado

Tabela 1 – Pesquisa Cinema e Educação na SciELO. Fonte: Elaboração da autora (2023).

Três curiosidades chamam atenção na Tabela 1. A primeira delas diz respeito às *strings* 1 e 2, que, além de resultarem no maior número de artigos, são as mais amplas. Percebemos haver certa indistinção na abordagem dos termos cinema e audiovisual, que, embora tenham relações, são diferentes. A segunda curiosidade refere-se ao modo como o cinema tem sido apropriado pela educação, evidenciado pelas *strings* 3, 4, 5, 6 e 7, gerando um conjunto bastante espraído e diverso de abordagens, seja pela ambigui-

dade que o termo educação “carrega, ora se restringindo às abordagens escolares, ora considerado em sentido amplo, associada aos meios pelos quais as sociedades fazem circular seus saberes, costumes, valores, enfim, suas culturas” (Almeida, 2017, p. 2). Na última *string*, por ser bastante restritiva, o algoritmo da SciELO não trouxe como resultado textos publicados na interface do cinema documentário com a pesquisa educacional.

O que se pode concluir desse exercício é como o cinema, sobretudo o ficcional, tem sido colonizado por pesquisas em âmbito educacional, ora a título de utilizá-lo como recurso/ferramenta didática para ensinar determinados conteúdos vinculados às disciplinas escolares¹², ora como estratégia de obtenção de dados da pesquisa empírica acadêmica em alguma instituição de ensino básico ou superior, ora como pedagogia cultural. Talvez esta última seja fruto dos estudos na interface entre os estudos culturais e a educação, inaugurados no fim da década de 1990, quando a cultura e os artefatos/materialidades de dado tempo-espço terão centralidade nas pesquisas levadas a cabo, sobretudo pelo *Grupo do Sul* (Gomes; Siqueira, 2023).

Considerações finais

A força do cinema de Coutinho, assim como da pesquisa em educação, está na montagem. Por meio dela, é possível pôr lado a lado histórias menores (de pessoas comuns) e a História com H maiúsculo, não para buscar a verdade ou a mentira dos acontecimentos, mas a expressividade dos gestos. Estes, quando são interceptados por algum acontecimento em *Jogo de Cena*, deslocam o embaralhar do ato interpretativo para o ato educativo. Ou seja, aquilo que seria da ordem da representação, no caso, as histórias narradas e interpretadas, ganha diversos sentidos na expressividade do gesto de cada atriz. Esses sentidos colocam em suspensão qualquer tentativa de se *colocar no lugar do outro*.

Assim como no cinema documental, na pesquisa em educação temos um perímetro enunciativo a ser palmilhado por cada pesquisador ou pesquisadora. Ao nos lançarmos na consecução de um estudo, também nos encontramos com as imprevisibilidades apresentadas pelo próprio mover-se na pesquisa e da pesquisa, isto é, daquilo que está fora desse perímetro.

Como podemos montar e remontar nossa mesa de trabalho ao compor com os diferentes fluxos e velocidades do arquivo? Se no cinema documental de Coutinho o imponderável (não saber) é o que lhe tira o chão e, para-

doxalmente, também lhe apresenta uma geografia, na pesquisa em educação, o que se deve fazer com ele? Para Coutinho, a graça do cinema documental está na intempestividade do encontro entre heterogêneos. E na pesquisa educacional, como montamos, a partir de nossos materiais, um jogo de cena com as heterogeneidades de nossos arquivos?

O intuito dessas perguntas é estimular a abertura de outros flancos de pesquisa a partir do encontro entre os modos de fazer do cinema documental e o da pesquisa educacional. Talvez a distância que separa e, ao mesmo tempo, aproxima o documentário *Jogo de Cena* da pesquisa em educação possa ser medida pela luz e pela sombra, que se espalham na superfície daquilo que a gente diz, desdiz e não diz.

O gesto de Coutinho, ao ser deslocado ao longo deste ensaio para pensar um modo de fazer pesquisa em educação, na ambiência acadêmico-científica, foi feito, ainda que de modo ensaístico, objetivando esboçar uma dobra (semelhante à dobra de um vestido) com a “[...] claridade lusco-fusco de uma foto em preto e branco, independentemente da hora em que foi tirada” (Os anos de Annie Ernaux). Uma fotografia em preto e branco apresenta, geralmente, o jogo entre ausências e presenças de luz e sombra. Os traços mínimos daquilo que foi capturado e transformado em imagem diz muito sobre as possibilidades de grafar e inscrever nos suportes de uma época, dos gestos de dada cultura, quanto sobre os modos como se educa e, portanto, dos modos como se registra e como se pesquisa. Por isso, a “claridade lusco-fusco de uma foto em preto e branco” pode ser uma boa metáfora do encontro, quase sempre intempestivo, entre a pesquisa educacional e um gênero cinematográfico como o documentário.

Notas

- ¹ Esta peça esteve em cartaz no SESC Consolação (São Paulo/SP/Brasil) nos dias 27 e 28 de agosto de 2022.
- ² Disponível em: <https://www.matizar.com.br/producoes/jogo-de-cena/>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- ³ Informação disponível já no primeiro plano do filme ao mostrar em *close* o anúncio, evidenciando “para o espectador, o dispositivo utilizado para a seleção das personagens” (Ramos, 2012, p. 46).

- 4 Chamado também de *tomada* (em inglês, *take*), isto é, “tudo aquilo que é registrado pela câmera desde o momento em que ela é ligada (REC) até o momento em que ela é desligada (PAUSE ou STOP)”. Disponível em: <https://www.primeirofilme.com.br/site/olivro/nocoos-basicas-da-estrutura-de-um-filme/#:-:text=Chamamos%20de%20TOMADA%20>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- 5 Vale considerar que, atualmente, sobretudo com o advento do audiovisual, temos encontrado outros meios para divulgar as pesquisas e os estudos que realizamos nas universidades.
- 6 Utilizo esse termo na acepção dada por Vera Casa Nova (2008, p. 111), qual seja, friccionar diz respeito ao “atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação dos textos”; e por Anna Tsing (2012, p. 2-3) ao considerar a fricção como “o engajamento e o encontro através dos quais trajetórias globais tomam forma. Indo além de estereótipos do ‘global’ como tudo aquilo que é novo, potente e moderno, a fricção chama nossa atenção para a heterogeneidade imprevisível de mundos emergentes”.
- 7 Aqui fiz um trocadilho, partindo de uma citação do cineasta documentarista João Moreira Salles (2005, p. 59), em destaque, que diz: “[...] deixarei de lado as definições mais canônicas de documentário, que talvez sejam também as mais ingênuas, com sua ênfase na objetividade, no acesso não contaminado à realidade, no filme como um espelho voltado para o mundo. É importante ressaltar que essas concepções poucas vezes foram defendidas pelos próprios diretores de documentário. São antes o resultado do senso comum, de certos meios jornalísticos e também da crítica desinformada, *distante do longo processo de montagem, da experiência de escolher lentes, de definir enquadramentos e principalmente do trabalho de descartar, selecionar e inverter horas e horas de material*” (grifo nosso).
- 8 Como exemplo vale citar o Parque da Rocha Moutonné, localizado no município paulista de Salto, e que foi tombado em 1990 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT). A rocha que nomeia o parque trata-se de um granito, cuja superfície possui marcas de arranhaduras produzidas por geleiras da era Paleozóica (há 270 milhões de anos), evidenciando, junto de outros vestígios geológicos, que a região passou por alternâncias climáticas significativas. Informação disponível em: <https://salto.sp.gov.br/turismo/atrativos-turisticos/parque-da-rocha-moutonnee/>. Acesso em: 5 jul. 2023.
- 9 Aquino e Val (2018, p. 45) criaram esse neologismo, objetivando “diferenciar a ação convencional de documentar daquela operada pelos documentários fílmicos”,

de maneira que “*documentarizar* consiste em uma recomposição tradutória, e jamais uma transposição automática, de um conjunto de acontecimentos verídicos, isto é, que ocorreram historicamente, mas que são reapropriados inteiramente pela ação do documentarista – como o são, aliás, pelo historiador, por diferentes meios”.

- ¹⁰ Em alusão a uma ideia de Gilles Deleuze (2016, p. 194), que diz: “A emoção não diz ‘eu [...] se está fora de si. A emoção não é da ordem do eu, mas do acontecimento. É muito difícil apreender um acontecimento, mas não acredito que essa apreensão implique a primeira pessoa. Antes seria preciso recorrer à terceira pessoa, como Maurice Blanchot, que diz haver mais intensidade na proposição ‘ele sofre’ que em ‘eu sofro’”.
- ¹¹ Fundada em 1997, trata-se de uma biblioteca virtual de revistas científicas eletrônicas com acesso aberto. “O endereço www.scielo.org é geral e possibilita acesso a cerca de 1000 revistas dos países da América Latina e Portugal e Espanha. No endereço www.scielo.br, acessam-se apenas revistas brasileiras (cerca de 250)” (Volpato et al., 2013, p. 182).
- ¹² Haja vista a aprovação da Lei 13.006/2014, acrescentada como § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que assevera que “A exibição de filmes de produção nacional constituirá componente curricular complementar integrado à proposta pedagógica da escola, sendo a sua exibição obrigatória por, no mínimo, 2 (duas) horas mensais” (Brasil, 2014). Para saber mais, leia o livro *Cinema e Educação: a lei 13006 – reflexões, perspectivas e propostas*, organizado por Adriana Fresquet (2015), em torno dos desdobramentos dessa política pública voltada para a educação básica brasileira.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Por uma Ontologia e uma Política do Gesto. **Caderno de Leituras**, Belo Horizonte, Chão da Feira, n. 76, 2018. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno76/>. Acesso em: 5 jul. 2023.

AQUINO, Júlio Groppa; VAL, Gisela Maria do. Uma Ideia de Arquivo: contributos para a pesquisa educacional. **Pedagogía y Saberes**, Bogotá, n. 49, p. 41-53, dez. 2018. Disponível em: http://www.scielo.org/co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-24942018000200041&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 5 jul. 2023.

BRASIL. Lei nº 13.006, de 26 de junho de 2014. Acrescenta § 8º ao art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para obrigar a exibição de filmes de produção nacional nas escolas de educação básica. **Diário Oficial da União**, Brasília, 2014. Disponível



em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13006.htm. Acesso em: 5 jul. 2023.

CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Angelo Brandelli; ZOLTOWSKI, Ana Paula Couto. Como Escrever um Artigo de Revisão Sistemática. In: KOLLER, Silvia H.; COUTO, Maria Clara P. de Paula; HOHENDORFF, Jean Von (Org.). **Manual de Produção Científica**. Porto Alegre: Penso, 2014. P. 53-67.

COUTINHO, Eduardo. Entrevista a José Carlos Avellar. **Cinemais**: Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, n. 22, mar./abr. 2000.

DELEUZE, Gilles. **Dois Regimes de Loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. Tradução: Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.

ESCOREL, Eduardo. **(Des)importância da Montagem**. São Paulo: Heco Produções, 2005. Disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/montagem/ensaios/04_02.php. Acesso em: 5 jul. 2023.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues; SIQUEIRA, Rogério Monteiro de. Um Cânon para os Estudos Culturais no Brasil: autores, interpretações e apropriações na área de educação. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, v. 20, n. 1, p. 209-229, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v20i1.1336>. Acesso em: 5 jul. 2023.

KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. P. 32-51.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. E-book Kindle.

MAGER, Juliana Muylaert. **Jogo de Cena**: história, memória e testemunho no documentário de Eduardo Coutinho. São Paulo: Alameda, 2020.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução: Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NOGUERA-RAMÍREZ, Carlos Ernesto. **Pedagogia e Governamentalidade ou da Modernidade como uma Sociedade Educativa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.



RAMOS, Fernão Pessoa. *A Mise-en-scène* do Documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. **Rebeca**, Socine, ano 1, n. 1, p. 16-53, 2012. Disponível em: <https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/8/2>. Acesso em: 5 jul. 2023.

SALLES, João Moreira. Prefácio. In: LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

THOMAS, Gerald. **F.E.T.O. (Estudos de Doroteia Nua Descendo a Escada)**. São Paulo: SESC, 2022.

TSING, Anna. Frictions. In: RITZER, George (Org.). **The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization**. Tradução: Letícia Cesarino. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd., 2012. Disponível em: <https://blogdolabemus.com/wp-content/uploads/2018/11/verbete-fricc3a7c3a3o-tsing.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2023.

VOLPATO, Gilson Luiz et al. **Dicionário Crítico para Redação Científica**. Botucatu: Best Writing, 2013.

Valéria Cazetta é professora da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo, orientando no Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais da EACH-USP. Realizou estágio pós-doutoral em Didática da Geografia e Cartografia na Universidad Politécnica de Madrid, com bolsa de pesquisa Capes, e pós-doutorado em educação na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - bolsista PNPd/Capes (Programa Nacional de Pós-Doutorado). Trabalha na fronteira entre imagens (mapas, fotografias, tatuagens, imagens orbitais, desenhos e produção de narrativas audiovisuais) e educação, com a finalidade de compreender os processos de subjetivação contemporâneos.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5921-6074>

E-mail: vcazetta@usp.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 15 de julho de 2023

Aceito em 03 de agosto de 2023

Editora responsável: Fabiana de Amorim Marcello

