

TRAMAS GEOGRÁFICAS – LIGAÇÕES COMPLEXAS: FILME, CIÊNCIA E ENSINO

DANTAS, Eugênia Maria¹; MORAIS, Ione Rodrigues Diniz²

RESUMO

O filme pode ser considerado um dispositivo para a compreensão geográfica. Este artigo toma por referência “O Lixo Extraordinário” para discutir o espaço como um exercício complexo possibilitado pelo jogo entre o sensível e o racional, o empírico e o especulativo. A problematização do enredo caminha por campos de interpretação em que as reflexões sobre Jardim Gramacho apresentam-se como o estado bruto da arte e da ciência, a possibilidade de transformar uma coisa em outra coisa ou uma realidade cruel com o ser humano. Dessa condição, emerge a sua riqueza como obra de arte, que opera a partir de estratégias de religação na produção complexa e estruturante de uma estética delicada, em que resiliência, programa e estratégia se combinam para formatar uma inteligência espacial complexa.

Palavras-chave: Geografia. Complexidade. Inteligência Espacial. Ensino

TRAMAS GEOGRÁFICAS – CONEXIONES COMPLEJAS: PELÍCULA, CIENCIA Y ENSEÑANZA

RESUMEN

La película puede ser considerada un dispositivo para la comprensión geográfica. Este artículo tiene por referencia “O lixo extraordinário” (la basura extraordinaria), para discutir el espacio como un ejercicio complejo posibilitado por el juego entre lo sensible y lo racional, lo empírico y lo especulativo. La problematización de la trama camina por campos de interpretación en que las reflexiones sobre Jardín Gramacho se presentan como el estado bruto del arte y de la ciencia, la posibilidad de transformar una cosa en otra o una realidad cruel como el ser humano. De esta condición surge su riqueza como obra de arte que opera a partir de estrategias de reenganche en la producción compleja y estructurante de una estética delicada, en que resiliencia, programa y estrategia se combinan para formar una inteligencia espacial compleja

Palabras-clave: Geografía. Complejidad. Inteligencia Espacial. Enseñanza.

GEOGRAPHICAL PLOTS – COMPLEX LINKS: FILM, SCIENCE AND EDUCATION

ABSTRACT

Films can be considered a device for geographical understanding. This article makes reference to “Waste land” to discuss the space as a complex exercise enabled by the game between the sensible and the rational, the empirical and the speculative. The questioning of the storyline walks through fields of interpretation in which the reflections about Jardim Gramacho present themselves as the raw state of art and science, the possibility of turning one thing into another thing or a cruel reality with the human being. Of this condition, it emerges its wealth as a work of art, which operates from reconnection strategies in complex structuring production of a delicate aesthetic in which resilience, program and strategy combine to format a complex spatial intelligence.

Keywords: Geography. Complexity. Spatial intelligence. Education.

1. Introdução

O ensino de Geografia tem recorrido a diferentes formas de linguagem para abordar os conteúdos que lhes são pertinentes. Nesse contexto, o filme pode ser considerado um dispositivo para a compreensão geográfica na medida em que a sua trama se desenvolve a partir de uma sequência de cenas, diálogos, imagens e paisagens que dizem da relação entre

¹ Docente dos Programas de Pós-Graduação em Geografia – Mestrado Acadêmico e Profissional – UFRN.

² Docente dos Programas de Pós-Graduação em Geografia – Mestrado Acadêmico e Profissional – UFRN.

os homens e entre estes e o espaço. A discussão que relaciona cinema e Geografia tem sido explorada de diferentes maneiras, dentre as quais podemos identificar as que apresentam o filme como recurso metodológico que facilita a compreensão de conteúdos geográficos; como uma representação que favorece capturar a vida em sua composição multidimensional, aproximando-se das narrativas vividas, ressignificando-as; como uma linguagem que combina realidade, ficção e arte. Alguns exemplos dessas reflexões podem ser encontrados nas argumentações sobre arte e ciência, sistematizadas por Pedro Geiger no artigo *Ciência, Arte e Geografia no cinema de David Lynch* (2004); nas contribuições de Maria Helena Braga e Vaz da Costa (2005) que afirma ser o filme uma combinação de significados intertextuais, um elemento por meio do qual o mundo adquire vida e legitimidade; nas ideias de Josélia Saraiva e Silva (2011) que argumenta ser o filme um recurso didático que interliga aspectos geográficos da paisagem natural a aspectos da condição humana.

Estudando sobre essa temática, foi utilizada como práxis de pesquisa a análise do filme “O Lixo Extraordinário”, cujo conteúdo possibilita discutir o espaço como um exercício complexo que envolve o jogo entre a sensível e o racional, o empírico e o especulativo. Nessa perspectiva, objetiva-se refletir sobre a Geografia, buscando estabelecer ligações complexas entre o filme, a ciência e o ensino. Com esse objetivo, buscamos estabelecer o diálogo com a narrativa fílmica a partir de referenciais fenomenológicos e da complexidade para construir as tramas geográficas deste texto. O cotidiano de Jardim Gramacho - que foi um dos maiores aterros de lixo do mundo, localizado em Duque de Caxias, na região metropolitana do Rio de Janeiro - se constitui o cenário explorado pelo artista plástico Vik Muniz para produção fílmica. Essa produção fílmica conduziu o artista a encontrar a realidade de Jardim Gramacho, fazendo-o confirmar a sua intuição primeira de que a arte pode ser um dispositivo que recria a vida, e, dessa perspectiva, pode favorecer alterações nos percursos daqueles, que aparentemente, já estão previamente determinados pela crueldade da vida.

A construção das diferentes fases dessa produção fez Vik Muniz³ percorrer por diversos contextos e situações que o levaram a entender o cenário inacabado no qual estava inserido. A sua pretensão de produzir retratos dos catadores exigia uma imersão maior dele com aquele lugar; a sua experiência artística se misturava ao que era visto e dessa mistura emergiam os diálogos entre realidade e (re)criação. Nesse sentido, as estratégias utilizadas foram sendo delineadas mais próximas da descrição do que da explicação ou análise. Vik é um artista que recria obras de arte, a partir de materiais pouco convencionais, como

³ Vicente José de Oliveira Muniz, artista plástico, brasileiro, radicado nos Estados Unidos. Dedicou-se a explorar a arte utilizando em suas obras materiais inusitados. As fotografias desse artista estão em acervos particulares, em galerias e museus de diferentes países do mundo como Estados Unidos, Espanha, França, Rússia, Japão.

chocolates, geleias, açúcar, lixo. Esses materiais foram em outras situações a “tinta” que recriou quadros como Monalisa (em outro trabalho) e os que resultaram de sua experiência em Jardim Gramacho.

Assim, encontramos, nesse filme-documentário, elementos para um diálogo fenomenológico mais abrangente. Devemos ressaltar que a perspectiva fenomenológica não é um viés dessa criação cinematográfica, mas uma indicação da nossa escolha para a formatação deste artigo. Ao assistirmos ao filme, utilizando as lentes da fenomenologia, fomos conduzidos a compreensão das premissas e paradoxos que envolvem a existência espacial e humana. Por isso, para essa reflexão nos aportamos em autores chave como Maurice Merleau-Ponty (1999), Edgard Morin (1991; 1997; 1999; 2002; 2008), Walter Benjamin (2006), Paulo César da Costa Gomes (2013), Eduardo Viana Hissa (2006), Helena Copetti Callai (2003) e Lana de Souza Cavalcanti (2005).

2. Primeiras impressões

O filme-documentário “O Lixo Extraordinário”, lançado em 2010, é uma produção de Angus Aynsley, Hank Levine e coprodução de Peter Martin; a produção executiva ficou a cargo de Fernando Meirelles, Miel de Botton Aynsley, Andrea Barata Ribeiro, Jackie de Botton; a direção foi de Lucy Walker com codireção de João Jardim e Karen Harley. Esse documentário pode ser considerado um dispositivo para a compreensão geográfica, visto que o seu conteúdo versa sobre as relações sociais e o espaço. A partir da sequência de suas cenas, de seus diálogos, de suas imagens, de suas paisagens buscamos interpretar o filme como objeto de estudo para a Geografia.

À luz dessa compreensão, constatamos a necessidade de seguir um percurso científico em que a construção argumentativa é um enlace de ideias, de emoções e de conexões possíveis diante do que se tem para decifrar. E vale refletir sobre o fato de que a explicação não é um ato racional a *posteriori*; situa-se nesse contexto de decifrações incompletas, nesse temível exercício da incompletude humana, que se refaz a cada momento, como se estivéssemos a navegar, como os catadores de material reciclado, personagens no filme-documentário, por um oceano de certezas incertas.

Os catadores tinham à sua disposição um conjunto de saberes sistematizados pela prática cotidiana que envolve o corpo, os sentidos, a percepção; Vik Muniz (idealizador do filme) pretendia colocar a sua arte em sintonia com uma possível transformação da realidade. E com que intenção comunicativa escrevemos este artigo? A partir de alguns

referenciais dispomo-nos a refletir sobre a Geografia, buscando estabelecer ligações complexas entre o filme, a ciência e o ensino.

3. Entre silêncios e rupturas, evidenciações

O filme-documentário busca capturar o cotidiano de Jardim Gramacho, que foi um dos maiores aterros de lixo do mundo, localizado em Duque de Caxias, região metropolitana do Rio de Janeiro, (Figura 1).

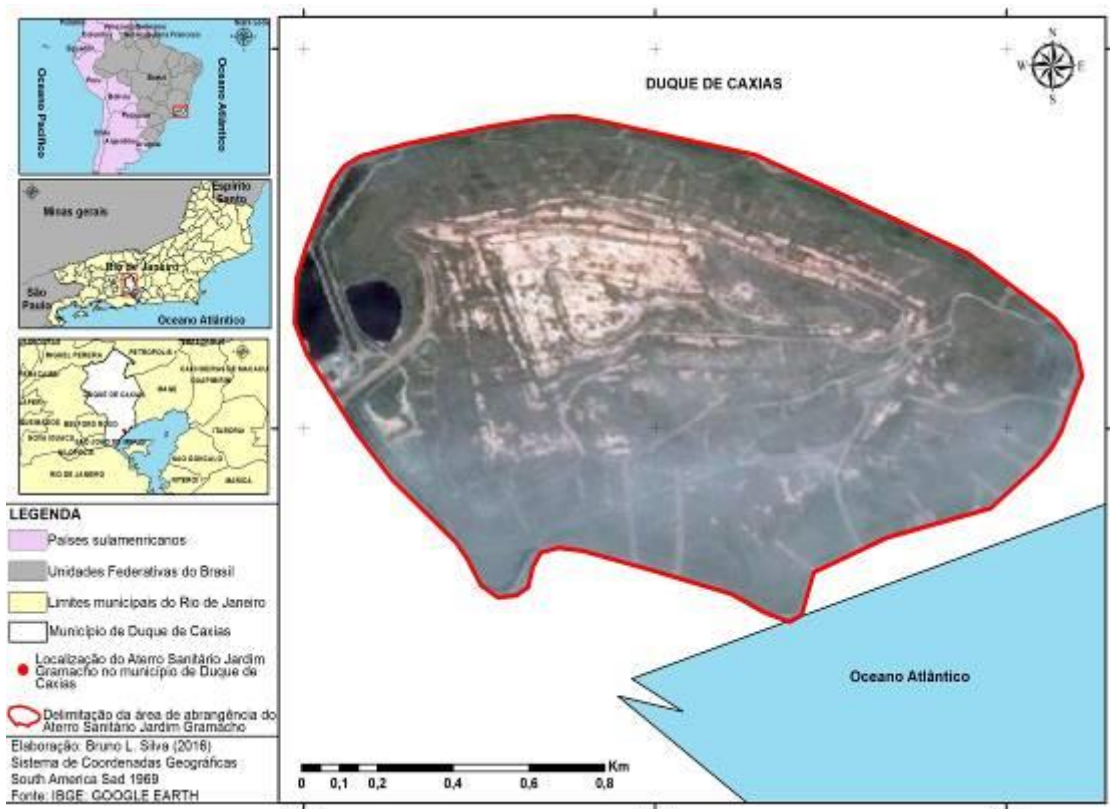


FIGURA 1: Aterro de lixo de Jardim Gramacho em Duque de Caxias/RJ

A proposta inicial era produzir retratos de catadores, porém, no percurso, o trabalho ganha outra dimensão a partir do envolvimento do artista Vik Muniz com os seus personagens. O cotidiano em Jardim Gramacho ganha contornos maiores do que a arte; a arte envolve a vida, tornando-a visível, em seu papel de racioemocionar. Esse neologismo é utilizado na perspectiva de religar razão e emoção, duas estratégias da condição humana que foram separadas pelas trajetórias explicativas de uma ciência cartesiana que tornaram o homem um ser cindido entre pensar e sentir, raciocinar e emocionar.

A fase experimental da trama vivida por Vik Muniz (o que poderíamos identificar com a exploração do tema, seu ambiente, localização, registros e sujeitos) levou-o a enveredar pelos meandros de um cenário inacabado para sua produção. Ou melhor, a sua intenção de

produzir retratos requeria mergulhos e voos como se tivesse que encenar, também, os movimentos das aves que habitavam aquele lugar. O sobrevoo da área, o levantamento de dados, a visita ao local, a observação e o registro fotográfico se constituíram elementos que o conduziram para a arte, numa clara indicação de que a realidade é uma fonte para a recriação. Sua experiência se mistura a tudo aquilo que é visto e, no jogo dialógico entre realidade e criação artística, passa ao exercício de montagem em que as estratégias estão mais próximas da descrição do que da explicação ou análise. Vik é um artista que recria (a partir de materiais inusitados para a arte), obras de arte. Chocolates, geleias, açúcar, lixo, dentre outros materiais, foram a tinta que recriou quadros como Monalisa (em outro trabalho) e os que resultaram de sua experiência em Jardim Gramacho.

Longe do empobrecimento que a descrição possa sugerir, encontramos, nesse filmdocumentário, pistas para um exercício fenomenológico profundo. É importante destacar que não há nenhuma inferência sobre esse viés na abordagem cinematográfica. Essa relação se constitui em uma vertente deste artigo; de tal modo a continuarmos afirmando que ao assistirmos ao filme, passamos a entender premissas e paradoxos que envolvem a existência espacial e humana.

Em uma aproximação arriscada, podemos sintetizar algumas ideias de Merleau-Ponty (1999), para quem perguntar se nós percebemos verdadeiramente o mundo é algo que deve ser suprimido em favor da necessidade de afirmar que o mundo é aquilo que nós percebemos, e a evidência da percepção não é o pensamento adequado ou a evidência apodítica, pois o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo. Já a intencionalidade de viver é uma experiência e essa experiência é uma intencionalidade operante que não está fora do sujeito para ser encontrada; ela se irradia em nossos desejos, em nossas avaliações, em nossas paisagens mentais; enfim fornece o texto para ser traduzido em linguagem exata. A racionalidade, por sua vez, é proporcional às experiências nas quais ela se revela:

A racionalidade não é um *problema*, não existe detrás dela uma incógnita que tenhamos de determinar dedutivamente ou provar indutivamente a partir dela; nós assistimos, a cada instante, a este prodígio de conexão das experiências, e ninguém sabe melhor do que nós como ele se dá, já que nós somos esse laço de relações. O mundo e a razão não representam problemas; digamos, se se quiser, que eles são misteriosos, mas este mistério os define, não poderia tratar-se de dissipá-lo por alguma 'solução', ele está para aquém das soluções (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 19).

O mundo é Jardim Gramacho e as múltiplas percepções que decorrem de sua existência. Descrivê-lo é um exercício de racionalidade e imaginação, situadas de acordo com a dinâmica espacial que vai se firmando conforme o posicionamento dos sujeitos na tessitura da trama. Assim, a trama vai-se configurando em um jogo de aproximação, de distanciamento e de reaproximações da realidade.

Para se aproximar de Jardim Gramacho, é preciso, de modo paradoxal, romper a familiaridade com o que ele encena, mas, ao mesmo tempo, mergulhar nele. Esse espaço tem o poder de nos levar para mundos vividos, tornando-nos vizinhos, mesmo estando distantes de seus cenários. Descrever essa experiência é, simultaneamente, escavar camadas de uma realidade; e enredar a arte em uma descrição bruta, próxima das vivências.

“O Lixo Extraordinário” parece-nos ser um projeto que põe em evidência o estado bruto da arte e da ciência; a possibilidade de transformar uma coisa em outra coisa, como nos sugere Vik Muniz. Podemos considerar, também, que sob essas condições, delineiam-se elementos de uma fenomenologia, tal como refletida por Merleau-Ponty (1999, p. 18), quando afirma:

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de uma nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam uma unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, a experiência do outro na minha.

Ou ainda, parafraseando Morin (2002, p 142), uma realidade cruel com o ser humano, na qual vemos em Jardim Gramacho “seres abandonados à Terra, entregues à sorte, ignorantes dos seus destinos, servis à maldade de ordem propriamente humana”. Como enfrentar a insuportável realidade?

4. Geografia e uma “delicada” estética

Vasculhar os materiais com as próprias mãos, sentir os diferentes odores, perceber o que importa e o que não importa para ser selecionado constituem-se elementos para a composição de um mapa mental que serve de guia para que os catadores não se percam em um cenário heterogêneo. A certeza de que não haverá falta de materiais configura-se uma condição que parece tornar cada catador refém de um contexto que pouco se altera. Mas onde habita a incerteza? Esta se faz nos percursos, nas experiências, nas vivências. Assim, como afirma Vik Muniz, artista idealizador do filme-documentário, a beleza e a força de Jardim Gramacho estão nas pessoas, em como cada uma encena o seu papel, suas trajetórias, suas expectativas, suas decepções, seus sonhos. Em um cenário marcado por uma visível desordem, o desafio é usar a arte como mediação para fazer emergir da realidade o campo imaginário, sem redução deste a lamentos, dores, odores ou deformações vividos.

Assim, o filme mergulha nesse espaço com a densidade que o ambiente requer e a leveza que a arte tem de transformar o horror em algo que pode ser visto, sentido, revelado e imaginado. Ou, como nos sugere Morin (2002), de transformar a insuportável realidade

em uma realidade que nos aproxima, que pode despertar a solidariedade, a boa revolta, a indignação. A arte, mais do que a ciência, tem a leveza como potência de força e, como tal, manipula o peso da realidade para reconfigurá-la na dimensão do inusitado ou imprevisto.

Habitada por uma certeza incerta, a arte segue, em princípio, um rascunho, um projeto sem definição precisa, sem, contudo, abdicar de sua potência estética de criação. Criar seria seguir um percurso e deste retirar uma evidência, fazer aflorar um ponto em conexão, mais um caminho para especulação. Como uma totalidade bruta, independente de contextos, a arte e a estética se fazem dependentes das possibilidades de inserção no mundo, uma peça na montagem do quebra-cabeça que é a realidade.

A inserção da estética na vida torna visível um mundo esteticamente. É essa passagem que faz o cinema. Segundo Morin (2002, p. 147), “o espectador de um filme alimenta-se da angústia do suspense, de morte nos *thrillers*, de dores, de tormentos, de riscos, dos suplícios sofridos pelos heróis. A estética torna assim suportável o insuportável”.

Por esse caminho podemos pensar a arte como um dos “elementos mínimos, confeccionados com agudeza e precisão” (BENJAMIM, 2006, p. 15), capaz de incomodar, de ultrapassar a barreira fria que envolve a explicação. Pensamos que Jardim Gramacho surgiu como esse ponto de conexão entre realidade e arte, expressa na película fílmica. O filme-documentário é dotado de uma imaginação flutuante, que vai da crueza que é conviver com os resíduos sólidos, um amontoado de objetos e seres, odores e cores à leveza de encontrar objetos que se transformam em conteúdos para a montagem de fotografia. Aqui a realidade se transfigura em um processo, uma montagem criativa que envolve seres, projeções, incertezas e sonhos. Os fragmentos encontrados – a banheira, o sapato, as garrafas *petis*, as caixas de leite, os recipientes de iogurtes, dentre outros – misturam a realidade como se fosse uma só, independente de classes e dependente de valores, ideias e consumo.

A estética permite-nos olhar de frente o que nos horroriza; permite contemplar a fatalidade, a atrocidade da morte, a morte injusta, a morte odiosa, a morte catastrófica, a morte perda de si mesmo, a morte perda de entes queridos [...]. A estética torna-nos melhores, mais sensíveis compreensivos. Despertamos para o sentimento humano da compaixão pelo afligido, tão ausente da vida cotidiana, inclusive por infortúnios reais tão próximos de nós [...] a emoção estética, mesmo em sua extrema intensidade, não abole uma consciência racional de vigília, que, efetivamente, permanece uma vigilante, enquanto o espírito é, ao mesmo tempo, arrastado pela emoção, pela participação, pelo imaginário e pelo jogo. Assim, tudo que é estético ou estetizado nos dá prazer, satisfação, felicidade, ao mesmo tempo que tristeza, lágrimas e sofrimento. A estética desperta a nossa consciência (MORIN, 2002, p. 146-147-148).

Em Jardim Gramacho, esse despertar da consciência anunciada por Morin (2002) nos coloca na sociedade ou em uma singular sociedade, que é movida pelo consumo, pelo desperdício, pelo excesso. De forma emblemática, o lixo retira o *antropos* de uma suposta singularidade cultural, geograficamente localizada, para espelhar uma realidade espacial

mais ampla, que contamina a todos, estejamos no Brasil ou em qualquer outra parte do mundo. O carro que faz o transporte de lixo se encarrega de reproduzir essa homogeneidade ao despejar cotidianamente os fragmentos de todos, seus restos, dejetos, excessos.

O espaço, olhado de cima ou a partir da representação cartográfica, não traduz as contradições que marcam a sociedade capitalista. Jardim Gramacho, visto de dentro, em sua particularidade, parece ter vida própria; confecciona uma paisagem cuja estética revela a produção social do lixo, ritmada pela fugacidade que alimenta os diferentes desejos e move o consumo dos bens materiais. Estamos inseridos em uma fisionomia espacial produzida por cores, objetos, odores que põem em relevo os processos de degradação, decomposição e ressignificação que os sujeitos são capazes de manipular.

O filme-documentário dilata o espaço para uma dimensão que contém tons e velocidades distintas. A Geografia nele contida exercita-se e se põe à prova diante de uma estética delicada. Contextos concretos intensificam a interpretação do espaço como o comentário de uma realidade, pretensão benjaminiana pensada para a interpretação da história. Diria, quem sabe, uma explicação que exercita um ponto de vista, que decorre da escuta do espaço sem preconceito ou pré-noções, um acasalamento ou encaixe entre o dito, o visto, a intenção e a criação. Tomar a espacialidade como condição para a existência do espaço, e mais uma vez nos aproximando de Benjamim (2006, p. 16), é exercitar a espacialidade como um “delicado empirismo”, em que a “essência não está por detrás das coisas ou acima das coisas, por que elas se encontram nas próprias coisas”. Assim, Jardim Gramacho é a própria Geografia em movimento de especulação, empiricização e vivência.

Seria Jardim Gramacho uma delicada evidência estética da condição humana em sua relação com o espaço? É o sonho transformado em concreções que ultrapassa os limites da história como enredo da produção consciente, localmente configurada. O cenário apresentado no filme põe-nos em contato direto com uma espacialidade flutuante transpassada pela vigília e o pelo sonho. Estamos diante de uma Geografia que, embora distante, nos parece familiar. Está em nossa casa e não percebemos; está na rua por onde passamos e nos desviamos; está no nosso trabalho e negamos. O filme exige uma explicação atrelada a uma reflexão geográfica que permite que “o ocorrido entre em nossas vidas” (BENJAMIM, 2006, p. 19), retirando todos nós de uma empatia com a realidade, pondo-nos em contato com ela.

5. Geografia, resiliência, estratégia e programa

Jardim Gramacho apresenta o espaço como um cenário fantasmagórico de uma cultura em pedaços, resíduo de sua inutilidade quando restringida à mercadoria. Em Benjamim (2006, p. 24), a “cultura transformada em mercadoria” assume o seu caráter de fantasmagoria que contém na superfície das coisas, ao mesmo tempo, “ilusão e promessa”. O espaço do lixo contém, de forma amalgamada, essa dupla condição encenada socialmente. As mãos que manipulam os resíduos trazem à tona materiais para ser reciclados e, desse modo, entrar novamente na rota da produção de mercadorias. Diante da montanha que se forma, o olhar volta-se para selecionar o que tem valor de troca no mercado dos sonhos que alimenta a sociedade de consumo. Esse cenário, que parece caótico e sem organização, transforma-se em mais uma base de sustentação para as promessas de novas proposições sobre o consumo e a sustentabilidade a partir da reciclagem.

Esse processo aproxima-se, portanto, do contexto cultural em que

[...] as ideias movem-se, mudam, apesar das formidáveis determinações internas e externas que inventariamos. O conhecimento evolui, transforma-se progride, retrocede. Novas crenças e teorias nascem, enquanto morrem outras antigas. [...] A oficialização da ideia de criação e da ideia de originalidade faz com que o desvio desapareça. O estatuto oficial produz uma nova norma, uma nova conformidade (MORIN, 1991, p. 26 e 31).

A realidade geográfica revelada a partir dos fatos ou acontecimentos vividos em Jardim Gramacho inclui-se nesse jogo de negação/afirmação e inovação do lixo como um resíduo que pode ser reciclado. Essa condição passa a fazer parte de uma outra discursividade pautada não mais no desperdício, mas na reutilização, o que torna uma prática compatível com a sustentabilidade do planeta. Nesse contexto, o espaço não contém apenas as mazelas do consumo e da sua evidente responsabilidade com a crise que o planeta vive quanto à exaustão dos recursos, à poluição dos rios, à destruição das florestas. O espaço detém, também, a possibilidade de renovação de uma sociedade em outro patamar, qual seja o de poder transformar uma coisa em outra coisa mais compatível com a continuidade da vida em suas múltiplas dimensões e interesses.

Dessa perspectiva, Jardim Gramacho configura-se uma possibilidade para práticas espaciais renovadas; e os catadores sujeitos a encenar mais um papel na sociedade: o de serem porta-vozes de um novo contexto espacial e ambiental, ligado à ilusão e promessa de que o que se produz pode fugir do fetiche da mercadoria. Essa situação se impõe a partir de um jogo paradigmático e contra-paradigmático, de permanências e alterações da paisagem, em que deles é solicitado saber realizar uma leitura do mundo em uma perspectiva mais imaginativa e mais criativa.

Como interpretar essa paisagem em permanente-mutação? O que o geógrafo deve considerar? As pistas para responder a esses questionamentos são diversas. Aqui,

apontamos algumas para as quais o geógrafo no seu exercício cotidiano deve ficar atento, tais como: proceder à observação e à descrição da paisagem; construir diversas hipóteses; elaborar diferentes roteiros; estabelecer vínculos entre experiências distintas; e insistir na confecção de uma narrativa que possa religar ideias e escalas. Utilizando essas pistas, raciocínios geográficos integradores e complexos se projetam; e o espaço se apresenta matizado a partir de uma leitura multiescalar, de uma perspectiva visível e invisível, de um conteúdo material e simbólico, de uma dimensão real e imaginária, concreta e virtual. Gomes (2013, p. 7) argumenta que “os geógrafos [estão] obsessivamente preocupados com a questão espacial, ou seja, com o possível papel que a trama das localizações pode ter na construção e manifestação de um fenômeno”, considerando que a organização espacial dos objetos interfere na percepção e atenção que dispensamos a ela.

A partir disso, o autor (2013, p. 9) alerta para o processo de observação como integrante da prática geográfica, afirmando que “a observação faz parte da descoberta”, que a aprendizagem pode ocorrer por meio de imagens e que estas são “instrumentos para pensar, ao mesmo tempo, que são objetos do olhar”. Em arremate, afirma que

uma análise espacial é necessária e rica, uma vez que mostra a dependência da produção de sentido relativamente ao universo posicional dentro do qual os objetos, as pessoas e os fenômenos se inscrevem [...] segundo um sistema de referências espaciais (GOMES, 2013, p. 32-33).

A construção de caminhos para a interpretação espacial requer estratégias flexíveis ancoradas em roteiros de navegabilidade em que a maleabilidade das fronteiras, a imprecisão dos limites e a força da imaginação sejam elementos constitutivos na produção do conhecimento (HISSA, 2006). De modo semelhante, a interpretação geográfica apoia-se em contextos que estejam mais próximos da relação imaginação-invenção, abrindo outras veredas. Para Hissa (2006, p. 126), a investigação deve estar imbuída de um espírito inventivo, criativo, que rompe com as diretrizes de uma ciência moderna que pretende ser a detentora da verdade, porque capaz de descobrir coisas e encontrar uma verdade escondida, que existe isolada e “desprovida dos olhos de quem se põe à procura”. Explicitando ainda mais seu posicionamento, o autor (2006, p. 126) acrescenta:

Inventar é muito mais o jogo de construir uma combinação, é muito mais o verbo que impulsiona a brincadeira de criar, encaixando peças, movimentos, informações e pensamentos, numa estética da invenção. A criação pressupõe uma base material ou intelectual já construída. Não se inventa do nada. Criar, portanto, é sempre reinventar. Criar, transformar e rearranjar fazem-se através de atividades próprias da natureza humana. Sendo assim, também incorporam cargas de subjetividades, inerentes ao perfil psicológico do sujeito e de sua inserção no contexto da história e da cultura. Isso se realiza nas formas de expressão da arte: música, pintura, escultura, poesia, literatura, cinema, fotografia, etc. Mostra-se presente, também, em todos os discursos científicos de representação da ‘realidade’.

Jardim Gramacho insere-se como uma relíquia para a recriação geográfica, na medida em que, mais do que uma certeza, é uma promessa estética para entendermos a multiplicidade em que se configura o espaço. É um pedaço da realidade que inspira a emergência de outras realidades. É um ponto que torna visível a dinâmica da sociedade ancorada na cultura do consumo. Por meio de Jardim Gramacho, podemos enxergar cenários resilientes ou espacialidades resilientes.

A vida aí existente assume um perfil de relativa resistência a condições ambientais enfrentadas e à capacidade de se reinventar constantemente. Trata-se de construir estratégias de sobrevivência com o ambiente, trocando informações e produzindo ressignificações. Nesse sentido, a resiliência não se confunde com invulnerabilidade, entendendo esta como a capacidade que levaria os indivíduos ou grupos a suportarem situações de alto risco sem serem afetados ou mesmo sem “limites para suportar o sofrimento” (YUNES, 2003, p. 77). A resiliência seria a capacidade que indivíduos ou grupos têm de, em situações de alta vulnerabilidade, saber encontrar as estratégias de sobrevivência, considerando a troca com o ambiente e as circunstâncias que caracterizam a situação (BRANDÃO; MAHFOUD; GIANORDOLO-NASCIMENTO, 2011).

Para melhor compreender essa capacidade resiliente, vale atentar para as explicitações de Morin (2008, p. 70-71) a respeito do que venha a ser programa e estratégia na condução da resolução de problemas:

O programa é constituído por uma sequência preestabelecida de ações encadeadas acionadas por um signo ou sinal. A estratégia produz-se durante a ação, modificando, conforme o surgimento dos acontecimentos ou a reação das informações, a conduta da ação desejada. A estratégia supõe, portanto a) a aptidão para empreender ou procurar na incerteza levando em consideração essa incerteza; b) a aptidão para modificar o desenvolvimento da ação em função do acaso e do novo. A estratégia supõe a aptidão do sujeito para utilizar, pela ação, os determinismos e acidentes exteriores e pode-se defini-la como o método de ação próprio a um sujeito em situação de jogo [...] em que, para alcançar os fins, deve submeter-se ao mínimo e utilizar ao máximo os limites, as incertezas e os acasos do jogo. O programa é predeterminado nas suas operações e, nesse sentido, ‘automático’; a estratégia é predeterminada nas suas finalidades, mas não nas suas operações; de fato, é útil para a estratégia dispor de numerosos automatismos (sequências programadas).

A interface entre resiliência, estratégia e programa favorece a compreensão da dinâmica do filme, permite o entendimento de como ele vai sendo gestado, a concepção inicial, as alterações, as reorganizações necessárias, delineando a coexistência de ações guiadas por programas e estratégias. Na mesma perspectiva, as cenas apresentadas no filme, e capturadas do cotidiano, em suas mais distintas condições, revelam igual dinâmica encenada pelos sujeitos que executam, naquele lugar, o seu programa diário de sobrevivência, que se pode enquadrar em um alto grau de resiliência. É desse encontro que emerge um cenário com outras possibilidades, sujeito à incerteza, ao acaso e à novidade.

A trajetória de vida dos personagens destacados no filme-documentário aponta para isso. O que é a vida de Tião, Isis, Suellen, Magna, Zumbi senão a capacidade de se dobrar à crueldade da vida para aplacar a destruição e poder suportar a dureza do cotidiano que lhe impõe o espaço. Longe da submissão e bem próximos da dependência, esses personagens evidenciam o jogo dialógico entre risco e superação ao criar estratégias para sobreviver em zonas vulneráveis sem perder a esperança. A existência da cooperativa de catadores de material reciclado de Jardim Gramacho constitui-se em um exemplo, tanto quanto os anseios individuais que perpassam as falas de cada um. O que Zumbi quer para o seu filho? Que ele seja um catador, um médico ou um advogado? Seu desejo é que o filho seja um profissional que possa ajudá-los a ter melhores condições para viverem como catadores. Zumbi acredita que estudar é uma possibilidade para alterar a realidade; por isso, sempre procura selecionar resíduos sólidos que possam semear outras coisas. Mesmo sem explicitar, essa percepção está em sintonia com a de Vik Muniz a respeito da arte de transformar uma coisa em outra coisa. O que Zumbi utiliza para isso é a coleta de livros. Seu intento? Construir uma biblioteca. Por isso, o seu retrato, no filme-documentário, recria “O Semeador” (inspirado na obra de Jean-François Millet), uma aproximação com a ideia de que recolher livros é poder semear inteligências.

Nesse cenário resiliente, a Geografia reflete a respeito do encontro da sociedade com o resíduo, a partir de uma provável paisagem uniforme. Olhando de cima, ou por meio de uma fotografia aérea, podemos ver manchas ou pontos que definem a legenda em um mapa cifrado pelas contingências da vida. O mapa como uma representação do espaço pode servir como ferramenta de controle e de atuação dos diferentes agentes que estão no espaço. Pode servir de ponto de partida, de roteiro para tomada de decisões. Mas é insuficiente para dimensionar existências e vivências no espaço. Para enfrentar esse desafio, é preciso utilizar uma cartografia resiliente que, criada pela experimentação, gravada na mente e tatuada no corpo, favoreça a continuação. Ela constitui a trajetória do próprio corpo no espaço, cujos códigos controlam o corpo e o espaço numa tensão exata em que 99 não é 100, como afirmava seu Walter, que viveu em Jardim Gramacho por mais de 26 anos.

Jardim Gramacho, revelado no filme, denota uma espacialidade alicerçada na tríade resiliência, estratégia e programa cuja consistência reside em uma dialógica subliminar, em que automatismos (programas), criações (estratégias) e situação de risco (resiliência) se combinam para produzir ações e conhecimentos de uma inteligência espacial que religa o real à sua capacidade de alteração.

Esta religação alicerça-se na seguinte premissa: “onde há multiplicidade de acontecimentos e de fenômenos, de risco e de incerteza, as estratégias cognitivas visam, de

modo complementar (e antagônico), simplificar e complexificar o conhecimento” (MORIN, 2008, p. 73). Nesse sentido, podemos considerar a resiliência como uma estratégia espacial dos sobreviventes de Jardim Gramacho, em que a simplificação resulta de um alto grau de compreensão da complexidade que caracteriza aquele ambiente, denotando que simplificação e complexificação são operadores cognitivos que favorecem a exploração do espaço e sua ocupação. Tal como nos esclarece Morin (2008, p. 73): “A missão vital do conhecimento comporta [...] a dupla, contraditória e complementar exigência: simplificar e complexificar, as estratégias devem combinar, alterar, escolher a via da simplificação e a da complexificação”.

6. Geografia, ensino e “inteligência espacial”

O uso do filme-documentário pode assumir diferentes feições. Aliás, “O Lixo Extraordinário” pode ser considerado como uma lembrança de um cenário que não existe mais. O aterro de Jardim Gramacho foi desativado em 2012, levando os seus exploradores a ter que navegar por outros espaços. Assim, temos à disposição um relato, um ponto de vista, uma situação apresentada sobre um ambiente dado, suas vivências e expectativas, sem que estas possam mais ser encontradas fisicamente na realidade.

Como explorar esse filme-documentário em sala de aula? Muitos são os caminhos. O que apresentamos neste texto, e que tentaremos sintetizar agora, é apenas um deles. Antes de qualquer coisa, consideramos que a aplicação, em sala de aula, de qualquer estratégia decorre de um exercício anterior, feito pelo professor. Nesse caso, estabelecemos um diálogo invisível e silencioso com a vida que pulsa das ideias, das concepções, dos materiais de que dispomos, para que a sala de aula se transforme em um ambiente de recriação da realidade. Assim, para essa recriação do filme, através do texto, fizemos o seguinte percurso:

1. Assistimos ao filme, de modo livre, para reconhecer a história, personagens, cenários, desfechos;
2. Revimos o filme buscando encontrar uma interface com a Geografia;
3. Procuramos encontrar pontes com autores que nos auxiliavam a entender a Geografia como um conhecimento que está atrelado à dinâmica do espaço em sua feição material e imaterial;
4. Estabelecemos diálogos entre os autores, os conceitos e o filme sem pretender criar uma subordinação entre ciência, arte e Geografia;
5. Procuramos manter a autonomia dos campos, primando pela força de cada um na recriação da realidade;

6. Deixamos o espírito livre para sentir e racionalizar na mesma proporção que a escrita exigia;
7. Tivemos sempre o objeto como centralidade (no caso o filme), lugar de onde partimos e para onde sempre retornamos;
8. Exercitamos o olhar como se estivéssemos vendo uma obra de arte, pondo o corpo como um pêndulo que se aproxima e se afasta do objeto;
9. Mantivemos o movimento de afastamento e aproximação, o que nos permitiu o exercício da religação e de diálogo entre o todo (conceitos, autores, exemplos) e o objeto, na direção das recriações da realidade.

Reverendo o percurso ora traçado, é provável que você, caro leitor, esteja conjecturando: mas isso tudo é muito subjetivo, como aplicar em sala de aula? Vamos avançar mais um pouco; retornemos outra vez ao filme para buscarmos uma resposta. Repassemos o início quando Vik Muniz afirma que fazer os retratos dos catadores de Jardim Gramacho era uma forma de mudar a vida daquelas pessoas. Adiantemos o filme para a sua finalização. Aí encontramos o mesmo artista dizendo o quanto tinha sido arrogante e pretensioso em querer mudar a vida de alguém. Assim, também, guardadas as devidas proporções, em que 99 não é 100, apresentar uma receita de como usar o filme em sala de aula é muita pretensão nossa, é desconhecer o poder de recriar que existe em você, caro leitor.

Nesse roteiro de aproximações e diálogos é preciso considerar a inteligência espacial como um exercício de religação que assume o espaço como o ponto de chegada e partida para as ações dos homens em suas múltiplas existências.

A inteligência espacial pode ser entendida como uma estratégia geográfica que possibilita adentrar as veredas espaciais, percorrer os seus caminhos tortuosos e desafiadores. Ela é um exercício prático-flexivo, intuitivo-intencional, racional-emocional, real-imaginário do homem no e com o espaço. Esse exercício, que ocorre no cotidiano, quando transposto para o ambiente escolar ganha foro disciplinar e, como tal, transforma o conhecimento empírico do dia-a-dia em conteúdos, práticas e metodologias pedagógicas aportadas em conceitos, teorias, noções, hipóteses, teses.

Dessa relação entre conhecimento empírico e conteúdo disciplinar decorre o que Callai (2003, p. 93) considera como uma “consciência espacial das coisas, dos fenômenos, das relações sociais que se travam no mundo”. Ainda segundo esta autora (2003, p. 104), essa tomada de consciência é adquirida e constantemente atualizada no processo de interação dos sujeitos com o meio e mediada pelos conceitos (sistema simbólico), significando mudanças de qualidade no entendimento das coisas do mundo. Para corroborar

com esses argumentos trazemos a luz algumas ideias de Cavalcanti (2005), que tratam de sua preocupação com a “formação do raciocínio espacial”. Para essa autora (2005, p. 198)

[...] as práticas sociais cotidianas têm uma dimensão espacial, o que confere importância ao ensino de geografia na escola; os alunos que estudam essa disciplina já possuem conhecimentos geográficos oriundos de sua relação direta e cotidiana com o espaço vivido; o desenvolvimento de um raciocínio espacial conceitual pelos alunos depende, embora não exclusivamente, de uma relação intersubjetiva no contexto escolar e de uma mediação semiótica.

Tomamos os argumentos de Callai (2003) e Cavalcanti (2005) para ampliarmos o que estamos tratando como inteligência espacial. No caso abordado, essa noção favorece explorar o filme na perspectiva do ensino de Geografia como uma construção simbiótica entre a realidade vivida e sua recriação imagética, o que supõe colocar em diálogo a linguagem conceitual (geográfica) e a linguagem empírica vivida (cotidiana) na decifração do espaço.

A compreensão espacial da cena fílmica é sempre incompleta, quando tornada um campo visto, percebido e sentido pelo espectador, considerando a sua experiência cotidiana. Mas também, essa condição de incompletude não se desfaz quando submetida ao exercício racionalizar do conceito, da disciplina ou da ciência. Dessa perspectiva, a inteligência espacial, no contexto do ensino de geografia, é mais do que um exercício de decifração ou sistematização do cotidiano; ela se alimenta da possibilidade de recriar realidades a partir do encontro entre experiências vividas e linguagem conceitual. Esse encontro pode ser provocado pelo uso de diferentes materiais como, por exemplo, faz Vik Muniz para produzir os retratos dos catadores; e, pelo uso do cinema como uma obra estética que se instaura “[...] por intermédio e através das obras imaginárias, um vaivém de reconstrução mágica, e um vaivém de destruição mágica pelo sentimento”, como nos sugere Morin (1997, p. 120).

O ensino de Geografia, nesse contexto, comunga da incerteza e da indeterminação na religação entre cotidiano e conteúdo disciplinar, estética e ciência, pois estamos diante de um desafio paradigmático, já anunciado por alguns pensadores. Dentre esses, destaca-se Morin (1999), que tem, obsessivamente, colocado a necessidade de questionar a forma como estamos produzindo o conhecimento, as estratégias cognitivas utilizadas, a organização do saber e as estruturas que alimentam e dão vida ao cenário que anima a realidade e se torna a seiva que alimenta as distintas áreas do conhecimento. Para ele (1999), a reforma não é só pragmática, mas paradigmática, o que implica adentrar num campo profundo e obscuro que são as estruturas de pensar, em que a instituição de uma prática reflexiva contextualizadora e globalizante são qualidades fundamentais de um espírito que quer elaborar um conhecimento pertinente, propor e resolver problemas.

Se o autor tem razão, há um desafio educacional de grandes proporções. Formar o homem do futuro no presente exigirá uma alteração na rota das práticas educativas em um nível sistêmico. Dessa perspectiva, é necessário questionar o paradigma cartesiano dominante do século XIX e sua persistência ainda no século XXI. Embora sofra abalos e redefinições a visão cartesiana não se deteriorou totalmente. É possível afirmar que essa estrutura de pensar cria e recria estratégias de leitura e explicação do mundo pautadas na redução do complexo ao simples, da fragmentação da realidade em partes, da redução do múltiplo ao uno, da cisão entre razão e emoção, da desqualificação da desordem em favor da ordem. Ou seja, a inteligência operante se caracteriza pela efetivação de estratégias de pensar em que prevalece a parte, a ordem, o simples e a redução como premissas tácitas que movimentam as sinapses mentais, alicerçando o cotidiano da ciência. Segundo Morin (1999, p. 11),

Os espíritos parcelados são cegos às inter-retroações e às causalidades em círculo e, comumente, consideram os fenômenos vivos e sociais a partir de uma causalidade linear e segundo a concepção mecanicista/determinista que vale unicamente para as máquinas artificiais.

A força do paradigma cartesiano adentra os poros do conhecimento e irriga os procedimentos científicos, operacionalizando, propondo e resolvendo os problemas que se configuram como fenômenos a serem desvelados. A produção do conhecimento se concretiza dentro de uma construção paradigmática que induz, produz, alimenta e se realimenta da inteligência dos fluxos de certezas, ordens e acomodações que encarceram a realidade fenomênica as explicações, muitas vezes, congeladas no tempo e no espaço. A inteligência simplificadora é cega a multidimensionalidade que envolve as relações sociedade e natureza.

Dito de outra forma, a nossa sapiência resulta sempre de uma combinação que conjuga o aleatório e o que já está estabelecido. É no contexto ou no entorno que encontramos as senhas para adentrar a noção de uma inteligência espacial que advogamos nesse trabalho. Trata-se de pensar o espaço como uma dimensão da vida do sujeito e, portanto, como algo que marca ou tatua o seu universo de compreensão e vivência. Desta forma, estamos presos a uma linguagem espacial ou a uma inteligência espacial. Aproximamo-nos das ideias de Gardner (1995), para afirmar que não faz sentido pensar a inteligência como um dado isolado ou abstrato, mas como potências ou inclinações que são realizadas, ou não, dependendo do contexto em que são ativadas. Assim, a inteligência é algo construído a partir de interfaces que são biológicas, culturais, tecnológicas e ambientais. É nessas interfaces que se ampliam as capacidades para entender, intervir e transformar o que queremos em projetos e matérias e que serão capazes de alimentar novos sonhos. Reconhecemos a inteligência no encontro entre os dispositivos biológicos que carregamos

quando nascemos e as “oportunidades de aprendizagem que existem em uma cultura” (GARDNER, 1995, p. 189). A inteligência se alimenta de razão e emoção, de lógica e dúvida, de certezas e incertezas, de evidências e projeções, de sonhos e materialidade.

Por isso, atemo-nos às pistas de como fazer, mas não à certeza de que dará certo, pois o certo é um caminho com curvas, desvios, incertezas. A sala de aula, como o estado bruto para a arte de ensinar constitui-se em um ambiente propício para transformar uma coisa em outra coisa, considerando a realidade como inspiração para o exercício de múltiplas apropriações do filme pelos mais diferentes campos do saber.

No âmbito da Geografia, podemos citar uma exploração do tema abordado no filme a partir de um diálogo que leve o aluno a navegar pelo espaço como um ponto de encontro com a matemática, considerando o consumo e a produção de resíduos pela sociedade, problematizando suas diferentes escalas (geográfica e matemáticas) na exploração dos recursos; com a história, a partir de relatos de vida; com a ciência e os organismos vivos; com as artes e a proposta de Vik Muniz. Enfim, é preciso considerar a inteligência espacial como um exercício de religação que assume o espaço como o ponto de chegada e partida para as ações dos homens em suas múltiplas existências.

A Geografia, nessa perspectiva, é um saber aberto ao diálogo e à renovação, capaz de recriar textos com a força que move os corpos em cenários com alto teor de resiliência, como aquele explicitado em “O Lixo Extraordinário”.

7. Considerações finais

O filme “O Lixo Extraordinário” revela algumas tramas geográficas que enredam a relação do homem com o espaço. Nessas tramas, Jardim Gramacho se reinventa pelas estratégias de (sobre)vivência de seus moradores, tornando-se um cenário resiliente que se caracteriza por uma delicada estética espacial. Dessa perspectiva, a realidade geográfica revela-se entre os silêncios e as rupturas, entre as ações e as reações que se originam no encontro da sociedade com o resíduo, possibilitando aos sujeitos o exercício de uma inteligência espacial que religa o real à sua capacidade de (re)criação.

No filme, a vida e a arte assumem visibilidade por meio de itinerários geográficos que permitem ensinar sobre a relação sociedade-espaço. Refletir sobre a linguagem fílmica como conteúdo e recurso didático para ensinar Geografia se constitui em uma tessitura que (re)liga ciência, arte e vida.

Longe de querer definir um modelo de ensinar Geografia a partir da linguagem fílmica, buscamos refletir como a relação cinema, arte e vida alia-se a noções de uma

aprendizagem significativa, em que exercitar a inteligência espacial é por em contato situações, linguagens e experiências que possibilitam a troca de informações e ampliam caminhos metodológicos. Ao professor, antecede uma práxis intencional e reflexiva no sentido de predefinir e por em ação uma sequência didática na qual o filme assume a condição de conteúdo e recurso para um processo de ensino-aprendizagem potencializador de novos saberes e experiências.

A práxis de pesquisa empreendida, que se insere em um projeto mais amplo de estudar sobre a metodologia do ensino em Geografia, transforma o filme em conteúdo que possibilita discutir o espaço como um exercício complexo de um jogo entre a sensível e o racional, o empírico e o especulativo. Por meio desse jogo, pudemos estabelecer pontes entre o invisível e o silencioso e a vida que pulsa das ideias, das concepções, dos materiais de que dispomos, para que a sala de aula se transforme em um ambiente de recriação da realidade.

Nesse percurso, a vida em Jardim Gramacho parece sintetizar uma realidade objetiva, material, palpável. O filme, embora capture essa objetividade, ao ser assistido por outros favorece interpretações que podem ultrapassar a cena em si, levando o espectador a se transformar em um agente que interfere, recria e cria novas situações. Assim, o professor se transforma em um sujeito que propicia o encontro de múltiplas experiências e interpretações, ao criar sequências didáticas a partir da narrativa fílmica que levam o aluno a um exercício complexo de religação do cotidiano vivido a dinâmica dos conceitos e das sistematizações que envolvem conhecer, se apropriar, ressignificar os conteúdos geográficos.

Referências

BENJAMIM, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Juliana Mendanha.; MAHFOUD, Miguel; GIANORDOLO-NASCIMENTO, Ingrid Faria. A construção do conceito de resiliência em psicologia: discutindo as origens. **Paidéia**, v. 21, n. 49, p. 263-271, maio-agosto 2011.

CALLAI, Helena Copetti. Estudar o lugar para compreender o mundo. In: CASTROGIOBANNI, Antônio Carlos; CALLAI, Helena Copetti; KAERCHER, Nestor André. (org.). **Ensino de geografia: práticas e textualizações no cotidiano**. 3ª ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

CAVALCANTI, Lana de Souza. Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: uma contribuição de Vygotsky ao ensino de geografia. **Cadernos Cedes**, Campinas, v. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005. Disponível <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em 30 mar 2015.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zenir (org.). **Geografia: temas sobre cultura e espaço**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2005.

GARDNER, Howar. **Inteligências múltiplas: a teoria na prática**. Porto Alegre: Artmed, 1995.

GEIGER, Pedro Pinchas. Ciência, arte e a geografia no cinema de David Lynch. **GEOUSP. Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 15, 2004.

GOMES, Paulo César da Costa. O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006

MORIN, Edgar. **O método IV**. As ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização. Portugal: Europa-América, 1991.

_____. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Relógio d'Água/Grande Plano, 1997.

_____. **Complexidade e transdisciplinaridade: a reforma da universidade e do ensino fundamental**. Natal: EDUFRN, 1999.

_____. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. **O método 3: o conhecimento do conhecimento**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIXO extraordinário. Direção de Lucy Walker. Codireção de João Jardim; Karen Harle. Produção de Angus Aynsley; Hank Levine. Coprodução de Peter Martin. Produção executiva de Fernando Meirelles, Miel de Botton Aynsley, Andrea Barata Ribeiro, Jackie de Botton. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=61eudaWpWb8>. Acesso em 01 de jun 2015.

SILVA, Josélia Saraiva e. Escola Noturna, cinema e geografia escolar. In: REGO, Nelson; CASTROGIOBANNI, Antônio Carlos; KAERCHER, Nestor André. (org.). **Geografia: práticas pedagógicas para o ensino médio**. Porto Alegre: Penso, 2011.

YUNES, Maria Angela Mattar. Psicologia positiva e resiliência: o foco no indivíduo e na família. **Psicologia em estudo**, Maringá, v. 8, p. 75-84, 2003. Edição especial.

Recebido em: 19/08/2015
Aceito em 29/03/2016