

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM GEOGRAFIA

THIAGO ALBANO DE SOUSA PIMENTA

**IMAGEM E LINGUAGEM GEOGRÁFICA: A QUESTÃO AMBIENTAL NO
CINEMA ATUAL**

Relatório de Qualificação apresentado ao Programa de Pós-graduação – Mestrado em Geografia, da Faculdade de Ciências Humanas, da Universidade Federal da Grande Dourados como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Cesar Moretti

Dourados-MS
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Central da UFGD, Dourados, MS, Brasil

P644i Pimenta, Thiago Albano de Sousa.
Imagem e linguagem geográfica : a questão ambiental no cinema atual / Thiago Albano de Sousa Pimenta – Dourados, MS : UFGD, 2014.
130 f.

Orientadora: Prof. Dr. Edvaldo Cesar Moretti.
Dissertação (Mestrado em Geografia) –
Universidade Federal da Grande Dourados.

1. Geografia – Representação no cinema. I. Moretti, Edvaldo Cesar. Título.

CDD: 910

Responsável: Vagner Almeida dos Santos. Bibliotecário - CRB.1/2620

UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

THIAGO ALBANO DE SOUSA PIMENTA

**IMAGEM E LINGUAGEM GEOGRÁFICA: A QUESTÃO AMBIENTAL NO
CINEMA ATUAL**

Dissertação

Banca Examinadora

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Cesar Moretti

Prof. Dr. Claudio Benito de Oliveira Ferraz

Prof. Dr. Eduardo José Marandola Junior

Resultado: _____

Dourados-MS

Resumo

A questão ambiental ganhou grande visibilidade nos últimos anos, sendo notável o avanço da temática nas universidades e estudos científicos, na agenda política, no jornalismo, e também no cinema. O fato de sermos grandes admiradores da arte cinematográfica nos motivou a estudar como o cinema incorporou as temáticas ambientais em sua linguagem. Também, nesta dissertação, versamos sobre as possibilidades de ampliarmos os diálogos entre a linguagem geográfica e as outras linguagens, como no caso a cinematográfica. Pensando que o diálogo entre geografia e cinema pode trazer diferentes elementos, questões, de forma a ampliar a discussão com relação aos conceitos geográficos, mas também sobre as possibilidades de pensarmos a questão ambiental. A leitura de teóricos de diversas áreas do saber, como a geografia, a ecologia, o cinema, a filosofia, a sociologia, nos trouxe uma gama de olhares sobre temas, discussões e conceitos que abordamos ao longo da dissertação, sendo imprescindível articular com uma multiplicidade de linhas de pensamento traduzindo a confluência de agenciamentos que nos capturou neste estudo.

Palavras-chave: Linguagem Geográfica; Questão Ambiental; Cinema.

Abstract

The environmental issue has gained great visibility in recent years, remarkable progress of the theme in universities and scientific studies on the political agenda , journalism , and also in the film . The fact that we are great admirers of film art motivated us to study how the film incorporated environmental themes in their language . Also , this dissertation versamos about the possibilities of expanding the dialogue between the geographical language and other languages , as in the film . Thinking that the dialogue between geography and cinema can bring different elements , issues , in order to broaden the discussion with respect to spatial concepts , but also think about the possibilities of the environmental issue . Reading theorists from various disciplines, such as geography , ecology , film , philosophy , sociology , brought us a range of perspectives on topics , discussions and concepts that approach throughout the dissertation , is indispensable to a joint multiplicity of lines of thought reflecting the confluence of assemblages that captured in this study

Keywords: Geographic Language; Environmental Issues; Cinema.

Dedico esse trabalho a minha sábia mãe, Sandra Albano, ao meu grande pai, Carlos Pimenta, ao meu criativo irmão, Thales, a minha amada esposa Edilaine, e ao meu príncipe, meu lindo filho, Miguel. Obrigado por tudo!

Sumário

1. Introdução.....	8
2. Imagem e Geografia	15
2.1. Um olhar geográfico que se abre para o novo	21
2.2. Geografia das imagens	23
2.3. Espacialidade subjetiva	30
2.4. Espaço como multiplicidade	33
2.5. A sociedade imagética	35
3. A Arte Cinematográfica	43
3.1. O cinema e a sua linguagem	44
3.2. Um monopólio dos sentidos?	50
3.3. Os sopros de contra-hegemonia	54
3.4. Um olhar que tenta se fechar	57
3.5. A potência do cinema	67
4. Questão Ambiental e o Cinema	72
4.1. O que é modificar a natureza?	73
4.2. Ecologia maior e ecologias da vida	87
4.3. O período da ambiguidade – defesa da “natureza” e sociedade de consumo.	102
5. Para Finalizar	124
6. Bibliografia	127

1. INTRODUÇÃO

Na atualidade é nítido o aumento do debate ambiental na sociedade, seja nas universidades, seja na mídia comercial, seja no âmbito do ensino básico. Caso observarmos as temáticas mais focadas como desafios para o desenvolvimento futuro da humanidade, notaremos que muitas delas envolvem discussões e reflexões ambientais. Isso se deve muito às lutas ecológicas intensificadas nos anos da década de 1960, com a mobilização dos movimentos ditos de contracultura no mundo todo, mas fortalecidas nas décadas seguintes, notadamente no final do século XX, com o envolvimento da UNESCO e de inúmeras ONGs em grandes encontros que abordavam as questões relacionadas com o aquecimento global, o esgotamento dos recursos naturais e os desafios ao desenvolvimento sustentável¹. Os meios de comunicação refletem esta tendência se dedicando cada vez mais em cobrir assuntos ou eventos que estejam relacionados à questão ambiental.

Muitas revistas, os telejornais, os jornais impressos, programas televisivos, assim como documentários em vídeo e filmes foram dedicados a temática ambiental nos últimos anos². A mídia incorporou com muita rapidez esta temática, sendo uma das mais

¹ Destacamos grandes encontros como a Conferência de Estocolmo (1972), Conferência de Toronto (1988), ECO 92 (1992) e Conferência de Kyoto (1997). Hoje são cada vez mais numerosas conferências internacionais para debater a questão ambiental.

² Por vezes utilizaremos o termo ambiental e outras vezes usaremos ecológico/ecologia. Ambas as denominações, e as demais a essas relacionadas como questão ambiental e natureza, serão utilizadas para caracterizar o conjunto de discursos, científicos ou não, e práticas, midiáticas ou pedagógicas, que versem sobre o atual debate sobre o meio ambiente nas suas variadas formas de manifestação ou de abordagem. O termo “questão ambiental” está mais vinculado a face política, neste sentido, por exemplo, temos Arlete Rodrigues (2007) e Enrique Leff (2001) que articulam uma crítica sobre as estruturas político-econômicas que acirram alguns problemas relacionados ao ambiental. O termo ecológico/ecologia está mais vinculado à epistemologia de uma disciplina, discutindo os paradigmas que instituem os conceitos e categorias importantes para a observação científica da ecologia, neste sentido nos apoiaremos em Ana Godoy (2008) e Félix Guattari (1990) para refletirmos sobre as questões que envolvem os paradigmas desta disciplina. Faremos a opção de trabalhar com esses termos em acordo com o apresentado pelo cinema, em que eles se relativizam, por vezes se aproximando de uma perspectiva ecológica, por vezes de uma perspectiva ambiental. Desta forma queremos pensar como os filmes agenciam os elementos do discurso ecológico e ambiental produzindo as sensações que o cinema é capaz. Não entraremos no mérito de debater as conceituações sobre cada termo e quais são os vínculos ideológicos ou teóricos que as afirmam ou as criticam pela perspectiva do debate acadêmico em si. Queremos neste trabalho é entender como este conjunto de ideias relacionadas ao ambiental, assim como aos termos a ele relativos, como o de ecológico e o de natureza, está sendo incorporado e (re)produzido a partir dos usos discursivos que o cinema o faz. Queremos esmiuçar a dimensão que estes discursos afetam a subjetividade coletiva no sentido de reproduzir e incorporar uma concepção que se coloca como a imagem verdadeira de como pensar a referida questão, assim como dessa concepção maior pode derivar outros pensamentos e imagens sobre o mundo a partir do cinema.

presentes nas imagens e discursos elaborados pelos meios de comunicação e informação na atualidade. Talvez isso se dê por conta das tendências sensacionalistas e das condições em que a mídia está colocada enquanto uma indústria que precisa vender sua mercadoria, ou seja, precisa atirar o consumidor a consumir determinado tipo de informação, como as relativas as problemáticas ambientais, que ao serem alardeadas por sirenes catastróficas, viabilizam o retorno financeiro por meio de espaço publicitário. Entretanto, este não é o caso que a nossa pesquisa vai focar.

O nosso trabalho se concentra na análise e reflexão de como o cinema, uma das mais importantes expressões artísticas que falam sobre as relações sociais no mundo, pauta e tematiza a questão ecológica. Selecionaremos filmes que trazem assuntos ambientais, para assim tentar identificar quais são os elementos que perpassam as narrativas que podemos identificar como importantes forças de produção e reprodução de subjetividades. Dialogando com Guattari (1990), entendemos que a subjetividade é um dos elementos que caracterizam a multiplicidade ecológica, como reflexo dos pensamentos, valores e caminhos que a sociedade entende como essenciais.

O cinema, segundo Deleuze (1985; 1990) é, das possibilidades de criação artística, a que mais reflete a forma do pensamento. A montagem cinematográfica é um agenciamento de elementos que, ao se integrarem, reproduzem a narrativa concebida pelo filme. Assim o cinema, como ato de criação, pode ser uma das possibilidade/formas de pensamento.

Aqui também cabe refletir que o cinema e a sua propagação está cada vez mais centralizada em Hollywood. Este se torna um ponto de reflexão, pois é muito instigante observar como este monopólio no modo de fazer cinema pode afetar a forma como visualizamos os filmes e o próprio mundo ali plasmado.

Para Martin (2005) o cinema tem uma capacidade inata de evocar ideias, aquilo que o autor denomina como elipses, é a possibilidade, potencializada através da montagem filmica, de “meia imagem” sugerir algo mais amplo, não explícito no conteúdo daquela imagem. Isso é um dos exemplos cinematográficos que ilustram a capacidade com a qual este meio possui uma possibilidade de criar pensamentos e de induzir reflexão a partir dos elementos que se articulam na narrativa cinematográfica.

Partimos desta base para introduzir alguns exemplos da cinematografia que evocam temáticas ecológicas para entender como estas produções induzem pensamentos a respeito da temática, como elas provocam e forçam os espectadores a pensar as imagens: este é o centro da nossa dissertação.

Procuraremos entender a dinâmica de criação que o cinema provoca, observando que os consumidores de cinema também recriam, através dos mecanismos de produção de referenciais interpretativos, de suas experiências imagéticas e de necessidades que o imaginário coletivo instaura, as perspectivas novas de sentidos ao que a linguagem cinematográfica apresenta em cada obra.

Questionamentos assim vêm quando me deparo em sala de aula, como professor do ensino básico, com o processo de ensino-aprendizagem dos alunos. Quando trabalhamos, por exemplo, conteúdos de temática ecológica, muitas vezes eles encaram apenas como palavras, enunciados soltos sem significância.

Talvez isso exemplifique o fato de que o ensino escolar não é o único caminho que o sujeito tem de acessar a informação, pois constantemente somos invadidos por informações. Os alunos não são folhas brancas a serem escritas, eles recriam, a todo momento, no ato “pedagógico”, subvertendo a ordem. Por isso o interesse pelo estudo das informações, no caso imagéticas, pois estas influenciam a constituição da subjetividade coletiva.

Podemos também avaliar, tocando neste mesmo assunto, o fato de que vivenciamos uma sociedade cada vez mais imagética. Isto fica evidente se compararmos a quantidade de imagens consumidas por um sujeito do século XIX com um sujeito do século XXI; este último vivencia um verdadeiro bombardeio de informações, imagéticas ou sincréticas, que diariamente, querendo ou não, estabelecem os parâmetros de um imaginário social, exercitando formas de leitura, de criação de valores sociais e de referenciais espaciais.

Não é necessária muita abstração para avaliarmos o fato de que boa parte das informações que consumimos diariamente é propagada e produzida a partir do princípio comercial e não necessariamente estético³. Anúncios publicitários, propagandas ideológicas, matérias frias, ente outros conteúdos que expressam, explicitamente ou implicitamente, interesses comerciais velados, agenciam/sobrecodificam desejos⁴. Não

³ Neste sentido estamos entendendo que as possibilidades de criações estéticas dentro da lógica comercial da mídia hegemônica é limitada, pois ela sempre opta pelos mesmos referenciais estéticos, produzindo clichês que são utilitários para determinados fins, como na publicidade. A produção de novas possibilidades estéticas, instauradoras de outras sensibilidades, não é o caminho tomado pela maioria das grandes mídias no mundo, pois a potencialidade em gerar novos pensamentos é limitada ao aspecto mais de afetar subjetivamente o receptor na direção do desejo de consumir e não de pensar.

⁴ Segundo Deleuze (1994), no seu texto intitulado “Desejo e Prazer”, o desejo seria um dos agenciamentos na constituição daquilo que Michel Foucault denomina de micro e macro dispositivos de poder. A associação heterogênea aos múltiplos dispositivos de poder seria agenciado, primeiro, pelo desejo, desejo-poder. Assim diz Deleuze (1994) “Em suma, não seriam os dispositivos de poder que agenciariam ou que seriam constituintes, mas os agenciamentos de desejo é que disseminariam formações

podemos negar o fato de que essas informações são direcionadas ao fim de produzir cada vez mais subjetividades consumistas, “desejantes” das coisas, mas desejo codificado, não espalhado no movimento das mil vontades do ser, mas sobrecodificado em cortes, em mercadorias.

Se colocarmos também que o próprio consumismo é uma das facetas mais preponderantes em relação às questões ambientais, podemos observar que estas informações contribuem para exacerbar os problemas ambientais advindos do consumismo. Esta sociedade cada vez mais imagética é também uma sociedade que produz desejos através das informações, imagéticas ou não, sendo assim, os meios de comunicação são uns dos impulsores destes valores ambíguos na subjetividade coletiva. Guattari (1990) denomina esta fase atual do capitalismo como Capitalismo Mundial Integrado (CMI), como representativo da fase capitalista mais ordenada e centralizada pelos aparatos midiáticos na produção de subjetividades.

O capitalismo pós-industrial que, de minha parte, prefiro qualificar como Capitalismo Mundial Integrado (CMI) tende, cada vez mais, a descentrar seus focos de poder das estruturas de produção de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, por intermédio, especialmente, do controle que exerce sobre a mídia, a publicidade, as sondagens etc. (GUATTARI, 1990, p.30-31)

Neste texto também faremos uma reflexão sobre aquilo que chamamos de ambiguidade ou sociedade esquizofrênica, que caminha para uma liberdade maquiada, ordenada pelos atuais meios tecnológicos que estabelecem novas formas de controle social, com as argumentadas por Deleuze (1990). Estamos dizendo que a sociedade tem uma grande diversidade discursiva, em termos de conceitos e valores, que tentam ordenar as práticas cotidianas, há assim um forte distanciamento daquilo que idealizamos com o plano da prática social. Isso reproduz uma série de estranhamentos que conduz a uma subjetivação cada vez mais delirante.

Cabe ressaltar que os meios de comunicação, com a sua emanção de discursos informativos, nos colocam dentro de uma profusão de informações. Neste contexto, temos de valorizar formas de interpretação destas informações, que possibilitem

de poder segundo uma de suas dimensões. Isso me permitiria responder a seguinte questão, necessária para mim, mas não para Michel: como o poder pode ser desejado? Portanto, a primeira diferença seria esta: para mim o poder é uma afecção do desejo (reafirmando-se que jamais o desejo é uma "realidade natural"). [...] Mas é nesse sentido que o desejo me pareceria ser primeiro, apresentando-se, assim, como elemento de uma microanálise.” (DELEUZE, 1994, s/p)

florescimento de análises críticas destas criações, sendo cada vez mais necessária nós incentivarmos estudos e processos de instrumentalização analítica relacionados a interpretação das informações imagéticas.

Hoje, estudar a Imagem-movimento e a Imagem-tempo é uma forma de diferenciar os “clichês” excessivamente correntes e os aspectos de “controle” presentes nas imagens. Hoje em dia a “inflação de imagens” no cotidiano tornou-se tão grande e decisiva que adquirir um aparato crítico que possibilite diferenciar os tipos de relações de imagens (e o que elas dizem) poderia até ser ensinado nas escolas, pois as crianças, muitas vezes, passam tanto tempo na frente dos televisores quanto na frente dos professores. (SALVIA, 2006, p.64)

Há uma necessidade vigente de estudarmos cada vez mais as produções midiáticas de maneira crítica para embasarmos nossas interpretações e assim fortalecer uma maior diversidade interpretativa dos produtos que visam informar e comunicar os fenômenos e fatos do mundo. O que encontramos é de certa forma a predominância interpretativa hegemônica, reproduzida diariamente entre os bilhões de indivíduos que interagem com informações, ideias e imagens editadas pelos veículos da mídia e tidos como apresentação neutra e verídica da realidade.

Isto não quer dizer que não haja produção de espaços de resistência em meio a este discurso maior, que os grandes grupos midiáticos tentam uniformizar, pois a própria diversidade e multiplicidade de processos comunicativos experimentados pelos milhões de corpos instauradores da dinâmica espacial da vida, provocam rasuras e derivas entre esses mecanismos homogeneizadores do processo de uso e consumo das informações⁵.

O cinema, sendo um destes importantes meios de comunicação⁶, se põe como central em nossa análise. Como já introduzimos, as produções cinematográficas têm um alcance planetário, principalmente se citarmos algumas obras do cinema hollywoodiano, assim caracterizando um meio de comunicação com potencialidade eminente na produção de subjetividades. Isso é o que estimula nosso estudo, pois queremos entender

⁵ Michel de Certeau (1994) avalia que ao consumirmos produções culturais, das mais diversas, estamos as transformando e as usando de formas diferentes, pois não há apenas uma forma de receber a informação, há diversas outras possibilidades que acontecem na relação de uso que os sujeitos fazem daquilo que consomem.

⁶ Os meios de comunicação ou mídia são aqui tomados como o conjunto de aparelhos que elaboram, em acordo com suas estruturas políticas, técnicas e tecnológicas, determinadas mensagens e referenciais e as transmitem por meio da articulação de imagens, palavras e signos. O Cinema, aqui entendido também como possibilidade de ser mídia, é um exemplo de transmissor de enunciações.

um pouco da influência destas produções no imaginário social, no que tange a temática ecológica.

O grande motivador desta pesquisa vem a partir do questionamento do poder ideológico do cinema de Hollywood, como centro de produção de significados, valores e normas que permeiam toda a sociedade capitalista. Em relação a tematização ambientalista, isso se introduz na nossa pesquisa pelo fato de entendermos que este tema se tornou muito recorrente na mídia e no debate político de forma geral, sendo necessário analisar as criações cinematográficas que englobem temáticas ambientais.

Santos (2009) argumenta que os limites postos pelo paradigma da modernidade na ciência estabelecem fronteiras que impedem entendimentos mútuos e aberturas para diálogos com outras possibilidades de conhecimento. O paradigma da modernidade referencia as disciplinas, cada qual com seu objeto analítico, com representações do que deve ser feito, padroniza as análises, encerrando a discursividade naquilo que se previa a priori. Boaventura de Sousa Santos mostra os limites da ciência moderna na compreensão da dinâmica da atual sociedade capitalista e propõe a criação de novas possibilidades de construção de conhecimento científico, num pensamento que vise a ruptura com a divisão abissal, um pensamento pós-abissal.

Como foi dito inicialmente, não existe justiça social global sem justiça cognitiva global. Isto significa que a tarefa crítica que se avizinha não pode ficar limitada à geração de alternativas. Ela requer, de facto, um pensamento alternativo de alternativas. É preciso um novo pensamento, um pensamento pós-abissal. Será possível? (SANTOS, 2009, p.41)

Neste caminho, tentaremos criar as nossas interpretações relativas ao cinema, assumindo a postura de aproximação entre linguagem cinematográfica, tomada enquanto arte, e a linguagem geográfica, considerada científica. Nestas aproximações estaremos abertos a conexões que nos habilite a refletir sobre o pensamento ecológico e como este é codificado na linguagem cinematográfica. De certa forma contribuindo para a criação de novos espaços de diálogos, não restritos, mas abertos às novas possibilidades de pensamentos geográficos.

O nosso texto está dividido em três blocos, cada qual com suas reflexões sobre geografias, ecologias e cinema. Cada bloco trará discussões sobre conceitos articulando com algumas obras cinematográficas, tentando a partir dos encontros entre ciência e arte, estabelecer outros sentidos para os conceitos tratados.

Primeiramente iremos abordar como a atual sociedade imagética influi na constituição de um imaginário que “naturaliza” os referenciais tomados como padrões para se efetivar as relações sociais, culturais e econômicas hegemônicas, entendendo a importância crescente da mídia como ordenador e força de sustentação para a territorialização desse imaginário. Neste capítulo inicial colocaremos a importância de se repensar novos caminhos para o conhecimento geográfico, buscando novas conexões e diálogos possíveis sobre o geográfico. Utilizaremos de autores como Boaventura de Sousa Santos, Michel de Certeau, Gilles Deleuze e Félix Guattari para refletirmos sobre os novos caminhos possíveis da ciência, para ir ao encontro da leitura geográfica proposta por Doreen Massey de um conhecimento espacial como prática cotidiana (e suas multiplicidades de trajetórias).

Na segunda parte a questão ambiental toma mais importância na nossa análise, assim tentando compreender os discursos afirmadores do pensamento ecológico ascendente. Articulando nossas ideias com o pensamento de Ana Godoy sobre as ecologias menores, assim também com o pensamento de Félix Guattari sobre o seu entendimento do ecológico na articulação de um pensar sobre a vida enquanto processo múltiplo, diferencial e rizomático, o que propõe como ecosofia. Buscaremos compreender os elementos e forças que se relacionam na constituição do pensamento ecológico hegemônico e como este olha para as questões ambientais mais evidentes. Iremos dialogar com alguns filmes que possibilitam uma reflexão sobre as temáticas discutidas nesta parte.

Na terceira e última parte, conversaremos sobre os conceitos do cinema e os pensares que ele provoca, trazendo filmes para dialogar com o nosso texto. Entendendo o cinema como elemento de criação de outras experiências espaciais, analisaremos os filmes expondo os limites e aberturas que cada obra coloca para a reflexão do espectador e se estas obras podem conduzi-los numa melhor compreensão e orientação das questões ambientais.

2. IMAGEM E GEOGRAFIA

McDonalds, global, cinema, hambúrgueres. Cada lugar um vermelho e laranja diferentes, e nem sempre vermelho e laranja. Jules e Vincent numa travessia por Los Angeles falam sobre hambúrgueres alucinógenos, McDonalds e Buguer King, sobre Estados Unidos e França, Holanda, erva, sobre imagens, geografias e suas vidas⁷.

Os referenciais paradigmáticos que estabelecem uma ideia de racionalidade superior do pensar científico, capaz de revelar a verdade essencial das coisas por meio de uma sequência lógica rigorosa e não contraditória do pensamento/discurso do sujeito pensante sobre o mundo/objeto pensado, o que se tornou mais evidente a partir do século XVI europeu, acabou por consolidar os processos técnicos e tecnológicos de mensuração, controle e exploração do conjunto do planeta a partir da ordem científica em prol das necessidades de administração territorial por parte do Estado-Nação, fenômeno que se efetivou em escala mundial durante o século XIX.

Com as grandes navegações, o processo de colonização das novas terras tornou-se tecnicamente possível e mais eficiente, notadamente com os novos aparelhos e processos de mensuração e leitura dos mecanismos de funcionamento dos mais diversos fenômenos e lugares; por meio da lógica precisa dos estudos científicos a possibilidade de explorar novos recursos e territórios, assim como ampliar a capacidade produtiva do que já existia, tornou-se um fato que repercutiu no imaginário de todas as sociedades que de forma doloroso e tensa passaram a constituir o novo sentido espacial do mundo globalizado.

O esgotamento dessas conquistas territoriais por meio das profundas crises sociais e ambientais que foram se territorializando nesses lugares, reverberaram na crítica ao pensamento científico moderno, inicialmente apontando seus vínculos ideológicos e o papel político da crítica e da necessidade de ser produzir ciência com compromisso social, voltando seus estudos para a melhoria das condições sociais e ambientais do planeta.

⁷ Texto escrito pelo autor a partir do filme “Pulp Fiction: tempo de violência”. As referências as cores se deve ao contexto do diálogo no referido filme e a força dos elementos signícos na territorialização dos processos sociais frente a simbologia das grandes corporações. No caso, o McDonald’s próximo ao estádio de futebol do Besiktas, da Turquia, devido as cores do seu arquirrival, o Galatassaray, serem vermelho e amarelo, a grande empresa de fast food teve que ter seu logo e decoração modificado para preto e branco (acessado em 13/04/2014 às 11/15: http://espn.uol.com.br/post/305932_a-rivalidade-que-obrigou-o-mcdonalds-a-esconder-suas-cores).

Posteriormente, notadamente na segunda metade do século XX, essa crítica ao papel político e social da ciência se desdobrou numa crítica a própria concepção de ciência, resgatando pensadores que desde o século XIX (Nietzsche e Bergson) já apontavam outras possibilidades para se pensar de outra maneira, para se praticar outra forma de produção de conhecimento filosófico e científico.

Com as crises econômicas globais, com o desgaste do modelo implementado pelos chamados “Estados do Socialismo Real”, assim como o forte impacto advindo com as novas tecnologias de comunicação e informação perpetrado pela revolução do computador e da internet, das pesquisas com DNA e robótica, entre outros processos, se somaram com os efeitos catastróficos apontados por muitos estudos quanto ao esgotamento de recursos naturais básico para o padrão de vida das classes privilegiadas em vários países, assim como as consequências ambientais para o futuro do planeta com os dejetos produzidos por esse mesmo padrão de vida. A ciência aí não pode mais ficar insistindo com seus processos de pesquisa neutra, de atender a um rigor experimental que visa dominar a lógica dos fenômenos. O mundo passou a escapar por entre os dedos e os desejos de controle racional e científico.

Diante desse quadro, aqui genericamente esboçado, ampliaram-se os questionamentos e de buscas por posturas científicas outras, não apenas focando as estruturas que se alternam na hegemonia explicativa do mundo, mas posturas mais incisivas de crítica à base de toda produção da ciência moderna.

Há de se ampliar as formas de elaborar reflexões e estudos científicos na atualidade (inclusive os estudos geográficos), e isso ganha mais corpo conforme há o avanço dos argumentos críticos evidenciando os limites postos pelo paradigma da modernidade (que por vezes reduz nossas possibilidades analíticas). Como já evidenciado, por exemplo, que o conhecimento científico moderno, por vezes, nega a abertura para aproximações e diálogos com outros saberes não científicos, ascendeu sob um pensamento abissal, sendo um limitador das outras sensibilidades possíveis da prática científica.

No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. O caráter exclusivo deste monopólio está no cerne da disputa epistemológica moderna entre as formas científicas e não-científicas de verdade. (SANTOS, 2009, p.25)

A ascensão de propostas metodológicas novas, criativas, resultado da mobilização questionadora da base epistemológica da ciência, se dá em meio a postura questionadora na atualidade. Como diz Canclini (2009), essa postura visa a abertura para outra via de criação científica que possa ampliar as possibilidades de se fazer ciência para além do pensamento hegemônico, uma mudança profunda na perspectiva da ciência, e não, como muitos confundem, como uma transição espontânea e evolução do pensamento moderno.

Em outros termos, a pós-modernidade não significaria a transição espontânea para um momento, ou situação, posterior à modernidade, mas para além da modernidade. O pós-moderno sinaliza uma ruptura que se inicia pelo próprio modernismo, “indicando um movimento substancial para além ou longe dele”. (CANCLINI, 2009, p.95)

O paradigma da modernidade⁸, como pensamento hegemônico, muito contribuiu para a solidificação da distinção como forma classificatória do mundo, uma visão que classifica e ordena o planeta, elaborando modelos explicativos que organizam a nossa forma de pensá-lo, cerceando aquilo que devemos e não devemos dizer. Contudo, a ciência quando posta como a forma mais “pura” de expressão do que é o mundo, catalisa em si a linguagem totalizadora que condena as múltiplas visões que não condizem com os seus dizeres (reduz as possibilidades). Ela reprime o pensamento aberto, as possibilidades de conectividade dos pensamentos diversos que há no mundo e limita a criatividade que se abre para novos caminhos, derivando linhas de fuga em relação ao pré-estabelecido.

É válido citar que este movimento de hegemonização da linguagem científica, consolidado no paradigma da modernidade, se dá na aliança estabelecida entre as forças sociais, políticas e econômicas delineadoras de novas estruturas de domínio e

⁸ Paradigma da modernidade como ascensão da ciência enquanto explicadora do mundo, aquela que traz a essência e as verdades, as leis e as ordens. Um paradigma que se consolida nos séculos XVIII XIX, com o modelo de racionalidade inspirada no crescimento das ciências modernas. “O modelo de racionalidade que preside à ciência moderna constituiu-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. A partir de então pode falar-se de um modelo global de racionalidade científica que admite variedade interna mas que se distingue e defende, por via de fronteiras ostensivas e ostensivamente policiadas, de duas formas de conhecimento não científico (e, portanto, irracional) potencialmente perturbadoras e intrusas: o senso comum e as chamadas humanidades ou estudos humanísticos (em que se incluíram, entre outros, os estudos históricos, filológicos, jurídicos, literários, filosóficos e teológicos). (SANTOS, 2010, p.21)

gerenciamento territorial, com as lógicas investigativas e de função social das práticas e descobertas científicas. A aplicação dos produtos oriundos das pesquisas científicas, assim como do aprimoramento tecnológico que daí se desdobrou, permitiu uma maior eficiência do controle territorial por parte do Estado-Nação, viabilizando os mecanismos de exploração de matérias primas e do trabalho, circulação de mercadorias e mão de obra, e de acumulação de riquezas e capital.

A ciência moderna, portanto, foi e é um dos elementos fundamentais para a reprodução da lógica societária atual, reforçando um imaginário de controle, ordenação e eficiência de resultados. Contudo, é exatamente essa potência investigativa da lógica dos processos e fenômenos que os estudos científicos possuem, a qual foi capturada pelas forças hegemônicas da sociedade capitalista, que pode provocar derivas menores de resistência e fuga dessa ordem dominante.

O conhecimento científico pode instaurar outros olhares e pensamentos, os quais derivam dessa função maior de vínculo aos interesses do Estado-Nação ou de atender as necessidades das grandes corporações econômicas, e assim criar outros sentidos lógicos, outros pensamentos voltados para as necessidades da maioria social injustiçada e marginalizada. Mas, para tal, o encontro com as linguagens artísticas é de fundamental importância, pois força o pensamento científico a sair de sua visão dogmática de verdade e de superioridade da razão, buscando outros caminhos.

Sendo assim, é pertinente ressaltar que o estudo pautado na racionalização científica, portanto, adequado à lógica formal/conceitual, por mais rigoroso e neutro que pretende ser, deve levar em consideração que o rigor discursivo não representa o “real” em sua totalidade. Nesse ponto, o diálogo com outras esferas do saber humano, como no caso a arte (em especial o cinema), pode contribuir para ampliar os conceitos, indo além do formalismo e da mera especialização dogmatizante dos mesmos (FERRAZ e NEVES, 2006, p.78)

Mas antes de abordarmos essa possibilidade, delimitemos melhor o que aqui se pontua como discurso maior da ciência.

Esta estrutura do conhecimento se consolida como a forma hegemônica de dizer o que é ciência, isto se inicia nos séculos XV e XVI, mas se organiza como filosofia da luz, nos séculos XVII e XVIII, permanecendo hegemônico até os dias atuais.

O modelo de racionalidade que preside a ciência moderna constitui-se a partir da revolução científica do século XVI e foi desenvolvido nos séculos seguintes basicamente no domínio das ciências naturais. Ainda que com alguns prenúncios no século XVIII, é só no século XIX que este modelo de racionalidade se estende às ciências sociais emergentes. (SANTOS, 2010, p.20-21)

Cabe ressaltar que a ciência, ascendendo como a grande força explicadora do mundo, secundariza a arte. Entretanto, nesta transformação, a ciência se torna imagem mais fiel do mundo, a ideia mais bem acabada e explicativa do todo, se firmando como mito explicador, segundo os dizeres de Adorno e Horkheimer (1997). Há então estabelecido uma ciência enquanto mito, pois acima de tudo, o pensamento científico se estabelece com a crença de que a sua explicação do mundo é a forma mais redentora desta humanidade, a mais pura expressão da racionalidade. A ciência é aquela que possibilita o homem a pensar que o seu futuro sempre será melhor que o presente. A ciência é a representação que auxilia o homem sábio a direcionar os caminhos para o paraíso científico (ou moderno).

No filme “Stalker”⁹ podemos dialogar com estas questões. O cientista e o escritor, como personagens individualistas, o cientista almejando as glórias das grandes descobertas e o escritor desejando as glórias de um grande sucesso literário. Status acadêmico, Nobel, comercial, grandes vendagens, alguns dilemas são apontados pelo filme ao longo da sua trama, dilemas que refletem questões sobre a ciência, arte e a religiosidade. Um pouco da descrença na ciência moderna de que tanto explica Boaventura de Sousa Santos, podemos encontrar na fala do stalker com sua esposa, lamentando a falta de fé que os dois sujeitos tinham, sujeitos mais afeitos aos seus saberes, as suas amarras, seja a científica, ou a artística, do que a questões que envolvem a fé e a espiritualidade, tão idealizadas pelo stalker. O stalker se torna mais descrente com relação ao escritor e o cientista, mais descrente em relação à ciência ou mesmo a arte. Não sabemos se é para proteger a sua fé, com relação à magia do lugar especial, fuga do real, delírio, ou se de fato ele tinha razão, falta-se fé para viver (nas mais duras discussões que os três sujeitos têm no tão misteriosos “quarto”, quando a racionalidade científica se dispõe a intervir e destruir o lugar, como quando o niilismo do escritor se expõe, ele que não crê na força de tal lugar). Na cena final, onde a filha do stalker move os objetos na mesa, poderíamos questionar: Será que a zona era espacial? Será que a menina foi afetada por tal magia? Afinal, o sobrenatural existe? O filme

⁹ TARKOVSKY, Andrei. **Stalker**. União Soviética; Alemanha Oriental, 1979, 163 min

tenciona os questionamentos, propõe uma reflexão profunda, daquilo que racionalmente pensamos, ou idealmente construímos como explicações, com aquilo que talvez negamos, o sobrenatural, a espiritualidade, enfim aquilo que o paradigma da modernidade não consegue alinhar ao seu discurso

O paradigma da modernidade conduz a ciência com uma discursividade que força os saberes, para se legitimarem, a se enquadrarem aos seus parâmetros objetivos, que tenta impor sua ordem. As incoerências, segundo a ciência moderna, devem ser eliminadas, pois não afirmam o método científico, que não aceita desvios e diferenças, desta forma muita coisa se perde, muita coisa se ausenta. O que se ausenta não some, continua operando no mundo vivido, não o idealizado, mas o mundo que se movimenta. Michel de Certeau argumenta que essas “incoerências” ou “desvios” podem ser denominados como *tempo acidentado*, como expressão de uma falha sistêmica para os olhos da ciência racionalista.

O tempo acidentado aparece somente como a noite que constitui um “acidente” e lacuna na produção. É uma falha do sistema, e seu adversário diabólico: isso a historiografia se encarrega de exorcizar substituindo essas incongruidades do outro pela transparente organicidade de uma inteligibilidade científica (correlações, “causas” e efeitos, continuidades em série, etc.). O que a prospectiva não faz a historiografia garante, obedecendo à mesma exigência (fundamental) de cobrir pela produção de uma razão (fictícia) a obscenidade do indeterminado. (DE CERTEAU, 1994, p.311)

Ainda assim as práticas de resistência permanecem mesmo em meio ao ordenamento subentendido posto pelo paradigma da modernidade. Mesmo que este potencial citado seja parcialmente utilizado, nas brechas da estrutura, ou melhor, na criação de linhas de fuga, ainda assim temos possibilidades grandes de estabelecer diálogos que expressam novos anseios da sociedade. Aqui cabe registrar que adiante vamos falar um pouco mais de como a geografia pode fazer esta ponte de conexão para diálogos plurais e estabelecendo sempre como visão um pensamento aberto para novas sensibilidades que expressam o espacial. Neste sentido utilizaremos da aproximação entre cinema e geografia como forma de propor possibilidades novas de falar sobre a nossa disciplina. Como no filme “Stalker”, podemos dialogar com as diversas esferas, saberes, seja científico, artístico, filosófico, religioso. Adentrando nas mais diferentes superfícies, como o pantanoso da “zona” em “Stalker”, lugares que possam exigir reflexões além daquelas que estamos acostumados, ou mesmo adentrarmos ao ambiente

cavernoso do “quarto”, não a fim de achar uma saída, uma luz que amplia a nossa consciência, mas de multiplicarmos as linhas e possibilidades, enfim, desdizer a verdade, como é feita no filme, nos mistérios e não explicações que decorrem do encontro dos sujeitos com o “quarto”.

2.1. Um olhar geográfico que se abre para o novo

O pensamento geográfico partilha dos mesmos questionamentos em relação aos limites metodológicos estabelecidos com o paradigma da modernidade. As diferentes disciplinas científicas estão notando a seu modo como as imposições da racionalidade, seus métodos, modelos explicativos, enfim, o seu modo de falar sobre o mundo vem demonstrando alguns limites que devem ser discutidos.

A racionalidade científica moderna circundou o seu campo de análise e diminuiu as possibilidades de olhar e falar sobre o mundo, desta forma, muitas formas outras de fazer ciência foram subjugadas por conta das exigências/enquadramento metodológicas modernas. Havia a reprodução de modelos explicativos que hoje se mostram cada vez mais limitados para captar os movimentos ávidos da vida cotidiana na contemporaneidade.

Nossa reflexão tenta apontar caminhos de aproximação entre a ciência geográfica e as geografias que emanam das práticas cotidianas e, para isso, precisamos redimensionar nossa linguagem geográfica para dar conta de falar sobre essa realidade, como aponta Ferraz (2007) nesta passagem.

A Geografia pode auxiliar no melhor entendimento dos elementos culturais a partir de como a sociedade atual os utiliza ou os experimenta no sentido de sua lógica e dinâmica espacial, isso é o que realmente importa e, para tal, torna-se necessário redimensionar o vocabulário geográfico, assim como suas práticas e referenciais, de maneira a melhor contribuir para a interpretação do mundo em sua dinâmica contemporânea. (FERRAZ, 2007, p.31)

A proposta de aproximação entre diferentes saberes, sejam eles artísticos, religiosos, míticos, entre outros, nos possibilita uma leitura mais integrada com as geografias que acontecem como dinâmica espacial da vida. Subverter o modo com se

faz geografia é preciso para colocar em prática uma ciência mais próxima das relações sociais.

A complexidade da sociedade atual, com novos aparatos de poder combinados com antigas formas de dominação, é o grande desafio para qualquer conhecimento científico. Entretanto, para captar tal complexidade, a geografia limita a sua linguagem priorizando as velhas formas de pesquisa, não se abrindo ao diálogo com as expressões e saberes que estão contidos no cotidiano, assim pouco expressando a multiplicidade da espacialidade, como a entendida por Doreen Massey (2008).

Ferraz (2006) salienta a importância de pensarmos uma geografia mais condizente com as necessidades humanas, se abrindo para possibilidades de diálogo com outras esferas do saber, uma ampliação que possibilita uma maior aproximação da geografia com os devires da vida cotidiana. A linguagem geográfica pode se enriquecer com um olhar mais profundo para os outros dizeres que expressam o real analisando os aspectos simbólicos, manifestados através das obras culturais, que constroem significados a partir e sobre a espacialidade.

Entendemos que a aproximação entre linguagem científica com outras linguagens que expressam o real, coloca nas interpretações e análises das obras artísticas uma linha de fuga metodológica, que atravessa distintos campos de codificação do mundo. Criar nos encontros que a arte, a filosofia e a ciência nos oportuniza, dentro das funções, conceitos, afetos e perceptos que as suas linguagens nos comunicam. Para Deleuze e Guattari (1992) as conectividades que perpassam as diferentes linguagens explicadoras do mundo podem buscar diálogos visando a ampliação do entendimento do mundo até aqui, não cabe a distinção de qual é a melhor linguagem que expressa o real, mas sim de que cada linguagem/pensamento constroem possibilidades distintas de analisar o mundo.

Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, a ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode estabelecer-se entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece, sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento criado sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese. É verdade que

estes pontos culminantes comportam dois perigos extremos: ou reconduzir-nos à opinião da qual queríamos sair, ou nos precipitar no caos que queríamos enfrentar. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.254-255)

Ciência, arte e filosofia são campos distintos do pensamento. Pensar cientificamente é, portanto, criar. Criar funções e proposições a partir de situações que problematizam, que queremos entender para superá-la. Segundo Deleuze e Guattari, os filósofos criam conceitos, os quais podem ser derivados para os planos da ciência e das artes poderem pensar as possibilidades de encontro, o que Deleuze e Guattari chamam de estabelecer intercessores entre um plano e outro. A arte sensibiliza, ela emite sensações, afetos e perceptos que podem afetar os planos da ciência e da filosofia a criarem funções e conceitos.

Diante desses encontros possíveis, o interesse não é saber como a arte vira ciência, ciência vira filosofia etc., mas como uma obra de sensações artística pode derivar pensamentos científicos em outros sentidos, elaborando outras proposições sobre como atualizar um estado de coisas, de como abordar um fenômeno, territorializando sentidos outros para o mesmo.

2.2. Geografia das imagens

Para muitos estudiosos das imagens, as primeiras manifestações de linguagens grafadas, ou seja, a origem das imagens, são datadas com mais de quinze mil anos. Algumas grafias, conhecidas como “pinturas rupestres”, foram encontradas nas cavernas de Lascaux na França e em Altamira na Espanha. São, por assim dizer, a origem das criações artísticas dos seres humanos, como movimento do homem no expressar seus pensamentos em forma de pinturas. Nas sociedades da Antiguidade também há registros de manifestações gráficas que tentavam exprimir pensamentos, sendo exemplos as grafias mnemônicas¹⁰.

¹⁰ As primeiras indicações encontradas pelos estudiosos do que se poderia classificar como escrita foram as grafias mnemônicas. Várias sociedades da Antiguidade usaram esse método de representação gráfica para exprimir seus pensamentos, variando somente o material empregado na construção dos sistemas mnemônicos. Geralmente, existiam os quipos, eram cordões formados por fios de lã de cores diversas, combinando, muitas vezes, a espessura dos cordões à posição dos nós. Amarravam-se uns aos outros de forma convencional, dependendo da representação simbólica que se almejasse. Havia também os wapuns, que eram colares de conchas justapostas, cujas combinações formavam figuras geométricas. Os quipos

Deste período até a atualidade, muita coisa mudou no que tange as técnicas, complexidade cultural, mecanismos de controle territorial e relações sociais. Hoje vivemos numa sociedade que reproduz com muita intensidade/quantidade informação, o que se reverbera em novos movimentos e forças que transformam o imaginário espacial.

A sociedade na atualidade, dita globalizada, se mostra como uma sociedade repleta de conteúdos imagéticos. A maior possibilidade de reprodução das imagens na atualidade permitiu mudanças bastante nítidas em relação aos padrões de comunicação na nossa sociedade, hoje sendo cada vez mais mediados por imagens. Se pegarmos como exemplo os anúncios publicitários (ou mesmo as publicações jornalísticas), veremos como eles se transformaram, diminuindo os textos verbais e aumentando a subjetivação das imagens. Isto é a aplicação direta do dito popular, “as imagens falam mais que mil palavras”.

No filme “Koyaanisqatsi”¹¹ podemos destacar como as imagens, combinadas aos sons, capturam sensações, estabelecem pensares, sensibiliza ao seu modo. Um documentário sem falas, sem narrativa direta, mas com uma combinação incrível de imagens e sons que por si só emite uma potencia enorme de forçar reflexões expandindo as linhas e derivas que se emanam desta confluência. As cenas que mostram o amontoado de gente, carros, construções, nos traz aquilo que é rotineiro, enfim, que vivemos, mas de tão acostumados com essa vida louca/vida desequilibrada (tradução de Koyaanisqatsi), deixamos de notar com mais detalhismo, ou mesmo com mais sensibilidade, as repetições/reproduções e também as diferenciações, multiplicidade que se cria a cada instate. Assim as cenas evocam uma potência de pensar um sentido de ambiente, difuso, múltiplo, de constantes diferenciações, frente a uniformidade do modelo econômico hegemônico atual.

A essa maior disponibilidade de conteúdos imagéticos soma-se a capacidade que o capitalismo tem de utilizar-se destas produções para enfatizar sensibilidades e percepções, construindo sentidos e significados condizentes com o projeto societário ordenado por suas forças, induzindo outras formas da relação de poder, como enfatizado por Raffestin (1993). Isso provocou uma maior mobilização do conhecimento científico para analisar tais aspectos da sociedade. Neste sentido a geografia vem buscando novas referencias e aproximações para melhor entender esta nova realidade socioespacial.

eram o sistema de comunicação visual usado pelos Incas, enquanto os wapuns foram usados pelos Iroqueses. (BRAGA, 2006, p.86)

¹¹ REGGIO, Godfrey. **Koyaanisqatsi**. Estados Unidos, 1982, 87 min.

Dialogando com o pensamento espacial de Doreen Massey, Oliveira Jr. (2009) fala desta composição complexa que é a nossa atual sociedade, “podemos dizer que as imagens são parte cada vez mais intensa da multiplicidade que compõe o espaço atual” (2009, p.18). Queremos analisar esta complexa relação entre aumento da utilização comunicativa das imagens e os caminhos e escolhas que a sociedade fez na construção do seu projeto societário.

Qual é a relação dos conteúdos imagéticos, como produções, obras, atos de criação, na subjetividade da nossa sociedade, aprofundando o nosso estudo da questão ambiental e como ela é abordada no cinema. Basta fazermos uma pesquisa no website YouTube, por exemplo, para observarmos a grande quantidade de produções audiovisuais que abordam as temáticas ambientais. História das Coisas (dirigido por Louis Fox, 2007), MAN (dirigido por Steve Cutts, 2012), A História da Água Engarrafada (dirigido por Louis Fox, 2010) - (vídeos acessados em 06/05/2014 no site www.youtube.com), entre outros vídeos que tentam abordar de forma “didática” algumas problemáticas ambientais. Vídeos que expressam algumas concepções bastante comuns, repetidas, sobre as temáticas ambientais. “História das Coisas” e a “História da Água Engarrafada” são produções de mesma autoria, e focam numa em questões que associa o consumismo aos problemas ambientais citados (poluição, descarte de resíduos, desmatamento, exploração do trabalho, etc.). Em MAN a sua forma mais escrachada, uma animação divertida, mas ao mesmo tempo trágica, expõem um homem dentro da lógica esquizoide capitalista, onde podemos questionar as relações de consumo, porém interligadas a todo um processo produtivo que o leva à um paradoxo final.

Desde quando nascemos somos invadidos pelas distintas linguagens, inclusive a imagética. É evidente que a atual sociedade tende a ser mais influenciada pela imagem, pois esta se tornou, já a algum tempo, prioritária, principalmente com a popularização da televisão. Até onde e como somos influenciados pelo o que vemos, assistimos e contemplamos? Talvez esta seja uma pergunta indecifrável, cabível a estudos interdisciplinares, envolvendo um conjunto de estudos profundos até do cérebro humano. Mas o que podemos analisar, enquanto geógrafos é como as imagens podem expressar, do ponto de vista da sua criatividade, relações sociais que produzem espacialidades diversas.

As imagens, como criações artísticas, são ao mesmo tempo expressão do mundo, como um importante elemento de subjetivação e reprodução de novas espacialidades.

Elas são influenciadas pelas espacialidades vividas, assim como influencia na elaboração de novos sentidos espaciais. Neste sentido é que entendemos as imagens, que são base da organização das obras fílmicas, elas podem ser analisadas como componente agregador de forças distintas (agenciamentos), externas e internas, que a transformam e assim sua análise pode nos auxiliar na interpretação destas forças (negociações e lutas sociais).

A imagem, enquanto potencializadora de pensamento, nos atinge e o nos move para um outro instante. Ela agencia mundos e mobiliza espasmos e delírios sobre aquilo que poderia, que é ou já fora, o caos. Deleuze, no encontro com as obras de Francis Bacon, mobiliza reflexões filosóficas sobre a potência das imagens. Instaura perspectivas diferentes diferenciadoras do que se toma usualmente como imagem a representar algo do mundo, em sua organicidade figurativa, rasurando essa forma de entendimento na direção da pintura instaurar a dessemelhança, forçando não a representação e homogeneidade, mas a heterogeneidade da imagem a forçar novos conceitos.

A questão de Deleuze terá sempre sido aquela de uma imagem material do pensamento onde seguir os rastros desconhecidos, as conexões imprevistas, as novas e insuspeitas sinapses traçadas no cérebro por toda criação de conceitos. [...] Deleuze entende evidenciar essa imagem, entre outros lugares da fatura artística, no paradoxo em Bacon da heterogeneidade da produção e do produto. De fato, o artista entende fazer similitude (a semelhança do retrato) com a dissimilitude, a dessemelhança que implica essa “maneira totalmente ilógica” consistindo em justapor manchas de cor desprovidas de toda capacidade mimética. (FONTES FILHO, 2007, s/p)

A imagem como deriva, aquilo que afeta o nosso cérebro. Longe daquilo que é o clichê, do entendimento súbito, a imagem não responde, ela provoca na heterogeneidade de agenciamentos que as cruzam e faz daquilo um acontecimento. Um encontro entre cérebros e cérebros, diferentes, que no acaso que os encontros provocam expandem alusões. Podemos interpretá-las da maneira que o instante conduz a interpretação, deslocando as sensações, derivações conforme nossas vontades, desejos, potências. Vontade de potência.

A vontade de potência é, desse modo, uma operação e, assim, não busca a sua diferença em propriedades objetivas: ao contrário, sua diferença está naquilo que não pode, de direito, ser objetivado. E o que é que, de direito, não pode ser objetivado, senão a potência

interpretante, isto é, uma perspectiva? Mas uma perspectiva, assim compreendida, é a instância produtora, diferencial e genética, que assina o que ela interpreta, sem nunca se confundir com os seus produtos, ou com suas interpretações, dos quais, no entanto, não se separa. A vontade de potência afirmativa rompe o liame do pensamento com o primado da negação e o torna criativo. Tal criatividade potencializa a vida ao afirmar, na vida, na diferença, vale dizer, o acaso (diferença de todos), o devir (diferença de si mesmo) e a multiplicidade (diferença do um e do outro). (ABREU, 2007, p.107)

As imagens que nos afetam, suscitam interpretações, que se diferenciam a cada vontade, a cada desejo. A imagem que paralisa e não explica, instiga, pois não se associa às representações ou às lembranças fixas, ela desloca esta associação automática, rompe com as objetividades, finalidades, com o sensório-motor, não há respostas óbvias, mas respostas que surgem do improvável que a imagem suscitou, do encontro, acasos que poderia fazer disso um outro, mas fez este, um outro, diferente. Imagens que agenciam linhas difusas, cada qual com sua força ativando o pensamento, produzindo potências de sensações ótico-sonoras puras.

É necessário procurá-lo, então, justamente quando fracassa o reconhecimento atento, quando não conseguimos lembrar e o prolongamento sensório-motor fica suspenso, não se encadeia nem mesmo com uma imagem-lembrança. É nesse fracasso que nos colocamos em relação com elementos autenticamente virtuais, contornos imprecisos da memória, sonhos, devaneios. Estes serão os correlatos autênticos da imagem ótica pura. Eles compõem um novo tipo de imagem, a imagem-cristal. (FORNAZARI, 2010, p.98)

Essa imagem, que não é ilustrativa, que não prolonga o sensório-motor, traz outras experiências imagéticas e cognitivas. Assim entendemos a imagem, seja enquanto ponto representativo que induz o reconhecimento por semelhanças, imagem indireta do tempo, constituindo as respostas automáticas do cérebro (agenciando o clichê e o movimento autômato), seja a imagem ótica pura (a que mais nos interessa), que não retorna à ilustração daquilo que já fora, mas suscita pensamentos sobre aquilo que o é, induzindo a imagem direta do tempo (nas diversas dimensões temporais que nos atravessam).

Assim a imagem (concebida enquanto arte) e as análises que podemos fazer dela, pode suscitar geografias improváveis, novas. A Geografia, como um campo disciplinar em movimento, deve contemplar análises que se voltam para a arte como forma de ampliar o seu olhar geográfico e agregar novas possibilidades de analisar as

forças que a vida coloca, que atuam na criação de espacialidades múltiplas. A Geografia não deve apenas focar seu olhar na compreensão da materialidade, ou na disposição espacial dos equipamentos técnicos, enfim, deve superar a ideia de espaço dado, como algo já feito/pronto/materializado. A espacialidade é um intervalo, algo que captamos em meio às relações sociais e forças diversas que confluem um espacial aqui agora, como argumenta Doreen Massey (2008), no sentido não linear, trajetórias distintas, fluxo de movimentos que se encontram e desencontram nas suas incoerências.

Nesta leitura, o espacial é, crucialmente, o reino da configuração de narrativas potencialmente dissonantes (ou concordantes). Lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não relacionado e assim essenciais para a geração do novo. O espacial, em seu papel de trazer distintas temporalidades para novas configurações, desencadeia novos processos sociais. (MASSEY, 2008, p.111)

O espaço é um movimento de encontro e desencontro de histórias, de experiências e trajetórias. Pensamos o filme “Pulp Fiction – tempo de violência¹²” como obra que expressa a coetaneidade de histórias, expressa esta espacialidade múltipla, quando em meio a um enredo não linear, coloca em diálogo, em contato histórias que se moviam como fluxos independentes numa cidade. Fluxos de vida, movimentos, que levam Butch Coolidge e Marsellus Wallace para um porão sombrio de uma loja, quando naquele momento tornam-se objetos sexuais de um tarado. O filme aponta esta outra perspectiva de espacialidade que Massey (2008) aborda. Também podemos pensar as cenas antecessoras, quando Butch, ao perceber que tem que voltar ao seu apartamento para pegar o relógio esquecido, quando chega a sua casa, pensando estar sozinho ele começa a comer um lanche, logo depois se depara que não está só, ao ver uma metralhadora, enfim ele mata Vincent, quando este sai do banheiro. Butch vai embora e no caminho de volta ao motel onde sua namorada está, Marsellus o reconhece dentro do carro parado no sinal, Butch avança o sinal, provocando uma batida, enfim Marsellus persegue Butch até a cena onde ambos serão aprisionados no porão. Um relógio (símbolo do tempo cronológico) perdido, que desencadeia uma série de eventos, acontecimentos, que evocam temporalidades, multiplicidades, encontros, acasos rizomáticos, não cronologicamente marcados.

¹² TARANTINO, Quentin. **Pulp Fiction: Tempo de Violência**. Estados Unidos, 1994, 154 min.

Neste sentido o cinema expressa esta espacialidade que acontece no “entre”, como esclarece Jorge Vasconcellos (2008) em “A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema”. Vasconcellos (2008), pensa nas imagens cinematográficas de Godard como potência desta expressão e argumenta:

Não interessa mais a combinação das imagens, a atração que exerce uma sobre as outras, mas os “interstícios” entre as imagens, a conjugação entre duas imagens. Godard é o mestre deste cinema. (VASCONCELLOS, 2008, p.160)

Godard expressa esse sentido em que o importante no cinema não é a sequência de uma imagem a outra, para narrar uma história e apresentar uma sensação sensório-motor de desenvolvimento temporal, mas que entre uma imagem e outra ocorre a espacialização de toda temporalidade em aberto. Prosseguindo o autor cita Deleuze sobre o comentário do filósofo sobre as imagens de Godard.

O todo não parava de se fazer, no cinema, interiorizando as imagens e se exteriorizando nas imagens, conforme uma dupla atração. Era este um processo de totalização sempre aberta, que definia a montagem e a força do pensamento. Quando se diz “o todo é o de-fora”, procede-se de modo bem diferente. Pois, primeiro, a questão não é mais a da associação ou da atração das imagens. O que conta é, ao contrário, o interstício entre imagens, entre duas imagens: um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia. A força de Godard não está apenas em utilizar esse modo de construção em toda a sua obra (construtivismo), mas em fazer dele um método a respeito do qual o cinema deve se interrogar ao mesmo tempo que o utiliza. (DELEUZE, 1985, apud, VASCONCELLOS, 2008, p. 160)

A espacialidade no entre, intervalo, aquilo que acontece nos interstícios, que já é novo depois e depois, como Massey (2008) nos remete, é expressa, segundo Vasconcellos (2008), pelas imagens do cinema de Godard. No filme “Acossado”¹³ algumas falas são desconexas, algumas cenas são fragmentadas. Os falsos *raccords* utilizados por Godard, como na cena da fala entre Michel e Patrícia, introduzem feixes, aberturas, rasuras, onde a desconexão, ou seja, a quebra do vínculo sensório-motor, propaga interpretações, rizomáticas, múltiplas e diferentes. O tempo se mostra diretamente, não indiretamente como nas montagens das imagens-movimento, mas nas falas desconexas que abrem as possibilidades de pensar o que poderia ter sido (passado), a falsa sensação do que é/não é (presente), e também aquilo que poderia vir a ser/não ser

¹³ GODARD, Jean—Luc. **Acossado**. França, 1960, 90 min.

(futuro), enfim o tempo aberto, não linear. O que interessa nesta relação não é a continuidade que as imagens provocam, mas a multiplicidade de linhas que produzem espacialidades distintas, e afeta/provoca a nossa percepção, acostumada a correlação entre causa/efeito, acostumada ao sensorio-motor. Neste sentido, as falas desconexas, derivam pensamentos que podem se perguntar: O que é isso? E se fosse assim? E se num instante a gente invertesse a lógica? E se há dois segundos ao invés de estar pensando no que devo escrever aqui, eu fosse tomar mais uma xícara de café? Milhares de rotas.

2.3. A espacialidade subjetiva

A geografia encontra, nos caminhos que a vida nos coloca, outras e sensíveis maneiras de dizer geografias. Mesmo que ainda de forma periférica, o pensamento geográfico está mais aberto às aproximações com outros saberes. Mas ainda temos barreiras para serem superadas e nisso cabe justificarmos a importância, também como linha de fuga, das análises que se refletem numa interpretação sobre a subjetividade possibilitando outros caminhos para a reflexão geográfica.

É válido citar Guattari (1990), que afirma que a subjetividade da sociedade capitalista é um dos elementos que consolida e mantém este projeto societário em funcionamento mesmo com tantas desigualdades sociais. Neste ponto vemos que é extremamente importante analisarmos as características desta subjetividade, os componentes afirmadores do discurso que perpassam a construção da subjetividade hegemônica, e como podemos interpretar esta estrutura, enquanto linguagem científica.

Neste sentido, pensamos nas imagens cinematográficas enquanto potência imanente de pensares, que força o pensamento, ao contrário das imagens que reforçam as representações e condizem com aquilo que tentam denotar/conotar. Imagens que atacam as essências (ou outras que as afirmam), que deslocam os pensares apontando para a falta de sentido, ordem, para a vida, que esta sempre em deslocamento, portanto não se fixa, sempre em processo de desterritorializa-reterritorialização.

No filme “Onde os Fracos Não Tem Vez”¹⁴, as cenas e imagens cinematográficas nos põem a refletir sobre o acaso, sobre os encontros e desencontros da trama, numa

¹⁴ COEN, Ethan; COEN, Joel. **Onde os Fracos não Tem Vez**. Estados Unidos, 2007, 122 min.

perseguição caótica. Nas desterritorializações constantes, advindas por encontros, batidas de carros, tiros e morte, o filme traça suas linhas e brinca com aquilo que a vida é, um descaminho (como descaminho que salva a vida do xerife, ao optar pelo quarto errado na cena do crime). As rasuras que o filme produz, entre o homem sobrenatural, um psicopata caçador de recompensas e os homens que ele mata, que no medo de morrer, no medo de encarar aquele homem sombrio, se tornam outro, mentem, mas morrem. O cara e coroa que o assassino fazia ao se deparar com suas vítimas, colocava o aleatório, a probabilidade, de ser ou não ser em foco. Contudo, essa aleatoriedade é que fez ele romper com a lógica linear do contrato que fez com os mandantes para procurar o culpado pelo roubo do dinheiro. Ele rompe com essa linearidade, pois passa a matar a todos que encontra e que o afeta, pautando-se apenas no resultado da moeda, do dinheiro, que como a vida, envolve a todos numa rizomática relação de vida e morte, de ganhos e perdas, de vazio e falta de sentido.

Ali se desfazem as essências, o cowboy mais machão vira um cagão perto do psicopata. Não há essência, mas mutação que as circunstâncias criam, devires. A geografia que se emana no cotidiano, de encontros e desencontros, acasos, muito mais do que as rotas preestabelecidas, como alguém que vai ao médico, depois à farmácia, depois ao amigo (segue o mapa do GPS). Mas num deslocamento constante, aonde se vai ao médico e encontra um amigo na sala de espera e ao chegar a farmácia para comprar o remédio da qual o médico receitou, descobre que lá nem tem esse remédio, daí você vai em outra farmácia e reencontra o médico (dono da farmácia) compra o remédio, chega na casa do seu amigo e ele começa a questionar se o médico não receitou aquele remédio, justamente para você comprar na farmácia dele. Onde os Fracos Não Tem Vez, dialoga a sua maneira sobre uma geografia de acasos, caminhos e descaminhos, desencontros e desterritorializações. Encontros de forças, num devir que destroça as essências, pois cria cada instante diferentes diferenciações.

Explicitamente inspirados em Espinosa, Deleuze e Guattari afirmam que cada ser, sobre essa superfície infinita, é composto de uma infinidade de agenciamentos e partes, cujas relações não param de ser modificadas pelo fora, pelos encontros que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir. (PEIXOTO JR., 2012, p.89)

Multiplicidades, linhas e seres que se encontram, constituem o aqui/agora, agenciamentos que fazem ir e vir. Como no filme “Onde os fracos não tem vez”, as

relações incomensuráveis, espacialidades que se chocam, num movimento de corpos heterogêneos, de partes que se batem, não organizados, não órgãos em organismos.

Em “Cidade Baixa”¹⁵ a briga que acontece do nada entre o Deco/Nadinho e um Sergipano. Olhares cruzados, falas provocadoras, apostas, acasos, uma faca sobrando, e pá! Facada na barriga de Nadinho, sangue cai, uma garrafa de cerveja quebrada e pá! Na barriga do Sergipano. Acontecimentos que ocorrem nos acasos, como a briga que se dá no bar das rinhas de galo. Linhas que vão e voltam, assim como quando deitados no chão Deco e Karina fazem sexo no lado da cama em que Nadinho, ainda desacordado após a cirurgia de recuperação da facada, mas vivo, está. Vida, desejo, faca, dor, recuperação, gozo, tudo ao mesmo tempo. Vontades.

Representações que se quebram quando assistimos “Indomável Sonhadora”¹⁶, garota que refaz seu mundo sonhando, delirando, criando outras vias de vida. Movimenta-se, incorpora o mundo, mas criando, não reproduzindo as ideias fixas, imaginando outros seres, paisagens, falas, vidas. Ser enquanto instabilidade, móvel, Hushpuppy esquizofreniza as coordenadas, refaz suas diretrizes a cada choque, encontro, ela subverte os fluxos que tencionam o seu corpo.

Em “Stalker” as imagens capturam o pensamento, grandes tomadas, com cenas lentas, propõe uma reflexão sobre a imagem, uma imagem a ser observada. Antes de chegarem a Zona, as imagens são cinzentas, pesadas, quando os personagens adentram a região, as imagens se tornam coloridas, porém ainda pesadas. É um filme de observação, de olho. Tal ambientação um tanto quanto destrutiva, paisagens sombrias, destroços, lugares totalmente abandonados, as imagens nos força a pensar sobre os vazios e destroços.

O mistério sobre a Zona se fortalece a partir das lendas que giram em torno do “Quarto”, que seria um lugar aonde os desejos daqueles que chegam lá podem ser realizados. Os mistérios são dosados pelas imagens, vazias ou cheia de destroços, construções abandonadas, neblina. Grandes planos, algo grandioso, natureza humana, reflexão sobre si. A Zona é um ambiente mutável, transitoriedade, desterritorializador-reterritorializador, como o capitalismo, aqueles que entram ali devem mudar as suas estratégias a todo o momento, aquilo que era tranquilo, pode se tornar algo poderoso/perigoso. Falas, dilemas filosóficos, almas, desejos/desilusões, humanidade, destino, fé, verdade. Uma descrença na verdade absoluta, cientista e escritor sem alma.

¹⁵ MACHADO, Sérgio. **Cidade Baixa**. Brasil, 2005, 93 min.

¹⁶ ZEITLIN, Benh. **Indomável Sonhadora**. Estados Unidos, 2012, 93 min.

Para quê ciência? Para quê status? Nobel? Literaturas científicas, verdades sobre o mundo, mas que não dizem sobre, acham-se, se pautam, se afirmam. Para isso ciência, literatura, ecologia, cinema. Diálogos profundos, da alma, grandes planos, primeiro plano, pensamentos, imagens pensantes, imagem pura desterritorialização¹⁷.

2.4. O espaço como multiplicidade

O estudo geográfico, no âmbito cultural, que trabalha com ênfase na interpretação das obras culturais é a nossa base de referência. Uma base que reflete o nosso interesse no estudo dos elementos culturais e como eles podem nos aproximar das linguagens emanadas na cotidianidade, como espaço da multiplicidade. As obras culturais expressam esta multiplicidade que manifestam a espacialidade em constante devir, a análise destas pode nos abrir para possibilidades de reflexões mais plurais e menos padronizadas.

Temos que destacar a importância da análise cultural, das expressões da criatividade, buscando interpretar, entre outras coisas, como há outros aparatos de poder estabelecidos que são negligenciados pelo olhar marxista, preso na análise da conjuntura econômica. Assim também podemos observar que as espacialidades não são restritas a caminhos únicos, elas têm diversas trajetórias que as jogam/colocam no mundo, segundo Massey.

Isto, então é bem o oposto da abordagem habitual. Aqui a representação do espaço acontece através de sua concepção como sequência temporal. O desafio do espaço é tratado através de uma imaginação do tempo. Nesses discursos da modernidade havia uma estória, a que os países/povos/culturas “avançados” possuíam a liderança. Havia apenas uma história. A verdadeira importância da espacialidade, a possibilidade de múltiplas narrativas fora perdida. A regulação do mundo em uma trajetória única, via a concepção temporal do espaço, era, e ainda frequentemente é, um meio de recusar-se a tratar a multiplicidade essencial do espacial. Trata-se da imposição de um único universal. (MASSEY, 2008, p.111)

¹⁷ Os conceitos de desterritorialização e reterritorialização utilizados neste texto são conceitos advindos do pensamento de Deleuze e Guattari, neste sentido, todo processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização necessita de agenciamentos. Para ilustrar esta afirmação citaremos Rogério Haesbaert e Glauco Bruce que se apoia nos filósofos lembrados acima: “O território é um agenciamento. Os agenciamentos extrapolam o espaço geográfico, por esse motivo o conceito de território dos autores é extremamente amplo, pois, como tudo pode ser agenciado, tudo pode ser também desterritorializado e reterritorializado.” (s/d, p.6-7)

O espaço da multiplicidade está em constante movimento, ele se dá na confluência de elementos que sempre se alteram criando novas espacialidades, como diz Doreen Massey (2008), o espaço é um composto de várias estórias com diferentes camadas e ritmos, como um instante que nunca será igual a qualquer outro instante. Este espaço é múltiplo, como expressão da diversidade que há, que foge da concepção de espaço como algo já dado, o qual se uniformiza num plano de extensão passível de mensuração e de uma única forma de leitura e vivência.

O filme “Cidade dos Sonhos”¹⁸ expressa as diversas linhas, estórias e temporalidades que acontecem num espaço múltiplo, que não se restringe a um lugar fixo (uma cidade ou uma rua ou uma casa), mas a um espaço nômade em que os locais fixos se sobrepõe, como os próprios personagens que mudam de nome. Não há linearidade temporal, ao contrário, somos afetados por uma multiplicidade de linhas, falas, sonhos, devaneios, que nos convidam à confusão, a dispersão e expansão das conexões. A lógica arbórea não se coloca no filme, o que temos são imagens-tempos, profundas, cada qual sendo investigada, observada, a modo que possamos pensar aquilo, os tempos, as espacialidades, os sonhos.

Não há ordem, temos algumas sensações de ordem, que são rompidas, como por exemplo, quando Betty e Rita buscam compreender os fatos que envolvem a amnésia de Rita, elas vão ao apartamento de uma moça, lá se deparam com o corpo desta moça, já em estado de decomposição. A profusão/confusão volta a tona, o que seria aquilo. Não se explica ali, nem em nenhum momento, se explica em cada imagem. Os corpos são trocados, os nomes, os objetos, materiais/imaterias, tudo se duplica numa não lógica. Afinal Betty é Diane? Camila é Rita? O que há? O que é isso ou aquilo? Multiplica as linhas, as dúvidas, numa narrativa desconexa que nos seduz a cada imagem.

Dúvidas que são expandidas no filme “Solaris”¹⁹, no qual uma expedição ao chegar no planeta Solaris, os tripulantes são afetados por delírios, devaneios, sonhos. As lembranças voltam naquele planeta, reproduzindo os desejos, traumas, perturbações, gerando um estado espacial desconexo, sem lógica. A lógica do nosso pensamento arboreamente uniformizante e hierarquizador se choca frente as imagens que os tripulantes produzem a partir das forças sensoriais que o planeta propicia, gerando objetos, pessoas e vidas que os personagens reprimiam ou desejavam.

¹⁸ LYNCH, David. **Cidade dos Sonhos**. Estados Unidos/França, 2001, 145 min.

¹⁹ TARKOVSKY, Andrei. **Solaris**, União Soviética, 1972, 166 min.

Longe de uma análise psicologizante, seriam essas materializações imagéticas dos desejos e traumas dos personagens as formas com que o devir não humano do homem se atualiza? Virtualidades atualizadas pela força do planeta enquanto vida que não é separada aos desejos e pensamentos humanos? É isso que nos afeta e nos força a pensar quando a imagem da esposa falecida de Chris se materializa perante ele, como a encarnação de seus sonhos. Como conviver com os desejos quando eles acontecem?

Ele toma a decisão mais racional, que é a pura irracionalidade ética, mata a mulher. A dor da perda se desdobra, mais uma vez, repete-se o pesadelo da morte. Como conviver, como decidir o caminho certo? Será isso apenas uma questão de lógica? De uma lógica que se aplica a uma temporalidade linear, de um espaço uniforme. Mas ali, naquela situação de duração temporal, de um passado que se coloca comprimido no presente, a multiplicidade espacial rompe com esse tipo de decisão lógica. A intuição cobra sua presença para superar os falsos problemas.

As diferenças que se dão no real, se colocam como distintas espacialidades, uma forma de compreender as singularidades, ou complementaridades através da abertura e não negando os distintos percursos que as relações sociais constituem. Dessa forma a análise do cinema entra como uma das possibilidades de leitura/interpretação das nossas relações sociais, relações estas que confluem criando espacialidades.

2.5. A sociedade imagética

Os estudos geográficos que fazem reflexões sobre a atual dinâmica espacial da sociedade são cada vez mais forçados a abordar a força das imagens na configuração dos sentidos territoriais, seja no processo de orquestração de um imaginário para aumentar a eficiência de gerenciamento e controle das extensões físicas de um lugar, seja na leitura de significados que a vivência reverbera no imagético de uma região ou local. Esta profusão de imagens produz novas sentidos de mundo, o que reflete no como percebemos o espaço dito geográfico.

Deleuze (1990) chama a atenção para o conceito de “civilização da imagem”, para designar a atual sociedade. O filósofo observa esta questão de forma crítica, falando sobre como há neste emaranhado de imagens cotidianas expressões de poder e imposições de clichês. Entretanto a imagem, segundo o autor, não se encerra a partir deste domínio, ela carrega a possibilidade inata de sempre almejar se livrar do clichê.

Civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem. Por outro lado, ao mesmo tempo, a imagem está sempre tentando atravessar o clichê, sair do clichê. (DELEUZE, 1990, p.32)

As imagens, enquanto linguagem com códigos, signos e símbolos inerentes ao processo de articulação de sentidos, permite não apenas a transmissão de informações, mas de estabelecer as condições necessárias para o próprio pensamento acontecer por meio das forças que afetam a sensibilidade. Os sentidos que criamos das coisas/mundo são cada vez mais influenciados pelo o que carregamos/consumimos de informações, ou seja, daquilo que limita a potência imagética a um mero clichê. Como afirma Deleuze (1990) temos que compreender como os clichês se reproduzem nas imagens possibilitando repetições de comportamentos e condutas, cerceando as possibilidades criativas do ser. Isso é reflexo da atual fase do capitalismo que vivenciamos, que se introduz com base na grande influência dos conteúdos imagéticos no imaginário social.

O desenvolvimento e o impulso do aperfeiçoamento das técnicas de representação e difusão imagética estão relacionadas estritamente com uma determinada concepção filosófica de mundo. Essa perspectiva se comprova com o próprio evoluir da sociedade capitalista, na qual os elementos imagéticos se tornaram cada vez mais presentes nos processos de comunicação, acumulação e interpretação das condições concretas e cotidianas de existência, tanto dos indivíduos quanto do sistema como um todo. (NEVES; FERRAZ, 2007, p. 76)

Não há como negar que as imagens em profusão se tornam um emaranhado de informações jogadas, que faz com que os sentidos de mundo se percam nestes emaranhados. Segundo Sálvia (2006) há muito conteúdo imagético sendo consumido/reproduzido diariamente, e com esta profusão de informações há a necessidade de organizar estas informações como forma de controle, sendo importante a evocação de palavras de ordem. O problema é quem organiza estas informações, dando sentido a elas, criando palavras de ordem. Deleuze e Guattari (1992) fala que as palavras de ordem são emitidas por slogans publicitários, por especialistas que discursam na TV, dos artigos de opinião dos jornais, isto reproduz o cerceamento da subjetividade nesta sociedade imagética, sendo expressão dos instrumentos de controle ideológico que a sociedade produz inclusive para automatizar comportamentos.

O discurso hegemônico, como força de Estado, se impõe enquanto palavra de ordem, e tenta restabelecer a ordem em meio à profusão de informações. Isto intensifica a padronização do pensamento, que se agudiza nas diferenças, solidifica-se assim a tentativa de homogeneizar o pensamento, cerceando as possibilidades de ligação e conexões mais livres do pensar. Quando as produções imagéticas são utilizadas para manter a ordem elas se posicionam como instrumentos do Estado, como parte da máquina que tenta induzir nossas forças ao previsível.

Por exemplo, no filme “Avatar”²⁰ podemos destacar que a obra propõe um olhar sobre as temáticas ambientais de modo que moraliza a questão. Moraliza quando polariza, numa ótica binária, personificações do bem e do mal, aqueles que defendem, são pessoas moralmente corretas, às vezes ingênuas, mas linearmente boas. As que fazem mal ao ambiente são movidas por interesses egoístas e visam o poder em si, são pessoas más, geralmente personificados por um mandante inescrupuloso. Diante desse dicotomia de bem contra o mal, a guerra é permanente, devemos eliminar o mal. Simples assim, basta eliminarmos o mal que o bem vence e a mãe natureza triunfa. Descomplica uma questão que é complexa.

A sociedade imagética é ambígua, pois sendo caracterizada como profusa em informações ela desliga e desconecta informações que fazem parte do mesmo processo. Um exemplo é a forma como se conduz o debate ambiental na mídia, sempre partindo do princípio da “defesa do meio ambiente” a mídia, na maioria dos casos, discursa sobre as possibilidades individuais que podem solucionar os problemas ambientais pontuais, omitindo a fato de que a própria estrutura sistêmica impede que haja algum tipo de projeto amplo de sustentabilidade, além da prática individual. Ao mesmo tempo, a mídia nos bombardeia com publicidades que impute valores consumistas nas relações sociais, que por diversos fatores, agudizam as tensões ecológicas. É uma aparente ambiguidade.

A criação de subjetividades consumistas também se relaciona com o fato de que a mídia enquanto corporação industrial, se coloca no contexto da competitividade do mercado capitalista, portanto, precisa vender seu produto (a informação ou o entretenimento) para o maior número possível de consumidores. Quanto mais pessoas forem atingidas pelo seu produto, maior é o retorno financeiro, maior será o lucro. Diante esta lógica, o vínculo com a lógica mercadológica delimita os referenciais éticos

²⁰ CAMERON, James. **Avatar**. Estados Unidos, 2009, 162 min.

e estéticos com que a mídia visa estabelecer com verdade e qualidade de seus produtos, pois subsumi esses as necessidades e interesses dos seus principais parceiros comerciais: as corporações capitalistas. Estas corporações são as principais fontes de receitas dos grandes grupos midiáticos, através dos contratos publicitários. Há de convir conosco que as corporações desejam que se “fabriquem” subjetividades padronizadas para o consumo, e que as mídias são grandes parceiras delas neste processo.

A padronização da subjetividade faz com que o pensamento “médio” fique restrito a poucas possibilidades de exercer sua função. Um exemplo é o fato de que vivemos num mundo onde há a diminuição das possibilidades de prazer, sendo reduzidas ao ato do consumo. A mídia fortalece isso, cria fronteiras para o pensamento, restringindo a um determinado fim, a uma determinada forma de se relacionar com o mundo. Reduz as possibilidades da vivência, e nos faz sentirmos fracos, enquanto não consumimos algo que nos faça ficarmos fortes momentaneamente e assim sucessivamente, ciclos de consumo são criados assim.

Entramos num círculo vicioso, numa sociedade que cria valores em cima da base consumista, que sustenta o capitalismo atual em todos os níveis (comercial, industrial e financeiro). Digamos que é impossível analisar a sociedade atual de forma profunda, omitindo a importância da mídia como instituição de controle social.

O excesso de informação está na quantidade abundante de informação disponível: são vários filmes, várias emissoras de TV, várias revistas, sites, produtos... E, este excesso tornou-se caótico, porque esta variedade toda é disponibilizada sem filtros, é só entrar escolher e pegar, o produto A, B, C... Por isso, Deleuze diz que a forma da informação é sua onipotência e ineficácia na profusão incessante, pois, para organizar sentido neste “caos”, é que se inserem “atos de fala” como palavras de ordem de especialistas ou de conceitos de propaganda. Para Deleuze, “se não há degradação na informação é que a própria informação é uma degradação”, porque não se sabe da onde vem e para quem é dirigida tanta informação. Mas é nisso que consiste o golpe principal da mídia: a profusão de informação das mídias forma um “caos” de informações e as próprias mídias se encarregam de dar prolongamento e sentido ao caos, organizando controles interpretativos. As mídias geram muitas informações (onipotência), mas que tendem a anularem-se umas as outras (ineficácia), caso não sejam lançadas “palavras de ordem” que direcionam controles interpretativos destas informações. (SALVIA, 2006, p.77-78)

A mídia, ou a diversidade de processos midiáticos, envolve hoje a nossa sociedade com tamanha força e presença que tendemos a naturaliza, nem nos dando conta de como ele manuseia informações e imagens que exercitam e estimulam nossa

sensibilidade para determinadas formas de pensamento e ação. Diante disso, o corte aqui proposto para se abordar a mídia cinematográfica a partir de determinada forma como este trabalha as imagens voltadas para a questão ambiental, cobra de nós o como nos aproximarmos da imagem deve ser entendida, ou seja, esta deve ser analisada como imanência das relações sociais do nosso mundo. Não apenas a imagem por si só, mas usos criativos, as potencialidades que são criadas pelas linguagens artísticas, como é o cinema.

Deleuze, em obras individuais (Cinema, 1985; 1990) ou com Guattari (Conversações, 1999; O que é filosofia, 1992), nos coloca alguns conceitos para pensar a imagem e a criatividade artística. O conceito “opsígnio” em Deleuze é fundamental para pensarmos o cinema. No artigo “O opsígnio de Gilles Deleuze em Machuca”, David Martin-Jones (2010) pensa o conceito deleuziano nas imagens do filme Machuca. Imagens em que algo muito injusto, poderoso, insuportável afeta o personagem e o faz passivo numa relação que o próprio não pode agir, modificar, ou seja, apenas observa o transcorrer das coisas, são pensadas enquanto situações ótico-sonoras puras ou opsígnos.

No filme “Machuca”²¹, Martin-Jones (2010) pensa o conceito de opsígnio nas cenas finais em que o personagem do garoto Gonzalo se depara com o campo de futebol, agora vazio e insuportável por não contar com mais aquele preenchimento que Gonzalo havia se relacionado (a favela, o povo, o garoto Machuca, etc.). Um campo que expressa no seu vazio, as turbulências sociais que afetaram o Chile durante o início da ditadura no país. Aquele lugar, onde havia favela, onde havia Machuca e Silvana, agora se expressa no vazio daqueles que foram oprimidos e escondidos, ocultados, pelo poder que se instaurava no país, passado, presente, futuro na mesma imagem. O que há de ambiental nesta cena? Seria a expressão da ditadura política chilena, cujo Estado de exceção provocou a degradação das relações sociais, caça e morte aos opositores, perseguições políticas e de classes, afinal a desigualdade social disparou no país durante esse período, reverberando em cada local, inclusive aquele campo, instaurando e acentuando uma crise ambiental das relações e valores humanos.

No filme “Nação Fast Food”²² temos na cena final um opsígnio marcante. Diante da necessidade de voltar ao frigorífico que tanto criticava (enquanto local de trabalho

²¹ WOOD, Andrés. **Machuca**. Chile/Espanha. 2004, 120 min.

²² LINKLATER, Richard. **Nação Fast Food – Uma rede de corrupção**. Estados Unidos/Reino Unido. 2006, 113 min.

sujo, de assédios morais e sexuais, perigoso e insólito) Sílvia entra no setor onde irá trabalhar e se depara com aquele lugar, naquela situação na qual sempre repudiou, ora, mas ela está ali, pois inativa, se entregou ao jogo que opera as vidas e se tornou impotente vendo, observando as imagens terríveis da mutilação dos bois, lembrando-se da mutilação de seu esposo naquele ambiente.

Ela vê e sente as máquinas que os homens não controlam – elas amputam, nos cortam e defecam na gente. Uma violência sem fim, sem rumo, estranha para a gente. Máquina fraudenta, jogos com regras marcadas, jogo sujo, lixo, poluição de rios e mentes, corrupção, é uma rede de porcaria, controle panóptico, controle/disciplina dos corpos e matérias, os agenciamentos nos forçam a entrar num jogo que iremos perder (nunca usamos droga, nem eu, nem o namorado de Silvia – responsabilidades desviadas). Naquelas imagens as situações ótico-sonoras puras. Naquelas imagens a potência de pensar as problemáticas ambientais relacionadas à exploração do trabalho, a degradação do homem, o preconceito, a lógica do capital na sua cadeia de produção, cuja corrupção é um dos elos desta organização.

São imagens que potencializam pensamentos, reflexões sobre o mundo, sobre a natureza humana. Opsígnos que quebram e na desterritorialização que provoca busca reterritorialização nos sentido que se emanam da confluência imagens-olhos-cérebros.

Outro conceito interessante, que é articulado desde Blanchot, Foucault e Deleuze, é o conceito do “fora”. Este é derivado do pensamento sobre a literatura, porém podemos derivar interpretações a partir deste conceito para outras formas de artes não literárias. O “fora” seria aquilo que não está atualizado, mas que se põem enquanto um mundo porvir, mundos virtuais, porém plenos de real. Nara Lúcia Giroto cita Blanchot para entender o conceito de fora:

Blanchot, de forma inovadora, demarcou a especificidade, o uso próprio, distinto, funcional da literatura e, buscando compreender como se constitui a própria realidade literária, inventa o conceito do Fora, noção forjada nos campos da filosofia e da crítica literária. Então, utilizando esse conceito norteador, desconstrói a idéia de que a literatura é um meio de chegar ao mundo e propõe, contrariamente, que a palavra literária seja instauração de mundos, de eventos plenos de real. Contudo, nesse movimento, a literatura funda sua própria realidade, isto é, cria um outro mundo do mundo.(GIROTO, 2005, p.1-2)

A arte dialoga com esse fora, ela produz com o “fora” os mundos possíveis, no sentido que as derivas e linhas que vão, voltam e se soltam, libera a imanência do devir

homem-criança-animal-desejo-potência. Nara Girotto, agora citando Deleuze, argumenta sobre o transcendental que a arte evoca na instauração de mundos.

Deleuze utilizou a imagem do caos para explicar o plano de imanência, sendo esse uma fatia do caos que permanece livre em todas as dimensões (planos), constituindo, paradoxalmente, um único e imanente plano. O transcendental, o outro nome do plano de imanência, constitui um campo assubjetivo, isto é, não remete a um objeto e nem pertence a um sujeito. Uma vida, em sua máxima potência, encontra-se neste estado, livre dos qualificativos de subjetividade e de objetividade. Quando a vida encontra-se neste estado, encontra-se grávida de singularidades anônimas, nômades, selvagens, impessoais. Como se trata de composto de forças sem forma, informais por excelência, não ficam retidas no saber e no discurso. São, desta forma, hecceidades livres, singularidades, virtualidades capazes de engendrar acontecimentos. O rompe com o senso-comum, com a verdade, instaurando uma nova sensibilidade, uma outra maneira de lidar com o intolerável, convocando a criação, a resistência e, sobretudo, fazendo a vida acreditar neste mundo, ao produzir outro mundo do mundo. (GIROTTO, 2005, p.7)

Essa criação artística, que evoca o “fora”, transcende e se desliga do mundo que não pode ser representado, mas sentido, um mundo fora do senso comum, um outro. A não representação, a imanência que se prolonga nas relações, que a cada segundo produz um novo, evoca sempre aquilo que estava “fora”, ausente, não repetido, um diferente que se cria nos acasos.

Com o conceito de fora, Deleuze rejeita a questão metafísica do sujeito e as necessidades puramente lógicas, evita a crença num mundo verídico, o postulado de um pensamento naturalmente voltado para a verdade e o modelo da reconhecimento. Esse conceito, por um lado, afirma heterogeneidade e a diferença como elementos constituintes de um mundo imanente e, por outro, diz respeito a um devir do pensamento que se torna criativo ao afirmar o seu acaso, o seu devir e a sua multiplicidade. (ABREU, 2007, p.91-92)

A expressão de um tempo que afeta os nossos sentidos evocando uma espacialidade não lógica, aquilo que instaura a atualização do fora, pode ser potencializado por uma imagem. O fora que a imagem suscita. O fora, por exemplo, do filme “Febre do Rato”²³, na cena onde o personagem principal, Zizo, a busca do tão desejado sexo com a “lolita colegial” Eneida, ao observar ela urinando, num ato voyeur, coloca suas mãos por debaixo das ancas da garota para sentir a urina o atravessar. O

²³ ASSIS, Claudio. **Febre do Rato**. Brasil, 2011, 110 min.

desejo, a vontade, o devir que o fez querer sentir a urina, instaurando uma nova sensibilidade, difusa, virtual a espera de atualização, é o impensado, não representativo, não arquivado em algum simulacro, mas o fora, aquilo que não pertence a nada e a tudo ao mesmo tempo. A criação de um novo (pensar/agir) no devir. A escatologia da cena cobra um atualizar do que é negado e desprezado, como as forças que amedrontam o homem, a perda da razão, a perda do controle, a morte, tudo ali acontece com a urina da mulher no homem.

O espaço não é algo controlável, desejável em uma idealização de harmonia entre os elementos que o compõem. A perda da razão, onde Zizo se coloca, evoca uma natureza para além daquela circundada, idealizada, pois o homem se atira ao desejo, não cerceando a si próprio, mas se jogando às linhas que o deslocam constantemente. Nesse sentido, sentir a urina de Eneida, quebra a lógica, o padrão, o razoável, ou mesmo as idealizações, as imagens padrão e as máquinas recalcentes, estas que afirmam uma visão dualista, onde a cisão entre homem/natureza, sujeito/objeto, homens bons/homens maus, higiene/poluição, civilizado/bárbaro etc. se afirma. É na lógica, na racionalidade que o pensamento binário, idílico se afirma. O movimento das mãos de Zizo em meio as pernas de Eneida traduz a fuga, o movimento, a diferenciação constante que o ser encarna.

3. A ARTE CINEMATOGRAFICA

Carros, ruas, vitrines, poses. O que era? É? Ou será? Falas que se trocam, metamorfoseiam a cada cena, piscadela. Perseguidos? Michel Poiccard e Patrícia se movem, vão, fumam, polícia. O que seria? Poderia ter feito, fiz, refiz, não fiz. Falas trocadas, imagens dopantes, fugas, existe? Como seria? Posso recomeçar? Hã? Frações de falas fragmentadas, desconexas, tempos distintos.²⁴

A arte é entendida, entre outras possibilidades, por Deleuze e Guattari (1992) como linguagem em que o mundo acontece; a arte, como a ciência e a filosofia, criam pensamentos, mas o plano artístico cria pensamentos diferente das linguagens científica (funções) e filosófica (conceitos), as quais também estabelecem sentidos do acontecimento do mundo a partir de suas criações: as funções ou proposições pela ciência e os conceitos pela filosofia. As obras artísticas, portanto concebidas numa esfera cultural, são expressões da criatividade humana, e criadas enquanto bloco de sensações que, por meio de seus afectos e perceptos, instigam a sensibilidade humana a pensar o mundo e assim cria-lo.

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p.228)

A arte como linguagem das sensibilidades/sensações do mundo, expressa o mundo em suas formas. São blocos de sensações contidas nas artes que fazem os indivíduos apreenderem elementos que dizem sobre as relações sociais, sendo a obra um produto de ideias artísticas, concebidas e realizadas a partir da criatividade de seu idealizador mas acontecendo os sentidos em aberto no encontro com todos aqueles que agenciam e sem afectados pela mesma.

As aproximações entre arte e ciência podem ser alternativas, possibilidades, de novos pensamentos, de conexões mais amplas entre saberes que podem criar diálogos e também outras formas de expressar/olhar o mundo. A linguagem científica, ao se afastar do diálogo com outros saberes, diminui suas possibilidades de criação de novos

²⁴ Texto escrito pelo autor a partir do filme “Acossado”

pensamentos, de novas funções e proposições capazes de atualizar um estado de coisas que possibilitam novos entendimentos sobre os fenômenos, como no caso o espaço para a geografia.

3.1. O Cinema e a sua linguagem

Deleuze (1985) em seu livro “Cinema 1”, analisa e cria conceitos que mostram as distintas formas de construção da narrativa fílmica, principalmente contidos nos conceitos “Imagem-movimento” e “Imagem-tempo”. O pensador nos coloca as formas de linguagem cinematográfica, também refletindo os diferentes estilos que os autores (os criadores de obras cinematográficas) carregam. Deleuze nos faz refletir sobre cinema a partir das composições imagéticas produzidas, por meio das imagens que expressam movimentos/tempos.

O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos das imagens lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação. Então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias. (DELEUZE, 2004, p.77)

Salvia (2006), se apoiando na reflexão deleuziana, argumenta que a Imagem-movimento se traduz na compreensão sensório-motora de mundo, uma narrativa construída na linearidade, na qual o passado e o futuro estão anterior e posterior ao momento presente. A Imagem-tempo já é construída a partir de uma não linearidade, com base em mudanças perceptivas que expressam a temporalidade pura, sem ser uma sequência de momentos, mas pura duração. Na Imagem-tempo não há futuro certo, o que há é um presente, com passados cristalizados, sendo o presente um conjunto de temporalidades não lineares.

A Imagem-movimento seria a base do cinema, pois seus diferentes estilos mostram a tentativa de consolidação de uma montagem que fosse “eficiente” na construção de um sentido para o encadeamento de imagens: por isso foi dito que havia uma possibilidade de aproximação das noções de “montagem invisível” de Bazin, de “grau zero do estilo cinematográfico” de Burch e de “automovimento” de Deleuze, uma vez que estas noções referem-se as pesquisas para

consolidação de um tipo de montagem que tornaria eficiente as relações entre imagens para construir um sentido do filme que não confundisse o espectador porque cria uma sensação de “credibilidade” e “perfeição” técnica. A Imagem-tempo surgiu da tentativa de criar outras associações de imagens que não mais tivessem na previsibilidade e na eficiência o seu estilo de prolongamento e fazendo surgir no lugar novos estilos de narrar, criando temporalidades além da cronologia e criando outras formas de pensar além do lógico-racional. (SALVIA, 2006, p.63)

Fazendo a sua leitura de Deleuze, Salvia (2006) fala sobre os regimes de imagens que o cinema propõe. A criatividade da obra cinematográfica não estará na simples associação a um tipo de regime de imagem, mas a própria força criativa que permeia a obra. Para Deleuze (1999) as criações, sejam elas científicas, filosóficas, ou artísticas, são criações que surgem a partir de uma necessidade. Uma necessidade entendida como uma força que induz uma nova invenção ou inovação, que se dá em processos criativos. Em relação ao cinema, como uma das linguagens da arte, Deleuze (1999) argumenta que o que se cria são blocos de movimento/duração, diferente da filosofia que se ocupa na criação de conceitos e da ciência que se ocupa na criação de funções. Os blocos de movimento/duração são a forma como o cinema apresenta os sentidos de temporalidades enquanto criação de pensamentos.

Por exemplo, o filme “Chaché”²⁵ capta, através da sua estrutura narrativa muito criativa, sensações e reflexões muito profundas. As fitas de vídeo que surgem para o protagonista traz a ele o espelho do cotidiano, reflete algumas questões que o envolve. Algumas tomadas metaforizam a sensação voyeur, de ser um observador atento da vida alheia, como podemos observar nas cenas onde enquadra a casa do protagonista, como uma câmera de segurança. Metaforiza a situação do protagonista, que tenta compreender e ir até aquele que está observando e gravando a sua vida nas fitas-cassetes. No desenrolar da trama somos afetados pelos traumas, e pela consciência/inconsciência dos sujeitos do filme. Consciência que se materializa nas fitas, quando elas demonstram, refletem as práticas que do cotidiano daquela família.

As imagens estão para serem contempladas, com cenas lentas, panorâmicas, cujo interesse é observá-las e dessecá-las. Como na cena em que o filho de Majid, pega de surpresa Georges, em seu trabalho, querendo ter um conversa particular. Georges é breve, ele não quer prolongar a conversa e se despede, o filho de Majid não arreda o pé e quando Georges entra no elevador decretando o fim da conversa, o rapaz entra no

²⁵ HANEKE, Michael. **Caché**. França/Áustria/Alemanha/Itália, 2005, 117 min.

elevador no vão que ainda restava da porta ao fechar. Numa cena de mais de um minuto sem fala, simplesmente mostrando o filho de Majid encarando Georges, cuja imagem se reflete no espelho ao fundo do rapaz que o persegue, ambos quietos num elevador cheio de gente e de tensão. O prolongamento desta cena aumenta a tensão daquele que foge com aquele que persegue, ou vice-versa. Ali, nós meros espectadores, observamos os mínimos detalhes, pois aquela imagem fala por si só, ela expressa uma sensação apenas mostrando em suas formas, expressa aquele momento. Libera o tempo puro da imagem, como diz Leonardo Araújo Oliveira (2011), este é o cinema de “mostragem” não o de “montagem”. O silêncio que impacta as sensações naquele elevador, aflora a pele, o cérebro, os órgãos, ali temos os erros, defeitos, enganos e desenganos, entalados num silêncio comprimido naquele instante. Naqueles olhares os passados vêm a tona, como cristais, podendo instaurar outros futuros, ou velhos futuros. Quais deles escolher? Disso não dá para fugir, deste instante, onde corações aflitos se seguram, se comprimem, por mais imenso que seja a vontade de tudo. Repetir a fuga do espaço que os cerceia, para cair em outra espacialidade cerceadora, ou criar novas espacialidades em que outros referenciais se instaurem?. Tudo é um caminhar para a morte, como a cena final que reverbera no silêncio do elevador, ou conviver com ela afirmando e atualizando outros sentidos de liberdade?

O cinema que expressa a Imagem-tempo expõem um mundo múltiplo, que se fragmenta, mas mantém uma conectividade que direciona todos os distintos arranjos espaciais. Este tipo de linguagem contém um potencial inato de pensar o mundo de forma conectiva, que seria pensar de forma não linear, buscando nos desencontros encontrar sentidos que potencializam novas criações. Entretanto não podemos colocar a Imagem-movimento como menos criativa, ou como originária da linguagem cinematográfica do ponto de vista historicista (linear), mas como uma forma outra de traduzir ideias cinematográficas.

A “quebra” da Imagem-movimento pela Imagem-tempo é argumentada por Leonardo Araújo Oliveira (2011) como a introdução de um novo modo de criação cinematográfica. A imagem-tempo teria uma potência própria, inerente, fora, que não necessitaria se enquadrar na montagem, pois cada imagem tem seu tempo, não totalizante, enquadrante, a imagem seria por si só.

A crise do movimento libera o tempo puro. O cinema deixa de dar uma imagem indireta do tempo, pois esse cinema da vidência não tem

mais como peça principal a montagem, mas sim a própria imagem – olhar para tela não significa mais esperar o que está atrás de uma imagem (as outras imagens, dadas pela montagem), mas ver o que há pra ver na própria imagem presente. É nessa medida que o cinema da imagem-tempo é menos um cinema da montagem, do que um cinema da “mostragem”. (OLIVEIRA, 2011, p.13)

A criação de novas imagens, imagens-tempo, segundo Oliveira (2011) desencadearia a criação de “novos conceitos, inspirados por um novo tipo de imagem” (p.13). Não significa dizer que uma é mais criativa do que outra, mas sim as potências que as imagens tem de fazer o pensamento derivar, criar, conceitos, funções, perceptos, afetos e.e.e. A Imagem-movimento reflete uma forma de produção baseada na percepção sensório-motor do mundo, sendo um estilo que não limita, a priori, as possibilidades criativas. Como exemplo de comparação com o cinema de Imagem-movimento, cito Michel de Certeau na sua reflexão sobre a criação dos poetas:

No limite, esta ordem seria o equivalente daquilo que as regras de metro e rima eram antigamente para os poetas: um conjunto de imposições estimuladoras da invenção, uma regulamentação para facilitar as improvisações. (DE CERTEAU, 1994, p.50)

Segundo Deleuze (1999) a ideia cinematográfica faz do cinema uma esfera distinta da comunicação, exatamente o fato de ter uma ideia em cinema não justifica que temos uma ideia de poder comunicativo. A comunicação para Deleuze é o ato de transmitir e propagar informação, diferente da proposta cinematográfica, conforme seus dizeres.

Costumo dizer, em todo caso, que ter uma ideia não é da natureza da comunicação. É nesse ponto que gostaria de chegar. Tudo de que se fala é irreduzível a toda comunicação. Mas não se aflijam. O que isso quer dizer? Num primeiro sentido, a comunicação é a transmissão e a propagação de uma informação [...] uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. (DELEUZE, 1999, p.10)

As potencialidades do cinema são imensas como arte que coloca o nosso pensamento em movimento. Porém muitas obras do circuito comercial reafirmam valores e preceitos, sendo instrumento ideológico quando utiliza sua potencialidade para induzir pensamentos fechados e padrão. Estas obras acabam por serem instrumentos da

sociedade de controle, afirmando em suas imagens clichês, o comportamento padrão cerceável.

Os heróis e vilões que surgem no filme “O Dia Depois de Amanhã²⁶” resoam os clichês mais declamados. Os heróis, sujeitos representados nas suas vidas ordinárias, pai-filho que lutam contra os males da natureza, algo fora, que destoa, provocado por alguns milhares ou milhões de vilões, que são todas as pessoas irresponsáveis ou interesses econômicos associados à abstratos grupos econômicos, que contribuíram para o desastre ambiental. A dicotomia toma as formas do filme, e caminha na linearidade do passar da história, o movimento das coisas, já dadas no pensamento que associa as coisas às suas imagens, o bem e mal já dados a priori. Imagens cinematográficas que não forçam o pensar, não incomodam, não provocam, apenas reforçam os desejos de ordem e controle.

Temos que distinguir as obras que evocam pensamentos abertos daqueles filmes que permite pensar dentro das suas fronteiras do pensamento clichê. Neste trabalho que engloba os filmes que abordam temáticas ambientais, o nosso principal objetivo é interpretá-los e entender quais são as possibilidades que o filme abre ao pensamento, ao questionamento, ou se ele apenas reproduz imagens clichês²⁷ que afirmam o controle social dado (e reafirmando o padrão e as suas máquinas-recalcantes).

A criatividade cinematográfica também é um elemento de distinção entre filmes que permitem pensamentos plurais e filmes clichês (imagens padrão). A criatividade é

²⁶ EMMERICH, Roland. **O Dia Depois de Amanhã**. Estados Unidos, 2004, 124 min.

²⁷ Deleuze e Guattari usam este termo no livro “O Anti-Édipo Capitalismo e Esquizofrenia”, por exemplo, na referência à imagem de Édipo na psicologia moderna. Os autores criticam a “internalização” da imagem psicanalítica de Édipo como uma forma de introduzir o recalque em cada prática, no efeito de comparação com imagem-padrão de Édipo e o sentimento de culpa produzido a cada falha na reprodução da imagem. Assim eles dizem: “Quando opomos as máquinas desejantes ao Édipo não queremos dizer que o inconsciente seja mecânico (e a propósito das máquinas, dever-se-ia antes falar de meta-mecânico), nem que o Édipo não seja nada. Há demasiadas forças e pessoas que querem o Édipo, há demasiados interesses em jogo: em primeiro lugar, sem o Édipo não haveria narcisismo. O Édipo ainda originará muitos queixumes e choros. Animará investigações cada vez mais irrealis. Continuará a alimentar sonhos e fantasmas. O Édipo é um vector: 4, 3, 2, 1, 0... Quatro, é o fabuloso quarto termo simbólico, 3, é a triangulação, 2 são as imagens duais, 1, é o narcisismo, 0, a pulsão de morte. O Édipo é a entropia da máquina desejante, a sua tendência para a abolição externa. É a imagem ou representação insinuada na máquina, o clichê que pára as conexões, seca os fluxos, introduz a morte no desejo e substitui os cortes por uma espécie de emplastro - é a Interruptora (os psicanalistas como sabotadores de desejo)” (DELEUZE E GUATTARI, 2004, p. 409-410). Neste sentido os filósofos citam o termo *clichê* como algo próxima à uma imagem-padrão, aparelho-recalque, o fantasma da psique, aquilo que limita os nossos desejos alimentando sentimentos de culpa. Desta forma eles dizem: “Sim, encofitar-se-ão sempre os Édipos que se quiser, desde que seja para fazer calar as máquinas (o que não pode deixar de acontecer, pois o Édipo é simultaneamente o recalcante e o recalçado, ou seja, a imagem-clichê que faz parar o desejo e que se encarrega dele, que o representa parado. Uma imagem só se pode ver... É o compromisso, mas o compromisso deforma ambas as partes isto é, a natureza do repressor reaccionário e a natureza do desejo revolucionário. No compromisso passaram-se ambas as partes para um mesmo lado, em oposição ao desejo que fica do outro lado, sem compromisso).” (DELEUZE E GUATTARI, 2004, p.410)

por si só um elemento que força pensamentos, se dizemos que um filme é criativo isso se dá porque ele nos forçou a pensar além dos referenciais que costumeiramente estamos acostumados a pensar e fez nós refletirmos sobre uma textura fílmica nova.

O grande fundamento artístico/criativo da linguagem cinematográfica se dá na sua composição, ou seja, no processo de montagem. A montagem se coloca como um conjunto de escolhas que o artista se põe a fazer no que tange os enquadramentos, os planos, os ângulos de câmera, a iluminação, os figurinos, os cenários, as cores dominantes, os sons, entre outros elementos que dão vida ao filme. A montagem é um dos elementos essenciais para se entender a linguagem cinematográfica e a suas possibilidades artísticas, como *atitude estética*, para citar um dizer de Martin.

Este pensamento conectivo, aberto, dilui fronteiras pré-concebidas, e rearranja as narrativas de forma a inspirar forças, e assim colocar em constante movimento o pensamento. O cinema também inspira o pensamento, evoca novas formas de olhar o mundo, e nos traz múltiplas possibilidades de conexão do pensamento. O cinema criativo tem uma potencialidade inata, uma força de criação que se emana provocando alterações perceptíveis e imperceptíveis nos sujeitos. Martin faz a sua reflexão do cinema enquanto linguagem neste trecho:

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se encarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte. (MARTIN, 2005, p.22)

O cinema, segundo Deleuze (1985), pode ser interpretado com base em conceitos formulados pelo pensamento filosófico. Compreender os estilos, formas, escolhas, enfim o conjunto de coisas que caracterizam a obra é uma das possibilidades de analisar o cinema como ato de criação. A criatividade coloca em movimento e operacionaliza (de forma livre) a produção artística, de forma que independente se for pautado na Imagem-Movimento, ou na Imagem-Tempo, o cinema pode se utilizar de uma dessas possibilidades e propor algo novo e criativo que floresça pensamentos.

Porém, na atualidade consumimos mais imagens como nunca antes, isso é possibilitado por um conjunto de fatores técnicos que permite mais velocidade de produção e reprodução de objetos imagéticos. Se interligarmos isso ao fato de que a subjetividade hegemônica da atual sociedade capitalista se baseia na ampliação dos padrões de consumo, de forma a sustentar a economia cada vez maior e mais “faminta”,

necessitando sempre de ampliação do consumismo, vamos ampliar nossa reflexão. As imagens, por vezes, são utilitárias, quando para fins mercadológicos, no sentido de produzir sensibilidades mais consumistas favorecendo o projeto de sociedade capitalista na fase atual.

Hollywood é o grande exemplo de cinema comercial no mundo, pois é onde se encontram as principais produtoras, local da qual se emanam produções que são exportadas para o mundo inteiro. É muito extensa sua amplitude, a escala das transmissões, reproduções, dos filmes hollywoodianos. Fato é que deve ser muito difícil conversar com alguém neste mundo que nunca assistiu a um filme deste grande mercado. Muitas vezes, é mais fácil as pessoas terem contato com a cinematografia de Hollywood do que as das próprias produções de seus países; Este é o grande centro do cinema global²⁸.

Então façamos uma reflexão. Como um cinema global, como o hollywoodiano, pode influenciar os modos de vida, os valores, produzindo subjetividades previsíveis? Este cinema, sendo tão hegemônico como é, introduz uma forma de dizer e viver o mundo que secundariza, ou omite outras formas de dizer o mundo? Se for assim, não sabemos, entretanto há uma estruturação de um monopólio discursivo. Este monopólio pode ser um retrocesso em termos de democratização dos meios de produção de sentidos, quer dizer, os meios de produção artísticos.

3.2. Um monopólio dos sentidos?

A hegemonia no circuito comercial, do cinema hollywoodiano, reflete uma maior centralização das formas de produzir sentidos no cinema. Quando dizemos sobre cinema hollywoodiano que exerce o monopólio, falo das produções mais comerciais, os

²⁸ Na alta temporada do cinema estadunidense, período que vai de maio à setembro, em 2013 houve as maiores receitas de todos os tempos (informação retirada em 18/04/2014 - <https://br.cinema.yahoo.com/noticias/hollywood-registra-faturamento-recorde-per%C3%AAdodo-%C3%A9rias-100000479.html>). O cinema hollywoodiano, puxado pelos blockbusters, ano a ano vem monopolizando o mercado cinematográfico. Se formos pensar na quantidade, o cinema indiano (Bollywood) é mais expressivo (conforme dados acessados no site <http://super.abril.com.br/cultura/bollywood-447384.shtml>), porém em faturamento não chega nem perto de Hollywood (que concentra 60% das receitas do cinema mundial, enquanto Bollywood concentra 1%), além do fato de que a cinematografia indiana segue os padrões estéticos hollywoodianos.

chamados *blockbusters*²⁹, ou aqueles que ao menos tentaram ser. Produções cinematográficas milionárias que apresentam um *casting* de grandes atores e diretores mais populares, sendo um dos atrativos comerciais deste tipo de cinema, hoje hegemônico na indústria.

A consolidação da trajetória única, como monopólio da linguagem cinematográfica, vem a fixar normas e regras, tanto para produtores, quanto para os espectadores. São formas de controle, que segundo Deleuze se multiplicam com as novas tecnologias da informação, estruturando uma rede de controle de comportamentos ditando as representações do que deve ser. Isso é a sociedade de controle, e a centralização da linguagem cinematográfica em Hollywood contribui, em parte, para estabilizar os mecanismos de controle desta sociedade. Certamente esta estrutura monopólica exerce forte influência nas nossas relações sociais, porém nós também exercemos influência nas produções culturais (não somos passivos neste processo), conforme Hall (2003) argumenta na sua linha de pensamento das negociações culturais. O autor traz o exemplo de um discurso nacional que é emitido aos trabalhadores, argumentando a importância do congelamento dos salários, da proibição das greves, por um “interesse nacional” para combater a inflação e uma crise econômica. Nesse sentido Hall fala:

Finalmente, é possível para um telespectador entender perfeitamente tanto a inflexão conotativa quanto a literal conferida a um discurso, mas, ao mesmo tempo, decodificar a mensagem de uma maneira globalmente contrária. Ele ou ela destotaliza a mensagem no código preferencial para retotalizá-la dentro de algum referencial alternativo. Esse é o caso do telespectador que ouve um debate sobre a necessidade de limitar os salários, mas “lê” cada menção ao “interesse nacional” como “interesse de classe”. Ele ou ela está operando com o que chamamos de código de oposição. Um dos momentos políticos mais significativos (eles também coincidem com os momentos de crise dentro das próprias empresas de televisão, por razões óbvias) é aquele em que os acontecimentos que são normalmente significados e decodificados de maneira negociada começam a ter uma leitura contestatória. (HALL, 2003, p. 402)

A centralização na produção da linguagem cinematográfica na atualidade produz uma hegemonia. Há um centro que emana a sua forma de constituir a linguagem cinematográfica, se espalhando pelo mundo pelo viés da mercadoria, instituindo por

²⁹ Blockbusters, traduzido muitas vezes para o português como “arrasa quarteirões”, são os filmes de mega produção e orçamentos milionários e que dominam as salas de cinema no mundo todo visando o maior número de espectadores possível.

assim seus mecanismos de controle social, pois consolida a sua forma de expressar o mundo, secundarizando pela força do mercado, outras formas de fazer cinema. Este movimento empobrece a multiplicidade discursiva, e visa neutralizar as vozes e as expressões que se manifestam nas diferentes espacialidades, isto é uma forma autoritária de produzir sentidos com o cinema.

Assim os filmes brasileiros, franceses, espanhóis, argentinos, italianos, alemães, russos, japoneses etc., acabam se transformando em cinema hollywoodiano. Como? Justamente pela hegemonia de Hollywood, que controla a produção de sentidos e produz sensibilidades condicionadas a entender apenas o padrão do cinema de Hollywood, produzindo olhos educados com base neste padrão imagético (conforme pensamento de Oliveira Jr., 2009).

Hollywood caminha ao rumo que a eficiência e eficácia o conduzem, pelo menos se tratando em investimentos. Filmes que passam a casa de centenas de milhões em investimento almejam um retorno superior, ora como conseguem? Optando pela gama pouco variada de atores, os mais “estrelados”, temas da moda, pouco diálogo e muita ação, final feliz, o que garante um público “satisfeito”, como bom consumidor que consome um produto, compactuando, de alguma forma, com determinado padrão de entretenimento. Eis a receita repetida em diversos filmes de sucesso comercial, a reprodução do clichê, sob a assimilação fácil de suas imagens que garantem esses empreendimentos.

Dessa forma, para se adaptarem ao mercado, mesmo as produções locais, se adaptam as condições, produzindo narrativas a lá Hollywood para garantir a comercialização de seus filmes. Bollywood é um exemplo, pois com já falamos o cinema indiano repete muito os enredos dos filmes estadunidenses, remakes e releituras são comuns a sua cinematografia (informação retirada em 21/04/2014 no site <http://super.abril.com.br/cultura/bollywood-447384.shtml>). Entretanto, segundo Michel de Certeau (1994) os espaços de resistência ressurgem às novas circunstâncias, criando possibilidades outras, linhas de fuga, que contribuem para produzir pensamentos destrutivos, em sentido positivo, pois o que se almeja destruir são as estruturas de controle da vida.

As relações sociais, das mais amplas as mais simples, são influenciadas pelo modelo do cinema estadunidense. As formas de amar, as amizades, como ser popular num colégio ou como ser um grande pai, pode ser reproduções dos mais usados clichês do cinema de Hollywood. Estes padrões se refletem em relações interpessoais

previsíveis e idealizadas, pois as pessoas acabam interiorizando estes modelos ideais, os desejando dia-a-dia, como se fosse capaz de atingir todos os modelos e chegar a perfeição propagada por Hollywood.

Não à toa o cinema Hollywoodiano é parte da subjetivação social na atualidade, que se manifesta cada vez mais consumista atendendo a demanda expansionista do capitalismo. As representações embutidas no cinema hollywoodiano, da vida, dos modos, das normas, valores, são reflexos da padronização, que hoje mais intensamente, serve como instrumento de poder e catalisação de consumidores. As idealizações que os filmes produzem, são enquadramentos da vida real, são delimitações que conduz uma vida não tátil.

Hollywood poderá ser entendida como uma imagem de marca, uma trade mark associada ao sonho, àquilo que se deseja, ao ID (a psicologia e o cinema são contemporâneos): a "projecção" Freudiana do que desejamos. Tal como num sonho, o que se vê no ecrã passa a ser real, o que justifica os finais felizes e a resolução simples de problemas, características do cinema clássico de Hollywood que têm cativado as massas ao longo de um século. Em suma, a dicotomia entre a realidade e o sonho, uma das pedras basilares da cultura americana, tem-se encontrado, desde sempre, inserida nos produtos de Hollywood.(ROXO, 2006, p.79)

Apesar dos pesares, o cinema de Hollywood é uma grande forma de entretenimento e a sua estrutura narrativa hegemônica, o melodrama, contém diferentes possibilidades de decodificar o filme. Muitos filmes podem aliviar as nossas vidas das coisas estressantes que vivenciamos diariamente, neste sentido:

E desta forma descarregava o peso do dia a dia, aliviando as próprias paixões, através das situações vividas pelos atores, canalizando seus desejos e frustrações. E desta forma saía da sessão de cinema satisfeito e apaziguado, pronto para retomar sua vida cotidiana. (trecho retirado do texto "A época de ouro de Hollywood" no site acessado em 21/04/2014) <http://rubens-cinemaclassicoamericano.blogspot.com.br/>

Num contexto de vários enfrentamentos diários (trânsito, trabalho, filas, desrespeitos, etc.), numa sociedade cada vez mais profusa, muitos filmes podem ser pontes para um momento desestressante, um momento de alegria e entretenimento. Assim bem fazem alguns filmes hollywoodianos, ecoando as estruturas de enredo mais assimiláveis e agradáveis o possível, satisfazendo os desejos de milhões de telespectadores.

Reconhecemos os domingos em festa e dias de glória passados com os super-heróis e as grandes estrelas no templo sagrado do cinema. Mas sabemos que na indústria dos sonhos, estrategicamente é elaborado um repertório persuasivo de informações, emoções e sentimentos prontos para serem consumidos pelas massas. Assim, desde as aventuras de Simbad, Flash Gordon e Tarzan até o ciclo interminável de subprodutos como Superhomem, Batman, Matrix e Guerra nas Estrelas, temos esquemas prontos e fórmulas de sucesso que “satisfazem” o fantástico sonho de consumo das massas. (PAIVA, 2006, p.2)

Hollywood como indústria de sonhos? Anestesiante frente a realidade estressante do dia-a-dia? Muitas são as questões, porém é inegável o recorrente uso as fórmulas de sucesso e esquemas clichês, reproduzem nas suas imagens, a associação fácil às coisas, ideias e ações, de modo pouco provocativo, mas cumpre, na maioria das vezes, a sua função de entreter.

3.3. Os sopros de contra-hegemonia

A hegemonia do cinema hollywoodiano não fixa completamente a estrutura social aos moldes estadunidenses, pois sempre há movimentos criativos que produzem espaços de resistência em meio a ordem (a vida, na sua prática cotidiana, nos coloca em permanente reflexão em meio aos diversos estranhamentos que surgem no devir). Há uma subversão implícita no ato do consumo, que produz outras coisas que o discurso dominante não circundou, são outras maneiras de empregar os produtos impostos como diz Michel de Certeau nesta passagem.

A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, correspondente outra produção, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas de maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante. (DE CERTEAU, 1994, p.39)

Michel de Certeau fala sobre a produção realizada pelo consumidor cultural, aquele que desconstrói a ordem, reestruturando o discurso a seu modo. Criam-se outros espaços não premeditados, invisíveis e incontornáveis. Essa reflexão também pode ser

útil para analisarmos o monopólio do cinema, o como ele produz outros/novos espaços de resistência a partir desta centralização. Não há linearidade neste processo, mesmo que tenhamos um filme que carrega um determinado discurso ideológico, o que se traduz destas imagens e sons é outra coisa que vai se misturar com as informações, vivências, desejos, anseios daquele que assiste o filme.

Os indivíduos, cada espectador que se encontram com um filme não pode ser considerado como tabula rasa, como uma folha em branco a ser escrita, mas todos os indivíduos têm diferentes estórias e codificam os filmes de maneiras distintas a partir de suas referências

A noção de poder entre emissor e receptor não pode ser desprezada, porque as decodificações se dão dentro dos limites do universo da codificação; a recepção das mensagens não é fixa, determinada, como em teorias funcionalistas, por exemplo. Deste modo, o público é percebido como ativo, que produz seus próprios significados, mas não a partir do nada, pois o significado não circula livremente, não se recebe a mensagem “de qualquer jeito”, ou do “jeito que o receptor quer”. (GROHMANN, 2009, p.3)

Como afirma Grohmann (2009), as diferenças entre codificação e decodificação não exclui a estrutura centralizadora que está posta, e da intencionalidade que a linguagem cinematográfica hegemônica carrega em si. Algumas intencionalidades que pretende estabelecer padrões, diminuir os referenciais múltiplos, como dispositivo fortemente propulsor de imaginários, codificadas para uma “leitura preferencial”, como afirma Hall (2003).

Dizemos dominante e não "determinado", porque e sempre possível ordenar, classificar, atribuir e decodificar um acontecimento dentro de mais de um "mapeamento". Mas dizemos "dominante" porque, de fato, existe um padrão de "leituras preferenciais", e ambos — dominante e determinado — tem uma ordem institucional/política/ideológica impressa neles e ambos se institucionalizaram. Os domínios dos "sentidos preferenciais" tem, embutida, toda a ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças: o conhecimento cotidiano das estruturas sociais, do "modo como "as coisas funcionam para todos os propósitos práticos nesta cultura"; a ordem hierárquica do poder e dos interesses e a estrutura das legitimações, restrições e sanções. (HALL, 2003, p.397)

A leitura preferencial ela pode ser mais ou menos forte dependendo do conjunto de fatores que se entrelaçam nas relações entre codificação e decodificação. Até mesmo

se pensarmos as diferenças sociais, culturais, étnicas, onde cada conjunto de decodificadores, ou mesmo de codificadores, pode construir significados que se associam a cada peculiaridade.

Há, então, um processo de negociação de sentido nos modos de interação do receptor com o meio – a recepção é um espaço de interação; desse modo, não há uma comunicação se cada um “ler no jornal o que lhe der na cabeça”, livremente. Portanto, esse espaço de interação se dá não somente com as mensagens, mas com a sociedade e com os outros atores sociais; e é justamente a partir da circulação do discurso que se constrói o sentido dos produtos midiáticos, “contando aos outros”. (GROHMANN, 2009, p.6)

Essa interação entre aquilo que foi codificado e como isso será decodificado, em quais circunstâncias será essa decodificação, além do fato de que há diversas outras estruturas que se entrelaçam nessa relação de significação. Essa multiplicidade de agentes e linhas que se encontram e se deslocam, que criam e recriam, possibilita aberturas e derivas, em meio à estruturas que tentam ser fechadas, controladas, enfim, lidas de forma preferencial.

Mesmo que o cinema hollywoodiano se estruture enquanto indústria com finalidades comerciais que influenciam a codificação de suas obras, isso não invalida as possibilidades de criação que este pode evocar. Afinal muitos filmes acabam sendo mais ou menos moldados em meio às discussões entre produtores (agentes financeiros) e diretores (agentes criativos), uns querendo ceder menos que o outro, tensões que podem fazer de um filme um clichê extremamente vendável, ou um filme vendável, mas com muitas possibilidades e imagens que reverberam pensamentos alternativos, outras rotas.

Por exemplo, em “Vingador do futuro³⁰” temos uma história futurística que possibilita pensarmos algumas questões da sociedade. A maior parte da história se passa em Marte, a nova fronteira para a exploração de matérias-primas, já escassas na Terra. Uma corporação monopoliza o circuito produtivo dos recursos naturais de Marte, controlando, por exemplo, a distribuição de oxigênio no planeta. Há uma crítica muito clara ao processo de privatização dos recursos básicos da vida – o ar – e de como os interesses econômicos de corporações se colocam maiores aos interesses coletivos.

Na sua refilmagem feita em 2012 (“Vingador do Futuro 2012³¹”) mudam-se alguns aspectos da história. Neste filme temos num cenário futurístico apenas dois

³⁰ VERHOEVEN, Paul. **O Vingador do Futuro**. Estados Unidos, 1990, 113 min.

³¹ WISEMAN, Len. **O Vingador do Futuro**. Estados Unidos, 2012, 121 min.

territórios habitáveis pelos humanos, a União Federativa da Bretanha - UFB (Europa) e a Colônia (Austrália). A UFB controla a geopolítica, explorando e dominando politicamente a Colônia. A Colônia é onde está a mão de obra e os recursos naturais que abastecem o centro global, a UFB. Douglas Quaid, protagonista nos dois filmes, se alia aos rebeldes, para lutar contra as ações inescrupulosas dos poderosos.

Os filmes repetem os clichês narrativos, ou seja, temos os mocinhos que combatem os vilões, a individualização personificada do mal, assim como a individualização do bem, temos o final feliz, em ambos os filmes, juntamente com a redenção da humanidade. Neste sentido a “politização” que aparentemente embasa o enredo do filme (luta contra os abusos da exploração econômica, mercantilização dos recursos naturais, desigualdade social, etc.) se dilui com a despolitização das formas, quando se moraliza a questão, opondo as duas figuras principais, mocinho/vilão, como se tudo dependesse de uma posição moral, de uma escolha entre fazer o bem ou fazer o mal.

Basta sermos conscientes para mudarmos o mundo, cada um contribuindo, para que juntos possamos mudar. Basta sermos Schwarzenegger, na sua eminente braveza, macheza, que se coloca como essência deste puro homem, afinal ele sempre é o bem. Não expande reflexões, ao contrário as contem, pois as soluções são padronizadas, endeusando certas posturas, costumes, comportamentos, códigos. Para alguns, Marx (e os códigos criados posteriormente, derivados das releituras de suas obras) salvaria a humanidade do capitalismo selvagem, para outros, Schwarzenegger. Para o meu irmão, esse filme é só mais um de ação, um mediano passatempo.

3.4. Um olhar que tenta se fechar

O monopólio de produção de sentidos acaba circundando as possibilidades de leituras, ou seja, de olhares sobre as relações sociais. É impossível quantificar o quanto o monopólio da “indústria cultural”, concentrada em Hollywood, provocou em termos de “empobrecimento” da subjetividade (pouca diversidade, variedade e criatividade artística). Entretanto é inegável que o cinema hollywoodiano, por ser o mais visto e repercutido, se coloca como o principal núcleo de emanção de narrativas sobre o mundo.

Este “empobrecimento” da subjetividade, que muitas vezes acaba negligenciada nas reflexões sociais, é um cerceamento do olhar. O olhar se torna “fechado”, segmentado, e indutor de percepções previsíveis e isto provoca uma deterioração das distintas formas de olhar o mundo, já que somos acostumados a olhar o mundo de uma forma. Somos acostumados quando bombardeados por informações, produtos audiovisuais, que se constroem em base de clichês e marcas referenciais que favorecem a construção de uma sociedade medíocre.

Acaba sendo uma reprodução que a própria linguagem científica induz, pois o paradigma da modernidade se coloca como hegemônica, e cristaliza um papel para a ciência de explicadora do mundo, assim afirmando o caminho único, o da ciência. A ciência moderna, enquanto linguagem que traduz a tentativa do homem em superar os múltiplos obstáculos que a natureza nos coloca, se dedica em fazer sua contribuição social, idealizando uma sociedade extremamente eficaz³².

A eficácia é uma das palavras de ordem. Assim o modelo da eficácia se reproduz nos meios de comunicação, como uma forma de colocar as informações de maneira mais transmissível possível, articulando, inclusive, saberes da psicologia, comportamento, oratória, entre outros saberes, para transformar assim a comunicação mais eficaz. Dessa forma não há transposições, não há audácias, e criatividade, pois trabalha sempre na mediocridade, pois esta sempre garante eficácia em termos daquilo que o público entende e aquilo que eu tenho e quero transmitir (e dessa forma não força pensamento, outras maneiras de reflexão).

A imagem carrega sobre si um valor, semelhante ao da escrita, de expressão fidedigna do real. Há uma convecção social, talvez fomentado pela cultura empírica que temos, de que as imagens tem poder de legitimidade, assim sendo uma forma de coerção, que o domínio desta linguagem pode possibilitar. Michel de Certeau faz sua reflexão a este fenômeno buscando a ideia de “simulacro contemporâneo” contido nos argumentos de Jean Baudrillard, como um exercício de crença naquilo que se vê (assim também é com as imagens cinematográficas).

³² Também podemos pensar no movimento crescente de uso/consumo de espaços privados (tidos como eficientes em diversas perspectivas) e conseqüentemente o desuso dos espaços públicos (tidos como ineficientes). Além daquilo que apontamos no capítulo referente a questão ambiental de como é nítido a ascensão de uma subjetividade individualista que também coloca a ideia de eficiência enquanto mantra social, a ideia de que o privado, que a racionalidade economicista, sempre opera de modo mais eficiente do que outras racionalidades (seja a burocrática, ou a indígena).

O “simulacro” contemporâneo é, em suma, a localização derradeira do crer no ver, é o visto identificado com aquilo que se deve crer – uma vez que se abandonou a hipótese que se esperava que as águas de um oceano invisível (o Real) viesse habitar as margens do visível e fazer delas os efeitos, os sinais decodificáveis ou os reflexos enganadores de sua presença. Torna-se um simulacro a relação do visível com o real quando desmorona o postulando de uma imensidão invisível do Ser (ou dos seres), escondido por trás das aparências. (DE CERTEAU, 1994, p.289)

A imagem enquanto representação fidedigna da coisa é uma ilusão, representação que não existe, criação de outro, não a coisa. Não há como afirmar que uma imagem traz a experiência da coisa representada, ela traz a experiência enquanto imagem, não enquanto representação. A imagem é criação, como já falamos. Ela não está a serviço da repetição de uma essência, o ser fixo, como bem já indicou René Magritte na sua obra “Ceci n’est pas une Pipe” (Isto não é um cachimbo). A imagem pode ser potencializadora do pensar, do pensamento, não a associação ou o reconhecimento, mas ao pensar.

O problema, porém, reside no fato de que terminamos por confundir o “reconhecer” com o “pensar”. Ora, o pensamento não tem uma função meramente cognitiva; aliás, ele não tem jamais tal função – se o tomamos em seu aspecto criativo. O pensamento é uma espécie de segunda natureza, uma segunda potência da própria razão: “Penser comme activité, est toujours une seconde puissance de la pensée, non pas l’exercice naturel d’une faculté, mais un extraordinaire événement dans la pensée elle-même...”. Somente o pensamento, enquanto potência criadora, pode romper definitivamente com a representação e a reconhecida e apreender as coisas em sua singularidade, em sua diferença essencial. (SCHÖPKE, 2012, p.44)

A eficácia comunicativa que o poder das imagens pode transmitir consolida algumas amarras, limites, por isso é necessário desconstruirmos a ideia de imagem como elemento de representação do real. Se a imagem é concebida como instrumento de representação, ela se limita ao serviço da repetição das essências (não repetição das heterogeneidades), ela se restringe a ser meramente representação de um real já dado, imobilizando a percepção a mera reconhecida do real ali fixado, enfim, reconhecendo generalidades.

Representar, em suma, é submeter as coisas a um critério único, a um centro único de avaliação, a um paradigma. Daí porque, a representação não pode apreender o que há de mais singular nos seres

- uma vez que ela é um instrumento a serviço das generalidades.
(SCHÖPKE, 2012, p.45)

A imagem é potência de criação, de pensamentos em alteridades, em devires, apreende as singularidades, a multiplicidade (SCHÖPKE, 2012). Isso porque as imagens criam e recriam mundos, em situações novas, elas podem evidenciar um fato, como podem omitir um dado, assim sendo o ato de cria-las um conjunto de escolhas, não a realidade enquanto fato. Isso deve ficar bem claro para não cairmos em estruturas discursivas fechadas, autoexplicativas que compõe algumas obras, entendendo aquilo como uma visão entre várias visões, e não como o real dado em imagem, como coloca Oliveira Jr (2009) na sua definição de “*Imagear*”. As imagens são produções que carregam elementos subjetivos do realizador, e não como a verdade em si, segundo Martin:

Escolhida e composta, a realidade que então aparece na imagem é resultado de uma percepção subjetiva do mundo, a do realizador. O Cinema dá-nos da realidade uma *imagem artística*, quer dizer, se se refletir bem, não realista (pense-se na função do grande plano e da música, por exemplo) e *reconstruída* em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente. (MARTIN, 2005, p.31)

A imagem produz e se refaz a cada encontro, a cada olhar. Entretanto, a reprodução dos modelos, das representações, das imagens enquanto instrumentos de assimilação de generalizações se colocam como um meio eficaz na repetição das fórmulas clichês, dos padrões narrativos de fácil assimilação. Isso se dá principalmente pela finalidade mercadológica deste cinema.

O cinema hollywoodiano é extremamente mercadológico, isso refletido nos orçamentos milionários das produções e suas projeções de faturamento gigantesco. Estes filmes são influenciados de fato pela lógica de mercado, assim sendo, acabam sendo criados pelos métodos da eficácia já citados. Toda dimensão mercadológica, que se coloca nas relações de produção, distribuição, publicidade, entre outras, até chegar na sala escura em que será consumido pelo espectador (que comprou um ingresso com direito a usufruir do produto ali reproduzido) são inseridos, a priori, na idealização do produto cinematográfico. Muitos filmes estão carregados de publicidades, das mais sutis as mais evidentes, colocando outras questões a serem analisadas em futuras reflexões.

Por exemplo, “Avatar”, cuja direção do filme já desponta o tamanho do retorno que a produção poderia dar, afinal James Cameron é o diretor dos grandes faturamentos em Hollywood. “Avatar”, antes do seu lançamento, já tinha marcas como *McDonald’s* e *LG* como associados em promoções e ações de marketing do filme. Havia todo um clima de mistério sob o filme, na qual os executivos da *FOX* nutriam deixando aquele produto com um ar todo “especial” (informações retiradas em 21/04/2014 no site: <http://www.terra.com.br/istoedinheiro-temp/edicoes/643/imprime161074.htm>).

Por exemplo, não à toa, um ano antes do lançamento do filme foram abertas 98 salas de reprodução de películas 3D, muito por conta das reuniões entre executivos do filme com as principais redes de salas de cinema, pois para a realização do filme foram desenvolvidas novas tecnologias, foram investidos valores consideráveis em capital constante para aprimoramento tecnológico da filmagem em 3D, o que significou uma experimentação de novos processos de projeção e de captação das imagens cinematográficas. Os direitos sobre esses novos procedimentos técnicos e estéticos por si já garantiram retornos financeiros consideráveis aos detentores da obra Avatar. .

Além do fato de James Cameron ter idealizado um projeto em cima do que era mais avançado em tecnologias 3D, aliado a grande preparação do elenco para as encenações digitalizadas, outro elemento mercadológico que entra em toda concepção do filme é a data de lançamento, pensada para atender às demandas que sobretudo pudesse à tempo concorrer ao Oscar daquele ano. Isso permitiu que o filme pudesse permanecer por mais tempo nas salas de cinema, revitalizado pelas nomeações para o Oscar. (informações retiradas em 21/04/2014 no site: <http://www.terra.com.br/istoedinheiro-temp/edicoes/643/imprime161074.htm>)

Programado para ser um sucesso, “Avatar” é o exemplo mais atual da força dos elementos econômicos circundando o processo de produção de uma obra que se diz artística. É assim que se reproduz o olhar “moldado”, com um cinema idealizado para atingir a eficácia, induzindo ao olhar “moldado” pela repetição das velhas fórmulas do modo de fazer cinema hollywoodiano. As velhas fórmulas são os clichês mais usados, as narrativas previsíveis que dominam o modo de fazer cinema hollywoodiano, se estendendo às outras “escolas” cinematográficas. O olhar “moldado” se reproduz e cria fronteiras invisíveis que separa pensamentos, ou seja, um pensamento se fecha enquanto estrutura linear de começo, meio e fim que não dialoga com outras possibilidades de caminhos.

Dialogando com o pensamento de Hall (2003), a nossa análise geográfica dos filmes hollywoodianos visa compreender as conotações e denotações presentes na linguagem cinematográfica. Denotações enquanto signos de representação “literal” da coisa, ou conotações enquanto signo associativo a um conjunto de ideias e valores sobre a coisa.

Muito poucas vezes os signos organizados em um discurso significarão somente seus sentidos "literais", isto é, um sentido quase universalmente consensual. Em um discurso de fato emitido, a maioria dos signos combinara seus aspectos denotativos e conotativos (conforme redefinido acima). Pode-se, então, perguntar por que manter essa distinção. E, em grande medida, uma questão de valor analítico. É porque os signos parecem adquirir seu valor ideológico pleno — parecem estar abertos a articulação com discursos e sentidos ideológicos mais amplos — no nível dos seus sentidos "associativos" (ou seja, no nível da conotação) — pois aqui os sentidos não são aparentemente fixados numa percepção natural (ou seja, eles não estão plenamente naturalizados) e a fluidez de seu sentido e associação pode ser mais completamente explorada e transformada. Portanto, é no nível conotativo do signo que as ideologias alteram e transformam a significação. (HALL, 2003, p.395)

Stuart Hall, mesmo entendendo que a codificação de uma linguagem sempre combinará conotação e denotação, argumenta que a distinção se torna importante como ferramenta analítica do discurso. As relações de sentido construídos nos filmes é algo instigante para a pesquisa, conforme Hall (2003) podemos entender essas relações partindo da compreensão da complexidade que são os processos de significações traçadas na linguagem e as formas de negociações entre grupos sociais (produtores e consumidores).

Se pensarmos o filme “Avatar”, são diversas cenas que podem ser tomadas como denotação e outras como conotação. No sentido de conotação pensamos a cena do filme que cita a Venezuela como “lugarzinho barra pesada”, ou seja, atribuem valores e ideias a afirmação. Por que tal afirmação tão generalizante sobre um país? Seriam as conotações negativas em torno das políticas do governo venezuelano de então (Hugo Chávez), entendidas pela mídia norteamericana como um centro político autoritário, repressor da liberdade de imprensa e da democracia, visando reforçar o movimento socialista no continente sul americano. Aqui o esforço do filme em produzir reconhecimento, reconhecimento dos discursos já dados, cinema clichês que reproduz informações. Fixa o já dado, não potencializa o pensamento, ou seja, não força o pensar, assim acaba

limitando o imaginário a pensar outras possibilidades para a dinâmica espacial. Os vínculos ideológicos do filme são expostos dessa forma, quando cenas, imagens buscam, por efeito de territorialização do mesmo, do já feito, do reconhecimento sensorio-motor, a reprodução das velhas/mesmas opiniões. O espaço assim vira um plano estriado em que sua base está fixa.

Porém, mesmo que tenha a pretensão de alinhar tal codificação a uma determinada percepção, o filme sempre será renovado a cada momento, a cada visualização. “Avatar”, mesmo que apresenta uma narrativa clichê, do ponto de vista da dicotomização entre bem e mal, presente em diversos filmes, além de apresentar uma história que pouco acrescenta em termos de possibilidades, de pensamentos, de sentidos e mundos possíveis, não dialoga com o fora, com impensável, pode ser “lido” de formas diferentes. Também podemos observar que o filme pode trazer uma reflexão, ou expõem informações sobre alguns problemas, podendo reverberar numa visão mais crítica em relação a sociedade (quando discute, por exemplo, a importância das populações nativas na vivência e construção de outras relações ecológicas).

Desta forma, sempre há vida nos interstícios do domínio, movimento que se renova a cada fala que desconversa. A memória social pode ser um atributo intuitivo da resistência perante o poder, o povo sempre a resgata quando sente que pode fazê-lo, reproduzindo memórias em manifestações que Michel de Certeau denomina como atos da cultura popular, como a estrutura do milagre descrita pelo autor nesta passagem.

A estrutura do milagre também tem analogia com isso: de um outro tempo, do tempo que é outro, surge esse “deus” que tem os caracteres da memória, silenciosa enciclopédica dos atos singulares, e cuja figura, nos relatos religiosos, representa com tanta fidelidade a memória “popular” daqueles que não têm lugar mas têm o tempo – “Paciência!” Com variantes, aqui se repete o recurso ao mundo estranho de onde pode, de onde deverá vir o lance ou golpe que mudará a ordem estabelecida. (DE CERTEAU, 1994, p.161)

Criam-se espaços de resistência através da memória, como expressão de algo sempre por vir, pronto a ser acionada, uma memória que ressoa no presente. Assim diz Michel de Certeau (1994), “as sombras da prática cotidiana que consiste em aproveitar a ocasião e fazer da memória o meio de transformar os lugares”. Nesse sentido talvez podemos ter como exemplo as comunidades indígenas que fazem da sua memória uma das suas defesas em relação a emanção de discursos globalizantes que trazem outras

memórias e visões. A memória enquanto resistência, a memória, nas suas múltiplas cristalizações, enquanto afirmação da multiplicidade.

As estruturas se põem na tentativa de alinhar os comportamentos a medida do possível, mas não consegue crivar a manutenção da ordem desejada. O monopólio cinematográfico tenta induzir a reprodução de um olhar fechado, mas o imponderável sempre acontece subvertendo, parodiando a lógica formal. Ao consumir filmes hollywoodianos estamos expostos sim a certas estruturas, mas, assim como pedestres andantes na rua, sempre estamos aptos a fugir da previsibilidade do olhar que almejaram, criando outras rotas, outras formas de ler e interpretar, que não coincidem com a que idealizaram. Novamente utilizaremos uma citação de Michel de Certeau para fazer uma alusão/comparação entre estruturas (linguagem cinematográfica/infraestrutura urbana) e modos de uso/consumo.

Em primeiro lugar, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (DE CERTEAU, 1994, p.177-178)

Assim também podemos pensar sobre a questão ambiental e os direcionamentos que o “establishment” aponta como caminho. Mesmo se localizando em posição desfavorável as estruturas de poder, as pessoas criam outras possibilidades e refaz o caminho hegemônico, multiplicando as rotas, subvertendo a lógica. Sempre temos a possibilidade de reler, de refazer, de recompor, de reterritorializar. Subverter leituras preferenciais. Rasurar aquilo que está como dado, acabado, invadir e desterritorializar certas convenções. Poderíamos nós rasurar, por exemplo, o filme “Avatar”? Talvez este exercício de diálogo com o filme pode trazer efeitos de rasuras, pensando além daquilo que o próprio filme tentou estabelecer como “leitura preferencial”. A citação, a análise, a conversa, ou seja lá o que for, que estabelecemos a partir das imagens que o filme expressa, produziu, emanou uma outra coisa, uma profusão de palavras, interpretações e por que não, delírios desterritorializante que discorreram ao longo deste texto.

Desterritorializações que acontecem, por exemplo, no clássico “Os Pássaros³³”, no qual temos uma cidadezinha sendo invadida e atacada por pássaros. A tensão de algo inexplicável, como são os ataques no filme, cria versões, vilões (culpados) e mortes, afinal o que estava causando aquilo? O filme não explica e o medo não tem fim, a invasão das aves desterritorializa uma cidadezinha estadunidense capitalista, cujos valores permeiam o consumismo, o medo do comunismo, além do machismo, onde a personagem de Melanie se torna figura antítese, uma figura um pouco antiquada aos padrões machistas da época, liberal, anda de carro e até de barco sozinha. As explicações e suas versões, além da figuração dos culpados são a reterritorialização daquele processo inexplicável.

A lógica, o padrão civilizatório, arbóreo, é tensionado pela irracionalidade dos acontecimentos em Bodega Bay. A linha fora da curva, o outro, o inexplicável, tudo gera pânico, desconforto e sensação de desordem. Como já tratamos, o filme expressa a sociedade que em meio às problemáticas que possam ocorrer se reterritorializa reordenando os fatos e transferindo as culpas, muito daquilo que acontece nos discursos ecológicos hegemônicos. Podemos ler o filme como uma obra sobre ecologia, mesmo que na realização deste, Alfred Hitchcock não tenha imaginado essa reverberação possível cindo décadas depois. A invasão das aves, uma possível desordem ecológica, e o que isso produz numa sociedade com valores capitalistas, podemos ler assim o filme a partir dos referenciais espaciais que temos quando o encontro com o filme acontece, cinco décadas depois da sua realização. O filme se atualiza quando pensamos quais são as quebras que ele expressa. Seria expressar o descontrole, a desorganização, enfim a contingencialidade dos fenômenos, que em meio a nossa racionalidade, o nosso senso de organização e padrão, produz o pânico, uma inércia de não conseguir conter tal profusão. Podemos pensar qual é o sentido ecológica que se desenrola. Como falamos a ciência se pauta na ideia de fixação de verdades, controle, em estabelecer modelos de representações que apenas reconhecem o real em generalidades conceituais que visam pensar a dinâmica múltipla e fugidia do real. A ideia de natureza, também como organizado, controlado e preservado, reproduz o clichê que a ciência idealiza. Assim, o ambiente passa a ser um clichê passível de controle idealizado: pode ser explorado enquanto recurso natural (matéria-prima) ou pode ser conservado enquanto local sagrado, harmonioso e protegido. Contudo, como o espaço é multiplicidade de histórias

³³ HITCHCOCK, Alfred. **Os Pássaros**. Estados Unidos, 1963, 119 min.

que aqui acontece, a linearidade desse pensamento arbóreo explode em meio a temporalidade pura da vida no espaço, isso faz com que a contingencialidade dos fenômenos rizomaticamente instaure outros devires, que rompe essa fixação idealizada do ambiente. Isso é que o filme *Os Pássaros* instaura enquanto irracionalidade explicativa, não se justifica, apenas o resistir e criar funções e proposições explicativas para poder tentar sobreviver em meio ao caos. Quanto mais se nega essa imanência da vida enquanto devir natural no homem, o devir não humano da natureza encontra o inexplicável não como fonte de pensamento, mas de desespero.

Pensando o filme “Fim dos Tempos³⁴” podemos observar o elemento ilógico novamente, uma situação rizomática onde eventos totalmente inexplicáveis começa tomar conta dos Estados Unidos. Mortes sem explicação nenhuma acontecem, o que emana desterritorialização constantes, afinal o que está acontecendo? Seria uma derivação vegetal que através do ar contamina os humanos e os fazem se matarem? A natureza confluindo com o devir humano, devir vegetal/humano, fazendo com que pessoas se matem? O não explicável, aquilo que não conseguimos reconhecer em outros quadros generalizantes e uniformizadoras do real, os padrões explicativos da ciência, por exemplo, não dizem, não respondem aqueles eventos ilógicos.

A contingencialidade dos suicídios desestruturam o cotidiano organizado de vida idealmente pensadas como normais em um padrão consumista e exploratório que os seres humanos não conseguem entender como ilógico. Elliot Moore, Alma e Julian fogem, correm o que podem para se afastarem de uma possível “contaminação”. O sentido da fuga, como necessidade desterritorializante eminente, onde fixar se torna perigoso, nomadismo, em busca de futura fixação? Reterritorialização em um lugar mais puro? Não há como. O ar é respirável em qualquer ambiente, ele migra, expande, flui. O ar não é fixo, não é controlável, e na cena final, mais uma vez, a misteriosa brisa se propaga, desestrutura aquela paisagem organizada (de um final de semana tranquilo no parque), trazendo outras linhas rizomáticas, que foge do padrão, congelando aqueles seres por um instante, no fôlego final do filme. A paisagem idealizada, organizada, padronizada, quebra, abrindo para um novo, o inesperado.

Ambos os filme são hollywoodianos e passíveis de uma análise geográfica que dialogue com os conceitos a partir do encontro com as imagens cinematográficas.

³⁴ SHYAMALAN, M. Night. **Fim dos Tempos**. Estados Unidos, 2008, 90 min.

3.5. A potência do cinema

Atualmente temos em disposição meios técnicos, informatizados, que nos permite comunicar, em tempo real, para as mais distintas escalas geográficas. A mídia tem uma potência gigantesca de acessar conteúdos midiáticos e estabelecer conexão entre lugares, e uma capacidade imensa de desconstruir fronteiras estabelecendo novas espacialidades, onde o local, global, regional se confunde por estarem sempre em dinamização. O cinema enquanto uma das principais mídias da atualidade compõe este aparato de meios técnicos capazes de estabelecer comunicações amplas.

O cinema é uma linguagem artística ímpar, que pode nos conduzir a diversas e múltiplas possibilidades, enquanto arte que intensifica nossas sensações motivando pensamentos. Como já dito, o cinema aguça imaginação e nos possibilita sair, pelo menos no plano do pensamento, do estado momento vivido, para um possível e imaginário viver. O cinema nos projeta pensamentos e cria e recria outros mil, quando em contato com o espectador o força a refletir sobre aquilo que lhe foi exposto. As criações cinematográficas carregam uma potência, que força pensamentos, independente do estilo que o autor se dedica a criar, seja ele Imagem-Movimento ou Imagem-Tempo, o cinema induz reflexão sobre o que se coloca.

A montagem, em cinema representa a constituição de uma narrativa, concebida pela ideia do autor. Essa ideia perpassa todas as imagens selecionadas, os quadros, os sons e luzes, enfim todas as escolhas criativas do diretor. A ideia é expressão do todo do filme, como um fio que mantém relações de proximidade entre as imagens, uma abertura que cada imagem tem para com a qual se interage com outras imagens empreendendo um todo na produção realizada a partir da montagem fílmica. Deleuze (1997) faz uma reflexão riquíssima sobre a ideia de “todo” no cinema nesta passagem:

Mas o todo é de uma outra natureza, é de ordem do tempo: ele atravessa todos os conjuntos, é ele precisamente que os impede de realizarem até o fim sua própria tendência, isto é, de fecharem completamente. Bergson não cessará de dizer: o Tempo é o Aberto, é o que muda, e não para de mudar de natureza a cada instante. É o todo, que não é um conjunto, mas passagem perpetua de um conjunto a um outro, a transformação de um conjunto num outro. É muito difícil pensar essa relação tempo-todo-aberto. Mas é precisamente o cinema que nos torna isso mais fácil. (DELEUZE, 2004, p.73-74)

A experiência cinematográfica possibilita a criação de novos imaginários, outros mundos possíveis, evocados por mil fatores que surgem a partir da relação com o cinema. Deleuze (1999) argumenta que atos de resistências estão implícitos em ideias cinematográficas, isso pode criar espaços outros que possibilitem novas resistências. A obra de arte, podendo ser cinematográfica ou não, são criações para um povo por vir, talvez para uma outra sociedade, esse é o apelo de toda obra de arte, segundo Deleuze.

A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1999, p.14)

A criatividade cinematográfica se inicia na concepção da ideia que permeia a obra. Deleuze (1999) diz que uma ideia em cinema se diferencia das demais ideias em outros domínios da arte, sendo improvável uma adaptação desta ideia cinematográfica em outro domínio. Entretanto uma ideia em cinema pode tomar emprestadas ideias de outros domínios da arte, como fez Kurosawa com a literatura de Dostoievski. Segundo Deleuze (1999), “Uma ideia em cinema é desse tipo tão logo se ache empenhada num processo cinematográfico. Então você poderá dizer: “Tive uma ideia”, mesmo se você a toma emprestada de Dostoievski”.

Esse caráter único da linguagem cinematográfica é uma disposição cinematográfica de conceber a ideia na dissociação entre o ver e o falar no cinema mais atual. Deleuze descreve como essa dissociação da linguagem cinematográfica leva a ver o que se fala, entre o elevar da palavra e o afundar da terra.

Uma voz fala de alguma coisa. Fala-se de alguma coisa. Ao mesmo tempo, nos fazem ver outra coisa. E enfim, aquilo de que nos falamos está sob aquilo que nos fazem ver. Esse terceiro ponto é importantíssimo. Logo se vê que o teatro não teria acesso a tal expediente. O teatro poderia adotar as duas primeiras proposições: nos falamos de alguma coisa e nos fazem ver outra. Mas que aquilo de que nos falamos põe-se ao mesmo tempo sob aquilo que nos fazem ver — e isso é imprescindível, se não as duas primeiras operações não teriam nenhum sentido ou interesse — podemos dizê-lo de outro modo: a palavra se ergue no ar, ao mesmo tempo em que a terra que vemos afunda-se cada vez mais. Ou ainda: ao mesmo tempo que essa palavra se ergue no ar, aquilo de que ela nos falava afunda-se na terra. (DELEUZE, 1999, p. 9)

As imagens que se relacionam na organização narrativa de um filme, carregam elementos sempre abertos aptos a se conectar com as outras imagens, vizinhas ou não, que possam completar o sentido não condensado nela própria. São imagens que se ligam numa capacidade narrativa de transição que transmite articulação entre a ideia de uma imagem e a ideia de outra imagem, possibilitando as ligações que a narrativa deve conduzir. Além dessa capacidade, as imagens podem evocar símbolos, conseqüentemente ideias, pois algumas imagens podem sugerir pensamentos, reflexões, com aquilo que ela não traz diretamente no seu conteúdo.

A capacidade criativa do cinema é uma potência de resistência, que se amplia a cada contato impensável que obra se arrisca no seu devir. Esse é o movimento da vida, e a arte é uma linguagem rica em vida, por vezes sentimos falta desta riqueza na linguagem científica, ainda muito carrancuda, conservadora e indutora de padrões. A aproximação das linguagens científica e artística pode trazer mais vida, mais movimentos e criação de espaços de resistência por parte da ciência.

A aproximação entre cinema e geografia é enriquecedora, abre possibilidades. Ora se abre possibilidades então porque negá-la, porque então considera-la menos científica, já que a própria ciência se beneficia desta aproximação, criando novos espaços de reflexão científica. Interpretar obras cinematográficas, as suas escolhas de montagem, nos aproxima de uma reflexão sobre a criação, sobre novos espaços de resistência que se criam no movimento da vida.

As montagens, como seleção de elementos que constituem o filme, é o processo dos mais importantes para a significação da produção cinematográfica. Na realidade a montagem pode ser dita como as escolhas dos planos que reforçam a narrativa, é a linha mestra da criação cinematográfica, ou seja, “plano é uma totalidade dinâmica em devir”, (MARTIN, 2005 p.177), e a narrativa, nos dizeres de Martin (2005, p.242), produz espacialidades, ela cria espaços. “O espaço fílmico é assim frequentemente feito de pedaços e a sua unidade provém da justaposição numa sucessão criadora”.

O cinema, como processo de criação artística, reflete o pensamento, pois se cria uma linguagem, uma forma de dizer o mundo. A montagem cinematográfica reflete as formas de pensamentos, seja das personagens, seja dos espectadores, assim diz Martin (2005, p.175), “É possível dizer que a sucessão de planos de um filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental*, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora dos pensamentos) das personagens ou do espectador.”

Deleuze (1990) argumenta que a câmera, nas produções de imagem-tempo expressam funções do pensamento, por vezes os movimentos de câmera imita, da sua forma, os caminhos que o pensamento faz.

Enfim, a fixidez da câmera não representa única alternativa ao movimento. Mesmo móvel, a câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar câmera de um rico conjunto de funções, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos. (DELEUZE, 1990, p.34)

A arte cinematográfica deve sempre se pautar nas possibilidades de criatividade que contempla a sua idealização enquanto obra, cinema que floresce pensamentos e os coloca sempre em tensão. A criatividade é algo que nos joga num mar de incertezas sobre o que está ocorrendo, e quando começamos a entender o que ocorre, vem outro novo que refaz a nossa linha de raciocínio. Criativo é o sujeito que improvisa sobre coisas incertas e que faz aquilo que não acreditamos dar certo. Ele pensa além, fazendo nós forçamos nosso pensamento para acompanhá-lo, sem fechar para encontrarmos neste caminho novos outros que nos levam para infinitos pensamentos.

Em “Koyaanisqatsi” podemos pensar nas suas imagens e sons e como isso pode instigar uma reflexão sobre o mundo as tensões, questões e elementos que ressoam na nossa vida. As imagens, fantásticas, amplas, muitas aéreas, nos põem em diálogo com a nossa sociedade, elas capturam os nossos cérebros em torno das aberturas que as imagens colocam. Não só a imagem, como o som que se integra ao visual, ele orquestra a composição em ritmos precisos, numa imagem-som hipnotizante, que nos força a querer ver o que vem depois e depois e depois. As imagens trazem as mudanças, as transformações na sociedade, na confluência com o som estabelece uma tensão, uma sensibilidade que abre a possibilidade de pensarmos estas mutações. Há a degradação da natureza, como há também perda das tradições culturais, na busca de novas tradições em meio a um espaço urbano caótico e dinâmico que se volatiliza sempre em novos territórios, paisagens, afundando a terra em outras desterritorializações e reterritorializações.

Podemos pensar sobre as relações humanas, sobre o processo de distanciamento das relações humanas de seu fundamento natural, na direção de uma sociedade

desequilibrada e altamente injusta. Os formigueiros humanos são destacados, as ruas/avenidas cheias de veículos, os fluxos constantes, movimentos, avião. Bombas que são testadas no deserto, desertos que antes aparecem como lugares vazios, montanhas rochosas, movimento do tempo. O avião, na sua imponência, gigante, obra do homem, da civilização, do capitalismo, é por onde estamos. Assim como os foguetes, naves espaciais. Como a cena do foguete espacial que explode no meio do processo de decolagem, lá em cima ele explode, o fogo o toma. Será que estamos a ponto de explodir?

Nessa sensação de eminente progresso, tempos modernos, que nos atravessam, avanço linear, o foguete nos traz a ideia deste progresso, que retorna, que volta, que pesa mais que o ar, que queima em meio a música melancólica, que não avança, marcha ré. Estaríamos andando para trás? Quais são os sentidos disso tudo? Esta criatividade fílmica, composição mágica entre imagens e sons, nos captura, arrebatando nossos sentidos, nos move, nos sensibiliza, nos agride, nos faz pensar. Sentimos a questão ambiental na sua amplitude expansiva, nas relações que podemos pensar a partir confluência maluca entre nós e as imagens, construindo um outro que é isto, mas poderia não ser, enfim. O filme nos põe em movimento no questionamento dos caminhos, rotas, ecologias, acontecimentos, descobertas, que a sociedade produz, e eu, um corpo só, passo do zero ao um, ou melhor, de mim a mim², sei lá o quê.

Não sabemos se estamos indo ou voltando (como a cena do foguete que explode e despenca no ar), começando ou terminando, sei que estou mudando, afinal este que esta aqui, não é o mesmo que escreveu a primeira linha, que já diferia daquele que escreverá o terceiro parágrafo. Que possamos continuar mudando, lendo, relendo, vendo filmes e dialogando numa prosa sem começo e nem fim.

4. QUESTÃO AMBIENTAL E O CINEMA

A vida é passagem, ela segue com o vento, com as flores da cerejeira, com o Monte Fuji, com o metrô de Tóquio, com as ruas de Berlim, com os nossos/vossos filhos. Trudi e Rudi, heterogeneidade que se expõem, a vida enquanto processo, vida que vai e vai, negocia, convence, chora, perde, trabalha, maltrata, desdém, tudo isso na melhor idade de um casal, ou no pior momento deste, quando dois se torna um. A natureza caminha com a vida, ela é a vida, já que estamos aqui vamos ao Monte Fuji, vamos dançar butô, ou ver as cerejeiras em flor.³⁵

É notável o aumento da dimensão que a temática ambiental vem sofrendo nos últimos anos. Não à toa vimos em nossa pesquisa da graduação o crescimento do número de reportagens principais (aquelas que estampam as capas) que envolvem a temática ambiental na revista *Veja*³⁶. Há de fato um crescimento marcado pelo contexto histórico que estamos vivenciando, sendo muito nítida a importância crescente que o assunto ganha nas diversas esferas da sociedade³⁷.

Queremos aqui fazer alguns comentários a respeito das visões que se entrecruzam nas análises ecológicas, e como elas produzem codificações, ou seja, linguagens que tentam dar conta de interpretar as problemáticas ecológicas vigentes. Faremos uma reflexão sobre as possibilidades de interpretação ecológica, e das condições que propiciam elas reproduzirem ambientes ricos em criatividade, expandindo as fronteiras do pensamento, ou de como elas nos fazem cair em discursos opacos de criatividade, que na realidade nos aprisiona ainda mais numa teia social tendencialmente hierárquica e desigual, impossibilitando ou enfraquecendo as linhas de fuga.

Assim, em diversas dimensões de análise como a econômica, a social, a cultural, entre outras, a ambiental reflete divergências e convergências várias, sendo, portanto um reflexo dos anseios e tensões próprias da nossa espacialidade múltipla e disso não

³⁵ Texto escrito pelo autor a partir do filme “Hanami: Cerejeiras em flor” (dirigido por Doris Dorrie, 2008)

³⁶ Fizemos uma pesquisa que relacionava a temática ambiental e a frequência com que esta temática aparecia na revista *Veja*, a revista de maior circulação nacional. Buscamos refletir sobre os elementos que confluem na produção imagética da capa e como ela influenciou na percepção dos sujeitos atribuindo valores e conceitos a temática ambiental. (PIMENTA, 2010)

³⁷ Encontramos alguns trabalhos que versam sobre o crescimento da abordagem midiática dos temas ambientais: O meio ambiente na mídia – um estudo de caso do jornal de maior circulação de Brasília. (ABREU; FÉLIX, 2008); Divulgação científica e meio ambiente: mapeamento da temática ambiental em jornais e revistas de grande circulação (ROCHA; MARQUES; LEAL, 2012); Telas “Verdes”: A Temática Ambiental na TV e no Cinema (FERREIRA, 2009)

iremos fugir. A análise interpretativa que propomos deve adentrar os porquês que envolvem a temática analisada, como é no caso, a ambiental. Neste sentido, iremos fazer uma leitura crítica em relação às abordagens de natureza que a ciência moderna propõe e tentar extrair desta crítica uma possibilidade nova, criativa, que emane novos espaços de criação do discurso ecológico, uma visão ecológica mais conectiva, que aproxime conceitos não limitantes, mas ao contrário, que convergem para uma análise aberta.

Mais adiante, como a própria proposta da dissertação faz nos lembrarmos, pretendemos fazer aproximações entre a linguagem cinematográfica e as possibilidades de vivência ecológica emanadas nos filmes, se colocando como uma proposta de entendimento ecológico. Desta forma, iremos interpretar algumas produções do cinema hollywoodiano como forma de desconstruir as narrativas e captar os elementos que aprisionam ou forçam os pensamentos a se conectarem na leitura ecológica.

4.1. O que é modificar a natureza?

Sabemos que desde que o homem é homem, as “modificações” do “natural” existem, como fato que está relacionado com a sua luta eterna pela sobrevivência humana. Uma vida que sempre se busca. Pontuamos aqui que o homem é a natureza a se diferenciar, tanto por extensão de suas ações como pela intensividade de seus afetos e pensamentos. As ações sobre o meio, que desde a origem das relações humanas provocam interferências nos fenômenos agenciados para efetivar os meios de sobrevivência, se desdobram na atualidade numa multiplicidade de atitudes, relações e interações que, numa tensão constante, instaura o devir natural do homem, assim como o devir não humano da natureza.

Se nos deslocarmos para o presente, veremos que aquele ancestral nosso que vivia de atividades primárias básicas se transmutou, transformando o mundo no lócus das indústrias, das artes, das cidades, do consumo desigual e massificado, da grande produção de lixo e dejetos, entre outras manifestações que podem ser sim interpretados como um redimensionamento da proporção das relações ecológicas.

O homem quando começou a organizar formas de vivências ditas sedentárias, na qual a organização do espaço produtivo primário já poderia possibilitar a fixação em um determinado terreno, fez com que o nível de transformação do que normalmente

denominamos como natureza fosse alterada. Deste patamar para o que observamos na atualidade houve uma transmutação ímpar, o que evidencia que pelo menos nos últimos milênios a aventura humana se tornou um espetáculo com uma complexidade difícil de ser analisada³⁸.

As revistas, os jornais, os sites de notícias, as propagandas, enfim a mídia nos mostra que atualmente temos um problema a ser resolvido, que se não for solucionado estaremos colocando nossas vidas em risco.

Katarini Miguel (2012) no artigo “Os paradigmas da imprensa na cobertura da política ambiental” comenta como a imprensa, quando tematiza assuntos como o aquecimento global ou as mudanças climáticas, traz um forte apelo emocional ao tema, com ar de dramatização. Cenários catastróficos são explorados pela imprensa inserindo imagens, infográficos, chamadas, que atraem pelo visual e pelo impacto.

Mas foi constatado também que o tema ambiental traz forte apelo emocional, e que esta estratégia é amplamente utilizada para dar destaque à maioria das matérias, em especial no assunto Mudanças Climáticas/Aquecimento Global, o que pode indicar o anseio pela notícia espetáculo. As fotos e infográficos também evidenciaram este apelo, corroborando os textos com imagens chamativas, ilustrações permeando o texto, que trazem pouca informação mais atraem pelo visual e impacto. Os procedimentos de persuasão são constantemente utilizados com predominância de determinados argumentos em detrimento de outros, utilização de termos e palavras que recorrem ao emocional e dramatizam a questão, colocando em destaque os piores cenários. (MIGUEL, 2012, p.128)

A autora apresenta uma análise sobre como a mídia produz informações sobre os temas ambientais, mostrando que os grandes veículos da imprensa introduz o tema com o chamativo dramático, emocional e catastrófico. Na mesma direção apontamos no nosso trabalho de graduação, analisando capas da revista *Veja*, como está presente a construção de sentidos dramáticos e catastróficos nas capas que trazem as temáticas ambientais (PIMENTA, 2010).

³⁸ Fernando Coronil (2005) traz o elemento natureza como central nas suas análises sobre o colonialismo e a consolidação do projeto capitalista ocidental. Este autor acrescenta o conceito de natureza como um dos elementos que ampliam as possibilidades de ler o capitalismo através da fórmula de leitura de Karl Marx sobre o capitalismo: capital/lucro; trabalho/salário; terra/renda. O autor afirma que Marx não acrescentou o elemento natureza como um dos agentes do capital, e que este elemento estaria mal subentendido no binômio terra/renda. Arturo Escobar (2005), por exemplo, entende que a modernidade e uma das suas expressões atuais, a globalização, vêm diminuindo o enfoque no conceito de lugar, dando menos ênfase às comunidades locais (ou em suas práticas de resistência, sem negar a influência dos processos homogeneizadores da globalização) e como estas comunidades praticam conhecimentos, saberes e usos da natureza de modo distinto da sociedade dita moderna (não dicotomizando cultura e natureza, ecologia como vínculo do conhecimento e da prática).

A dramatização dos temas serve ao interesse de tornar acessível tal informação ao grande público, enfim interesses de vendagens. Entretanto o que podemos pensar sobre o tom apocalíptico de certas produções culturais que tematizam a questão ambiental? Estaríamos próximos de um acirramento de problemas que afetariam todos nós? Ou estamos sendo levados a crer nisso, enquanto construção de novos medos e culpas? O que pôde gerar tamanha pressão e medo nesta sociedade? Seriam os efeitos estufas, aquecimentos globais e desmatamentos florestais que se atualizam a cada momento?

Desses questionamentos, desdobram duas perguntas que focam numa mesma problemática cara à geografia: O que seria modificar a natureza? O que é, afinal de contas, a natureza? Parece-nos que a ideia de natureza, pautada pela ciência, se relaciona com conceitos quase divinos, representa uma permanência intocada, uma forma de princípio de mundo³⁹.

“Avatar” evoca a ideia de natureza intocada, aquela que deve ser preservada. Pandora, o belo planeta de natureza grandiosa, é tida como o lócus a ser preservado, portanto uma externalidade em relação ao humano, o humano deve ser controlado para não modificar o natural. Assim quanto mais se tencionam as forças no decorrer do filme, mais os problemas começam a ser expor. Com um final que remete a uma ideia corriqueira do discurso ecológico que é a vingança da natureza. Natureza endeusada, como aquela que afaga os seres e os ama, mas também aquela que castiga e traz a sua revolta para com as ações errôneas dos seres. Ações errôneas que são consideradas como atos “pecaminosos” que traduz uma cisão entre o corpo e a mente, já que as regras e as leis estão claras, aquilo que a mente interioriza, mas o corpo age e de forma a não concordar com as leis da interiorizadas na mente. O corpo é estranho ao pensamento nesta linha do discurso.

Temos a natureza como visão idílica, oposta ao homem, cujos deveres (que se tencionam com as suas “partes”, corpo e mente) se pautam em ou preservar e defender a natureza da lógica competitiva do capitalismo, que reduz a natureza a mero recurso natural a ser explorado (visão crítica marxista), ou resguardá-la, preservando-a enquanto

³⁹ Ana Godoy argumenta que a concepção hegemônica de natureza tem estes aspectos divinos/geométricos de perfeição, que segundo ela justifica grande parte dos discursos ecológicos na atualidade: “O pensamento conservacionista, sobre o qual a ecologia se pauta, carrega consigo as ideias de pureza e perfeição quando habitavam a afirmação de um “destino manifesto”, o qual sustentou tanto as ações políticas como o expansionismo territorial, além da criação dos parques urbanos e parques naturais. Seja a ideia de perfeição e pureza advinda da geometria e do equilíbrio das formas, seja a ideia de pureza e perfeição advinda da Criação, ou de uma natureza intocada pelo homem ou, ainda, de uma natureza tocada apenas por homens puros” (GODOY, 2008, p.114)

recurso natural, como bem propagam os discursos do desenvolvimento sustentável, muitos ampliados pela grande mídia, que entendem a natureza em seus aspectos transcendentais, remetendo a ideia de harmonia e pureza. O de comum em ambas é que o homem é algo estranho a lógica natural, cabendo a ele explorar ou defender, mas nunca se entender como devir natureza.

Como salienta Ana Godoy (2008), o equilíbrio intacto da beleza, dos grandes planos paisagísticos, estão cada vez mais perturbados por ruídos, ruídos que surgem no movimento da vida, e que nos faz lembrar que a ideia é apenas uma ideia e a vida é errante. Esta tensão rompe com a grande tentação idílica de manter a forma acima de tudo. A natureza é um ideal, o homem com motosserra é o pesadelo, e nessa busca entre ideal/forma tensionada pelas forças da vida que conduz o homem brigar com a sua face idílica, se concentra a preocupação ambiental na atualidade. A nossa luta, individual/coletiva, se emana duma luta permanente entre vida/morte, real/ideal, e faz nós estarmos em permanente espasmo com aquilo que destoa do padrão. É difícil nos enquadrarmos naquilo que miramos, por isso a vida inventa ecologias:

A vida não se mede pela ecologia, pelas noções que ela cria, pelas ações que ela determina ou pelos comportamentos que ela prescreve. A vida inventa ecologias segundo ela própria, sem nada tomar senão o que precisa para tanto. Ela acrescenta algo onde só havia espécies para dali extrair um animal, uma planta, uma cor, um som. A menor das ecologias não está a serviço da ação universal que convoca à participação, meio de conversão do mundo. Ela põe a vida nas reticências, afirmando-a como insubordinável. Recusar a vida que só pode ser produzida é afirmar a vida que distribui diferenças, e nisso e por isso inventa ecologias, vida não apaziguada na felicidade mesquinha das ações cumpridas. (GODOY, 2008, p.128)

Neste sentido, a vida produz espaços de resistência, mesmo estando sob uma estrutura “opressiva”, soprando palavras de ordem aos quatro ventos, ela evoca linhas de fuga, num devir permanente. Dentro do espaço estriado, organizado sob algumas normas, há linhas de fuga que o desorganiza evocando espaços lisos⁴⁰. A arte, por exemplo, tem a potencialidade de nos colocar em deriva podendo evocar outras

⁴⁰ Os conceitos de espaço estriado e espaço liso são conceitos retirados da obra de Deleuze e Guattari, *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* vol.5 (1995). Espaço estriado diz respeito ao espaço normatizado, controlado, metrificado e organizado por forças que desejam controlar mais eficientemente os corpos e matérias no território. Espaço liso seria a linha de fuga, o espaço sem direção, múltiplo, desorganizado e anárquico que se reproduz como resistências a imposição normativa que se dá no estriamento do espaço.

possibilidades, outras ecologias, enfim, ela é campo de potência de criação e “afloramento” de desejos.

Dialogando com o pensamento de Godoy (2008), afirmamos que a ideia hegemônica de “preservar a natureza” acaba englobando uma série de regras/normas que visam manter uma ordem. Há a reprodução da divisão entre homem e natureza, pois a própria ideia hegemônica de natureza exclui o devir/homem numa tentativa de controlá-lo (e também controlar a natureza) através da ideia/padrão e da invenção de novas culpas (sentimos culpados de não preservar, de desmatar, de gastar, de comer, etc.).

O disciplinamento dos seres e das suas vontades/potências faz parte de um querer idílico que somos submetidos, um querer que se volta a defender a natureza em seu estado “bruto” (idílico). Neste sentido as forças que a vida produz e os desejos que surgem em nós devem ser anulados pelo bem comum que é preservar (a interiorização de culpas forçadas pela máquina recalcante), cuidando da saúde da natureza e consequentemente da nossa saúde. Há uma artificialização das condutas, para vivermos mais matamos a vida.

Segundo Godoy (2008) a natureza para o pensamento ecológico hegemônico é entendida como um organismo, que para ser preservado deve anular as eventualidades e os elementos estranhos atípicos da sua composição natural. Este organismo que é a natureza para se manter saudável deve ser preservado garantindo a harmonia e equilíbrio para os seres vivos. Uma parcela expressiva dos movimentos ecológicos pauta a sua defesa do meio ambiente nesta linha discursiva ecológica, isso desde as primeiras manifestações pró-natureza. Sempre devemos nos organizar para fazer melhor funcionar o organismo, é organização dos órgãos, é o sistema.

Em filmes como “Uma Verdade Inconveniente⁴¹” e “Histórias das Coisas⁴²” a natureza aparece como uma entidade cuja preservação é fundamental para a sociedade. Mas para qual sociedade? A capitalista, ora, como talvez entende o filme “Uma Verdade Inconveniente”, mais atrelado a defesa das ideias de sustentabilidade ou desenvolvimento sustentável, cujo princípio se dá na preservação dos meios garantindo o desenvolvimento (capitalista). Ou uma sociedade outra, como talvez entende “História das Coisas”, mas não menos “virtual”, haja vista que a natureza, também colocada como algo externo ao homem, aquela que deve ser preservada na sua pureza, necessita de uma

⁴¹ GUGGENHEIM, Davis. **Uma Verdade Inconveniente**. Estados Unidos, 2006, 94 min.

⁴² FOX, Louis. **História das Coisas**. Estados Unidos, 2007, 20 min.

“defesa”, cujo os elementos centrais se passam num remodelamento das prática de consumo. Suas narrativas focam a natureza enquanto organicidade fechada, a partir de uma evolução linear, cuja solução é a busca de uma nova organização, mas não se questiona a lógica que justifica o mundo ser essa organização atual, pautada na competitividade e sobrevivência individualista. Ter um desenvolvimento sustentável, em que os indivíduos tomem posturas consumistas restritivas, mas não se ataca a lógica produtiva. Acaba por tentar preservar o mesmo sistema, só que com uma nova roupagem. Esse discurso em defesa da natureza que ambos os filmes articulam se torna o novo empreendimento do controle, enfim de organização, pois embutindo as novas responsabilidades individuais, agora ecologicamente corretas, na somatória das ações individuais sustentará a organização mais “consciente” e correta, ecológica.

O buraco na camada de ozônio passa a estar permanentemente vinculado àquele que aperta o aerosol ou abre a geladeira, cria rebanhos ou consome carne – qualquer um, a qualquer momento, em qualquer ato, pode ser apontado como aquele que atenta contra todos - , de maneira que a responsabilidade coletiva, ao ser identificada ao espírito d comunidade, põe todos em guerra contra todos, faz de cada um uma ameaça à comunidade, que exige, portanto, mais segurança, renovando o jogo das tolerâncias (GODOY, p.143, 2008)

Somos agenciados numa máquina que opera a vigilância dos atos, na codificação daquilo que se denominam problemas ambientais, codifica também as ações corretas e incorretas, o bom e o ruim, o belo e o feio.

Os problemas ambientais começaram a pautar a luta política de grupos organizados que surgiram em meados dos anos de 1960, dentro do movimento de contracultura, que se destacou por colocar questionamentos sobre o modo de vida dominante (família hierárquica, estado, capitalismo, socialismo, ciência, natureza, etc.). Para todos os questionamentos que pairavam no ambiente hippie destes movimentos, a questão ambiental se tornou uma luta que se emanou em todas as sociedades do nosso mundo, que incorporou uma reflexão ampla, questionadora também, do modo de fazer ciência, dito moderno.

Estas mobilizações carregavam o embrião do que seria o movimento ecológico “institucionalizado”. Há naquele momento, nas mobilizações da contracultura, uma potencialidade que emitiu forças importantes evocando pensamentos e reflexões sobre como estávamos vivendo. Conforme foram sendo catalisados pelos discursos maiores da ordem administrativa e da lógica do mercado, aquelas lutas acabaram perdendo a sua

força de questionamento e de resistências, em nome da sobrevivência, adaptaram-se ao padrão eleito como correto e institucionalizado da participação política.

Ao longo das décadas posteriores há uma evidente ascensão do discurso ecológico, que se infiltraria na política, na escola, na mídia, portanto, tornando-se discurso maior, linguagem dominante de como lutar pela natureza e pela qualidade de vida por meio da perpetuação do sistema econômico, mas com uma nova organização pautada em desenvolvimento sustentável e de consumo consciente.

As conferências ambientais, locais ou mundiais, os relatórios sobre os problemas ecológicos (diminuição das calotas polares, aquecimento global, desmatamento das florestas tropicais, diminuição de reservatórios de água potável etc.), a ampliação de ONGs focadas na causa ambiental (WWF, Greenpeace, SOS Mata Atlântica etc.) as ECOs, a incorporação da temática ambiental na sala de aula etc., fizeram aumentar o capital simbólico daquilo que estava se consolidando como uma marca capaz de agregar valor aos produtos e às empresas que assumiam a bandeira de defesa do meio ambiente: esse é um produto ecológico, é um produto orgânico, é um produto ISO 14001.

Ali o discurso da contracultura já estava incorporado às ferramentas de reprodução da lógica de exploração e acumulação, mas desde que permitisse uma “qualidade ambiental”, entenda reprodução dos recursos naturais para ampliar o prazo de vida do projeto societário pautada na lógica do mercado e do consumo de mercadorias, só que agora consumo consciente de produtos com maior valor de mercado por ser ecologicamente correto. Mas o que fazer a maioria da população mundial que não consegue as condições econômicas para tomar uma atitude de consumidor consciente? Eles não fazem parte da problemática ambiental entendida em sua escala global? Por serem humanos, não são natureza, portanto, não são partes da problemática ambiental?.

O discurso ecológico, em linhas gerais, defende a natureza, com unhas e dentes, mas uma natureza idealmente colocada como matéria prima, recurso natural. Ou seja, é um objeto distante e em separado do sujeito humano, o qual pensa sobre, mas não faz parte dessa imanência. Diante dessa concepção, cabe aos sujeitos tomarem consciência dos problemas que infligem no objeto natureza para poderem preservar, conservar, cuidar; são equivalentes de um arranjo discursivo que sempre coloca a natureza como aquilo que é inerte, uma coisa que atende as nossas necessidades e desejos. A natureza não pensa, só os homens pensam. A natureza não cria, só reage ao que o sujeito causa nela.

Diante de uma visão pautada numa dicotomização simplista da vida, o discurso ecológico se apresenta como unidade redentora do futuro da humanidade, permitindo a realização de sua essência humana a priori já dada como a única possível. No entanto, o discurso ecológico tem diversas ramificações, apresentadas por Ana Godoy nesta passagem:

O ecologismo nunca foi unitário, diferenciando-se no modo de atuação. Em linhas gerais, encontram-se aí o ambientalismo reformados que acompanha o sistema capitalista atuando por compensação/ o ecologismo radical de intervenção direta, que confronta tanto o capitalismo como o socialismo, caso do Greenpeace e do Earth First!, embora seus fundamentos sejam divergentes/ a política verde, que aponta na direção de uma participação parlamentar, cujo objetivo é ecologizar a cultura política, e participa de governos de coalizão; o ecologismo camponês, com forte apelo comunitário, baseado no desenvolvimento sustentável; o ecologismo de ação global, voltado para modelização planetária de forte base científica representado pelo Clube de Roma, pela Society for General Systems Research, pelo World Watch Institute, pela WWF e pelo IUCN. Trata-se de um grupo constituído por cientistas, políticos e personalidades afins que se apresentam como aqueles que possuem a mais alta compreensão do caráter planetário da crise ecológica, enfatizando a necessidade de instituir uma autoridade mundial de controle das questões ecológicas. Eles são atravessados pelo conservacionismo e passam obrigatoriamente pelo Estado, tomando-o como referência. (GODOY, 2008, p.150-151)

Ana Godoy está aí expondo as variáveis do pensamento maior da ecologia, maior enquanto produção hegemônica do saber ecológico. Este pensamento expressa de forma inata uma intensão de dizer a respeito das coisas e imputar valores (as condutas ecologicamente corretas). O discurso ecológico diz quais são os caminhos e trajetos e assim empobrece o pensamento diminuindo as possibilidades.

As instituições não governamentais, ou mesmo as governamentais, priorizam políticas ecológicas conservacionistas, entendem a natureza enquanto bem que deve ser preservado/conservado em sua “pureza”. A ecologia é a salvadora, e os seus adeptos seres conscientes que fazem do mundo um lugar melhor (imagina se todos fossem assim).

Hoje se atribui à ecologia, por meio do conservacionismo, o papel de salvadora e guardião. Tal atribuição é o feito do pensamento da conservação na sua potência para fazer de todos, e de cada um, um destino comum que, inequivocamente, passaria pelo Estado e pela biosfera, promovendo o encontro entre “as chances de vida” – como o

único possível que nos é dado – e estoque de vida – garantia de sua conservação. (GODOY, p. 150, 2008)

Segundo Godoy (2008) as práticas e ideias da ecologia maior tentam penetrar as estruturas do poder político reivindicando maior inserção no jogo político do Estado, mas também fazendo, com o poder da enunciação dos fatos, com que cada ser se torne um “braço” do Estado, incorporando os códigos que os predispõem a viver o único possível.

Essa articulação do pensamento ecológico hegemônico nos aparelhos do Estado reforça o papel ordenador do discurso enquanto mantenedor da “harmonia” natural. Há uma imposição de natureza colocada de cima para baixo que não apresenta interatividade com as vontades da vida, mas sim uma imagem de perfeição nutrida pelos discursos oficiais. As possibilidades de vivenciar a natureza são infinitas, mas o interesse de ordem colocada pelo discurso oficial reprime as possibilidades e omite os desejos de viver o real e não o ideal. Como diz Ana Godoy (2008, p.117) “A Ecologia não cessará de clamar pela salvação do meio ambiente, pois ainda que a sua existência seja apenas conceitual, é um meio eficaz para garantir a adaptação às normas”. Neste sentido o pensamento ecológico hegemônico se coloca como fundamento codificador normativo, ou seja, ele dispõe de um discurso que é a imagem daquilo que devemos ser, normatizando os seres.

Como já dissemos as obras artísticas têm potencialidades de provocar e de trazer o infinito, derivas para o nosso pensar. A provocação, no sentido de instigar as inquietações, nos desterritorializa e nos coloca em deriva. A arte nos força a pensar a vida e as suas múltiplas faces, ela nos coloca numa reflexão eminente sobre as nossas práticas, nos desterritorializa, mas permite nos reterritorializarmos sob novos agenciamentos ou referenciais. Sobre a potência da arte Ana Godoy escreve:

A aliança com a literatura, a arte faz-se na medida em que nela encontra as forças que potencializam a liberdade, que deslocam os saberes afirmando o Outro do mundo, o outro da “casa”, pois já não se trata do que se conhece sobre ela ou sobre seu funcionamento, mas de algo que se sabe dela: seu desfuncionamento. (GODOY, 2008, p.165)

Pois as tentativas de enquadrar a ecologia num sistema fechado em que o problema se restringe a uma ideia de natureza/objeto, na qual cabe ao sujeito “descobrir”, pela superioridade de seu pensamento, a essência verdadeira da mesma, de

como ela funciona, é uma forma de entendimento que, por mais bem intencionado que esteja o sujeito, acaba por reduzir a multiplicidade dinâmica do fenômeno em seu disfuncionamento a uma coisa que visa perpetuar o controle do mundo, o que se desdobra nas condições de reprodução da lógica econômica da sociedade de mercado em nível global.

As práticas do discurso maior do pensamento científico institucionalizado de tentar controlar o funcionamento dos múltiplos fenômenos naturais não se efetivam pelo simples fato dessa ideia não dar conta da dinâmica múltipla e diferenciadora da forma espacial com que a natureza se potencializa na vida. A natureza é disfuncional, não cabe nos conceitos que tentam ordená-la, classificá-la e organizá-la. Aí a arte pode provocar rasuras nesse pensamento arbóreo e uniformizador que se pauta nessa dicotomia sujeito/objeto e visa o controle do pensado pela “superioridade” do pensador. Das obras de arte irrompem uma infinidade de naturezas possíveis, ecologias menores que são subjogadas pela força de imposição da ideia.

Eis o perigo das linguagens artísticas, daí a necessidade de cooptar o potencial rizomático delas na direção de produzir obras subsumidas a lógica do mercado, visando o mero entretenimento ou o reforço ideológico de determinadas concepções já dadas como únicas e corretas, como no caso se coloca a ideia de meio ambiente enquanto natureza frente aos processos de desenvolvimento da economia capitalista.

Coloca-se o que é a natureza e o que devemos fazer para preservá-la, assim fecham-se as possibilidades, de natureza, acabamos marcados pela objetividade deste projeto societário. Uma objetividade que se volta para a finalidade, uma natureza cercada onde se preserva a vida, contra a morte, ou seja, um delírio, pois a morte é um dado, então limita-se a vivência, negasse a vida, para apenas lutar contra a morte. Godoy (2008) nos coloca a importância de olharmos para as ecologias menores, expressões do devir cotidiano, da luta simples da vida. É buscarmos fuga, entrarmos em deriva, surpreendermos e não nos colocarmos sob as rédeas da obviedade, da normalidade, da organicidade e da moral dominante. É estarmos sem rumo, literalmente. Como diz Guattari nesta citação:

Enquanto que a lógica dos conjuntos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, a lógica das intensidades, ou a eco-lógica, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos. O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de "se pôr a ser" dizem respeito

apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual... (GUATTARI, 1990, p.28)

Guattari (1990) fala das eco-lógicas que operam no cotidiano, nas práticas comuns que constituem territórios existenciais. As manifestações artísticas como expressão das cartografias existenciais, segundo Guattari (1990), por exemplo, sempre expressam espaços possíveis, criam linhas de fuga possibilitando desterritorializações do nosso pensar. Como aponta Godoy (2008) estas manifestações artísticas demonstram ecologias menores, pensamentos que não reproduzem os clichês e palavras de ordem, os quais tentam manipular a vida por meio de sua mensuração, classificação e sistematização. As possibilidades que se abrem com arte nos fazem refletir a partir das experiências da vida cotidiana, manifestando uma ecologia vivida que se coloca como linha de fuga da ordenação dos discursos oficiais.

Em “Indomável Sonhadora” temos a bela história de uma menina de seis anos e seu pai. Em meio a paisagens imaginárias e realistas, conotativas e denotativas, vemos a força e a face encantadora de Hushpuppy. Ao caminhar sobre as paisagens belas/feias de um ambiente inundado por grandes tempestades, a doce menina surrupia a dureza daquela existência, ela reverte, e cresce em meio àquilo. Wink, seu pai, está por morrer, mas não cessa em se fazer durão, ela, também casca-dura, sonha, imagina, encanta um mundo que não está ali, como não aqui. O filme traz uma percepção fabulatória do mundo, ele traz aquilo que não está, ou seja, o fora, algo que está porvir, criado, criação, imaginação, invenção, mundos possíveis, alternativas, deslocamentos, o que poderia ser, naturezas, ecologias. Não há linearidade, nem historinha (como um colega meu, que criticou o filme por não ter “história” e nem ter uma lição moral), há perceptos e afetos, sensações ótico-sonoras puras, como na cena em que Hushpuppy vê o seu pai na maca passando entre as salas de alojamento temporário, vê o seu pai com um monte de tubos, aparelhos e enfermeiros, ela observa a vida do seu ir ali, observa o transcorrer, o momento e o ausente.

Entretanto, não devemos olhar para as manifestações artísticas sem analisar, do ponto de vista crítico, como elas nos apontam outras possibilidades. Queremos dizer que há manifestações artísticas que acabam por reforçar a ordenação hegemônica, ou seja, elas propagam um conjunto de palavras de ordem/encenações de comportamentos clichês que visam manter as possibilidades cerceadas. Isso é mais característico das

obras mais mercadológicas, que limitam a criatividade artística aos interesses econômicos.

Em “Avatar”, por exemplo, temos os velhos clichês, reproduções do discurso oficial da ecologia, onde os problemas ambientais (como no caso do filme que se relaciona ao interesse de uma grande corporação sob as terras de Pandora) são causados por indivíduos gananciosos, inescrupulosos que não se atentam aos problemas que geram, mas sim aos ganhos que terão. Individualiza as culpas, sendo que os responsabilizados devem ser punidos, seja como no filme mostra pela própria natureza e seus “moradores”, ou seja, por ordens, normas, disciplinarização dos corpos e mentes, a favor de uma natureza preservada na luta do bem contra o mal. Não se questiona a lógica do sistema, as codificações normativas que são estruturadas a fim de preservar sim, a ordem societária posta. Seria muito improvável que um filme como Avatar, com o orçamento na cifra das centenas de milhões de dólares, saísse dos clichês e da reprodução das palavras de ordem da ecologia, para uma experiência cinematográfica que provocasse reflexão, pensamento, buscando improvisar mundos improváveis, virtualizar a vida. Ao contrário se presta a repetir, a ilustrar a ideia hegemônica com imagens fáceis, de simples assimilação, tecnologias 3D, guerras, perseguições, tudo aquilo que se repete a algum tempo, de modo adequado a agradar as grandes massas. Sobre o potencial da imagem em ultrapassar o clichê e forçar o pensamento, Deleuze argumenta:

Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. [...] mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras [...] são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, isso é um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem direta, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem óptico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora, que faz surgir a coisa em si mesma, literalmente, em seu excesso de horror ou de beleza, em seu caráter radical ou injustificável, pois esta não tem mais que ser ‘justificada’, como bem ou como mal...” (DELEUZE, 1990, p. 31)

O clichê prolonga o movimento, na sensação de reconhecimento, imagem enquanto representação disso/daquilo, imagens que entendíveis e desencadeadoras de um todo fechado. Sobre o clichê *Ciro Marcondes Filho* argumenta:

Quando não comunicamos, mas apenas nos informamos, as coisas que recebemos do exterior têm efeitos somente aditivos, elas acrescentam fatos, dados, vivências àquelas que já possuíamos, sem nos fazer pensar, sem nos alterar. Deleuze chama isso de clichê. São esquemas utilizados para nos desviarmos daquilo que nos é estranho, incompreensível, desagradável. Trata-se, para ele, de esquemas particulares de natureza afetiva, de uma imagem sensório-motora da coisa. (MARCONDES FILHO, 2013, p. 51)

Obras com o aval de produção artísticas assim produzidas não visam forçar o pensamento a criar novos referenciais, mas reforçar clichês já consolidados sobre o fenômeno, pois assim o pensamento não desvia o foco para questões graves que ocorrem. No filme “*Ameaça Subterrânea*”⁴³ temos Jack Taggart, um agente federal, que luta em defesa do meio ambiente. Numa luta deste agente, e poucas pessoas que o apoiam, contra a ação de uma empresa que despeja poluição tóxica nos cursos d’água de um rio (com a sua força financeira e apoio da população local), que abastece uma cidade, o filme desenrola mais uma vez uma trama clichê, que reproduz, outra vez, o bem versus o mal. Taggart consegue achar provas que denunciem a corporação poluidora (os “bandidos da história”), e tudo acaba com um final feliz, como se espera de um filme como esse. A natureza é algo a ser defendido, é externo ao sujeito, então cabe aos sujeitos se policiarem e detectarem os malfeitores que colocam a natureza em risco. É o que Taggart faz com a empresa poluidora.

Filme clichê que repete o mantra ecológico “temos que cuidar da natureza” (fazendo da imagem um instrumento de assimilação fácil, mecânica), e de nós não? Afinal o filme não traz nenhuma discussão sobre a organização societária que produz relações que comprometem um conjunto de elementos que circundam as nossas vivências. Não é nem o caso de termos outro mantra para que repetíssemos que temos que cuidar um do outro (outro modelo, imagem), isso é ética, mas sim de trazermos outros pensares, mundos possíveis que podemos atualizar, fazer pensar, refletir sobre outras possibilidades de existências. Neste sentido buscar outros possíveis para pesarmos a vida, pensarmos as nossas condições, refletirmos sobre os nossos problemas, aqueles que nos afetam.

⁴³ ALCALA, Felix Enriquez. *Ameaça Subterrânea*. Estados Unidos, 1997, 105 min.

É fato que as vivências estão sendo comprometidas por um conjunto de elementos, que também se reproduz como força indutora de pensamento idílico que ecoa no pensamento ecológico hegemônico. Há algumas manifestações dos limites que o racionalismo, não apenas na ecologia, impõe ao conjunto de vivências, o movimento de homogeneização das relações circundando-as de objetividades inatas.

Chernobyl e a Aids nos revelaram brutalmente os limites dos poderes técnico-científicos da humanidade e as "marchas-à-ré" que a "natureza" nos pode reservar. E evidente que uma responsabilidade e uma gestão mais coletiva se impõem para orientar as ciências e as técnicas em direção a finalidades mais humanas. Não podemos nos deixar guiar cegamente pelos tecnocratas dos aparelhos de Estado para controlar as evoluções e conjurar os riscos nesses domínios, regidos no essencial pelos princípios da economia de lucro. (GUATTARI, 1990, p.24)

A ecologia maior, segundo os dizeres de Ana Godoy, instrumentaliza um tribunal de juízos ecológicos, onde os valores e normas são cobrados como condutas corretas, segundo uma moral ecológica. Esta moral ecológica condiciona as nossas relações de forma a padronizá-las e facilmente manipulá-las como meio prático de induzir a preservação do natural, como se houvesse uma natureza primeira. A biologia da conservação, expressa por Ana Godoy, é o discurso normatizador mais eficiente, segundo as finalidades do Estado, pois revigora a ideia de paraíso intocado, como uma manifestação e prova de Deus, como caminho da salvação e o indício que há algo superior, hierarquicamente, a ser conquistado para o futuro.

No filme "Avatar" temos a deusificação dos *Na'vis*, no sentido que eles representam a pureza, a vida pura/natural, conjugada com as práticas mais ecológicas, enfim deduzindo que os *Na'vis* são parte fundamental da paisagem natural de *Pandora*, e por assim ser também devem ser intocados e preservados ou conservados. Há a expressão, a dedução dos conceitos tidos a priori, conceitos da ecologia maior, nas formas cinematográficas de "Avatar". A ideia de natureza, sempre externa ao humano, também traduz as populações ativas como componentes da natureza. O pensamento arbóreo ocidental, sempre pautado na lógica e organização, enquadra, nos seus perfis comparativos, tudo aquilo que é estranho ao projeto societário, que não se organiza através da lógica que este pensamento opera, como não humano, pois não tem o mesmo nível de pensamento lógico racionalizante, daí os povos ditos primitivos serem naturais, o que cai na relação sujeito pensante e objeto pensado, os povos podem ser explorados e

educados para atingirem um nível próximo de desenvolvimento civilizatório igual ao superior ocidental, ou então serem preservados em sua visão sagrada e harmoniosa, isolados e impossibilidades de transformações. Mas a questão é que não existe cultura isolada, cultura é uma construção múltipla, contingencial, rizomática, daí sempre em recriação, desterritorialização e reterritorialização, por isso nunca isolada e uniformizante. Isso contraria a lógica da preservação da natureza junto às comunidades nativas, tendo como fundamento uma visão idílica sobre natureza pura e intocada.

Os conceitos, as categorias, as práticas da ecologia maior são manifestações de um controle iminente que visa defender a natureza do anormal, como se o anormal fosse aquilo que desequilibraria a concepção de intocado da natureza (daí a importância do anormal, a importância de desequilibrar no sentido de criar outras formas e possibilitar mais e mais e mais e mais...). A linguagem científica da ecologia nos coloca limites e instrumentaliza a nossa prática como que se uníssemos ao exército que persegue os desequilíbrios. Aquilo que não pode ser enquadrado como natureza, nós perseguimos, tentando oprimir os ruídos que sempre se manifestam como uma possibilidade que grita a sua existência. É a força da vida.

4.2. Ecologia maior e ecologias da vida

A forma/ideia que prevalece na estrutura da concepção de ecologia hegemônica nos coloca numa tensão insolúvel, uma briga sem fim, pois a vida se reproduz numa constante que provoca deslocamentos das imagens do mundo. Mas a ciência, no caso a ecologia, se pauta numa imagem de mundo pouco móvel, ou nada móvel, então aquilo que surge com a vida é preferível que seja excluída, para assim defender o modelo, seja ele explicativo ou normativo, assim omite-se a vida, coloca-se o modelo/representação como a vida.

Segundo Ana Godoy (2008, p.26) “A ecologia funciona como gramática da vida, enquanto a deriva é a vida que foge e não pode ser contida em um sistema que a comunique universalmente”. Mas ela nunca será propriamente vida e por isso sempre haverá reprodução de ruídos que tencionará ainda mais a imagem intocada da natureza. No filme “1984”⁴⁴, filmagem da grande obra literária homônima de George Orwell, o

⁴⁴ RADFORD, Michael. **1984**. Reino Unido, 1984, 113 min.

Estado totalitário da Oceania vigia, pune e enquadra todos os cidadãos à ordem pré-estabelecida. Com um mecanismo de controle absoluto sobre as vidas, o *Big Brother*, todos aqueles cidadãos que não cooperam para a manutenção da ordem, do modelo, representação do que é a sociedade organizada, neste sentido todos os desvios, ruídos que podem provocar a desordem, como a paixão de Winston Smith por Julia e suas relações, deve ser excluídos, punidos e isolados. A visão idílica da natureza desnaturaliza a dinâmica espacial e temporal da vida, ela se coloca como controle, na operação de eliminar os ruídos e garantir a pureza. O devir não humano da natureza interfere nessa dinâmica, assim como o devir natural do homem é a expressão dessa força contingencial e rizomática da vida, sempre trazendo o novo, mudando e transformando na confluência de corpos que se dão nas dinâmicas.

Em filmes como “Os Pássaros” e o “Fim dos Tempos”, as estranhezas que compõem os fenômenos se dão num movimento que caracteriza o devir não humano da natureza (nos pássaros que “invadem” o vilarejo e as mortes repentinas que acontecem na propagação de uma substância natural no ar) confluindo com os devires naturais do homem, que se chocam, se afetam e tentam, sem sucesso, organizar aqueles eventos numa explicação lógica plausível. No próprio “Avatar”, mesmo entendendo que a natureza deve ser isolada em sua pureza divina, a intervenção já se tornara inevitável, pois o próprio Avatar do soldado já é uma mudança, uma interferência nesse suposto equilíbrio. Como em “1984”, mesmo com toda uma estrutura opressora que tenta controlar mesmo as mínimas ações, demonstra a impossibilidade de controle absoluto das mentes/corpos, o devir natureza no homem o faz uma força nômade e contingencial a criar devires minoritários frente a ordem maior.

Este pensamento ecológico reproduz a simplificação binária do mundo, como uma equivalência entre bem e mal, ou preservação/degradação, natureza/artificialidade, entre outras dualidades lógicas que se colocam uma contra outra. Isto é expressão do movimento de territorialização do pensamento científico nos últimos séculos, como demarcação do espaço de poder, se distanciando de outros discursos, colocando-se como única via a ser seguida.

O distanciamento e a estranheza do discurso científico em relação, por exemplo, ao discurso do senso comum, ao discurso estético ou ao discurso religioso estão inscritos na matriz da ciência moderna, adquiriram expressão filosófica a partir do século XVII com Bacon, Locke, Hobbes e Descartes e não têm cessado de se aprofundar como

parte integrante do processo de desenvolvimento das ciências.
(SANTOS, 1992, p.11)

O discurso da objetividade científica, que se manifesta como hegemônico na atualidade, reforça os distanciamentos, citados por Santos (1992). Acabamos reproduzindo em nossas relações sociais práticas próprias do discurso científico, nos acatando em normas e regras pré-estabelecidas que visam um equilíbrio natural, social, cultural, político etc. Santos (1992, p.13) fala que “em suma, a subjetividade social é cada vez mais o produto da objetivação científica.”

A ecologia, assim como toda a ciência moderna, está em crise de degenerescência. Como diz Santos, este tipo de crise é profunda, pois são crises não de métodos ou conceitos, mas de toda estrutura do pensamento dominante.

As crises de degenerescência são crises do paradigma, crises que atravessam todas as disciplinas, ainda que de modo desigual, e que as atravessam a um nível mais profundo. Significam o pôr em causa a própria forma de inteligibilidade do real que um dado paradigma proporciona e não apenas os instrumentos metodológicos e conceituais que lhe dão acesso. (SANTOS, 1992, p.18)

Santos argumenta que a ciência, englobando a ecologia no caso, está cada vez mais afastada do plano prático, negando insistentemente a vida, como expressão do mundo. Assim o discurso científico estabelece convenções e, também por isso se consolida mais ainda como inalcançável e dono da razão máxima inteligível. Neste sentido, Santos (1992) propõe uma abordagem científica de atitude mais hermenêutica.

A verdade é que, de um ponto de vista sociológico, o discurso científico é hoje, em face do cidadão comum, um discurso anormal no seu todo e, por isso, como já se deixou dito acima, só será socialmente compreensível se, perante ele, adotarmos uma atitude hermenêutica.
(SANTOS, 1992, p.28)

A ecologia menor, como a interpretada por Ana Godoy, seria uma linha de fuga das convenções do pensamento ecológico maior, o qual estabelece o que devemos ser. Afinal de contas, para quem estamos sendo justos quando defendemos as propostas ecológicas que visam a preservação/manutenção estática da natureza, como intocada? A quem estamos servindo, sendo os proibidores, ou parte do aparato proibitivo? Entretanto, como possibilidade a ser criada, não podemos negar as contribuições que o

saber científico nos conduz, até porque podemos utilizar este saber de modo invertido, contra-hegemônico, como diz Santos em sua proposta de ecologia dos saberes:

Na ecologia de saberes, enquanto epistemologia pós-abissal, a busca de credibilidade para os conhecimentos não-científicos não implica o descrédito do conhecimento científico. Implica, simplesmente, a sua utilização contra-hegemônica. Trata-se, por um lado, de explorar a pluralidade interna da ciência, isto é, as práticas científicas alternativas que se têm tornado visíveis através das epistemologias feministas e pós-coloniais e, por outro lado, de promover a interação e a interdependência entre os saberes científicos e outros saberes, não científicos. (SANTOS, 2009, p.48)

Os espaços de resistência surgem nos interstícios da linguagem, que também domina, mas não encerra por todo o movimento da vida. As táticas de resistência se renovam a cada movimento, e isso faz surgir novos espaços de criação, isso também na ciência. Michel de Certeau faz uma referência incrível, uma metáfora, pensando as “pequenas” sabotagens no espaço de trabalho como expressão de táticas ou golpes frente à ordem dominante.

Acusado de roubar, de recuperar material para seu proveito próprio e utilizar as máquinas por conta própria, o trabalhador que “trabalha com sucata” subtrai À fábrica tempo (e não tanto bens, porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo. Nos próprios lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por a obra um saber-fazer pessoal e a responder por uma despesa a solidariedades operárias ou familiares. Com a cumplicidade de outros trabalhadores (que deste modo põem em xeque a concorrência fomentada entre eles pela fábrica), ele realiza “golpes” no terreno da ordem estabelecida (DE CERTEAU, 1994, p.87-88).

Concluindo a sua reflexão, sobre a criação de espaços de resistência à ordem dominante, Michel de Certeau estende a sua alusão para a criação científica, apresentando como este saber pode emanar possibilidades de subversão se aproveitando das brechas do modo de fazer ciência moderna.

Com relação ao sistema econômico, cujas regras e hierarquias se repetem, como sempre, nas instituições científicas, pode-se tentar usar a sucata. No terreno da pesquisa científica (que define a ordem atual do saber), com suas máquinas e instituições; fabricar s objetos textuais que significam uma arte e solidariedades; jogar esse jogo do intercâmbio gratuito, mesmo que castigados pelos patrões e pelos

colegas, quando conviências e de gestos; responder com um presente a outro dom; subverter assim a lei que, na fábrica científica, coloca o trabalho a serviço da máquina e, na mesma lógica, aniquila progressivamente a exigência de criar e a “obrigação de dar”. Conheço pesquisadores habilidosos nesta arte do desvio, que é um retorno da ética, do prazer e da invenção À instituição científica. Sem lucro (o lucro fica do lado do trabalho executado para a indústria), muitas vezes levando prejuízo, tiram alguma coisa à ordem do saber para ali gravar “sucessos” artísticos e ali inserir os grafites de suas dívidas de honra. (DE CERTEAU, 1993, p.90)

A ecologia se afasta da prática, quando se coloca como valor moral acima de tudo, uma racionalidade que induz vida, e tenta controlá-la, mas como a vida é uma força incontrolável ela produz ecologias como resposta, segundo os dizeres de Ana Godoy. Este processo que afasta a ciência da prática é dito de forma sucinta nesta passagem de Hissa.

Conduzida pelos paradigmas na modernidade, a ciência supõe produzir a ruptura entre paixão e objetividade racional, entre desejo e método, entre medo e segurança. Em última instância, ao contrário do mito, vivido como uma prática dos homens e da coletividade, a ciência moderna distancia o conhecimento da prática. Essa contradição solicita a reflexão, posto que o desejo de transformação do mundo é um dos principais propulsores da crítica e da produção do conhecimento acerca do universo natural e cultural. Em outros termos, a mitificação da ciência como prática excludente, além de apartar o conhecimento de sua aplicação, reduz a perspectiva de crítica social tão inevitavelmente necessária à construção de projetos criativos de amplitude coletiva. (HISSA, 2006, p.55)

As aberturas são limitadas para o pensamento ecológico, pois a própria estrutura dominante da linguagem ecológica induz o cerceamento do pensamento. A possibilidade de criação de novas possibilidades é negada, pois a própria consolidação da ecologia maior se dá como imposição de uma moral, com um conjunto de valores ditos universais que se coloca como dado, como um fato indiscutível. Há um projeto de futuro, não há vida, há uma natureza pré-concebida, não há inovação criadora que induz movimento de naturezas.

Este movimento de articulação discursiva, entre uma ciência moderna e a expansão das relações capitalistas, traduz uma fusão muito bem concedida que estrutura o projeto societário vigente, do ponto de vista da subjetivação de valores que perpetuam e canonizam as relações capitalistas. Há, como expresso no filme “1984”, uma sociedade que limita pensamento, que induz as relações sociais, diminuindo as

possibilidades de vivência para consolidar o seu projeto de controle social, acionado pelo Estado.

Ana Godoy fala sobre ecologias menores, como expressões da força da vida, que entram num embate constante contra a moldura pré-estabelecida da ecologia maior, forçando novas rotas, ou melhor, derivas para onde a criatividade ganha mais possibilidades, seja na pintura, na literatura, ou mesmo no cinema, criando maneiras de habitar.

Uma estranha ecologia: ao ser atravessada pelas forças que tomam a arte e o pensamento que as utilizam como meios, traça uma linha de escritura, de música ou de pintura que descreve maneiras de habitar, uma ecologia que se faz na invenção, que não filia, não funda, não concilia. As forças pelas quais ela é atravessada são aquelas capazes de dominar o instinto do conhecimento (a crença na verdade), de confrontar suas condições de possibilidade, afirmando a vida e tudo aquilo que nela é terrível, problemático e pavoroso e, desta, forma abrir a casa às forças do Fora. (GODOY, 2008, p.82)

A afirmação da vida, a menor das ecologias, nos coloca em deriva em relação a qualquer certeza, inclusive alguns discursos que se colocam como verdade em si. As ecologias menores potencializam rasuras nas forças dominantes. A ecologia maior se coloca como padronizadora, ao estabelecer a moral ecológica e afirmando como devemos ser para preservarmos a natureza e termos um mundo melhor. A palavra de ordem é “salve o mundo”. A ecologia menor se coloca como invenção de possibilidades, numa atitude que não quer ser normatizadora, racionalista, impor condições, caminhos, ela é livre, e por isso expressa sempre as mudanças que nos forçam a mudar.

O pensamento nômade enriquece as narrativas ecológicas, por serem livres, sempre em processo de desterritorialização, não há assim certezas, mas sim um conjunto de dúvidas. O nomadismo não cerca pensamentos, não corre atrás de ideais, não padroniza, ele é pensamento que se abre, como uma estrutura rizomática, onde as conexões são múltiplas e infinitas.

A ecologia menor seria a afirmação da vida contrária a idealização ecológica colocada pelo pensamento hegemônico da ecologia. As ecologias que a vida produz, como diz Ana Godoy (2008), são manifestações de resistência frente ao modelo normativo, que se coloca como estrutura do poder, de certa forma as ecologias menores

são anárquicas, elas almejam romper, sobretudo, com os padrões e normas que indicam os nossos deveres.

A necessidade de ordem induz mecanismos de controle, que se expressam em discursos que se fecham e desarticulam inovações. O discurso fechado, inclusive da ecologia, tem começo, meio e fim, e mais dezenas de palavras que podem ser utilizadas para resgatar o discurso num momento perdido. Este discurso atende as necessidades do Estado, como Big Brother sempre presente, um irmão controlador que almeja saber/controlar tudo e de todos.

Uma disciplina capaz de estabelecer o ponto fixo de onde os fluxos de informação vital são observados e controlados, mesmo porque, segundo Deleuze, “os Estados não são compostos apenas de homens, mas de florestas, campos ou hortos, animais e mercadorias”, e manter seus componentes torna-se tarefa mais fácil quanto mais estriado o espaço for. (GODOY, 2008, p.99)

A ecologia, como discurso hegemônico, serve ao Estado e seus instrumentos de controle, haja vista que a própria essência da ecologia se pauta na defesa do meio ambiente para um mundo melhor. É um projeto de Estado, que exige resignação por parte dos sujeitos, assim o discurso ecológico afirma isso sendo parte da estratégia de controle.

Conservar é conservar os recursos que permitam alcançar uma vida melhor num mundo melhor; transformar é somente transformar o que se deve de toda maneira conservar, ou ainda, como salienta Zourabchvili, “conservar o que se transforma, adaptar-se”, em nome de uma vida e um mundo melhores: um trabalho de resignação e obediência só alcançado à custa de já se haver interiorizado uma imagem que estabilize o pensamento, o tranquilize, de maneira que se pense e se viva desinteressadamente, pois a necessidade e a vontade já há muito foram removidas do pensamento este permanece afastado da vida. (GODOY, 2008, p.124)

A vontade de vida é removida, e substituída pelo projeto “mundo melhor”, nega-se viver agora para viver um futuro melhor. A ecologia com suas catástrofes, aquecimentos globais, desmatamentos, poluições, está aí para nos alertar que podemos morrer, podemos ser castigados a qualquer hora, e que devemos fazer algo para mudar, se privando de uma série de coisas que podem afetar a saúde do nosso planeta. Há uma vigilância instalada, uma sociedade de controle, onde todos cobram todos para que as metas sejam atingidas. Se não estamos contentes em obedecer, e por um acaso

desviamos nossas condutas, logo chamam uns *capitães planeta*⁴⁵, assim na base da força, nos reconduzir novamente ao caminho correto.

Podemos citar o filme “Final Fantasy”⁴⁶, cuja história se passa no ano de 2065. A Terra está invadida por alienígenas (Phantoms) que ameaçam a vida humana no planeta (algo sempre recorrente na cinematografia), entretanto os humanos estão planejando uma forma de se livrar destes invasores, com um canhão espacial chamado Zeus para destruir os alienígenas e reinstaurar a paz na Terra. Novamente temos uma narrativa presa em clichês, repetindo a velha máxima da luta do bem contra o mal. Podemos observar que a questão ambiental se coloca aí como um combate contra aquele que causa risco a natureza ou a vida na Terra, assim reproduzindo o discurso moralizante que de um lado qualifica o outro como invasor, deturpador, ameaçador, errado, poluidor, entre outros adjetivos, se colocando como parte do lado consciente que defende a natureza dos malfeitores. A questão, novamente, é o ambiente como força mágica, objeto de nosso estranhamento racionalizante, arbóreo, maior. As imagens-movimento do filme apresentam uma forma de percepção sensório-motor de pensar a construção temporal do espaço como um agenciamento de forças transcendentais ao empírico imediato. O filme força, através da reconhecimento, o reconhecimento do discurso que introduz, nas suas formas de linguagem, as ideias da natureza como algo transcendental, onde grupos lutam para defender a natureza.

A consciência ecológica reproduz novas teias de vigilância, com palavras de ordem que tentam induzir comportamentos. Há uma subjetivação de valores globais em prol da defesa do meio ambiente, uma moralização comportamental que recebe o nome, entre outras denominações, de cidadania. Subjetividades cidadãs, uma das representações dadas à democracia, enquanto estrutura de legitimação da democracia. A cidadania faz da cooperação, o valor, que traduz na máxima vigilância dos comportamentos, se torna então um organismo democrático, onde cada parte, os cidadãos, faz um pouco para funcionar o todo. Contribui para o enraizamento de sistemas de racionalidade que suprime o pensar livre na sociedade de controle

⁴⁵ Fizemos uma referência ao desenho animado “Capitão Planeta”, pois entendemos que este desenho apresenta um discurso do ecologicamente correto, inclusive o seu herói é um grande protetor da natureza. Neste sentido, o capitão planeta representa a imagem dos ecologicamente corretos, dos defensores da natureza, enfim dos “mocinhos” moralistas da questão ambiental na nossa sociedade.

⁴⁶ SAKAGUSHI, Hironobu. **Final Fantasy**. Estados Unidos/Japão, 2001, 106 min.

No texto “Sociedade de Controle”, Rogério da Costa aponta como esta nova forma de ordenamento capitalista se sobrepõe à algumas formas tradicionais disciplinares.

Deleuze sugere ainda que as sociedades disciplinares possuem dois pólos, “a assinatura que indica o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição numa massa”. Nas sociedades de controle, “o essencial não seria mais a assinatura nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha [...] A linguagem digital do controle é feita de cifras, que marcam o acesso ou a recusa a uma informação” (Deleuze, 1990). A força dessa interpretação reside em um aspecto que gostaríamos de analisar neste artigo: a relação entre identidade pessoal e código intransferível (ou cifra, como diz Deleuze). A passagem de um a outro implica que os indivíduos deixam de ser, justamente, indivisíveis, pois passam a sofrer uma espécie de divisão, que resulta do estado de sua senha, de seu código (ora aceito, ora recusado). Além disso, as massas, por sua vez, tornam-se amostras, dados, mercados, que precisam ser rastreados, cartografados e analisados para que padrões de comportamentos repetitivos possam ser percebidos. (COSTA, 2004, p.161-162)

Neste sentido esta racionalização/padronização acompanhado por uma pedagogização de ideias que visam a aceitação dos mecanismos de controle, serve a um processo de intensificação do controle. Seja na disciplina dos corpos e mentes a um sistema de ordens e regras (a forma tradicional), seja na regulação e vigilância complexa (por conta dos meios e instrumentos tecnológicos) que traduzem padrões comportamentais que são cartografados pelo Estado e iniciativa privada⁴⁷.

A criação de subjetividades cidadãs, que entre outras coisas, defende o meio ambiente em causas ecológicas, nutre as microestruturas de poder instaladas na sociedade pautadas na noção “dever” na democracia.

Dessa maneira, a noção de cidadania torna a sociedade governável de seu interior, provocando uma mutação de sentido na noção de liberdade do cidadão: ela se torna o resultado de um aprendizado da

⁴⁷ Na matéria “A ‘nova’ ciência econômica” de Laura Raim, na revista *Le Monde Diplomatique Brasil*, comenta sobre uma nova doutrina econômica denominada como *behavioral economics*(BE), ou economia comportamental. Segundo Laura Raim a economia comportamental “postula que, apesar de sermos seres também irracionais, podemos ser previsíveis. Ao multiplicar experiências em laboratório, munidos de eletrodos, esses economistas detectam as regularidades de nosso comportamento para construir modelos de decisão individual mais realistas que os neoclássicos.”. A matéria reforça que esta doutrina está cada vez mais inserida nas cúpulas dos governos dos EUA e dos países europeus, sendo que uma das principais ações desta doutrina estaria em condicionar comportamentos para que limite as possibilidades de erros nas decisões dos agentes econômicos, através de rastreamento dos padrões comportamentais que levam ao erro em tais decisões. (<https://www.diplomatique.org.br/artigo.php?id=1481> – acessado em 30/03/2014).

sociabilidade. Esboça-se um vasto projeto pedagógico que tem por objetivo formar cidadãos, o sujeito da sociedade civil, fazendo da sociabilidade individual o campo aberto e ilimitado de uma pedagogia que traz em seu núcleo a noção de dever, cujo objetivo é a formação de indivíduos portadores de cidadania, e a relação entre eles. (AVELLINO; GODOY, 2009, p.332)

Os mecanismos sociais que induzem comportamentos na sociedade de controle fazem o nosso pensamento ser o mais previsível possível. A própria reflexão científica, incluindo a ecológica ou a geográfica, se torna por meio de mecanismos de controle passível e visível aos olhos do Estado. Entre alguns mecanismos podemos citar a própria hegemonia discursiva da ciência moderna que pauta as reflexões e os objetos de análises, tentando condicionar a linguagem científica às diretrizes daquilo que a priori já está dado.

Normalização, como forma de estabelecer as regras do jogo e selar a passividade social, tornando cada ato mapeável pelas forças do Estado. Aqueles que não se enquadram nas normas estabelecidas são pontos fora, é arritmia, que não representam a normalidade concebida pela representação máxima daquilo que deve ser. A representação do modo de fazer ciência ecológica é moralizadora, ela enquadra a partir da utopia máxima do seu discurso, que é salvar o mundo. Aqueles cidadãos que ajudam e favorecem o salvamento do mundo são considerados sãos, e assim servem de referência, assim são, por exemplo, os próprios ambientalistas que se auto afirmam como a expressão mais pura da razão ecológica.

A normalização ecológica também se aproveita das possibilidades criadas a partir das inovações tecnológicas no campo das “tecnologias da informação”. As novas formas de tecnologias informatizadas criaram espaços cada vez mais informatizados, diversificando a ação de normalização, assim sendo expressão da continuidade da onipresença do controle nas nossas relações.

Nos dizeres de Avelino e Godoy (2009) na sociedade de controle, “são produzidos modos de subjetivação cada vez menos disponíveis à variação e mais afeitos à variedade (diversidade)”⁴⁸. No filme “Nação Fast Food” o tema que se coloca sobre as

⁴⁸ Podemos pensar isso usando o exemplo da notícia (ou factóide) que surgiu sobre o líder supremo norte-coreano Kim Jong-un ter obrigado os jovens do país a cortarem o mesmo corte de cabelo que o dele (<http://noticias.terra.com.br/mundo/asia/lider-norte-coreano-ordena-que-homens-adotem-seu-corte-de-cabelo,27189cef6a305410VgnVCM400009bcceb0aRCRD.html> – acessado em 31/03/2014). Vamos imaginar que isso seja um fato, o que seria uma privação à diversidade, pois só haveria a possibilidade de usar um determinado corte de cabelo (igual ao do líder). Entretanto se pensarmos nas sociedades capitalistas, podemos encarar o fato de que podemos sim optar por um corte ou outro, a uma diversidade

redes de fast food e todo o circuito produtivo que circunda estas redes evoca um pensamento sobre os padrões alimentares de uma sociedade cada vez mais afeita à diversidade de fast foods (hambúrgueres, massas, tacos mexicanos, churrasquinhos, etc.), mas cada vez mais presa a este padrão alimentar de feitura e ingestão rápida de alimentos, de uma qualidade questionável. Um outro ambiente se instaura? De gostos, sabores, técnicas e processos de produções diferentes, novos? A confluência de fatores, seja as tecnologias novas, as mídias, seja as novas relações sociais que daí derivam, nos provocam, nos afetam e nos transformam. É uma geografia que nos força a criar outras leituras de natureza e de sentidos para a vida).

Na atual demanda por educação ambiental, se torna expressiva a tentativa de formação de indivíduos com moral ecológica, ou seja, a formação do cidadão planetário. Uma subjetivação que coloca a finalidade ambientalista no seio das normas e regras, estabelecendo um fim comum, um objetivo de todos, tentando afirmar um discurso catalisador e formador de imaginário coletivo. Segundo Avelino e Godoy (2009), modular subjetividades como forma de afirmar discursos em prol de todos, causas globais, que afirmam também a cidadania. Elas emitem suas concepções de mundo de forma que não é possível negá-las, pois se isso acontece estamos subvertendo a ordem, saindo do eixo. Espaço enunciativo, a cultura é estabelecadora de normas, e também opera como forma de governar comportamentos os prendendo em representações genéricas e manipuláveis.

Vemos isso, por exemplo, em filmes como “Avatar”, quando a ideia colocada é que estamos num enfrentamento global, onde alguns estabelecem comportamentos não ecológicos, “predatórios” e malvados, e outros, aqueles que lutam para o bem, são conscientes, ecologicamente corretos, dando a sua contribuição no enfrentamento global na luta do bem contra o mal. Neste sentido o cinema contribui para a pedagogização das práticas entendidas como ecologicamente corretas, ou seja, eles repetem/reproduzem as normativas já procedidas pelo discurso ecológico hegemônico.

Ao pensar em reflexões ecológicas que não reproduzem normalizações, temos que criticar qualquer forma de representação, não precisamos de modelos a seguir. As experimentações na linguagem científica ao se aproximar, por exemplo, da linguagem artística pode ser uma deriva para o pensamento ecológico (com outras formas de cartografar a espacialidade). Assim sustentando outras formas de ser, abrindo para

maior, mas mesmo assim estamos submetidos às padronizações dos modismos que indicam aquilo que é mais aceito e aquilo que deve ser rejeitado (sem variações).

outras possibilidades por vir, na abertura de criação de novos modos de existência/resistência.

Ao contrário de uma metodologia, cartografar um dispositivo multilinear implica procedimentos que permitam diagnosticar “os pontos de congelamento da capacidade normativa, os limites que urgem a experimentação, a intervenção que desestabiliza e articula fragmentos para a criação de novos modos de existência” (AVELLINO; GODOY apud PASSOS; BENEVIDES, 2009, p. 2)

As manifestações de ecologia, que surgem dos interstícios da cotidianidade da nossa existência, expressam potencialidades de resistência. São criações, cartografias geográficas que estabelecem modos de ver e interpretar a ecologia que surgem do inquietante, daquilo que não consegue se enquadrar na ecologia hegemônica. São ecologias que não querem dizer sobre um mundo melhor, não querem criar normas, regras da vida em sociedade, de fato não querem ser parte da estrutura do poder do Estado. Uma postura anarquista conforme estes dizeres de Todd, “O anarquismo suspeita dos ideais cuja função é aquela de restringir os indivíduos a subordinar-se a uma causa maior que eles, quer se trate do "bem", da "marcha da história", ou das "necessidades da sociedade".” (1989, p.17-18)

Acima de tudo, o que há é uma moral ecológica, uma virtualização do caráter em prol da natureza preservada. A natureza preservada nada mais é do que a natureza idílica, expressa em pinturas, em descrições bíblicas, ou de grandes expedições, que sempre nos revela o que era o princípio, um como era antes e como devemos conservar a natureza para que sempre haja um lugar “limpo”.

A educação ambiental, como proposta institucionalizada, é mais um dos exemplos de como se manifestam as relações de controle na sociedade. É conscientização ou doutrinação da subjetividade? Talvez nenhum dos dois, mas há evidente uma domesticação das forças da vida, reprimindo a criação de novos mundos, ou novas naturezas.

Há trinta anos atrás, Ivan Illich apontava, num colóquio realizado pela Unesco, o principal problema que cabia enfrentar, por meio da transvaloração, na contemporaneidade das questões ambientais: o espaço escolar seria o meio de prolongar ou de perpetuar a docilidade com que as pessoas respondem às exigências do confronto entre o mundo industrial com o então emergente pensamento ecológico. Esta colocação permanece ressoando: a experiência do espaço escolar já ensina às crianças e aos jovens a se deslocarem e se comportarem de

acordo com um codificação espacial que considera o ambiente exterior às relações, uma construção anterior à experiência. Essa imbricação entre ambiente e espaço escolar se associa a práticas que pressupõem a adequação dos comportamentos. Ao ambiente é atribuída uma qualidade ou propriedade fundamentada em juízos de valor, tais como: saudável, puro, limpo, agradável ou – em outra escala – perigoso, sujo, inadequado, nocivo ou imoral. (GODOY, 2008, p.278-279)

A busca por um espaço idealmente limpo, puro e saudável limita a vida, pois a vida reinventa outras formas de espaço. Negar a multiplicidade da vida é negar a forma espacial com que a vida acontece. A multiplicidade que nos coloca outras e diversas possibilidades, um poder ser em aberto, não como um padrão, uma escolha invertida, mas como um ressoar de vida, um não saber para onde ir. O discurso da maior ecologia cartografa os caminhos, eles estão postos, delimitados, condicionando a vida às suas prerrogativas.

A multiplicidade é o trajeto não pensado, é um lugar novo que se cria quando entramos em contato com o que não imaginávamos. Criam-se espacialidades, pois surgem derivas, trajetos e lugares novos a cada encontro a cada saída. São histórias que se manifestam em encontros, o que vemos é o que temos até aqui, é a manifestação de histórias múltiplas, um espaço como multiplicidade de trajetórias, com argumenta Massey nesta passagem:

Pensando o espaço como a esfera de uma multiplicidade de trajetórias, imaginando uma viagem de trem (por exemplo) como se fosse dirigir em alta velocidade através de histórias em processo, significa trazer a mulher de avental à vida, reconhece-la como outra vida em processo. Do mesmo modo que ocorria com o castelo de Berkhamsted. O trem não corre, argumenta alguns, através de diferentes zonas no tempo, dos tempos normandos para o século XX. Isso seria trabalhar com uma forma de teatro de memória que compreende o espaço como um tipo de composição de instantes de diferentes tempos, um ângulo da imaginação que é a histórico, trabalhando por oposição a um sentimento de desenvolvimento temporal. Espaço como uma colagem do estático. (MASSEY, 2008, p.176-177)

As estruturas do poder, capitalistas ou não, por vezes nos distancia do movimento que cria espaços novos, mas é sempre importante valorarmos as linhas de fuga, como os diálogos possíveis entre ciência e arte, colocando a multiplicidade como condutora que força pensarmos mais as relações, do que aquilo que está dado. Pensarmos a vida, ao invés de pensarmos a natureza pela natureza, e nisto a arte nos

força a pensar e criar. A estrutura de poder, capitalista ou não, que impõe a trajetória única, codifica os sentidos que interpretam para que este interprete a diferença como ruído, com algo fora a ser nivelado ou combatido. O capitalismo, a estrutura atual da nossa existência, é o projeto societário que corrói as possibilidades de vivência, intensificando o consumismo como forma hegemônica de prazer no mundo. Esgotam as possibilidades e os caminhos, tornando as relações cada vez mais mercantilizadas.

Em “Nação Fast Food” dialogamos com um filme de várias histórias, por vezes desconexas, mas que apresentam fragmentos rizomáticos do capitalismo estadunidense em cada corpo/personagem apresentado. No filme observamos como o capitalismo surrupia cada ser, desde os funcionários de uma fast food, de fazendeiros, à trabalhadores do frigorífico. Capitalismo que os ordena, nas mais difusas espacialidades, fluxo desterritorializante-reterritorializante, os codificando na estrutura produtiva dos alimentos fast food. Como em “História das Coisas” o filme (um documentário) trata das questões relacionadas à exploração de mão de obra, produção industrializada de alimentos, de exploração de recursos naturais. Entretanto o filme, como obra de ficção, deixa um espaço maior de participação na criação de sentidos em relação as suas imagens, ele instiga a pensar e criar. Não apenas reproduz reconições, reconhecimentos de discursos, como emaranhado de informações profundas proferidas em 20 minutos em “História das Coisas”.

“Nação Fast Food” não permite fixar dualidades simplistas entre o mau abstrato do consumismo errado e o bom consumidor consciente a salva o planeta (como faz “História das Coisas”), apesar de personificar o mau não em um, mas em alguns vilões, aponta que não é apenas uma questão de consumidor consciente, mas de que existe uma lógica articulada em várias escalas em que faz o mundo acontecer desse jeito. Aliás, tematiza esse circuito produtivo, organizado a partir da funcionalidade que o capital demanda, apresentando as desconexões onde personagens, de diferentes lugares, se colocam para em suas cenas afetarem, revoltarem, provocarem através das imagens. Dai o corpo sem órgãos, desorganizado, sem funcionalidade, onde cada um, cada personagem, tem o seu modo de afetar, de comunicar, de horrorizar ou nos encantar. É complexo e múltiplo, como a vida.

O capitalismo se infiltra dentro de todas as entranhas sociais. Enquanto articulação entre paradigma hegemônico da ciência, Estado e economia, o projeto societário capitalista se efetiva como controlador da sociedade, reprimindo criatividade

que nos levem novas geografias, ecologias, economias, entre outros saberes que desconstruam as velhas formas cristalizadas e abençoadas.

No filme “Wall-E”⁴⁹ temos uma nave espacial onde os humanos e máquinas robóticas vivem, sendo que a Terra se tornou um ambiente destruído, sem vida. Nesta nave os humanos se tornaram totalmente sedentários, pois usufruem toda parafernália tecnológica, robôs e computadores, que controlam a nave que tornam a vida humana sem muitos obstáculos. Nesta nave máquinas e humanos seguem sempre os mesmos roteiros, direções, velocidades, pois todos se deslocam em cima de veículos que trilham os trilhos já dados pela estrutura da nave. Os humanos não se tocam, pois nesta estrutura não há como ter contato um com o outro, portanto na nave há um sistema absolutamente fechado de controle.

Porém não tão absoluto assim, pois tudo isso começa a ruir a partir dos encontros que acontecem no filme, como o encontro do robô Eve e Wall-E, também nos encontros com a música, o filme antigo (O musical “Hello, Dolly”, na música “It Only Takes a Moment”), a dança, como também no contato que um robô Eve tem com uma planta (que agencia outras possibilidades de existir não pensadas dentro daquele sistema sem vida vegetal, por exemplo). Este contato com a planta desencadeia todo um processo que ao fim do filme deriva um motim na nave liderado por dois robôs e o capitão da nave, que enfrentam as máquinas que operam o controle na nave, deslocando a nave da rota estabelecida para trazê-la de volta à Terra (reterritorializando a vida). A vida se afirma, como contingencialidade, como devir, transformação que desterritorializa a cada mudança, mas que se reterritorializa a cada desterritorialização. A vida como um movimento, não como privação, como organização já dada, com os parâmetros já estabelecidos, mas a vida enquanto pujante e provocadora de novos, que foge das idealizações prévias, como é, por exemplo, as idealizações da natureza que a vida sempre desloca, desmonta. A planta que seduz os robôs, o devir não humano da natureza, provoca rasuras no devir natural do homem, que se atrofia numa organização onde os humanos têm seus movimentos limitados, ora pela obesidade, ora pela estrutura de locomoção da nave, liberando novas relações espaciais. Os robôs instauram o caos, para que a natureza rompa com esse espaço estriado e instaure o espaço liso, levando os homens a se locomoverem para além do instituído.

⁴⁹ STANTON, Andrew. **WALL-E**. Estados Unidos, 2008, 98 min.

Outro filme que remete a esta ideia é “UP – Altas Aventuras”⁵⁰. O velhinho, cercado de situações negativas que o afeta (como a morte de sua esposa e a obrigação de ter que abandonar de lar) se dispõe a realizar um sonho antigo e monta um “plano de fuga” daquela realidade que o afetava. No encontro inusitado do velhinho com o menino escoteiro (que embarca na viagem sem querer), a vida de ambos se joga aos acasos da viagem, assim como nos descaminhos que acontecem após os diversos encontros. O aleatório subverte a linearidade da vida pensada arboreamente, trazendo o novo, vida, para romper com o linear organizado do caminho que levava à morte. Os balões que rizomaticamente desterritorializam a vida sedimentada do velho, assim como articulam a temporalidade do menino e dos animais atemporais com os cachorros, fazendo da vida uma nova espacialidade de múltiplos acontecimentos.

Os filmes poetizam a vida fora das amarras estabelecidas pela sociedade de controle. Mesmo que se estabeleçam toda uma parafernália que tenta ordenar e rastrear as condutas, os encontros agenciam derivas e produzem os novos que se dão a todo o momento.

4.3. O período da ambiguidade – defesa da “natureza” e sociedade de consumo

Caracterizamos este período atual como ambíguo. Vemos que há no plano do discurso, em geral, uma defesa do politicamente correto (equilíbrio ecológico, justiça social, paz entre as nações, entre outros temas que dificilmente alguém neste mundo negaria a importância). Nesse sentido, estes discursos tentam embasar sentidos sobre a questão ambiental, fixá-los de forma que normatize as relações sociais. Enquadram os sujeitos sob a forma padrão, consciente das suas ações, o pequeno Estado, corporação, que faz o trabalho não pago, ajudando a cumprindo os seus deveres. Essa estrutura discursiva que nos rodeia sobre a questão ambiental tenta fixar o que é móvel, a vida é movimento contínuo que nega a cada segundo uma essência pura e estável de verdade em si.

Sem entrar no mérito de análise de pra quê e pra quem esta preservação/conservação, queremos falar sobre o quanto esquizoide é o mundo. Mesmo que pensamos em preservação de uma suposta natureza paradisíaca, vemos que a

⁵⁰ DOCTER, Pete. **Up – Altas Aventuras**. Estados Unidos, 2009, 96 min.

sociedade, de forma geral, está cada vez mais desigual socialmente, mais violenta, mais estressante, e circundando as pequenas liberdades que existem. Segundo Deleuze e Guattari (2004) o capitalismo age num processo dialógico (e ambíguo) onde “O que ele descodifica com uma mão, axiomatiza com a outra” (p.256). O capitalismo é esquizoide, talvez precisamos de mais esquizoanálise para subvertê-lo.

A esta característica ambígua da nossa sociedade, utilizaremos como metáfora o termo “esquizofrenia”. A esquizofrenia é uma doença psiquiátrica que tem como principal característica a perda da noção de realidade. Os principais sintomas são os delírios visuais e auditivos, e também a falta de ressonância da personalidade com o ambiente⁵¹. Entendemos que a utilização do termo “esquizofrenia social” serve como imagem para uma reflexão profunda sobre a atual sociedade “delirante” e produtora de estranhamentos contínuos, que se reproduz num espiral quase infinito de desterritorialização e (re)territorialização, assim como de codificação-descodificação-sobrecodificação:

Os diversos sectores e ramos da economia são tão interdependentes que quase toda a gente está, de um modo ou de outro, implicada numa actividade anti-humana: o agricultor que fornece produtos alimentares às tropas que lutam contra o povo Vietnamita, os fabricantes dos complexos instrumentos necessários para a criação de um novo automóvel, os fabricantes de papel, de tinta ou de televisões cujos produtos são utilizados para controlar e envenenar os espíritos das pessoas, e assim sucessivamente. É assim que se ligam os três segmentos da reprodução capitalista sempre alargada, que definem também os três aspectos da sua imanência: 1.º) o que extrai a mais-valia humana a partir da relação diferencial entre fluxos descodificados de trabalho e de produção, e que se desloca do centro para a periferia, mantendo todavia no centro grandes zonas residuais; 2.º) o que extrai a mais-valia maquínica a partir de uma axiomática dos fluxos de código científico e técnico, nos sectores de «ponta» do centro; 3.º) o que absorve ou realiza estas duas formas de mais-valia de fluxo, assegurando a emissão dos dois e injectando perpetuamente anti-produção no aparelho produtor. Esquizofreniza-se tanto na periferia como no centro e no meio. (DELEUZE e GUATTARI, 2004 p.246-247)

A esquizofrenia social é uma característica da sociedade capitalista, isso se reflete nas relações que problematizam a questão ambiental atual (provocando as críticas ambientalistas e os discursos em defesa da natureza). Das menores ações, até as

⁵¹ Informações tiradas do site: <http://drauziovarella.com.br/doencas-e-sintomas/esquizofrenia/> (acessado em 13/10/2012, às 7 horas de Brasília)

maiores demarcações e codificações (estrutura macro), os fluxos se movimentam em diferentes velocidades, numa ambiguidade, onde se entrelaçam linhas, reterritorializando, dando novos sentido, afim de desterritorializar a algum ponto, num futuro breve, porvir, conforme Carlos Augusto Peixoto Júnior (2012) argumenta:

Nestes termos, Deleuze parece apontar na direção de um movimento complementar, de um avesso indissociável dos fenômenos do capitalismo planetário que caracterizam a globalização atual: ao invés de opor a eles o retorno ilusório e perigoso do local (o bairro, a cidade, a região ou a nação), seria preciso reconhecer nossa entrada irreversível em uma era planetária, reconhecer a impossibilidade de reestabelecer identidades locais que estariam supostamente protegidas dos fluxos mundiais do capital, inscrevendo a ação e a reflexão política nesses novos horizontes e na sua complexidade própria. Esta seria feita de movimentos de homogeneização, mas também de novas heterogeneizações, ou seja, de dinamismos coexistentes de territorialização e desterritorialização. Ao invés de perceber apenas as ameaças e perigos desses fenômenos – tal como também parecem pensar na atualidade autores como Antonio Negri e Michael Hardt, em obras como Império (2000) e Multidão (2004) –, trata-se fundamentalmente de trabalhar para desenvolver neles as virtualidades ainda não exploradas. (PEIXOTO JR., 2012, p.89-90)

Pensar virtualidades, criar outros possíveis, podemos fazer novas desterritorializações-reterritorializações. Articular o pensamento ecológico e as problemáticas que temos na sociedade, junto a criação de linhas, falas, arquivos, que possam movimentar, fazer mover, sair do estático, esquizofrenizar.

É fato de que os níveis de consumo almejados pela maioria dos habitantes da Terra são usufruídos por poucos milhões, concentrados nos países mais ricos do hemisfério norte (isso não quer dizer que todos habitantes do hemisfério norte possuem o mesmo padrão de consumo. Sabemos que há pequenas parcelas das camadas sociais do hemisfério sul que tem um consumo igual ou superior a de muitas camadas sociais do hemisfério norte), sabemos que as riquezas do mundo estão cada vez mais polarizadas, neste sentido o uso e propriedade dos recursos da natureza também se vê polarizada.

Contrastando com este dado, existe o fato de que o parâmetro de desenvolvimento seguido pela maioria dos países do mundo está presente na

representação do “*american way of life*”. Na prática não temos como viver este estilo de vida já que a desigualdade social, cada vez mais eminente de um sistema capitalista financeirizado, impede da maior parte da população usufruir dos bens no mesmo grau que os mais abastados. Outro dado é o fato de que os países ditos desenvolvidos são os que mais contribuem para a degradação ambiental (poluição, desmatamento, etc.) e se o parâmetro são eles, todos querem estar no topo da hierarquia da degradação ambiental.

Hoje sabemos que o modelo da sociedade de consumo de massa, fruto do pacto corporativo fordista fossilista (Altvater), não pode ser generalizado por todo o mundo. Os dados já são por demais conhecidos: cerca de 20% da população mundial consome 80% dos recursos energético-materiais do planeta. O modelo de consumo *american way of life* globalizado implica que aquele que faça parte desses 20% more em Nova York, Paris, Tóquio, Moscou, Caracas, México, São Paulo, impacta o planeta o equivalente a 170 etíopes ou 50 paquistaneses. Assim, quando nasce um bebê numa família integrada a esse consumo de massas globalizado, o planeta está sendo mais ameaçado do que com o crescimento da população africana ou asiática. (GONÇALVES, 2007, p.385)

A questão tende a se tornar mais complexa se observarmos mais alguns elementos, pois o fato de existir essa discrepância/desnível já é o problema ambiental. Além disso, numa cidade cosmopolita, se imaginarmos as discrepâncias entre as condições de vida de um bairro em que podemos pensar que três pessoas ocupam 600 metros quadrados e em outro em que 10 pessoas ocupam menos de 50 é um fator ambiental interno ao urbano. E se abstrairmos ainda mais e pensarmos que um cachorro numa família de renda média de 2000 dólares vive melhor que 5 crianças e todos os seus cachorros de uma família num bairro sem equipamento urbano ou de saneamento, a questão ambiental toma outra monta.

Temos que lembrar que não estamos aqui para crucificar aquilo que normalmente se denomina consumismo. Estamos aqui fazendo uma crítica à estrutura social que vivemos, esta que privatiza os usos e recursos e faz com que nós (que vivemos em comunidades capitalistas) para existirmos, em todos os sentidos sociais, psicológicos e físicos, nos coloquemos na posição de consumistas neste sistema. Afinal, não queremos incluir nenhum cunho moral na nossa discussão, pois entendemos que culpar o consumismo pelo agravamento dos problemas ecológicos é atribuir culpa às pessoas (como se através de uma escolha moral elas pudessem se posicionar de maneira

mais “ecológica”) ao invés da estrutura de poder que consolida o capitalismo como única forma de existência.

Como argumenta Arlete Rodrigues (1998), dando o exemplo da responsabilização do automóvel e do seu usuário pelo aumento da poluição atmosférica, a autora diz que essa responsabilização tira o foco daquilo que deveria ser questionada a fundo, a apropriação desigual dos recursos e o redimensionamento das atividades produtivas no capitalismo (cujo consumo é um dos elos).

Um aspecto importante sobre a cortina de fumaça que envolve o processo de produção destrutiva diz respeito a quem tem sido responsabilizado pelos problemas ambientais. Em geral, responsabilizam-se apenas alguns ‘setores’ da sociedade. Por exemplo, com relação ao efeito estufa e à poluição atmosférica, considera-se que é o automóvel que polui. A solução, para continuar por algum tempo sem ‘resolver’ o essencial, parece ser “deixar o carro em casa uma vez por semana”. Mas, então, para que se desenvolvem sempre carros novos e mais modernos? Parece que o responsável pela poluição e pelo aumento da temperatura - efeito estufa - é o automóvel em si, ou seu proprietário, e não a produção de mercadorias, o desenvolvimento científico-tecnológico que “criou” o automóvel. Parece, também, que o desenvolvimento científico tecnológico não faz parte da produção sócio-espacial. (RODRIGUES, 1998, p.23)

Neste sentido, temos uma moralização, conjuntamente a uma despolitização do debate. Quando empurramos responsabilidades individuais, culpamos os outros que não fazem, não agem conscientemente, tiramos o foco da discussão, desviamos as responsabilidades, que são complexas.

No filme “Delírios de consumo de Bechy Bloom⁵²”, a garota Rebecca (Bechy) passa por dificuldades financeiras para pagar suas faturas de seus cartões de crédito. Viciada em compras não consegue se controlar ao ver uma promoção ou um sapato numa vitrine de grife, mas precisa, pois arrumou um emprego de jornalista numa revista sobre economia, fazendo matérias sobre finanças pessoais, totalmente o oposto daquilo que é na vida cotidiana. A personagem, sempre seduzida pelas vitrines das grandes grifes, não consegue controlar o seu ímpeto consumista, mesmo sabendo que está se afundando numa dívida impagável. Ela usa os suas dezenas de cartões de crédito.

Os manequins das vitrines provocam Rebecca, insistem para que ela continue comprando, mesmo que não precise. Seria um jogo de sedução? No fim o seu par romântico demonstra que as coisas poderiam ser feitas com mais “pé no chão”. Enfim

⁵² HOGAN, P. J. **Delírios de consumo de Bechy Bloom**. Estados Unidos, 2009, 98 min.

ela consegue vencer, mas os sentidos da personagem permanecem em nós. Como o echarpe verde que ela compra para ir à um entrevista, demonstrando que numa sociedade de consumo capitalista, como é a estadunidense, os valores relacionados à aparência acabam acoplados a uma ideia sobre o ser. Isso move a necessidade de comprar mais, e a personagem querendo se enquadrar num grupinho, cujo alguns símbolos e códigos são exigências, ela mergulha ainda mais nessa virtualidade. Compra o vestido caríssimo, que a sua patroa indica, mesmo que sem grana para isso, afinal é disso que ela precisa para entrar no clube.

Em “Filhos do Paraíso”⁵³, Ali perde o único par de sapatos da sua irmã Zahra, ele tenta encontrá-los, mas não consegue recuperá-los. Enfim, acaba emprestando o seu par de tênis velho para Zahra ir à escola. Muitas adversidades eles enfrentam, tênis molhados, muita correria, Ali espera todos os dias a sua irmã chegar para ir a escola, muitas vezes chegando atrasado. Zahra, na escola, se atenta aos pés de suas colegas a fim de achar o sapato perdido, ela acha, mas percebe que àquela menina pode precisar mais do que ela. Ali sai junto com seu pai para ajudá-lo com os serviços, numa casa nobre ele brinca com o menino rico, independente de classe social, brincar é uma linguagem universal. Mas as cenas expressam o desigual do Irã, ricos, pobres.

O primeiro filme, estadunidense, o segundo, iraniano, põem os contrastes a tona, enquanto Rebecca pensa em se livrar das suas dívidas, pondo muitas de suas roupas num leilão (incluindo o seu echarpe verde de 150 dólares), Ali, no máximo da sua potência, luta para chegar em terceiro numa maratona infantil, infelizmente chega em primeiro obtendo não o tênis, prêmio do terceiro lugar, mas outro prêmio qualquer para o primeiro lugar conquistado. Quando chega em casa Ali coloca seus pés esfolados na água de uma fonte, ele alivia sua dor, observa os peixes que cercam seus pés, acariciando suas feridas. Sensação ótico-sonora pura.

Desenvolvido, em desenvolvimento e subdesenvolvido, esta é a escala de hierarquização do que genericamente entendemos os diferentes grupos de países conforme a qualidades de vida (baseada no referencial economicista em que se uniformiza um padrão desenvolvimentista a partir da capacidade de acumulação de

⁵³ MAJIDI, Majidi. **Filhos do Paraíso**. Irã, 1998, 88 min.

capital/desenvolvimento tecnológico/progresso científico). Para se desenvolver um país, nos parâmetros gerais, deve haver uma dinamização de sua economia. No setor industrial com produção de mercadorias com alto valor agregado, no setor agrário com uma agricultura de “alta produtividade” que possa dar conta de abastecer o mercado com as commodities desejadas, e com um terceiro setor que emprega a maior parte da população de forma a garantir uma boa renda média.

Novamente estamos falando de padronização, pois há uma restrição de caminhos possíveis para se “desenvolver”. David Harvey (2010), em uma entrevista ao programa *Milênio* da *GloboNews*, critica esta visão de desenvolvimento pautado pela ótica econômica e fala da sua visão utópica de desenvolvimento a partir do crescimento econômico zero (voltado para o desenvolvimento humano).

O mundo não consegue lidar com uma economia estática. Ele consegue lidar com uma economia de crescimento zero. É por isso que faço a distinção entre desenvolvimento humano e o crescimento. Nós nos desenvolvemos como seres humanos, desenvolvemos nossas capacidades e nosso poder de várias maneiras, mas não precisamos necessariamente de um crescimento no sentido capitalista para fazermos isso. Para mim há uma frase maravilhosa de um filósofo chamado Alfred North Whitehead sobre a natureza. Ele diz: “A natureza tem relação com a busca eterna pela novidade”. Eu acho essa ideia interessante. Nós somos parte da natureza e acho que nós temos relação com a busca eterna pela novidade. Quando eu digo crescimento zero, não quero dizer que nada deva mudar, mas que o desenvolvimento humano pode tomar vários tipos de caminhos extraordinários, culturalmente, em termos de poesia, música, o que for [...] e o enorme florescimento da capacidade e do poder humano. (HARVEY, trecho de entrevista concedida ao programa Milênio, acessado em 18/04/2014 no site <http://g1.globo.com/globo-news/milenio/platb/2010/04/15/entrevista-com-david-harvey/>)

David Havey diferencia crescimento econômico de desenvolvimento humano e fala a sua visão sobre outras possibilidades de vivência, mundos possíveis. Por que não de outra forma? Eis a uma questão central que deve ser refletida e analisada. Por que temos de caminhar no mesmo trajeto, ao invés de podermos trilhar outros caminhos e direções? Ao invés de reduzir as possibilidades de desenvolvimento, poderíamos ampliá-las inventando outras formas de socializar as riquezas, de redefinir os sentidos de riqueza, não mais meramente economicista, de acúmulo de capital. Imaginários mais criativos.

Arturo Escobar (2005) articula que alguns estudos etnográficos apontam posturas “pós-desenvolvimento”, que seriam estudos que expõe exemplos de culturas

locais (que claro, são afetadas pelos processos globais) que se relacionam economicamente, ecologicamente, culturalmente, de modos alternativos⁵⁴. Essas culturas locais, não subordinadas ao capitalismo, poderiam apontar possibilidades outras de vivência territorial, dar face ao existencial que se refere ao espaço vivido, para além do modelo capitalista.

O sistema capitalista e o seu projeto societário conduziu a apropriação privada da natureza à medida que foi expandindo suas relações para o mundo. A instauração da propriedade privada é um dos elementos que acentua a separação do homem e natureza, neste sentido sobre a propriedade privada Gonçalves diz:

É interessante observar as implicações territoriais da propriedade privada na medida em que ela se constitui no eixo central da territorialidade moderno-colonial. É ela que está na base da constituição do Estado Territorial Centralizado, depois Estado-Nação, que é a forma territorial por excelência da sociedade moderno-colonial. É com base nela que se nega a diversidade de formas de apropriação (de propriedade) dos recursos naturais, mesmo no interior das fronteiras de um mesmo estado territorial. (GONÇALVES, 2006, p.288)

Outras formas de melhoria da qualidade de vida podem ser criadas a partir da perspectiva de justiça social e igualdade de oportunidades para que as diferenciações (culturais) possam ser afirmadas na construção de respeito a multiplicidade, elementos centrais para que qualquer agrupamento social se enriqueça e fortaleça). Há de se repensar as práticas hegemônicas, os modelos maiores, as estruturas que dominam as relações sociais na atualidade. Ao invés de reduzirmos as possibilidades e seguirmos o modelo de desenvolvimento dominante, busquemos linhas de fuga, trilhemos derivas em busca de outras formas de desenvolvimento e de convivência social.

No filme “Mataram a irmã Dorothy⁵⁵” temos um exemplo de como a tentativa de implementação de um projeto alternativo de desenvolvimento sustentável na Amazônia provocou tensões e mortes no interior do Pará. O documentário traz um pouco da trajetória de Dorothy Stang, uma religiosa estadunidense que vem ao Brasil em missão de ministério religioso. No Brasil irmã Dorothy se engaja em movimentos sociais, como a Comissão Pastoral da Terra, interessada na luta da terra e das questões que envolvem

⁵⁴ Neste sentido Arturo Escobar (2005) escreve: “É importante tornar visíveis as múltiplas lógicas locais de produção de culturas e identidades, práticas ecológicas e econômicas que emergem sem cessar das comunidades de todo o mundo. Em que medida estas práticas colocam obstáculos importantes e talvez originais ao capitalismo e às modernidades eurocentradas?” (ESCOBAR, 2005, p.73)

⁵⁵ JUNGE, Daniel. **Mataram a Irmã Dorothy**. Estados Unidos, 2008, 94 min.

o manejo sustentável da floresta amazônica. As ações de lideranças como a irmã é visada por grupos de poderosos (fazendeiros, por exemplo), e muitos saem mortos na luta pela terra, foi o caso de Dorothy. Impunidade, num país onde “o ciclista é fã do fi do Eike Batista⁵⁶”, é um das questões do filme. Justiça, muitas vezes leviana e outras muitas compradas, faz e refaz, nutre um sistema de poderosos, alto escalão ao mais baixo escalão, como aqueles que por cinquenta reais aceitam matar um outro. Mas a obra de Dorothy Stang permanece, ela se reverbera e ganha mais força com a visibilidade do caso. Justiça? Talvez esteja caminhando, a cada assentamento criado, a cada alternativa pensada, a cada sonho almejado.

Podemos pensar “Lixo Extraordinário⁵⁷” em que Vik Muniz (artista plástico brasileiro que faz obras com matérias descartados) articula com os catadores do maior lixão do mundo, um projeto de fotografias. O filme retrata como os catadores se organizaram, com a sua associação, de forma que essa organização reverbera a força daqueles sujeitos que sobrevivem do lixo produzido pelo circuito produtivo capitalista. Vidas que criam, que buscam condições em meio àquilo que é o mais desprezível do sistema, seus resíduos e corpos (das pessoas mortas na guerras das ruas ou os bebês descartados).

A mulher que cozinha para os catadores, com alimentos jogados, descartados no lixão. Magna, catadora, fala sobre a hipocrisia da sociedade, que consome, assiste a sua TV, e joga o seu lixo sem se perguntar para onde vai. Zumbi é um dos sobreviventes, num acidente com um caminhão quebrou vários membros do corpo, no hospital precisando de sangue viu a união dos seus parceiros, que foram em dezenas doar sangue, se não fossem eles “o bagulho ia ficar doido irmão”, segundo Zumbi. Cooperação. Mesmo quando perdem toda grana do trabalho feito, dão um jeito e fazem. Pensando grande como Tião, “eu vou comprar meu quadro de volta”. Pensar grande irmão!

A arte abre para outras possibilidades de existir, cria territórios existenciais para as pessoas. Pessoas que vivem no e do lixão, assim como nós, que estamos circundados de lixo, poxa estamos falando de poluição, questão ambiental. Lixo que se espalha pelas telas da mídia, por exemplo, muitas vezes usando da arte, ou julgando o que é arte, na produção dos seus ilustres artistas, celebridades. Muitos daqueles e daquelas que são

⁵⁶ Trecho da música “Bang” do rapper Emicida, disco “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui”.

⁵⁷ HARLEY, Karen; JARDIM, João; WALKER, Lucy. **Lixo Extraordinário**. Reino Unido/Brasil, 2010, 99 min.

mostrados no documentário desejam ser celebridades, “artistas”, querem a fama de aparecer nas fotografias da obra de Muniz, ou querem ser vistas por um grande público no filme, ou querem se sentar ao lado de Jô Soares. De fato eles foram jogados num espetáculo midiático, podendo se iludir com a fama, saciando o desejo a falta de serem visíveis para a sociedade. Mas a arte pode fugir desse sentido de reconhecimento do espetáculo em busca de novas formas de vida, como o do líder que busca outros territórios existenciais. O ambiente aí não é um lugar já dado, mas é aquilo que a vida faz enquanto acontecimento humano. Uma nova visão de espaço se constrói a partir dessa geografia que se coloca nômade, que se tenciona com a arte imagética do documentário e das fotografias. Derivas menores a partir das reterritorializações que os personagens podem construir e que nós podemos pensar a partir dessas imagens que nos afetam.

Entretanto este desenvolvimento (presente no discurso hegemônico como trajetória única) requer uma ampliação maciça da exploração da natureza, para a indústria, para o comércio/serviços e agropecuária. Segundo Coronil (2005) o dito processo de globalização trouxe o aumento da concentração das riquezas e também um alto grau de privatização da natureza (consequentemente desvinculação do Estado como gestor da natureza), os elementos naturais estão cada vez mais sob a privação para poucos, não importa mais quais são os sentidos que esta natureza pode vincular à comunidade local, uma vez privatizada ela servirá, primeiramente, aos fins de reprodução do capital⁵⁸. Sobre o processo de globalização, na fase neoliberal, Fernando Coronil fala:

Apesar de suas perspectivas contrastantes, ambos os relatos veem a globalização neoliberal como um processo posto em marcha por forças do mercado crescentemente não reguladas e móveis, o qual polariza as diferenças sociais tanto entre as nações como dentro delas mesmas. Enquanto a brecha entre nações ricas e pobres, assim como

⁵⁸ Autores como o próprio Coronil (2005) e Gonçalves (2006) afirmam que a exploração dos recursos naturais é uma base elementar da reprodução do capital na divisão internacional do trabalho. Neste sentido, conforme há a expansão das relações capitalistas, há também a intensificação da privação dos recursos naturais, pois estes fazem parte do circuito produtivo, ou seja, é entendido como matéria-prima. Na subjetividade capitalista que atribui valor aos recursos naturais, pois estes são matérias-primas, a natureza se torna mais lucrativa quanto mais ela está concentrada na mão de poucos, sendo escassa para a maior parte da população (sendo atribuído valor a estes “bens”).

entre os ricos e os pobres, se torna maior em todos os lugares, a riqueza global está concentrando cada vez mais em menos mãos, incluindo as das elites subalternas. Nesta nova paisagem global, nem os “ricos” podem ser identificados exclusivamente com as nações metropolitanas, nem os “pobres” com o terceiro e segundo mundos. A maior interconexão dos setores dominantes e a marginalização das maiorias subordinadas erodiu a coesão destas unidades geopolíticas. (CORONIL, 2005, p.54)

A concentração das riquezas está se acentuando neste processo. Além disso, existe um equilíbrio de forças na escala de atuação dos agentes político-econômicos globais. Os países do centro do mundo não querem ceder a sua dominância, e isto requer um aparato sistêmico conservador que dificulta o “desenvolvimento” dos países que não se encontra no topo da hierarquia. Na realidade a emancipação dos países periféricos produziria em reequilíbrio de forças na economia global e uma maior capacidade de delegar ordens para os países que não se encontram no centro e isto vai de encontro aos interesses dos países ricos e das empresas que atuam em escala global. (talvez por isso países como Brasil, Argentina, México, Turquia, África do Sul, estão mais de meio século no nível “em desenvolvimento”, mas nunca ficam desenvolvidos).

Assim é inegável mesmo que todos tentem caminhar numa única direção, buscando um mesmo objetivo, o desenvolvimento, o próprio arranjo esquizoide que é a geopolítica e a economia mundializada os diferencia na hierarquia do jogo sistêmico. Porém, é inegável que, mesmo estando na periferia do capitalismo, os países subdesenvolvidos almejam atingir o patamar desenvolvido, pois esta é a referência moral, do que é bom e do que é ruim.

Resumindo, o sistema capitalista persiste, pois existe um desequilíbrio de forças, que é histórico, mantém os países desenvolvidos no topo da hierarquia. A manutenção deste status quo visa garantir (e aumentar) os níveis de hierarquização da riqueza, que é consolidada pelos países mais ricos do planeta, se tivéssemos um reequilíbrio das forças, na escala global, haveria uma redistribuição destes níveis, o que afronta os interesses do “centro”. Sabemos que esta hierarquização da produção capitalista e sua crescente concentração deveriam enquadrar responsabilizações relativas em relação às questões ditas ambientais, mas isso não acontece.

Segundo Gonçalves (2006), um dos pontos importantes a ser visto é a questão da produção, que está organizada globalmente. Se uma transnacional produz em países pobres (se beneficiando da mão de obra barata e dos baixos “custos ambientais”), esta produção que circula mundialmente, que é consumida mundialmente, não se compara

aos rejeitos que estarão localizados no país produtor, ou seja, estará concentrado em um determinado lugar. A produção do lixo em larga escala, principalmente pelas grandes empresas (originadas nos países do centro do capitalismo), está se concentrando nos países periféricos, expressando a questão geopolítica e territorial que circunda esta discussão.

Países como EUA e China pouco avançam para respaldar as exigências ambientais levantadas pelos movimentos ecológicos. De forma geral os países não querem mudar o patamar econômico atual (e benéfico para os acumuladores de capital), ao contrário, querem ampliar a acumulação capitalista, isto envolve os países ricos que não querem ceder (e mesmo ampliam formas de dominação como podemos pensar também nas novas maneiras de fraudar direitos de patentes sobre conhecimentos vindos de comunidades locais, o que alguns autores chamam de etnobiopirataria) e os pobres que não querem acabar com as possibilidades de algum dia “chegar lá”.

Somando a tudo isto está o fortalecimento da ideologia consumista, que tenta atribuir sentidos no mundo, como um lugar que só tem sentido se usufruirmos mais e mais pela via consumista (fetichismo do consumo, criação e recodificação dos desejos, processos desterritorializantes-reterritorializantes, segundo a perspectiva de Deleuze e Guattari (1995).

No filme “Alimentos S/A”⁵⁹ podemos pensar a lógica da indústria de alimentos e o circuito de produção que ele estrutura. As modificações de técnicas, alterações biológicas, pesticidas, fertilizantes, enfim um alimento totalmente industrializado, diferentemente da ideia que tentam vender, de um produto feito na fazenda, por técnicas “naturais” entre outros slogans que disfarçam estas questões. Há uma cena no filme que se discute como num processo tão industrializado de produção de carne bovina, pode-se evitar que seus excrementos se juntem a carne comercializada. Estamos comendo merda de vaca?

“Nação Fast Food” também mostrava esse lado obscuro da produção de carne (assim como o documentário trazia a tona como a indústria se aproveitava da mão de obra barata de imigrantes mexicanos). Será que é só merda que vem junto às carnes? Ou também podemos estar experimentando um pouco dos braços e pernas dos trabalhadores que são amputados nestes sistemas de produção? E quem pode fiscalizar isso, o Estado? Não, as agências reguladoras estão cada vez mais nas mãos dos

⁵⁹ KENNER, Robert. **Alimentos S/A**. Estados Unidos, 2008, 93 min.

executivos das corporações deste ramo. Contaminações, novas bactérias, mortes, tecnologias novas, outros processos, produtivos e jurídicos, desterritorializações-reterritorializações. Comer no carro, é a correria do dia a dia que compõe a vida de milhões, assim se aproveitam deste novo perfil de consumidores, para fabricarem as fast-foods.

O consumo de alimentos vegetais, por exemplo, é mais caro de que um alimento industrializado, um salgadinho, um refrigerante. Neste sentido o perfil do consumo vem sendo moldado nesta perspectiva. Consumidores diabéticos, hipertensos, afetados pelo circuito produtivo de alimentos. Das milhares de propagandas que nos cruzam cotidianamente, nenhuma delas nos oferece vegetais, mas muitas batatinhas, refrigerantes, hambúrgueres. Nesse dias no mercado, uma menina de cinco anos pedia incessantemente para o pai comprar “*sazon*”, mas pra quê *sazon*? Se fosse salgadinho, um doce, até poderia entender, até porque as crianças assistem muitas propagandas destes produtos inseridas nos horários dos programas infantis, mas *sazon*? Poderia uma propaganda de *sazon* incorporar um desejo à uma criança, mesmo que aquilo não tenha significado/sentido para ela? Os sentidos se reconstroem, recodificam, assim como o desejo da criança por um *sazon*, o tempero industrializado. Consumo moldado.

De certa forma, essa repetição discursiva que somos expostos diariamente (através das mídias), pode vir a camuflar algumas coisas que devem ser encaradas, como por exemplo, a hierarquização social, racial, e de níveis de consumo que somos expostos pelas forças que controlam as instituições. Não importa se o sujeito está vivendo sem água encanada, próxima ao esgoto ou em uma área bastante afetada por poluição industrial se ele tem as suas possibilidades de consumo aumentadas, até porque assim ele pode comprar água no mercado ou se mudar para um lugar mais estruturado, esta é a emancipação individualista propagandeada pela mídia, que não visa a mudança da base do nosso projeto societário, uma emancipação de cunho neoliberal.

Esta subjetividade, que perpassa toda a constituição cultural (social, antropológica, econômica, geográfica, etc.), próxima a aquilo que alguns teóricos atribuíram como indústria cultural, fomenta o individualismo, imputado pelo neoliberalismo, ampliando novos processos de desterritorializações. A subjetividade do progresso individual (a reterritorialização em novos agenciamentos), que almeja uma

maior inserção no mercado de consumo, que não acredita mais na capacidade das empresas e serviços públicos e que entende que só com o trabalho honesto e árduo se vence na vida é a que sustenta o projeto societário hegemônico que têm promovido a degradação não apenas da “natureza”, mas de todas as relações sociais como um todo (eu-maximizado, a expansão do eu).

As formas de controle que estamos submetidos diariamente, e que nos circunda dizendo o que devemos falar, comprar e cumprir, são formas hegemonicamente transmitidas pelos aparelhos midiáticos assim traduzindo a subjetividade individualista, como caminho único de existir. A quais discursos a sociedade está mais exposta? Quem são os donos dos principais “megafones” da atualidade? Qual é a visão de mundo mais repetida pelos emissores de visões? Neste sentido, pensar a respeito dos circuitos de imagens, sons e gestos que somos expostos diariamente é pensar sobre as questões que perpassam a correlação de forças (usando um termo de Gramsci) que constroem a ideologia (aquilo que o pensamento de Félix Guattari (1990) aponta sobre o que ele denomina de produção capitalista da subjetividade).

A mentalidade cada vez mais individualista, fomentada pelos grandes emissores de visões, talvez seja a mesma que sustente a ascensão dos políticos chamados de neoconservadores (ou a mesma que refute os espaços públicos, preferindo os shoppings como áreas de lazer, ou aqueles que confiam mais na administração privada, repetindo o mantra da eficiência, do que nas instituições de administração pública, ou naqueles que nem mesmo acha importante votar ou agir politicamente, entendendo que tudo é uma merda e não há solução para a política), estes que se afirmam enquanto sujeitos políticos “defensores” dos ideais da liberdade individual.

Como o sucesso político do neoconservadorismo dificilmente pode ser atribuído às suas realizações econômicas globais (seus fortes resultados negativos em termos de desemprego, de crescimento sofrível, de rápido deslocamento e da espiral da dívida só são compensados pelo controle da inflação), vários comentaristas têm atribuído sua ascensão a uma mudança geral das normas e valores coletivos que tinham hegemonia, ao menos nas organizações operárias e em outros movimentos sociais dos anos 50 e 60, para um individualismo muito mais competitivo como valor central numa cultura empreendedora que penetra em muitos aspectos da vida. (HARVEY, 2012, p.161)

O individualismo, cada vez mais nítido nas relações sociais, permite criar “soluções” individualistas para questões complexas e coletivas. Esta cultura que se

estabelece enquanto hegemônica, é uma cultura da culpabilização dos sujeitos. As culpas se dirigem diretamente ao indivíduo, somos culpados por estarmos desempregados, de não estudarmos, de sermos pobres, enfim esta subjetividade individualista nutre as suas culpabilizações.

Esta subjetividade desloca a culpa/responsabilidade (se é que existe essa tal culpa) que é desigual e está no cerne da política, dos Estados, do sistema, da estrutura de opressão/dominação ao qual estamos imbricados, para os sujeitos de forma homogênea (que todos, iguaizinhos, devem ser ecologicamente corretos). Neste sentido devemos relacionar o aumento das culpas que estamos submetidos/responsabilizados em relação à questão ambiental, justamente neste contexto ideológico de transferência das culpas aos indivíduos, uma moralização da política, uma moralização/despolitização.

No filme “A Era da Estupidez”⁶⁰, um homem estuda arquivos de imagens e informações que levaram ao desastre ambiental na Terra. O filme engloba várias questões complexas, de como as corporações controlam setores econômicos, como o petrolífero, dominando o uso de alguns recursos, com o aval de muitos Estados corruptos. Corporações, como a Shell, que polui rios, mares, impedindo que muitas populações nativas possam ter o uso dos recursos (bebendo água de qualidade, pescando, banhando, etc.) que são privatizados pelo capital.

O filme também trata de como os interesses das nações centrais e suas corporações se sobressaem aos interesses periféricos, incorporando conflitos, crises políticas, que pudessem favorecer alguns poucos Estados e corporações. Lixo produzido pela indústria petrolífera, mas lixo produzido em todo o sistema, dos plásticos aos tênis descartados (que se transformam em meio de sobrevivência dos irmãos iraquianos refugiados na Jordânia).

E a imagem imponente dos Estados Unidos (que produz a guerra no Iraque) continua a ecoar no imaginário coletivo, desde a Índia à Nigéria, a imagem do american way of life se projeta na mente de milhões de seres não estadunidenses (e mesmo estadunidenses). Mesmo num tom alarmista imputada numa lógica binária de vilões e bandidos da questão ambiental, o filme traz reflexões sobre o sistema econômico e como as estruturas se moldam em torno do benefício de poucos. Estados e empresas no lado dos vilões, o cientista e a família britânica que se recusa a viajar de avião, como

⁶⁰ ARMSTRONG, Franny. **Era da Estupidez**. Reino Unido, 2009, 89 min.

mocinhos. A família, que faz o “bem” em produzir sua própria energia de maneira artesanal, produzir 50% da sua comida, se recusa a viajar de avião, pois a cada viagem haveria uma cadeia de pessoas, áreas, recursos, que seriam afetados. Família com moral e consciência ecológica, mas seríamos capaz disso? Escolhas individuais que mudam a sociedade?

Espera aí, é muito mais complexo do que isso, e o próprio filme diz, mas se contradiz em outro ponto. Escolhas erradas, decisões mal tomadas, olha, vamos com calma, vamos falar de política, não de moral. O moralismo vira instrumento político de despolitização, se não estamos ajudando o meio ambiente, por exemplo, viajando de avião para um congresso, somos culpados pelo aquecimento global (escolhas individuais estúpidas). Oremos irmãos, só Deus pode nos salvar das nossas escolhas pecaminosas, escolhas estúpidas, da sujeira que imunda a nossa moral. Moralização/despolitização.

Essa subjetividade que reflete a padronização neoliberal das relações capitalistas também influi nas perspectivas ecológicas generalizantes, se citarmos, por exemplo, o número crescente de economistas que estão cada vez mais centrados em análises ecológicas. Percebemos que a lógica explicativa cartesiana, tendo como expressão máxima os economistas neoconservadores (ou neoliberais), está mais presente no discurso hegemônico ecológico, pautando, pelos mecanismos do livre mercado, os interesses que envolvem a questão ambiental.

Os mecanismos de mercado se convertem no meio mais certo e eficaz de internalizar as condições ecológicas e os valores ambientais ao processo de crescimento econômico. Nesta perspectiva, os problemas ecológicos não surgem como resultado da acumulação de capital. Para a proposta neoliberal teríamos que atribuir direitos de propriedade e preços aos bens e serviços da natureza para que as clarividentes leis do mercado se encarreguem de ajustar os desequilíbrios ecológicos e as diferenças sociais, a fim de alcançar um desenvolvimento sustentável com equidade e justiça. (LEFF, 2001, p. 22)

Enrique Leff aponta que atribuir mecanismos de mercado para atingir o “equilíbrio” natural é negar que o mesmo discurso/prática político-ideológico que defende esta posição é aquele que produz a acumulação de capital consequentemente a

desigualdade social. Carlos Walter Porto Gonçalves argumenta que este princípio liberal de mercado é contraditório para o discurso ecológico, pois:

Além disso, como já salientamos, privar é tornar um bem escasso e, assim, numa sociedade que tudo mercantiliza, um bem só tem valor econômico se é escasso. Assim, é o princípio da escassez, assim como propriedade privada, que comanda a sociedade capitalista e as suas teorias liberais de apropriação dos recursos naturais. Ocorre que a ideia de riqueza é o contrário de escassez, e aqui reside uma das maiores dificuldades da economia mercantil em incorporar a natureza como riqueza como algo que é abundante, um bem comum. O desafio ambiental coloca-nos diante da necessidade de forjar novas teorias que tomem como base a riqueza e não a escassez. Enfim, exige que se vá para além do capitalismo. (GONÇALVES, 2006, p.289)

As tentativas do mercado de incorporar valor aos bens ecológicos, reconstruindo mais uma vez seus discursos, veladamente, acaba se traduzindo pela palavra de ordem, gritada aos quatro cantos do mundo, *sustentabilidade*. A centralização do poder se acentua quando ao mesmo tempo em que vemos que a economia continua concentrada nas mãos de poucos agentes (capitalistas), estes mesmos agentes são aqueles que pautam os interesses ecológicos e afirmam um determinado discurso ambientalista (desenvolvimento sustentável) em detrimento de outros, há assim mais uma forma de concentração de poder e de controle social.

Estes processos enfatizados são característicos do sistema capitalista, que nos coloca em permanente desterritorialização-reterritorialização, pautados pelo interesse no controle/disciplina de corpos (mediado pelo Estado). Neste sentido, Deleuze e Guattari (2004) observam que o processo de intensificação dos fluxos de desterritorialização é próprio do capitalismo, que conduziu junto com Estado-moderno a divisão entre homem-natureza (desterritorialização do homem pré-capitalista onde a terra era parte da sua existência prática cotidiana), propiciando uma melhor eficiência no controle dos corpos e matérias (naturais, virtuais, técnicas etc.) no novo *socius*.

“longe de ver no Estado o princípio duma territorialização que inscreve as pessoas segundo a sua residência, devemos ver no princípio de residência o efeito dum movimento de desterritorialização que divide a terra como um objeto e submete os homens à nova inscrição imperial, ao novo corpo pleno, ao novo socius.” (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.202).

O estranhamento permanente que temos em relação à questão ambiental é um entre vários outros próprios das relações capitalistas. É fundamental não separarmos esta questão, pois a luta ambiental pode ser uma luta libertária que imprime junto a si outros diferentes desejos amplos (ou mesmo restritos/recalcados). Desta forma temos que observar que alguns discursos ecológicos acabam figurando como parte do processo de reterritorialização proposta pela ordem estatal.

[...] no *Capital*, Marx mostra o encontro de dois elementos 'principais': dum lado, o trabalhador desterritorializado, transformado em trabalhador livre e nu, tendo para vender a sua força de trabalho; do outro, o dinheiro descodificado, transformado em capital e capaz de a comprar. Estes dois fluxos, de produtores e de dinheiro, implicam vários processos de descodificação e de desterritorialização com origens muito diferentes. Para o trabalhador livre: desterritorialização do solo por privatização; descodificação dos instrumentos de produção por apropriação; privação dos meios de consumo por dissolução da família e da corporação; por fim, descodificação do trabalhador em proveito do próprio trabalho ou da máquina. Para o capital: desterritorialização da riqueza por abstração monetária; descodificação dos fluxos de produção pelo capital mercantil; descodificação dos Estados pelo capital financeiro e pelas dívidas públicas; descodificação dos meios de produção pela formação do capital industrial, etc. (DELEUZE e GUATTARI, 2004, p.233-234).

O capitalismo é um movimento permanente de desterritorialização-reterritorialização-sobrecodificação, ele desfaz as peças para remontá-las, ou refaz algumas delas para intensificar o seu modo, a sua força. Isto não deve ser omitido na perspectiva de analisar a questão ambiental e os seus desdobramentos discursivos, científicos e políticos, porque a própria problemática se dá nas relações contraditórias do capitalismo.

Destacamos estes dados/compreensões aqui para reforçarmos a ideia de que todo o debate ecológico feito deve incluir um conjunto de fatores heterogêneos, que são econômicos, sociais, culturais e antropológicos. Qualquer tipo de ação que queira ser revolucionária (não estou falando da velha revolução) a ponto de produzir novas relações, deve compreender todos os fatores e infestá-los de outras possibilidades de vida, uma outra subjetividade (que pode ser esquizoide, cheio de vida, nem sempre coerente/organizada), produzindo uma ecosofia como diz Guattari (1990). Para Guattari a problemática ambiental existe enquanto potencializadora das outras problemáticas do mundo, como a pobreza, o consumismo, o trabalho virtuoso, o preconceito, entre outras coisas que fazem parte das nossas relações socio-econômico-cultural-ambiental. Para

pensar a questão ambiental é necessário fazer metáforas como a de Guattari que traduz problemas sociais como ecológicos.

Tanto quanto algas mutantes e monstruosas invadem as águas de Veneza, as telas de televisão estão saturadas de uma população de imagens e de enunciados "degenerados". Uma outra espécie de alga, desta vez relativa à ecologia social, consiste nessa liberdade de proliferação que é consentida a homens como Donald Trump que se apodera de bairros inteiros de Nova York, de Atlantic City etc, para "renová-los", aumentar os aluguéis e, ao mesmo tempo, rechaçar dezenas de milhares de famílias pobres, cuja maior parte é condenada a se tornar homeless,* o equivalente dos peixes mortos da ecologia ambiental. Seria preciso também falar da desterritorialização selvagem do Terceiro Mundo, que afeta concomitantemente a textura cultural das populações, o hábitat, as defesas imunológicas, o clima etc. Outro desastre da ecologia social: o trabalho das crianças, que se tornou mais importante do que o foi no século XIX! Como retomar o controle de tal situação que nos faz constantemente resvalar em catástrofes de autodestruição? (GUATTARI, 1990, p.26)

Enquanto os movimentos ecológicos não se voltarem para o cerne da questão, as coisas poderão no máximo ser reformadas, mas não reinventadas. Como já foi dito, as problemáticas ecológicas são gerais e apelam para uma subjetivação aliada a axiomática capitalista. Dessa forma os movimentos ecológicos não devem ser mais uma nova forma de normatização, organização que impõe novos/velhos valores, deve se abrir para um questionamento mais amplo que envolve todas as nossas angustias existenciais.

Em minha opinião, a ecologia ambiental, tal como existe hoje, não fez senão iniciar e prefigurar a ecologia generalizada que aqui preconizo e que terá por finalidade descentrar radicalmente as lutas sociais e as maneiras de assumir a própria psique. Os movimentos ecológicos atuais têm certamente muitos méritos, mas, penso que na verdade, a questão ecosófica global é importante demais para ser deixada a algumas de suas correntes arcaizantes e folclorizantes, que às vezes optam deliberadamente por recusar todo e qualquer engajamento político em grande escala. A conotação da ecologia deveria deixar de ser vinculada à imagem de uma pequena minoria de amantes da natureza ou de especialistas diplomados. Ela põe em causa o conjunto da subjetividade e das formações de poder capi-talísticos - os quais não estão de modo algum seguros que continuarão a vencê-la, como foi o caso na última década. (GUATTARI, 1990, p.36)

A ambiguidade referida anteriormente está manifesta nas relações sociais, uma esquizofrenia que perpassa toda a sociedade, que coloca em pauta (ou ordena) as

questões ambientais, mas não questiona os comportamentos e valores que tencionam estas questões.

O sistema pede para usufruirmos de tudo de bom e do melhor que o mundo tem a nos oferecer, mas ao mesmo tempo nos coloca limites através das problemáticas ambientais visíveis (e nos convoca para a luta ambientalista global), que são geográficas no sentido de quem que se apropria dos territórios e recursos da natureza? E quem se apropria do discurso ecológico? Será que precisamos desta conscientização global?

Talvez, no fundo queremos explorar a natureza em todas as suas possibilidades (jogando pra fora todo o nosso ímpeto de consumistas delirantes, um consumismo reinventado/revolucionário), mas lutamos contra isso para ressalvar (administrar) as matérias-primas “santas” para nossa sobrevivência (ou para a acumulação - construção de dívidas, fluxos sobrecodificados, continuidade do adestramento de forma a naturalizar uma memória social repressora do desejo, como diz Deleuze e Guattari, 2004)⁶¹. Alguns discursos ecológicos se colocam como máquinas recalcentes de desejo, o desejo de explorar a natureza, de consumir até o talo (ou de reinventar o consumo, desconstruir essa subjetividade).

Quando observamos o capitalismo atual - apoiado na leitura de Deleuze e Guattari (2004) -, a esquizofrenia está na relação entre produção de desejos e operação de controle sobre os desejos (neste sentido podemos acrescentar a problemática ambiental central entre consumismo/produtivismo e exploração da natureza/administração de recursos naturais, vendo que para o próprio capitalismo induzir estes limites é uma parte da sua axiomática). De um lado temos a produção do desejo consumista, e do outro lado a tentativa de um controle sobre os corpos/desejo de consumir/explorar, expresso em discursos ecológicos (o que dá a impressão que administramos nosso consumo, para que outros possam consumir mais).

⁶¹ O homem deve constituir-se pelo recalçamento do influxo germinal intenso, grande memória bio-cosmica que faria passar o dilúvio sobre qualquer tentativa de colectividade. Mas, ao mesmo tempo, como é que se pode formar-lhe uma nova memória, uma memória colectiva que seja de palavras e de alianças, que decline as alianças com as filiações extensas, que lhe dê capacidade de ressonância e retenção, de extracção e destacamento, e que opere a codificação dos fluxos de desejo como condição do socius? A resposta é simples: é a dívida, são os blocos de dívida abertos, móveis e finitos, esse extraordinário composto da voz falante, do corpo marcado e do olho apreciador. Toda a estupidez e arbitrariedade das leis, toda a dor das iniciações, todo O aparelho perverso da representação e da educação, os ferros rubros e os processos atrozes têm precisamente este sentido: adestrar o homem, marcá-lo na carne, torná-lo capaz de fazer alianças, constituí-lo na relação credor/devedor que é por ambos os lados uma questão de memória (memória orientada para O futuro). (Deleuze e Guattari, 2004 p.197)

Temos também o incremento da subjetividade individualista (autoajudas, empreendedorismo, do yourself, livre-comércio, etc.) e subsequente à máquina de opressão (máquina significante dos novos pecados, das novas culpas) sobreposta pelos discursos que valorizam a coletividade (pense no futuro, defesa da humanidade, meio ambiente de todos para todos, cada um fazendo a sua parte para a coletividade, etc.), que observamos na ecologia quando coloca o ambiente como algo que deve ser preservado por todos. Isso é uma ambiguidade nítida, produção de desejos/novos e aparelhos de recalçamento (por isso pensarmos em outras ecologias, nômade, como expõe por Godoy (2008), ecologias menores – não hegemônicas, livres e vivas). Para finalizar coloco alguns porquês suscitados por Deleuze e Guattari (2004) no que diz respeito a esta conjunção louca que é o capitalismo (livre/opressor).

Porque é que ela interna os seus loucos em vez de ver neles os seus próprios heróis, a sua própria realização? E quando já não pode reconhecer a figura duma simples doença, porque é que ela vigia com tanto cuidado os seus artistas e até os seus sábios, como se eles pudessem fazer correr fluxos perigosos, cheios de potencialidades revolucionárias, enquanto não são recuperados ou absorvidos pelas leis de mercado? Porque é que ela forma uma gigantesca máquina de repressão-recalçamento para o que constitui afinal a sua própria realidade, os fluxos descodificados? É que, como já vimos, o capitalismo é de facto o limite de todas as sociedades, porque faz a descodificação de fluxos que as outras formações sociais codificavam e sobrecodificavam. (DELEUZE e GUATTARI, p.256, 2004)

Nesta citação os autores aludem para situações que fazem parte do que os mesmos dizem sobre a sociedade de controle. O controle está em diversas situações e instituições, o controle está cada vez mais espalhado e intensificado, submetendo a vida (e as suas contradições) à normatização eminente que moraliza os porquês (inclusive aqueles que circundam o debate ecológico) ao invés de os espalharem.

No filme “Syriana⁶²”, o tema que perpassa os jogos de interesse que compõe a disputa territorial do Oriente Médio, tenta ocupar de forma complexa as suas perspectivas em relação ao tema. Neste sentido ele “complexifica” os porquês, nas relações das corporações econômicas, e judiciário estadunidense, a CIA que contempla os interesses geopolíticos e corporativos do seu país numa região rica em petróleo.

Essas histórias se entrelaçam evidenciando a complexidade de fatores que incide na região, ou regiões (EUA - Oriente Médio), um sistema que expande os mecanismos

⁶² GAGHAN, Stephen. **Syriana**. Estados Unidos, 2005, 128 min.

de controle, desde a influência, lobbys, como os planos arquitetados pela CIA, assassinatos premeditados, corporações beneficiadas e grandes alianças políticas internacionais. O jovem paquistanês, aquele que perde seu emprego no início do filme por conta dos novos contratos da fusão ente as petrolíferas, se tornará membro de uma facção terrorista, o mundo dá voltas, mas voltas esquizoides, pois este jovem que não está mais servindo a uma corporação, agora serve os chefões das grandes facções fundamentalistas, que tentam disseminar outras formas de domínio sobre regiões de grande instabilidade política, um novo rearranjo que sustenta as elites locais.

Muitos pensares são suscitados no filme, que dialoga com a complexidade geopolítica do tema, porém o filme acaba por circunscrever a poucos agentes presentes no jogo de negociatas e interesses postos (o advogado, o jovem paquistanês, o agente da CIA, o assessor financeiro). Neste sentido ele circunda o debate a alguns poucos, numa forma didática, que limita a pensar a complexidade enquanto movimento de complexificação/diferenciação, mas como dado fixo daquela realidade.

Em “Indomável Sonhadora” temos vida, meio esquizofrênica (afinal Hushpuppy vive mundos, ele cria, imagina realidades, opera em cima da miséria grandes sonhos e paisagens iluminadas). No pano de fundo temos um lugar nos Estados Unidos, que foi inundado por uma tempestade (logo pensamos em Louisiana no furacão Katrina). Mas essas coordenadas não são dadas, não são dadas as relações que fazem daquela comunidade uma comunidade miserável, podemos pensar que seja, algumas imagens podem suscitar isso. Entretanto a garota é forte, é viva, e não se entrega a isso, melhor ela cria em cima disso e faz a vida se renovar na morte, encara a morte de seu pai, cria colos de consolo, encara o porco selvagem gigante, cria fugas no mar, encara a falta, cria presenças virtuais. Vive em meio a linhas esquizoides e hiper-realistas, misturando-as, virtualizando-as.

5. PARA FINALIZAR

Pensar a questão ambiental através do diálogo com a linguagem cinematográfica foi um caminho ímpar de reflexão para mim, e neste sentido trouxe alguns pontos que pretendo lançar nesta tentativa, por mais complicado que seja, de conclusão que aqui inicio.

Antes de tudo, quero que este trabalho inspire a crítica (a ele mesmo também) e a criatividade para versarmos sobre as questões suscitadas. A geografia não para e é neste devir que é o pensamento geográfico (institucionalizado ou não) que queremos inserir este trabalho enquanto parte desta multiplicidade.

Primeiramente, reforçando as ideias que se localizam principalmente nos primeiros capítulos, temos que pensar na ampliação do pensamento geográfico, trazendo possibilidades de conexões, imprevisíveis, “invisíveis” e rizomáticas, que possibilite o saber ciência dialogar com as práticas e discursos que nos afetam na nossa existência, ou seja, aquilo que nos perturba e nos força a buscar uma explicação para isso. São os problemas que nos inspiram, e assim sendo penso nas imagens, pois acho que elas impactam muito o meu comportamento, visão, entendimento, hibridizando com outras experiências não imagéticas que tenho.

A leitura geográfica que fizemos de alguns filmes nos aponta que alguns clichês são reforçados em relação a ideia de natureza enquanto sagrada e pura. Assim é “Avatar”, “Final Fantasy”, “Ameaça Subterrânea”, entre outros citados no texto, que aponta a natureza enquanto entidade paradisíaca que deve ser preservada, intocada. Neste sentido estes filmes articulam suas narrativas sempre na polarização entre o bem e o mal, sendo o bem o grupo de personagens que se unem em favor da proteção da natureza. Além de reforçar os clichês, cria estereótipos, como a imagem do sujeito consciente dos problemas ambientais, que luta contra os malfeitores, que são representados por personagens más que sempre visam explorar a natureza a fim de um bem pessoal.

Os Filmes como “Vingador do Futuro” (e a sua refilmagem), “História das coisas” e mesmo “Avatar”, remetem a um discurso ecológico crítico, que inclui na sua perspectiva a crítica a exploração capitalista, a apropriação privada dos recursos naturais, enfim incluem um olhar “crítico” para a questões que envolvem a organização da sociedade. Entretanto, ainda representam a natureza como externa ao homem, sendo

que ela deve ser preservada dos gananciosos capitalistas e grupos que tentam controlar e explorar os seus recursos.

Filmes como “Os Pássaros”, “Fim dos Tempos”, “Indomável Sonhadora”, “Koyaanisqatsi”, “Wall-E”, entre outros, potencializam outros pensares e outras visões do ambiente. Outros sentidos não só de natureza, mas como do humano são instaurados nas imagens destes filmes. Desencadeia uma natureza não separada ou isolada das ações, relações e necessidades humanas. O devir natureza no homem (como a planta que desencadeia outras sensibilidades nos homens, ou mesmo a garotinha que produz suas próprias paisagens, miragens ou não, que se confundem ou se fundem com o real), assim como o devir não humano da natureza (os pássaros que literalmente se chocam com os homens e a substância que se espalha pelo ar fazendo os homens se suicidarem) se confluem, se afetam, produzindo espacialidades, que estão em constante transformação.

A espacialidade, enquanto expressão de trajetórias lineares, na qual se pautam filmes como “Avatar” ou “Um Dia Depois de Amanhã”, se coloca como essencial, numa estrutura narrativa em que as imagens e sons são elementos que estimulam a associação, ou reconhecimento às coisas, estimulando uma percepção sensório-motora do mundo. O espaço geográfico é então um elemento *a priori*, algo dado, sempre plausível de ser reconhecido, através das imagens-movimento do cinema, assim as personagens, os enredos, as trajetórias, as temporalidades, são extremamente assimiláveis e até muito previsíveis nestes filmes.

Enquanto em filmes como “Cidade dos Sonhos”, “Indomável Sonhadora”, “Stalker”, entre outros já citados, os filmes evocam outras espacialidades, que se abre a cada confluência entre imagens/sons e espectadores/interpretações. Suas narrativas não lineares evoca uma espacialidade rizomática, fragmentada, desconexa, onde as relações estão sempre em aberto, possibilitando outros novos pensares. A espacialidade não está dada, sendo que as imagens cristalizam o tempo, como um instante, um agora, que se abre na imagem, mas não cessa, pois ele é aberto. As diferentes temporalidades multiplicam as diferentes espacialidades, que se desencontram ou se afetam, se chocam. “Cidade dos Sonhos” cujo emaranhado de devires, sonhos e desejos, produzem espacialidades surreais, o que seria o real? Me pergunto. Assim como em “Stalker”, as imagens são prolongadas, aprofundadas, elas permanecem até suscitar uma quebra da reconhecimento, pois dali, não conseguimos reconhecer nada, simplesmente somos convidados a aprofundarmos com/nas imagens.

A imagem que potencializa o pensamento, que abre o pensar para a multiplicidade de conexões e ligações com o “fora”, expressa o espaço geográfico enquanto multiplicidade de “estórias até agora”, como diz Doreen Massey (2008). E, como abertura, ao invés de pensamento fechado e linear, possibilita a interação com as linhas, corpos, movimentos, naturais ou não, que produzem, criam interpretações, ligações, enfim, afirmam a vida e o seu movimento de transformação, desterritorialização e reterritorialização permanente. Potencializa pensarmos, por exemplo, uma ecologia que se faz nas rasuras, nas aberturas. Que se faz, que se cria, que prossegue e nunca está completa, intocada, que, rizomaticamente, espalha movimentos. O cinema que potencializa a criação, que força o pensar, que se abre a cada visão, a cada ver, evoca uma liberdade, uma ecologia da liberdade. Sem as amarras que a montagem produz com o seu tempo linear e fechado, ou sem as palavras de ordem emitidas pelos discursos da ecologia maior (não polua, não desmate, recicle, não desperdice, não consuma, preserve, conserve, etc.) ampliados pelas telas do cinema (ou das TVs). Um cinema de multiplicidades de estórias, de temporalidades, cria possibilidades e trajetórias e geografias e ecologias e...

6. BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Ovídio de. **O fora e o signo**. Revista o que nos faz pensar, número 22, Novembro 2007. p.89-112.
- ADORNO, T. W; HORKHEIMER M. **A Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1997.
- AVELINO, N; GODOY, A. **Educação, meio ambiente e cultura: alquimias do conhecimento na sociedade de controle**. Educação em Revista, v.25, n.03, p.327-351, 2009.
- BRAGA, Aline Atsuta, CAZETTA, Valéria. **Imagens sobre aquecimento global em websites ambientais: notas sobre educação visual**. Geograficidade, v.2, Número Especial, Primavera, 2012.
- CANCLINI, Nestor G. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009, p.225-242.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.
- CORONIL, F. Natureza do pós-colonialismo: do eurocentrismo ao globocentrismo. P.50-62. LANDER, E. (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.
- COSTA, Rogério. **Sociedade de controle**. Revista São Paulo em perspectiva, número 18, 2004, p.161-167.
- DELEUZE, G. **A Imagem-movimento, cinema 1**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo, cinema 2**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1990
- DELEUZE, G. **Conversações, 1972-1990**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Désir et plaisir**. Magazine Littéraire. Paris, n. 325, oct, 1994, pp. 57-65.
- DELEUZE, G. **O ato de criação**. Caderno MAIS!, Folha de São Paulo, 27/06/1999.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- ESCOBAR, A. O lugar da natureza e a natureza do lugar: globalização ou pós-desenvolvimento? P.63-79. LANDER, E. (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas**. Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.
- FERRAZ, C. B. O. **O Estudo Geográfico dos Elementos Culturais – considerações para além da geografia cultural**. Revista Terra Livre, Presidente Prudente, ano 23, v.2, n.29, p.29-50, 2007.
- FERRAZ, C. B. O. **Geografia: o olhar e a imagem pictórica**. Pro-Posições, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 29-41, set./dez. 2009.
- FONTES FILHO, Osvaldo. **Francis Bacon sob o olhar de Gilles Deleuze: a imagem como intensidade**. Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética, Número 3, set-dez/2007.
- FORNAZARI, Sandro Kodol. **A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema**. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.9, outubro 2010, p. 93-100.
- GIROTTO, N. L. **Blanchot, Foucault e Deleuze: convergências entre a palavra literária, a experiência do fora e o impensável**. In: II Colóquio Leitura e Cognição, 2005, Santa Cruz do Sul. Anais do II Colóquio Leitura e Cognição. p. 1-8.
- GODOY, A. **A menor das ecologias**. São Paulo: Edusp, 2008.
- GONÇALVES, C. W. P. A Invenção de Novas Geografias: A Natureza e o Homem em Novos Paradigmas p. 375 - 409. Org. HAESBAERT, R.; MOREIRA, R.; OLIVEIRA, M. P. **Território, Territórios: Ensaios sobre o Ordenamento Territorial**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Lamparina Editora, 2007.
- GROHMANN, Rafael do Nascimento. **O receptor como produtor de sentido: estudos culturais, mediações e limitações**. Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação Ano 2 - Edição 4 Junho-Agosto de 2009, p.1-16.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Ed. Papyrus, 1990.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- HANCIAU, N. J. Entre-Lugar. In: FIGUEREDO, Eurídice (Org) **Conceitos de Literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p.125-142.
- HARVEY, D. 1992 (1989). **A condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola.
- HISSA, C. E.V. **A mobilidade das fronteiras: inserções da Geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2006, p.19-111 e 159-198.

PEIXOTO JR., Carlos Augusto. **Capitalismo e esquizofrenia: cartografias políticas.** Revista ECOS (Estudos Contemporâneos da Subjetividade), Volume 2, Número 1, 2012, p.87-93.

LANDER, E. Ciências Sociais: saberes coloniais e eurocêtricos. P.08-23. LANDER, E. (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

LEFF, H. **Saber Ambiental.** Petrópolis: Ed.Vozes, 2001

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível.** Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. **A comunicação do cinema como ato de quebra, que nos força a pensar, a agir, a mudar.** Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação Vol. 1, nº 1, janeiro-julho/2013, p.50-57.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTIN-JONES, David. O ‘opsígnio’ de Gilles Deleuze em Machuca (2004). P.33-48. In: AMORIN, Antônio Carlos; GALLO, Sílvio; OLIVEIRA JR., Wenceslao M. **Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento, e...** Petrópolis, Editora DP et alii, 2011.

MIGUEL, Katarini. **Os paradigmas da imprensa na cobertura da política ambiental.** Intercom – RBCC, São Paulo, v.35, n.1, 2012, p. 111-131.

MASSEY, D. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. P.97-210.

MAY, T. **Pós-estruturalismo e anarquismo.** Rio de Janeiro: Ed. Achiamé, 1989.

MIGNOLO, W. D. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. p.33-49. LANDER, E. (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas.** Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

NEVES, A. A.; FERRAZ, C. B. O. **Cinema e Geografia: Em Busca de Aproximações.** Revista Espaço Plural, Ano VIII, N16, 2007, p.75-78.

OLIVEIRA, B. J. **Cinema e imaginário científico.** História, Ciências, Saúde – Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 133-50, outubro 2006.

OLIVEIRA JR. Wenceslao M. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores p. 17-28. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), set./dez. 2009.

OLIVEIRA, Leonardo Araújo. **Filosofia e cinema em Deleuze: da imagem-movimento às condições de sua superação.** Revista Pandora Brasil, Número 34, Setembro de 2011, p.1-13.

- PAIVA, C. C. . **O Cinema de Hollywood e a Invenção da América**. BOCC - Portugal. BOCC. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, Portugal, v. 1, n.1, p. 1-15, 2006.
- PASSETI, E. **vivendo e revirando-se: heterotopias libertárias na sociedade de controle**. Verve, v.4, p.32-55, 2003.
- PIMENTA, Thiago Albano de Sousa. **Mídia, Imagem e Linguagem Geográfica: A Questão Ambiental nas Capas da Revista Veja**. Monografia, Presidente Prudente: UNESP, 2010.
- RODRIGUES, Arlete Moysés. **Produção e consumo do e no espaço: problemática ambiental urbana**. 2007.
- ROXO, Eduarda Silva. **EUA e Hollywood: o desejo da projeção global**. Universidade Aberta, Lisboa, 2006.
- SALVIA, A. L. **Introdução ao estudo dos regimes de imagens nos livros cinema de Gilles Deleuze**. Dissertação, Campinas: UNICAMP, 2006.
- SANTOS, B. S. **Introdução à uma ciência pós-moderna**. Porto: Afrontamento, 2002, P.09-32.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de S.; MENEZES, Maria P. (Orgs). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, P.23-72.
- SANTOS, B. S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Douglas. **O que é a Geografia?** Texto inédito: 2007.
- SERAFIM, J. F.; SANTANA, S. R. L. (Org.). **Representações do Meio Ambiente: Clima, Cultura, Cinema**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- SCHÖPKE, Regina . **Deleuze e o mundo dos simulacros**. Ariel, v. 10, p. 43-47, 2012.
- VASCONCELLOS, Jorge. **A Pedagogia da Imagem: Deleuze, Godard – ou como produzir um pensamento do cinema**. Revista Educação e Realidade, Número 33, 2008, p.155-168.