

Cinema e cotidianos e pesquisa em educação

Giovana Scareli
Priscila Correia Fernandes

Resumo: A proposta desse artigo é fazer algumas aproximações com a pesquisa em Educação. O que os filmes e seus diretores nos ajudam a ver/compreender/refletir sobre Pesquisa em Educação? Assim, elaboramos algumas possibilidades de pensar a Pesquisa em Educação com o trabalho de três cineastas, um brasileiro e dois estrangeiros e alguns de seus filmes. Com *Santo Forte* de Eduardo Coutinho pensamos a escuta, o encontro com o outro na pesquisa; com Abbas Kiarostami seguimos Ahmad (*Onde fica a casa do meu amigo?*) para pensar a cartografia e com Andrei Tarkovski (*Stalker*), discutimos o esculpir o texto de pesquisa, o uso da técnica e a sensibilidade.

Palavras-chave: Pesquisa em educação. Educação visual. Cinema.

Cinema and everyday and research education

Abstract: The purpose of this article is from a few films that present certain daily events, make some approximations to Educational Research. What do movies and its directors, help us to see/understand/reflect on Research in Education? Thus, we develop some possibilities to think the Research in Education with three filmmakers' work, one Brazilian and two foreigners and some of their films. With *Santo Forte*, from Eduardo Coutinho, we think about listening, meeting the others in our daily researches; with Abbas Kiarostami we follow Ahmad (*Khane-ye doust kodjast?*) to think about mapping, and cartographies and we forced our thinking about the text-sculpting and the use of research tactics and sensibility with Andrei Tarkovsky (*Stalker*).

Keywords: Educational research. Visual education. Cinema.

Há algum tempo temos visto publicações de autores que se utilizaram de outras áreas do conhecimento, como a literatura, as artes e o cinema, para dialogar com a área da Educação. Muitos trabalhos têm se produzido com essas relações, o que é bastante salutar e saudável, ao nosso ver, para a Educação.

A proposta deste artigo é fazer algumas aproximações da Pesquisa em Educação com alguns filmes que nos apresentam um certo cotidiano. O que os filmes (e seus cineastas) nos ajudam a ver/compreender/refletir sobre Pesquisa em Educação? Nosso objetivo é deflagrar algumas possibilidades de pensar a Pesquisa em Educação com o trabalho de três cineastas, um brasileiro, dois estrangeiros e alguns de seus filmes. São eles: Eduardo Coutinho (*Santo Forte*); Abbas Kiarostami (*Onde fica a casa do meu amigo?*) e Andrei Tarkovski (*Stalker*).

O filme como possibilidade para pensar a pesquisa esteve sempre presente nos encontros do Grupo de Pesquisa em Educação, Filosofia e Imagem (Gefi)¹, nas discussões que envolvem a pesquisa “O espaço sempre inacabado do tornar-se professor: uma cartografia com o cinema e com a literatura”² e nos debates da disciplina Tópicos Especiais em Educação, Imagem e Filosofia, do curso de Mestrado em Educação, do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSJ, da qual fazemos parte e que serão abordadas aqui.

Um dos autores que nos ajudam a olhar para o cinema como algo que nos ensina sobre o mundo é Jean-Louis Comolli.

O que me ensina o cinema é que ele é, sem dúvida, o único que pode me apreender, é o que existe da relação do homem consigo mesmo através do olhar que oscila entre consciência e inconsciência, do sujeito olhando/visto pelo olhar do outro. [...] Assim, o cinema me ajuda a compreender, me cedendo um lugar bom e/ou ruim, o modo como se realizam as mise-em-scène em que se exercem os poderes e o lugar que tenho ou não, ou que desejo ter. A questão do lugar do espectador se torna, neste sentido, aquela do lugar político do espectador (COMOLLI, 1997, p. 181-182).

O cinema, os filmes, os diretores de cinema e seus métodos de fazer cinema nos ajudam a compreender, não somente os seus filmes, mas também o mundo à nossa volta. O cinema, assim, cria modos de ver/pensar/criar o mundo, cotidianos. Esse lugar político do espectador, é também um lugar sensível, um lugar privilegiado, que nos toca, porém a uma distância segura e que, também por isso, pode nos fazer refletir com sensibilidade sobre as questões humanas que ali

¹ Grupo lotado na UFSJ, certificado pelo CNPq, coordenado pelas autoras do texto.

² Pesquisa realizada com apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

aparecem e também sobre a forma como foi produzido. Portanto, aprendemos com cinema a olhar nossos cotidianos de pesquisa e produzir outros mundos possíveis.

Eduardo Coutinho: a entrevista em *Santo Forte*

Figura 1 - Personagem Carla



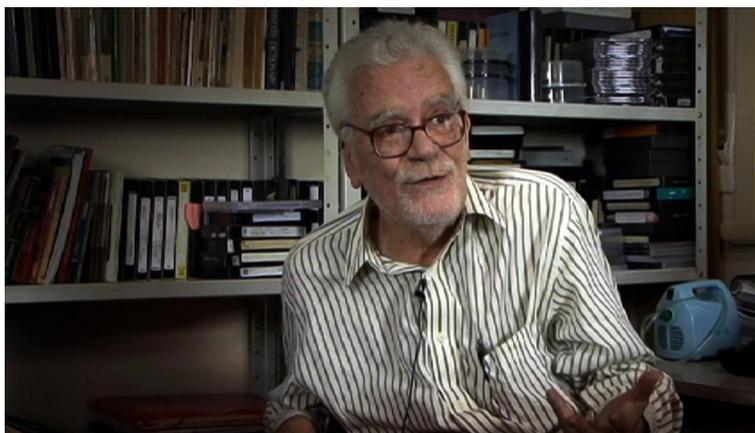
Fonte: Fotograma do filme *Santo Forte*.

Figura 2 - Coutinho durante entrevista



Fonte: Fotograma do filme *Jogo de Cena*.

Figura 3 - Fotografia de Eduardo Coutinho



Fonte: Revista Interlúdio. Disponível em: <<http://www.revistainterludio.com.br/?p=4832>>. Acesso em: 17 maio 2016.

Eduardo Coutinho tinha uma maneira bastante peculiar de fazer cinema, o que lhe rendeu, além da notoriedade, um respeito profundo por parte de todos aqueles interessados em cinema, cineastas, cinéfilos e críticos, entre outros. Seu método de fazer filmes, principalmente os classificados como documentários, apresentavam um diretor sempre presente (inclusive aparecendo nas filmagens), que organizava o filme, estudava o personagem (quando havia pesquisa prévia) e o tratava com toda dignidade possível no ato da filmagem.

No caso do filme *Santo Forte* (1999), estudado por Scareli durante a pesquisa de doutorado, defendida em 2009, o foco foi o momento da entrevista.

Para que possamos nos aproximar destas pessoas, é preciso investir no momento da entrevista que é a situação de encontro entre o diretor e a personagem. Mas, será que Coutinho mantém a mesma postura ao tentar estabelecer um vínculo com cada uma dessas pessoas?

Há preocupações que são comuns. Por exemplo, é criada uma série de condições desde a pesquisa de personagens, muito importante, segundo Coutinho, para a escolha daqueles que serão filmados com mais chances de “entrar” no filme. Também há um cuidado para “deixar a pessoa à vontade” e, para que isto aconteça, permite que a personagem “escolha” onde quer ficar para ser filmada, recomenda que não se preocupe se o telefone tocar ou qualquer outro imprevisto acontecer (SCARELI, 2009, p. 120).

Esse instrumento de pesquisa, entrevista, tão utilizado nas ciências humanas e sociais e muito empregado nas Pesquisas em Educação, poderia aprender muito mais com o trabalho dos cineastas, do que, talvez, nos manuais de pesquisa. Isso porque está muito mais atrelado à sensibilidade que à estratégia, ou técnica.

A situação da entrevista é a situação do encontro. Encontro entre duas pessoas, com suas singularidades, suas histórias, experiências e subjetividades. No entanto, uma delas é a que faz contato, é aquela que tem um interesse maior sobre a outra pessoa e aquilo que, provavelmente, ela tem a dizer sobre um assunto específico. Há, portanto, uma relação de interesse que, entretanto, é desigual. Como fazer desse encontro, um acontecimento? Como deixar as pessoas mais à vontade com a presença de várias pessoas e equipamentos, para que elas possam dizer coisas que eu tenho interesse de ouvir, ou melhor, que construamos juntos um plano comum? Estamos falando das condições de filmagem, do comportamento do diretor/pesquisador, das maneiras de aproximação, das delicadezas e sensibilidades que devem haver nesse momento e que vão além das técnicas de entrevista, dos roteiros pré-estruturados ou estruturados das perguntas a serem feitas.

Trata-se, portanto, de aprender uma sensibilidade e de adquirir uma escuta, que acreditamos que alguns cineastas podem nos ensinar. Um dos exemplos disso é um dos trechos de *Santo Forte*, durante a entrevista de Coutinho com a personagem Carla. Essa personagem narra, inicialmente, sua participação na Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e dos pesadelos, perturbações que tinha com 10 anos de idade. Após um período de afastamento da IURD, ela começa a frequentar a Umbanda, que, segundo a própria personagem, não foi muito bom, porque o pai de santo era um “charlatão”. Segue um trecho da fala de Carla, citada por Scareli (2009, p. 75):

Coutinho - Você conta casos incríveis de surras de santo, como é que é isso?

Carla - A surra, ah, como é que eu vou dizer... a surra começa assim: você tá devendo, tá errada, desde o momento que você tá devendo alguma coisa ao Orixá você já tá errada. Você chega, eu chegava no terreiro, eu chegava se achando e rindo (Coutinho interfere tentando ajudar a encontrar uma palavra e diz ‘gozando’), gozando da cara dos outros e aí já começava a apanhar, ali mesmo já começava a apanhar.

Coutinho - Você virava cavalo e o santo começava...

Carla - O santo montava em cima de mim

Coutinho - E fazia você se jogar no chão.

Carla - Me jogava de um lado para o outro, minha cabeça de um lugar para o outro.

Coutinho - Qual a sensação quando você tá apanhando assim?

Carla - Só dor.

Coutinho - Que tipo de dor?

Carla - Porque é como se ele tomasse só uma parte do seu corpo, ele não toma o seu corpo inteiro. Ele toma uma parte do seu corpo.

Coutinho - Mas é uma dor interna ou é tipo paulada?

Nossa questão nesse artigo é, como, a partir de um trecho do filme, transcrito aqui, podemos refletir sobre pesquisa em Educação? O que podemos aprender com esse cineasta e com esse filme, a partir desse trecho, aqui recortado?

O que Scareli (2009, p. 75) analisou na época foi

Neste caso, primeiro ele faz uma afirmação (Você conta casos incríveis de surras de santo), provavelmente por informações colhidas durante as pesquisas e que serão recursos importantes para fomentar a fala do personagem. Depois faz a pergunta (como é que é isso?), curta e direta, para que ela fale sobre este assunto. No decorrer da história, Carla está descrevendo seu comportamento ao chegar ao terreiro (eu chegava se achando e rindo) e Coutinho diz a palavra (gozando), assim, ele parece ajudar a personagem a encontrar uma palavra para o que ela descrevia, percebe-se a atenção que ele tem para com o personagem; faz mais perguntas, explorando a história, pergunta sobre sua sensação (Que tipo de dor?), enfim, conduz a personagem a contar esta história. Podemos perceber o investimento do diretor no rosto e nos gestos de Carla.

Esse trecho é apenas um exemplo, dos muitos que foram analisados. Percebe-se a escuta atenta, o investimento na tentativa de ajudar a personagem contar sua história, o refinamento na pergunta, para obter mais informações, como “que tipo de dor?”. Esse trabalho do diretor, na aproximação com o personagem, nos parece um investimento que deve ser feito pelos demais pesquisadores, nas diversas áreas de conhecimento, que resolvem utilizar a entrevista, como um dos instrumentos de produção de dados.

Esse filme, especificamente, teve uma pesquisa prévia dos personagens. No entanto, Coutinho tomou conhecimento dessa comunidade a partir dos resultados de duas pesquisas acadêmicas, de duas antropólogas, a Patrícia Guimarães e a Patrícia Birman feitas na Vila Parque da Cidade, local onde foram feitas as gravações de *Santo Forte*, com pessoas que deixaram de frequentar cultos de possessão, como a Umbanda e passaram a frequentar a IURD. Após ter contato com essas pesquisadoras e os resultados de suas pesquisas, Coutinho envia um grupo para fazer contato com algumas das pessoas que foram entrevistadas pelas antropólogas para participarem do filme. No entanto, ele também descobre outros personagens que não estavam na pesquisa a que teve acesso.

Vemos aqui mais um desdobramento do que é próprio da pesquisa: cada pesquisa produz dados que podem ser utilizados em outras pesquisas, por outros pesquisadores, de outras áreas... enfim, um universo de possibilidades a partir do momento que algo é tomado para estudo. Dados são produzidos, analisados à luz de alguns referenciais teórico-metodológicos, são feitas as considerações e esse trabalho é lido por outros pesquisadores que poderão aproveitar a ideia, os

dados, as considerações, os métodos, enfim, servirão como ponta pé inicial ou como referência para uma outra pesquisa. Essa circularidade é própria da pesquisa, mas, muitas vezes, os pesquisadores ficam fechados às pesquisas da sua área. O que Coutinho nos mostra é que uma pesquisa antropológica pode servir de dados iniciais para uma pesquisa de um filme, e a produção feita por Coutinho serviu de objeto de estudo para a pesquisa em Educação de Scareli.

Abbas Kiarostami: o que um cotidiano nos ensina?

Figura 4 - Ahmad



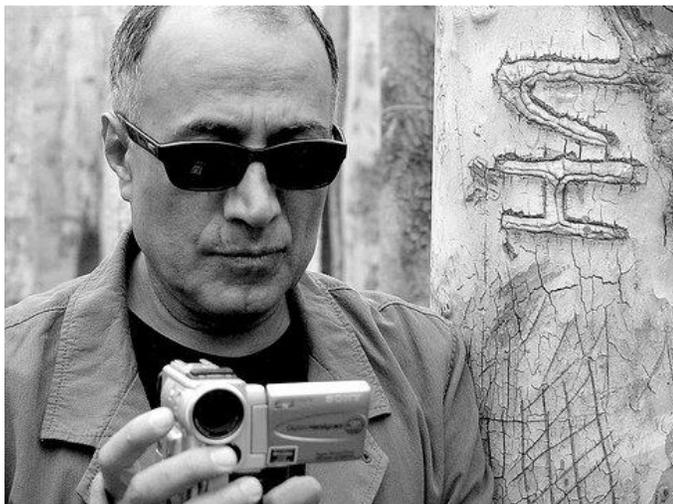
Fonte: Fotograma do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*

Figura 5 - Caminho em ziguezague



Fonte: Fotograma do filme *Onde fica a casa do meu amigo?*

Figura 6 - Fotografia de Abbas Kiarostami



Fonte: Twitch. Disponível em: <<http://twitchfilm.com/2013/02/-close-up-of-abbas-kiarostami-at-fslc.html>>. Acesso em: 17 maio 2016.

O argumento utilizado por Kiarostami em *Onde fica a casa do meu amigo?* (1987) é muito simples: um garoto (Ahmad) descobre ter pegado por engano o caderno do colega (Nematzadeh) na escola, quando, já em sua casa, vai começar fazer suas lições. Este aluno havia sofrido uma forte humilhação do professor por não ter feito as lições no caderno e sim em folhas soltas. O professor, furioso com o menino, rasgou a folha, humilhou-o e ameaçou expulsá-lo da escola, caso não trouxesse as lições feitas no caderno. Esse é o drama vivido por essas duas crianças. O que Ahmad pode/deve fazer?

O sentimento de responsabilidade com o amigo é maior do que qualquer coisa, ele precisa devolver o caderno, mas, onde fica a casa do meu amigo? Não saber ao certo onde fica a casa, não o impede de ir, mesmo contrariando à proibição de sua mãe. Ele vai em busca da casa do amigo, no povoado vizinho. Um caminho em ziguezague se apresenta longo, sobe um morro, desce-o, atravessa um bosque escuro, enfim chega ao povoado cheio de casas, bastante labiríntico.

O caminho em ziguezague é bastante alegórico para a pesquisa em Educação. Nada é tão fácil... há um ziguezague a percorrer, subidas e descidas, um bosque escuro para atravessar. Quando Ahmad chega ao povoado, e pergunta sobre o amigo, descobre que há muitos Mohammad Nematzadeh por lá, mas que um deles foi para Koker há alguns minutos atrás. Koker

é o povoado onde Ahmad mora, então, retorna atrás de sua pista. Mas não tem sucesso, o homem com esse nome não lhe dá atenção, está fazendo negócios com outros homens e, assim que termina a conversa, sobe num burro e volta a Poshteh. Ahmad retorna correndo, seguindo o senhor no seu burro, mas, ao chegar, descobre não ser quem estava procurando.

É assim que, durante todo o filme, nos angustiamos com a busca incansável de Ahmad pelo seu amigo. E o que isso tem a ver com a Pesquisa em Educação?

Uma ideia, ou um problema, se coloca diante de nós. Construimos esse problema (de pesquisa/de vida), precisamos ir atrás dele para resolvê-lo. Essa resolução não é simples. Envolve a delimitação mais clara possível desse problema, para não irmos atrás do que não nos interessa verdadeiramente. Envolve ter objetivos claros para não perdermos o foco. Envolve construir um caminho de pesquisa, segundo nossas convicções, não à priori, mas ter ideia de que o caminho tem rigor, nos dá pistas e nele vamos construindo dados sobre os quais iremos refletir ao longo desse percurso. Essa reflexão será feita com as pistas que vamos encontrar e selecionar, com as pessoas que encontramos no caminho, com os autores e os conceitos que nos ajudam a refletir mais e melhor sobre os dados que construímos e selecionamos.

A pesquisa é como o caminho feito por Ahmad, cheio de ziguezagues, altos e baixos, idas e vindas, encontros, conversas, pistas e, talvez, uma angústia, uma preocupação: será que vou encontrar o que estou a procurar?

O pensamento que os filmes vão nos ajudando a construir sobre pesquisa, nos encaminham para um método que temos considerado ser aquele que mais se aproxima do modo como temos pesquisado e do que acreditamos ser um processo muito interessante de pesquisa, a cartografia. Inspiradas pelas leituras de Deleuze e Guattari em *Mil Platôs I e Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*, organizado por Passos, Kastrup e Escóssia (2012), temos experimentado as possibilidades de uma pesquisa nesses termos, não um caminhar para alcançar uma meta pré-fixada (metá-hódos), mas o caminhar que traça, durante o percurso, suas metas (hódos-metá) (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2012).

Embora Ahmad tenha uma meta, entregar o caderno, todo o caminho precisa ser inventado. Ele não conhece o caminho, não o traça a priori. Talvez, alguém pudesse até dizer que esse filme não é um bom exemplo para se falar de metas, afinal, ele não consegue entregar o caderno no dia, para que o colega faça as lições. Mas, para nós, ao contrário desse pensamento, consideramos que esse filme é um excelente exemplo de pesquisa, porque as metas pensadas

antes de se iniciar um caminho de pesquisa têm grandes chances de naufragar. Perseguir uma meta é, muitas vezes, não prestar atenção em outros elementos que surgem no caminho, pois exige um direcionamento e um investimento apenas para se alcançar aquilo que se pensou de início. Mas, e todo o restante que se apresenta, que aparece, ou que construímos com a nossa presença nesse percurso com a nossa intervenção?

Passos e Barros (2012, p. 17, p. 30) querem, portanto,

[...] discutir inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir: toda pesquisa é intervenção. [...] Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e de um objeto cognoscentes, prévios à relação que os liga.

Ahmad mergulhou nesse processo de busca pelo amigo, interveio de várias maneiras nesse plano de imanência. Criou um mapa, um rizoma. O mapa faz parte do rizoma. Segundo Deleuze e Guattari (2011, p. 30) “o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente”.

Podemos mapear o caminho feito por Ahmad, visualizar as conexões que estabeleceu, mas não poderemos saber da subjetividade construída nesse caminho, pois isso é seu. Teremos pistas, poderemos fazer inferências sobre essa construção, certamente, Ahmad aprendeu muitas coisas nesse longo dia e teve que inventar/criar uma alternativa por não ter encontrado o amigo: fazer as lições por ele. Encontrou uma saída, uma linha de fuga. Pensaremos então numa pesquisa-linha de fuga, a pesquisa como contar uma história em que a linearidade não tem mais sentido.

Ainda podemos pensar sobre pesquisa em Educação, a partir do trabalho do diretor. Abbas Kiarostami (2004, p. 221) afirma que “o argumento teve dupla origem. Por um lado, uma história escrita por um professor e, por outro, as experiências escolares do meu filho, que tinha, na época, a mesma idade do protagonista”. Além disso, a faísca que o levou a filmar foi um episódio com uma amiga que saiu para comprar cigarros e rodou à noite mais de seis quilômetros para encontrar os cigarros, porque não queria voltar para a casa sem eles.

Coisas do cotidiano, uma história, uma experiência, um episódio... tudo pode servir para o roteiro de um filme e, também para um roteiro-projeto de pesquisa. Com a ideia pronta, o cineasta foi procurar um lugar para filmar, personagens para o filme, criar dispositivos para conseguir aquilo que imaginou.

Foi a uma aldeia aonde não tinha chegado a televisão. Procurou nos habitantes locais aqueles que mais se pareciam com os personagens que havia imaginado, inventou aquilo que não encontrou pronto, como o caminho em ziguezague.

Fomos nós que traçamos o caminho em ziguezague. Aparentemente, ele não leva a lugar nenhum, mas na realidade chega a toda parte!, pois é um caminho sem fim, pelo menos em minha opinião. Muitos traçam rodovias que não conduzem tão longe quanto esse caminho (KIAROSTAMI, 2004, p. 224).

Uma pesquisa é construída, inventada, como o caminho feito pelo cineasta. É lançada a aposta do projeto, uma boa ideia, boas referências, vislumbra-se um caminho. A partir desse momento, estudos e aproximações com o tema vão sendo feitos, criam-se dispositivos para essas aproximações, são feitas intervenções, produzem-se dados, o caminho está sendo traçado. No final, a cartografia aparece em muitos ziguezagues conectados a outros pontos. Um mapa de conexões cuja ideia inicial surgiu do cotidiano.

Stalker, o fora e o sublime

Figura 7 - *Stalker*, o cientista e o escritor na Zona

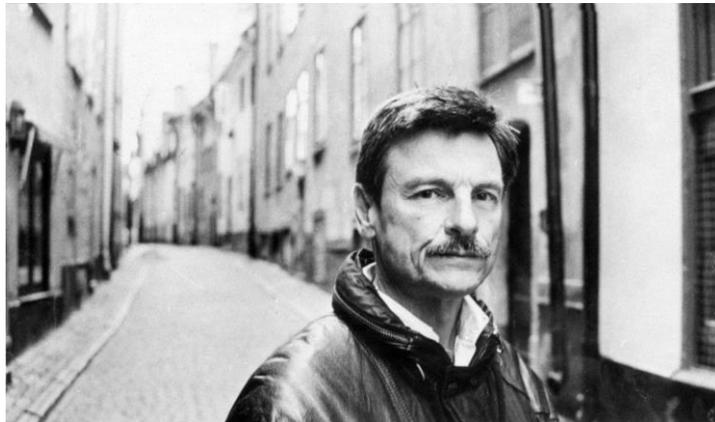


Fonte: fotograma do filme *Stalker*.

Figura 8 - Cena do filme *Stalker*

Fonte: Fotograma do filme *Stalker*.

Figura 9 - Andrei Tarkovski



Fonte: Blog. Disponível em: < http://lounge.obviousmag.org/cultura_intratecal/2014/10/a-filmografia-de-andrei-tarkovsky.html>. Acesso em: 17 maio 2016.

Caminhamos numa conexão com o texto de Gregory Flexman, sobre os estudos de cinema e nos dedicamos a pensar com *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski, modos de fazer pesquisa em educação, talvez uma forma de fazer pesquisa como quem faz cinema.

O filme conta de um guia (Stalker), um professor (cientista), um escritor (poeta), uma jornada, a explorar um local inóspito, místico, denominado de zona. A zona é um personagem?

No filme, Tarkovski utiliza o *close-up* do Stalker para capturar seu pensamento sobre o método de andar na zona. Stalker vai para a Zona para reencontrar-se. Ele quer, precisa estar na Zona. Há uma intimidade dele com seu lugar, mas essa intimidade não pode impedir o inesperado. Pelo contrário: Stalker conhece as regras, e sabe que, naquele lugar as regras mudam sempre.

A zona como um lugar, como um território existencial, no qual Stalker irá caminhar para chegar no quarto dos desejos, exige diversos cuidados. Além disso, o guia conduz duas pessoas de pouca fé, um cientista e um escritor que não acreditam em mais nada. Como andar nesse lugar perigoso, cheio de armadilhas, que muda a todo instante e ainda, conduzindo pessoas desacreditadas que não confiam nos seus métodos? Como fazer pesquisa num campo minado, complexo e mutável como é a Educação? Educação é lugar?

Para encontrar o caminho, Stalker lança mão de um dispositivo: ele amarra pedrinhas em trapos de pano, lança uma, e cuidadosamente vai a seu encontro. Olha, observa. Lança outra e vai ao seu encontro. Para, observa. E lança outra...

Nesse texto lançamos mão de tratar de cinema, cotidiano e pesquisa em Educação com pequenos e cuidadosos passos. Fazer pesquisa em Educação é valer-se de regras, cuidado, sensibilidade, tempo. Não há caminho pré-determinado ou uma forma automatizada de fazer pesquisa. Pesquisa se faz amarrando pedrinhas e lançando-as uma a uma, cuidadosamente, sensivelmente, atenciosamente.

Amarramos um texto-pedrinha de Gregory Flaxman (2011) em pedaços do filme e o lançamos, vamos ao seu encontro. Paramos, olhamos ao redor, caminho de pesquisa em educação. Um protocolo cotidiano. Sentir-se acolhido pelo campo não nos traz sensação de segurança – tampouco nosso método: pelo contrário, sabemos que a cada passo as regras podem mudar, e mudam. Lançamos então um trecho de filme-pedrinha, vamos ao seu encontro, paramos, observamos. Tempo, sensibilidade. Assim vamos construindo nosso rizoma, nosso mapa, num território existencial/zona/campo de pesquisa, sempre atentos aos dispositivos que criamos e lançamos e observamos para depois lançar novas pedrinhas. Passos, Kastrup e Escóssia (2012) definem quatro gestos da atenção do cartógrafo: o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento. Essas palavras-imagens nos ajudam a criar/inventar-se pesquisador-cartógrafo-Stalker-pássaro.

No entanto, seria *Stalker* também um farsante? Ele poderia ser um criador de mitos para justificar seus cuidados, sua profissão. Não há segurança moral e/ou científica em seus métodos. E aprendemos com Tarkovski que des-enquadrar uma história permite, inclusive, que ela não seja válida.

Stalker e o fora e o sublime

Nós não presenciamos o fora, mas encontramos outra face, cujos afetos testemunham o desconhecido. Baseada no sentido sem um mundo externo (*umwelt*), envolto em pensamento sem designar um mundo interno (*innenwelt*), a face reflete o que não é nem visto nem entendido, mas no entanto, está efetivamente presente. Este é o sublime sem negação porque, como ele [Deleuze] diz, ‘o fora do campo não é uma negação’ –ele é algo que está fora (FLAXMAN, 2011, p. 31).

É recorrente na película os personagens estarem a olhar para fora da cena, cada um para um lado.

Figura 10 - No quarto



Fonte: fotograma do filme *Stalker*.

Figura 11 - na Zona



Fonte: Fotograma do filme *Stalker*.

Numa mesma cena poderíamos ler nos rostos de cada personagem desprezo, angústia, medo. Tarkovski nos convida ao fora de campo, *off screen*, a e ter um encontro com o que cada um dos personagens sente no encontro com o que não está na tela, mas está presente. Ausência sem falta. Assim, nos convida a uma pulsação do fora.

O fora também nos carrega no jogo dos acontecimentos, narrados numa circularidade atemporal, com brincadeiras entre o colorido e o sem cor, um dia, ou dias se passam em minutos, em horas. Estratégias de contar uma história que não se monta dentro do enquadramento, dentro da lógica, dentro da explicação do filme. Tarkovski escolhe provocar o encontro com a divergência. O cão inexplicável aparece, passa pela tela, estamos fora novamente, em busca de sentidos, inquietos.

Aprender a olhar como Tarkovski para nossa zona de pesquisa no faz investir nos *close ups* das faces divergentes e com o que está fora, o que, aparentemente não pertence ao nosso lugar/território existencial. Escolher o *non sense* do cão que surge fora da lógica de pertencimento imediata – o cão é da zona? Um cão aparece no bar e vai para a casa com Stalker e a família, é outro cão? – provoca uma precipitação de sentidos, suscita outras possibilidades de mundo.

Ao contar uma história, ao escolher uma política de narrativa - fazer cinema ou fazer pesquisa - é poder não escolher o espetáculo que “exerce uma força centrípeta que arrasta nossos olhos e imaginação das margens da tela para o que está enquadrado” (FLAXMAN, 2011, p. 26) e optar então para uma pesquisa (cinema) que evite o enquadramento disciplinar e objetivo. O foco

do pensamento forçado a deixar o foco do olhar, e mover-se em direção ao descontinuado, perder os limites do esquadro-delimitação da pesquisa, da tela. Força centrífuga versus força centrípeta. Des-centrar pesquisa, des-centrar questões e des-centrar sujeitos.

Escolher ver o fora para produzir o sublime.

Todos sabemos que o sublime, estritamente falando, não se refere tanto a uma imagem externa de objeto como a uma experiência ou encontro que provoca o colapso da faculdade da imaginação e o poder remissivo da razão para representar seu fracasso ao suplantá-lo (FLAXMAN, 2011, p. 29).

É no fora, no externo que acontece o encontro. A pesquisa, descentrada, colocada na borda, é sempre fora. Construir o sublime com a pesquisa é provocar o encontro e produzir um texto pesquisa que evite o belo espetacular, ou o enquadramento, a centralidade.

Com *close-ups* das faces divergentes surge o mundo possível de ideias que Tarkovski inventa para nos forçar a expressão. Também o *Stalker*, o professor, o escritor, olham cada um para o seu fora. Com *Stalker* aprendemos a fazer pesquisa pela estratégia de contar da divergência com olhar divergente, que provoque também divergências de sentido, *off screen*, fora de campo.

Além do filme *Stalker*, o que o cineasta tem a nos dizer sobre fazer filmes? Algo muito interessante que Tarkovski fez foi escrever o livro “Esculpir o tempo”. Logo na introdução, ele explica que estava insatisfeito com os livros sobre cinema que lia e que ansiava por escrever o que ele pensava sobre cinema e sobre seus filmes. Até porque, recebia uma série de cartas solicitando “respostas”, principalmente para alguns de seus filmes.

Assim, temos um diretor que está pensando sobre cinema, sobre seus filmes, sobre as questões que o público lhe faz, sobre arte. Gostaríamos de destacar uma passagem na qual Tarkovski (2010, p. 68) diz:

A direção de um filme não começa quando o roteiro está sendo discutido com o escritor nem durante o trabalho com os atores ou com o compositor, mas no momento em que surge, diante do olhar interior da pessoa que faz o filme, conhecida como diretor, uma imagem do filme. [...] O diretor deve ter uma visão muito clara dos seus objetivos e trabalhar com sua equipe de filmagem, para chegar à concretização precisa e integral dos mesmos.

Nesse aspecto, bastante técnico, o diretor se assemelha ao pesquisador, que precisa ter claro o que quer fazer, quais objetivos tem aquela pesquisa, quais dispositivos criar. No entanto, não basta toda essa técnica para ser considerado, segundo Tarkovski (2010, p. 68), um artista.

Ele passa a ser um artista no momento em que, em sua mente, ou mesmo no filme, seu sistema particular de imagens começa adquirir forma – a sua estrutura pessoal de ideias sobre o mundo exterior – e o público é convidado a julgá-lo, a compartilhar com o diretor os seus sonhos mais secretos e preciosos. Só em presença de sua visão pessoal, quando ele se torna uma espécie de filósofo, é que o diretor emerge como artista – e o cinema como arte.

Um produto, fruto de uma pesquisa, pode ser apenas um produto bem feito, tecnicamente bem planejado e executado, como a tradição da pesquisa em ciências humanas tem feito a partir das mais diversas metodologias e métodos de pesquisa. Mas, o que essas palavras do cineasta podem nos ajudar a pensar? Será que o pesquisador poderia se colocar mais no trabalho, trazer seu “sistema particular” de pensar o mundo para dialogar com o que está pesquisando? Essa visão pessoal, segundo Tarkovski é o que irá distinguir um tipo de cineasta de outro. Talvez, isso também distinga um tipo de pesquisador de outro.

Outra contribuição que queremos destacar, do pensamento de Tarkovski (2010, p. 72), para a pesquisa em Educação é sobre a ideia de “esculpir o tempo”.

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica.

A ideia de esculpir é muito potente. Seja o tempo, o bloco de mármore, a madeira, esculpir é o que um pesquisador também terá que fazer: esculpir o texto. O pesquisador terá diante de si uma série de elementos – entrevistas transcritas, trechos de obras que foi selecionando, conceitos, análises de pequenos trechos, fotogramas de filmes, fotografias, poemas, trechos de letras de música – como organizar esse material, esse grande bloco de coisas que precisa ser organizado num texto? Montar o filme/narrativa. Esculpir.

Considerações finais

Buscamos ao longo do texto algumas possibilidades de pensar a Pesquisa em Educação a partir do trabalho de três cineastas e alguns de seus filmes: Eduardo Coutinho (*Santo Forte*); Abbas Kiarostami (*Onde fica a casa do meu amigo?*) e Andrei Tarkovski (*Stalker*). Cada um a

sua maneira, ao seu tempo e em seu país, mostraram-nos a expressão de suas ideias em forma de filme e o que refletem sobre esse fazer.

Coutinho nos ensina sobre uma sensibilidade, necessária para fazer cinema com pessoas, uma escuta sem preconceitos, livre de pré-julgamentos. Trata do momento do encontro entre o cineasta e a personagem. Desse momento que precisa ter um “frescor” (como Coutinho mesmo diz), pois a pessoa precisa ter vontade de contar as coisas para ele, por isso, investe nesse encontro. Organiza o set, que muitas vezes é a casa da própria pessoa para que ela se sinta o mais a vontade possível, mesmo tendo consciência de que ficar à vontade com equipamentos e várias pessoas, é difícil e exige tempo. Coutinho administra bem o tempo, não tem pressa, não apressa seu personagem, deixa-o ser e inventar-se.

Coutinho se aproxima de Tarkovski nesse ponto, ele esculpe o tempo ainda no decorrer da construção do filme, no momento da entrevista, assim, vai acumulando horas de filmagem para depois, esculpir tudo novamente.

Nesse aspecto, *Santo Forte* nos ensina a ter paciência com o tempo do filme, com o tempo de cada personagem. Mostra-nos que o cotidiano é muito maior, cheio de memórias, experiências, fabulações. Ensina-nos que verdade/mentira, documentário/ficção se misturam, porque a dicotomia é uma invenção.

O cotidiano que Coutinho nos mostra também é tema de Kiarostami. Talvez um mestre em apresentar um cotidiano dos mais simples e tão intensos. De conseguir retirar do prosaico o poético. De conseguir com os olhos de Ahmad, nos angustiar por mais de uma hora. Kiarostami nos mostra que, para conseguir fazer um filme, é preciso, além de uma boa ideia, de um bom argumento e, com isso, um bom roteiro, procurar por um lugar, por pessoas, criar dispositivos, inventar um caminho. Kiarostami está nos dizendo sobre fazer pesquisa.

Por fim, temos em Tarkovski e em *Stalker* outros exemplos de pesquisa. O cuidado, o rigor, a subjetividade, fazem parte da pesquisa. Esse cineasta nos provoca a olhar para nossa “zona” de pesquisa e investir nos *close ups* das faces divergentes, com aquilo que está fora, com o que, aparentemente, não pertence ao nosso lugar/território existencial. Auxilia-nos a não ter medo do divergente, do diverso, do estranho, do *non sense*. Por que tudo teria que estar dentro de uma determinada lógica? *Stalker* e Tarkovski nos instigam a procurar por outras formas de viver, provocam uma precipitação de sentidos, suscitam outras possibilidades de mundo, de pesquisa em Educação.

Nada disso é fácil. Não é fácil fazer filmes, assim como não é fácil fazer pesquisa. A obstinação de Ahmad, o cuidado de Stalker, a sensibilidade de Coutinho nos ensinam formas de cultivar possibilidades de produção de mundo. Esculpir o tempo, esculpir o texto, esculpir a nós mesmos enquanto esculpimos o bloco chamado “pesquisa em educação”.

Referências

- COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia** 2. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v. 1
- FLAXMAN, G. Fora do campo: o futuro dos estudos de cinema. In: AMORIM, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W. M. **Conexões: Deleuze e imagem e pensamento e...** Petrópolis: De Petrus, Brasília: CNPq, 2011.
- KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami: duas ou três coisas que sei de mim**. O real, cara e coroa de Yossef Ishagpour. São Paulo: Cosac & Naif: Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.
- ONDE fica a casa do meu amigo? Direção de Abbas Kiarostami. Irã, 1987.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- SANTO Forte. Direção de Eduardo Coutinho. Brasil, 1999. (90 min).
- SCARELI, Giovana. **Santo forte: a entrevista no cinema de Eduardo Coutinho**. 2009. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2009. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000446067>>. Acesso em: 17 maio 2016.
- STALKER. Direção de Andrei Tarkovisky. Rússia, 1979. (134 min).
- TARKOVSKI, Andrei A. **Esculpir o tempo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

Giovana Scarelli - Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ. São João Del Rei | MG | Brasil. Contato: gscareli@yahoo.com.br

Priscila Correia Fernandes - Universidade Federal de São João del Rei - UFSJ. São João Del Rei | MG | Brasil. Contato: priscila@ufsj.edu.br