

Experimentando teorias e práticas inventivas na aprendizagem da produção audiovisual¹

Alita Villas Boas de SÁ REGO²
Universidade do Estado do Rio de Janeiro/UERJ

Resumo

Experimentando teorias e práticas inventivas na aprendizagem da produção audiovisual descreve as experiências realizadas nas oficinas de audiovisual realizadas no campus da UERJ em Duque de Caxias. A pesquisa acontece no Laborav, o laboratório de recursos audiovisuais da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense (FEBF), que funciona como um território livre de criação. O referencial teórico tem como base os filósofos Gilles Deleuze, Felix Guattari somados à bibliografia que trata da interface entre processo cognitivos, tecnologia, imagens, comunicação e educação.

Palavras-chave: Cognição; produção de vídeo; subjetividade; invenção

Experimentando ideias

Experimentando ideias e práticas inventivas na aprendizagem da produção audiovisual apresenta as pesquisas realizadas no decorrer do projeto *Canal Laborav, televisão educação e periferia*, que teve início em 2010 e ainda está em andamento. O projeto do *Canal Laborav* foi o campo de experiências criado durante a pesquisa de pós-doutorado *Imagens sensoriais digitais e a produção audiovisual para jovens de periferia no século XXI*, realizada no *Programa de Pós Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas* iniciado em 2007. O projeto, ao mesmo tempo prático e teórico, visa cartografar a produção de subjetividade decorrente das práticas e processos de produção de vídeos e experimentar novos formatos e gêneros de audiovisuais, em sintonia com a ideia de uma sociedade pós-mídia, tal como descrita por Felix Guattari³. Em sua parte prática, a primeira versão do projeto visava à produção de uma série de programas para TV desenvolvidos a partir dos pilotos criados pelos alunos que participavam da pesquisa no LABORAV – Laboratório de Recursos Audiovisuais da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, campus da UERJ em Duque de Caxias. Em 2013, o projeto ampliou seus objetivos e transformou seus bolsistas em multiplicadores nas

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Educação do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora Doutora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, email: alitasa.rego@gmail.com

³ A era pós-mídia implica na reapropriação individual coletiva e no uso interativo das máquinas de informação, comunicação, inteligência, arte e cultura. (GUATTARI, 1990)

atividades de produção de vídeos e na realização de oficinas de capacitação, além de realizar produções alternativas com qualidade para participar de festivais de audiovisual e para distribuição em escolas, bibliotecas e universidades. Em 2014, a equipe do LABORAV contava com sete bolsistas que pesquisavam sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação no ambiente educacional, produziam seus próprios projetos audiovisuais e atuavam como monitores ou técnicos nas produções realizadas no LABORAV. Desde o primeiro semestre de 2015, além da produção de vídeos, o LABORAV está estreitando suas relações com a comunidade, as escolas municipais e instituições da periferia do Rio de Janeiro. Uma das ações neste sentido foi a criação das Oficina Comunitárias de Audiovisual, Sonora e Multimídia para atender as crianças e jovens dos ensino fundamental e médio além daqueles que frequentam instituições governamentais e não governamentais da periferia. Os monitores das oficinas são os bolsistas do LABORAV que experimentam o seu devir mestre durante o processo.

Atualmente, a FEBF possui uma Central de Produção Multimídia que disponibiliza o Laboratório de Rádio, onde se pesquisam narrativas sonoras; o Laboratório de Som onde se realizam experiências na área de música; um Laboratório de Multiuso de informática com 20 computadores de última geração e o Laboratório de Recursos Audiovisuais que também funciona como uma produtora de vídeo.

Como o mapeamento de nossas atividades em todos esses laboratórios abrem espaços à diversas abordagens, que se apresentam como um rizoma, optamos, neste texto, por seguir as pistas de nossas práticas cognitivas inventivas cujos efeitos se apresentam como produção de uma “subjetividade laboraviana” que se materializa, enquanto obra, sob a forma de imagens em vídeos, documentários e programas de TV alternativos. Neste caso, tomamos como base a seguinte questão: que tipo de práticas contribuem para a produção de um “devir mestre” na área do audiovisual onde o professor, em vez de transmitir informações através de práticas educativas recognitivas, tem disponibilidade para criar problemas para si e para seus alunos, entendendo a aprendizagem como cultivo da potencia singular de cada um? De que forma, a partir da criação de problemas, pode-se experimentar ideias produzindo novos conhecimentos e práticas?

O método da cartografia

Para desenvolver a nossa pesquisa, uma de nossas práticas foi adotar o método da cartografia. Se, em Geografia, a cartografia se refere ao estudo e produção de mapas, o conceito de cartografia que adotamos é aquele proposto por Deleuze e Guattari (1995) e

Passos, Kastrup e Escossia (2009), que diz respeito a mapas processuais ou o mapeamento de processos de subjetivação em curso: *eis então, o sentido da cartografia: acompanhamento de percursos, implicação em processos de produção, conexão de redes ou rizomas* (Passos, Kastrup e Escossia, 2009, p. 10). Em seu livro *Foucault, Deleuze* (2009) refere-se à cartografia como o estudo do conjunto das relações de forças que compõem um campo de experiências. O método, que não se aplica, mas se pratica, não depende de um plano prévio ou de metas a serem alcançadas a partir regras previamente estabelecidas, como ocorre com a maior parte das metodologias de pesquisa, que partem de hipóteses, de pré-suposições. O pesquisador já sabe de antemão o que está procurando e inicia seus trabalhos a partir de um problema fechado. Com esta atitude, ele encontra apenas aquilo que já era de seu conhecimento, a partir da aplicação de uma bibliografia já produzida. Neste caso, pode ser que ele não enxergue nada de novo além de conceitos e ideias fixas produzidas a partir do conhecimento produzido por outros.

Na cartografia, o desconhecimento do ponto de chegada faz com que o cartógrafo tenha um espírito aventureiro, que vem acompanhado por *uma atração afetiva, uma espécie de abertura, uma receptividade aos acontecimentos a nossa volta, que nos abre ao encontro do que não procuramos ou não sabemos bem o que é.* (Alvarez; Passos, 2010, p.137). Com isso, a cartografia inverte o sentido etimológico da palavra método– percorrer um caminho a partir de metas traçadas, (*meta-hódos*), transformando-o em um *hódos-meta* (Passos; Kastrup e Escossia, 2009). Um caminhar pela experimentação, sem regras prévias, num processo aberto ao acontecimento presente.

Nesta perspectiva, a cartografia não desenha um mapa fixo, um decalque, ou representa algo que já existe. Não procura descobrir o que já é, mas estuda as relações, os encontros e as forças que se formam a partir de um campo de experiências (Deleuze e Guattari, 1995) que vão se configurar como um território existencial⁴. No nosso caso, o trabalho do cartógrafo é desembaraçar as linhas do dispositivo LABORAV utilizados como

⁴ De acordo com Deleuze (1997), um território não se limita a ser a um espaço geográfico, mas se refere àquilo que é familiar, reconhecível, e por isso está ligado ao conceito de ritornelo. Todo território é composto por marcas expressivas. *Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos.* (Deleuze e Guattari, 1997, p. 121). Um território existencial é o espaço que marca a distancia com relação ao outro e que estabelece fronteiras para evitar o caos que pode vir do fora. Um território existencial pode ser demarcado pelo alcance de uma música (o meu vizinho invade o meu território quando coloca o som muito alto e não permite que eu escute a minha música), e de minha potencia (até onde eu posso ir com sucesso, a qualidade de ser expressivo não pertence a um sujeito, a uma identidade, a expressividade é uma qualidade do território. As produções do Laborav materializam suas marcas expressivas.

campo de experiência.

O dispositivo e seu diagrama

De acordo com Agamben (2009), a palavra dispositivo é um termo estratégico no pensamento de Foucault, quando este fala sobre a governabilidade e o governo dos homens, nos anos 70. Foucault vai definir o dispositivo como uma rede formada por elementos heterogêneo, linguísticos e/ou não linguísticos:

aquilo que procuro individualizar com este nome é, antes de tudo, um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo, tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo. (FOUCAULT, 1979, p.244)

Deleuze (2005) aponta que dispositivos são máquinas concretas, definidas por seu diagrama, a máquina abstrata ou virtual, capaz de reunir formações discursivas e não discursivas indiferentemente. O diagrama é formado por linhas que não diferenciam o material do imaterial, o visível e o dizível. O que é função e processo, o que é visto ou dito. Por isso, enquanto máquinas abstratas, diagramas são mudos e cegos, mas, quando se atualizam no mundo material sob a forma de um dispositivo, podem fazer ver e dizer.

De acordo com Deleuze (2005), todo diagrama é formado por linhas fluidas que agenciam matérias e funções. As linhas não são fixas e nunca representam um mundo pré-existente, pois sempre que se atualizam em um campo de experiência produzem diferenças, inventam novos mundos. Deleuze (2005) enumera as linhas do diagrama: linhas de força, linhas de enunciação, linhas de visibilidade e linhas de subjetivação ou linhas de fuga. Podemos computar, entre as linhas de força, aquelas que se exercem sobre as outras linhas, ligando-as, transpassando-as. São as linhas de força que delimitam e “consertam” linhas curvas do dispositivo, sem o uso da violência. São as leis, as instituições, as crenças e, no caso da educação, os currículos, as disciplinas, a econômica, a política e a própria arquitetura de uma escola. *Os agenciamentos concretos da escola, da oficina, do exército... operam integrações sobre substâncias qualificadas (crianças, trabalhadores, soldados) e funções finalizadas (educação).* (DELEUZE, 2005, p.47).

Linhas de visibilidade e de enunciação muitas vezes se confundem, embora exista uma distância entre o visível e o enunciado, que pode ser considerada como um “não lugar”, já que ambos são substâncias totalmente heterogêneas, porque uma palavra não é

uma coisa. Por isso, o visível nunca pode ser reduzido ao enunciado, pois sempre o ultrapassa.

Deleuze (2005) vai especificar que é necessário, no caso dos enunciados, “rachar as palavras”, mergulhar no espaço entre frases e proposições para perceber as visibilidades. Apenas quando rachamos as palavras podemos perceber a presença constante do sexo no enunciado que evita falar sobre isso. Neste caso, quando propõe que se quebrem as palavras, as proposições e as frases, Deleuze (2005) propõe que elas germinem sob a forma de novos enunciados e novas visibilidades, produzindo linhas de fuga libertas das linhas de força que as determinam.

Da mesma forma, é preciso mergulhar nos visíveis para que se possa perceber as qualidades que nos afetam. Assim, visibilidades não podem ser consideradas como elementos apenas visuais. Elas fazem parte do universo sensível, do mundo das qualidades, dos objetos e seus conjuntos, que se formam a partir da própria luz, sem uma pré-existência que seria iluminada de fora. Os visíveis agenciam complexos multissensoriais, ações e paixões. Foucault (apud Deleuze, 2005) exemplifica uma visibilidade através da forma iluminada da arquitetura panóptica da prisão, que vai permitir a visão do criminoso. Podemos exemplificá-la através da forma do negro assassinado pela polícia que ilumina, ou torna visível, o preconceito racial. Enunciados e visibilidades são determinados pelos estratos que formam um bloco de tempo-espaço ou uma formação histórica. É o ato de agenciar visíveis e enunciados que vai produzir as “verdades” que vão determinar as formas de pensar, agir e sentir de uma determinada sociedade.

As linhas de subjetivação permitem o processo de produção de subjetividade em um determinado dispositivo. É a forma como enunciados e visíveis, poder e saber, são apropriados por um “em Si”, que se individua durante o processo de individuação, tanto pessoal quanto coletivo. O processo de subjetivação constitui a forma com que as individualidades fogem das relações e saberes já instituídos, e se apropriam das experiências vividas, produzindo algo de novo. Nesse caso, o processo de subjetivação se torna uma linha de fuga.

A intuição e a atenção distraída.

Para acompanhar os processos durante um devir mestre, utilizamos uma espécie de “atenção em aberto” ou uma atenção distraída⁵ que, intuitivamente, vai percebendo as bifurcações ou trifurcações que se apresentam como rizomas, apontando para novas

⁵ Um breve apanhado sobre a atenção na modernidade pode ser encontrado em *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna de Jonathan Crary*.

propostas de modos de aprendizagem/ produção, que configuram problemas capazes de favorecer um processo de cognição inventivo. Neste caso, nos apoiamos em Bergson, citado por Kastrup (2007), quando este aponta que a intuição é denominada como uma *função metafísica do pensamento*, visando a ultrapassar os limites da ciência enquanto conhecimento da matéria inerte cujo funcionamento é marcado pela repetição e pela necessidade.

Em sala de aula, qualquer professor exerce uma atenção distraída quando, no momento em que fala automaticamente sobre o conteúdo de sua aula, paralelamente percebe se seus alunos estão interessados ou não, se estão entendendo ou não os enunciados. Neste caso, em vez de uma percepção consciente, ocorre uma comunicação afetiva decorrente dos signos qualitativos que ainda não tem uma forma, mas que estão presente no ambiente. Intuitivamente, o professor dá mais um exemplo ou cria novos problemas, de forma a agenciar seus alunos na produção de novos conhecimentos. Para isso, o professor deve abrir mão das palavras de ordem que estão incluídas nos problemas pré-existentes cuja resposta pronta deve apenas ser descoberta. Uma descoberta implica sempre em algo que já existe. *Por isso, o professor é quem “dá” os problemas, cabendo ao aluno a tarefa de descobrir a solução. Desse modo, somos mantidos numa espécie de escravidão(...) A verdadeira liberdade está em um poder de decisão, de constituição dos próprios problemas* (DELEUZE,1999, p.9). O difícil, para o professor, é criar problemas capazes de produzir a invenção de novos processos que se materializem em obras criativas. *A invenção dá o ser ao que não era, podendo nunca ter vindo.* (DELEUZE,1999, idem.)

A criação do dispositivo Laborav para a produção de subjetividade

O LABORAV, enquanto nosso campo de experiências, é um dispositivo, uma espécie de máquina de subjetivação oferecida aos estudantes, funcionários e moradores da comunidade da Vila São Luís de Duque de Caxias. Guattari (1992) aponta que, assim como as máquinas sociais (família, escola, prisões, etc.) são equipamentos coletivos de subjetivação, *máquinas tecnológicas de informação e comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas memórias, da sua inteligência, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes* (p.14). Sendo assim, Guattari (1992) nos aponta que a subjetividade não é uma “caixa preta” que fica na consciência do indivíduo, como quer o senso comum. Ela é produzida por máquinas e/ou mecanismos exteriores ao indivíduo, que agem sobre ele através das forças políticas, sociais, econômicas, psiquiátricas, tecnológicas, midiáticas, semiologias significantes e

semióticas assignificantes, entre outras. Por isso, a subjetividade é polifônica e heterogênea produzida por *componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte* (GUATTARI, 1992, p.14). Somados aos produtos da indústria midiática e às dimensões semiológicas assignificantes produzidas pelas máquinas informacionais, o agenciamento destes elementos produz novas formas de pensar, agir e sentir.

A subjetividade não é um produto, algo pronto como uma mensagem cujo conteúdo produzido por um emissor é entregue ao receptor. Ela é efeito de agenciamentos coletivos produtores de diferença. É importante diferenciar os agenciamentos do fenômeno da comunicação no modelo de transmissão de informações prontas, por emissores e receptores previamente determinados. Nos agenciamentos não existem emissores, receptores e nem mesmo informação prévia, mas uma contaminação, uma propagação elementos heterogêneos que se sintetizam mantendo um grau de permanência provisório que está sempre pronto para um novo agenciamento capaz de produzir novos devires ou novos processos de individuação.

Signos afetivos, imagens nuas e a invenção de problemas

Como retoma Lazzarato (2014), qualquer produção de subjetividade está ligada à economia, às instituições, às máquinas e à diferentes elementos heterogêneos, mais ligados à prática do que à linguagem; mais ligada aos núcleos não discursivos, existenciais e aos signos afetivos e assignificantes. Assim como Deleuze (2003), Lazzarato (2014) não aborda o signo como dotado de um significante e um significado, como define Saussure. Para o filósofo, signos não são universais, mas fazem parte de diferentes sistemas (materiais, imateriais, estéticos, sociais, etc) e são compostos basicamente por qualidades afetivas e não por formas. Qualquer matéria (sonora, visual ou tátil), qualquer objeto ou pessoa emite signos que produzem um diferencial que vai distingui-los de qualquer outra matéria, objeto ou pessoa. Eles são uma qualidade, uma diferença singularizante que não pode ser considerada como a “rosidade da rosa”, a “cavalidade” do cavalo, a “madereidade” da madeira. Os signos afetivos ou qualitativos não possuem uma forma definida mas estão presentes no corpo do doente, no veio da madeira, nos sabores, odores e textura dos alimentos. São forças moventes que afetam e são afetados pelo meio, transformando-o e se transformando, num constante processo de devir outro. Como não possuem uma forma fixa, são potências virtuais sempre se atualizando a partir dos encontros com outras forças no aqui e agora. Não são “seres”, são “sendos”, elementos fundamentais do processo de

subjetivação. Podemos citar como exemplo o devir boi de um cavalo de corrida que puxa um carro de carga semelhante a um carro de boi. Neste caso, o cavalo está mais próximo de uma subjetividade bovina do que de uma subjetividade equina, apesar da forma cavalo. A subjetividade bovina do cavalo se forma a partir do encontro do animal com o carro de carga que emite signos afetivos de força e de passividade dos bois de carga, do poder do ser humano sobre os animais, dos sons da vida no campo, do tempo da colheita do cheiro dos animais do campo e todos os signos que estão presentes e que vão além da forma pura de um cavalo de corrida. Da mesma forma o devir mestre só pode ser produzido a partir do agenciamento do professor a um dispositivo com abertura suficiente para produzir novos devires ou linhas de fuga.

O conceito de signos afetivos assignificantes ou signos qualitativos encontram ressonância em Gil (1996) e suas imagens nuas, que ainda não têm uma forma definida e nem foram domadas pelas palavras ou conceitos. Imagens nuas nos afetam a partir da “linguagem das pequenas percepções”. Estão presentes no sorriso e no abraço de boas vindas no qual percebemos claramente que não somos bem-vindos. Percebemos, mas não vemos a rejeição que não explicitada pelas palavras ou gestos. Cabe neste caso a interpretação do conteúdo dos signos emitidos pelas imagens nuas que possuem um semiótica toda especial que, ampliando a conceituação de Pierce, tanto Gil (1996), como Deleuze, denominam de zeroidade. O mesmo acontece durante o devir mestre do professor quando este “sente” que seus alunos não estão interessados em sua aula, apesar de, aparentemente, estarem prestando atenção.

Imagens nuas ou signos afetivos não possuem um significado prévio. Elas estão associadas às forças do aqui-agora e estimulam o pensamento a procurar uma forma fixa, um sentido verbal, um conceito. (Gil, 1996) Elas fazem parte de uma experiência que vai além das formas da consciência. Neste caso, imagens nuas ou signos qualitativos são um problema constante para os criadores e artistas que estão sempre procurando novas formas para exprimi-las. Imagens nuas, com seu potencial afetivo, são a matéria prima dos processos de subjetivação que se concretizam na obra de artistas plásticos, dançarinos, músicos e em produtos audiovisuais. São a matéria prima da arte.

Neste caso, acreditamos que as práticas cotidianas realizadas no LABORAV durante o aprendizado da produção de audiovisual são capazes de produzir processos de subjetivação cujo efeito é um devir artista produtor de sons e imagens em movimento a partir de signos afetivos ou de imagens nuas. Estas práticas fazem parte das microfísicas da

existência, calcadas em práticas cognitivas inventivas.

Práticas cognitivas inventivas: uma aprendizagem problematizada

A ideia de uma prática cognitiva inventiva adotada na aprendizagem foi desenvolvida por Virgínia Kastrup (2005), quando confrontada com o problema do déficit de atenção das crianças contemporâneas que não estão interessadas nos conteúdos apresentados em sala de aula. A prática cognitiva inventiva de Kastrup tem como base a filosofia de Deleuze e Guattari e os estudos de cognição dos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela (1995). Os quatro autores, questionam a ideia de uma aprendizagem onde conhecer é reconhecer. Neste caso, existem duas abordagens: a primeira acredita que o mundo é algo pré-existente e que a cognição surge a partir da relação entre um sujeito e um objeto num espaço de re-presentação. A outra implica em que o mundo é fruto um sujeito cognoscente que está no centro da experiência. A primeira é realista e objetiva. A segunda idealista e subjetiva. Mas ambas estão baseadas num processo de conhecimento onde tanto sujeito quanto objeto já são dados previamente e que existem leis e princípios invariantes que vão guiar o conhecimento e a aprendizagem. E como toda aprendizagem é produção de subjetividade, os efeitos das práticas cognitivas produzem subjetividades pouco criativas, identidades *prêt-à-porter* voltadas sempre para reconhecer o já conhecido, repetindo-o. Nos casos das práticas cognitivas, o professor é adepto da transmissão de informações prontas e estocadas na memória.

Práticas cognitivas inventivas estão ligadas aos processos criativos e às artes. Elas não ficam apenas no plano da inteligência e são acionadas pela potência dos signos afetivos. Ao contrário do trabalho intelectual cognitivo, os processos inventivos exigem um esforço extra que é criar a partir de potências ainda não visíveis, a partir do encontro com os signos qualitativos ainda não domados pelas formas e pelas palavras.

A base de uma prática inventiva de aprendizagem está ligada ao problema de transformar as imagens nuas ou os signos afetivos em imagens materiais, sejam elas palavras, sons, coisas, produtos ou estruturas, cálculos matemáticos ou softwares; ou mesmo pinturas, esculturas, livros, filmes, documentários, ou produtos audiovisuais. Deleuze, citado por Kastrup (2005), aponta que toda aprendizagem converge para a arte, pois na criação artística é preciso conhecer o potencial diferencial de cada matéria, suas qualidades, como ela afeta e como é afetada, seus movimentos internos e externos, para poder extrair um braço de uma peça de mármore, uma figura de uma tela, ou uma imagem potente de uma câmera, seja ela fotográfica, de cinema, de vídeo ou de um celular. Signos

artísticos possuem uma potencia diferencial ampliada. Kastrup (2005) cita o amarelo dos girassóis de Van Gogh como problemático pois, em sua diferença absoluta, provoca uma ruptura com o nosso conhecimento orgânico dos girassóis da natureza, fazendo com eles sejam visto a partir de um novo devir. O amarelo de Van Gogh não é consequência de um ato de reconhecimento, mas de uma invenção, uma criação a partir do problema de materializar a qualidade dos girassóis que afetavam o artista. Olhar os girassóis de Van Gogh nos leva a ver o mundo de uma forma diferente, da mesma forma que observamos a obra *O Grito* do pintor Francis Bacon ou os estranhos acontecimentos de *Mulholand Drive*⁶, filme de David Lynch (2002), com sua capacidade de problematizar nossa percepção do real.

Laborav, práticas para um devir audiovisual inventivo

Para realizar suas atividades, o LABORAV conta com quatro ilhas de edição em computadores IMAC equipados com o *software Final Cut*, programas de efeitos especiais e de finalização de áudio e vídeo; uma câmera Sony HXR-NX70N e os equipamentos periféricos (tripé, refletores, microfones, etc.) para gravações em externa e em pequenos estúdios. A produção inclui vídeos no formato de programas para TV e documentários e ficções realizados pela equipe do LABORAV, alunos de pedagogia e das licenciaturas em Geografia e Matemática, mestrandos e alguns moradores do bairro Vila São Luís que atuam como voluntários. Alguns vídeos são realizados sob demanda de professores, que desejam registrar suas atividades intra/extra muros da unidade. Todos aqueles que se envolvem nas realizações podem atuar como produtores, atores, operadores de câmera, além de outras funções que vão surgindo ao longo de cada projeto. A prática da produção audiovisual é realizada através da exploração e do uso direto dos equipamentos pelos alunos, tomadas de decisão coletivas e o modos de criação e produção colaborativos. Para produzir um vídeo, qualquer bolsista, aluno ou professor deve apresentar um projeto por escrito, fruto de alguma pesquisa ou ideia.

O observador externo pode ficar com a impressão de que não existe nenhum método ou objetivo em nossas práticas, já que os encontros parecem caóticos e muitas vezes os integrantes do grupo só se encontram uma vez por semana, na reunião de produção. No entanto, mesmo com essa impressão de caos, existe uma ordem diferente das produções tradicionais que faz com que tenhamos uma boa produtividade. O esquema de funcionamento é baseado na autogestão, onde cada um sabe o que deve fazer e é

⁶ A cidade dos sonhos. Direção: David Lynch. Com Naomi Watts, Laura Helena Harring, EUA, França. 2001

responsável por sua produção. Os resultados nem sempre aparecem no prazo previsto, e muitos trabalhos param pelo meio. Mesmo assim, podemos computar a produção de 36 vídeos⁷ em três anos, o que dá uma média de 12 por ano.

Assim que entra no LABORAV, o bolsista ganha uma camiseta com o logotipo do laboratório que deve ser utilizada nas gravações de externas. A ideia da camiseta é facilitar a identificação da equipe como universitária. Ao mesmo tempo, ela reforça a ideia de uma comunidade de interesses que atua em conjunto tendo um objetivo comum. De três em três anos a equipe muda, já que os alunos se formam neste prazo e normalmente deixam a faculdade. E de três em três anos temos que capacitar uma nova equipe. Normalmente, quando eles chegam, têm o seu primeiro contato com os equipamentos. Muitos ficam com medo de “meter a mão na massa”, ao saber o custo das máquinas.

Renata entrou para o grupo em 2011 como voluntária, depois de seguir a disciplina *Multimídia e Educação I* (oficina de audiovisual) e só saiu ao final de sua dissertação de mestrado, defendida em 2014. Nesta época, a equipe era formada por cinco bolsistas de graduação, um bolsista de outro projeto, quatro voluntários e dois mestrandos. Em sua dissertação, Renata (2014) descreve sua experiência com a metodologia do fazer/aprender.

Quando cheguei, apenas como voluntária, estava querendo fazer parte do grupo, porém sem nenhum conhecimento na área do audiovisual. Mesmo assim fui convidada a participar. Comecei cuidando dos documentos da secretaria, organizando as fichas das oficinas, participando das reuniões. Mas não demorou para eu ser chamada a participar de uma gravação sem o que eu considerava como “o preparo necessário”. E lá estava eu em meio a uma gravação do *Colóquio Deleuze Guattari, filosofia prática*, que mais tarde tornou-se um documentário do mesmo nome (...) foi a minha primeira experiência com esta surpreendente metodologia de fazer e aprender, que me causou um pouco de estranheza. Vivia cheia de dúvidas e incertezas de o que estava fazendo era a coisa certa. (BARROS,2014,p.64/65)

Acostumada com as políticas cognitivas dos currículos tradicionais do curso de (com)formação de professores, no início Renata teve dificuldades em lidar com os problemas criados para ela. O primeiro foi participar de uma gravação de externa sem nenhum preparo. No entanto o método mostrou sua eficácia quando, por iniciativa própria, Renata perdeu o medo da câmera, do computador *IMac* e descobriu os segredos da edição.

Era nosso primeiro dia de gravação sem nenhum operador de câmera com prática e sem a professora Alita para nos orientar. Também não tínhamos nenhum roteiro para seguir. Como contávamos com uma câmera, sem tripé e um microfone, apenas gravamos as palestras sentadas em uma

⁷ Os videos podem ser encontrados em <https://www.youtube.com/user/laboravorg>

cadeira na primeira fila com a câmera parada no colo, e em alguns momentos registrávamos o interesse do auditório. No início tivemos um pouco de dificuldade com o peso da câmera devido a falta do tripé. (...) Fui convidada a fazer a edição desta gravação, mesmo nunca tendo feito uma edição e nem ter nenhum conhecimento do software de edição *Final Cut* para *Macintosh*. Fiquei um “tempão” tentando me entender com o programa, sem nenhum sucesso, até que Cecile, que estava em fase de redação da dissertação, apareceu lá e me trouxe alguma luz. Depois que ela foi embora, passei a buscar tutoriais na internet. Para mim, este foi o momento mais impactante da experiência. Descobri que é na hora da edição que decidimos o que pode ser dito, o que queremos que as pessoas saibam ou no que queremos que elas acreditem, e mostramos isso em forma de uma narrativa que é considerada como verdadeira porque está registrada em imagens, provando que aquilo aconteceu. Depois desse aprendizado, passei a frequentar as gravações pensando nas possibilidades que teríamos durante a edição. (IDEM, 2014, p.66)

Pelo planejamento inicial, a equipe se reuniria duas vezes por semana: uma para estudos teóricos; outra de produção e avaliação das atividades. Mas a prática nos mostrou que o principal momento é sempre às segundas feiras, na reunião de produção, quando são apresentados e selecionados os novos projetos que serão produzidos e realizamos uma avaliação das atividades semanais em curso, para verificar o andamento dos projetos em pré-produção e os que já estão em fase de execução. Neste momento, discutimos filosofia, história das imagens, da tecnologia e do cinema, dos processos cognitivos e apresentam-se os autores correspondentes para a pesquisa teórica. Fala-se de equipamentos e de recursos financeiros, integrando o discurso à prática. As reuniões duram a tarde toda e as vezes entram pela noite. As decisões, sempre coletivas e conciliadas, ficam registradas em uma ata que é distribuída para todos e serve de base para a organização das atividades. Isto porque cada equipe se organiza de acordo com a disponibilidade de seus integrantes. Além do encontro semanal, laboravianos não possuem um horário fixo de trabalho, já que também devem se ocupar das outras disciplinas.

(...)O trabalho exercido no Laborav é feito através da cooperação, no tempo livre que os alunos das graduações e da pós-graduação tem. Todo o planejamento é feito de acordo com a disponibilidade e interesse dos integrantes do grupo, sem organização hierárquica. Cada pessoa que entra para o grupo traz alguma modificação seja com relação aos horários, métodos de gravação, e todos acabam contribuindo de alguma forma no programa dos outros. (IBIDEN,p. incerta)

Renata descreve assim sua experiência nas reuniões:

As reuniões que ocorrem para avaliações das gravações e planejamento, costumam ser muito movimentadas, no sentido de provocar euforia nos alunos, pois estão sempre falando todos ao mesmo tempo com relação ao momento da gravação, porque escolheram este lugar, porque repetiram a

cena, o ajuste do foco, a qualidade do som, e outros aspectos técnicos relativo as imagens que produziram. Deixando clara a relação afetiva que envolve essa prática, a relação com o audiovisual ultrapassa os efeitos cognitivos (BARROS, 2014, p. incerta) .

Os projetos selecionados para produção obedecem a alguns critérios pré-estabelecidos de comum acordo e a partir da prática: se o local da gravação é de fácil acesso, que tipo de autorizações serão necessárias, se existe segurança para equipe e equipamentos, se vai precisar de verba de produção e transporte e se existe tempo viável para execução (principalmente no caso de fazer parte de alguma disciplina curricular). O modo de trabalho é colaborativo e se dá a partir da ideia de alguém que é compartilhada com outros integrantes do grupo, que a complementam com sugestões e soluções criativas para viabilizar a criação e a produção. Geralmente (mas nem sempre), o autor da ideia torna-se o diretor do projeto. Ao mesmo tempo, ele deve assumir outras funções em sua própria produção e também no projeto dos outros quando sua participação for necessária. É interessante ressaltar que, em todas as produções, a formação das equipes é realizada de forma voluntária.

Entre 2011 e 2013, Renata participou da produção de nove projetos e ajudou a produzir uma oficina de edição. Sempre preocupada com o resultado final dos vídeos, que acompanhava desde o início, não percebia a importância do processo de subjetivação pelo qual estava passando ao ser afetada pelas máquinas de produção de imagens.

Nos emocionávamos a cada novidade encontrada, e ao mesmo tempo tínhamos a impressão de que não saímos do lugar. Nunca conseguimos terminar nossas edições. (IDEM, p. incerta)

Mas quando conseguiu se integrar ao método utilizado, Renata foi capaz de compreender que estava passando por um novo processo de aprendizagem.

Em uma de nossas reuniões para discutir assuntos teóricos metodológicos, uma recém integrante protestou contra nossa metodologia de trabalho experimental e disse que estávamos todos perdendo tempo pois nossos vídeos não serviam para nada. Ela, enquanto roteirista de emissora de TVs comerciais, não entendeu que o que fazíamos era experimentar, ousar, encantar e as vezes enlouquecer. Mas nunca vender um produto. (IBIDEM, p. incerta)

A dissertação de mestrado de Renata, *LABORAV: Uma cartografia da produção audiovisual na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense*, defendida em 2014, cartografou o funcionamento e a transformação de seus companheiros de pesquisa durante os três anos que ela participou do Laboratório. Em suas considerações finais, ela reconhece o LABORAV como um espaço de invenção e produção e subjetividade.

Como quase todo mundo que efetivamente participa de todas as gravações não traz conhecimento prévio sobre o audiovisual, nós quase sempre inventamos métodos, experimentamos, porque o espaço nos permite essa experimentação. A entrevista com os alunos da graduação que participaram do grupo no mesmo período que eu, mostra que ninguém veio atrás de fama, nem foi pela bolsa. Todos vieram por um sentimento comum, a curiosidade em conhecer o mundo audiovisual, seus equipamentos, suas técnicas, e todas as surpresas que esperávamos ter. Essa vontade de se aventurar e de criar permitiu que se desenvolvesse dentro desse ambiente a cooperação, uma paixão pela criação e pela imaginação. (...) Nossas práticas estão na contramão daquilo que encontramos na mídia de massa que visa produzir em grande escala um tipo de subjetividade generalizada, modelada. (...) Somente em um laboratório experimental se pode encontrar uma diversidade tão grande de estilos filmicos, quase sem propósito que é a finalidade da arte. Em um laboratório experimental uma pessoa que veio para observar acaba dirigindo uma cena no segundo dia de observação, como aconteceu comigo, com Maria José e Leticia, que não estão mais no grupo. A metodologia de aprender fazendo não nos permite o medo de errar, mas mostra que é com os erros que se podem criar novas formas de fazer cognitivos (BARROS, 2014, p. incerta).

Algumas considerações

Pesquisas em aberto como a nossa procuram humanizar relações e estimular as potências criadoras, em vez de formatar professores que serão meros transmissores de informações prontas, adeptos de uma política educacional baseada no reconhecimento da informação já produzida. Acreditamos que uma política comunicacional/educativa baseada nos processos de cognição inventivos deve estar baseada muito mais na formulação de problemas e no encontro de suas soluções a partir da experiência cotidiana, do que no reconhecimento de soluções já encontradas por outros.

A produção de subjetividade é um processo maquínico acentrado que agencia humanos, máquinas, instituições e linguagens e cujos efeitos são novos sistemas de percepção de imagens, de produção de valores, de representações. Quando se observa a produção dos integrantes do LABORAV, é possível perceber algumas subjetividades delirantes em meio à repetição das fórmulas audiovisuais que já fazem parte do repertório coletivo. Ao se acoplarem ao dispositivo LABORAV eles entram num processo de devir outro cujos efeitos são processos de subjetivação inventivos que se manifestam em seu cotidiano de estudantes e de futuros professores. Alguns adotaram a política cognitiva em suas salas de aula, estimulando a autonomia de seus alunos e criando problemas para eles. Outros desistiram da Pedagogia ou da Geografia e passaram a se dedicar integralmente ao audiovisual, aos quadrinhos, aos videogames. A produção de documentários em vídeo em trabalhos de conclusão na licenciatura foi adotada por uma aluna, que decidiu que irá fazer o seu mestrado sobre o uso do vídeo nos cursos de Geografia. Além das produções

audiovisuais, já tivemos sete dissertações defendidas baseadas em nossa metodologia.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009
- BARROS, R.F. **Laborav: uma cartografia da produção audiovisual na Faculdade de Educação da Baixada Fluminense** 2014. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação). Faculdade do Estado do Rio de Janeiro. Duque de Caxias: FEBF. 2014 (n.p. incerto)
- CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013
- DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- FRÓES, J.R. M. **Tecnologia e educação das máquinas à técnica: uma abordagem segundo Gilbert Simondon**. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2010.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GUATTARI, F. **Caosmose**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. Vers une ère post media, **Chimères**. n.28, 1996. Disponível em <http://libertaire.free.fr/PostMediaFGuattari.html>. Acessado em julho de 2015.
- KASTRUP, V. Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre. **Educação e Sociedade**, v. 26, n. 93, p. 1273-1288, 2005.
- _____. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007
- LAZZARATO, M. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições SESC/n-1, 2014.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**. Campinas: Editorial Psy, 1995
- PASSOS, E; KASTRUP; ESCOSSIA. (org). **Pistas do método da cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SIMONDON, G. **Communication et information. Cours et conférences**. [Chatou]: Les Éditions de La Transparence. 2010
- _____. **Du mode d'existence des objets techniques**. [Mayenne]: Editions Aubier, 2001