



Imagem gerada por IA (Midjourney) a partir dos termos: Collage art, Difference, antagonisms, immanence, schizophrenia, life, faceless

CINECARTOGRAFANDO IMAGENS ABERRANTES DO FILME *HONEYLAND* (2019): MERGULHOS ENTRE CAMADAS, PAISAGENS, EDUCAÇÃO E CINEMA

Keyme Gomes Lourenço  [0000-0001-6516-6931](#)

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil

Lúcia de Fátima Dinelli Estevinho  [0000-0002-1449-4844](#)

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, Brasil

Resumo

Neste artigo foram criadas e experimentadas cinecartografias do filme *Honeyland* (2019), a partir de mergulhos profundos nas suas imagens cinematográficas. É uma produção teórica, narrativa e experimental, que dialoga com referencial teórico das filosofias da diferença, principalmente os estudos de cinema de Gilles Deleuze e suas escritas em platôs sobre virtualidades, multiplicidades e potências com Félix Guattari. Discute sobre o cartógrafo e o cartografar de Sueli Rolnik e sobre os movimentos aberrantes que existem nas imagens de David Lapoujade. Mais do que cartografias, forjamos no trabalho cinecartografias, entendendo estas como uma cartografia das imagens dos filmes. Dividimos a escrita em quatro partes. Na primeira e na segunda tecemos aproximações entre os conceitos importantes trazidos pelas leituras como fazemos considerações teórico-metodológicas acerca da cartografia e da cinecartografia. Na terceira parte, tecemos narrativas e algumas considerações construídas com as imagens cinecartografadas do filme e as contaminações que ecoaram após o encontro com a pesquisa. Por fim, na última parte tecemos algumas considerações. Ensaios vazaram pelo texto na experimentação do filme e de seus movimentos e montaram juntos todo um rizoma. Pudemos cinecartografar movimentos que forçaram e violentaram o pensamento produzindo narrativas outras e lugares e territórios e afecções e rostos.

Palavras-chave

Imagem-tempo, filosofia da diferença, educação, cinema.

CINECARTOGRAPHING ABERRANT IMAGES FROM THE FILM *HONEYLAND* (2019): DIVES BETWEEN LAYERS, LANDSCAPES, EDUCATION AND CINEMA

Abstract

In this article, cinecartographies of the film *Honeyland* (2019) were created and experimented with, based on deep dives into its cinematographic images. It is a theoretical, narrative and experimental production, which dialogues with theoretical references of the philosophies of difference, mainly the film studies of Gilles Deleuze and his writings on plateaus about virtualities, multiplicities and powers with Félix Guattari. Discusses the cartographer and the cartographing of Sueli Rolnik and the aberrant movements that exist in David Lapoujade's images. More than cartographies, we forge cinecartographies in our work, understanding these as a cartography of film images. We divide the writing into four parts. In the first and second, we weave similarities between the important concepts brought up by the readings as we make theoretical-methodological considerations about cartography and cinecartography. In the third part, we weave narratives and some considerations constructed with the cinecartographed images from the film and the contaminations that echoed after the encounter with the research. Finally, in the last part we make some final considerations. Rehearsals leaked through the text in experimentation with the film and its movements and put together a whole rhizome. We were able to cine-cartograph movements that forced and violated thought, producing other narratives and places and territories and affections and faces.

Keywords

Image-Time, Philosophy of Difference, Education, Movie theater.

Submetido em: 31/03/2024

Aceito em: 03/08/2024

Como citar: LOURENÇO, Keyme Gomes; ESTEVINHO, Lúcia de Fátima Dinelli. Cinecartografando imagens aberrantes do filme *Honeyland* (2019): mergulhos entre camadas, paisagens, educação e cinema. *(des)troços: revista de pensamento radical*, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, p. e51951, jan./jun. 2024.



Este trabalho está licenciado sob uma licença *Creative Commons Attribution 4.0*.

Introdução

A partir dos estudos e leituras das construções conceituais de Deleuze e Guattari, pensamos a criação como fruto de encontros. Para os autores, os encontros não se dão apenas com pessoas ou objetos, mas também com ideias, com movimentos, acontecimentos, com forças e devires. Um encontro quando potente, promove desterritorializações e reterritorializações, de uma escrita-encontro jorram pensamentos capazes de exprimir em palavras e sentidos, os devires e as experimentações.

Esta pesquisa investiga as desterritorializações e aberrações que surgiram da cinecartografia do filme *Honeyland* (2019), o que escapou das imagens entre territórios, camadas, narrativas e paisagens. A obra *Honeyland* (2019) ganhou o prêmio *Sundance World Cinema* e é o primeiro filme da história indicado ao Oscar de melhor documentário e melhor filme estrangeiro simultaneamente. Os diretores¹ estavam realizando gravações para produzir um material audiovisual de curta-metragem, com foco na Educação Ambiental sobre o rio *Bregalnica* e na preservação da região circundante no município de *Lozovo*, centro da Macedônia do Norte. Porém, o projeto mudou quando durante as capturas de imagens os diretores conheceram *Hatidže*, que morava em uma pequena casa com a mãe acamada, não tinha vizinhos e criava abelhas. Divulgando outra relação com o meio ambiente e sua preservação, o projeto tornou-se um longa-metragem de 1h25m e foi apoiado pelo programa da Agência Suíça para o Desenvolvimento e Cooperação para preservação dos recursos naturais da Macedônia do Norte. Conhecemos o filme *Honeyland* (2019) acompanhando o catálogo da *Sundance World* de 2019 e da 92ª cerimônia do Oscar.

O contato com a obra causou muita inquietação pela forma como se desenrola o roteiro e as vias que as histórias vão tomando criando narrativas e interconexões. Principalmente por se tratar de uma obra criada com imagens reais, personagens não atores e com som e iluminação natural, *Honeyland* (2019) causa muitas sensações que reverberam por todo o corpo, por ser uma obra cocriada com a vida.

Com esse movimento objetivamos propor a cinecartografia como um meio-caminho de trilhar metodológico para mergulhar e estudar obras audiovisuais. E fazer leituras das imagens por meio do sensível e do vibrátil que vão reverberando da pesquisa. Para compor a cinecartografia, laços teóricos são feitos com as escritas de Deleuze sobre cinema e com os conceitos de Deleuze e Guattari sobre desterritorialização, rotilidade, devir e potência nômade. As composições acerca da cartografia elaboradas por Suely Rolnik e Guattari, ajudarão a compor aquilo que potencializa a cinecartografia: o corpo vibrátil do pesquisador e os encontros que se dão pela e com a pesquisa.

Aprofundaremos teoricamente na primeira e segunda parte nos conceitos que dão movimento à cartografia social como aparato metodológico para pesquisas em Educação e Arte. Para além da cartografia, na segunda parte trabalharemos também a cinecartografia aliada às leituras de Davi Lapoujade trazendo conceitos como imagens

¹ A direção do documentário *Honeyland* (2019) é de Tamara Kotevska e Ljubomir Stefanov, este é o segundo trabalho em conjunto entre os diretores, que captaram as filmagens do filme durante três anos, atingindo um total de 400 horas total de filmagens. Uma entrevista online com os dois diretores e *Hatidže* comentando sobre o processo de criação do filme está disponível em: <https://www.slobodenpecat.mk/medena-zemja-snimaneto-na-filmot-gi-promeni-nashite-zhivoti/>.

aberrantes, fundamento, fundo e profundo. Na terceira parte do trabalho apresentamos experimentações cinecartográficas tecidas com as imagens do filme *Honeyland* (2019), compondo e elaborando com a escrita, narrativas desencadeadoras de devires, que olham para além das representações das imagens, emergindo um outro sentir para pesquisar com o cinema e o audiovisual. Por fim, na última parte tecemos considerações finais comentando sobre as desterritorializações que podem ser evocadas pela cinecartografia na pesquisa, que se originam das tensões e vibrações acertadas pelos encontros. O que vemos nas imagens de *Honeyland* (2019) é que independente das tensões entre os seres e personagens entre si, eles sabem se transformar, se metamorfoseiam com as forças que encontram pelo caminho, pelos meios.

Para tanto, faremos o que chamamos de uma escrita nômade,² que não visa um método mono-lógico, verdadeiro, totalizante e generalista. O que ela nos provoca é investigar os processos em que as produções de mundos se dão. Interessantes para a escrita são as realidades sempre prontas para se tornarem outras, sempre fruto de processos, sempre fundadoras, sempre em devir, provisória e sempre viva. Isso cria uma pesquisa que invento, que me inventa, que venta povos inventados pela arte que venta. Essas forças necessitam, um corpo é desejante, pesquisar é coexistir. Pesquisa e pesquisadoras que se inventam em pesquisa, ao mesmo tempo, todos juntos, inventando tempos outros.

A experimentação COM o filme é a pesquisa, e se deu junto e durante o percorrer de muitos caminhos teóricos, encontros afetivos, gozo do pensamento... e por isso as teorias fílmicas acompanham todo texto. Dando sentidos outros à cada leitura que se realiza, a cada outro novo contágio. Escrever em *slogans*, se permitir criar com a leitura, assim como ela o fez com a escrita.

1. O Quinto Princípio Do Rizoma

A escrita cartográfica salta do atual para o virtual, toma os rumos que estão no meio, entre o por vir. É nômade, é o estilo de escrever e de pesquisar itinerante, em trânsito, sobre um plano móvel do mundo e de suas forças sem endereçamentos fixos. Pausando nas conexões rizomáticas prováveis e improváveis que tramam mundos possíveis. Acompanhando processos e não representando os objetos. Dando passagem às forças que pedem, que falam, que incorporam sentimentos, que emocionam. Tecendo um mapa em eterno movimento de produção.

É inspirada na imagem do rizoma e não do decalque que a escrita e a pesquisa cartográfica cria mapas de intensidades, nunca ao contrário. Os mapas são performáticos, e não habilitados há algo ou não, eles, como comenta Deleuze e Guattari em *Mil platôs 1*: "tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre 'ao mesmo'. Um mapa é uma questão de performance, enquanto o decalque remete sempre a uma presumida competência".³ Criar mapas de intensidades, implica também, criar linguagens e estilos clandestinos para falar dessa experimentação afetiva, deixar o verbo criar delírio como criam os apaixonados, as crianças em brincadeira, os utópicos, os poetas, os loucos, para assim tornar os mundos explorados vivíveis.

² Inspirados nas leituras e provocação de Deleuze e Guattari em *Mil platôs*, vol. 1 (2011).

³ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 1, p. 30.

Sem distrair-se e sem trair os ritos, não se faz cartografia, nem se ouve o anúncio da novidade, o cartógrafo precisa experimentar paixões. As múltiplas entradas e múltiplas saídas que se dão por conexões em redes, o acompanhamento, a observação. São as pegadas do pesquisador e seu desenhar dos próprios pés na areia inexplorada que agencia as entradas e saídas do rizoma na investigação.

É a ruptura que ocorre a todo tempo nas linhas, nos nós e nos encontros, que assegura a característica movente do rizoma. Ele está a todo tempo em dança, há cabos esticados puxando, arrebatando, em ruptura, coreocartografando o movimento. Há tanta força, tanta tensão nas linhas que constituem o rizoma que elas podem ser rompidas em qualquer ponto, com maior ou menor intensidade outras linhas tomam o lugar daquelas que foram picadas, enquanto estas criam outros rizomas. As rupturas, ora desejadas, ora imprevisíveis, são conhecidas como linhas de fuga. Quanto mais um caule-rizoma é picado, mais rizomas vão se formar, "nunca plante! Não semeie, pique!".⁴ As linhas de fuga estão intimamente ligadas aos processos de territorialização, desterritorialização.

Estes processos garantem movimento no rizoma, o rizoma não é estático, está em constantes movimentos, trocas, pulos entre as linhas de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

Me largo no vento, cavalgo no trovão, giro o mundo, viro, reviro, tô no canto, tô na beira, voou entre as estrelas, brinco de ser uma, vou além, me recolho no esplendor das nebulosas, descanso nos vales, nas serras e nas montanhas, mergulho no calor da lava dos vulcões, partir em rumo de um, para o outro, se o deixo, é porque o território parou de dar conta das nossas potências produtivas, o desejo é combustível do movimento, não que o território abandonado tenha deixado de fazer sentido, mas outras forças mexeram com nosso corpo, e nos fizeram mover na busca de outras sensibilidades, que façam o corpo mesmo vibrar, e produzir com ele novos territórios, novas linhas para habitar.

A movimentação que o desterritorializar provoca no rizoma é a ação fundamental necessária para fazer emergir nos territórios outras forças e formas de produção. Os movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, criam e caracterizam a plasticidade e dinâmica das linhas que se emaranham e formam o rizoma. As provocações de Suely Rolnik sobre a temática chegam a nós e nos colocam em movimento de pensar um corpo vibrátil para cartografia. Suely Rolnik comenta:

Você próprio [o cartógrafo] é que terá de encontrar algo que desperte seu corpo vibrátil, algo que funcione como uma espécie de fator de a(fe)tividade em sua existência. Pode ser um passeio solitário, um poema, uma música, um filme, um cheiro, um gosto... Pode ser a escrita, a dança, um alucinógeno, um encontro amoroso – ou ao contrário, um desencontro... Enfim, você é quem sabe o que lhe permite habitar o ilocalizável, aguçando sua sensibilidade à latitude ambiente.⁵

É na obra *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2011), que a autora diz que o cartógrafo acompanha e faz parte da criação de fissuras, de brechas e de linhas de fugas. Esse acompanhamento é único, ele se faz diferente a cada momento, é irreplicável. O que o cartógrafo devora, se atém, como comenta Rolnik, "fundamentalmente, ao grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento".⁶

⁴ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 1, p. 48.

⁵ Rolnik, *Cartografia sentimental*, p. 39, grifos nosso.

⁶ Rolnik, *Cartografia sentimental*, p. 68.

Para o pesquisador Rogério Machado Rosa, em seu texto *A cartografia como estratégia de pesquisa: agenciamento de afetos* (2017) o que o movimento da cartografia propõe é uma espécie de problematização metodológica.⁷ E complementa dizendo que esse processo de problematização é atualizado permanentemente na medida em que ocorrem os encontros na pesquisa.

Sob essa ótica, nos ajuda pensar Rolnik (2011) e Rosa (2017) que o encontro do cartógrafo com os afetos da pesquisa instaura nele um estado de outramento, onde o que resta é apenas o risco de perder-se de si mesmo e assim se tornar estrangeiro de si, e experimentar a pesquisa, a cartografia em e com diferentes modos de existência.

O que queremos é nos lambusar com devires, como quando me jogava nas poças de lama desenhadas após a chuva no sítio da minha vó, eu me lambusava de barro, e cada marca a mais no meu corpo, mais terra e água de chuva no chão eu era, eu rolava, pulava, sentia.

Impulsões-desejantes, o trabalho de uma pesquisa cartográfica se dá por meio das coisas, o meio como entre, a passagem, o engajamento do cartógrafo no mundo a ser conhecido. Desse modo, o cartógrafo é movido por desejos, o desejo movimenta as linhas do rizoma e delas inauguram linhas de fuga. Com o desejo não à frente, não ao lado, nem mesmo guiando a pesquisa, mas sim constituindo e alimentando a fome do cartógrafo que devora.

Simpatizando com as escritas de Rolnik, Guattari e Rosa, sobre cartografia, apostamos no desejo para cartografia dessa pesquisa, que faz linhas de fuga, que abrigam as territorializações, desterritorializações e reterritorializações que fazem devires, inocentes e únicos, o uno extraído da multiplicidade. O desejo constituindo a pesquisa-cartográfica é a força "que permite explodir os estratos, romper as raízes e operar novas conexões".⁸ E eu sou a chuva, a gota, eu quero me molhar.

Cartografando, experimentamos os movimentos vibráteis dos corpos em todos os encontros que viver é possível. Os testes de sabor constantes, o experimentar tudo que vibra e faz o corpo do cartógrafo vibrar, faz a cartografia ocupar o corpo inteiro. E assim, podemos conhecer e criar conhecimentos com todo o corpo. Corpo de pé, de corpo no chão, mão no corpo, mão na terra, poesia, poeira, lixo, sujeira, pêlos, manchas, papel amassados, fissuras, rachaduras, riscos, rios, rabiscos, o derramado, o expelido. Todo ar que respira. Todo cósmico.

O que há é apenas o afeto e o devir. São esses que fazem as marcas que sinalizam para o cartógrafo suas pausas. Cartografar com o corpo vibrátil, é sentir com o corpo e com o pensamento as vibrações dos mundos em movimento. As pulsações aceleradas, os calafrios, o estômago fadiga, pensamento terremoto, amores, temores, fantasias, os odores, as desgraças, o erótico, o sexual, o intelectual, o social. Goza. Treme. Geme. A fome do cartógrafo é matéria que raiz nenhuma alcança. Come tudo que move no rizoma, espreiteiro, mapeia tudo que a ele aparece na composição das paisagens que lutam para se instaurarem na imanência.

Os textos escritos, os textos não escritos, as falas, os áudios, os temperos, as imagens, e não-imagens, mensagens e slogans, os jornais, as revistas, a rede, os

⁷ Rosa, *A cartografia como estratégia de pesquisa*, p.198.

⁸ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 1, p. 33.

outdoors. Isto é antropofagia, toda imagem, barulho, bagulho, mensagem, cor e som, são corpos fazendo e destruindo corpos bem como a si mesmos. Cartógrafo “antropófago”.⁹

A cartografia que fareja afetos para a pesquisa em Educação nos sugere um trilhar metodológico a construir mapas inacabados, abertos e conectados, dos encontros entre forças e intensidades na pesquisa. Tudo isso a partir da atenção às afecções dos cartógrafos e dos seus corpos vibráteis.

2. O Que é Cinecartografia?

Cartografia-criação. Apostamos nos afetos e nas forças dos encontros para desencadear um fazer cinecartográfico, a cinecartografia.

Entendemos aqui como cinecartografia, a investigação das imagens dos filmes, criada a partir dos estudos sobre cinema de Deleuze em *A Imagem-Tempo* (2007) e de Lapoujade (2015) sobre imagens aberrantes, atravessadas pelas provocações de uma cartografia afetiva para pesquisa, propondo um olhar e um fazer metodológico para uma cinecartografia dos filmes de suas imagens aberrantes entre camadas, paisagens, educação, cinema e suas conexões e emersões possíveis.

Decidimos propor um movimento que se dá entre os desdobramentos deste texto com a experimentação da cinecartografia. Um movimento entre nossos pensamentos e escritas, e outros pensamentos, outras narrativas, especialmente as audiovisuais, na intenção de que nossas conversas aqui contribuam para trazer do fundo movimentos aberrantes, para que na superfície possamos traçar sobre eles cinecartografias, na intenção de “fazer o pensamento remontar para além de qualquer fundamento, rumo às profundezas do sem-fundo”.¹⁰ Em nossas leituras, por nossos atravessamentos e vontades, visualizamos a importância de pensar, sentir e estudar o cinema em sociedades audiovisuais como a que vivemos. Na pós-modernidade, a linguagem audiovisual nos expõe brechas e furos que permitem vazamentos e circulações em diferentes lugares, por teorias outras, a partir dos encontros.

Mais do que cartografias, forjamos nesta pesquisa cinecartografias,¹¹ entendendo estas como uma cartografia das imagens dos filmes modernos,¹² “da qual se resulta o

⁹ Rolnik, *Cartografia sentimental*, p. 23.

¹⁰ Lapoujade, *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 33.

¹¹ O termo cinecartografia foi desenvolvido e elaborado como um tratamento metodológico na dissertação: Lourenço, *Cinecartografando imagens aberrantes entre camadas, paisagens, educação e cinema*. Realizamos outros trabalhos que também utilizam o mesmo movimento cinecartográfico para estudar filmes como em Lourenço; Pimenta, *Cinecartografando as imagens de filmes do circuito de mostras ambientais brasileiras*.

¹² Para Deleuze (2007) o pensamento no Cinema Moderno consiste fundamentalmente em uma ruptura com o esquema sensório-motor (próprio do cinema clássico), resultando em temporalidades indistinguíveis, acontecimentos desligados uns dos outros, personagens que vagam e hesitam, indeterminação entre instância da narrativa e instância do personagem. O que ocorre neste cinema é um interstício entre duas imagens, na qual cada uma delas cederá a um espaço fora do filme, voltando, depois, a entrar nele. Assim, o que caracteriza e diferencia o cinema moderno do cinema clássico, é o modo no encadeamento das imagens em função da ação das personagens. Entendemos que o filme *Honeyland* (2019) cinecartografado nessa pesquisa é um filme contemporâneo e não moderno como os citados nos estudos de imagem-tempo por Deleuze (2007), porém, pensamos que é possível criar experimentações potentes a partir e com os encontros com as leituras e conceitos da obra Cinema II.

movimento",¹³ de vida, de pensamento, de devires, de conexões, de experiências, de sensações, de ruínas, de lugares, de aprendizados e..., que forma, deforma e transforma o que podemos criar, pensar e pesquisar em cinema e educação.

Há múltiplas possibilidades de cinecartografar as obras do cinema, cada afetar é único, e são nessas partículas únicas que linhas de fuga se criam. Tecer perguntas sem vontade de respostas entre narrativas-escritas é parte da cinecartografia, por isso questões e interrogações, apareceram por toda produção. Para o presente texto, ao experimentarmos os filmes, criamos uma cinecartografia com aquilo que mais nos afetou e movimentou.

É a partir dos estudos sobre cinema de Deleuze (2007), que entendemos a cinecartografia como um caminho para pesquisar filmes que "deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações. Trata-se de algo mais poderoso, o injusto, o belo, o que excede nossas capacidades sensório-motoras".¹⁴ Os devires?

Esta pesquisa que põe a cinecartografia em foco, busca entre as imagens dos filmes ir além, não só para exceder e perturbar as ligações sensório-motoras, mas juntar às imagens-tempo, "forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital".¹⁵ E com os atravessamentos de Lapoujade (2015), pensamos que as imagens aberrantes que habitam os frames trazidos para cinecartografia podem ser tais forças imensas que espreitamos.

Cinecartografias que buscam vazamentos-potência nas imagens e narrativas do filme, que liberte o cinema do que ele já é enquanto norma e forma, ou do que ele já o fez ou já está autorizado a fazer. Deleuze (2007) sugere o cinema moderno como um conjunto de relações e de experimentações, afetante e, manifestamente, afetado. Por isso, a ideia de utilizar a experimentação da cinecartografia como pesquisa: como olhar os frames¹⁶ do cinema e converter em potência o que ainda era só possibilidades.

Uma pesquisa que se faz à espreita, construindo com potências-ativas de filmes porvir, filmes que ainda podem ser, histórias que nos ensinem. A cinecartografia abre brechas no texto para questões que continuam sem respostas prontas, conclusivas, acabadas, fechadas. São estas questões espalhadas pela escrita, que inauguram novas conexões na experimentação que propomos ao cinecartografar o filme *Honeyland* (2019). As cinecartografias aninhadas nesta pesquisa, forjaram saídas e fugas em nosso pensamento necessárias para mergulhos profundos em camadas que emergiram à superfície sentidos outros para as imagens do cinema.

¹³ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 159.

¹⁴ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 29.

¹⁵ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 33.

¹⁶ Os vídeos (filmes) são compostos por uma série de imagens que ao repetirem no curso do tempo, criam movimentos e se enfileiram em imagens, histórias. Cada uma dessas imagens é chamada de frame. Desde 1929, o movimento padrão do cinema é de 24 frames por segundo (24fps). No entanto, alguns filmes atualmente são gravados com maior quantidade de quadros de imagens sequenciadas, como acontece com os filmes de alta resolução. Para mais informações, consultar "Fotograma" do Dicionário teórico e crítico de cinema (Aumont; Marie, *Dicionário crítico e teórico de cinema*).

3. Experimentações cinecartográficas com *Honeyland* (2019)

Os dois co-diretores do filme *Honeyland* (2019) realizaram uma pesquisa para construção de um documentário ambiental e encontraram uma moradora quase solitária e decidiram registrar sua vida e seu modo de vida. A equipe do filme passou três anos no local para os registros. O filme ganhou o prêmio Sundance World Cinema e é o primeiro filme da história indicado ao Oscar de melhor documentário e melhor filme estrangeiro simultaneamente.

Tudo acontece graças a *Hatidže*, uma personagem real que mantém cuidadosamente colméias de abelhas, coexistindo com elas, com a mãe, com o meio rural, com as montanhas e com a vegetação.

Hatidže e a mãe, vivem em uma pequena casa sem água corrente ou eletricidade, em uma aldeia aparentemente abandonada. Em visitas episódicas à maior cidade da região, Skopje, se constituem os raros momentos em que ela vê outras pessoas, pega ônibus, observa cabelo punk, taxis, usa faixa de pedestre, escuta buzinaço e sirene, vai à feira. Seus olhos brilham entre as barraquinhas, pode vender o mel que extrai e, compra com o dinheiro da venda, coisas para a sobrevivência e consumo, como: tinta de cabelo, leque preto e banana.

De volta ao campo, a calmaria de *Hatidže* tem uma pausa com a chegada de novos vizinhos. Eles parecem ser nômades, e durante a sua chegada e instalação, outros agenciamentos para aquele território são desencadeados em busca de novas expressões para o próprio território. É um reterritorializar no próprio processo de desterritorialização.

É nesse sentido que o nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário [...] Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterritorializa na própria desterritorialização.¹⁷

Os nômades são aqueles que se espalham, aqueles que se distribuem no próprio ato de colocar-se no mundo. A distribuição nômade é rizomática. Os modos como percorrem os pontos num mapa não são prévios e transcendentais, eles se fazem na própria ação de vaguear.

A territorialização dos vizinhos na terra-Terra, as intensidades se definindo através de certas matérias de expressão e o nascimento de mundos nesse processo provoca em *Hatidže* uma desterritorialização da sua relação com a Terra, os territórios vão perdendo forças de encantamento, há mundos que se acabam e partículas de afeto são expatriadas, sem forma e sem rumo. E é justamente por sentirmos tão facilmente a simplicidade da personagem, que vemos um contraste em *Honeyland* (2019) tão duro, denso.

Apesar de se tratar de um documentário, os dois diretores delineiam o filme com uma narrativa poética, que nos fez perceber durante a cinecartografia que se trata de

¹⁷ Deleuze; Guattari, *Mil Platôs*, vol. 5, p. 44.

um documentário de cenas reais. Dessa indiscernibilidade entre o real e a ficção, novas distinções para a narrativa puderam emergir, outras realidades que antes não existiam.

Deleuze (2007) nos ajuda a pensar como a narração falsificante transforma e rizoma as imagens do cinema, trazendo à tona do profundo, diferenças e alternativas ao verdadeiro e ao falso para as narrativas.

Esse cinema transforma, recria e brinca com as noções de verdade, energizando as imagens-tempo que carregam consigo potências que advém também do falso. Como comenta Deleuze:¹⁸

Resulta disto [da contaminação do falso nas imagens] um novo estatuto da narração: a narração deixa de ser verídica, quer dizer, de aspirar à verdade, para se fazer essencialmente falsificante. Não é de modo algum "cada um com sua verdade", uma variabilidade que se referiria ao conteúdo. É uma potência do falso que substitui e destrói a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não-necessariamente verdadeiros.

Em *Honeyland* (2019) a presença dos diretores e das filmadoras é discreta, os personagens nunca conversam com a câmera ou olham para ela.

De que maneira quem filma observa seus personagens e o seu local? De perto, adentrando a intimidade, possivelmente interferindo no cotidiano e interagindo com o espaço filmado? De longe, como se não fosse percebido, e quem sabe até espiando? Fazendo-se presente, ou buscando a invisibilidade? Com a quantidade de materiais coletados em três anos de captura, eles poderiam construir e criar infinitas narrativas sobre a vida de *Hatidže*, das abelhas, da mãe, das crianças, das rochas, das colméias, das vacas, dos ferrões.

Sentimos que, como diz Deleuze ao pensar as fronteiras entre as camadas dos filmes no livro "Imagem-Tempo", que o tempo é algo integrante do cinema, não apenas no sentido da duração do tempo dos takes, mas no sentido de espera, no sentido da captura das imagens, da filmagem.

As fronteiras entre os territórios, dos personagens, dos diretores e dos seres que atuam no filme, vão se desfazendo nesses entres, elas se ultrapassam, se atravessam, delimitam e redelimitam os limites dos territórios, vão fugindo umas das outras, e o que gostamos de observar, movimentados pelo pensamento de Deleuze, é esse transitar das camadas e suas fronteiras até "quando já não sabemos onde ela passa, entre o filme e o não-filme".¹⁹ E a partir das leituras de Lapoujade (2015), buscamos capturar os movimentos aberrantes que escapam nessas passagens, aquilo que sobe à superfície das camadas e fronteiras das imagens, nos permitindo remontar já na superfície o sem-fundo do qual esses movimentos aberrantes provém. "Não é precisamente para isso que os movimentos aberrantes [...] conduzem? [...] Na medida em que ele se encontra agora na superfície, esse fundo chama-se profundo, sem fundo".²⁰ E nas imagens aberrantes podemos encontrar o que povoa o sem-fundo, "singularidades [...] intensidades, multiplicidades, diferenças livres ou nômade".²¹

¹⁸ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 161.

¹⁹ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 187.

²⁰ Lapoujade, *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 32.

²¹ Lapoujade, *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 32.

Por isso, na cinecartografia propomos mergulhar no profundo, nas linhas de fugas que se dão entre essas passagens e transições, que trazem movimentos para superfície e compõem um plano.

Com efeito, o que é um plano? É uma espécie de corte, uma seção do sem-fundo destinada a acolher no plano tudo o que dele provém, e não a mergulhar tudo novamente nas profundezas [...] essa é justamente a definição de um plano: a existência autônoma de uma superfície que exprime o que sobe do fundo, à maneira de um crivo ou de um filtro, onde a determinação se faz.²²

Estes posicionamentos se tornam pertinentes durante os caminhos percorridos na cinecartografia de *Honeyland* (2019), há algo muito singular na obra, fertilizada pela questão dos posicionamentos dos olhares.

A câmera segue por penhascos íngremes em Plano médio, quando em busca das colmeias ou de lenha no campo. Também se faz presente em Primeiro plano, ao lado da cama da mãe doente, nos favos de mel, na torneira d'água, nos ninhos, captando os olhares suspeitos da personagem. Seja de dia, seja de noite, tanto no vilarejo em ruínas, quanto na cidade.

Dos *frames* derramam-se narrativas tecidas sobre as histórias e vidas emergentes das relações entre os mundos, os não humanos, humanos... *Hatidže*, sua mãe parcialmente cega *Nazife*, seu cachorro, as abelhas, os vizinhos, o caminhão, o trailer, os animais da fazenda e os gatinhos. Narrativas afetivamente entrelaçadas umas às outras, um com os outros, todos com a própria terra-Terra. Com o cinema e o audiovisual, partimos em mergulhos profundos em territórios em busca de outras cores que possam colorir nossos olhos e pintar com o tato que a imagem desperta em nós.

Os movimentos aberrantes das imagens, nos fazem ver aquilo que escapa das relações e das camadas, aquilo que chega até o corpo e constrói com ele vibrações. Participa de devires. Fertiliza multiplicidades. O corpo todo pode sentir e experimentar as imagens e os afetos que são despejados dos planos e estão no tempo. O corpo pensa experimentando a si mesmo quando criativo, quando em devir com conexões livres e aberrantes.

As experimentações da cinecartografia fazem emergir vínculos traçados em territórios expondo toda uma rede de vínculos humanos e não humanos que se estabelecem em *Honeyland* (2019), expondo as paisagens criadas no processo fílmico, a fim de participar dessa rede e se engajar com ela. Ao fazermos isso, podemos também habitar esses lugares e agir sobre eles e sobre os outros vínculos que ali se estabelecem. Sempre ansiando por novas maneiras de restaurar as relações da terra-Terra, contribuir para a invenção de um povo²³ e restituir a crença neste mundo.

²² Lapoujade, *Deleuze, os movimentos aberrantes*, p. 37.

²³ Inspirado em Deleuze (2007), quando comenta sobre a arte, inclusive o cinema, e sua contribuição para invenção de um povo que não existia.

3.1 Forrageando abelhas de perto: *close-up* e o rosto

Figura 1: *Close-up* (9 imagens) de *Hatidže* remexendo o ninho



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

No penhasco, quem comanda o movimento é o vento. As rajadas, quando tocam, são sentidas, arrepiam, movem tecidos e trazem de dentro da rocha o cheiro de um mel escondido entre lascas. O zumbido das asas das abelhas faz chiados em ritmos maestrados pelo vento que é cortado no voar. No meio da comunicação zumbida que faz tremer todo o corpo, a armadilha de barro²⁴ e graveto ganha roupas e passeia, em caça-rainhas.

O zumbir se confunde com o grito-canto. O canto compõe novas notas e faz com os zumbidos outra música, uma que anuncia as novas linhas desse contrato que é imposto às abelhas pela armadilha: o passear da rainha.²⁵

Essas afecções que desenham as paisagens das relações, ao se estenderem em gestos, o que temos é a invocação ritualística que levanta a cesta-colmeia em chamado rítmico à abelha rainha, uma sonoridade se anuncia: – *Maat, maat, maat, maat, maat, maat!*.

Essas composições da imagem são tracejadas conforme vão surgindo complexas interações entre os corpos que delas participam, não-humanos e humanos. O que elas nos comunicam por meio de suas expressões afetivas e gestos corporais são as maneiras pelas quais diferentes espécies e entidades se conectam e co-criam o mundo por meio da extensão de seus contratos e afecções. Com Deleuze (2007), ao lançar nossos olhares sobre as imagens de *Honeyland* (2019), pensamos nas composições estéticas que atravessam os corpos, que se reagrupam sobre os corpos, e que nos contam histórias que os corpos coordenam e dirigem.

O corpo mergulha para atingir a vida. A vida adquire potência com as variações, tonalidades e encontros que participam das constituições dos corpos. O que passa através dos corpos, entre os frames de *Honeyland* (2019) e a cinecartografia, que são a um só tempo obstáculo e meio? O que vaza das experimentações da pesquisa que tem o poder de tornar até mesmo o tempo que é efêmero, em imagem da eternidade...?

Aves e ruminantes e canídeos e felinos e insetos e plantas e terra e clima e... e... são os elementos da imagem. Todos intimamente ligados uns aos outros. Existências tão necessárias à vida na terra-Terra, mas aparentemente fadadas à extinção. Comunidades.

A afecção que nasce das relações, dos contratos²⁶ e dos encontros entre seres na cinecartografia, não apenas dão um sentido ao mundo de *Honeyland* (2019) e nos conta

²⁴ Para capturar os ninhos de abelhas, *Hatidže* constrói artesanalmente com gravetos secos e barro, uma “armadilha-casa” provisória, em formato de cone, oco e arredondado. Essa armadilha é coberta com um tecido de flores, e carregado nas costas com ajuda de um barbante que segura e corta o peito. As armadilhas que ficam fixas ao lado da casa de pedra são cobertas por chapéus de guerra, metal, ferrugem e histórias.

²⁵ Com a armadilha construída e em punho, após muitas borrifadas de fumaça, numa garrafa PET cortada, a rainha é procurada, encontrada e remanejada a morar, por ora, dentro da armadilha. Que desce todo penhasco e leva consigo o ninho, as ninfas e abelhas para viverem na parede de pedra, perto da casa de *Hatidže*. As rainhas das abelhas, dificilmente sairão dos ninhos e dos lugares que escolheram e construiram morada. Porém, com a armadilha isso se torna diferente em *Honeyland* (2019), a rainha é levada a passeio pelo vale, para viver em outra casa. Outro lugar. Re-escolhido.

²⁶ Utilizamos a palavra contrato entre a escrita, contaminados pelas leituras e provocações da antropóloga Anna Tsing, que reverberou muito durante a formação no mestrado em Educação, entre as disciplinas, trabalhos, grupos de estudo e pesquisa. Tsing (2019) em *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, nos ajudou a pensar como as relações são criadas e as tensões que elas levam consigo ao estabelecerem encontros. Os contratos seriam aqueles

sobre ele, mas também restauram por meio de todos seus personagens, humanos ou não, a crença no mundo, ao permitir experimentarmos experiências vívidas de corporificação, significativamente ligadas umas às outras e ao mundo por meio de suas conexões afetivas e forças, “forças enfrentam outras forças, se referem a outras forças, que ela afeta e que a afetam”,²⁷ entre corpos, que muitas vezes palpitam de paradigmas representacionais do pensamento-cinema. O que temos nessas composições são os choques das forças, na imagem ou das imagens entre si?

Em *Honeyland* (2019), muitas tomadas acontecem em *close-up*. O primeiro plano é muito mais que a mera ampliação técnica do detalhe ou do rosto. O que ele emerge ao surgir no cinema, é um movimento intensivo da intimidade, do pensamento, das desproporções das escalas, das dissipações dos enquadramentos.

Deleuze (2007) ao conciliar os conceitos de imagem-afecção, primeiro plano (*close*) e rosto, traz para discussão no pensamento cinematográfico que “a imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”.²⁸

O que é um rosto? Um rosto é aquilo humano composto de feições, pelos e cavidades? Deleuze e Guattari, desenvolvem escritas sobre rostilidade nos livros *Mil Platôs*, e entre os platôs, os autores nos provocam pensamentos que nos mostram que os rostos não se identificam necessariamente com o humano.

Um rosto é produzido, é rostificado. E quando o primeiro plano é o corte, o que ele enquadra são figuras que pelo plano vão se rostificando. Nas imagens do cinema, algo pode ser rostificado mesmo que não se assemelhe a um rosto. O *close* nas imagens é o que define a natureza do rosto.

“O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto”.²⁹ O *close-up* vai além do *foco-in*, do aumento exagerado, da expressão insólita, infrequente e... “O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza *close*, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio”.³⁰

Nas imagens do cinema, o rosto não é apenas o rosto humano. Em *Honeyland* (2019), os *close-ups* que revelam os rostos, nos mostram também, que estes podem ser de quaisquer objetos, personagens, histórias... imagens que abrigam uma, ou várias faces.

O rosto que nasce do *close-up* é uma paisagem que comporta uma variedade de rostos, “o *close* de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem”.³¹ Isso devido a capacidade do primeiro plano de abstrair para os espectadores, o objeto enquadrado de todas as coordenadas espaço temporais prévias e desejadas. Ele configura de certo modo um caos.

Quando o primeiro plano destitui das imagens seus referenciais espaciais, nascem em nós outras relações com o espaço, ou até mesmo se remete a um espaço outro, um

falados ou não, explícitos ou não, diretos e indiretos, entre humanos e não humanos, que aparecem em determinada composição e juntos formam uma paisagem. Paisagem integralmente moldada, afetada e atravessada tanto pelos sujeitos considerando os humanos e não humanos, quanto pelas tensões que esses impõem nas relações. Os mergulhos nessas leituras nos permitiram cinecartografar os contratos que aberram das imagens do filme *Honeyland* (2019) e construir com eles outras narrativas, ensaios e paisagens.

²⁷ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 170.

²⁸ Deleuze, *Cinema 1*, p. 114.

²⁹ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 3, p. 40.

³⁰ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 3, p. 40.

³¹ Deleuze; Guattari, *Mil platôs*, vol. 3, p. 43.

espaço qualquer, que pode ser imaginado, criado, manipulado... ele se modifica conforme as forças vão o moldando, advindas da violentação que o pensamento sofre ao entrar em contato com os *close-ups*.

Isso projeta consequências à narrativa, que começam a partir daí sofrer rupturas, o caos fica mais pulsante, criam-se figurações outras, e recebem "injeções infinitesimais de a- temporalidade",³² em movimento que desencadeiam devires.

O outro espaço não permite determinações que venham de um espaço definido previamente. Devir é a potência e tudo muda do ponto de vista do devir, e quando a partir dele conseguimos ficcionalizar, imaginar, praticar o pensamento e seu poder de criação, ele passa assim, a "contribuir para a invenção de seu povo [...] uma memória, uma lenda, um monstro".³³

A cinecartografia forrageia imagens aberrantes em *close-ups* que nos permitem fugir daquilo que é ligado unicamente às narrativas, as formas, ou à caracterização dos personagens, e atenta para uma construção dos corpos, das paisagens, dos contratos, das tensões, daquilo que atravessa, faz vibrar e artistar. Humano e não- humano. Os seres e aquilo que os pertencem vão se esgotando na passagem do tempo.

3.2 O mel que chove do céu

Figura 2: *Close-up* (2 imagens) de *Hatidže* fazendo chover mel sobre pedra



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

O desentranhar do mel, o toque molhado, denso e dourado. O tempo adapta o espaço com as forças que o preenchem de existência. O *close-up* traz na primeira camada uma pedra coberta de líquens que ora encobre-se em elipses de mel que derrama do céu branco de lata. Nesse céu que mel-chove, as nuvens são carregadas do que escorre dos favos. O segundo plano desfocado, tem ramos que brilham como estrelas em vales de

³² Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 17.

³³ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 183.

nebulosas, e faz contraste com fundo escuro-céu, pintado pelas gramas secas, galhos quebrados, poeira de terra e rochas.

E a frente desse céu estrelado-camada, a pedra deleita da recompensa que a tempestade no céu traz. Nesse momento de regozijo o espaço reconfigurado na imagem está devir melado, ansiando percorrer e grudar e ocupar toda a pedra. Implode o contrato que é marcado pelas linhas que trazem as forças para essas coexistências. Mel desentranhado desterritorializa na força que o faz viajar até a pedra na terra e se territorializa em chuva naquilo que é desejo puro. Espera chuva. Numa abordagem não alarmista sobre o meio e suas linhas e planos.

Figura 3: *Close-up* (2 imagens) de abelhas bebendo mel sobre pedra com *zoom-in* na língua vermelha



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

Favo esmagado posto em pedra como banquete e em *close-up*, todas do ninho se servem daquilo que é delas próprias. A língua vermelha lambe lambe toda pedra secando a chuva e devorando o mel. Euforia, zumbido, e todo corpo de novo tremendo. Um corpo feito de toda abelha que co-cria em gozo com o mel. Um corpo todo, formado por vários forrageios, várias histórias, que compuseram várias narrativas que aberram ansiando ter o mel como parte do corpo de novo. E a pedra em cócegas compartilha e coexiste essa

narrativa com o corpo de abelhas que se estende e indiscerne-se na imagem, pelo *close-up*, da própria pedra.

Esses espaços preenchidos pelo melaço, traz em gozo outras composições de corpos que experimentamos pela cinecartografia. O mel é sentido e provado na imagem. A imagem revela a intimidade da degustação, que ora revela os gostos do forrageio, das flores visitadas, do sol que aquece as asas, da água que foram bebendo, da planta que foi polinizando, do pólen que grudou e daqueles que vagueiam despencando em voo.

Um saborear que surge de toda uma trajetória, dos caminhos percorridos, dos entrelaçar das histórias humanas e não. O mel se faz num rizoma tecido pelas abelhas. Quais tensões que insurgem entre as camadas da imagem e os seres que invadem esse rizoma? O que compõem com o rizoma narrativas outras? Narrativas que nos ensinam com as relações?

Poderíamos experimentar na cinecartografia artistagens que movimentam as imagens a aprendem umas com as outras nessas conexões afetivas? Isso tem força de potência para atualizar camadas outras no regime das imagens aberrantes?

Pensamos em como a cinecartografia e a captura das afecções que ela engaja, pode promover entradas diretas no tempo das imagens, nas suas ficcionalizações impossíveis, impensáveis, nas suas potências de vida que combatem o esvaziamento da vida. Esses movimentos que se criam em ensaio e artistando, afloram experimentações na imagem a fazendo devir outras imagens tomadas pelo sentir.

Um corpo outro, um banquete de casa-favos, mel e chuva. Presente dos céus, que reconfigura corpos, intimida-os a coexistirem sob a Terra.

As cenas compostas de *close-ups* nestes elementos deslocam o olhar, desterritorializa ele para fora de seu meio, o *close-up* que faz da imagem tempo uma imagem quase estática, insiste, convoca e enfoca a atenção dos olhares sobre a tela. Dão em movimentos, experiências de como mais podemos existir em outros mundos possíveis.

3.3 O tronco, o rio e a motoserra.

Figura 4: *Close-up* de *Hatidže* ouvindo o ninho de abelhas em um tronco suspenso sobre a água



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

Figura 5: *Close-up* (3 imagens) da dança da fumaça na entrada do ninho



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

Forrageio, sair a escuta, silêncio-me, eles falam. Buscando restaurar as relações com os seres da terra-Terra pelo forrageio, pela busca, que faz, pelo encontro que há, passa água, água me passa, sobre galho, tronco-árvore. Escutam zumbidos se conectando com a vida que há no tronco que é vivo e oco. O canto que encanta as abelhas. Na segunda camada do primeiro plano o rio passa demarcando o movimento. Um baile de movimentos, a fumaça que sobe a tela dançando, o rio que escorre abaixo no meio e nas margens. O rio é apaixonado pelo tronco, e prometeu por ali nunca mais deixar de passar, torcendo a todo tempo, para que cada gota d'água que caia da chuva faça dessa distância um caminho menor.

- Você não pode me levar,
- Eu me transformei numa árvore.

- A colmeia disse a *Hatidže*? Assim como sua mãe?
- Que outras linhas territorializa a terra-Terra que não são as humanas?
- Tronco.
- O tronco-forte não pode ser levado.
- A mãe que virou árvore também não.
- A escuta dos zumbidos no tronco faz fora do ninho ajoelhar a abelhinha que zumbe em maat maat maat maat maat.

E a água do riacho continua passando, desejando o tronco, separados pelo encosto de terra que sustenta as raízes. No fundo um plano desfocado fazendo emergir tudo aquilo que a correnteza tem consigo, folha seca despencada em gravidade, folha verde soprada pelo vento, poeira, terra e sombra de copa. Indo em direção daquilo que deseja movimento, em movimento, corroendo a margem e cada vez mais se abeirando e alargando o território.

As camadas no *close-up* são o que compõem o novo enquadramento. Dão devolutivas a nós que assistimos, que são como coordenadas do posicionamento das cores, dos pixels, do que há na imagem e pode ser territorializado, que se territorializa.

Figura 6: *Close-up* (4 imagens) da dança da fumaça na entrada do ninho intercalada com a foto da mãe de *Hatidže* acamada na cena que diz desejar ser uma árvore



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

O *close-up* impõe outras composições de imagens aberrantes. Aquelas que aberram entre as camadas que resistem mesmo na perda de profundidade que desencadeia o primeiro plano. Mesmo perto, restrito e reconfigurado o espaço, há vozes que irrompem no território que resta. Naqueles que as habitam. Assim são as vidas em *Honeyland* (2019), consomem e territorializam toda terra-Terra, uma territorialização não-humana por aqueles que resistem nas truculentas linhas que cartografam espaços.

Em cada buraco há vida. Há quem está pelo poder encorajado, de ferramentas, força e punho, buscar dominar relações e empossar suas forças. O tronco é ferido num

outro plano sequência, com a motosserra que busca ensandecida pelas abelhas e pelo mel.

Esse forrageio, agora feito por outros seres, silencia os zumbidos das abelhas pelo grunhir da serra, pelo rasgo da madeira, pelo romper dos xilemas, pelo trincar do tronco-forte-colmeia.

Figura 7: *Close-up* (2 imagens) da entrada do ninho com algumas abelhas saindo atordoadas pela fumaça com o rio ao fundo e o foco no fumigador comandado por *Hatidže*



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

E no silêncio da imagem-tempo o que há é apenas o grito do rio, apaixonado pela realização do encontro que lhe parecia impossível. O toque da água com tronco, madeira embebida, penetrada com violência, até que se devore todo meristema que ainda está seco, até que todos os poros derrame.

A destruição da casa das abelhas, o afogamento das ninfas e do mel. O abraço apaixonado, o encontro inusitado proporcionado pela *feralidade*³⁴ dos nômades e de suas vontades de se alastrar, de sugar da terra-Terra tudo que há de sugar. Desterritorializa o tronco, e o lança no seio do rio que espera em deságuas. Por ora, esse enunciável territorializa nas águas, um novo espaço que pertence tanto ao tronco quanto ao rio.

O barulho da motosserra que encobre os zumbidos, compõe na imagem-tempo um ritmo que nos ensurda para os zizios dos outros seres.

³⁴ Entendemos feralidade com Tsing, em *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, p. 16: "capacidade dos não humanos de responder às práticas humanas de maneiras diferentes daquelas pretendidas pelo design humano".

A conquista da terra, o consumo dela, o contrato, a coexistência na terra-Terra, uma co-criação. A mesma destruição. Todas as vidas estão interligadas, territorializadas pelo tronco, pelo mel, pela água, pelos sons das coisas. Zumbido, motosserra e o mugir das vacas.

Figura 8: *Close-up* (4 imagens) de abelhas se livrando de afogamento em uma bica d'água subindo em uma folha



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

Uma abelha enlaçada pela água parece estar fadada a afogar. As asas não funcionam molhadas, o voo em Z no tanque pingando não conquista ou desloca o espaço. Um tronco tem consigo as folhas que alimentam a planta de verde. Uma folhinha verde na pequena piscina, marcada pela história que pelo seu limbo passou, vira ponte pra abelha que não sabe nadar. *Hatidže*, assim como sua mãe, agora é tronco também, e com suas folhas, no pequeno poço faz caminho para a abelha passar. Tronco, água, abelha, ponte. Pequeno gesto, deixar de ser humano pra ser tronco, pra ser galho, que é ponte.

O brilho na imagem incide por todo enquadramento. Há tanto brilho que a poça transforma-se em espelho e mostra o céu e o que lhe atravessa: folhas decantadas com a terra, poeira e galhos.

Seria a poça, o rio? Que afoga abelhas e anseia o contato? E agora deseja tanto o tronco quanto o galho-ponte? Que usa das abelhas para poder cumprir seus anseios, ora motosserra, ora tensão d'água e asas encharcadas.

Figura 9: *Close-up* (4 imagens) de *Hatidže* salvando abelhas de afogamento em uma bica d'água com uma folha seca



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

O contrato entre humanos e não-humanos, faz ao se cumprir, que os personagens experimentam outras formas e extensões de si, de existências mais que humanas. A fim de fazer nas pequenas relações, nas pequenas ações, ponte na água. Ou fazer da paixão do rio pelo tronco potência pelo acontecimento que esse amor conjura. Nas vidas que ele habita, nos forrageios que ele conduz e nos encontros que o irrompe.

3.4 A mudança de plano e o fogo.

Figura 10: Plano-aberto (3 imagens) do vizinho nômade se esquivando do fogo que ateou, *Hatidže* tentando apagar o fogo com uma rama verde e em seguida desistindo ao perceber que não funcionaria



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019).

O fogo que queima a terra-Terra reúne na paisagem modos de ser. Um contrato feral habita fogo. O fogo queima as árvores da paisagem e dá espaço para o milho que alimenta o gado crescer. A fome das abelhas traz comida para o gado. O fogo é o que afeta e tensiona as existências que participam das relações.

Traz o brilho estourado para as imagens, compõem o plano das sombras que aberram outro tipo de movimento. Aqueles que são feitos pelo resto de luz que vaza, pelos fótons que acertam os corpos e dão a eles chances de performar formas outras, com todo corpo, para si. Um bicho, um anjo, uma rocha, um inseto, uma outra matéria a queimar.

Assim como nas queimadas do pasto, das árvores, do bioma. Assim como no luto, no escuro, em movimento de afugentar coiotes que farejam chances de avançar. A tocha que persegue os uivos, clama pelo devir queimar, consumir tudo que toca.

Figura 11: Sobreposição de *frames* com capturas de plano-aberto de *Hatidže* afugentando coites com uma tocha após a morte de sua mãe.



Fonte: Frame de *Honeyland* (2019) editado no *Photoshop* pelos autores.

O fogo queimando é grito e uivo, afugenta coiotes da noite nas rochas. Faz fumaça, mas não aquela que dá zonzeira em abelhas. São esses movimentos aberrantes da tocha nos frames que afetam, soltam, desequilibram ou nos distraem nas imagens.

E assim com o passar dos takes em que o fogo queima as telas, vão criando narrativas de calor para os espectadores que vão sendo complementadas, desconstruídas, adensadas, esquecidas, apagadas, ao mesmo tempo que retomam e convocam outras forças, que como comenta Deleuze,³⁵ "vão construir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito".

Esses movimentos são aberrantes, pois são justamente estes, que formam tais circuitos independentes e ao mesmo tempo conectados, entre os planos, que vão construindo as camadas do filme em várias realidades, várias memórias, várias corporificações, várias intensidades, que vão constituindo imagens virtuais que conseguem existir fora da consciência, do tempo... na afecção. Em um meio, agenciamentos.

³⁵ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 62.

É possível nesses movimentos descobrir a potência descritiva das cores e dos sons que ativam sentidos e sensações táteis entre takes, pelo brilho que vai aberrando na montagem, na medida que eles são recriados pelo próprio movimento de vagar das labaredas. Nos fazendo perceber e sentir tudo o que queima.

Como as plantas, como a tocha, que é também planta e tronco. Que é *Hitdze*, é a mãe, é ponte, e galho apaixonado pela água que apaga o fogo. Fogo que cai na água e faz do abraço: fumaça. Espanta abelhas, destrói flores e traz para o solo pobreza e milho.

O fogo que queima o pasto para o gado, que queima árvore, que queima tronco, que queima colmeia, queima em luto, o grito do rio ao ver seu amor em cinzas, nos becos queimam os restos de uivos que sobraram. Quais são os enunciados? As consequências que resultam dessas reações? O *close-up* para as imagens, sob um olhar que investiga o menor nesses takes, subordina a descrição de um espaço, permite às funções do pensamento experimentar outros lugares. Participar de outros contratos. Criam virtualidades. E o tempo é dado como um acontecimento.

Considerações Finais

Esses desdobramentos que vão sendo cinecartografados, nos movimentam a pensar: Que signos óticos e sonoros a cinecartografia traz a superfície para violentar o pensamento em educação? E, seria possível também pensar com o cinema, que nos revela todos seus níveis e, camadas e relações corporais e afetivas, um plano de imanência afetivo para pensar a educação?

As imagens podem ser o território criativo que abala em força outros territórios mais acostumados com as calmarias. Disso forma-se um plano de imanência das imagens que pensamos se conectar intimamente à educação. Imagens como aliadas a múltiplas realidades, possibilitam-nos leituras de mundos que, atreladas às atividades docentes, são capazes de constituir exercícios do ensinar mais afetivos.

Essas são também forças que podem ser evocadas pela cinecartografia na pesquisa, a que captura todo tipo de vida, que participa das tensões e vibrações acertadas pelos encontros, e assim, se joga nelas, devora, se afoga, permite.

O que vemos nas imagens de *Honeyland* (2019) é que independente das tensões e interferência dos corpos entre si nas relações, eles [os corpos] sabem se transformar, se metamorfoseiam com as forças que encontram.

O que percebemos nessas relações, é que com elas, podemos compor uma potência em encontros sempre maior, aumentando sempre a potência de viver, nos abrindo sempre novas possibilidades, nos permitindo aos mais diversos contratos e nos expondo às suas tensões.

Os pensamentos que entre a escrita vão se formando viabilizam momentos de acontecimentos no processo de formação. Através e entre esses meios, é possível entrar em contato com diversas potências educativas e outros aprenderes a partir das imagens e dos sons.

Ao invés de relações que se comunicam de acordo com retóricas representacionais, na cinecartografia de *Honeyland* (2019) essas comunicações se expressam na diferença, capturando afetos.

O exercício navegante de vagar, o sair em encontro daquilo que aberram em movimento dos frames. Fertilizar as capturas da cinecartografia até que elas coloquem o

corpo-cartógrafo a vibrar. É um movimento de artistar. Esses afetos são criadores, trazem à tona multiplicidades.

De formas, de vidas, de seres, de coisas, de camadas. Isso tudo é o que nos atravessa, e entre as experimentações convocam forças que coexistem com a formação em Educação que ajudam a pensar um aprender pelos afetos, pelo corpo, pela experimentação, pelo cinema.... E não apenas pelos fatos. Uma vez que potencializam os aprendizados que devirem das relações e encontros.

Aqueles que rebrotam a vida, que a metamorfoseia e a cria. "O devir é a potência [...] a vontade de potência até o devir artista".³⁶

Nos faz ansiar degustações de outras paisagens humanas que estejam perdidas na nossa humanidade, para o que está além do humano. O que extraímos das imagens que tem força de potência para sobrevir outras humanidades?

³⁶ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 173.

Referências

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário crítico e teórico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 1. Tradução Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2. ed. São Paulo: 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et al. 2. ed. São Paulo: 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. 1 ed. São Paulo: 34, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema* 2. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HONEYLAND. Direção: Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov. Produção: Trice Films, Apolo Media. Macedônia do Norte, 2019. (87 min.).
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.
- LOURENÇO, Keyme Gomes; PIMENTA, Thaís Barros. *Cinecartografando as imagens de filmes do circuito de mostras ambientais brasileiras: mergulhos entre paisagens, ecologias, artes e Antropoceno*. e-cadernos CES, n. 38, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/eces/7815>. DOI: <https://doi.org/10.4000/eces.7815>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- LOURENÇO, Keyme Gomes. *Cinecartografando imagens aberrantes entre camadas, paisagens, educação e cinema*. 2022. 69 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2022. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.7>. Acesso em: 20 jun. 2023.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; UFRGS, 2011.
- ROSA, Rogério Machado. A cartografia como estratégia de pesquisa: agenciamento de afetos. *Rizoma: experiências interdisciplinares em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, v. 2, n. 1, pp. 191-202, 2017.
- TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

SOBRE AS AUTORAS

Keyme Gomes Lourenço

Produtor audiovisual e Coordenador da Mostra Audiovisual [em] curtas. Trabalha com Imagens, cinema, paisagens, antropoceno e educação. Doutorando em Educação pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: keymelourenco@gmail.com.

Lúcia de Fátima Dinelli Estevinho

Professora do Instituto de Biologia e do programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), lecionando disciplinas que discutem Cultura, Filosofia, Ciências e Artes. Trabalha com Educação, Biologia e Cultura, Imagens e narrativas do Antropoceno. Doutorado e Pós-Doutorado em Educação pela Universidade Federal de Campinas (UNICAMP). E-mail: lestevinho@gmail.com.