

**Cinema e educação:
Experiências sensíveis, territorialidades e hibridizações¹**

Tatiane Mendes Pinto²

¹ Trabalho apresentado no XX Encontro SOCINE, em 2016.

² Doutoranda em Comunicação Social pelo PPGCOM da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Mestre em Mídia e Cotidiano pelo PPGMC da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro do Laboratório de Comunicação, Arte e Cidade (CAC-UERJ) e Laboratório de Comunicação Comunitária e Publicidade Social (LACCOPS-UFF).

e-mail: tatunha@gmail.com

Resumo

O presente trabalho pretende pensar o cinema enquanto experiência sensível em sua capacidade de ocupar e ressignificar espaços, e na educação como processo de estruturação ética de uma formação social - portanto, construtora de um território comum, no viés do comunicacional, entre os sujeitos e o mundo. Através das práticas observadas, há indícios de que o cinema, presente em espaços cotidianos como hospitais e praças, atua politicamente como modo de incidir sobre o *ethos* e refletir sobre a realidade. Apostando na diversidade de participantes, na transitoriedade do espaço onde ocorrem as atividades e na perspectiva das experiências fílmicas como lugares de convergências e hibridizações de imagens, sons e afetos, a ideia é compreender a ocupação do espaço pelo cinema como forma de criação de socialidades e ressignificações de tempo e espaço. Serão utilizadas as perspectivas da revisão bibliográfica associada ao referencial teórico da cartografia, com foco nos pressupostos teóricos de Andrea França (2006) sobre os territórios sensíveis criados pelo cinema e da cartografia em Jesús Martín-Barbero (2009) e Virgínia Kastrup (2009).

Palavras-chave: Cinema; Educação; Experiência sensível; Territorialidade.

Abstract

The present work intends to think of cinema as a sensitive experience in its capacity to occupy and re-signify spaces and in education as a process of ethical structuring of a social formation, therefore, the construction of a common territory, in the communication bias, between the subjects and the world. Through the observed practices, there are indications that the cinema, acting in daily spaces like hospitals and squares acts politically as a way to reflect on the reality and to focus on the *ethos*. Betting on the diversity of participants, the transience of the space where the activities occur and the perspective of the filmic experiences as places of convergence and hybridizations of images, sounds and affections, the idea is to understand the occupation of space by the cinema as a way of creating socialities and time and space. The perspectives of the literature review associated with the theoretical framework of cartography, focusing on the theoretical assumptions of Andrea França (2006) on the sensitive territories created by cinema and cartography in Jesús Martín-Barbero (2009) and Virginia Kastrup (2009) will be used.

Keywords: Cinema; Education; Sensitive experience; Territoriality.

Introdução

Sensível. O que toca. Mobiliza. Transforma. Experiência que se torna comum na medida em que produz narrativas compartilhadas. Esse é o lugar onde enxergamos o cinema, como produção e fruição de imagens em uma condição específica: fora do espaço habitual das salas de exibição. É desse lugar que o presente trabalho parte para investigar espaços como enfermarias de hospital e praças, atravessados pelas imagens em movimento - imagens que podem atravessar os corpos e, assim, ressignificar espaços.

A proposta é, deste modo, pensar as experiências com o cinema como forma de construir relações entre os sujeitos e o mundo, atuando na medida em que consolidam espaços feitos de emoções, sons e imagens, apreendidos e ressignificados coletivamente. Temos como objeto as vivências na enfermaria do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF-UFRJ), no Instituto de Pediatria Martagão Gesteira (IPPMG-UFRJ) e no coletivo de arte Projetação, que são parte de pesquisa de doutorado em andamento desde 2016. O *corpus* se justifica em sua diversidade (onde sugerimos existir sua potência investigativa), no percurso que se trilha na presente fase de pesquisa: privilegiar a ideia de espaço cotidiano, vivenciado “em comum” - esteja ele internamente localizado, como no caso do hospital, ou nas ruas e praças da cidade - e mapear tais experiências por meio do método cartográfico³.

Compreendemos a fruição e prática fílmicas como lugares de encontro, “de comunhão com o mundo”, na ideia de lugar apreendida por Milton Santos (2006, p. 313) sobre o território como lugar praticado. Seria então o cinema tal lugar, na medida em que fosse praticado pelos participantes dos projetos?

Há um diálogo fundamental com a ideia de cinema sobre a qual nos fala Andrea França (MARTINS, 2006): como território sensível, ou seja, na experiência sensível com o cinema, o sujeito constrói uma relação com a narrativa fílmica a tal ponto intensa, que possibilita a emergência de outros imaginários do sujeito em relação ao mundo. Em tal medida que novas percepções de espaço e tempo podem ser geradas, bem como perspectivas de fronteiras e deslocamentos. A partir das observações realizadas com os projetos, há indícios de que o cinema nessas condições promove vinculações entre os sujeitos. Mas de quais experiências falamos e em qual relação espaço-tempo estão inseridas? Poderiam ser consideradas híbridas? Convergentes?

Entendemos o cinema como o compreendem os autores Kátia Maciel e

³ Trata-se de um mapeamento ainda em construção, do qual o presente trabalho consiste em um recorte. Disponível em <https://tatunha6.wixsite.com/territoriossensiveis>. Acesso em 24 de julho de 2018.

André Parente (MACIEL, 2009), em diferentes dimensões de espaço, tecnologia e narrativa, fragmentos de tempo e espaço dispostos em planos e armazenados pelo corpo, na exibição cinematográfica, produzindo sensações e narrativas. Entendemos narrativa como a experiência do cinema que atravessa o corpo do sujeito, como lugar vivido e ressignificado, que se torna fala, emoção que transparece no rosto, imagem da qual o olhar se impregna, memória que se visita. O olhar de cada um diante da imagem projetada é a narrativa resultante da comunicação entre aquele que observa e a imagem que é observada. Tal relação se localiza no tempo, segundo um determinado estado de coisas, do qual o sujeito se apropria e mistura às suas próprias imagens e emoções.

O cinema, então, é compreendido para nós como um conjunto de relações, além de “determinismos tecnológicos, históricos e estéticos” (PARENTE, 2011, p. 1) O cinema convencional, chamado pelo autor de “forma-cinema”, se estabelece como sistema de representação, que não deve ser tomado como única forma cinematográfica possível, ou como observa o autor: “nem sempre há sala. [...] A sala nem sempre é escura. [...] O projetor nem sempre está escondido” (PARENTE in: MACIEL, 2009, p. 25). Na presente análise, se privilegia o cinema como experiência sensível e social, afetiva e técnica, utilizando equipamentos para produzir efeitos nos ambientes que ocupa; efeitos que podem ser captados na medida em que se observam as experiências. Reforçamos a intenção de investigar, mais do que as características técnicas ou discursivas do cinema, sua dimensão sensível enquanto atravessado por um contexto espaço-temporal específico, a partir da qual o corpus será investigado.

Na construção do corpus, em primeiro lugar, temos o coletivo *Projeção*⁴, cuja origem remonta às primeiras mobilizações sociais de 2013, as chamadas jornadas de junho (HARVEY, 2014). Em cada praça, rua, viaduto, a presença do coletivo se faz na projeção de filmes e mensagens e nas intervenções urbanas através de instalações artísticas e debates. Para efeitos deste artigo serão analisadas as ocupações no viaduto de Laranjeiras, bairro da cidade do Rio de Janeiro.

Por outro lado, se o cinema pode chegar à rua, também é possível que adentre espaços igualmente incomuns para sua prática – um hospital, por exemplo. Os projetos observados fazem parte das ações do Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual -CINEAD (UFRJ) e ocorrem semanalmente no Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em enfermarias pediátricas e geriátricas. Ali há projeções de filmes, debates e filmagens. As atividades se baseiam em modos de ver a relação do cinema com a educação, conforme pensam autores como Cezar Migliorin (2010) e Adriana Fresquet. Se, por um lado, Fresquet

⁴ Ver <https://www.facebook.com/plataformaprojecao/>. Acesso em 21 de agosto de 2018.

identifica que “a potência da zona de fronteira entre o cinema e a educação é pedagógica, estética e politicamente fértil para aprofundar o conhecimento de si e do mundo” (HOFFMANN, 2012, p. 10), por outro, Migliorin (2010, p. 108) observa que, no cinema, inventam-se “espaços de compartilhamento [...], colocando diversas idades e vivências diante das potências sensíveis de um filme”. O filme - ou, como aqui compreendemos, a experiência estética fomentada pelo filme - constrói um espaço de escuta, onde a voz do outro será ampliada. Corroborando este pensamento a visão de que o cinema potencializa a possibilidade de fala, feita de comum e de diálogo, construído a cada experiência vivenciada a partir do cinema.

Para ambos os autores, o cinema existe como um espaço de experiências emancipatórias, favoráveis à emergência de olhares críticos sobre o mundo, de sensibilidade e sociabilidade, elementos que enxergamos na educação como processo de formação social, do sujeito no mundo e do mundo com esse sujeito - ou, como observa Muniz Sodré (2012, p. 15), “incorporação intelectual e afetiva pelos indivíduos, dos princípios e das forças que estruturam o bem de uma formação social”. Ressaltamos, portanto, o atravessamento da educação enquanto espaço construtor de sociabilidade, mecanismo de incorporação de signos, valores e práticas sociais, assim como de formação de sujeitos críticos.

A experiência do cinema se localiza para nós como o território do “comum”, em proximidade com o entendimento do autor francês Alain Bergala (2008), que compôs teorias sobre o elo entre cinema e educação. Com base nas proximidades entre os pressupostos teóricos de Bergala (idem) e Sodré (2012), há indícios de que o cinema, enquanto experiência estética coletiva, potencializa o “ser com” em todos os seus sentidos - razão e sentimento, luz e sombra - que tentamos compreender sob as parcas luzes do cinema. Mais do que meio, o cinema torna-se experiência. Trazendo à superfície a metáfora de Simmel sobre a ponte e a porta, o cinema atua como porta, “assim feita para que por ela a vida se expanda fora dos limites do ser isolado, até ao ilimitado de todas as orientações” (SIMMEL, 1988, p. 5). Assim, atravessados pelo cinema, os espaços poderiam ser transformados na percepção dos participantes, oferecendo uma experiência outra de mundo e, particularmente, da cidade onde estão localizados. Logo, se afirmamos que a investigação se localiza no viés entre o cinema e a educação, não será porque entendemos o objeto como constituído em seu viés pedagógico. O que se afirma como possibilidade é que o cinema pode construir experiências emancipatórias, atuando no imaginário, acessando emoções e aproximando os sujeitos, fortalecendo um olhar não somente crítico, como também sensível por sobre o mundo. Assim, o atravessamento da educação se dá, posto que se entende que tais experiências observadas agem no sujeito, sensibilizando, formando-o para viver coletivamente em um mundo cada vez mais permeado de imagens e tecnologias. Afirmamos, como hipótese, que as experiências teriam a potência de engendrar vinculações entre os

sujeitos participantes, com uma perspectiva a um só tempo estética e ética. A vinculação, aqui, seria uma condição originária do ser que é, na medida em que partilha um lugar em comum (SODRÉ, 2010), construído de afetos e experiências sensíveis, fomentadoras de uma certa ideia de coletivo.

A questão central é: seria o cinema capaz de promover a reflexão e o debate sobre o cotidiano, em medida de sensibilizar (BERGALA, 2008) e emancipar (FRESQUET, 2013)? Como percurso metodológico optamos pela trajetória corroborada pelos pressupostos de Jesús Martín-Barbero (2004) sobre a cartografia como mapa construído entre o pesquisador e o pesquisado, e que dialoga com a ideia de territórios sensíveis relacionados ao cinema. Não é por acaso que Andrea França observa ser o cinema um recorte simbólico de “territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento” (MARTINS, 2006, p. 399). Assim, mapear a potência de sociabilidade e vinculações entre espaços e sujeitos é propor a redefinição de fronteiras simbólicas e fluxos comunicacionais que podem atravessar a cidade, territórios sensíveis que se constituem no social.

Compreendendo nas ações a potência de socialidade, é necessário que, além de ser coletiva, a experiência fílmica estimule as inter-relações dos participantes com o real, mas que possam fazer o caminho de volta, buscando, através das propostas artísticas, componentes com os quais representar seu universo interior e compreender o mundo na experiência dos seus pares também. Por essa medida, é preciso compreender o cinema, no contexto da formação social, como Fresquet entende o cinema atravessando a educação, ou seja, como “contaminação da experiência sensível” (FRESQUET, 2013, p. 25). E se podemos falar de contágio, esse estará não somente nos pacientes do hospital, que ouvem os sons do filme antes mesmo de saberem do que se trata, mas das pessoas que saem às janelas das casas, dos ônibus e carros, que cruzam as ruas para saber do que se trata a projeção na rua. Em qualquer um dos ambientes, o cinema parece extrapolar seu espaço para chegar até o sujeito e, assim, atravessá-lo.

Os métodos de análise consistem em fazer uma cartografia das práticas realizadas nos objetos descritos com base em três ações principais: mapeamento, acompanhamento e análise das atividades desenvolvidas. Para a construção do mapa optamos por aproximar as ideias de Jesús Martín-Barbero e de Virgínia Kastrup, no que tange ao método cartográfico. De fato, Martín-Barbero (2004, p. 19) compreende o ato de cartografar como leituras que são realizadas de forma desterritorializada, “fora do lugar”, nas quais o pesquisador escolherá seu caminho durante o percurso da pesquisa. Será preciso deslocar o olhar que observa o fenômeno para conseguir compreender a complexidade de um corpus que envolve não somente diferentes linguagens e práticas, mas também sujeitos e ambientes, de modo a delinear o fluxo comunicacional passível de emergir da conexão entre os espaços.

Também em Kastrup (2009, p. 9) a cartografia configura-se como uma desterritorialização do pesquisador, um deslocamento de sua posição central, aproximando-o de uma forma de fusão ao objeto pesquisado, de onde “extraímos sentidos, atuamos em um plano expressivo que conota ao nosso ato de pesquisar um pouco daquilo de que são dotados os artistas: abrir-se para o sensível”. Assim como Martín-Barbero e Kastrup, também compreendemos a cartografia como intervenção, método que se faz durante o percurso de pesquisa, mergulhando na experiência que se vai observar.

Como forma de identificar a possibilidade de criação de territórios sensíveis entre os espaços, serão observadas as relações entre os sujeitos participantes das práticas. Para tal, usaremos os relatos de experiência⁵. Tal ação também possibilitará compreender, na comparação dos espaços e práticas, a potência de criação de vinculações entre os participantes que compartilharam os espaços.

Cinema no hospital: relatos de experiência

Para iniciar os relatos de experiência, torna-se necessário indicar o percurso que antecede a pesquisa em questão, ultrapassando-a e enriquecendo-a. Em primeiro lugar, há que se identificar que os projetos do hospital fazem parte do Laboratório CINEAD. Portanto, pertencem, por essência, ao escopo de investigações que promovem o diálogo entre Cinema e Educação, tendo pesquisadores voltados para as práticas cognitivas nas mais distintas instâncias. Aqui é possível citar duas teses, realizadas por membros do laboratório e que se aproximam do escopo da pesquisa em questão. O primeiro, trata-se do trabalho de uma das coordenadoras do projeto, Fernanda Omelczuk (2016)⁶, que construiu ao longo de quatro anos a proposição de cada dia de visita, além um detalhado acompanhamento das atividades dentro do IPPMG e na primeira fase do cinema no HU. Além da leitura de artigos e da tese da autora, houve o acompanhamento das atividades no primeiro ano de pesquisa, enriquecendo profissional e afetivamente as questões a serem abordadas na presente pesquisa, e possibilitando traçar um desafio: criar um caminho próprio em um campo já delineado muito detalhadamente. Ainda assim, o afastamento total não é um objetivo, devido à proximidade das perspectivas, mas tão somente o diálogo. Logo, se em Omelczuk (2015, p. 546) identificamos que “o cinema permite, ainda, outro exercício de alteridade, ao aproximar o outro no tempo e no espaço”, temos para a cartografia dos territórios

⁵ Ver <http://www.territoriossensíveis.blogspot.com>. Acesso em: 04 de maio de 2017.

⁶ Para mais informações, ver:

<http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2016/tFernandaOmelczukWalter.pdf>. Acesso em 07 de junho de 2018.

sensíveis que tal aproximação se dá justamente na medida em que os experimentos ofereçam caminhos para que as narrativas dos sujeitos possam ocorrer, e que as socialidades, essas sim um fenômeno comunicacional por excelência, possam emergir. Apontamos também que tais aproximações constituem de fato espaços outros, feitos de emoções, sons e imagens.

Outro diálogo necessário se deu ao travar conhecimento da pesquisa de Glauber Resende⁷ (2016), também membro do CINEAD, na qual o autor constitui o termo “cartografia das escutas” para investigar práticas de cinema no Instituto Nacional dos Surdos (INES). Entendendo o cinema em uma dimensão além da imagem, Resende compreende a cartografia como “ato de estar junto” (2016, p. 96), dar a ver cenas e, a partir delas, identificar elementos – sons e afetos - com os quais compor os mapas. Este mapeamento, segundo o autor, não se dá somente em relação às palavras captadas: “apesar de reconhecer a importância da palavra, há nos corpos e nas performances corporais uma fonte inestimável de elementos que fogem à lógica da palavra”⁸. Logo, se aqui identificamos o cinema nos projetos analisados como experiência corporal do sujeito, estamos em consonância com o percurso de Resende na proposta de mapeamento dos movimentos corporais vislumbrados em cada cena observada, sobretudo em ambientes onde os afetos do cinema atravessam situações limite - caso do hospital.

Em uma realidade cercada pela busca incessante pela conservação da vida e onde pessoas e tecnologias se revezam numa guerra sem fim para ganhar mais um dia para os pacientes que ali estão, qual seria a importância do sensível em face de tantas provações? A partir da observação do *corpus* é possível reconhecer que existe um lugar para o “entre”, o relacional nesse campo. E é nesse lugar que se encontra, entre outras coisas, a arte, como um caminho, entre tantos possíveis, até o outro.

Um exemplo da intensidade da experiência pode ser representado por uma das primeiras frases ouvidas logo nas primeiras visitas ao IPPMG: “Minha doença não tem cura”, disse D., 10 anos, enquanto manipulava o taumatrópio. “É por isso que venho para o hospital”. Em seguida, continuou girando o brinquedo. Ainda agora, horas depois de ouvi-la, sua frase continua ecoando. Havia sido uma longa tarde, de alguns sustos e bastante tristeza. Afinal, já entramos na enfermaria com o murmurar de vozes que falavam sobre a morte de uma menina.

⁷ Para mais informações, ver: <http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2016/tGlauberDomingues.pdf>.

Acesso em 07 de junho de 2018.

⁸ Ibid., p.126.



Figura 1: O pequeno cineasta. Fonte: acervo pessoal

Enquanto organizava o material, J., 8 anos, que fazia diálise, gemia de dor ao lado da mãe, que a acalmava. Seu pequeno corpo se contorcia e ela parecia a cada momento mais frágil. Entre os fios que a conectavam à máquina de diálise, o sangue (que, segundo a equipe responsável, já devia ter parado de sair), seguia tingindo de vermelho os tubos. Foi então que seus olhos encontraram a tela e não se despregaram de lá por um bom tempo. E logo juntou-se às demais crianças D., trazendo consigo o equipamento no qual estava conectada. Ao final, houve uma interrupção, a pedido da equipe médica, para realizar uma punção. Em alguns momentos, de fato, ninguém parece prestar atenção ao filme. Mas basta que só um rosto mude para que tudo pareça fazer sentido. Ao ver suas expressões se modificarem ao acompanhar o filme, aumenta a certeza da importância de cada etapa do trabalho. Não que as intervenções médicas possam ser interrompidas. Não podem. No exato momento em que J. consegue fechar os olhos, um enfermeiro chega para lhe aplicar uma injeção.

Ainda assim, quando começam os preparativos para a sessão, muitas crianças postaram-se de modo a acompanhar de sua cama o filme que seria exibido. A imagem projetada parece servir como uma janela que se abre para o mundo - dimensão múltipla, como pensa Maciel (2009), ou contágio, como identifica Fresquet (2013). Há muitos momentos, realmente, em que o lúdico é atravessado pelo cotidiano. E o cinema, numa situação como essa? Fica ali, no cantinho reservado à imaginação, onde talvez algumas crianças pareçam estar? Por vezes, sim. Nesse ambiente, criar um caminho, uma proposta de narrativa e experiência sensível é timidamente abrir portas ou propor maneiras de a alma poder dar suporte ao corpo. No meio do barulho em que médicos debatem a ciência, o filme continua e a narrativa toma novamente o lugar dos processos científicos. No intervalo do filme

⁷ Para mais informações, ver: <http://www.educacao.ufrj.br/ppge/teses2016/tGlauberDomingues.pdf>.

Acesso em 07 de junho de 2018.

⁸ Ibid., p.126.

são realizadas atividades com jogos de montar. É quando, em outro canto, a enfermaria se enche com bolhas de sabão, feitas pela irmã de S., que viera visitá-la. Ante a visão das bolhas, S. imediatamente passa a caçá-las, feliz. As bolhas podem ser uma excelente metáfora para os nexos possíveis entre os pacientes do IPPMG: leves, frágeis e, por vezes, interrompidos abruptamente. Mas, enquanto existem, são irremediavelmente belos.

Sobressai, todavia, a percepção da vivência sensível que emerge das práticas do CINEAD na enfermaria. Uma existência compartilhada, que se estende para além dos pequenos pacientes envolvidos entre fios, tubos e químicas e vai até os profissionais de saúde envolvidos e os pais das crianças, devastados por enfermidades por vezes tão agressivas quanto seus tratamentos. No momento da projeção, em instantes, alguns pares de olhos se voltam para a narrativa da história mostrada em uma cortina, tornando-se parte do filme.



Figura 2: Prática no IPPMG. Fonte: acervo pessoal

Por alguns momentos, durante a sua exibição, cria-se um território distinto da dor e dos medicamentos, que parece romper os muros do hospital e levar pais e filhos a outro lugar possível. Mais do que isso. No ato de propor uma experiência, há o diálogo, o contato com o outro, a escuta - para prosseguir o diálogo com Olmeczuk (2015) e Resende (2016) -, a mão que se estende, não para fazer de conta que a doença não existe, mas, ao contrário, para propor que, apesar da doença, todos nós continuemos existindo. Mais do que compreender o outro, trata-se de acolhê-lo. Na pequena enfermaria cria-se um território feito do sensível e do comum, onde as experimentações se cruzam e os imaginários se comunicam no espaço dos leitos. O cinema, nesse caso, torna-se então o espaço entre a resignificação do lugar entre todos os que dividem aquela experiência. Uma vez que se partilha o sensível, a comunicação é a trama que enreda cada um, propondo nexos. Sua importância se dá na medida em que o sujeito se reconhece não só na dor do outro, mas no seu

sonho, na sua emoção.

E se a experiência com crianças em enfermarias pode ser algo transformador, ainda mais surpreendente é a proposta de exibição de filmes nas enfermarias do HCUFF, com idosos. Logo, se com as crianças o apelo ao lúdico é um componente básico de acesso, para os idosos pesar a mão nas brincadeiras pode ter efeito contrário, afastando e emudecendo os pacientes. Mais do que nunca, é necessário encontrar uma linguagem que possa atravessar os muros de silenciamento, cansaço e tristeza, e falar aos afetos dos pacientes. Em muitas situações uma linguagem é melhor sucedida na interação: a música. Na visita do dia 20 de outubro de 2015⁹, por exemplo, a enfermaria escolhida foi a 9ª. Com quatro senhoras internadas, optamos pelo documentário *A música segundo Tom Jobim* (SANTOS, 2012). De todas as pacientes, apenas S. manifestou vontade de assistir ao filme, embora G. tenha falado que adorava cinema, mesmo não lembrando bem qual era seu filme preferido. Nota-se, talvez devido à idade, uma grande lacuna nas narrativas dos idosos, em contraponto às interações com as crianças. Alguns reclamam de dores, outros têm o olhar perdido, sem responder às perguntas da equipe do CINEAD. Entre os profissionais de saúde, contudo, a expectativa é grande, e muitas moças se acumulam na parede da enfermaria, movendo leitos e retirando cadeiras do caminho para que o projetor possa ser montado. Foram necessários apenas os primeiros acordes de bossa nova para que os semblantes, como mágica, se suavizassem. E um silêncio profundo fez-se, quase como se a música criasse um imaginário de memória coletiva, sensível, tocando-nos a todos, sem diferença de idade ou estado de saúde. Por entre resistências e aceitação, é fundamental, portanto, encontrar nas brechas da pesada rotina hospitalar de uma enfermaria geriátrica, um caminho.

Em outro momento, em fevereiro de 2017¹⁰, foi realizada uma prática de Minutos Lumière, propondo que os pacientes fizessem filmes de até um minuto de duração, com câmera fixa, registrando um pouco do universo que os cercava. A ideia era, então, dialogar com a perspectiva de Alain Bergala sobre o exercício:

Quando alguém segura uma câmera e se confronta ao real por um minuto, em um quadro fixo [...], prendendo a respiração no fato de que uma câmera capta a fragilidade de um instante, com o sentimento de que esse minuto é único e jamais se repetirá no curso do tempo, o cinema renasce como no primeiro dia em que uma câmera operou. (BERGALA, 2008, p. 210)

⁹ Relato integral disponível em <http://territoriossensíveis.blogspot.com/2015/10/territorios-sensíveis-2010-hu.html>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

¹⁰ Relato integral disponível em <http://territoriossensíveis.blogspot.com/2017/02/cinema-para-ver-e-fazer-cinema-no-hu.html>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

Até então apenas as crianças pareciam demonstrar interesse com a filmagem, mesmo porque o formato do projeto no HCUFF pedia algo mais leve, menos invasivo e que solicitasse menos a intervenção dos pacientes. É uma dúvida de todos os dias: qual o limite entre o cinema para distração e o cinema como proposta interventiva, que demanda algo mais dos pacientes além da fuga à realidade? Por isso, levar uma câmera para o ambiente da enfermaria era algo novo e arriscado. Carregados com tripé, câmera e o material de costume, entramos na enfermaria, onde sabíamos estarem os pacientes já conhecidos da semana passada, para poder trabalhar. A ideia de escolher os já conhecidos se deu, pois pudemos perceber o interesse destes com o cinema - seja na atenção com que assistiam ao filme, seja na forma como me trataram. Logo de início me apresentei, falamos sobre o CINEAD e explicamos que a proposta era levar um pouco de cinema para eles. Cinema para ver e fazer, reforçamos. Uma das senhoras, acompanhante do marido, pareceu um pouco reticente, então perguntamos se ela concordava com a atividade e reforçamos que ela poderia comunicar caso o som (ou mesmo o filme) estivesse incomodando o marido. Ela concordou. Equipamento montado, a câmera ficou montada junto ao tripé. Qualquer um que quisesse fazer seu filme poderia chamar a equipe, mesmo antes do final do filme que seria exibido. A ideia era projetar um filme mais palatável, que dialogasse com a história do cinema, mantendo-os conectados ao ambiente de projeção. Assim foi feito. Na primeira meia hora de filme ninguém se pronunciou. Apenas prestaram atenção, com as habituais atividades - levantar-se às vezes, mexer no celular e conversar entre si. Percebemos que a surpresa de quem chega e vê a projeção é uma constante. Não há vez em que os que chegam não ergam a cabeça para a parede e perguntem “O que é isso?”. Tal questionamento reforça a ideia de ocupação de um espaço que não é o do cinema. Nem mesmo os corpos permanecem em seu lugar de origem, pois o desconforto, a inadequação e o incômodo são elementos bastante percebidos também, como parece ser o ambiente hospitalar. Entre os que estranham, há os que pedem para assistir também, e há os que notadamente se incomodam. Na sessão de setembro de 2016 não foi diferente. Um dos profissionais de saúde, ao entrar na sala e ver o projetor, propositadamente fez questão de se colocar na frente do filme. Por longos minutos, ele fez o possível e o impossível para bloquear a imagem, obrigando a interromper o filme. Nesse momento, um dos pacientes internados, que estava ausente devido a uma operação, voltou, em sua maca. Informamos que parariamos o filme e todos concordaram, menos o recém-chegado, que disse preferir o movimento ao silêncio e pediu para continuar. Assim foi feito. Há poucos minutos eu havia sido solicitada por um dos pacientes para que fizesse seu filme.

<http://territoriosensíveis.blogspot.com/2017/02/cinema-para-ver-e-fazer-cinema-no-hu.html>. Acesso em 23 de setembro de 2018.

Perguntamos qual era a ideia e ele automaticamente informou que gostaria de passar uma mensagem para as pessoas. Como não podia se levantar, aproximamos a câmera dele e dissemos que o fotografaríamos, apenas para que ele escolhesse qual o enquadramento desejado em seu filme. Assim foi feito. Ele demorou apenas alguns segundos para pensar no que dizer e, como se já tivesse o texto todo decorado, começou a falar. Falou sobre seu acidente de moto, sobre como as pessoas precisam lidar com os problemas, e terminou com um sorriso. Finalizamos a gravação e pedimos seu e-mail para enviar o filme para ele. Logo, outro paciente se animou e ficou um tempo pensando no que dizer. Ao final da projeção, ele explicou as ideias para seu filme. Depois de pensar um pouco, o paciente disse que só havia um lugar que ele gostava no hospital, que era a paisagem no final do corredor, onde podia ver a Baía da Guanabara e um pouco da Ilha do Governador. Ele me descreveu com detalhes a posição da câmera (um *over shoulder*) e como queria a narração. Concordei com ele sobre a beleza da imagem e trouxe a cadeira de rodas, para que se levantasse. Infelizmente, ao tentar levantar, ele não conseguiu, sentindo muitas dores. Ficou extremamente frustrado. Pedi então que, quando ele saísse, fizesse com o próprio celular seu filme e enviasse. Isso pareceu animá-lo. Os pacientes, então, pediram que seu filme fosse exibido na enfermaria, o que nos fez notar a necessidade de levar, nas próximas vezes, um cabo para exibir os filmes tão logo fossem feitos. A ideia da projeção dos próprios filmes mudou os semblantes, captando a atenção dos passantes. E o fato de poderem opinar sobre a produção, se querem ou não filmar, pareceu fazer toda a diferença. Em vez de serem eles mesmos o objeto, tornam-se sujeitos na medida em que podem contar suas histórias, da forma que preferirem. A presença da câmera, dessa vez, não convidou à conversa sobre o filme, mas ao próprio ato de filmar. Quando contam suas histórias, igualam-se, para eles mesmos e para nós. Não importa saber quem são, o que fazem, suas idades ou funções na sociedade. Ali, dentro do hospital, são destituídos de seu lugar na sociedade, fazem-se corpos dóceis, invadidos por agulhas e por medicações. O cinema parece que os humaniza, torna-os novamente parte de um espaço onde têm vontades e escolhas, permitindo-lhes ver e viver.

O cinema como espaço do comum

Pensar na experiência do cinema é, então, pensar no contato individual com a narrativa fílmica a partir do ambiente escuro, frio e silencioso da sala de exibição, certo? Para o coletivo Projeção essa descrição não poderia estar mais errada, a começar pelo local onde os filmes são exibidos. Há claramente a escolha pela prática do cinema como ocupação de um território, proposta de narrativa que, longe de estar desassociada com o espaço público, intervém, toma posse, ressignifica lugares da cidade.

Um bom exemplo ocorreu no dia 24 de fevereiro de 2016, na exibição do documentário feito na ocupação de escolas em São Paulo, *Acabou a paz, isso aqui vai virar o Chile* (PRONZATO, 2015)¹¹. O filme foi projetado no viaduto de Laranjeiras, entre as movimentadas ruas Pinheiro Machado e Laranjeiras, para onde aflui diariamente o tráfego pesado de carros e gente. Isso significa que o áudio do filme será atravessado pelas mais diversas sonoridades; desde o movimento de pessoas voltando para casa, o tráfego na rua de carros, bicicletas, cachorros e carrinhos de pipoca, principalmente estes últimos. Além disso, o evento reúne apresentação de grupos musicais, criação/mostra de textos, pintura e muitas outras atividades acontecendo em conjunto com o filme, pois, além deste, há também projeção de imagens e textos criados na hora na parede do viaduto. Assim, formam-se novas narrativas urbanas, circulando do concreto do viaduto ao chão da praça, passando pelo asfalto e pelos carros e ônibus. Em meio a toda essa mistura, já na chegada ao local da exibição é possível ver poucas pessoas, algumas sentadas no chão, outras confortavelmente instaladas em um muro, enquanto os organizadores pensam onde a projeção ocorrerá. Em cima de uma bicicleta está o equipamento, mas os organizadores não têm pressa de montar a parafernália técnica necessária – pelo contrário. Se a ideia é ocupar o espaço, eles se revezam, passeando um após o outro com o equipamento pela pracinha que fica sob o viaduto, até que alguém lembre que é preciso montar a tela, ou melhor, a lona. Enquanto isso, o público que chega ouve um jazz despretensioso tocado pela banda. Tem gente que passa voltando do trabalho, da escola, da padaria, e interrompe o caminho para dar uma espiada. Tem gente que chega, senta no chão da praça, e tem gente que passa por ali, olha e fica.



Figura 3: Cinema na Rua. Fonte: acervo pessoal

¹¹ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UxpwFW62i7M>. Acesso em 29 de maio de 2016.

Filme visto, o show continua, com música e pintura, debates e intervenções. Os textos continuam pendurados, em exposição no viaduto. As ilustrações estão impressas no chão da praça. E o cinema, que estava na tela, expandiu-se, multiplicou suas narrativas, ocupou o espaço urbano, fez dele lugar onde os corpos se revezam, constroem retalhos, diferentes enquadramentos, propõem montagens e recortes onde a cidade e seus habitantes tornam-se possibilidades narrativas infinitas. Assim, o cinema gera movimento no corpo social, seja ele de normalidade ou desvio, territorialização ou desterritorialização.

Logo, é possível relacionar a experiência fílmica com visões outras de mundo, estendendo-se para além da sala escura e ocupando o espaço urbano de forma criativa e coletiva. O que de mais importante pode ser retirado do contato com o ato de criação através do cinema é a experiência. Em diálogo com Bergala (2008), temos que o cinema tem a vocação [...] de nos fazer compartilhar o que, sem ele, nos permaneceria estranho, nos dando acesso à alteridade. Nesse contexto, pensar a experiência com o cinema na rua e nos hospitais possibilita o encontro do sujeito consigo mesmo, com o outro e com sua realidade em um lugar transformado pela ação das imagens que são projetadas.

Cinema e educação: análise dos objetos

Na análise dos projetos observados chegamos até a conceituação de Bergala sobre a hipótese-cinema para pensar a formação e a fruição fílmica como os lugares por excelência de consolidação da consciência estética e social. Logo, o cinema serve para sentir e pensar através da arte. A mensagem fílmica deve ser construída por cada um, sensibilizando o sujeito e facilitando sua compreensão do mundo e do outro em sua singularidade, pelo expediente de confrontá-lo não só com uma diversidade de pontos de vista, mas com experiências diferentes do seu cotidiano, onde reside a força do cinema. Tal força “se deve ao fato de que ele nos deu acesso a experiências diferentes das nossas” (BERGALA, 2008, p. 93). Percebemos tal força na medida em que observamos a diversidade de falas sobre as obras, geralmente comentando o desconhecimento dessa ou daquela e, assim, a partir do contágio com o filme, ocorre a construção de um diálogo, onde ideias e sujeitos se encontram, para além do espaço cotidiano, tocados pelos sons e imagens vivenciados coletivamente.

Há também em Fresquet (2013, p.102) uma reafirmação da alternativa libertária do cinema, posto que a autora compreende que o cinema “permite-nos atravessar para olhar para outros tempos, outras culturas, ou para outros modos de estar aqui e agora, revelando algo do processo criativo que consegue esquivar ao sistema, que escapa”. Por conseguinte, “alarga nosso conhecimento de mundo, do

tempo e de nós mesmos”¹². Tais seriam as funções não de um modelo educacional, mas de um modelo comunicacional, cujo cerne estaria calcado no aprendizado sensível, coletivo e compreensivo do mundo permeado de mídias, sons e imagens. Afirmamos que na medida em que os projetos ocupam os espaços e atravessam os corpos, eles constroem a potência de um processo comunicacional, sem hierarquias; na medida em que os corpos ocupam o mesmo lugar diante do cinema, em suas imagens e sons, mas também - e principalmente - afetos. Mas seria esse contágio através das imagens – e, particularmente, o cinema - uma experiência singular no cotidiano atual?

Na cultura ocidental, o destaque à imagem como intrínseca à existência humana está presente no tempo desde o mito de Narciso admirando-se no lago até a contemporaneidade e a era das simulações, virtualidades e demais experimentações que as mais recentes formas tecnológicas proporcionaram. Logo, desde a fotografia como marco inicial do que posteriormente converteu-se em narrativa cinematográfica, recorre-se a Walter Benjamin (2012) para entender o advento da foto e, posteriormente, do cinema em seu caráter transformador da percepção humana. Longe de ser objeto de culto, como cabia à arte antes dos processos de reprodutibilidade técnica, a capacidade de registrar e apreender o mundo através de uma lente proporcionou novos voos à expressão do homem e gerou debates em torno do valor da arte e da manutenção de sua aura¹³ mística. Nesse particular, também originou outros modos de pensar o mundo, que se refletiram em movimentos artísticos como o impressionismo, o surrealismo e o cubismo, e em novas ideias e práticas sociais.

Por outro lado, a perda do caráter único da arte trouxe - a reboque de uma maior possibilidade de aproximação do público com o artefato artístico e o apogeu da racionalidade técnica - vertentes imprevisíveis à experiência humana.

Espraiando a reflexão até a era contemporânea, cujo maior produto será então o capital e suas interações com a imagem, dialogamos com a ideia de Muniz Sodré (2010) sobre a tecnocultura¹⁴, na qual a tecnologia vai fundar corpos, mídias, mentes e estruturas sociais. Surgem, então, outras subjetividades que transformam o “eu”, sendo ele a um só tempo estético e político. É possível dialogar com Sodré quando o autor pensa as proximidades entre as imagens e o político – uma relação que pode ser potencializada a partir das emoções, cuja consequência direta será a transversalidade entre as práticas sociais e os afetos, de modo mais representativo.

¹² Ibid., p.123.

¹³ Aura: “é uma trama singular de espaço e tempo, a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2012, p.108).

¹⁴ Tecnocultura: “cultura da simulação ou do fluxo, que faz da representação apresentativa uma forma de vida” (SODRÉ, 2010, p.17).

É nessa época, marcadamente pela década de 1990, em que a ascensão da internet começa a atuar como um novo espaço de interação, onde as imagens e mídias expandem o conceito de tempo e lugar, bem como potencializam proximidades tecnológicas e afetivas. Nesse viés, a internet torna-se o cenário no qual as mídias convergem, “onde mídia corporativa e a mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis” (JENKINS, 2008, p. 29), construindo práticas sociais distintas, em culturas que podem ser a um só tempo de conexão ou de afastamento dos sujeitos.

Retomamos a ideia de Sodré sobre a cultura atual para problematizar e historicizar o conceito de sociedade da imagem, onde as m dias prescrevem comportamentos. Dessa forma, para o autor, entre o mundo natural e o mundo das ideias sobressai uma imagem que se associa   cultura. Logo, se a verdade científica e a sensibiliza o através da expressão artística podem historicamente criar meios de organiza o do real, a a o das imagens como forma de percep o pode gerar outras vincula es. Ainda que representa o e produ o de sentidos a partir da imagem sempre tenham sido formas de se relacionar e constituir verdades com as quais o sujeito localiza-se no mundo, a singularidade da época contemporânea   o grau de representatividade da imagem na vida cotidiana, na arte e também na forma como o ato de ver e ser visto modela, seleciona e interdita práticas e sujeitos sociais.

Para analisar a perspectiva emancipatória dos projetos de cinema observados e, mais do que isso, como processo formativo e olhar que o sujeito lança para o mundo,   preciso associar a presente pesquisa a uma abordagem da comunica o como principal contribuinte de uma nova lógica dos processos de representa o e reinterpreta o do mundo. Nesse ambiente onde m dias e sujeitos convergem e criam vínculos sociais, compartilhamentos, experiências est ticas e sociais podem ser alienantes, mas também podem ser libertárias. Sim, os meios de média e, particularmente, o cinema exercem seu discurso inebriante, mas também podem provocar efeito diverso. Ao interagirem com os sujeitos, prescrevendo valores e determinando costumes, podem criar um novo cotidiano, uma realidade outra, midiaticizada, iluminada por telas e constituída por imagens. Ora, se a produ o de conhecimento sempre foi pautada por imagens que são absorvidas do real até serem transformadas em linguagem e proporcionarem a emergência das ideias e da consciência, qual seria a particularidade de um ethos permeado de imagens e m dias na época atual? Sugerimos que esta característica diferenciadora se daria devido   abrangência das m dias e ao conseqente fornecimento de imagens que não ajudam somente a construir a subjetividade, mas são a própria forma de existir do sujeito e da síntese social, provenientes de um mundo onde o que não aparece não existe (SODRÉ, 2010). Por essa  tica, escolhemos o cinema como objeto, não por ser diferente dos demais meios, mas justamente por ser uma experiência visual de corpos e mentes, e pela compreensão

do cinema como meio multidimensional, híbrido por excelência, no viés do digital e do analógico, do som e da imagem, que se imbricam inevitavelmente na medida em que afetam o sujeito.

O mergulho na saturação de imagens via experiência fílmica pode ser uma metáfora da própria experiência de vida contemporânea, portanto meio de imersão e devaneio, mas também de consciência e ação. Há uma particularidade no logos do cinema, que se constitui pelo uso da narrativa imagética. Tal forma de narrar se aproxima, como nenhuma outra, dos modos de organização do real na sociedade e, portanto, da perspectiva de que as imagens podem formar o sujeito, constituindo-se como processo comunicacional e, em igual medida, educacional. Não se trata de um modo de organização revolucionário, uma vez que em todos os tempos, as organizações do real criaram imagens totalizantes (cultura), mas, de modo geral, parece que os modos de produção (as práxis) na atualidade estão particularmente dependentes da geração, transmissão e compartilhamento de imagem, que são mais do que fruições estéticas. Tornam-se, pela ação da mídia, modos de ser do sujeito e formas através das quais ele percebe seu lugar no mundo e produz arte e ciência.

Retornando ainda uma vez à Sodré (2010), há a ideia da síntese social como função que orienta comportamentos e vínculos, algo próximo do papel da educação, que influencia a união de sujeitos e estruturas sociais. Ali reside a potência estratégica, que se faz na medida da experiência sensível, compreendida aqui como um percurso teórico, baseado nos pressupostos do sociólogo francês Michel Maffesoli. O autor detalha seu processo metodológico recorrendo à fenomenologia como outro modo de pensar o mundo, unindo a razão instrumental à razão sensível que fundamenta nossa visão do cinema como experiência. O “sensível” atua como parte integrante da natureza humana e, evidentemente, produz efeitos sociais. Ao tentar compreender esta outra razão que se avizinha no horizonte histórico do mundo, Maffesoli (1998) efetua uma cisão entre o pensamento moderno, focado na separação, e o pensamento erótico, contemporâneo, que observa a vida em sua integralidade. Assim sendo, entendemos que a observação do social não deve ser feita “do lado de fora”, mas por sujeitos e experiências intrinsecamente ligados aos fenômenos sociais. A razão não deve vir a priori, mas será uma consequência a posteriori da contemplação do mundo, feita de empatia e sensibilidade, contrapondo intelecto versus alma. São as imagens construídas dos imaginários e experiências individuais que vão permitir a compreensão de sua razão interna e de seu sentido. Através da imagem percebida do cotidiano, do que se observa ao redor, é possível sensibilizar-se e iniciar um caminho em busca da percepção acerca de si e do mundo. São as imagens construídas não somente pela visão, mas pela sensibilidade constituída pelo sujeito e pelo imaginário coletivo, que percebem os componentes fundamentais segundo os quais é possível tanto

escrever uma poesia quanto realizar uma pesquisa social, sendo ao mesmo tempo "transporte" do sentido e mobilizador da energia social.

Por certo, é preciso voltar a face da ciência novamente à praia do senso comum, caminhar por sobre a areia das relações cotidianas como expressão do presente, que "põem em jogo, de modo global, os cinco sentidos do humano, sem hierarquizá-los e sem submetê-los à preeminência do espírito" (MAFFESOLI, 1998, p. 247). Ater-se à vivência, ao cotidiano e ao senso comum serve para que se reconheça que a paixão tem seu lugar na análise do social. A observação sociológica nestes moldes deve, então, fundamentalmente, observar os vínculos e os corpos sociais em relação, privilegiando o aspecto empírico da vivência relacionada ao fenômeno observado.

Da mesma forma era impossível analisar o fenômeno sem extrair a experiência do pesquisador com o lugar e com as pessoas envolvidas no projeto, como modo de colocar também na análise as vivências. Para tal ação foi necessário contar com a ajuda do diário de campo como instrumento de observação, e também de suporte à fruição das experiências e socialidades. Este é o domínio do sensível e da socialidade, para Maffesoli (1998), em sucessão à sociabilidade moderna, racional e científica, pautada no progresso e no afastamento entre homem e natureza. A este cenário moderno impôs-se o peso das instituições e das estruturas sociais. Com o correr do tempo histórico, os ventos da contemporaneidade trazem um novo modo de estar junto, que Maffesoli associa à socialidade. Este modo de ser atravessa cotidianamente o corpo social. Mas o que seria afinal a razão sensível, interna e externa ao sujeito? Para o autor, a razão sensível seria da ordem do afeto, "alavanca metodológica que pode servir à reflexão epistemológica [...] para explicar os múltiplos fenômenos sociais, que, sem isso, permaneceriam totalmente incompreensíveis"¹⁵. O olhar sensível é o percurso teórico escolhido para compreender o fenômeno em sua essência, mergulho nas experiências vivenciadas, na lógica interna dos fenômenos e dos sujeitos em interação, e na matéria que forma o próprio espaço vivenciado. Sem tocar minimamente nesta essência, torna-se impossível descrever, a contento, o objeto escolhido e as narrativas emergentes das práticas.

Em consonância com o pensamento de Benjamin (2012), sugerimos que estão no cinema as possibilidades de narrativa do sujeito inserido em um contexto social em constante transformação, ainda que estas narrativas sejam perpassadas pelas linhas de força das instituições e relações de classe, também o são pelos imaginários, crenças e costumes. Sem negar o papel das estruturas sociais e das limitações do sujeito incrustado em um determinado cenário, entendemos as possibilidades e limitações da experimentação sensível e da imaginação nas

¹⁵ Ibid., p.72.

produções, independentemente dos espaços físicos, da configuração dos aparelhos de exibição ou do conteúdo dos filmes. Através da observação realizada, o sensível é o espaço entre sonoridades e imagens, relacionando-se ao sujeito e seus reflexos nas visões de mundo de cada um, que encerram a potência do comum perpassando os participantes das atividades, seja no hospital ou na rua.

Considerações finais

Há experiências que determinam caminhos, tão intensamente e de modo tão devastador que é impossível continuar sendo os mesmos após termos passado por elas. Nesse viés encontram-se definitivamente as práticas com as emoções e a arte, perpassadas, na presente análise, pela potência da comunicação, como um lugar para o “entre”, o relacional, que atravessa e, em alguma medida, pode modificar o cotidiano. Nas narrativas paralelas, configuradas no extracampo gerado pelas experiências paralelas às projeções na tela, há o diálogo, o contato com o outro, uma vivência diversa que se sobrepõe à trajetória de todos os dias. Em ambos os projetos, mesmo diante das limitações do texto, é possível perceber a potência de um território feito de sensível e de comum. Se o espaço coletivo é atravessado pelas narrativas do cinema, torna-se polifônico, onde corpos, macas e veículos negociam seus lugares, intervêm na mobilidade de cada um, constroem modos de vida e olhares para a cidade e para as práticas do social, convergindo técnicas e sujeitos. Nas palavras de Jenkins, a convergência seria assim prática social, muito mais do que tecnologia específica, fazendo com que imaginários sejam transmutados para um espaço de diálogo.

No interagir torna-se necessário repensar na forma de ocupação do espaço, nos imaginários absorvidos e reproduzidos nas práticas sociais, principalmente no que tange a produção de subjetividades, e no sentido do bem comum. Na medida em que se partilha o sensível, a comunicação é a trama que enreda a cada um, propondo nexos. Sua importância se dá na medida em que eu me reconheço como parte de um mesmo lugar, feito de sujeitos. Comunicar seria então dar um passo para o “estar com”. No ato de ir até o outro e propor uma experiência sensível há um componente fundamental de afeto que põe em pé de igualdade organizadores, pacientes, profissionais de saúde, participantes, carros, motos, ônibus e prédios. Já não há mais observadores e observados, mas sujeitos inseridos em diversas narrativas, sob um mesmo território, sensível e irremediavelmente humano.

¹⁵ Ibid., p.72.

Referência bibliográfica

ACABOU a paz. *Isso aqui vai virar o Chile*. Direção: Carlos Pronzato. Brasil, 2015, 60 min. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=2475&v=LK9Ri2prfNw. Acesso em: 08 de setembro de 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: 2012. Trad. Hemerson Alves Baptista e Jose Carlos Martins Barbosa.

BERGALA, Alain. *A Hipótese-Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink/UFRJ, 2008.

DOMINGUES, Glauber Resende. *Abecedário sobre Escutas no Cinema: percursos de criação cinematográfica com estudantes de Educação básica na perspectiva da diferença/ Glauber Resende Domingues*. Rio de Janeiro: 2016.

FRESQUET, Adriana M. *Cinema e educação: Reflexões e experiências com professores e estudantes dentro e fora da escola*. 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

DUARTE, R.; FRESQUET, Adriana Mabel; HOFFMANN, Adriana; MENDONÇA, Alexandre Ferreira de; SOUZA, G. G. de. "Currículo e Linguagem cinematográfica na Educação Básica". In: *III Colóquio de Educação e Mídias, 2012*, Rio de Janeiro. Caderno de Resumos. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. P. 34-39

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

KASTRUP, Virgínia. *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. P. 32-51.

JENKINS, H. *Cultura da convergência*. Tradução Suzana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

MACIEL, K. (Org.). *Transcineamas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de Cartógrafo – Travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTINS, Andrea F. "Cinema de Terras e Fronteiras". In: MASCARELLO, et al. *História do Cinema Mundial*. 1. ed. São Paulo: Papyrus, 2006.

MIGLIORIN, C. "Cinema e escola, sob o risco da democracia". *Revista Contemporânea de Educação*, v. 5, 2010.

_____ "A voz do Outro e do Mesmo". In: Simplício Neto. (Org.). *Cineastas e Imagens do Povo*. 1ed. Rio de Janeiro: Jurubeba, 2010. P. 82-84.

MÚSICA segundo Tom Jobim. Dir.: Nelson Pereira dos Santos, 2012, DVD, Brasil, Sony.

OMELCZUK, Fernanda. *O que se aprende quando se aprende cinema no hospital?* Rio de Janeiro: 2016.

PARENTE, A. "La forma cine: variaciones y rupturas". *Estudios sobre cine y artes audiovisuales*. V. 1, p. 41, 2011.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SIMMEL, G. "Pont et Porte". In: *Tragédie de la Culture et autres essays*. Paris: Rivages, 1988. Trad.: Maria Inácia D'avila-Neto.

SODRÉ, Muniz. *Antropológica do espelho – uma teoria da comunicação linear e em Rede*. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____ *Reinventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Petrópolis: Vozes, 2012.

XAVIER, Ismail. *A Experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.