

Outros espaços no cinema contemporâneo: campo de experimentações escolares?

Wenceslao Machado de Oliveira Junior

Resumo: O artigo traz ao leitor possibilidades de efetivar resistências cruzadas aos hábitos e clichês do Cinema, da Geografia e da Educação, ao avizinharmos práticas de pensamento e modos de fazer destes três campos de experimentação da vida, através das “potências espaciais” presentes no cinema contemporâneo. São apresentados “outros espaços” criados neste novo cinema e apontadas algumas possíveis aberturas deste cinema para testemunhar experiências e inventar experimentações escolares, em especial vinculadas a duas práticas habituais da geografia escolar - estudo do meio e caminho casa-escola - por meio do atravessamento dessas práticas por distintos estilos cinematográficos.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo. Experimentação. Geografia escolar. Testemunho. Estilos cinematográficos.

Other spaces in contemporary cinema: school experimentation field?

Abstract: The article provides the reader possibilities of effecting cross-resistance to the habits and clichés of cinema, geography and education to neighbor practices of thinking and ways of doing these three experimental fields of life through "spacial potencies" present in contemporary cinema. The author presents "other spaces" created by this new cinema and suggests some possible openings of this cinema to witness experiments and invent school experimentation, especially linked to two usual practices of school geography – study of the environment and the way home-school – through the crossing of these practices by different cinematographic styles.

Keywords: Contemporary cinema. Experimentation. Scholar geography. Testimony. Cinematographic styles

Potências espaciais do cinema expandido: outras práticas, outros espaços

Nos últimos anos, o cinema¹ vem se expandindo, tendo como um de seus apoios as possibilidades das longas gravações em vídeo², permitindo artistas a deixarem-se levar pelo acaso dos encontros no espaço vivido e, a partir deles, junto com pessoas e paisagens encontradas, criarem situações de interação, de composições fílmicas através das negociações que surgem entre o cinema (equipe, câmeras, cultura audiovisual...) e a “constelação de trajetórias”³ (MASSEY, 2008) encontradas naquele lugar. Nesses encontros no espaço, o cinema vem inventando filmes que arrastam para si as pessoas e paisagens encontradas, impondo a elas devires cinematográficos, devir-personagem, devir-cenário. Devires esses com potência, mesmo que imperceptível, de provocar variações nas formações subjetivas e paisagísticas que dali se desdobram.

Nesse encontro intensivo entre cinema e vida cotidiana não cabem distinções rígidas entre pessoa e personagem, entre espontaneidade e encenação, entre casa e cenário, entre qualquer coisa que estaria fora do cinema e algo que estaria dentro dele (no filme), pois ali tudo é cinema, uma vez que foi ele que produziu não só as imagens e sons, mas também operou como intercessor para todos aqueles gestos e cenários ganharem existência na/para/atraves da câmera, sendo, portanto, filme o que emerge nesse encontro. Filme aqui entendido como um conjunto de “blocos de sensações” (DELEUZE, 2007) em imagens e sons que vibram e ressoam antes, durante e depois das projeções, pois que foram, são e serão vida não só para os espectadores, mas para tudo aquilo que para o filme convergiu pelo (através/com o) cinema.

O próprio cinema é vivificado – tornado outro – ao operar como mais uma trajetória na constelação que constitui aquele lugar como “ponto de encontro”⁴, lugar que (se) expressa no

¹ Este artigo é um desdobramento da pesquisa “As geografias menores nas obras em vídeo de três artistas contemporâneos” realizada como Pós-Doutorado no Departamento de Geografia da Universidade do Minho (Portugal), e financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPq (Brasil) entre agosto de 2014 e julho de 2015. Uma versão inicial desse artigo foi apresentada no IV Colóquio “A educação pelas imagens e suas geografias”, em dezembro de 2015.

² Os escritos acerca do cinema contemporâneo e os contatos com obras desse cinema expandido indicam uma certa impropriedade na distinção entre cinema e vídeo devido à forte interpenetração de ambos nos últimos anos, fazendo com que as conexões da linguagem audiovisual com outras práticas artísticas e sociais venha se dando de maneira mais variada e constante, como já apontava Mello (2008) para o caso do vídeo.

³ O espaço é “a justaposição circunstancial de trajetórias previamente não conectadas [criadora de um] estar juntos [...] não-coordenado” (MASSEY, 2008, p. 143).

⁴ Na perspectiva de Doreen Massey, o conceito de lugar está associado à copresença de uma constelação específica de trajetórias, fazendo com que um lugar seja estabelecido pelas interconexões e desconexões entre essas trajetórias
Quaestio, Sorocaba, SP, v. 18, n. 1, p. 67-84, maio 2016.

filme e que não existia antes e nem existiria daquela forma sem o cinema. Por fim, e mais importante, lugar que entrou em devir através do cinema – transformou-se, ganhou vida –, ao se expor ao cinema, ao ser atravessado pelo cinema. Metamorfoses espaciais que fazem emergir geografias menores⁵ (OLIVEIRA JR, 2010; 2014), outras maneiras de habitar o espaço nas e pelas imagens que parecem apostar em modos de fazer cinema que fazem emergir “potências espaciais”⁶.

Nota-se nesse cinema expandido múltiplas potencialidades que o vídeo trouxe ao cinema para que este se avizinhasse não somente de outras práticas e linguagens artísticas (MELLO, 2008), mas também para avizinhar-se de outras práticas sociais⁷, imiscuindo-se nelas, criando ali novas maneiras de habitar o mundo, outras negociações – articulações e desarticulações – entre a constelação de trajetórias copresentes e (des)conectadas que configuram cada lugar.

Uma das maneiras mais instigantes e produtivas desse cinema é fazer emergir histórias ficcionais em estreita conexão com o vivido nos lugares, extraíndo desse vivido não propriamente

e não por algum parâmetro de localização, de extensão, de origem ou de identidade (MASSEY, 2008). “Lo que confiere a un lugar su especificidad no es ninguna larga historia internalizada sino el hecho que se ha construido a partir de una constelación determinada de relaciones sociales, encontrándose y entretejiéndose en un sitio particular. Si nos desplazamos desde el satélite hacia el globo, manteniendo en la cabeza todas estas redes de relaciones sociales, movimientos y comunicaciones, entonces cada «lugar» puede verse como un punto particular y único de su intersección. Es, verdaderamente, un punto de encuentro. Entonces, en vez de pensar los lugares como áreas contenidas dentro de unos límites, podemos imaginarlos como momentos articulados en redes de relaciones e interpretaciones sociales en los que una gran proporción de estas relaciones, experiencias e interpretaciones están construidas a una escala mucho mayor que la que define en aquel momento el sitio mismo, sea una calle, una región o incluso un continente. Y a su vez esto permite un sentido del lugar extrovertido, que incluye una conciencia de sus vínculos con todo el mundo y que integra de una manera positiva lo global y lo local (MASSEY, 1991, p. 126).

⁵ “A expressão geografias menores é tributária de nosso contágio com alguns conceitos da filosofia da diferença, sobretudo os conceitos de minoridade, resistência e fabulação, provenientes de diversas obras de Gilles Deleuze e Félix Guattari. [...] Geografias menores são forças minoritárias que se agitam no interior da Geografia maior. Não existem como formas acabadas, mas como potência de devir naquilo que já está estabelecido. Seriam, portanto, todas aquelas forças (conceituais, formais, temáticas, metodológicas etc) que operam rupturas, fraturas e esburacamentos, oscilações, dúvidas e incorporações novas naquilo que antes já era Geografia. São antes aquilo que promove outras conexões e possibilidades, não necessariamente rompimentos ou negações; ampliam as margens em que o pensamento geográfico se dá, abrindo nele novos possíveis” (OLIVEIRA JR, 2014, p. 487).

⁶ Essa expressão busca apontar o espaço como potente na oferta de experiências e encontros nos quais emergem outros tipos de imagens, justo por elas terem sido gestadas em estilos e dispositivos cinematográficos que se abrem para os acasos e exigências singulares que as experiências e encontros espaciais impõem ao cinema em cada lugar do qual ele se aproxima sem roteiros prévios ou com roteiros que se voltam não para a produção das imagens e sons, mas para a produção de encontros e experiências onde imagens – quais? – poderão – talvez – vir a configurar-se de outras maneiras – surpreendentes? – fazendo outros o cinema e o lugar.

⁷ No que se refere ao avizinhamo do cinema com a escola e suas práticas diversas, indico a leitura do recente livro “Inevitavelmente cinema – escola, política e mafú” (MIGLIORIN, 2015).

aquilo que ele é – o que faria o filme ser uma obra sobre o lugar –, mas aquilo que esse vivido pode vir a ser, fazendo-se filme uma obra com e pelo lugar (“pelo” significa “em intenção de” e não “em nome de”), onde devires antes não sensíveis ali podem vir a tornar-se sensíveis. Esse cinema se imiscui no lugar e é atravessado por ele, pelas forças e materiais que compõem as trajetórias heterogêneas que ali se reúnem, se tensionam, se (des)articulam, produzindo sempre novos devires. Os filmes sendo, então, mais um desses devires dos lugares onde o cinema aporta e se mistura, se (re)inventa sem se distinguir do que nele se movimenta, seja o vídeo, sejam as nuvens, seja a escrita, sejam as pessoas, seja a narrativa ou os intervalos não narrativos, sejam os significados ou as linhas de fuga, fazendo-se rizoma que se avizinha em novas conexões e derivas e...

É um cinema contemporâneo que resiste e insiste em fazer variar as maneiras como estamos no mundo. Ele tem sido chamado de “cinema de garagem que busca outras dramaturgias e encenações, no contexto de barateamento da produção, permitido pelo uso de suportes digitais [...]. Mais que mudanças nas formas de produção, trata-se de um resgate do coletivo como modo de vida” (LOPES, 2013, p. 80). Também já foi chamado de “cinema de cozinha”, tendo “cozinha como lugar do exercício do afeto diário” (GUIMARÃES, 2008, s/p) ou de cinema pós-industrial, que

se constitui com uma outra estética do set e das produtoras. Grupos e coletivos substituem as produtoras hierarquizadas, com pouca ou nenhuma separação entre os que pensam e os que executam. [...] Em diversas partes do país existem coletivos que estão constantemente inventando formas de desierarquizar a produção, seja pelo embaralhamento das equipes, seja na relação mesmo que estabelecem com atores e personagens [ou no] processo de construção em que o projeto é composto de intenções, encontros, performances, compartilhamentos – e não de roteiro e realização (MIGLIORIN, 2011, s/p).

Para além das mudanças que ocorrem no próprio fazer (do) filme, ou melhor, no fazer (do) cinema, são também apontadas mudanças bastante significativas na maneira como a arte contemporânea lida – incorpora, desfaz, expõe, numa palavra, experimenta – com e através do cinema (e dos filmes) múltiplas variações na “forma-tela” e na “montagem espacializada”, levando o cinema a “escapar” da sala escura e da tela branca:

A videoinstalação e tudo que chamamos de “o cinema de exposição” cultivou pouco o princípio de unicidade intensiva da imagem e, sabemos bem, desenvolveu preferencialmente o princípio da multiplicação das telas no espaço do museu: várias imagens para se ver, ao mesmo tempo ou não, mais ou menos na luz, sobre telas de tamanho mais ou menos reduzido, dispostas em um espaço segundo modalidades

específicas, e o visitante-espectador se desloca de uma para outra tela, segundo a sua vontade e segundo os arranjos feitos pelo autor (e o curador da exposição) (DUBOIS, 2014, p. 136).

Essa expansão do cinema, portanto, arrasta consigo variações diversas nas equipes, nos meios de captação de imagens e sons, nas telas, etc. A mesma expansão também arrasta o espectador para outras experiências através e com as imagens audiovisuais, assim como é arrastada pela expansão dos espectadores e criadores para outras possibilidades de experimentação com e através do espaço, dos encontros com uma constelação específica de trajetórias que configuram os lugares. Em outras palavras, nesse cinema expandido, espaço e cinema vivificam-se mutuamente.

Retomando um pouco algumas ideias já citadas acima, a título de reforço, pode-se dizer também que seria verdadeiro (senão no todo, pelo menos em parte) que esse novo cinema foca-se mais no espaço, permite-se mais ao espaço, despe-se do tempo controlado pela narrativa-história para expor-se ao tempo como desdobra do espaço como eventualidade (MASSEY, 2008), quando o espaço é entendido como uma constelação de trajetórias heterogêneas – humanas e inumanas – que inevitavelmente se encontram e “negociam” devires, outras possibilidades de vida. Talvez possamos generalizar para esse modo de fazer cinema as palavras de Lopes para o filme *Transeunte* (2010): “o mais importante é dito pelo espaço, pela câmara que vai atrás, olha de frente, está próxima, escuta, sem nada revelar. Tudo resumido ao básico, ao mínimo” (LOPES, 2014, p. 74-75). O que os filmes nos “dão a ver” não estaria naquilo que se vê ou se ouve, mas naquilo que passa entre o visto e ouvido: os blocos de sensações; sendo esses blocos de sensações compostos por aquilo que excede à realidade sensível mas que já a constitui virtualmente e que os filmes nos dão a “sentir”⁸, sentir esse entendido muito mais como um conjunto de sensações a-significantes e a-significadas do que como um sentimento já significado (DELEUZE, 2007). Ou, como aponta Cézair Migliorin,

⁸ Osmar Gonçalves denomina de “narrativas sensoriais” aquilo que vemos emergir neste cinema, nas quais “o que vislumbramos são novas modalidades de apreensão e de percepção do mundo, modos mais abertos às ambiguidades e transformações do real, onde podemos perceber não apenas o valor da representação e do simbólico, mas também das forças (instáveis, em devir), das pequenas impressões, das atmosferas onde nada de preciso é ainda dado, onde o pensamento apenas se ensaia, se deslocando levemente da experiência” (GONÇALVES, 2014, p. 18). Para esse autor, nesse tipo de cinema gestam-se “obras cuja força parece emergir de certo rigor descritivo, de um olhar fotográfico – essencialmente distendido e silencioso – que se volta às delicadezas, às insignificâncias, às pequenas epifanias do cotidiano. Numa palavra: obras sobre quase nada, filmes e instalações que parecem recusar a história em benefício do “simples acidente”, do simples fluir da vida” (p. 10).

a maior aposta destas produções talvez seja forjar, através da experiência estética mediada por dispositivos eletrônicos, o aparecimento, mesmo que fugidio, de algo que nos ultrapassa – a beleza, o estranho, o insólito – mas que ao mesmo tempo está no mundo, está no que nos cerca, é parte do que vivemos (MIGLIORIN, 2010, s/p).

Estamos diante de obras cinematográficas que nos forçam a não mais acompanhar a narrativa (forma habitual de nos colocarmos diante de um filme) ao desfazer-se dela tornando-a frágil ao retirar os amparos que antes a faziam ser nosso elo de ligação entre a primeira e última imagem do filme. Desfaz-se, também, da centralidade dos personagens humanos (de seus corpos e expressões), das palavras e grandes gestos humanos como fios condutores, da continuidade espacial ou temporal, da profundidade de campo como amparo para o realismo, entre outras estratégias que forçam-nos a deparar com outras coisas que atravessam o filme – objetos, luzes, maquiagens, paisagens, cores, pequenos gestos... – ainda que elas sejam quase imperceptíveis, mas que, a despeito disso ou justamente por isso, tem a potência de nos afetar por surgirem como novos blocos de sensação que engendram a obra enquanto dela emergem.

Esse cinema expandido faz-se como um campo de experimentações que dobra sobre as imagens e sons fílmicos as experiências e lugares que vão tanto ao encontro do cinema quanto aquelas e aqueles que vão de encontro com o cinema, forçando esse último a inventar maneiras – a inventar linguagem – para acolher aquilo que se expressa nesses encontros e que “ainda não cabe” na linguagem do cinema que já existe.

Potências escolares e espaciais-geográficas: testemunhar?

As potencialidades de todas essas mudanças no/do cinema expandido para vivificar a educação em geral e a geografia escolar em especial me parecem instigantes. Aponto somente algumas delas que, por sua vez, interpotencializam-se ao mesclarem-se umas às outras: **a)** equipes abertas e oscilantes, com decisões coletivas que permitem os escolares variarem suas posições na equipe a partir das próprias decisões e mudanças durante a realização dos filmes; **b)** filmes dedicados e disparados pelo cotidiano, pelas sensações intensivas que pedem expressão através dos corpos jovens; **c)** roteiros abertos para trazer ao filme cenas captadas ao acaso na deambulação dos escolares; **d)** exibição ou exposição ou “aparecimento” das obras em diversas superfícies e telas e formatos (como filmes para serem vistos em celulares ou pátios), permitindo diversas “dobras” dos filmes sobre o espaço arquitetônico e social da escola e suas futuras

desdobras na criação de filmes a serem experimentados “naquele” lugar e não em outro; e) filmes criados para instalações ou mesmo como obras de *site specific*, realizados para fazer variar aquele lugar específico (escola ou parte dela), para arrasta-lo para outros sentidos ou sem-sentidos, desprega-lo das significações e usos que o aprisionam na rotina mortificadora e dar àquela escola um caráter vívido ao forçá-la a entrar em deriva nas novas composições que o cinema (e os filmes) fizerem das trajetórias copresentes que compõem aquele lugar-escola. Tudo isso num contexto digital onde os custos são muito baixos ou quase inexistentes para realizar as captações e armazená-las, bem como para editá-las posteriormente.

Através das práticas experimentadas por esse cinema contemporâneo expandido temos mais possibilidades para o aparecimento de “cineastas escolares” e de “cinemas de escola”: filmes produzidos em escolas, pelas e com as escolas? Penso que sim.

Trago aqui, como exemplo já realizado, os “personagens corpos-sem-cabeça”, que aparecem em uma das muitas experimentações do Minuto Lumière (SEBOLLA FILMES, s/d) do Projeto CINEAD⁹, realizadas em escolas de Educação Básica. Teria sido a vergonha ou a timidez dos jovens, ou a regulação jurídica de não identificação de menores de idade, que levou a essa escolha estética de filmar “corpos sem cabeça”? Ou tudo isso junto? Ou nada disso e os motivos me escapam nessa mirada de longe? No limite, para os propósitos de meu argumento, importam pouco os motivos. Importam sim, e muito, as invenções que se desdobraram dessa escolha estética e que provocaram uma pequena variação nos filmes e no cinema ali realizados.

Importa aqui destacar que os meios do cinema encontraram naquela escola esse percurso, um percurso singular que foge ao habitual de se concentrar nos rostos e, justamente por isso, nos força a prestar atenção em outras relações entre as demais partes dos corpos humanos e delas com os demais diversos elementos que compõem aquele lugar, promovendo possíveis variações em nossas maneiras de habitar aquele lugar.

O mesmo percurso singular disparado pelos “personagens corpos-sem-cabeça” nos faz notar que o cinema se reinventa quando é forçado a desviar-se do que é mais comum ao encontrar-se com um conjunto de experiências que se expressam para além da linguagem habitual do cinema. É nesse sentido que seria importante e potente – para o cinema e para a escola-lugar –

⁹ A experimentação aqui citada ocorreu na Escola Municipal Vereador Antônio Ignácio Coelho. Nela também podem ser vistas outras estratégias de (des)aparecimento do rosto-identificação pessoal, tais como a filmagem de cenas por meio de sombras e reflexos ou a presença constante de sons.

que insistamos naquilo que brota de novo na linguagem audiovisual em cada encontro permitido pela expansão do cinema através da escola; cabe salientar que será sempre um novo brotado justamente no encontro com aquela escola, com cada uma delas.

Nesse encontro entre cinema e escola, importa, portanto, que insistamos nos novos devires que o experimentar com cinema na e da escola faz vibrar ao dar passagem às “matérias de expressão” que ali se fizeram sensíveis e fizeram variar o cinema e sua linguagem. E, como desdobra do próprio filme gestado – do próprio cinema experimentado –, talvez emergjam devires também na e da escola como eventualidade espacial, aberta às (des)articulações entre as múltiplas trajetórias que a configuram como lugar.

Muitas perguntas desdobram-se daí: quais experiências vividas na escola poderiam expandir-se nesse (e expandir esse) cinema contemporâneo? Fariam o cinema vir a ser outro, inventando linguagem para expressar aquilo que se passa nas escolas, em cada uma delas, singular que é nas negociações entre as trajetórias heterogêneas que a configuram? De que maneiras se expandiria o cinema ao encontrar-se com e junto de uma escola? Perguntas que os próprios meios de expandir o cinema já nos dão pistas para responder, mas que somente pelas e através de experimentações escolares é que descobriremos o que se passará no cinema e em cada escola quando essas duas trajetórias que compõem o espaço contemporâneo se misturarem mais.

Nos parágrafos acima foram apresentadas algumas potencialidades e perguntas da relação entre esse cinema expandido e a educação de maneira geral. Do ponto de vista mais específico da geografia escolar, caberia perguntar: nesses encontros entre escola e cinema, inventaremos outros modos de experimentar “ver e viver” o espaço através e junto com o cinema¹⁰?

De um lado há a estabilidade dos significados das imagens nas práticas escolares (e mesmo científicas) na esfera (praticamente única) da representação (registro) da realidade espacial como superfície extensiva (no caso dos mapas) ou materialidade (audio)visual (no caso das fotografias e filmes); do outro lado, há a mobilização, cada dia maior e mais diversificada, das imagens em outras práticas sociais pelos jovens escolares, sobretudo por meio dos celulares, sendo que nessas mobilizações as imagens tem tanto o sentido de registro-representação (como

¹⁰ A esta pergunta fazem-se paralelas outras, presentes no projeto da pesquisa referido na nota 2: “Como dar às crianças e jovens linguagens que só comunicam e informam, sem lhes propor também que fraturem estas linguagens para poderem dizer – dizer? –, expressar o que lhes acontece com e neste espaço onde vivemos? Como permitir e incentivar estas crianças e jovens para que possam expressar que espaço é este onde vivem? ... uma vez que este nosso espaço está num turbilhão, em franco devir, em múltiplas metamorfoses e rotas, mais ou menos aleatórias ou previsíveis, incapaz de ser testemunhado nas linguagens que temos já dadas e conhecidas?”

em fotos e vídeos feitos para registrar fatos vividos em locais comuns ou em locais pouco comuns para mostrar aos amigos como se dissessem: estive aqui) quanto o sentido de criação, ao atuarem sobre a imagem de inúmeras maneiras de modo a fazê-las escapar da estética do registro-representação e aproximar-se de uma “expressão pessoal”¹¹ ou de um “objeto artístico” (como em fotos e vídeos postados no *Instagram* ou no *Facebook*). Nesses últimos, gestos criativos ou criadores, talvez venha a dar-se o testemunho do que atravessa intensivamente aquele corpo jovem, uma vez que “no testemunho, o indivíduo não enfrenta apenas [...] a resistência dos acontecimentos e dos corpos a serem nomeados, enfrenta também as feridas da linguagem através do corpo a corpo com o representável” (VILELA, 2010, p. 439).

Uma vez que há uma instabilidade enorme no mundo que vivemos, fazendo com que ocorram mudanças frequentes nas experiências espaciais contemporâneas, elas exigem, portanto, transformação nas próprias linguagens para que nelas encontrem passagem para exprimirem-se, estabelecendo um corpo a corpo constante com o que ainda não é representável. Sobretudo aquelas experiências espaciais que atualmente são atravessadas pelo cruzamento de ruas – espaços corporais físicos (onde o corpo é inevitavelmente afetado pelo entorno) – e redes – espaços digitais virtuais (onde o corpo pode ser afetado se e quando conecta-se com alguma rede) – gerando dobras e redobras, misturas e metamorfoses no vão aberto no corpo-espaço entre ruas e redes, ampliando a intensidade dos cruzamentos-atravesamentos por ser esse corpo-espaço-entre afetado por muitas mais trajetórias ali copresentes, fazendo com que o conceito de testemunho nos permita pensar a necessidade de formas expressivas que ultrapassem as linguagens já existentes, sendo, portanto, algo que se dá para além do que conseguimos pensar como possível e previsível. Nesse sentido, o testemunho a que me refiro deve ser pensado como o (im)possível a que se chega, não a partir de um traçado já previsto, possível de ser trilhado, mas que se encontra quando se é forçado a criar um ato-linguagem para dizer algo que escapa às palavras e significados já existentes. “O testemunho é procura: perda e encontro, presença e ausência” (VILELA, 2010, p. 437). Estamos diante da capacidade de estranhar-se da própria linguagem em suas relações com as experiências humanas, a capacidade de fazer-se aberta, incompleta, em

¹¹ Expressão pessoal que prefiro pensar não como algo deliberado de um indivíduo, mas sim como um gesto/objeto que dá expressão a um aglomerado de forças um tanto indistintas que afetam um corpo qualquer. Portanto, a expressão pessoal é uma espécie de vazamento do mundo através de um corpo que age nesse mesmo mundo, o qual, por sua vez, no argumento desse artigo, pode ser tomado como espaço e lugar onde a vida se efetiva e afeta as trajetórias humanas e inumanas.

devir. Uma linguagem, portanto, que não se reduz à mera comunicação (para si mesmo ou para o outro), mas uma linguagem que se abre para expressar o novo testemunhado.

Se lembrarmos que, na instabilidade das experiências espaciais gestadas pelas redes, as imagens têm papel importante, sendo elas, em grande medida, a interface em que as redes ganham presença e afetam os corpos dos jovens, as novas práticas engendradas pelo cinema expandido talvez tenham maior potência para gerar testemunhos e, através deles, vivificar a educação e a geografia escolar.

Seja como for, é muito provável que, com estas experimentações, pipoquem geografias menores na/da/através da escola. O verbo pipocar foi deliberadamente escolhido para trazer ironia à frase, mas também para fazer vibrar aqui a própria materialidade da pipoca que, para existir, deve virar do avesso aquilo que estava antes, fazer o dentro desdobrar-se no fora para, então, ser temperado, comido, degustado disperso pelo espaço, o qual, nesse novo cinema, não é experimentado somente sentado e imóvel, mas caminhando, tocando, interagindo com as telas, sons, imagens e todas as demais trajetórias que se cruzam e negociam poderes e devires naquele lugar onde o cinema fez-se como mais uma das trajetórias ali atuantes.

Outras maneiras de lidar com o (aprendizado de) espaço podem surgir daí. Por exemplo, valerão para as experimentações escolares com e através do cinema a mesma pergunta que o documentarista faz-se quando chega a um lugar desconhecido: “Como se aproximar do evento com tão pouco conhecimento, mas com os meios do cinema?” (MIGLIORIN, 2014, p. 239).

Duas possíveis experimentações escolares: potências da arte

Para exemplificarmos a partir de atividades educativas bastante comuns em aulas de Geografia, imaginemos um estudo do meio no bairro da escola que tomasse os meios do cinema do brasileiro Cao Guimarães para ser realizado¹². Em seus filmes, suas entrevistas e nos autores que escrevem sobre sua obra, fica explícita a importância que o espacial tem em seu estilo¹³ de

¹² Essa experimentação também pode ser tomada como potente no âmbito da implementação da lei 13.006 que torna obrigatória a exibição de duas horas de cinema nacional nas escolas brasileiras. Ver Fresquet (2015).

¹³ “O estilo não é uma criação psicológica individual, particular, uma construção, uma ‘maneira’ (de ordenar frases, sons, matérias de expressão de qualquer espécie) ou uma ‘forma’ (pessoal) de um conteúdo (a ‘forma’ de uma escrita, por exemplo). [...] O estilo é o modo como as matérias de expressão se organizam para exprimirem o mundo” (GODINHO, 2007, p. 36-37). “O que denominamos um estilo, que pode ser a coisa mais natural do mundo, é precisamente o procedimento de uma variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 44).

agir com e no cinema, destacando a sensorialidade e o acaso como estratégias para a composição de seus documentários apoiados na criação de imagens (e sons) que escapam do intencional e do já estabelecido (como linguagem) no cinema: imagens criadoras de intervalos que operam entre seus múltiplos sentidos, que abrem vão no “chão documental”, imagens, enfim, que oscilam e se negam a serem significadas ou mesmo fruídas nos habituais modos representativos de entender as imagens audiovisuais, sobretudo as documentais; em poucas palavras, imagens (e sons, é bom dizer) que escapam do dizer sobre, assumindo-se explicitamente como um expressar com aquilo que nos colocam diante dos olhos, dos ouvidos e, por assim dizer, da pele, aquilo que emerge do e no espaço-imagem, como espaço-imagem, indistintos que ficam nesse cinema onde o encontro inusitado (e intenso) é a tônica de onde se desdobram conversas e demoras, escolhas a um só tempo éticas e estéticas como, por exemplo, usar o digital para deixar a conversa e a câmera fluir ao sabor dos tempos e movimentos das pessoas-personagens encontradas e também usar o super-8 para deixar acontecer, na imagem, algo ainda insuspeito, como no dizer do próprio Cao Guimarães:

uma tela onde o grão da película de super-8 tá explodindo o tempo inteiro, já algo acontece aí. Existe aquela coisa química do grão do super-8 ou do 16 ou do 35 milímetros e que você vê aquele grão. Aquilo... se você filmar o nada com aquilo já é alguma coisa (GUIMARÃES, 2013).

Aquilo... aquilo a que Cao Guimarães se refere é já a imagem, aponta para o desfazimento do referente, da paisagem, na medida mesma que aponta também para o “fazer-se imagem”, para o “sobre” da imagem que dobra-se na paisagem, “sobre” esse que excede a realidade contemporânea justamente ao constituí-la na/através/pela imagem, como imagem. Esse excesso, grãos quase invisíveis que nos afetam – enquanto algo que, a um só tempo, refere-se ao que está fora da imagem e se desfaz desse referente – é aquilo que irá compor o vir a ser do olhar que daremos ao mundo, grãos quase invisíveis de um olhar que se exercerá como toque, mão e pele nesse mundo, um olhar, por assim dizer, sensorial, fazendo o mundo devir sutilmente outro ao estar constituído junto com as imagens e sons cinematográficos.

A obra desse artista onde sinto estas características mais adensadas é *Acidente* (2005). Nesse filme, Cao Guimarães, em parceria com Pablo Lobato, criou um poema que opera como “narrativa frágil” e “guia aberto” para fazer as filmagens em cada uma das vinte cidades que compõem, a um só tempo, o poema e o filme, como aponta a sinopse a seguir, além de comporem uma geografia menor que atravessa e é atravessada pelo filme-poema:

Um poema composto por 20 nomes de cidades de Minas Gerais, Brasil, é o corpo rítmico deste filme, que se abre ao imprevisto e ao improvisado. Instigados pelos nomes destas cidades, a equipe percorre por uma primeira vez cada uma delas. Num movimento de imersão e submersão, o filme se faz através de duas camadas narrativas - uma formada pela história do poema e outra pelos eventos ordinários que surgem acidentalmente diante da câmera em cada uma das cidades. Percepção aberta para deixar-se mesclar ao cotidiano de cada lugar e atenta para eleger um acontecimento qualquer, possível de se relacionar com o poema e capaz de revelar o quanto a vida é imprevisível e acidental (GUIMARÃES, 2006).

Tendo em vista sua duração não muito longa, cerca de 50 minutos, é mais tranquila sua inserção em situações escolares, como exemplo de outras maneiras de lidar com o cinema em seus encontros com lugares onde vamos realizar algum estudo do meio. É nesse sentido que tenho experimentado ver e conversar a partir desse filme nas oficinas com jovens escolares realizadas no Brasil e em Portugal na interface geografia e linguagem audiovisual. Nelas, *Acidente* provoca variados (des)encantamentos e reverberações, desde a força que tem o “guia aberto” para trazer uma grande diversidade de situações vividas, até as muitas possibilidades de entendimento e identificação com as personagens, justo por elas serem apresentadas num intervalo entre cidade e poema-história de amor criado pela “narrativa frágil” ali alinhavada, passando pela íntima (e desconcertante) relação entre imagens e sons e pelas “capturas estéticas” de certas imagens que geram falas titubeantes, como a do jovem português que, ao ser perguntado acerca do filme, disse mais ou menos assim, referindo-se a uma imagem da cidade-bloco de sensações *Abre Campo*: “fiquei com uma imagem que parece ser de um chão de pedra com um brilho, uma rua... havia duas linhas que saíam dali e se estendiam para longe... não sei bem porquê... achei bonita...”. Nesse titubeio entrevejo o “afeto sensorial” com que a imagem-bloco de sensações tocou – “fiquei com...” – esse jovem; algo para aquém e além do visível está ali, “expresso na e com a imagem” e, no entanto, permanece ainda sem lugar na linguagem falada que, através dos titubeios e hiatos, é forçada a ultrapassar-se para, talvez, alcançar signos que venham a expressar o que dali reverberou no corpo jovem.

A assistência do filme *Acidente* também provoca tédios que, segundo a maioria dos jovens, é devido à lentidão de certas sequências. Tédio que se junta aos desassossegos com aquilo que alguns jovens chamam de “abertura demasiada” dos significados e entendimentos que o filme como um todo ou certas imagens em particular permitem ou mesmo exigem. Penso estar justamente aí, nesse tédio, uma das potências educativas desse filme, uma vez que, via de regra, esses desassossegos são tributários da maneira como muitas das sequências de *Acidente* escapam

do modo habitual como esses jovens se colocam perante uma obra audiovisual, a saber, como uma explicação sobre algo que, ao final, é compreendido de forma mais ou menos semelhante por todos que assistiram o filme. Nessa perspectiva, uma das provocações feitas por mim nas oficinas é propor aos jovens lidarem com o tédio e o desassossego como sensações intencionais do estilo desse cinema, intenções estas presentes na fala do próprio de Cao Guimarães:

Tenho também uma vontade consciente de ir contra essa velocidade que o mundo anda hoje em dia”, talvez por isso “o erro é fundamental na obra”, como uma quebra, uma ruptura, um desmoronamento de qualquer tentativa de entrar no ritmo do mundo e entender tudo de uma vez e seguir adiante, passar pra outra (GUIMARÃES, 2013).

Parece-me que esse erro a que o diretor se refere é uma das estratégias de estilo que forcem o espectador a ficar no filme, mais que isso, ficar na imagem, não exatamente na forma em que ela se apresenta, mas nas forças que emergem junto aos materiais e formas singulares que configuram a imagem. Forças que só sentimos como efeito sobre nossos corpos, portanto, não visíveis na imagem, mas sensíveis através dela. Ficar na imagem é expor-se a ela e ser afetado por aquilo que é exigido pelos intervalos criados no filme. Intervalos onde oscilam pelo menos dois grandes conjuntos de sentido: **1.** os sentidos figurados das imagens no poema, que remetem a uma ficção criada com fragmentos da realidade encontrada em cada cidade e **2.** os sentidos representacionais das imagens em cada cidade, que remetem para aquilo que existe em cada uma delas (que configura aqueles lugares).

Mas também intervalos abertos entre imagens e sons, que ora são realistas e se conjugam num só sentido, ora são trilha sonora, ora são ruídos que podem ser realistas ou trilha sonora, ora são apenas vento, flauta, silêncio... Um apenas que faz desviar tudo, rasurando os sentidos que tentavam se estabilizar.

Há muitos outros intervalos em *Acidente*, como os que emergem entre o que é roteirizado e o que não é, fazendo com que o espectador nunca saiba ao certo o que foi primeiro pensado para o filme e depois filmado e o que foi primeiro filmado e depois ganhou lugar no filme editado.

É sobretudo essa imersão num conjunto de blocos de sensações que misturam sentidos e sem sentidos que me parece ser uma das principais potências educativas do cinema de Cao Guimarães para fazer emergir pensamento desviantes, minoritários acerca do espaço e de cada lugar.

Imaginemos agora outra atividade bastante comum nas aulas de Geografia: o percurso casa-escola, dobrando sobre ela alguns elementos do estilo do cineasta português João Salaviza para fazer do cinema um “meio de observação da intimidade no espaço público”, intimidade essa que emerge, sobretudo, quando ocorrem desvios – derivas para nada¹⁴ – no percurso “objetivado” entre um ponto e outro do espaço extensivo, desvios que levam a encontros inusitados onde, talvez, podem emergir gestos em que alguma intimidade pode deixar-se observar, conforme as palavras do próprio cineasta:

Nos meus filmes eu gosto muito de sentir que a presença da câmara está ali para observar as coisas a acontecerem, mas não necessariamente numa lógica que seja puramente narrativa no sentido clássico da coisa, em que há uma personagem que vai do ponto A ao ponto B e a voz da narração que de algum modo acompanha a movimentação dessa personagem¹⁵.

Uma câmera (e um cinema), portanto, que não busca explicar, mas simplesmente estar ali a observar o que, talvez, emerja como obra de arte, tomando a arte como aquilo que tem força para vivificar algo desde dentro dele mesmo ao provocar ou tornar sensível alguma variação, mínima que seja, nesse algo, como aponta João Salaviza no trecho abaixo.

Parece-me muito claro que o miúdo do Rafa sentar-se naquele espaço [praça] onde os miúdos do centro da cidade estão a andar de skate e ele mal conseguir estabelecer uma relação com eles, e sentar-se dentro daquele espaço, mas a parte, a olhar para os miúdos a andar de skate... e acho lindíssima a forma como ele rouba aquela carteira porque é de uma precisão e de uma candura ao mesmo tempo... como o gesto de roubar pode ser bonito também... e filmar isso quase como uma pequena obra de arte, como ele faz ali, como as mãos roubam aquela carteira ou, no fim do filme, como ele protege o bebé; de repente, naquele corpo bruto e rude também há vestígios de uma delicadeza enorme, e acho que isso é muito revelador. Acho que fazer um filme também é estar atento a esses pequenos gestos em que o corpo se tenta esconder e não consegue¹⁶.

Seriam estes pequenos gestos observados pela câmera aquilo a que Salaviza chama de intimidade gestada no encontro entre equipe de cinema e habitantes de um lugar que lhe é estranho – por isso Rafa senta-se à parte – e, justo por lhe ser estranho, exige gestos novos que emergem nesse encontro com um lugar-outro.

¹⁴ O nada aqui referindo-se à ausência de preferências de percurso ou objetivos a serem atingidos – fazer o caminho mais curto ou o mais rápido, por exemplo –, portanto, as derivas para nada referem-se a um esvaziamento de intenções que é simultâneo a uma abertura para encontros inusitados e ocasionais.

¹⁵ Trecho de entrevista concedida por João Salaviza à pesquisadora Helena Pires, em 2014, a quem agradeço a gentileza da disponibilização da transcrição.

¹⁶ Trecho de entrevista concedida por João Salaviza ao autor, em 2015, numa tasquinha de Lisboa.

Esse tipo de intimidade também é gestada no vão que se abre entre uma pessoa e seu personagem no filme, sendo a câmera somente um “veículo de observação dos movimentos na cidade” para captar os mínimos gestos desses corpos híbridos – pessoa-personagem – e as possíveis ínfimas transformações dos cenários em outros modos de habitar – pensar, sentir, viver... – aquele lugar quando esses corpos e cenários são afetados pelo encontro com o cinema: *“há muitos momentos que me interessam em que simplesmente as personagens desaparecem e o espaço continua a reflectir”*¹⁷. O espaço e os lugares sendo, então, matérias de pensamento ao nos fazer pensar não a partir da presença dos humanos, mas sim a partir de seus rastros.

Esse cineasta encontra no fio tênue de uma história de fácil compreensão a maneira de abrir o cinema para aquilo que é trazido para o filme pelo espaço durante as filmagens das andanças um tanto aleatórias dos personagens através dos lugares. Seja um jovem em prisão domiciliar que sai pelo bairro em busca dos garotos que lhe roubaram o dinheiro, em *Arena* (2009), ou um menino que sai de seu bairro periférico para “buscar” a mãe que encontra-se na prisão no centro da cidade, em *Rafa* (2012), ambos são apenas o mote para fazer alguém sair do espaço privado e ir a público, um mote para colocar alguém a andar e, nessa perambulação, os personagens derivam pelos lugares ao sabor dos encontros ocasionais que lhes desviam do objetivo traçado quando são atraídos por alguma outra trajetória presente no espaço-lugar: o brilho da luz do sol no topo do prédio, um cão preto na beira do cais, um grupo de jovens andando de skate numa praça. Perder-se como possibilidade de aprendizado (PREVE, 2013), como possível encontrar-se no e com o mundo. Perder-se como maneira de observar o mundo enquanto esse mundo afeta os corpos a, talvez, serem outros, a inventarem outros gestos e sentidos e sem-sentidos (porque não?) em seu estar no mundo justamente ao ir ao e de encontro a ele.

Essa seria uma das potências educativas do modo de fazer cinema de João Salaviza: a de assumir o cinema como algo que provoca encontros outros – nas derivas – entre pessoas e lugares, entre personagens e espaço e, como tal provocador, o cinema observa as reverberações desses encontros nos corpos e cenários. Um cinema, portanto, que age – participa, observa – desde dentro do espaço-lugar como encontro e não um cinema que busca observar de forma neutra o espaço como forma ou processo externo à câmera.

¹⁷ Trecho da já citada entrevista concedida à pesquisadora Helena Pires, em 2014, numa mesa de mercado público de Lisboa.

Retomando as íntimas relações entre os conceitos de espaço e lugar propostos por Massey (1991 não teria que ser 2012 pela referência; 2008), podemos dizer que Salaviza efetiva um modo de fazer cinema que toma o cinema como uma das trajetórias copresentes no lugar e que promove esse lugar como ponto de encontro onde se gestam devires tanto mais inusitados e imprevistos quanto mais essa trajetória cinematográfica fizer emergir aquilo (íntimo e ínfimo?) que não aconteceria caso o cinema não tivesse ali aportado e fizesse resistir – re-existir – algumas das trajetórias ali cruzadas, inclusive a do próprio cinema.

Resistências cruzadas pela arte: cinema, espaço, educação

Ao promover o avizinhamo das obras de arte dos cineastas com atividades educativas tradicionais, me parece que ambos ganham outras potências em seus modos de afetar o mundo, de afetar as pessoas. Criar estas vizinhanças é também criar novas possibilidades tanto para o cinema quanto para a educação, vivificando-os ao fazê-los re-existir em outras paragens, antes não previstas.

Escrever re-existir é uma maneira mais literal de escrever o efeito do exercício de resistência afirmativa, conforme aponta Paulo Oneto, a partir de Deleuze e Guattari:

resistimos à fixação das relações entre nós e o meio, pois é isto que nos bloqueia e nos cerceia. Mas a resistência é – antes de qualquer coisa, e como indica o prefixo ‘re’ – repetição de um movimento, e só em segundo lugar um movimento contrário a algo. Resistimos porque insistimos. Resistimos porque ‘devimos’, porque queremos ultrapassar a nós mesmos. A resistência é primeiramente ‘em’ (no devir) e só secundariamente ‘a’ (ONETO, 2009, p. 202).

O conceito de resistência, nesta perspectiva, está associado à criação como reexistência de algo que se metamorfoseia e devém-outro na medida mesma que é habitado por outros possíveis modos de existir.

Nesse sentido, resistir não é ato realizado pela negação dos hábitos e clichês, mas sim ato que se realiza ao trazer estes hábitos e clichês ondulando diante de nós, colocados à deriva no adensamento (poético?) que os avizinha e conecta com algo que antes não fazia parte deles, fazendo com que sofram rasuras ou sejam esburacados em suas imagens estabelecidas, não mais se sustentando como tais e abrindo-se para outras paragens, sendo habitados por outras possibilidades de pensamento.

O esforço de escrita desse artigo visou trazer ao leitor a possibilidade de efetivar resistências cruzadas aos hábitos e clichês do cinema, da geografia e da educação na medida mesma que buscou avizinhar práticas de pensamento e modos de fazer destes três campos de experimentação da vida a partir das potências que a expansão do cinema contemporâneo traz para pensar o espaço e a educação nas outras possibilidades que emergiram nesse cinema expandido. Como desdobra destas mesmas potências, vislumbramos a ampliação das margens do próprio cinema nas conexões que este fizer emergir nas escolas e lugares onde vier a efetivar outros modos de habitar o mundo em meio aos seus acasos, encontros e experimentações em imagens e sons.

Referências

- ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães. DOCTV. Brasil, 2005. (60 min).
- ARENA. Direção de João Salaviza. Portugal, 2009. (15 min).
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 2
- DUBOIS, Phillippe. A questão da “forma-tela”: espaço, luz, narração, espectador. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- FRESQUET, Adriana. (Org.). **Cinema e educação: a lei 13.006 – reflexões, perspectivas e propostas**. Ouro Preto: Universo Produções, 2015.
- GODINHO, Ana. **Linhas do estilo – estética e ontologia em Gilles Deleuze**. Lisboa: Relógio D’água, 2007.
- GONÇALVES, Osmar. Narrativas Sensoriais – narrativas sobre cinema e arte contemporânea. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- GUIMARÃES, Cao. **Acidente**. 2006. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/obra/acidente/>> Acesso em: 16 mai. 2016
- _____. **Cinema de cozinha**. Out. 2008. Disponível em: <<http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/cinema-de-cozinha.pdf>>. Acesso em: 13 jul. 2015.
- _____. **Ver é uma fábula**. Entrevista ao Itaú Cultural, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n88Ieqcy1Rw>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- LOPES, Denilson. O alumbramento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. **Galáxia** – online, São Paulo, n. 26, p. 72-83, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/gal/v13n26/v13n26a06.pdf> Acesso em: 16 mai. 2016
- _____. Sensações, afetos e gestos. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- MASSEY, Doreen. Un sentido global del lugar. (1991) In: ALBET, Abel; BENACH, Núria (Orgs.). **Doreen Massey – un sentido global del lugar**. Barcelona: Icaria Editorial, 2012.
- Quaestio, Sorocaba, SP, v. 18, n. 1, p. 67-84, maio 2016.

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

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

MIGLIORIN, Cezar. Man.road.river & Da janela do meu quarto: experiência estética e medição maquínica. **Contracampo - revista de cinema** - online, Rio de Janeiro, n. 67, 2010. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm> Acesso em: 16 mai. 2016

_____. Por um cinema pós-industrial. **Cinética** – online, Rio de Janeiro, fev. 2011. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm> Acesso em: 16 mai. 2016

_____. Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar (Org.). **Narrativas sensoriais.** Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

_____. **Inevitavelmente cinema – escola, política e mafuá.** Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015.

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado. Vídeos, resistências e geografias menores – linguagens e maneiras contemporâneas de resistir. **Revista Terra Livre – online**, São Paulo, v. 1, n. 34, p. 161-176, jun. 2010. Disponível em: <http://www.agb.org.br/publicacoes/index.php/terralivre/article/view/316> Acesso em: 16 mai. 2016

_____. As geografias menores nas obras em vídeo de artistas contemporâneos. **Atas do XIV Encontro Ibérico de Geografia.** Departamento de Geografia/Universidade do Minho: Guimarães, 2014. Disponível em: <http://xivcig.weebly.com/documentos.html>. Acesso em: 15 ago. 2015

ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as artes. In: LINS, D. (Org.). **Nietzsche e Deleuze – arte e resistência.** Fortaleza: Forense Universitária, 2009.

PREVE, Ana Maria Hoepers. Perder-se – experiência e aprendizagem. In: CAZETTA, Valéria; OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado (Orgs.). **Grafias do espaço.** Campinas: Alínea, 2013.

RAFA. Direção de João Salaviza. Portugal, 2012. (25 min).

SEBOLLA FILMES (Escola de Cinema). **Minuto Lumière** (Escola Municipal Vereador Antônio Ignácio Coelho). Sem data. Disponível em: <http://www.cinead.org/videos> Acesso em: 16 mai. 2016

TRANSEUNTE. Direção de Erik Rocha. Brasil, 2010. (100 min).

VILELA, Eugénia. **Silêncios tangíveis – corpo, resistência e testemunho nos espaços contemporâneos de abandono.** Porto: Edições Afrontamento, 2010.

Wenceslao Machado de Oliveira Junior - Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Campinas | SP | Brasil. Contato: wenceslao.oliveira@gmail.com