

**VÍDEOS,
RESISTÊNCIAS E
GEOGRAFIAS
MENORES
LINGUAGENS E
MANEIRAS
CONTEMPORÂNEAS DE
RESISTIR**

**VIDEOS,
RESISTANCES
AND MINOR
GEOGRAPHIES
LANGUAGES AND
CONTEMPORARY WAYS
OF RESISTING**

**VIDEOS,
RESISTENCIAS Y
GEOGRAFIAS
MENORES
LENGUAJES Y FORMAS
CONTEMPORÂNEAS DE
LA RESISTENCIA**

**WENCESLAO MACHADO
DE OLIVEIRA JR**

**OLHO
FACULDADE DE EDU-
CAÇÃO/UNICAMP**

Resumo: Ensaio escrito a partir de apontamentos acerca da interface entre resistência e linguagens no contexto da geografia contemporânea. A ideia de resistência é tomada no sentido de criação de possíveis modos outros de existir. O texto se divide em três movimentos: resistências realizadas como subversão à própria linguagem; resistências na linguagem do vídeo, tomadas como criação audiovisual, digital ou online; resistências em vídeo-filmes que inventam geografias menores. São trazidos para compor o texto muitos autores de escritos e imagens, destacando-se entre eles as ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sobretudo a de minoridade, e as obras de Lot Amorós, com destaque para o vídeo *Cartografando Gaza*. Entrecruzados a eles há poetas das palavras e das imagens, pensadores dos mais diversos campos do conhecimento que tocaram as questões da política, da linguagem e do espaço geográfico. Ao final, o texto cria mais linhas de fuga que sugere certezas.

Palavras-chave: Linguagem, vídeo, resistência, geografia menor, Gaza

Abstract: This essay is written from notes about the interface between resistance and languages in the context of contemporary geography. The idea of resistance is taken in the sense of creation of other possible ways of existing. The text is divided into three movements: resistances as subversion of the language itself; resistances in the language of the video, taken as audiovisual, digital or online creation; resistances in video-film that assemble minor geographies. Many authors' writings and images are brought together in order to compose the text, among them, in particular, the ideas of Gilles Deleuze and Felix Guattari, especially the concept of minority, and the works of Lot Amorós, especially the video *Cartographing Gaza*. Intertwined, there are poets of words and images, thinkers from various fields of knowledge who have addressed the issues of politics, language and geographical space. In conclusion, the text creates more lines of flight than it suggests certainty.

Key-words: Language, video, resistance, minor geography, Gaza

Resumen: Ensayo escrito a partir de notas sobre la conexión entre resistencia y lenguajes en el contexto de la geografía contemporánea. La idea de la resistencia es asumida como la creación de otras formas posibles de existir. El texto se divide en tres movimientos: resistencias materializadas en la subversión de la propia lengua; resistencias en el lenguaje del vídeo, tomado como la creación audiovisual, digital y online; resistencias en vídeo-cine que crean geografías menores. Son llamados para componer este texto muchos autores de escritos e imágenes, principalmente Gilles Deleuze y Félix Guattari, de los cuales tomo la idea de minoridad: así mismo, tomo aspectos de las obras de Lot Amorós, especialmente el vídeo *Cartografiando Gaza*. Entrecruzadas con ellos, están poetas de palabras e imágenes, pensadores de diversos campos del conocimiento, que tocan temas de la política, de la lengua y del espacio geográfico. Entre tanto, el texto crea más líneas de fuga que certezas.

Palabras-clave: Lenguaje, vídeo, resistencia, geografía menor, Gaza

*Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.*

Manoel de Barros

Há muitas maneiras de resistir. Há muitas maneiras de gestar resistências, de ser resistente. De maneira geral, pensamos que há tantas maneiras de resistir quantas forem as forças que tomamos como contrárias, seja porque elas nos impedem de realizar algo, seja porque elas nos obrigam a realizar algo.

No entanto, pensar desta maneira geral, nos leva a pensar que resistir é sempre resistir a algo já existente e este “*resistir a algo nos remete a uma relação bipolar de contraposição direta ao Estado, para tomar o Estado, inclusive, tomar o seu lugar*”. (Aspis, 2010, p.9) “*Poderíamos dizer que buscamos uma ação política de resistência hoje que fosse uma ação de recriação, aquilo que poderíamos chamar de resistência afirmativa, aquela que cria*” (idem, p.10) no embate mesmo entre as forças que, para além de se oporem, se capturam e se imiscuem umas nas outras. Resistir tomado como “*re-existir, insistir em existir, conjurar a formação do Estado no pensamento, tornar o pensamento uma máquina de guerra*”. (idem, p.11)

Assumo aqui a “*resistência como constante movimento de afirmar a vida que nos está sendo constantemente subtraída*”. (idem, p.11) Vida tomada como aquilo que prolifera em diferenças de si própria, cada diferença reafirmado a própria vida em sua proliferação. É esta vida proliferadora que nos está sendo subtraída pelas formas prontas de pensar e viver oferecidas pelo Estado, pelos capitalistas e demais donos dos poderes dispersos atuais – televisão, escola, ciência...) como pacotes fechados de modos de subjetivar-se, direcionados modos de pensar, modelados modos de agir, enfim, empacotados modos de existir.

Neste ensaio, portanto, mobilizado por conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, acima traduzidos nas palavras de Renata Lima Aspis, quero apontar a resistência como criação, como potência na gestação e experimentação de outras maneiras de existir. Portanto, o foco não será nas maneiras com que lutamos, com e através das linguagens, contra algo, mas sim a favor de algo. Em outras palavras, estarei deslocado da relação que fazemos entre resistir e negar, uma vez que estarei focado na relação entre as ações de resistir e proliferar. Resistência assim pensada é toda ação que faz proliferar outras formas de viver, outras formas de pensar, para além e aquém daquelas formas que já temos vivido e pensado. Por isto, resistência aqui estará fortemente ligada à ideia de versão ou mesmo de sub-versão, estando estas duas palavras associadas diretamente à política como ficção e à poética como verso versado antes submerso na língua.

1. PRIMEIRO MOVIMENTO: RESISTÊNCIAS NO INTERIOR MESMO DAS LINGUAGENS

Início esta parte do texto trazendo a negação da ideia de representação como uma maneira de resistir no sentido que destaquei acima. Digo isto porque ao tomarmos as imagens ou outras grafias quaisquer como sendo representações de algo que não elas mesmas, estamos evitando lidar com, no mínimo, duas questões que nos fariam mobilizar o pensamento, fazê-lo proliferar vida. Busco aqui dizer que 1) tanto as linguagens nas quais as obras são elaboradas/grafadas 2) quanto o movimento do desejo nas pessoas que elaboram estas obras agem no deslocamento da ideia/forma inicial para outro lugar, para uma obra que é antes uma *apresentação* de algo e alguém naquela forma final com que a obra se apresenta ao mundo – com que a obra ganhou existência pública –, do que representação da ideia inicial ou da realidade captada na imagem. A realidade da obra é sobretudo a realidade da imagem como produto humano e de suas linguagens, não a do conteúdo impresso ou descrito na obra (mapa, filme, vídeo, texto escrito...).

Além disto, toda obra elaborada numa dada linguagem é também a fala daquela linguagem (uma poesia é a fala da literatura, da língua escrita; um mapa é a fala da linguagem cartográfica; um filme é a fala da linguagem audiovisual), uma vez que as linguagens têm histórias próprias que lhes dão certa autonomia em relação aos seus “usuários”, os quais são submetidos a elas – aos seus códigos, aos seus lugares culturais de entendimento e valorização. Por isto é que podemos dizer, com Arthur Omar (1997), que ao escolher uma linguagem para dar existência a uma obra qualquer – seja um artigo científico, seja um mapa, seja um filme ou uma história em quadrinhos –, estamos escolhendo aquela linguagem que tem maior potência de agir na parte da cultura e da sociedade onde visamos atuar, onde visamos que nossa obra seja acolhida e referendada.

Mas para realizar esta obra podemos nos submeter aos cânones desta linguagem ou podemos alterá-los na medida mesma que forçarmos esta linguagem a dizer aquilo que ela se nega a dizer. Pier Paolo Pasolini (1982) chamava cinema de poesia todo filme, todo exercício cinematográfico que buscava ir além dos códigos já estabelecidos pela linguagem cinematográfica. E aqui temos um primeiro tipo de resistência no interior da linguagem, que é a resistência de não se submeter àquilo que Roland Barthes (2007) diz ser o maior risco em relação às línguas: o que elas nos obrigam a dizer. Notar que não é uma resistência ao que a língua nos impede de dizer, mas àquilo que ela nos obriga a dizer para podermos nos utilizar dela para dar existência a alguma obra.

Como exemplo desta resistência poderia citar aqui os muitos filmes de Pasolini, mas quero trazer um exemplo da língua escrita e para isto me valho de um escrito do *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, que, ao final de um poema, no qual conversa com a língua portuguesa em sua obrigatoriedade de concordância de gênero masculino e feminino, assim escreve: “eu direi, «aquela rapaz», violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de gênero, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma, e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito.” (2006, p.19) Ou seja, justo no momento em que ele não se submeteu à língua ele não mais falou somente (pois quando falamos é também a língua que fala em nossas palavras) ele, neste momento, disse, assumiu o controle da língua e a fez dizer o que ele desejava. E também neste exato momento ele fez com que a língua proliferasse a si mesma, fazendo proliferar pensamentos outros sobre o existir daquela rapaz. Resistir ao falar da língua em nós é justamente alcançar subvertê-la, fazê-la versar versões diferentes de pensar, de viver, enfim fazê-la poesia, como diria Bachelard (1972), em relação à língua escrita, ou Pasolini (1982), em relação ao cinema.

É importante notar que a resistência aqui não está no conteúdo do poema, mas sim no próprio poema, ou seja, nos elementos da língua que se apresentam no e como poema. Isto distingue esta forma de resistência apontada por Pessoa da que realiza os poemas de Brecht, onde a resistência se dá no conteúdo revelado no poema dentro dos parâmetros da língua. A resistência implicada na poesia de Brecht está fortemente ligada em fazer a língua falar de temas antes nunca ditos em forma de poema. O que também é outra forma de proliferação, outra forma de resistir na poesia, no seio dela mesma.

O que chamei de resistência no poema de Fernando Pessoa tem forte proximidade com aquilo que Deleuze e Guattari (2003) denominaram como literatura menor em relação à obra de Franz Kafka. Uma das características salientadas por eles nos escritos do autor *theco* é sua utilização da língua alemã fora dos padrões de uso comum desta língua, realizando assim uma ação revolucionária no interior mesmo da língua alemã ao estabelecer um embate com ela própria, fazendo estirar seus limites, fazendo delirar os sentidos de suas palavras e de sua gramática, levando-a a proliferar-se a si mesma.

Outro tipo de resistência, que pode ser entendida como uma continuidade da apresentada acima, seria aquela que se nega a tomar uma dada linguagem como sendo aquela que necessariamente melhor diz de um tipo de conhecimento. Este me parece ser o caso da geografia e sua histórica aproximação com os mapas e demais obras da linguagem cartográfica, tomando-a como a melhor linguagem para expor o espaço geográfico, para dar

visibilidade e inteligibilidade a ele¹.

No meu entender assumir a premissa de que o mapa é a melhor maneira de apresentar o espaço geográfico é uma redução das nossas próprias possibilidades de entender o que vem a ser o espaço geográfico no mundo contemporâneo. Falo aqui apenas do mapa tomado como obra produzida dentro das regras – da gramática – da linguagem cartográfica clássica, que seria mais ou menos aquilo que aprendemos na escola e em muitos cursos de graduação em geografia em termos de unificação do olhar a partir de um único foco de projeção, uma única legenda, uma única escala, uma única forma de localização, uma única referência – as fronteiras estabelecidas pela forma Estado sobre o planeta. Não vou me deter nisto aqui².

Para este texto o importante é salientar que assumir a perspectiva canonizada entre uma grande parte da comunidade dos geógrafos (e que se espalha para uma grande parte da sociedade por meio do ensino de geografia escolarizado), de que o mapa nos dá a visão do que é o espaço, sendo ele, o mapa, a representação fidedigna do espaço geográfico, praticamente impede que o mapa seja tido como uma versão deste espaço, como uma obra da linguagem cartográfica e de uma ou mais pessoas que operaram com esta linguagem para dar a existência a uma obra que visa dizer do espaço.

Quando e se o mapa passa a ser tomado como algo mais amplo que isto, ou seja, para além das fronteiras da linguagem clássica da cartografia ocidental, abrindo-se a outras perspectivas de pensar e grafar o espaço – tal como fizeram inúmeros cartógrafos e geógrafos que seguiram o caminho de Harley (1991) – temos implementada uma resistência também no interior desta linguagem e das tecnologias a ela associadas, uma vez que todas as obras que grafam o pensamento espacial podem ser entendidas como sendo um mapa, e este, por sua vez, pode ser entendido como uma versão do espaço/mundo e não como o próprio espaço/mundo manifestado em forma cartográfica.

Creio que um dos melhores exemplos disto é o que temos chamado de cartografia social, desenvolvida por muitos grupos sociais (acadêmicos ou não) em vários países da América Latina e no Brasil, capitaneados pelo grupo sediado na Universidade Federal do Amazonas.

Mais radical ainda em relação ao deslocamento do mapa (e das linguagens a ele vinculadas) de seu lugar habitual me parece ser o que vem fazendo diversos grupos de pesquisadores e ativistas sociais que expandiram a noção de mapa a partir do conceito de rizoma, cunhado e desenvolvido por Félix Guattari e Gilles Deleuze. Aproximado do conceito de rizoma, o mapa tem proliferado em muitos escritos e se tornado mais potente como forma de criar outras maneiras de existir, outras maneiras de pensar. Há muitos coletivos que atualmente vêm realizando trabalhos, acadêmicos ou não, nesta perspectiva, inclusive no Brasil. Em especial reconheço o trabalho e as obras cartográficas desenvolvidas pelo grupo em torno do site www.hackitectura.net, no qual estão envolvidos desde acadêmicos como José Perez de Lama quanto uma multiplicidade de artistas e ativistas sociais que visam produzir mapas que alterem nossa relação com as fronteiras atualmente constituídas, notadamente a fronteira entre ricos e pobres, em especial a que se manifesta mais fortemente no litoral mediterrâneo da costa espanhola. Estas fronteiras, a que se dizer, são entendidas não somente em suas marcas territoriais, mas também em suas marcas simbólicas³.

Trago a vocês, como mote para a próxima parte deste texto e como exemplo dos trabalhos desenvolvidos por estes coletivos que se organizam em torno de [hackitectura.net](http://www.hackitectura.net), o vídeo *Cartografando Gaza* (disponível em: <http://vimeo.com/7196063>). Ele é obra de um artista, Lot Amorós, com fortes ligações com este grupo. A partir deste vídeo quero chegar

¹ Uma das intenções deste ensaio é pautar a linguagem videográfica com potente para nos apresentar versões do espaço geográfico contemporâneo. Explorarei isto nos itens 2 e 3.

² Sobre este assunto ver artigo de minha autoria *Apontamentos sobre a educação visual dos mapas: a (des)natureza da idéia de representação*.

³ Sobre as atividades desenvolvidas por [hackitectura.net](http://www.hackitectura.net) ver artigo de José Perez de Lama *La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma Cartografía y máquinas, releendo a Deleuze y Guattari*.

na proposição central deste texto que é a potência da linguagem videográfica nos dias atuais, notadamente quando aglutina numa única obra 1. as estruturas narrativas audiovisuais, 2. os amálgamas de linguagens diversas advindos da digitalidade e 3. a veiculação massiva proveniente da disponibilização online na internet.

Além disto, neste vídeo penso ficar mais claro a impossibilidade de se falar em linguagem sem falar em tecnologia, uma vez que elas se imbricam radicalmente nos tempos contemporâneos.

2. SEGUNDO MOVIMENTO: RESISTÊNCIA A PARTIR DA LINGUAGEM DO VÍDEO

No contexto de escrita deste texto, o de lidar com as formas de resistência, penso que os escritos sobre o vídeo *Cartografando Gaza* deveriam ser como um conto ou uma crônica ou mesmo uma poesia, de modo que o dizer acerca do vídeo chegasse aos leitores como um personagem conhecendo a Faixa de Gaza através do que o vídeo apresenta desta região. A resistência estaria em fazer do texto científico-acadêmico literatura, resistindo assim aos cânones postos entre nós, criando, por assim dizer, proliferações de pensamentos acerca de Gaza que um texto mais ajustado ao formato científico-acadêmico não teria potencialidade de realizar em cada um de nós, deste público ao qual ele se destina.

No entanto, desisti da empreitada por absoluta falta de tempo para realizá-la de modo que também as potências dos três eixos da linguagem videográfica que quero destacar aqui – audiovisual, digital e online – pudessem ser tratadas e percebidas com tranquilidade.

Deixo ao leitor a proposta de que realize esta experiência no contato mesmo com as imagens e sons do vídeo *Cartografando Gaza*.

Antes de me dedicar ao vídeo já referido, quero salientar que no livro *As extremidades do vídeo*, de Christine Mello (2008), há indicações das imensas potencialidades da linguagem videográfica – o vídeo como devir do cinema e da televisão – tanto de produção de imagens, sons e sensações como de inserção em lugares diversos de escalas variadas. Ali a autora nos leva a conhecer as múltiplas capturas que o contexto de produção artística brasileira das últimas décadas fez do vídeo e também as múltiplas contaminações que a linguagem videográfica e suas tecnologias tiveram deste contexto artístico, muitas vezes profundamente sintonizado com o contexto político de lutas sociais e territoriais.

Para ficar em apenas uma das características destacadas por Christine Mello, trago para este ensaio uma das potencialidades para a expansão/aparição do vídeo em pontos extremos da sociedade: sua, digamos, discricção em relação a outros meios de produção audiovisual, devido à leveza e tamanho reduzido dos equipamentos necessários tanto para a captura das imagens quanto para a sua veiculação/disponibilização em telas ou outros suportes. Além disto, os softwares de edição não linear são de uso cada vez mais corriqueiro e cotidiano nos computadores pessoais. Não que esta familiaridade tenha levado necessariamente à criação de obras em vídeo que possam alçar à condição de arte, mas certamente esta familiaridade nos levou a uma alteração do lugar cultural que tanto os equipamentos de produção videográfica quanto as imagens e sons por eles criados passaram a ter nos grupos sociais onde eles e elas fazem parte do cotidiano das relações sociais, a ponto de não serem mais notados ou destacados do fluxo rotineiro da vida. Justamente este apagamento, esta sombra que se projeta sobre os equipamentos e imagens potencialmente produtoras de obras videográficas é um dos seus principais adensadores de poder, principalmente quando associado ao sentido de realismo que estas obras ganham por serem pensadas como tendo sido captadas sem intervenção alguma no deslizamento rotineiro do que está sendo apresentado em suas imagens e sons. O real injetado de ficção. O real como política da ficção (Pellejero, 2008). Realidades ficcionadas (Oliveira Jr, 2000).

No entanto, do ponto de vista da resistência criativa, é exatamente quando um vídeo se desloca deste lugar de realismo e naturalidade audiovisual que sua potência aumenta, uma vez que é aí que seu criador pode lançar mão deste sentido cultural já dado sem se submeter a ele, fazendo-o oscilar ao se utilizar do realismo projetado pela verossimilhança e confiabilidade do instrumento de captura das imagens e sons para configurar uma versão

do mundo que se utiliza das estruturas audiovisuais provenientes da ficção cinematográfica e televisiva como captura e identificação do espectador.

Vamos nos aproximar de Gaza pelas mãos e imagens de Lot Amorós, ao mesmo tempo que destacarei cada um dos três eixos já citados que compõem, juntos, a potência do vídeo como resistência no mundo contemporâneo.

2.1. O vídeo como obra audiovisual

O vídeo *Cartografando Gaza* tem sua narrativa organizada em torno de uma ideia central: colapso. Assistimos, portanto, ao colapso sendo narrado. O enredo é dado pela palavra *collapse* que circula sobre o globo/círculo que centraliza a tela, e é este colapso que é narrado, a partir de Gaza, em linguagem audiovisual, numa obra penetrada por outras obras em diversas linguagens.

Alinhavado pela estrutura narrativa audiovisual, que nos captura com inúmeros elementos de identificação, os apenas 10 minutos deste vídeo adensam uma enorme quantidade de informações e emoções que nos afetam com intensidade, tendo grande potência para nos fazer tomar partido no conflito entre Israel e palestinos, que é o pano de fundo político e social sobre o qual deslizam as imagens e sons do vídeo. Tomar partido aqui é entendido como mobilizar o pensamento (que é também sentimento) na direção de algo, que pode ser tanto a injustiça abstrata à qual estão submetidas as populações cercadas territorialmente, quanto a dor concreta à que está submetida a garotinha que nos fala em tom irritado e triste de suas limitações na forma de existir pelo simples fato de morar (ter nascido) em Gaza.

A identificação, portanto, pode ser tributária de algo que remete para a macropolítica das relações entre Estados ou povos ou algo que remete para a micropolítica dos processos de subjetivação das pessoas ou ainda, como deseja o vídeo, pode ser tributária de ambas as identificações, o que potencializa muito a intensidade de engajamento de cada um que for capturado pela narrativa do colapso em Gaza.

O vídeo, em seu devir audiovisual, tem maior potência porque nos chega como narrativa plena de afeto, não nos chega nunca como um mero relato objetivo, ainda que conserve sob suas imagens e sons algo da sensação de objetividade e neutralidade trazida para diante de nós pela verossimilhança com as experiências visíveis e audíveis cotidianas. Somos afetados pelo desfile de exemplos visuais humanos (Pasolini, 1982) que ali se apresentam conjugados às sonoridades – músicas, silêncios, ruídos etc – que envolvem e intensificam estes exemplos em sentidos amalgamados em sequências normalmente curtas. Estas, por sua vez, adensam em torno de poucas imagens e sons todo um contexto social, todo um pensamento.

Além disto, o vídeo se apóia naquilo que podemos chamar de universalidade da leitura audiovisual, muito marcada no cinema mudo e bem exemplificada na sequência que finaliza *Cartografando Gaza* e centraliza o trecho dedicado ao colapso social. Nesta parte uma menina fala sem parar, ao mesmo tempo que vai mostrando objetos e cômodos bastante degradados de sua casa. Não precisamos entender as palavras ditas por ela em árabe, pois é o tom com que elas são ditas aliado aos gestos e expressões faciais dela que nos afetam de maneira mais intensa, que nos encaminham os sentidos mais fortes de identificação com esta criança indignada. A escolha de uma criança como pessoa-personagem da última aparição e da última fala do vídeo não é um acaso: os sofrimentos impingidos a crianças têm maior potência para gerar indignação nos adultos. O autor-artista-militante do vídeo sabia disto e também certamente sabe que a última imagem de uma obra audiovisual tem força adicional, pois o sentido que nela pulsa – que dela brota em nós – se dobra sobre todas as demais imagens e sons anteriores (Almeida, 1994).

É neste ponto que as imagens audiovisuais, como linguagem compreensível por grande parte das pessoas, torna-se mais potente que o inglês para aglutinar desejos, engajamentos e ações dispersas pelo planeta. Entendemos muito do que nos é apresentado num vídeo ou filme sem que tenhamos que entender o que está sendo dito ou escrito nas legendas. O tom de voz da menina, aglutinado às suas expressões e ao cenário apresentado pelas imagens

(somado ao contexto de colapso em que fomos colocados pelas imagens anteriores do vídeo), é suficiente para que saibamos ela estar reclamando de uma condição de vida ruim. Não é preciso nem saber árabe para entender as palavras ouvidas e nem espanhol ou inglês para ler a tradução disponibilizada nas legendas. O entendimento, aquilo que nos leva a pensar sentir algo em relação ao que está nos sendo apresentado por esta obra, se dá num amálgama de pensamento e sensações que nos leva a saber se estamos do lado dela ou não, se nos indignamos com a situação de vida que ela nos expõe ou se isto nos é indiferente ou mesmo banal. Quanto mais nos indignarmos, tanto mais agiremos (no pensamento, inclusive) para alterar a situação de vida desta criança, ou seja, tanto mais resistiremos à naturalização da vida como tem sido imposta por Israel aos palestinos de Gaza.

Ainda que as imagens visuais sejam mais notadas e sejam tomadas como o eixo da estrutura audiovisual, os sons e palavras – imagens sonoras – são parte indissociável dos sentidos atribuídos às imagens visuais e às obras tomadas em seu conjunto. O alinhamento das imagens (e mesmo seu entendimento) muitas vezes se dá na medida mesma em que se inserem sons (músicas, barulhos, ruídos diversos, silêncios, palavras explicativas) que vão configurando os sentidos e significados das imagens visuais (Oliveira Jr, 2000). O vídeo *Cartografando Gaza* inicia-se com aquele tipo de chiado que nos remete ao som de uma transmissão de rádio ou de tevê sendo sintonizada, e ouvimos ao longo dele, em meio à musicalidade que cruza muitas de suas sequências, alguém a dizer “..., from Gaza (fulano, de Gaza)”. Com isto o vídeo ganha um de seus sentidos mais fortes, o de alguém se comunicando, com dificuldade, a partir de Gaza.

Este alinhamento de sons e imagens se dá sem que nos apercebamos porque a “naturalidade” do produto audiovisual é ser sonoro. Assim ele se configurou como obra cultural e assim toda obra audiovisual se nos aparece. Quando são por demais silenciosas, nos parecem estranhas, tediosas, improváveis, falaciosas. Não que o sejam mais que as outras, mas assim nos parecem, e não porque nos apresentam o real de maneira improvável e falaciosa, mas sim porque a forma como o está apresentando está fora do parâmetro que temos para assisti-la.

Por fim, a potência das narrativas audiovisuais está também no fato de podermos tomar cada imagem ao mesmo tempo como única/singular – daquela menina, daquele lugar – e generalizante/conceitual – de qualquer menina, de qualquer lugar no qual possamos encontrar características semelhantes as que estão configurando aquela narrativa. Isto faz com que as diversas escalas em que a vida se faz existente convirjam e adensem-se nas obras audiovisuais, configurando maneiras de afetar os espectadores com maior intensidade. Assistindo a vídeos, filmes, novelas somos, a um só tempo, íntimos e espectadores externos aos personagens e seus cenários – lugares onde vivem, relações que estabelecem.

A potência audiovisual atualmente se torna ainda maior quando temos a possibilidade de criar com muito mais facilidade uma obra híbrida em formato digital. O exemplo da obra *Cartografando Gaza* nos faz notar este hibridismo em relação à linguagem cartográfica – cartografia tomada como criação de rizomas. Isto traz para esta obra a potência de resistência de fazer proliferar a ideia de mapa na direção de outras formas de visualidade, para outras formas de organização do pensamento em formas visuais, uma vez que este vídeo nos dá o mapa do colapso a partir do exemplo de Gaza.

2.2. O vídeo como obra digital

Notemos o que escreveu Lot Amorós sobre sua obra:

“Este trabajo recoge un catálogo de mapas, software y vídeos coordinados de forma narrativa usando tecnologías avanzadas de descripción del espacio (GIS, Software, Modelado 3D) mostrando aspectos que no serían evidentes en una primera lectura. Pueden ser extrapolados a territorios y contextos de paz sujetos a tensiones y transformaciones en que la arquitectura y el urbanismo tengan una importancia relevante.” (disponível em: <http://vimeo.com/7196063>)

Apesar de Amorós apontar para a coordenação narrativa – ou seja, baseada numa estrutura audiovisual de narrar com imagens e sons editados em sequência – é em grande

medida a digitalidade que permite o amálgama entre obras em várias linguagens e tecnologias.

Para melhor exemplificar isto, notemos que em *Cartografando Gaza* há, no trecho dedicado ao colapso de auto-gestão, uma sequência de imagens em vídeo que nos mostra homens perfurando paredes, percorrendo um túnel estreito, entrando e saindo de buracos no chão. Destaco esta parte do vídeo porque penso estar nela o momento onde se adensa com mais nitidez como a invenção de maneiras de existir inusitadas e intensas são configuradas na relação travada com o espaço pelos habitantes de Gaza. A produção de intervenções no espaço (figurada no vídeo pela construção do túnel) e a imaginação/execução de outras configurações territoriais são tomadas por mim como marcas da produção de vida, sendo estas ações espaciais a manifestação local mais forte da vida que resiste ao criar maneiras de se proliferar, maneiras de permanecer no mundo não mais igual ao que já era, mas diferente, diversa, delirante... num túnel que nos remete ao que Alice caiu para chegar ao País das Maravilhas.

No vídeo, a imagem que antecede à sequência citada nos mostra uma fotografia aérea na qual é decalcada uma área branca que nos apresenta um lugar chamado Rafah, que por sua vez é dividido por uma linha amarela, a indicar uma fronteira. De um lado dela está (escrito) o Egito, do outro a Palestina. Só então, várias linhas cruzam esta fronteira a indicar percursos ou caminhos. Em seguida, já em formato de vídeo, a imagem nos mostra uma construção e uma torre. Após esta imagem é que veremos a sequência do túnel. Nela, sobre as imagens capturadas por uma câmera de vídeo, veremos uma espécie de gráfico em perfil de um túnel que passa sob a fronteira das duas Rafah, abaixo da superfície o suficiente para que os instrumentos de detecção do exército de Israel não registrem os movimentos daqueles que por ali passam. Sob o gráfico, vemos imagens de pessoas a andar por um túnel. A junção dos dois tipos de imagens é feita no espectador, num amálgama complexo alinhavado pelas palavras lidas e ouvidas, mas também pela associação das duas formas visuais que nos mostram uma mesma forma espacial em duas linguagens distintas: vídeo e gráfica.

A sequência se finaliza quando um homem é puxado para dentro de uma casa egípcia. Em seguida, ao som da mesma música, voltamos ao globo/círculo giratório que irá nos levar ao colapso econômico. A sobreposição e a edição sequencial de imagens de diferentes linguagens realiza aquilo que se tem chamado de convergência digital.

Esta convergência pode ser notada com muita intensidade nos trechos que se seguem ao colapso econômico, dedicados aos colapsos de circulação, temporal e bélico. Em todos eles há fortes hibridizações das linguagens e tecnologias, com sobreposições e paralelismos de imagens em várias linguagens. Em grande medida, esta hibridização, sobreposição e paralelismo entre as múltiplas linguagens e imagens foram possíveis devido à digitalidade do suporte em que estas imagens e sequências foram produzidas ou editadas. É na superfície da tela digital que a convergência se dá.

Henrique Parra (2009) nos alerta para a profunda alteração no regime de visibilidade implicada na digitalidade da imagem. Por exemplo, quando temos a criação de imagens de síntese estas se colocam fora do âmbito da representação e indiciabilidade, coisas estas típicas do regime anterior, apoiado em imagens analógicas, provenientes principalmente da fotografia e do cinema-televisão. No regime indicial-analógico de visibilidade, no qual vivemos desde o século XIX até muito recentemente, a fotografia e o cinema – depois a televisão e o vídeo – se prestaram a produzir “*estudos, documentos, registros com força de ‘verdade’*” (Parra, 2009, p. 129) que, devido ao seu *funcionamento ‘automático’*, forneciam “*o elemento indicial para a prova científica*” (idem, ibidem).

O digital, com a co-presença mais radical e indistinta entre as imagens analógicas e as de síntese, provoca uma ruptura na relação de contiguidade com o real existente nas imagens provenientes das tecnologias e linguagens pré-digitalidade (indiciais), configurando nos tempos atuais um conflito interpretativo intenso, uma vez que as interpretações das obras digitais se dão na tensão mesma entre os dois regimes de visibilidade que se entrecruzam nelas, pois, por uma lado, na maioria das vezes ainda “*lidamos com uma cultura visual herdeira da tradição indicial*” (idem, p. 271) e por outro

“paradoxalmente, ao mesmo tempo em que a imagem em suporte digital permite colocar por terra o fundamento indicial da imagem técnica [fotografia, cinema], ela produz efeitos de ‘realidade’ em outras bases, a saber: a captura do movimento, o cruzamento de informações dispersas, a produção de bases de dados e sua gestão para o estabelecimento de padrões. (idem, p. 272)

É por isto talvez que podemos dizer que o digital apaga as fronteiras entre as linguagens e obras em vídeo e cinema. O primeiro seria mais vinculado ao novo regime digital e o segundo ao antigo regime indicial-analógico. Como exemplo deste apagamento de fronteiras, Inês Gil (2006) nos aponta a presença e a potência do digital na superfície do cinema contemporâneo. Apenas para se ter uma ideia breve do que esta autora nos sugere, pois não há intenção aqui de adentrar nas complexidades da linguagem cinematográfica (audiovisual) que ela nos traz, cito passagens que apontam potencialidades e limites do digital:

“A técnica digital permitiu filmar [A arca russa] em continuidade durante uma hora e meia e sobretudo em SteadyCam, o que teria sido impossível para um operador de câmara analógica tradicional. A fluidez do movimento ao longo do filme mergulha o espectador num universo quase onírico. É talvez aqui que se encontra uma das verdadeiras transfigurações do cinema.” (p. 3)

“O cinema digital, tem uma vertente espacial de superfície (ruído, pixelização) e não de profundidade porque a sua deterioração situa-se na própria matéria digital (a substituição de pixels por outros pixels). Existe um mecanismo interno à superfície da imagem digital que, por natureza, não lhe permite atingir a profundidade do tempo da imagem analógica”. (p. 6)

“A verdadeira transfiguração cinematográfica da realidade encontra-se muito além do processo digital que antecipa a percepção do real em vez de o apresentar.” (p. 8)

De qualquer modo, mesmo sabendo das limitações da digitalidade para uma radical mudança na linguagem cinematográfica, há uma forte aposta no digital como agente transfigurador de outras dimensões do mundo contemporâneo, como a do design. Inspirada em Sílvio Gallo (2008), quando distingue o grande estrategista da educação maior do pequeno militante da educação menor, Fernanda Pestana agrupa os dois agentes apontados por Gallo ao escrever que, na criação de obras pelo design,

“o recurso digital pode ser um grande estrategista, o pequeno ‘faz tudo’ do dia-a-dia, cavando seus buracos, minando espaços, oferecendo resistências’ pois ativa um lado criativo, um lado artístico, que propicia liberdade para uma expressão que não se restringe às convenções, às oposições entre real-ficção, verdadeiro-falso”. (Pestana, 2010, p.3)

As conexões com a tese de Henrique Parra citada acima são muitas, sobretudo quando aponta as mudanças e permanências ocorrendo numa mesma obra, impedindo assim que as regulações sociais e de poder de definição do que deve ser considerado documento, verdade ou realidade se interponham sobre ela da mesma forma que antes, quando ainda estávamos sob o regime analógico de visibilidade. Por isto é que o uso do digital na criação artística ou mercadológica do design pode vir a ser mais um lugar onde as resistências podem se configurar.

Retomando para dar continuidade, no plano das linguagens podemos supor que o audiovisual tem um forte poder de resistência atual por alcançar com grande potência de identificação (afetação) o maior número de pessoas dispersas pelo planeta. Isto é importante quando as decisões são tomadas pela maioria, dentro do espírito democrático; mas é ainda mais importante quando se descortina que as mais fortes resistências à política imposta pela visão de mundo globalizado e globalizante (restritiva de qualquer singularidade) têm se dado nos coletivos que se auto-organizam em função de engajamentos, muitas vezes momentâneos, de cada parte – grupos e pessoas – deste coletivo.

Ora, se as obras audiovisuais – potencializadas pela convergência digital em suas obras – têm grande potência de afetar as pessoas, de levá-las a certos engajamentos, é certo que a criação, a organização e a continuidade das ações políticas vinculadas a estes engajamentos são cada vez mais possíveis devido às redes sociais criadas e/ou potencializadas no ciberespaço, onde estas obras audiovisuais são disponibilizadas e divulgadas em formato digital. Elas podem visar a contaminação do pensamento de mais e mais gente, se estive-

rem vinculadas a uma ação que busca afetar a maioria da população; ou podem também buscar contaminar o pensamento de somente um certo tipo de pessoas, se sua ação for voltada a um coletivo pequeno, ainda que poderoso em sua multiplicidade e agilidade de ações possíveis.

2.3. O vídeo como obra online

Na mesma tese citada acima, Henrique Parra (2009) nos alerta que

“a imagem digital, no contexto de vigilância [das sociedades de controle], dirige-se prioritariamente para o estudo do comportamento da multidão, objetivando estabelecer padrões no tempo presente, mas apontando para a possibilidade de ações no futuro” (p. 134)

Isto se dá, em grande medida, por conta da simultaneidade do registro e transmissão das imagens captadas pelas câmeras digitais distribuídas pelos mais diversos lugares, desde estradas e esquinas, até lojas e estações de metrô, bem como entradas de condomínios ou mesmo celulares conectados a redes de transmissão em tempo real, ao vivo, online.

Seguindo com este mesmo autor, dizemos que *“a imagem fotográfica ou videográfica digital [...] quando combinadas às redes de comunicação em tempo real vira um importante recurso para a produção de informações, contribuindo para o estudo dos fluxos e para a construção de perfis”* (idem, p. 138) uma vez que *“ela permite associar um determinado padrão de comportamento a uma manifestação visual”* (idem, ibidem), participando ativamente daquilo que é central na chamada sociedade do controle (aquela que vem substituindo passo a passo a chamada sociedade disciplinar), a saber: o estabelecimento de padrões de comportamento facilmente identificáveis, os quais permitem o controle mais efetivo da multidão. Aliás, mais que o controle das ações da multidão no presente, o controle das possíveis ações desta multidão (e de cada um de seus indivíduos) em qualquer futuro. Enfim, um grande programa de direcionamento e, porque não dizer, confinamento das pessoas em certos modos de agir, pensar, viver.

Ainda que a grande parte das imagens em vídeo que temos dispersas pelas organizações sociais contemporâneas, notadamente as ligadas ao Estado e às demais formas de poder instituído, tenham o sentido de controle salientado nos parágrafos acima, há também diversas experiências de utilização de obras em vídeo ou de imagens videográficas captadas e/ou transmitidas online que resistem a este controle e buscam proliferar pensamentos outros acerca do mundo.

O site *Fé en el caos* (<http://mcm.feenelcaos.org/>), redigido e alimentado por Lot Amorós, pode nos servir de exemplo para esta afirmação. Ele abre com a expressão em inglês, *Massive Comprehension Machine*, que é seguida logo abaixo da frase em espanhol, *“una interfaz audiovisual para cartografiar los medios de comunicación del conflicto palestino-israelí”*. Esta “máquina de compreensão massiva” é uma estrutura online que se apresenta como *“un dispositivo audiovisual de navegación simultánea en dos redes semánticas generadas en tiempo real que se enfrentan a un mismo concepto: el conflicto palestino-israelí, pero abordado desde dos visiones opuestas: los medios de comunicación que operan a un lado y otro de la frontera”. E em seguida se fazem perguntas, “¿Pueden las redes semánticas cartografiar el pensamiento? ¿Pueden revelar estructuras que reflejen la forma de ver el mundo?”*, ao mesmo tempo que afirmam que este dispositivo-site de participação ativa *“permite la investigación entre las subjetividades e imaginarios de uno y otro bando para, también desde la subjetividad del visitante, enfrentarse a la complejidad de uno de los mayores conflictos heredados del siglo XX”*.

Mais abaixo, no ítem *“¿Por qué cartografiar los medios?”*, lemos:

“Al mismo tiempo que se lleva a cabo la guerra por los recursos, como el territorio o el agua, aparece una nueva batalla mucho más compleja y de difícil representación: la guerra del pensamiento. Al cartografiar los medios, cartografiamos el conocimiento de miles de personas que parten de esa información para construir su modelo del mundo, de manera indirecta estamos cartografiando el pensamiento humano. El escenario de batalla de esta nueva guerra se lleva a cabo en un escenario muy concreto: el cerebro humano de cada individuo que se posiciona frente al conflicto.”

Ao final da página de abertura do referido site está disponibilizado o vídeo *Cartografando Gaza*, em definição menor que aquela encontrada no link indicado anteriormente.

O que lemos nas palavras e perguntas de Amorós é a aposta na interface virtual da internet para agir politicamente no pensamento, para capturar os pensamentos acerca do conflito – o conflito de pensamentos – em seu próprio movimento de configurar-se no contato com as mídias diversas, o próprio site sendo uma delas, inclusive. Tempo real e simultaneidade são as armas desta ação política de descortinar não só o que se pensa dos dois lados da fronteira, mas também de que maneira os meios de comunicação de massa atuam nestas maneiras de pensar. E mais, ao estar online, este vídeo tem potencialmente uma escala mundial de sua ação de engajamento e captura, uma vez que, como foi apontado anteriormente, a linguagem audiovisual não necessita de compreensão linguística completa para ter seu entendimento configurado no espectador.

Finalizo esta parte destacando que cada obra veiculada em meios massivos de informação agrupa em torno de si um potencial de convencimento para a versão de mundo na qual ela se engaja, uma vez que ela participa da educação visual da memória (Almeida, 1999; Oliveira Jr, 2009, 2010) a que estamos submetidos pela cada vez mais intensa convivência com as imagens em nossas sociedades contemporâneas.

3. A CRIAÇÃO DE VÍDEO-GEOGRAFIAS MENORES COMO RESISTÊNCIA

Uma das grandes potencialidades de um vídeo acerca de um lugar específico, como este da Faixa de Gaza, é a de fazer notar a todos as singularidades que compõem o espaço daquele lugar. Seguindo Doreen Massey (2008) em sua perspectiva de politizar o pensamento sobre o espaço, vídeos como este fazem notar as diferentes trajetórias que configuram cada lugar, além de apresentá-las como trajetórias em aberto, em constante devir, vinculadas e desvinculadas a um só tempo do contexto global atual. Em outras palavras, vídeos como este têm alta potencialidade de resistir à visão acerca do espaço como superfície sobre a qual se dispõem os objetos, fenômenos e processos geográficos, visão esta muito utilizada para configurar a perspectiva de que vivemos, neste período de globalização, uma só e única história de desenvolvimento rumo a um destino comum. Gaza aparece neste vídeo como um espaço/lugar singular, cujas singularidades o tornam vítima do autoritarismo tributário do medo israelense, muito apoiado na difusão massiva feita pela grande mídia americana da visão redutora da associação entre ativismo político árabe e terrorismo.

Mas estas mesmas singularidades tornam Gaza um espaço/lugar de resistências várias ao modelo de globalização e paz que busca se colocar como único possível a todos os lugares e sociedades.

Escavando túneis, fazendo trocas alternativas dos meios de sobrevivência, lidando com o caos como potencialmente proliferador de formas de existir singulares, os palestinos apresentados no vídeo nos dão exemplos de outras formas de vida, as quais nos dão a ver facetas da vida que eles levam por lá. Mas também podem nos trazer pensamentos acerca do que vem a ser a vida humana em qualquer parte do planeta, a nossa própria vida, a vida na vizinhança, a vida no trabalho. Também podem nos trazer pensamentos acerca do que vem a ser um espaço/lugar colapsado pela opressão de um vizinho mais forte e com medo.

Ao fazer proliferar em nós estes e outros pensamentos, já citados ao longo deste ensaio, acerca do espaço geográfico e da vida que nele prolifera, esse vídeo nos dá um exemplo do que tenho chamado de geografia menor, inspirado nos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003) e Ana Godoy (2008) acerca da literatura menor e da ecologia menor, respectivamente. *Cartografando Gaza* toma os pensamentos e imagens acerca de um lugar e de um conflito eminentemente territorial e os coloca em movimento, fazendo-os proliferar em direções múltiplas, em encontros inusitados com os variados modos com que a vida se faz no espaço, com que a vida ganha existência ao criar territórios onde ela, vida, continue a proliferar em imaginações e ações espaciais.

Este vídeo se estabelece como uma geografia menor também porque é uma obra de arte e política que atua no pensamento geográfico sem ter sido criado na comunidade de

geógrafos e, por isto, se colocar como marca do uso que uma minoria faz de um conhecimento maior, neste caso aquele tributário da ciência geográfica. É menor, além disto, porque se utiliza de uma linguagem – audiovisual – que não se encontra certificada como uma daquelas com as quais se produz e se diz da geografia maior e por isto faz expandir as fronteiras desta última ao ter algumas de suas premissas colocadas sob tensão, como é o caso do – conceito de – mapa, que nesta obra resiste a ser tomado apenas como uma forma tributária da cartografia clássica, mas ao mesmo tempo faz as formas clássicas de mapa convergirem e serem mais uma das formas que geraram o rizoma-mapa-vídeo acerca de Gaza. Também o modo – método? – de se aproximar de um lugar, de conhecê-lo, pode ser tomado como uma marca da minoridade deste vídeo, uma vez que ele – método indiretamente proposto para se conhecer Gaza – destoa das formas habituais de se conhecer um lugar indicadas pelos cânones da geografia maior, já que o vídeo aposta num conhecer mediado fortemente pelas estruturas ficcionais audiovisuais, desfazendo-se portanto da prerrogativa do documento crível, sem marcas de qualquer ficcionalização.

Para finalizar este ensaio, trago ao leitor dois exemplos de vídeo-filmes menos voltados a provocar resistência em temas de caráter geográfico, mas que mesmo assim criam geografias menores ao tocar de maneira poética na dimensão espacial da vida, seja esta dimensão a cidade, sejam os processos eólicos de erosão e deposição arenosa.

Se, então, as resistências apontadas no vídeo *Cartografando Gaza* são explicitamente engajadas em ações macropolíticas, as imagens dos vídeo-filmes *Acidente*, de Cao Guimarães (trailer disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=XUu5Q5-ed4c&feature=related>; pequeno trecho disponível em: http://www.caoguimaraes.com/page2/principal_new.php), e *Vilas volantes – o verbo contra o vento*, de Alexandre Veras (trailer disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=kxhFuY8JJVs&feature=related>), ambos produzidos com recursos do Programa DOCTV do Governo Federal, atuam mais diretamente como agentes na micropolítica⁴ dos processos de produção das subjetividades ao trazer sons e imagens que, a despeito de remeterem à realidade das imagens comuns – tidas como documentais – de cidades, rompem com esta realidade ao colocar sobre ela camadas poéticas provenientes dos sons sutis – músicas, ruídos, palavras –, as vezes vinculados às imagens (sons provenientes do mesmo ambiente e do mesmo gesto apresentado em imagens) e as vezes em franco desacordo com ela (sons de perto, imagem de longe; sons de vento, imagem de água) e do jogo inusitado entre iluminação e sombras, entre o quadro/tela e o conteúdo nele apresentado. Poesia em prosa videográfica. Resistência forte ao vídeo como documento do real, sem que dele retire esta possibilidade; a realidade ondulando diante de nós, colocada à deriva no adensamento poético de imagens e sons.

Os vídeo-filmes acima citados podem ser tomados como geografias menores que lidam, burilam, fazem derivar o conceito de cidade para além do pensamento habitual de serem estas formas geográficas algo com movimento intenso, barulho incessante, além de permanente e material em sua localização no planeta e no mapa. Em *Acidente*, a cidade é lenta, quase parada, plena de sons sutis; em *Vilas volantes* a cidade é algo que se desloca

⁴ Sobre a distinção e complementaridade entre os planos da macro e da micropolítica, trago a citação do artigo de Suely Rolnik *Memória do corpo contamina museu: “A operação própria ao ativismo, com sua potência macropolítica, intervém nas tensões que se produzem na realidade visível, estratificada, entre pólos em conflito na distribuição dos lugares estabelecida pela cartografia dominante num dado contexto social (conflitos de classe, de raça, de gênero, etc). A ação ativista inscreve-se no coração destes conflitos, se fazendo a partir da posição de oprimido e/ou de explorado, tendo por objetivo lutar por uma configuração social mais justa. Já a operação própria à ação artística, com sua potência micropolítica, intervém na tensão da dinâmica paradoxal entre, de um lado, a cartografia dominante com sua relativa estabilidade e, de outro, a realidade sensível em constante mudança, efeito da presença viva da alteridade que não pára de afetar nossos corpos. Tais mudanças tensionam a cartografia em curso, o que acaba provocando colapsos de sentido. Estes se manifestam em crises na subjetividade, as quais levam o artista a criar, de modo a dar expressividade para a realidade sensível geradora da tensão. A ação artística inscreve-se no plano performativo – visual, verbal, musical ou outro –, operando mudanças irreversíveis na cartografia vigente. Ao tomar corpo nas criações artísticas, tais mudanças tornam as mesmas portadoras de um poder de contágio em sua recepção. [...] Em suma: do lado da militância, estamos diante das tensões dos conflitos no plano da cartografia do real visível e dizível (plano das estratificações que delimitam sujeitos, objetos e suas representações); do lado da arte, estamos diante das tensões entre este plano e o que já se anuncia no diagrama do real sensível, invisível e indizível (plano dos fluxos, intensidades, sensações e devires). O primeiro envolve sobretudo a percepção e o segundo, a sensação.”*

com o vento, remetendo-a mais ao mundo da natureza que ao da humanidade; a humanidade retoma aquela cidade pelas palavras, pela memória, ou seja, pela imaterialidade presente nos corpos das pessoas. Também realizam – criam – geografias menores ao fazer poemas com a simples justaposição de nomes de cidades... outras geografias, acidentalmente.

O importante aqui é salientar que, assim tomados, como potências menores no sentido deleuze-guattariano, estes vídeo-filmes abrem brechas no subjetivar hipnotizado denunciado por Suely Rolnik num mundo aparentemente flexível e diversificado:

“Hoje, o destino mais comum desta flexibilidade subjetiva e da liberdade de criação que a acompanha não é a invenção de formas de expressividade movida por uma escuta das sensações que assinalam os efeitos da existência do outro em nosso corpo vibrátil. O que nos guia na criação de territórios em nossa flexibilidade pós-fordista é uma identificação quase hipnótica com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa.” (Rolnik, 2006).

Programas públicos como o DOCTV e coletivos civis como os que se reúnem em torno do site hackitectura.net têm a potência de resistir a esta identificação hipnótica com os produtos massivos do cinema, da televisão, da escola. Resistem não propriamente por negá-los, mas por criar linhas de fuga a partir de muitos elementos neles presentes. Os negam em seu interior, não em oposição a eles. Criam na tensão mesma de fazer o pensamento estar e não estar convivendo com as capturas massivas, tendo que se pautar por elas ao mesmo tempo que se desfazem delas ao forçar seu deslizamento para algo que não se dobra às concepções habituais de documento, de cidade, de verdade, de realidade, de ficção, de fantasia. Estas obras fazem derivar o pensamento.

Daí podermos dizer que resistir seria fazer delirar o pensamento, evitar que ele siga direcionado pelo já estabelecido, configurar línguas menores no interior de línguas maiores, figurar geografias menores no interior da geografia maior, onde as proposições, os conceitos, os hábitos e as tradições desta última sejam combatidos, não necessariamente no intuito de negá-los, mas sim certamente na busca de levá-los aos seus extremos.

O exemplo dos mapas é elucidativo: criar geografias menores pela via da linguagem do vídeo é levar os mapas a se deslocarem da ideia de representação para a ideia de apresentação, esta última colocando-os sempre como algo novo, como uma nova obra acerca do espaço, como uma nova obra que visa realizar visualmente um pensamento sobre o espaço, mas nunca pensar o mapa como uma obra onde o espaço está manifestado como ele próprio é. Mapa tomado como grafia-pensamento e não como representação, voltado para produção de devires (de modos de pensar e agir) e não para o passado (mostrar como é uma dada superfície).

Nesta maneira de resistir, que ao meu ver está fortemente sintonizada com as novas formas de organização social que caracterizam o espaço-tempo contemporâneo, Gaza não deixa de ser a Gaza dos telejornais que a apresentam como gueto árabe, pobre e terrorista, mas sim faz deslizar sobre esta Gaza telejornalística uma outra Gaza que penetra pelos interstícios da primeira fazendo-a fugir de si mesma ao disponibilizar ao nossos olhos e ouvidos a vida que lá se inventa, a vida que lá insiste em permanecer viva, a vida que lá resiste criando vida dos escombros, vida em colapso, vida resistente justamente porque se prolifera em obras como esta, em vídeo.

Retomando a epígrafe de Manoel de Barros, digo que é preciso saber fotografar o sobre para que ele não desabe sobre nossa casa. Seria o sobre da paisagem, nos dias de hoje, a imagem?

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema – arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e sons: a nova cultura oral*. São Paulo: Cortez, 1994.
- ASPIS, Renata Lima. Resistências nas sociedades de controle: um ensino de filosofia e sub-versões
In: AMORIM, Antonio Carlos; GALLO, Sílvio e OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado (orgs). *Conexões: Deleuze e Imagem e Pensamento e ...*. Rio de Janeiro: Editora DP et alli. 2010. (no prelo)
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cutrix, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- GALLO, Sílvio. *Deleuze e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- GIL, Inês. *O digital à superfície do cinema*. (2006) Disponível em: http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20digital%20a%20superfície%20do%20cinema_Ines%20Gil.pdf
- GODOY, Ana. *A menor das ecologias*. São Paulo: Edusp, 2008.
- HARLEY, J. Brian. A nova história da cartografia. *O Correio da Unesco*, São Paulo, v.19, n.8, p. 4-9, 1991.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço – uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MELLO, Christine. *As extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora SENAC, 2008.
- OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Apontamentos sobre a educação visual dos mapas – a (des)natureza da idéia de representação. *Anais do Colóquio de Cartografia para crianças e escolares*. p. 1-13. Juiz de Fora, 2009.
- OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Fotografias dizem do (nosso) mundo - educação visual no encarte “Megacidades”, do jornal “O Estado de S. Paulo”. In: TONINI, Ivaine (org). *O ensino de Geografia e suas composições curriculares*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010 (no prelo).
- OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Realidades ficcionadas: palavras e imagens em um telejornal brasileiro. *Anais da 23ª Reunião anual da Associação Nacional de Pós-graduação em Educação*. p. 1-15. Caxambu: GT Educação e Comunicação, 2000. Disponível em: <http://www.anped.org.br/reunioes/23/textos/1630t.PDF>
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Cinemais*, Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, p. 179-203, set./ out. 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assírio Alvim, 1982.
- PELLEJERO, Eduardo. *Ficciones políticas y políticas de la ficción - La sociedad como una trama de relatos*. (2008) Disponível em: cfc.ul.pt/equipa/3_cfcul_elegiveis/eduardo%20pellejero/eduardo%20pellejero.htm
- PEREZ DE LAMA, José. La avispa y la orquídea hacen mapa en el seno de un rizoma Cartografía y máquinas, releendo a Deleuze y Guattari. *Pro-Posições* n.20, p.121-146, 2009.
- PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PESTANA, Fernanda. *Entre imagens: educação, ciência e arte*. Relatório Final para o Programa PIBIC/CNPq. Unicamp: Campinas, 2010.
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt>
- ROLNIK, Suely. *Memória do corpo contamina museu*. 2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>

FILMOGRAFIA CITADA:

Acidente. Cao Guimarães. DOCTV. Brasil, 2005.

Cartografando Gaza. Lot Amorós. Laboratorio de Investigación de territorios em conflito. Espanha, 2008.

Vilas volantes – o verbo contra o vento. Alexandre Veras. DOCTV. Brasil, 2005.

SITES CITADOS:

Fé em el caos - <http://mcm.feenelcaos.org/>

hackitectura.net – <http://www.hackitectura.net>

Vimeo - <http://vimeo.com/7196063>

